



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

# AS ARTES DA CENA E OS MOVIMENTOS ABOLICIONISTAS: *pedagogias libertárias e espaços de imaginação política*

Volume 15  
nº 2  
2025





**Editores Responsáveis**

**Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos - USP**

**Me. Nailanita Prette - USP**

**Dr. Murilo Gulês - USP**

**Dra. Ashley Lucas - Universidade de Michigan**

**Dr. Vicente Concílio - UDESC**

**Me. Walidah Imarisha - Universidade Estadual de Portland**

**Editores**

Me. Amanda Justamante Handel Schmitz - USP

Me. Anna Thereza Kühl - USP

Bel. Camila Botelho da Silva Pereira - USP

Me. Carina Nagib Gonçalves da Silva - USP

Me. Douglas Ricco Rosa - USP

Bel. Jonas de Sousa Alves - USP

Bel. Luiza Marcato Camargo de Sousa - USP

Me. Marie Araújo Aupi - USP

Me. Mateus Fávero - USP e Pontifícia Universidad Católica de Chile (UC)

Me. Morgana Olívia Manfrin - USP

Me. Nailanita Prette - USP

Mba. Rafael Ventura - USP

Me. Silvia Lhullier Lugão - USP

Me. Thais Ponzoni dos Santos - USP



## Editorial

# AS ARTES DA CENA E OS MOVIMENTOS ABOLICIONISTAS: PEDAGOGIAS LIBERTÁRIAS E ESPAÇOS DE IMAGINAÇÃO POLÍTICA

**Nailanita Prette**

Doutoranda em Artes Cênicas pela USP, bolsista FAPESP, membro do grupo de pesquisa Laboratório de Dramaturgia do Corpo (LADCOR/PPGAC/ECA/USP). Mestre em Artes pela UFMG, licenciada e bacharela em Dança pela UFV, técnica em Dança pela ETAM Santa Cecília. Pesquisadora, professora e crítica de Dança. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2023/08352-5.

E-mail: nailanitaprette@hotmail.com

**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.

E-mail: cenicas.murilogaules@gmail.com

**Ashley Lucas**

Professora de Teatro e Drama, do Residential College, da Penny Stamps School of Art & Design e de Língua e Literatura Inglesa na Universidade de Michigan. Ex-diretora de Estudos Latinos, ex-diretora do Prison Creative Arts Project (PCAP) e membro fundadora do Carceral State Project. Autora de uma peça etnográfica sobre as famílias de pessoas encarceradas intitulada *Doin' Time: Through the Visiting Glass*, que apresentou como um espetáculo nos Estados Unidos e na Irlanda, no Brasil e no Canadá. Seu livro *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration* (Bloomsbury, 2020) examina as maneiras pelas quais as pessoas privadas de liberdade usam o teatro para contrariar as forças desumanizadoras da prisão. O livro também foi traduzido para o português por Vicente Concilio e publicado no Brasil (Editora Hucitec, 2021).

E-mail: lucasash@umich.edu



**Vicente Concílio**

Diretor teatral, ator e professor na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina desde 2008, desenvolvendo atividades de ensino, pesquisa e extensão com foco na Pedagogia das Artes Cênicas atuando sistematicamente em projetos de formação de artistas e docentes, publicando diversos artigos em revistas acadêmicas sobre esses temas. Muitos de seus trabalhos pesquisam a arte teatral e sua relação com o sistema prisional por meio do projeto Práticas de Infiltrações das Artes Cênicas em Espaços de Vigilância.

E-mail: [viconcilio@gmail.com](mailto:viconcilio@gmail.com)

**Walidah Imarisha**

Eucadora e escritora. Coeditora de duas antologias, Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements e Another World is Possible. Autora de Angels with Dirty Faces: Three Stories of Crime, Prison and Redemption, que ganhou o Oregon Book Award, bem como da coleção de poesia Scars/Stars. Ela passou seis anos no Oregon Humanities' Conversation Project como pesquisadora, facilitando programas em todo o Estado sobre a história negra do Oregon e outros tópicos. Ganhou a bolsa Tiptree por seus escritos de ficção científica. Escritora e coprodutora de Space to Breathe (2024), um filme híbrido documentário/ficção científica ambientado em um futuro abolicionista. Leciona no Departamento de Estudos Negros da Universidade Estadual de Portland e é Diretora do Centro de Estudos Negros da PSU. Já lecionou na Universidade de Stanford, na Universidade Estadual de Oregon e no Pacific Northwest College of the Arts.

E-mail: [wалидahimarisha@gmail.com](mailto:wалидahimarisha@gmail.com)

Dia 28 de outubro de 2025. O Brasil foi repentinamente surpreendido pelas notícias de uma suposta megaoperação policial no Complexo da Penha e do Alemão (Rio de Janeiro), ordenada pelo governador Cláudio Castro, sob a alegação de que o governo do estado se movia para desmantelar o crime organizado, nesse contexto tutelado pela facção criminosa conhecida como o Comando Vermelho (CV). Nas imagens disseminadas nos mais diversos canais de mídia, são ilustrados frames de uma verdadeira zona de guerra. Drones, dois helicópteros, 32 blindados terrestres e 12 veículos de demolição do Núcleo de Apoio às Operações Especiais da PM, constituem esse cenário de guerra que é complementado pela presença de mais de 2500 policiais fortemente armados trajando vestimentas à prova de balas (Operação no RJ [...], 2025). Aquilo que parecia uma cena de algum filme de ficção científica apocalíptico era o documento da maior chacina policial da história do Brasil, superando o episódio do Massacre do Carandiru, que computou um saldo oficial de 111 pessoas assassinadas e 104 vítimas de lesão grave na antiga Casa de Detenção de São Paulo (Tavolari; Machado; Nisida, 2024).

Até o momento em que este texto é escrito, 121 pessoas morreram durante o confronto. Corpos mutilados, amarrados e com sinais de tortura foram encontrados nas matas que contornam a favela pelos próprios moradores, que enfileiraram os corpos na rua, compondo um dos documentos visuais mais horrendos da história do Brasil.

Embora o Brasil não possua pena de morte em seu código penal, cada uma dessas 121 pessoas teve suas vidas ceifadas pelo Estado sem direito a julgamento e livre direito de defesa. Nenhuma das pessoas exterminadas era alvo de denúncia do Ministério Público. Em comum: todas pretas e pobres. Apesar da catástrofe anunciada, segundo pesquisa realizada pelo AtlasIntel (Souza, 2025), oito em cada dez moradores das favelas do Rio de Janeiro apoiam a “megaoperação”. Das pessoas que estavam sitiadas pela violência brutal do estado em seus territórios, 87,6% legitimam essa prática, sob o julgo de que essa é a maneira mais eficaz de se combater o crime organizado.

Quem vive ou coabita em comunidades marginalizadas sabe muito bem o papel de opressão (ou o papel opressor) que as facções criminosas desempenham ao atuar como um Estado paralelo que julga, comanda e extermina sob suas próprias leis.

Segundo autoras como Sayak Valencia (2024) e Naomi Klein (2008), o Estado tem se utilizado da articulação de desastres sociais para sustentar suas políticas de controle e dominação. Ele instrumentaliza o medo da morte como estratégia para impor, às nossas sociedades, políticas de segurança que são implementadas sem o consentimento destas, justificadas por uma falsa sensação de que o que antes era impossível – dadas as consequências do desastre – agora é a única alternativa viável.

Soma-se a isso o fato de que tanto o Massacre do Carandiru quanto a Chacina do Complexo do Alemão e da Penha carregam em seu bojo uma intenção deliberadamente eleitoreira.

Em 1992, às vésperas da eleição municipal em São Paulo, o então candidato Paulo Maluf baseou sua campanha em uma plataforma agressiva de segurança pública. Seu principal slogan, “Rota na rua,” era mais que uma promessa de policiamento ostensivo; era um código que evocava a ação letal da Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), a tropa de elite da PM paulista, conhecida por sua brutalidade.

Esse discurso encontrou ressonância direta no imaginário popular, que já sedimentou o consenso de que “bandido bom é bandido morto.” Essa máxima, que até hoje opera como uma licença social para o extermínio, legitima a barbárie desde que ela seja direcionada aos corpos considerados matáveis.

À época, enquanto o governador da época, Luiz Antônio Fleury Filho, era publicamente cobrado pela ação desastrosa, Maluf capitalizou politicamente sobre o horror. Ele defendeu a ação policial, alinhando-se ao sentimento de vingança de uma classe média amedrontada e ao desejo de ordem a qualquer custo. O massacre serviu como um evento-chave, um estopim que comprovava a necessidade da política de extermínio que Maluf pregava. A tragédia foi convertida em palanque, e o sangue dos 111 detentos irrigou sua vitória eleitoral.

A chacina recente no Rio de Janeiro é a exata repetição dessa fórmula: o uso do terror de Estado e a espetacularização da morte como ferramentas de campanha. A “megaoperação” não visa a segurança; visa o próximo ciclo eleitoral. Alimenta-se do mesmo medo, da mesma opressão dupla (do crime e do Estado) sentida pelos moradores e da mesma anuência pública de que

certas vidas não importam. É a democracia dos massacres se reafirmando, em que a violação de direitos não é uma falha do sistema, mas seu próprio motor de perpetuação política.

Longe de ser um sintoma territorial brasileiro, essa tensão entre (in)segurança pública, (in)justiça e propaganda eleitoral é um fenômeno global. Na outra extremidade das Américas, nos Estados Unidos, podemos citar como exemplo os ocorridos em 1971 na Prisão de Attica. O que começou como uma rebelião organizada por mais de 1.200 prisioneiros (em sua maioria negros e latinos) que exigiam o reconhecimento de seus direitos humanos básicos – o fim da tortura sistêmica, tratamento médico decente, liberdade religiosa e o fim da degradação racial – transformou-se em um marco da necropolítica. Após dias de impasse, a resposta do governador Nelson Rockefeller foi a negação das principais demandas e a autorização para uma retomada militarizada. As forças estatais invadiram o pátio da prisão, atirando indiscriminadamente e matando 39 pessoas, incluindo prisioneiros e os funcionários da prisão feitos reféns (cujas mortes foram, inicialmente e falsamente, atribuídas aos rebelados). Attica expôs ao mundo, assim como o Carandiru faria décadas depois, que o propósito central do sistema carcerário não é a reabilitação, mas a contenção racial e a aniquilação de qualquer dissidência, provando que o Estado prefere a chacina à negociação quando sua autoridade punitiva é desafiada.

Ainda assim, as prisões são socialmente legitimadas sob o pretexto da segurança pública e da bandeira da guerra às drogas.

Essa mesma guerra às drogas que, como aponta vasta literatura crítica (Davis, 2018; Flauzina, 2019; Gilmore, 2024), há muito deixou de ser uma política de segurança para se consolidar como um dispositivo de poder. É o pretexto retórico que legitima o genocídio, a ocupação militar de territórios e a manutenção de uma estrutura social racializada. Sob o discurso da “segurança pública”, o que se pratica é a necropolítica, conceito cunhado por Achille Mbembe (2018), na qual o Estado define quem deve morrer para que outra parte da sociedade (supostamente) viva segura.

Em resposta, campos progressistas ou ditos progressistas saem às ruas cantando marchas populares emblemáticas no Brasil, como “Não acabou,

tem que acabar. Eu quero o fim da polícia militar”<sup>1</sup>. Mas seria possível encerrar com as polícias militarizadas do estado sem encerrar conjuntamente com as instituições prisionais?

É precisamente essa interrogação que nos lança ao cerne do debate proposto por este dossiê: o abolicionismo. Para os movimentos abolicionistas, a polícia militarizada e as instituições prisionais não são entidades separadas que podem ser reformadas isoladamente; são, na verdade, engrenagens interdependentes de um mesmo sistema de controle e gestão da miséria (Gilmore, 2024). A polícia atua como o braço ostensivo que captura os corpos designados como “matáveis”, enquanto a prisão funciona como o depósito que os faz desaparecer da sociedade. Contudo, é neste ponto que reside a maior barreira no imaginário social: a dificuldade de conceber um mundo sem polícias e sem prisões. Fomos condicionados a enxergar o aparato punitivo não como uma opção política, mas como uma condição natural da civilização, a única resposta viável para o dano e a violência. Questionar sua existência soa, para o senso comum, como um convite ao caos, e não como o que realmente é: um convite radical para imaginar e construir outras formas de justiça, reparação e segurança comunitária.

Vivemos e compartilhamos uma era em que mais de 11 milhões de pessoas sobrevivem em privação de liberdade: pessoas presas. Esses números não são um vislumbre, são reais, como exposto no World Prison Brief (2025), plataforma de divulgação de dados quantitativos e qualitativos acerca da população carcerária mundial.

Nesse ranking, ocupamos o terceiro lugar como país que mais encarrega no planeta, com uma população de quase 1 milhão de pessoas presas, número esse que supera profusamente muitas nações inteiras do planeta. Perdemos somente para a China e os Estados Unidos neste triste requisito.

E diante de tal dicotomia, seria possível que nossas sociedades pudessem orquestrar novos mundos possíveis e, com eles, novas formas de se pensar e praticar justiça? (Imarisha, 2016) E qual seria a relação das artes cênicas nesse contexto?

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.global.org.br/wp-content/uploads/2023/12/relatorio-10-anos-DIGITAL-1.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2025.

Nesse sentido, apresentamos o dossiê 15.2 “As Artes da Cena e os Movimentos Abolicionistas: Pedagogias libertárias e espaços de imaginação política”. Aqui reunimos dez artigos e um texto convidado que nos auxiliam a imaginar, ou melhor, pesquisas e ações extensionistas que já estão criando mundos possíveis e que nos fazem acreditar, assim como proclama a filósofa e ativista norte-americana Angela Davis (2018), que as prisões podem ser obsoletas.

Para compor a editoração do dossiê, a revista *Aspas* convidou nomes de prestígio nacional e internacional da temática. No entanto, a criação do dossiê nasceu do surgimento de comunidades. No ano de 2006, o professor Dr. Vicente Concílio defende a dissertação intitulada *Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística em processos teatrais com população carcerária*, pesquisa essa que culminou no grupo de pesquisa e extensão da UDESC “Teatro e Prisão”, fundado e coordenado por Concílio. Quase 20 anos depois, em abril de 2024, iniciou-se o grupo de extensão Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis, no CAC/ECA/USP, sob a coordenação de Maria Helena Franco de Araújo Bastos, Murilo Gaulês e Nailanita Prette, primeira iniciativa universitária do campo de Teatro nas Prisões do Estado de São Paulo. O trabalho segue o legado de grupos extensionistas que atuam em diversas universidades brasileiras (UDESC, UNIRIO e UEA), adicionando a suas práticas pedagógicas a metodologia de criação em ficções visionárias (Imarisha, 2016; Gaulês, 2025), concebida e organizada pela professora Walidah Imarisha da Portland State University, também integrante deste editorial e diretora do Center for Black Studies, que oferece cursos de ensino superior na Penitenciária de Portland. Por fim, o dossiê conta com a colaboração da professora Ashley E. Lucas da University of Michigan (Estados Unidos – EUA) no corpo editorial, coordenadora do Prison Creative Arts Project, um dos maiores programas do mundo, que entra nas prisões por meio da arte.

Com este dossiê, visamos e convocamos você, pessoa leitora, a atuar e acreditar na prática artística como um campo abolicionista. Os textos afirmam as artes da cena como território de resistência, pensamento crítico, invenção e desenvolvimento de mundos possíveis. Em diálogo com pedagogias libertárias e práticas artísticas insurgentes, os artigos aqui reunidos apresentam o papel da criação artística diante das tecnologias de punição e controle

que estruturam o presente. Se o cárcere é um dos dispositivos centrais da racionalidade moderna e colonial, as pesquisas e práticas aqui apresentadas insistem na potência da arte como rompimento, como um espaço de produção de liberdade.

Iniciamos o dossiê com a tradução do texto “The End of Rage: A Black Panther in prison makes a reckoning: the story of Russell Maroon Shoat” de Ashley Lucas, publicado originalmente na revista estadunidense *Plough Quarterly*. “**O fim da fúria: um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas: a história de Russel Maroon Shoatz**”, apresenta a trajetória do ativista Russel Maroon Shoatz na Filadélfia (EUA), destacando como a violência policial e a negligência do Estado diante assassinatos de jovens negros estimularam a militância revolucionária. Situa-se o contexto histórico da cidade sob a liderança de Frank Rizzo, cuja gestão intensificou a repressão à população negra e a omissão diante de abusos policiais. O texto evidencia a tensão entre opressão institucional e resistência política, oferecendo uma reflexão sobre como a injustiça sistemática impulsiona formas de militância e organização comunitária.

Em “**Espelhos Quebrados e Palcos de Resistência: arte cênica, subjetividade e crítica ao sistema prisional a partir de O Espelho de Machado de Assis**”, o conto *O Espelho*, de Machado de Assis, é retomado como metáfora para refletir sobre identidade em contextos de privação de liberdade. O artigo propõe o teatro como instrumento de ressignificação e de crítica às imagens sociais distorcidas que o sistema penal projeta sobre corpos encarcerados. De modo convergente, em “**Pedagogias Libertárias no Encarceramento: é possível educar para a liberdade em espaços de privação de liberdade?**”, discute-se a tensão entre práticas educativas emancipadoras e os mecanismos de controle presentes nas prisões brasileiras. O artigo evidencia que educar para a liberdade em espaços de controle exige alianças com perspectivas abolicionistas e com metodologias críticas inspiradas em Paulo Freire (1987) e Michel Foucault (1999).

O campo internacional também marca presença nesta edição, como no estudo de caso sobre o espetáculo *There Are Women Waiting: The Tragedy of Medea Jackson*, do coletivo norte-americano *The Medea Project*. O artigo “**Transpor os muros da prisão: um estudo de caso de There are Women**

**Waiting: The Tragedy of Medea Jackson**”, revela o teatro como espaço de contraponto utópico às práticas punitivas, destacando as dimensões raciais e de gênero da experiência carcerária. Essa perspectiva dialoga com o texto canadense “When Bad Things Happen to Good Programs” (Quando coisas ruins acontecem com bons programas), que problematiza os limites e contradições dos programas de artes em prisões, evidenciando as fragilidades estruturais e o trabalho invisível de educadores e artistas envolvidos.

Os contextos brasileiros ganham relevo em trabalhos como “**Estética do oprimido e pedagogia da libertação: teatro como resistência no sistema socioeducativo**”, nos quais a cena se faz lugar de expressão e elaboração de dores e lutas coletivas. O Teatro do Oprimido de Augusto Boal é mobilizado em ações com adolescentes em medida socioeducativa, demonstrando a potência do teatro como pedagogia libertária e prática abolicionista. “**Esquetes no silêncio: murmúrios das mães privadas de liberdade em Pernambuco**”, evidencia as vozes de mães privadas de liberdade que emergem pela via teatral como murmúrios que racham o silêncio institucional, transformados em cena, em espaço de denúncia e de partilha afetiva.

A memória da violência de Estado é reativada em “**Performance Negrotério: 25 anos do massacre do Carandiru**”, que olha para o Massacre do Carandiru a partir da performance como prática de transmissão e não apagamento histórico. O trabalho articula Achille Mbembe (2018; 2020) e Diana Taylor (2013) para pensar a necropolítica e a memória como ato performático, reposicionando o corpo como arquivo insurgente. Na mesma direção, “**Ato-Espetáculo Musical Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos: a política genocida do Estado, o encarceramento em massa e os movimentos sociais no palco**”, analisa o processo criativo da montagem dirigida pelo ator e diretor Rogério Tarifa, articulando o teatro épico brechtiano e as proposições de criação em rede da pesquisadora Cecília Almeida Salles. A partir da colaboração entre artistas, estudantes e movimentos sociais como MÃes em Luto da Zona Leste e Mulheres Livres, o texto evidencia como as artes cênicas podem operar como prática política e comunitária, tensionando o genocídio estatal e o encarceramento em massa da população negra e periférica no Brasil.

O artigo “**Entre muros e atos: o mapeamento de dramaturgias brasileiras como medida para fissurar o cárcere**”, analisa as interseções entre dramaturgia e sistema prisional, examinando quatro dramaturgias brasileiras que exploram possibilidades de resistência e transformação social. Baseando-se no conceito de *ficção visionária*, de Walidah Imarisha (2016), o trabalho evidencia como o fazer teatral pode atuar como instrumento de crítica, reflexão e engajamento político, utilizando a palavra como meio de contestação e de criação de novos imaginários.

Encerrando o conjunto, “**A construção de uma poética abolicionista através do atentado como linguagem: o trabalho da CiA dXs TeRrOrIsTaS com mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere**”, analisa o trabalho da CiA dXs TeRrOrIsTaS com mulheres trans sobreviventes do cárcere, reafirmando a cena como espaço público de resistência e abolicionista frente às violências de gênero. Nesse gesto, o teatro se faz território de enunciação, abolição e de enfrentamento radical.

Reunidos esses trabalhos, buscamos afirmar que pensar as artes da cena sob a perspectiva abolicionista é compreender a criação como prática de liberdade. Com o intuito de deslocar o olhar das políticas de contenção para as políticas de imaginação. Assim, esta edição se inscreve na urgência de uma estética comprometida com o desmantelamento e ruptura das estruturas punitivas e com a invenção de outras formas de convivência, baseadas na justiça, na escuta e na transformação coletiva.

Desejamos a todas as pessoas uma boa leitura!

## **Bibliografia**

- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Algés: DIFEL, 2018
- FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão: sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro.** São Paulo: Brado, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- GAULÊS, Murilo Moraes. **Borboletas no asfalto: uma perspectiva fractal sobre artes da cena, prisão e abolição.** 2025. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. DOI: 10.11606/T.27.2025.tde-08082025-141906.
- GILMORE, Ruth W. **Califórnia Gulag: prisões, crise do capitalismo e abolicionismo penal.** São Paulo: Igrá Kniga, 2024
- IMARISHA, Walidah. **Reescrivendo 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-22Reescrivendo-o-futuro-22-pdf>. Acesso em: 25 out. 2025.
- KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque:** a ascensão do capitalismo de desastre. Tradução de Vania Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade.** Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- OPERAÇÃO NO RJ: veja quantos morreram durante ação policial no Alemão e Penha. **O Globo**, 28 out. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2025/10/28/operacao-no-rj-veja-quantos-morreram-durante-acao-policial-no-alemao-e-penha.ghtml>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- SOUZA, Beto. Pesquisa: 8 em cada 10 moradores de favelas no Rio aprovam megaoperação. **CNN**, 31 out. 2025. Disponível em: [https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/rj/pesquisa-8-em-cada-10-moradores-de-favelas-no-rio-aprovam-megaoperacao/#goog\\_rewarded](https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/rj/pesquisa-8-em-cada-10-moradores-de-favelas-no-rio-aprovam-megaoperacao/#goog_rewarded). Acesso em: 1 nov. 2025.
- TAVOLARI, Bianca; MACHADO, Maíra Rocha; NISIDA, Victor. Cemitério dos direitos - desativar, demolir, cimentar, transformar em parque: os trinta anos do Massacre do Carandiru. **Quatro Cinco Um**, 30 set. 2022. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/artigos/as-cidades-e-as-coisas/cemiterio-dos-direitos/>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Tradução de Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore.** Tradução de Igor Peres. São Paulo: Sobiinfluencia, 2024.
- WORLD PRISON BRIEF. **Highest to Lowest - Prison Population Total.** 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: 28 out. 2025.

**Comissão Científica**

- Anderson Ferreira do Nascimento (UFMG)  
Danilo Arrabal da Silva (USP)  
Felipe Cabral de Araújo Fagundes (USP)  
Heloísa Helena Pacheco de Sousa (UFPE)  
João Paulo Petronílio (USP e UFPE)  
Marie Auip (USP)  
Mateus Fávero (USP/Pontificia Universidad Católica de Chile)  
Murilo Moraes Gaulês (ECA-USP)  
Nailanita Prette (USP-LADCOR)  
Vicente Concílio (UDESC)  
Walidah Imarisha (Universidade Estadual de Portland)



**Artigo**

# O FIM DA FÚRIA – UM PANTERA NEGRA NA PRISÃO PROMOVE UM ACERTO DE CONTAS: A HISTÓRIA DE RUSSELL MAROON SHOATZ<sup>1</sup>

**Ashley Lucas**

**Ashley Lucas**

Professora de teatro e diretora do curso de Estudos Latinos, da Universidade de Michigan, nos Estados Unidos. É fundadora e diretora do *Prison Creative Arts Project*. É autora do livro *Teatro e Prisão e a crise global do encarceramento* (2021), publicado pela editora Hucitec.

1. Tradução de Nícolas de Cordova Dorvalino (UDESC) e Murilo Gaulês.

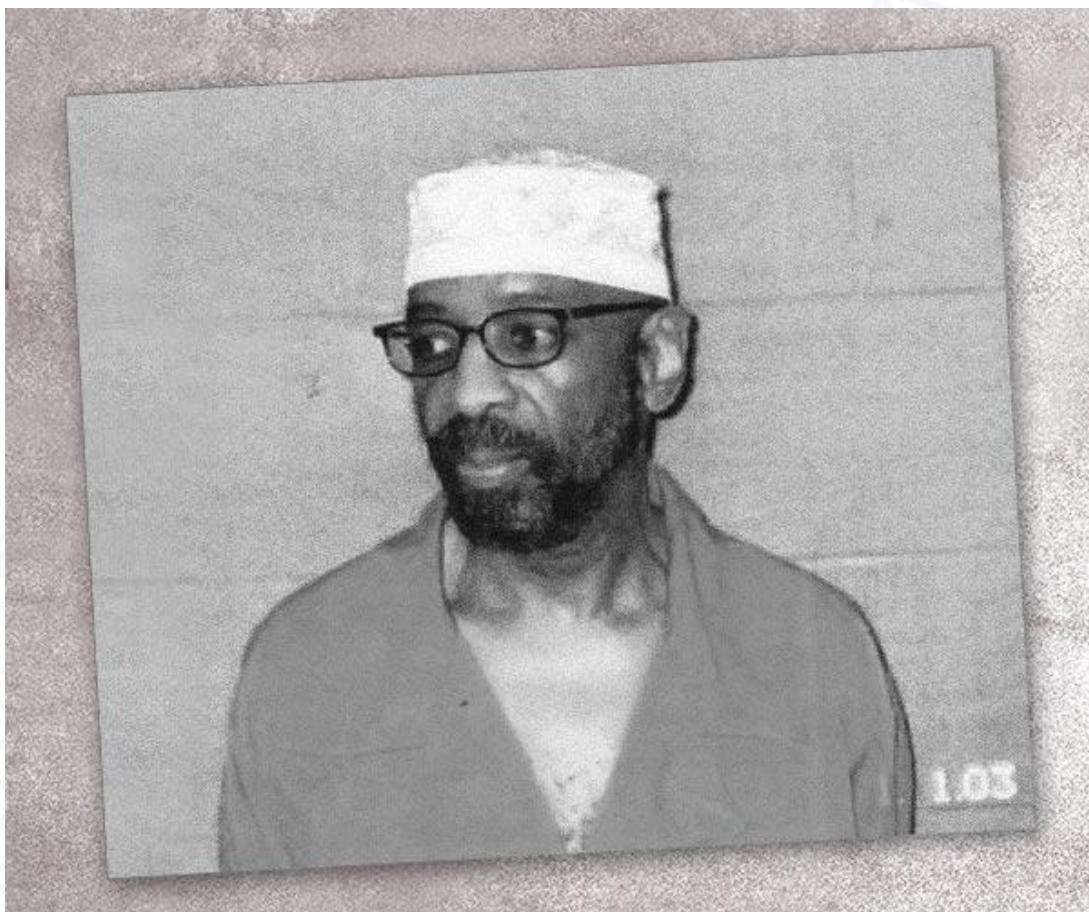
## Pai, Pantera, Soldado, Espião

Em 2014, na Pensilvânia, Estados Unidos (EUA), Russell Maroon Shoatz foi transferido de seu confinamento na solitária, após 22 anos consecutivos, para se juntar à população carcerária geral. Isto é 21 anos e 50 semanas a mais do que a duração da pena que os Estados Unidos consideram como tortura. Tendo passado tanto tempo em um espaço pequeno, ele contraiu problemas para caminhar e não podia subir as escadas para acessar a cantina. Ele se sentiu impactado pelas outras pessoas, de cuja presença ele sentiu uma desesperada falta por todos aqueles anos. Conhecido por seus apoiadores dentro e fora da prisão como um líder da liberdade negra, ele agora encontrava dificuldades físicas para ficar de pé. O fato de ele estar vivo era mais do que muitos, que o consideravam um assassino de policiais, queriam: acreditavam que sua punição deveria ter sido a morte.

Mais tarde, no mesmo ano, em Ferguson, no Missouri, Michael Brown foi fatalmente baleado pelo policial Darren Wilson. O corpo de Brown foi deixado na rua por várias horas e nenhuma acusação foi registrada contra o oficial. Em resposta, o movimento Vidas Negras Importam (*Black Lives Matter*), dos EUA, articulou um protesto. Apesar de esse cenário ter mudado desde que Russell foi preso, em 1972, isso foi um eco direto do passado. Quase 50 anos depois, na Filadélfia, EUA, Russel testemunhou um assassinato similar de um jovem negro por um oficial da polícia; até mesmo o corpo da vítima foi negligenciado diante das autoridades no local e houve falta de repercussão do caso. Esse e outros eventos parecidos instigaram Russell (Figura 1) e seus amigos ativistas a se tornarem militantes revolucionários.

Não muito tempo depois, em 1966, outro líder do movimento negro foi avisado de que as pessoas estavam perdendo a fé no processo democrático e na mudança sem violência. “Aqueles que tornam a revolução pacífica impossível tornarão a revolução violenta inevitável”, disse Martin Luther King Jr., símbolo da revolução pacífica, com uma mensagem direcionada às pessoas no poder. Com certeza, os poderosos não queriam sequer uma revolução pacífica e, em vez disso, reprimiram pessoas dissidentes de todos os aspectos.

**Figura 1:** Russell Maroon Shoatz. Retirada do original.



Na Filadélfia, onde Russell viveu, Frank Rizzo se tornou comissário da polícia em 1967 e, mais tarde, foi eleito prefeito da cidade (Figura 2). Como o número de pessoas negras baleadas ou assassinadas pela polícia aumentou radicalmente durante seu encargo, Rizzo tornou público que nenhuma alegação contra a má-conduta de policiais seria investigada durante seu mandato. Os assassinatos e a falta de responsabilidade inspiraram uma abundância de ativismos que surgiram pela formação de organizações civis focadas em registrar os eleitores negros da cidade para uma variedade de grupos negros nacionalistas. Em contrapartida, Rizzo formou um Esquadrão de Defesa Civil para agressivamente juntar informações de ativistas de esquerda (incluindo estudantes), editoras de jornal alternativas e revolucionários negros. O FBI modelou o COINTELPRO, seu programa de vigilância para desmobilizar grupos subversivos ao governo, por causa do Esquadrão de Defesa Civil de Rizzo e o usou para lançar uma campanha nacional para perseguir e perturbar radicais de esquerda, incluindo o Partido dos Panteras Negras.

## O Fim da Fúria — um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas

**Figura 2:** Frank Rizzo, comissário de polícia da Filadélfia, EUA (1968-71) e o prefeito (1972-80). Arquivo fotográfico de 1969. Retirada do original.



Russell estava entre esses radicais, vivendo na clandestinidade como membro do Exército de Libertação Negra da Filadélfia (Philadelphia's Black Liberation Army), um grupo revolucionário altamente secreto, conectado, mas distinto dos Panteras Negras. Em 1972, ele foi preso e condenado pelo tiroteio politicamente motivado em 29 de agosto de 1970 contra dois policiais brancos, o sargento Frank Von Colln (que morreu) e o patrulheiro James Harrington (que sobreviveu). Russell, mais tarde, escapou da prisão duas vezes.

Para algumas pessoas da comunidade radical da Filadélfia do início dos anos 1970, Russell era um lutador pela liberdade. Apontava armas contra as verdadeiras fontes do terror nos Estados Unidos: as autoridades que praticavam violência contra os negros e outras minorias. Para essas autoridades, ele era um extremista político perigoso. Para sua família, ele era uma ausência – o pai que não estava presente. Para as famílias dos dois policiais, ele foi a fonte de uma dor terrível.

Russell tornou-se muitas outras versões de si mesmo durante as décadas que se seguiram. Suas concepções acerca de sua própria identidade,

suas crenças e suas filosofias políticas se transformavam e se contradiziam repetidamente. Sua história emblemática, como de jovens que iam de um extremo ao outro para transformar o mundo injusto, nunca havia sido contada com tanta extensão antes. Ela nos conta muito sobre racismo, violência, sofrimento, segurança pública, aplicação da lei e transformação social. O mais importante que ela nos diz é que nenhuma história verídica, por mais detalhada que seja, pode fazer com que todas essas formas de sofrimento se tornem equilibradas, como em um caderno de registro de transações financeiras. Um relato honesto é capaz de nos fazer confrontar com suas complexidades, várias e várias vezes.

**NO ANO EM QUE RUSSELL FOI PARA A PRISÃO**, seu filho de mesmo nome, Russell III, foi para o jardim de infância. Em um sentido profundo, eles estavam sozinhos no início de um momento importante – um tendo acabado de receber uma sentença de prisão perpétua e o outro começando a escola sem o pai, nenhum deles com qualquer maneira de alcançar o outro. Russell III não compreenderia os eventos que levaram ao encarceramento de seu pai ou o contexto que os envolveu por muitos anos, e não tinha ideia de que se tornaria o trabalho de sua vida defender a libertação de seu pai. Aconteceu mais uma coisa ao mesmo tempo, que também mudaria o curso da vida de Russell III – sua adoção informal por um policial<sup>2</sup>, que poderia facilmente ter sido o alvo naquela noite.

Nascido em 1941 na Carolina do Norte, EUA, Claude Barnes conhecia os terrores do Sul segregado e sentia profundamente sua impotência para combatê-los. Desde a infância, ele sonhava em ser policial – alguém que pudesse exercer autoridade e ajudar a acabar com a violência que ameaçava as pessoas comuns. Ele diz que em sua juventude seus motivos nem sempre foram puros. Ele tinha inveja de pessoas com poder e queria um pouco dele. Quando chegou aos 20 e poucos anos, Barnes havia se tornado um cristão devoto e acreditava que poderia servir a Deus e a seu povo juntando-se à polícia da Filadélfia, o que fez em novembro de 1966 (Figura 3). Ele se casou e constituiu família. Seu filho Reggie acabou na mesma classe do jardim de infância como um menino que parecia precisar de um amigo.

2. Acesso à conversa da autora com Russel III em: <https://www.youtube.com/watch?v=2R-kA4Y hcLws>.

## O Fim da Fúria — um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas

**Figura 3:** Claude “Papa” Barnes, um policial da Filadélfia (aposentado) e bispo da Igreja da Fé na North 38th Street. Imagem do Philadelphia Tribune. Retirada do original.



Claude Barnes adorava ser pai e estava ansioso para abraçar e orientar todos os meninos da vizinhança, especialmente aqueles que fizeram amizade com Reggie. Quando Barnes conheceu Russell III, ele, sem saber, se colocou em uma interseção crucial de duas forças poderosas na vida da criança: paternidade e policiamento. Barnes estava na força policial da Filadélfia em agosto de 1970, quando seis policiais foram baleados em três incidentes diferentes no mesmo fim de semana. O registro histórico sugere que nenhum dos policiais foram, pessoalmente, um alvo específico. Os agressores estavam dispostos a atirar em qualquer policial que encontrassem, em vez de procurar policiais específicos que tivessem registros de comportamento racista ou brutal. Se Barnes estivesse em serviço em 29 de agosto, ele poderia ter sido um dos homens que Russell Shoatz e os outros posteriormente foram condenados por balear. Barnes tinha, é claro, ouvido falar desses casos, mas não fez a conexão imediata com o aluno do jardim de infância que passava muitas tardes em sua casa. Com o tempo, o menino disse coisas sobre o pai

que fizeram Barnes entender quem ele era. “Naturalmente, isso me deu uma mistura de emoções porque eu amava Russell e também sabia que seu pai era uma parte muito importante de sua vida,” diz Barnes. Russell III sabia que o homem que passou a chamar de Papa Barnes trabalhava como policial, mas a importância desse fato ainda não era assimilada por ele.

Como um policial negro que trabalhou por anos para Frank Rizzo, Barnes conhecia muito bem as tensões entre tentar manter as comunidades seguras e o potencial racista e mortal do policiamento. Barnes fez o possível para manter as pessoas seguras e ser um modelo para os jovens de sua comunidade. Ele administrou isso muito bem, nunca apontando seu revólver de serviço para ninguém durante os 20 anos em que esteve na polícia. Por dez desses anos, Barnes trabalhou como parte de uma unidade policial de relações comunitárias, “tentando educar as pessoas sobre como elas poderiam resolver problemas em seu próprio bairro sem chamar a polícia”.

Crescendo a seis quarteirões de distância de onde seu pai morava quando criança, Russell III descreve os “tempos assustadores” trazidos ao seu bairro pela força policial de Rizzo. Ele rotineiramente observava homens negros apanhando dos policiais. Uma instituição destinada a manter a paz, proteger as pessoas e “impedir que a injustiça aconteça” não desempenhou nada parecido com esse papel em sua vida ou na de seus pares. É preciso “abaixar-se e esquivar-se constantemente apenas para ser um humano” e um policial ao mesmo tempo, diz Russell III. Ele chama isso de “dança policial” e admira Papa Barnes por ter força para fazer isso durante décadas.

Russell III e Papa Barnes tornaram-se tão apegados um ao outro que se consideram uma família e pediram que eu os entrevistasse juntos para esta história. O próprio pai de Barnes era distante e ele diz que se reconheceu em Russell III e entendia como era ter um pai que existia, mas não estava lá quando se precisava dele. Quando perguntei a Barnes se seus colegas da polícia sabiam que ele tinha um relacionamento próximo com o filho de um homem condenado por matar um colega policial, ele disse que nunca pensou em contar a ninguém no trabalho: Russell III é como seu próprio filho, e isso não é da conta de mais ninguém. Nesse ponto de nossa conversa, Russell III agradeceu a Papa Barnes e disse que não havia sido corajoso o suficiente para declarar publicamente que “meu pai não biológico é policial”. Barnes respondeu: “Você não tem nada do que se envergonhar”.

Seu amor por Russell III e sua compreensão de que às vezes “o sistema funciona contra os afro-americanos” fazem Barnes desejar poder falar com o Russell-pai. Barnes gostaria de perguntar a Russell o que ele estava pensando na noite do crime que o mandou para a prisão e dar a ele a perspectiva de um policial sobre isso. Barnes também gostaria de contar a Russell mais sobre seu filho, o que ele tem feito todos esses anos e como Russell III se tornou um bom homem. Acima de tudo, Barnes quer que Russell saiba que ele ainda pode aproveitar ao máximo o tempo que lhe resta nesta terra. Barnes diz: “Não é como você começa. É como você termina.” Ele quer que Russell ofereça um sincero pedido de desculpas público àqueles que prejudicou e encontre a paz antes do fim de sua vida. Barnes está orando para que Deus toque o coração de Russell, para que Deus o conduza à reconciliação e à redenção.

Até agora, Russell nunca ofereceu tal pedido de desculpas.

## A formação de um revolucionário

**RUSSELL SHOATZ AINDA SE LEMBRA** da primeira vez que viu uma violência racial. Quando criança, na década de 1940, ele viu dois policiais brancos responderem a uma ligação sobre violência doméstica em uma área negra da classe trabalhadora da Filadélfia. Os vizinhos assistiram de suas varandas e janelas enquanto os policiais arrastavam um homem de sua casa, espancando-o e lançando xingamentos raciais enquanto o empurravam para dentro do carro. Um dos policiais virou-se para os espectadores e perguntou: “Algum de vocês, outros negros<sup>3</sup>, quer isso?”.

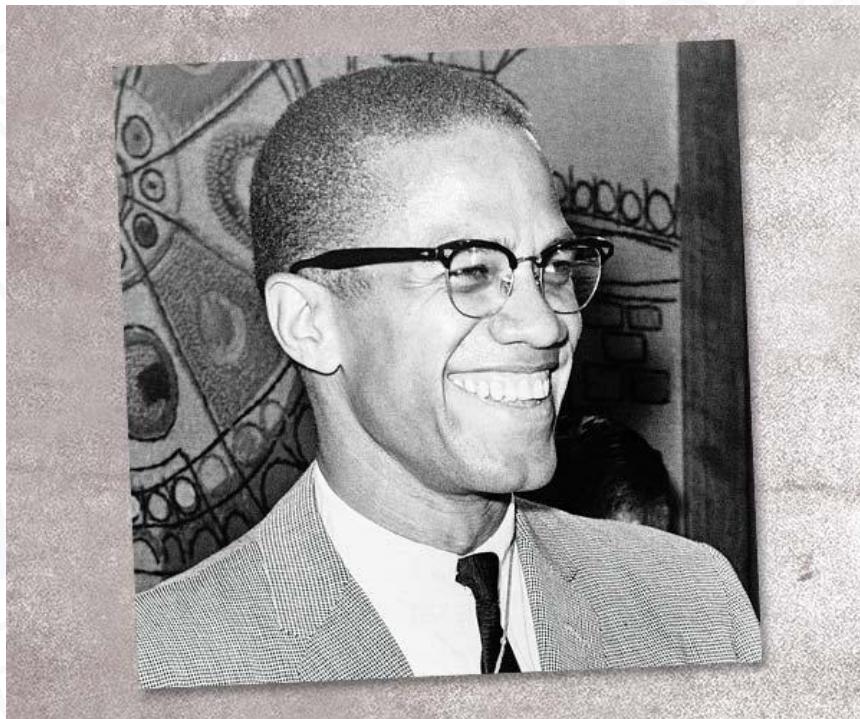
Desde a pré-adolescência, Russell teve más interações com a aplicação da lei. Aos 13 anos, ele e seus amigos passaram a aceitar a brutalidade policial como parte da rotina de suas vidas. Eles eram regularmente agredidos por patrulheiros e instruídos a esperar por esse comportamento pelos membros de gangues mais velhos de sua vizinhança. Russell descreve uma cultura de brigas frequentes entre gangues opostas e os membros mais velhos coagindo meninos adolescentes a se tornarem traficantes de drogas. Além disso, o tratamento desdenhoso e às vezes brutal dos mais velhos em relação às suas companheiras influenciou seu próprio comportamento em relação às mulheres em sua vida.

Russell teve várias passagens em centros de detenção juvenil, incluindo um acampamento na floresta para jovens rebeldes, onde aprendeu habilidades de

3. O termo *nigger*, utilizado no original, em inglês, é considerado racista e ofensivo quando utilizado por pessoas brancas para se referir a pessoas negras.

sobrevivência que mais tarde empregaria após uma fuga da prisão para adultos. Na adolescência, no final dos anos 1950, ele se autodenominava “bandido de rua.”

**Figura 4:** Malcolm X, 1964: “Não somos violentos com pessoas que não são violentas conosco”. Fotografia da Wikipedia (domínio público).



O momento que mudou a vida de Russell ocorreu em uma esquina de Nova Iorque, EUA, em 1963, quando ele viu Malcolm X discursar em um comício (Figura 4). “Nos primeiros cinco minutos depois de ouvir Malcolm falar, eu sabia que ele não era um homem como qualquer outro que eu conhecesse ou tivesse ouvido falar.” As descrições de Malcolm sobre “a brutalidade policial, a brutalidade que os membros da comunidade infligiam uns aos outros [e] o absurdo de exigir que os manifestantes dos direitos civis não se defendessem de ataques” deram a Russell uma nova estrutura para entender sua própria vida. Russell viu em Malcolm uma figura de força com um propósito mais nobre do que o dos membros mais velhos das gangues. Ele se comprometeu a direcionar sua vida nessa direção, mas não sabia por onde começar.

Depois do assassinato de Malcolm X, alguns anos mais tarde, Russell encontrou seu caminho para o *Muntu Cultural Center*, um espaço comunitário administrado por uma organização da Filadélfia chamada *Black Coalition*. Lá, ele aprendeu a se orgulhar de sua herança africana em vez de sentir vergonha dela; ele mergulhou na arte, na música, na comida, nas histórias e nas

## O Fim da Fúria — um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas

tradições. Ele foi inspirado pelos líderes do grupo, que conclamavam a comunidade negra a se unir e se defender.

Com base em seus encontros com ativistas locais, Russell, sua irmã Gloria e vários outros decidiram formar seu próprio grupo chamado *Black Unity Council*. A intenção original do BUC era iniciar outro centro comunitário com um banco de alimentos, creche, programas de intervenção de gangues e uma “escola de libertação” para educar as crianças negras sobre sua história. O BUC organizou com sucesso reuniões políticas dentro de um sindicato local para proteger os interesses dos trabalhadores negros ignorados pela liderança branca e obteve ganhos significativos para seus membros.

Interagir com o BUC também foi o primeiro passo para mudar a visão de Russell sobre as mulheres. Como parte da responsabilidade da comunidade, os homens “poderiam ser levados perante o grupo e julgados por qualquer uma de suas práticas anteriores que agredissem as mulheres. Por sua vez, isso deu às mulheres mais liberdade para falar o que pensavam.” Ele passou a ver “que as mulheres podiam e manifestavam coragem em situações que faziam a maioria dos homens se retrair com medo.” Enquanto isso, ele trabalhava na desconstrução de outros comportamentos de sua antiga vida de gangue e tentava neutralizar o que agora via como brigas sem sentido entre os meninos do bairro. Ao convencê-los a desistir de uma retaliação violenta planejada contra outra gangue diz que “não fui capaz de oferecer a eles nada em troca de não fazerem isso, exceto repetir constantemente a ideia de que não deveríamos nos matar por nada.”

Russell sempre foi cético em relação à resistência não violenta no movimento pelos direitos civis. “Fui ensinado a não permitir que o outro atacasse, sob nenhuma circunstância!” Embora ele tenha desenvolvido um respeito relutante pela coragem que os manifestantes pacíficos demonstraram sob coação, quando ele se tornou politicamente engajado, estava convencido de que suas ações não poderiam livrar os negros da opressão.

**Aos treze anos, Russell e seus amigos passaram a aceitar a brutalidade policial como parte da rotina de suas vidas.**

Em algum momento no final dos anos 1960, Russell testemunhou um assassinato policial particularmente angustiante de um jovem negro em seu bairro. Oficiais da força de Rizzo se envolveram em uma perseguição de carro roubado com um homem suspeito em alta velocidade. Quando o jovem

abandonou o carro e fugiu a pé, um policial o perseguiu até sua casa e atirou nele enquanto ele tentava se esconder atrás de sua mãe. O filho conseguiu correr para o quintal, onde o policial atirou várias vezes nele. A mãe pegou uma faca de cozinha e esfaqueou o policial para tentar defender o filho. Enquanto o corpo de seu filho jazia no chão, uma multidão de vizinhos, incluindo Russell, foi atraída para o quintal. Os paramédicos que chegaram deixaram o corpo do filho caído e começaram a tratar o policial. A mãe ficou ao lado do filho em uma poça de sangue e contou a todos reunidos o que havia acontecido. Antes desse momento, Russell sempre aceitou qualquer violência que a polícia aplicasse a ele e a seus amigos. Ao ouvir essa mãe, algo mudou dentro dele: “Quase perdi o controle de mim mesmo e tive que lutar contra uma vontade de pular em um dos policiais que se misturava à multidão... pegar sua arma e atirar nele.” Ele se absteve de atacar naquele dia, mas resolveu tomar um novo tipo de ação: organização comunitária para evitar mais assassinatos cometidos por policiais.

Para abordar esse assassinato, vários grupos, incluindo o BUC, convocaram uma série de fóruns, alguns dos quais incluíam representantes da polícia. Rapidamente ficou claro para os ativistas que as autoridades não tinham intenção de oferecer uma resposta significativa. Em uma reunião com a mãe do menino morto, Russell soube que seu relatório do evento havia sido enterrado administrativamente, como se nada disso tivesse acontecido.

Após o assassinato de Martin Luther King Jr., em 1968, Russell e vários outros atearam fogo a vários negócios gerenciados por brancos em sua vizinhança que eles acreditavam estar explorando os moradores negros. Tornando-se cada vez mais radicalizados e considerando as estratégias não violentas um beco sem saída, eles decidiram que o BUC precisava de uma ala paramilitar. Russell e seus camaradas “acreditavam que as organizações do tipo milícia que eram criadas, organizadas, treinadas e controladas pela comunidade negra” poderiam proteger os esforços dos negros na organização política e nos projetos comunitários. Em uma entrevista de 2006, ele disse: “Com ou sem razão, o BUC chegou à conclusão de que, para que os negros nos Estados Unidos fossem verdadeiramente livres, teríamos que travar uma luta armada.”

Este foi um período da história dos EUA em que, em todo o país, jovens de várias origens raciais, étnicas e sociais estavam indo para a clandestinitude – formando grupos radicais secretos que bombardeavam alvos corporativos e governamentais, ajudavam seus camaradas a escapar das prisões e matavam policiais. Parte dessa violência política aconteceu em protesto contra

as operações militares dos EUA no Vietnã, mas muitas vezes assumiu a forma de respostas retaliatórias aos assassinatos de negros pela polícia ou pelo FBI. Esses grupos pensavam que uma revolução estava chegando e logo. Em seu livro de 2015, *Days of Rage*, Bryan Burrough (2015) caracteriza a história dos movimentos clandestinos como “em última análise, um conto trágico, definido por uma inevitável ironia: que tantos jovens americanos idealistas, apaixonadamente comprometidos em criar um mundo melhor para si mesmos e para os menos afortunados, acreditavam que tinham que matar pessoas para fazer isso.”

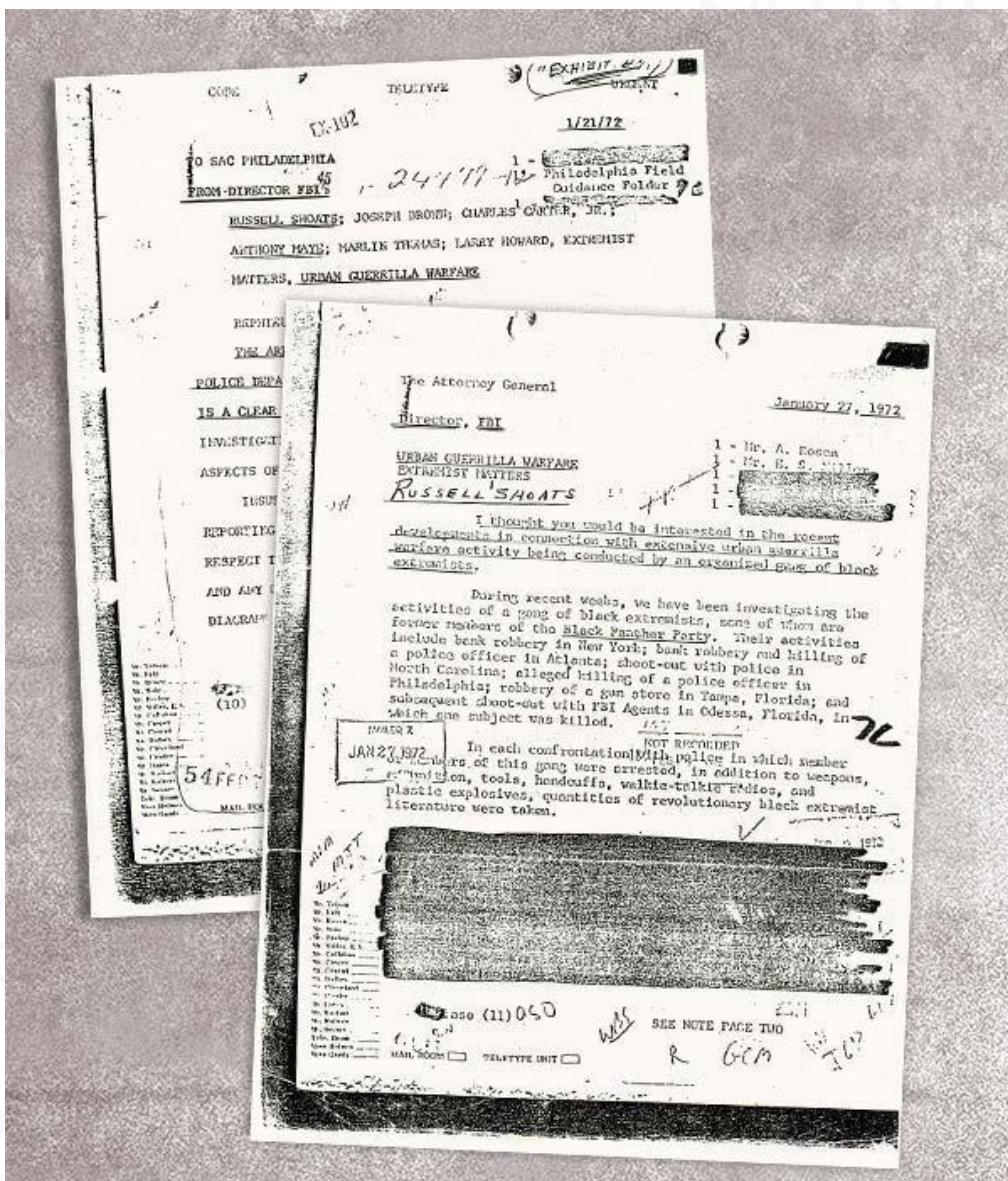
Russell se tornaria um desses jovens, ajudando a formar a célula da Filadélfia de um grupo amorfó – tão secreto e pouco documentado que os pesquisadores da época não podem nem ter certeza de que os vários grupos que usam esse nome se conheciam – chamado de *Black Liberation Army* (Exército de Libertação Negra).

## Ataque como defesa

Enquanto os Panteras Negras, formados em 1966 em Oakland, Califórnia, estavam ganhando notoriedade e semeando novos capítulos em todo o país, o BUC permaneceu pequeno e local com uma mentalidade decididamente militarista. No verão de 1969, o BUC havia adquirido uma quantidade significativa de armamento, incluindo até mesmo uma caixa de granadas de mão militares dos Estados Unidos, e teve que se manter discreto para evitar ser descoberto. Isso prejudicou os planos dos membros fundadores de estabelecer uma creche e um centro comunitário e causou a saída da maioria dos membros do BUC. Após a separação, apenas cerca de oito homens e suas parceiras permaneceram no grupo, incluindo Russell e a mulher que se tornaria sua esposa em união estável. O grupo decidiu se renomear como *Black Liberation Army* (BLA) – um apelido que adotaram porque ouviram falar de tal grupo na capital Washington. Na época, eles não tinham conhecimento ou conexão com o que mais tarde viria a ser a mais famosa organização com sede em Nova Iorque usando esse nome, que incluía Assata Shakur e Sekou Odinga.

Após o assassinato, em dezembro de 1969, de Fred Hampton (tema do filme biográfico de 2021 *Judas e o Messias Negro*), que foi drogado por um informante do FBI e baleado pela polícia de Chicago enquanto dormia ao lado de sua namorada grávida, Russell e seus camaradas do BLA decidiram ficar perto dos Panteras na Filadélfia para “atualizar suas defesas e reagir aos ataques esperados” da polícia.

**Figura 5:** Os arquivos COINTELPRO sobre Russell Shoatz mostram o envolvimento direto de J. Edgar Hoover, diretor do FBI, e John N. Mitchell, procurador-geral dos Estados Unidos, que seria preso como conspirador no escândalo Watergate. Arquivos do FBI obtidos por meio de uma solicitação da Lei de Liberdade de Informação por Russell Shoatz. Retirada do original.



Enquanto isso, a organização nacional dos Panteras tinha os mesmos tipos de diferenças ideológicas que levaram à dissolução do BUC, instigada pela interferência do COINTELPRO. O assassinato de um Pantera jovem, marechal de campo, chamado Robert Webb, que foi atribuído a uma facção rival dos Panteras, mas as evidências sugerem que pode ter sido feito pelo COINTELPRO (Figura 5), foi o catalisador para a criação das células de Nova Iorque do Exército de Libertação Negra. O que se sabe sobre as atividades de qualquer uma dessas facções só pode ser contado em fragmentos. O sigilo, a

raiva e o medo que envolveram as ações do BLA, dos Panteras, do FBI e da polícia impedem até mesmo os envolvidos nessas organizações de saber o que ocorreu. Em uma entrevista de 2006, Russell descreveu isso como uma estratégia necessária para permitir ações revolucionárias:

As pessoas devem entender que, ao lidar com a história do Partido dos Panteras Negras, ninguém – nem os Panteras, nem a polícia/FBI ou outros braços repressivos do Estado – sabe de tudo! [...] Muitas coisas eram tão delicadas que eram conhecidas e tratadas apenas por aqueles que precisavam saber. A desvantagem disso é que, se as coisas não dessem certo ou se você fosse pego, você estava sozinho.

Ao contrário de grupos como o *Weather Underground*, o BLA não divulgou manifestos políticos substanciais descrevendo suas filosofias ou sua visão para a revolução. Não era uma parte formal do Partido dos Panteras Negras, embora a grande maioria dos membros do BLA tivesse sido Panteras em algum momento. O que parecia unir todos os membros das várias células do BLA era a sensação de que a resposta necessária aos assassinatos de jovens negros cometidos pela polícia era responder na mesma moeda, matando policiais.

## Tiros

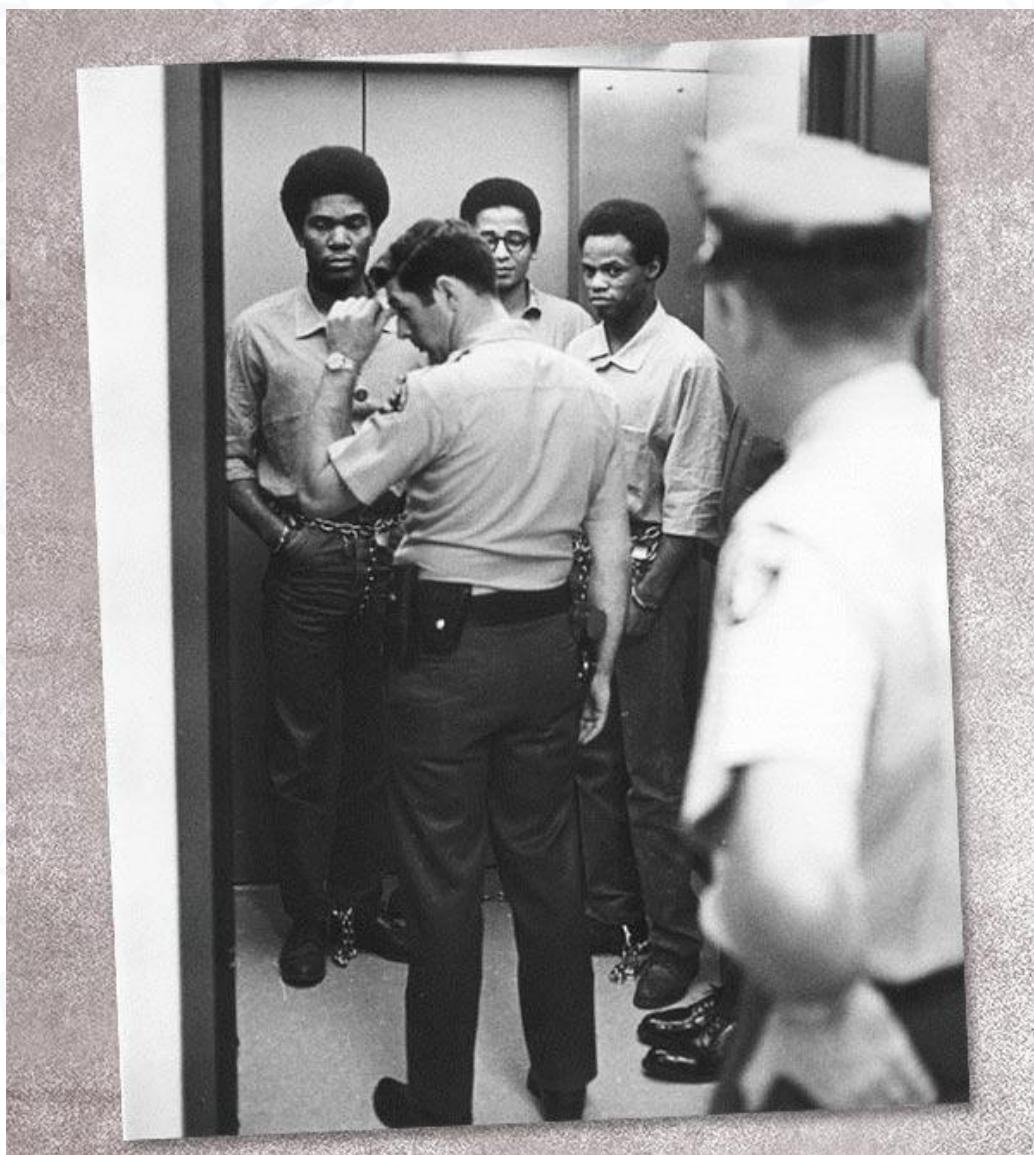
**7 DE AGOSTO DE 1970:** o Pantera Negra Jonathan Jackson, de 17 anos, e cinco cúmplices usaram espingardas para assumir uma sala no Tribunal do Condado de Marin, no norte da Califórnia, e exigir a libertação de um grupo de Panteras conhecido como *Soledad Brothers* (Figura 6), incluindo o irmão de Jonathan, Jorge. Cinco reféns, incluindo o juiz, o promotor e três jurados, deixaram o tribunal sob a mira de uma arma. O tiroteio que se seguiu com a polícia deixou Jonathan, dois outros Panteras e o juiz mortos. O promotor e outro Pantera sofreram ferimentos graves. Jonathan Jackson se tornou um mártir para os Panteras e uma inspiração para Russell Shoatz. “Isso é o que muitos de nós esperávamos e para o que treinamos”, ele relata em sua autobiografia não publicada de 2001. “Meu sentimento era, em linguagem de rua: a merda estava acontecendo!”

**29 DE AGOSTO DE 1970:** O patrulheiro James Harrington, de 39 anos, estava dirigindo com seu parceiro, Henry Kenner, em uma van da polícia a cerca de cem metros da casa da guarda em Fairmount Park, na Filadélfia, quando um homem desconhecido acenou para eles descerem – Harrington presumiu pedir informações – e então, sem dizer uma palavra, atirou nele à queima-roupa. A bala entrou no queixo e saiu pela nuca. Harrington sobreviveu. Kenner, um oficial negro, saiu ileso. Sangue e fragmentos de ossos

encheram o que restava da boca de Harrington enquanto ele tentava pedir ajuda pelo rádio. Seus ferimentos lhe custaram os dentes e o maxilar inferior, além de perda auditiva total em um ouvido e parcial no outro.

Meia hora depois, o sargento Frank Von Colln, de 43 anos, estava sentado falando ao telefone em sua mesa na guarita. Um homem não identificado atirou fatalmente em Von Colln cinco vezes. Nenhuma evidência efetiva foi encontrada para identificar o atirador em nenhum dos casos. No entanto, em sua autobiografia, Russell admite estar “no local imediato desses eventos” e afirma que esses atos foram “realizados de acordo e a mando da liderança do Partido dos Panteras Negras”.

**Figura 6:** John Clutchette, George Jackson e Fleeta Drumgo (os Soledad Brothers), 1970  
Imagen de SF Bay View. Retirada do original.



**30 DE AGOSTO DE 1970:** Em dois incidentes separados, mais quatro policiais da Filadélfia foram baleados. Russell faz referência a um desses tiroteios como sendo realizado por camaradas em outra célula clandestina afiliada a dele. Outra fonte afirma que esses tiroteios posteriores provaram não estar ligados à violência do dia anterior ou aos Panteras, mas o comissário de polícia Frank Rizzo – um homem que não tem o hábito de fazer distinções cuidadosas entre os negros – e muitos outros presumiram que os Panteras estavam por trás de todos esses ataques à polícia. Rizzo ordenou invasões, às cinco horas da manhã, nos escritórios dos Panteras Negras, em três bairros diferentes da Filadélfia.

Três suspeitos (Hugh Williams e os irmãos Robert e Alvin Joyner) foram presos em poucos dias e um quarto (Fred Burton) se rendeu um mês depois, mas Russell Shoatz não foi encontrado em nenhuma dessas invasões. Ele já havia passado para a clandestinidade e não seria pego até 19 de janeiro de 1972, quando foi preso com um nome falso sob a acusação de porte de arma. Suas impressões digitais revelaram sua identidade e alertaram a polícia de que ele era procurado pelo tiroteio em Fairmount Park.

Esses cinco homens foram finalmente condenados pelo tiroteio em Harrington e pelo assassinato de Von Colln. Um sexto suspeito, Richard Bernard Thomas, foi capturado em 1996, 26 anos após o ataque, vivendo com uma nova identidade. Ele foi absolvido, pois o registro das testemunhas se dissolveu nos anos seguintes. As famílias das vítimas queriam que os réus recebessem pena de morte. Quatro dos homens conhecidos durante seus julgamentos como os Philadelphia Five estão cumprindo prisão perpétua sem liberdade condicional nas prisões da Pensilvânia por assassinato em primeiro grau (as sentenças de prisão perpétua na Pensilvânia excluem a possibilidade de liberdade condicional). Russell, que foi retratado como o líder e mais tarde recebeu sentenças extras por duas fugas bem-sucedidas da prisão, está cumprindo duas sentenças de prisão perpétua, mais vinte e cinco anos. Todos os Philadelphia Five receberiam reduções de sentença se dessem provas contra os outros, mas nenhum o fez. Eles fizeram um pacto um com o outro, que meio século de encarceramento não corroe.

## A família do revolucionário

Durante a maior parte dos três anos antes de o FBI ir à sua casa procurar por ele, Thelma Christian não fazia ideia de para onde seu marido havia ido. Além disso, ela não se importava.

Para aqueles agentes do FBI, naquele dia no final de 1970 ou início de 1971, Russell era um terrorista. Para Thelma, ele era apenas um marido difícil e ausente. Não era fácil para uma mulher negra de 26 anos na Filadélfia sustentar a si mesma e a seus quatro filhos pequenos, mas Thelma ficou aliviada por não ter que lidar com o abuso que terminou quando seu marido foi embora.

Thelma não via Russell há meses quando ele apareceu em sua porta mais cedo, no mesmo dia em que ela recebeu a visita do FBI. Ele estava suado e parecia que estava correndo. Thelma o deixou entrar em casa, mas apenas por um momento. Russell queria ver os filhos, mas Thelma disse a ele que eles passariam o verão com a família dela, na Virgínia. Ela pensou que havia algo estranho acontecendo, mas não queria questioná-lo. Ele saiu em poucos minutos, e ela ficou feliz em vê-lo partir.

Então, sem avisar, o FBI chegou com armas e invadiu a casa dela. Thelma estava apavorada. Eles chegaram perguntando por Russell e ela disse que ele havia acabado de sair. Quando a porta se fechou atrás deles, ela quase desmaiou. Este incidente foi a primeira indicação que ela teve de que seu marido era procurado pela polícia ou que ele poderia ter cometido um crime grave.

**Por trás de cada revolução bem-sucedida ou fracassada, existem histórias não contadas de pessoas que mantêm a vida no dia a dia, juntando os cacos e cuidando das crianças.**

Nos anos seguintes, Thelma presumiu que seu telefone estava grampeado. Ela achava que podia ouvir o som de uma máquina gravando-a, então raramente fazia ligações. Ela foi questionada em várias ocasiões e submetida a um teste de detector de mentiras, no qual ela falhou porque estava muito nervosa. Embora todas as autoridades com quem ela entrou em contato concluíssem que Thelma não sabia nada sobre as atividades revolucionárias de Russell, sua casa foi invadida várias vezes – as portas arrombadas, equipes da SWAT arrancando coisas das paredes, helicópteros circulando no alto, homens armados cercando a casa e colocando em perigo ela e seus filhos.

Thelma havia se separado do marido três anos antes dos crimes pelos quais ele seria condenado. Apesar disso, nos últimos 50 anos, sua vida e a vida de seus filhos foram profundamente moldadas pela violência e pela vigilância nas mãos de agentes da lei, dos tribunais que lhes deram mandados e do julgamento público de ações das quais ela não tinha nenhum conhecimento e nas quais ela não teve participação.

Por trás de cada revolução bem-sucedida ou fracassada, existem histórias não contadas de pessoas que mantêm a vida no dia a dia, juntando os cacos e cuidando das crianças. Na família Shoatz, isso coube a Thelma.

## **Quando Thelma se casou com Russel**

Thelma diz que nunca gostou do homem que viria a ser seu marido. Ela havia se mudado da Virgínia para a Filadélfia com duas de suas irmãs mais velhas e estava começando uma nova vida na cidade grande. Desde o momento em que Russell a conheceu, ele a perseguiu agressivamente, embora ela o recusasse muitas vezes. Era início dos anos 1960, e muitos homens ainda viviam uma narrativa que retratava tal persistência como romântica. Thelma acabou cedendo e saiu com ele. Eles descobriram algumas semanas depois que ela estava grávida.

A família de Russell insistiu em um casamento e pagou por tudo. Ninguém perguntou a Thelma o que ela queria ou como ela se sentia a respeito. Quando ela e Russell se casaram, em março de 1964, ela chorou durante toda a cerimônia. Mais tarde naquele ano, ela deu à luz sua filha Theresa. Quando os dois novos pais foram ao médico para o retorno pós-parto, descobriram que outro bebê (sua filha Sharon) já estava a caminho. Eles teriam quatro filhos.

Thelma tinha seus próprios interesses políticos; ela esteve envolvida no movimento pelos direitos civis, incluindo a marcha pela ponte Edmund Pettus em Selma, Alabama, onde John Lewis foi espancado por policiais estaduais e ela mesma também sofreu ferimentos. Ainda assim, ela permaneceu comprometida com a causa da manifestação não violenta. Porém, com tantos filhos pequenos, ela estava principalmente ligada ao fronte doméstico. Sua vida já não lhe pertencia.

O casamento de Thelma e Russell se deteriorou rapidamente, acelerado por Russell ser mulherengo e agressivo. Ele estava lutando para conciliar a vida que conhecia com a visão de revolução de Malcolm X, querendo mudanças, mas sem saber como. Nesse período, Russell conheceu uma mulher apelidada de Bonnie (nome legal, Loretta Fairly), que também tinha sido casada e tinha filhos, mas era separada do marido. Os dois se uniram em suas vidas igualmente caóticas quando se tornaram amantes e amigos. Embora Russell quisesse continuar casado com Thelma, ele se voltou para Bonnie em busca de intimidade emocional e conforto.

Ele se metia em brigas com homens do bairro e batia em Thelma quando eles discutiam. Em uma dessas ocasiões, ela saiu correndo de casa e chamou

a polícia. Russell fechou a porta quando a polícia pediu para entrar em sua casa e, embora pudessem ver claramente pela janela da frente que ele estava desarmado e vestindo apenas cuecas, eles arrombaram a porta, espancam-no até que se rendesse e o arrastaram à delegacia.

Quando o pai de Russell o retirou da prisão no dia seguinte, ele disse ao filho que deveria ter usado sua espingarda contra os policiais quando eles arrombaram sua porta. Isso não era característico do pai de Russell, que até então tentava ensinar seu filho a manter a cabeça baixa e jogar de acordo com as regras. Russell descreve que seus pais estavam “debaixo da ilusão de que, se eles me ajudassem a me tornar um membro saudável e educado da sociedade em geral, desde o início eu teria uma excelente chance de me tornar um membro estável e produtivo da comunidade. Muitos anos depois, eu os ouviria dizer que suas visões estavam condenadas por causa de forças que eles nunca imaginaram que entrariam em ação, embora sendo dos estados sulistas segregados e repressivos, eles estavam cientes dessas forças. Eles só pensaram que haviam escapado delas”.

**EM 1967, RUSSELL ESTAVA PRESENTE** no hospital junto de Thelma para o nascimento de seu filho Russell III. Menos de um ano depois, Thelma deu à luz seu último bebê, uma menina chamada Tammy, mas a essa altura o casal havia se separado. Russell tornou-se mais comprometido com Bonnie e, na época em que Tammy nasceu, Bonnie engravidou do primeiro dos três filhos que teria com Russell: Hassan, Naeemah e Jalilah. Este período coincidiu com o despertar de Russell para a libertação negra, uma causa na qual Bonnie também estava engajada.

Enquanto isso, Thelma levou seus quatro filhos pequenos de volta para a Virgínia. Depois de lutar para cuidar deles, Thelma concordou em deixar as duas mais velhas, Theresa e Sharon, voltarem para a Filadélfia para morar com seu pai e Bonnie por um tempo. Nos dois anos em que Russell e Bonnie criaram as filhas de Thelma, eles tinham um grande quadro, uma escrivaninha e cadeiras na sala de estar. Eles queriam que as crianças tivessem uma “educação revolucionária.” Russell “tinha esperanças de prepará-las para continuar nossa Luta de Libertação, pois tinha certeza de que seria morto ou preso.”

Depois de dois anos, Thelma voltou para recuperar suas filhas e ficou choca cada com o estado em que as encontrou. Thelma nunca mais deixaria nenhum de seus filhos sob os cuidados de Russell, apesar de sua profunda luta para sustentá-los sozinha. Nem a família de Russell nem a dela ajudaram Thelma a se

manter financeiramente ou os acolheram quando precisaram de um lugar para morar. Theresa se lembra de caminhar com a mãe e os irmãos no frio procurando um lugar para ficar. A Grande Migração ainda trazia sulistas para o norte, para a Filadélfia, em busca de trabalho, e era difícil encontrar moradia e emprego, mas Thelma encontrou um quarto para alugar e fez o possível para pagar as contas.

Ela estava feliz por estar junto novamente com seus filhos, mas muitas vezes achava quase impossível continuar. Ela gritava: “Onde você está, Deus, onde está? Você vê todas essas coisas pelas quais estou passando? Onde você está?” Quando ela estava à beira do desespero, ela olhava para seus bebês e lembrava que eles não tinham ninguém além dela, e ela decidia novamente confiar em Deus. “Ele é meu provedor, meu protetor, e posso recorrer a ele para qualquer coisa que eu precisar”

## **A névoa da guerra**

Durante esse período, Russell, Bonnie e seus filhos viveram aventuras muito diferentes, armando-se e participando de treinamentos de combate. Bonnie era uma atiradora melhor do que qualquer um dos homens do BUC. Ela e Russell tinham muitas armas guardadas em casa e colocavam os filhos em uma banheira de ferro fundido para protegê-los em caso de tiroteio com a polícia.

O relato de Russell dessa época descreve um quase acidente angustiante para um de seus filhos. Em uma noite, Bonnie estava ajudando um de seus camaradas a chegar a uma casa segura por ruas cheias de policiais. Este homem e Bonnie decidiram que poderiam caminhar casualmente se Bonnie carregasse sua filha nos braços. A autobiografia de Russell explica: “O plano deles em caso de emergência era que ela jogasse o bebê no gramado e ele a segurasse como refém/escudo. Pode parecer loucura agora, mas esse era o estado de espírito em que todos nós estávamos.”

Escrevi para ele sobre esse episódio, querendo saber onde um revolucionário traça uma linha entre criar um mundo melhor para sua família e as gerações futuras e proteger essa família por tempo suficiente para que os filhos tenham um futuro. Eu esperava que ele me contasse o que estava pensando naquela noite ou naqueles anos. Em vez disso, ele respondeu:

Levei até meus setenta anos para perceber o quanto dominada minha vida foi por RAIVA, HUMILHAÇÃO e, na maior parte do tempo, TESTOSTERONA. A JUVENTUDE também desempenhou um papel, até que eu pude passar muito tempo lendo, e assim pude entender melhor a vida. Não há como

expressar o modo que a RAIVA DOMINANTE tem sido a maior parte da minha vida! Tanto que isso me deixou muito INSENSÍVEL aos sentimentos ou bem-estar dos outros, incluindo meus entes queridos e filhos. A Fúria foi alimentada por um profundo sentimento de HUMILHAÇÃO.

Isso me pareceu a coisa mais honesta que ele poderia ter dito não apenas sobre si mesmo, mas sobre um período da cultura revolucionária que tantos lutaram para entender. Russell e Bonnie, como um jovem casal, parecem não apenas ter sido movidos por um espírito revolucionário, alimentado por raiva e humilhação, mas também apanhados na “névoa da guerra” – uma frase que ficou famosa pelo antigo Secretário de Defesa Robert McNamara para descrever a tomada de más decisões durante o conflito, afetadas pelo contexto. Quando tudo o que você vê é a guerra, o que o inimigo faz e o que você deve fazer em resposta, o contexto desaparece, até mesmo as coisas pelas quais você pensou que estava lutando.

Após o tiroteio em 1970, Russell passou dois anos na clandestinidade, viajando incógnito por vários estados e construindo relacionamentos com outros viajantes, incluindo um grupo de freiras radicais. Bonnie fugiu com ele no início, mas acabou voltando para a Filadélfia para cuidar de seus filhos. Enquanto isso, ele estava recrutando revolucionários, levantando apoio e fazendo conexões com movimentos afins em todo o mundo.

**Quando tudo o que você vê é a guerra, o que o inimigo faz e o que você deve fazer em resposta, o contexto desaparece, até mesmo as coisas pelas quais você pensou que estava lutando.**

Em 1972, de volta à Filadélfia, a polícia, após um roubo, o parou na rua e o encontrou carregando um grande número de armas. Ele foi, então, identificado como procurado pelos tiroteios de 1970. Enfrentando um novo capítulo na prisão, ele fortaleceu sua determinação. Olhando para trás, ele escreveu em 2001:

O mártir Pantera Negra Fred Hampton disse uma vez: ser um revolucionário é ser um inimigo do Estado. Ser preso por essa luta é ser preso político. Eu havia me tornado um prisioneiro político dessa guerra que nossos opressores vinham travando contra os afrodescendentes, desde que sequestraram nossos ancestrais de nosso continente-mãe, a África. Nós lutamos, usando todos os meios à nossa disposição e com o melhor de nossa capacidade; e não tive arrependimentos associados à minha ação. Portanto, embora minha situação parecesse extremamente crítica e sombria para alguns, eu estava determinado a permanecer fiel às coisas pelas quais vinha lutando, aconteça o que acontecer.

## Quarenta e nove anos na prisão

Não havia dúvida de que Russell tentaria escapar da prisão. Afinal, ele era um lutador pela liberdade. Insistindo em uma distinção entre atos de guerra e as acusações pelas quais foi condenado e preso, ele se via não como um criminoso, mas como um prisioneiro político como os militantes presos do Congresso Nacional Africano de Nelson Mandela, na África do Sul do Apartheid: “Nossa resistência, a insurreição e a rebelião eram sediciosas, na medida em que eram atos de guerra contra uma autoridade opressiva e injusta”, explica sua autobiografia. Sem reconhecer especificamente o que esses atos poderiam ter sido, Russell rejeitou o significado atribuído a eles pelo tribunal. Ele era um soldado em uma guerra contra a polícia, uma guerra que não iniciou, e defendia que suas atividades deveriam ser interpretadas dentro desse contexto.

Aparentemente, o *ethos* desta guerra não levou este combatente a distinguir entre oficiais individuais ou levar em conta o contexto de que uma das vítimas estava simplesmente sentada em sua mesa e a outra estava preservativamente oferecendo informações – não mais do que a polícia de Rizzo parecia distinguir entre os negros que cuidam de suas vidas diárias e aqueles que colocam em risco a segurança pública.

Se é guerra que você quer, responderam as autoridades, guerra você terá. Nas cinco décadas seguintes na prisão, Russell seria espancado e desfigurado, drogado até o esquecimento, com atendimento médico negado e sepultado em confinamento solitário por um total de quase trinta anos, incluindo os vinte e dois que cumpriu consecutivamente. Fora da prisão, sua família também seria aterrorizada.

A experiência de Russell, apesar de extrema, não é única. A prisão é colocada como uma instituição destinada a conter e prevenir a violência, mas dificilmente existe alguma forma de violência da qual ela não seja cúmplice. As prisões revelam o que nós, como povo, somos capazes de fazer uns aos outros e provam que estamos dispostos a tratar muitas pessoas – mais de dois milhões delas apenas nos Estados Unidos – como menos do que humanas.

O que quer que ele acreditasse então ou agora, as ações revolucionárias de Russell como membro do BLA não libertaram seu povo ou impediram danos futuros. Em vez disso, eles provocaram mais violência das instituições estatais de maneiras que brutalizariam a família Shoatz nas próximas décadas.

**NA PRISÃO DE GRATERFORD**, Russell se reuniu com Robert Joyner, parceiro de sua irmã Gloria e cofundador do BUC e BLA, que cumpria prisão

perpétua pelo ataque ao Fairmount Park. A essa altura, Joyner havia se convertido ao Islã e se autodenominava Saeyd (saíde). Ele impressionou Russell com sua crença de que “a principal razão pela qual nosso movimento coletivo estava passando por essas dificuldades era devido ao nosso fracasso em estabelecer uma base mais forte nos corações e mentes de nós mesmos e dos companheiros revolucionários”, e que o Islã era essa base. Naquela época, Russell se via como um “soldado de infantaria”, cujo trabalho era lutar até o fim, em vez de discutir ideias. Ainda assim, Saeyd o convidou para a mesquita sunita da prisão, onde Russell foi levado com procedimentos atenciosos e dignos. Ele logo se converteu e embarcou no estudo da fé.

Bonnie levava seus filhos para visitar Russell regularmente e também se converteu ao Islã. Líderes espirituais de uma mesquita próxima aconselharam Russell e outros homens encarcerados a encorajar suas esposas e namoradas a “se casarem com outros homens enquanto estivéssemos na prisão” porque “as mulheres muçulmanas devem ter maridos que possam satisfazer suas necessidades e desejos.” Embora Russell ainda estivesse muito apaixonado por sua esposa em união estável e não quisesse perdê-la, ele foi influenciado pela discussão. Ele a informou de sua decisão e cortou todos os laços. Mais tarde, ele se arrependeu profundamente e percebeu que havia “infligido uma quantidade enorme de danos à psique de meus entes queridos, dos quais eles não se recuperaram até hoje.” Russell teve pouco contato com os três filhos que teve com ela até 2014.

Os irmãos de Russell às vezes levavam os filhos de Thelma para ver o pai. A princípio, Theresa não percebeu que o local onde o visitavam era uma prisão, mas notou que ele olhava constantemente pelas janelas para os outros edifícios e a paisagem circundante. Em retrospectiva, Theresa acha que o principal interesse de seu pai em suas visitas era apreciar a vista e fazer planos para uma fuga. Russell ainda não havia aprendido a ser o tipo de pai que mais tarde se tornaria. Ele ainda estava ignorando seus entes queridos, procurando por uma brecha nas paredes que o prendiam.

## Tornando-se um *Maroon*<sup>4</sup>

Em 1976, Russell foi transferido para a State Correctional Institution, em Huntingdon, Pensilvânia. A mais antiga prisão em operação contínua no estado,

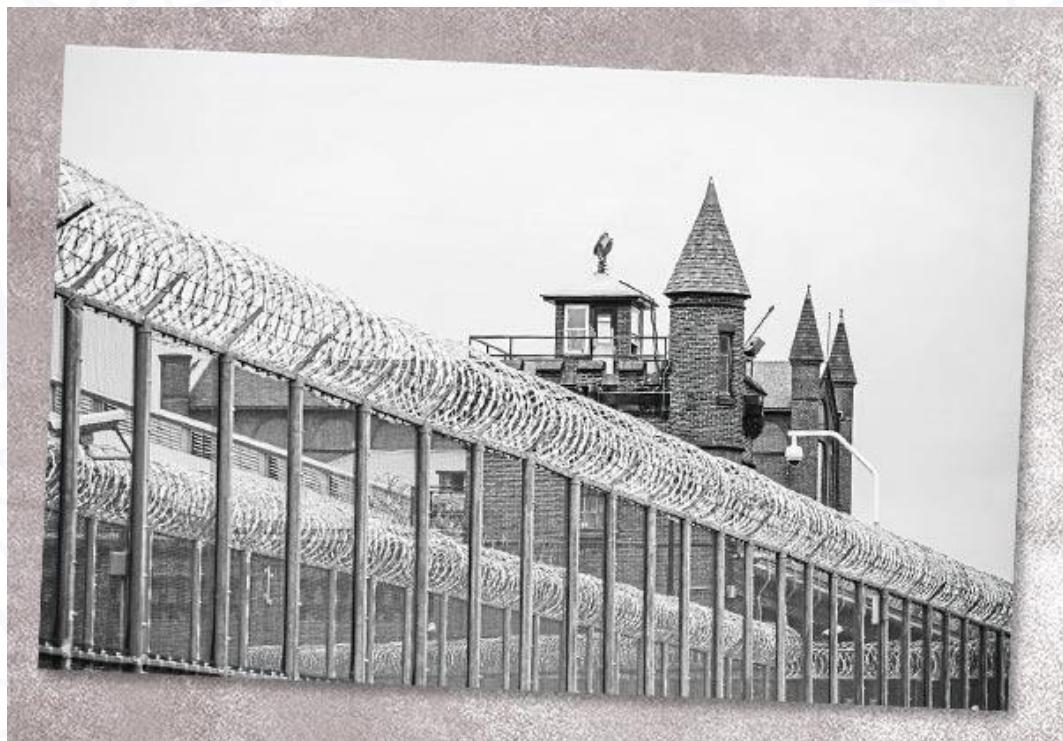
---

4. A expressão *maroon* refere-se às pessoas em situação de escravização nas Américas que, ao conseguir fugir, formavam grupos em assentamentos marginais; pode ser entendida também como fuga e rebeldia.

## O Fim da Fúria — um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas

Huntingdon era conhecida como o “campo da quebra” – o lugar para onde os encarcerados mais incorrigíveis eram enviados para terem seus espíritos (e não raramente seus corpos) quebrados. Russell regularmente testemunhava homens encarcerados sendo espancados até o chão por funcionários (Figura 7).

**Figura 7:** SCI Huntingdon, Pensilvânia: o “campo da quebra”. Fotografia de Andrew Rush/Post-Gazette. Retirada do original.



Russell e vários outros homens resolveram fugir juntos e colocar seu plano em ação em 14 de setembro de 1977. Eles “subjogaram” quatro guardas, deixando-os presos em uma cela vazia, e usaram uma de suas chaves para subir ao telhado; depois jogaram um cobertor por cima de uma cerca de arame farpado e escalaram para a liberdade. Russell se separou dos outros imediatamente e correu para a cidade até ver as luzes de um carro da polícia e se esconder em um forro sob um prédio. Quando ele saiu, percebeu que de alguma forma havia fugido em círculo e acabou no portão da frente da prisão, onde dezenas de carros da polícia estavam se reunindo para iniciar uma busca organizada.

Russell recuou silencioso, depois fugiu novamente para as Montanhas Allegheny, conduzido pelos sons dos cães latindo em seu encalço. Quando finalmente os sons dos cachorros se afastaram dele, Russell sentou-se atrás de algumas pedras para descansar e percebeu que, pelo menos naquela noite, “eu estava livre!”

Russell usou seu treinamento do campo de detenção juvenil na selva e os exercícios paramilitares que vinha fazendo com o BUC e o BLA para sobreviver nas montanhas. Ele deixou trilhas falsas para espantar os cachorros, dormiu na vegetação rasteira para se esconder, caminhou ao luar e ficou longe das trilhas estabelecidas. Ele estava tentando ir em direção ao lago Raystown, onde ele e seus camaradas concordaram em se encontrar se fossem separados, mas mais uma vez ele percebeu que estava de volta ao ponto de partida, perto da prisão. Ele decidiu se esconder onde estava. Para se alimentar, ele colhia vegetais nos campos locais e, a certa altura, pescou e comeu uma tartaruga crua. Apesar das dificuldades físicas, Russell encontrou uma alegria silenciosa em sua vida nas montanhas. “Muitas vezes eu sentia frio e fome, mas me sentia imensamente melhor do que quando estava na prisão.”

Eventualmente, para ganhar alguma distância da prisão, ele fez uma série de tentativas de dirigir um veículo. A certa altura, deixou Dale e Marlene Rhone e seu filho amarrados a uma árvore por horas depois de tentar roubar seu carro, que ele abandonou quando falhou ao dar a partida. Em outra tentativa, com uma arma que levou da casa dos Rhone, disparou dois tiros contra um motorista, Jack Powers, que fugiu. Finalmente, ele assumiu o carro de um homem chamado Calvin Reddings e o forçou a tentar contornar um bloqueio policial. Em vez disso, Reddings saltou do carro em movimento e gritou: “Sou um refém!” Supondo que Reddings fosse um cúmplice, a polícia atirou nele e cercou Russell, algemou-o e colocou-o em um carro, onde um policial estadual seguia uma espingarda sob sua mandíbula. Sobre esse momento, Russell escreveu em 2001: “Infelizmente, a perseguição acabou. Eu tinha sido um escravo fugitivo, mas fui capturado e estava sendo devolvido à senzala. Fazia 27 dias.”

SEM NENHUMA SURPRESA, A FUGA DE RUSSELL foi recebida de forma muito diferente dentro e fora da prisão. A comunidade local, aterrorizada com a tomada de reféns, ficou indignada. Russell escapou de uma prisão onde foi violentado por fazer o mesmo com os outros. Muitos outros homens encarcerados viram nele o espírito de seus ancestrais que escaparam da escravidão e o renomearam de acordo com isso. Quando Russell se tornou muçulmano, ele adotou o nome de Harun Abdul Ra’uf. Alguém observou que a polícia havia perseguido Russell “como um *maroon*” – um termo que descreve escravizados fugitivos. *Maroon* soava como Harun, e o nome pegou.

Quando começou a publicar ensaios políticos, usava o nome de Russell Maroon Shoatz. Ao longo dos anos que se seguiram, ele pesquisou a história dos *maroons* ao redor do mundo e suas valorosas lutas para conquistar e manter sua liberdade. A palavra *maroon*, conforme definido pelo dicionário Random House Unabridged, evoca vários outros significados aplicáveis à sua vida:

1. desembarcar ou abandonar em uma ilha ou costa isolada como forma de punição...
2. colocar-se em uma posição isolada e muitas vezes perigosa
3. abandonar um lugar e sair sem ajuda ou recursos

Como substantivo, a palavra refere-se a uma pessoa abandonada e isolada dessa forma, bem como a escravizados fugidos, “especialmente em áreas montanhosas”. A ironia que impressiona com mais força reside no fato de que os *maroons* históricos permaneceram livres ou morreram tentando, enquanto Russel Maroon Shoatz passaria três décadas em confinamento solitário. No entanto, seu nome adotado é um sinal de pertencer a uma comunidade muito maior de cativos que estão determinados a serem livres.

## Consequências da fuga

**EM 1977, THELMA E SEUS FILHOS** moravam em uma casa do outro lado da rua da Escola Primária Samuel B. Huey, na Filadélfia, onde ela trabalhava e eles estudavam. Theresa, então com treze anos, sabia o tempo todo que seu pai estava na prisão e “não era uma coisa ruim, embora eu não conhecesse nenhuma outra criança que tivesse um membro da família na prisão. Foi apenas quando meu pai escapou de uma prisão em que ele estava que eu soube que algo estava errado”.

Enquanto a família caminhava para a escola naquela manhã, um repórter os abordou, dizendo que o marido de Thelma havia escapado da prisão e havia rumores de ter sido visto em um parque próximo. Thelma pensou: “Oh, meu Deus. Isso é tudo que eu preciso. Helicópteros começaram a nos sobrevoar.”

A família chegou à escola apenas para vê-la fechada e cercada pela polícia e pelo FBI, presumivelmente supondo que Russell iria lá para ver seus filhos. Todas as crianças da escola foram evacuadas de suas salas de aula, mas não foram autorizadas a ir para casa. Os alunos e professores lotaram o pátio da escola, cercados e olhando para a casa de Thelma.

Os filhos de Thelma viram sua mãe, com medo e frenética, na porta de sua casa com a polícia e o FBI ao seu redor, abrindo caminho adentro, destruindo móveis e fotos e ainda quase atiraram no gato. No final das contas, eles não encontraram nada para ajudá-los em sua busca pelo fugitivo Russell, que nunca teve a intenção de se aproximar da Filadélfia ou de sua família enquanto estava fugindo.

Agora todos os professores das crianças Shoatz, colegas e famílias dos colegas sabiam sobre Russell e tinham opiniões formadas sobre ele e sua família. As crianças foram marcadas. Theresa foi impiedosamente provocada por colegas e professores. A mãe de Russell tentou ajudar a proteger a neta desse clima violento fazendo com que Theresa fosse para outras escolas, mas o trauma familiar inevitavelmente a perseguiria.

Russell III também lutou para processar o que estava acontecendo. Aos dez anos, ele não havia pensado muito no encarceramento de seu pai antes desse incidente, mas assistir à invasão policial em sua casa mudou algo nele. Embora ele não tivesse nenhuma responsabilidade pelas ações de seu pai, os policiais que ele encontrava geralmente se certificavam de que ele soubesse que eles reconheciam seu nome. Ainda assim, durante o ensino fundamental e depois, professores e outros adultos amorosos na vida de Russell III o apoiaram, especialmente Papa Barnes.

Após a invasão de sua casa em 1977, Thelma e seus filhos trabalharam lentamente para restaurar a paz em suas vidas, nunca imaginando que em três curtos anos Russell iria derrubar seu mundo novamente.

**AO VOLTAR A HUNTINGDON**, Russell foi levado para uma área isolada na ala de confinamento solitário e espancado por funcionários da prisão, sofrendo danos tão graves em seus testículos que continua a sofrer com a lesão até hoje. Após esse espancamento, Russell foi mantido em confinamento solitário, onde os guardas se engajaram em um regime organizado de assédio e abuso: “chegar constantemente à cela e fazer ameaças, manter as luzes acesas dia e noite, manter a cela gelada e adulterar constantemente a escassa comida que me davam. A certa altura, ganhei um sanduíche com uma pegada, com o rosto e a pata de um gato impressos nele”.

**Várias vezes por semana, vários guardas vestiam equipamento de choque, borrifavam spray de pimenta na cela, espancavam seu ocupante, arrastavam-no para baixo para que os outros pudesse ver e o depositavam em uma cela de isolamento no porão.**

Por intervenção de seu advogado, Maroon foi transferido para uma prisão estadual em Pittsburgh com a promessa de que não seria devolvido a Huntingdon, mas as condições lá eram semelhantes. Russell relata que a equipe manteve “o nível de terror tão alto que compensaria qualquer ideia que qualquer um dos homens estivesse tendo por causa de minha tentativa de libertação quase bem-sucedida”. Várias vezes por semana, vários guardas vestiam equipamento de choque, borrifavam spray de pimenta na cela, espancavam o ocupante, arrastavam-no para baixo para que os outros pudessem ver e o depositavam em uma cela de isolamento no porão. Os guardas contaram a Russell que seus colegas em Huntingdon haviam pedido que “cuidassem” dele na primeira oportunidade. Eles deixavam pontas de cigarro, insetos ou a própria saliva em sua comida com tanta frequência que Russell parava de comer qualquer coisa que não pudesse comprar para si mesmo no depósito ou que tivesse comprado para ele durante as visitas de familiares e advogados. Por se recusar a comer as refeições padrão fornecidas pela prisão, Russell recebeu a designação de “prisioneiro de observação psiquiátrica”, o que significava que as autoridades poderiam forçá-lo a tomar medicamentos psicotrópicos sem seu consentimento.

Após cerca de um ano desse tratamento, Russell havia perdido peso considerável e estava sofrendo de estresse. Ele iniciou uma briga física com seu próprio advogado no tribunal, o que levou um juiz a ordenar que ele fosse enviado ao hospital psiquiátrico estadual para avaliação. Este se tornaria o local de sua segunda fuga bem-sucedida.

## De volta às montanhas

**EM 1978, RUSSELL CHEGOU** ao Fairview State Hospital for the Criminally Insane. Uma série vencedora do Prêmio Pulitzer no Philadelphia Inquirer sobre Fairview, em 1976, revelou abuso generalizado de pacientes na instalação. Os “Achados de Fairview”, como eram chamados os artigos, ofereciam evidências de superlotação, pacientes espancados até a morte pela equipe e uso indiscriminado de medicamentos psicotrópicos para controlar o comportamento. Russell chegou logo após essa denúncia e lembra que, durante seus primeiros

meses lá, membros atuais e antigos da equipe estavam sendo julgados por crimes que variavam de peculato a assassinato de pacientes.

Os colegas pacientes de Russell – muitos dos quais não tinham condenações criminais, mas também não tinham outras opções de tratamento – descreveram o “tratamento de couro de sapato” comumente usado, que envolvia pisotear um paciente não obediente até a sua submissão ou morte. Por causa das investigações recentes, os espancamentos tornaram-se menos frequentes e o uso extremo de medicamentos para controlar o comportamento tornou-se uma prática padrão. O que a equipe chamava de “quimioterapia” mantinha os pacientes quase em coma.

A droga clorpromazina, um antipsicótico comercializado sob o nome Thorazine, foi desenvolvida em 1954 para o tratamento de alucinações e explosões de agressividade em pacientes esquizofrênicos. Graças aos esforços para reduzir as populações de hospitais psiquiátricos nas décadas de 1960 e 1970, mais e mais doentes mentais acabaram em prisões em vez de hospitais, e o uso de Thorazine tornou-se generalizado, mesmo quando seus efeitos colaterais debilitantes se tornaram bem conhecidos. O uso de Thorazine para pacificar e controlar pessoas encarceradas, particularmente aquelas ligadas aos movimentos revolucionários das décadas de 1960 e 1970, está bem documentado.

A dose noturna de Russell era administrada às 20h, e ele cambaleava até a manhã seguinte, não sentindo que havia recuperado a clareza e o equilíbrio até cerca das 13h. Ele observou outros homens deitados em bancos em estado de semicomma o dia todo e temeu que esse fosse seu futuro se permanecesse medicado. Uma noite, depois de tomar Thorazine, Russell desmaiou. Ele havia tomado uma overdose. Russell passou dois dias em terapia intensiva. Depois disso, quando recomeçaram as doses noturnas, ele inventou uma maneira de segurar o remédio na boca e depois cuspi-lo secretamente.

A essa altura, Russell havia se envolvido romanticamente com uma jovem estudante universitária chamada Oshun (nome legal, Phyllis Hill), que o visitava regularmente para falar sobre a libertação negra. Juntos, eles começaram a planejar uma fuga e pediram a ajuda do amigo de Russell e também paciente Lumumba (nome legal, Clifford Futch). Oshun começou a estocar armas.

Em 2 de março de 1980, Oshun veio visitá-lo vestindo roupas pesadas de inverno que escondiam uma submetralhadora e um revólver. Russell e Lumumba usaram as armas que Oshun trouxe para colocar pacientes, funcionários e visitantes contra a parede e escapar. Oshun levou Russell e Lumumba a um lugar onde ela e seus amigos haviam depositado provisões para durar um mês no deserto. O trio colocou todo o seu equipamento em um trenó e seguiu pela neve até as montanhas Apalaches. O plano era ficar longe de qualquer contato com outras pessoas por cerca de um mês e esperar que as autoridades cancelassem as buscas. Eventualmente, um amigo entregaria um carro que eles poderiam dirigir para uma nova vida clandestina.

Depois de duas noites acampando na neve, vários dos dedos de Lumumba mostraram sinais de congelamento. O grupo percebeu que talvez tivesse que voltar para a civilização para encontrar tratamento médico. Enquanto isso, um caçador avistou Russell e alertou a polícia.

Os três fugitivos fugiram com suas armas montanha acima até um afloramento de rochas que poderia servir como uma espécie de *bunker*. O crepitante dos rádios da polícia logo os alertou de que seus perseguidores haviam chegado. Os fugitivos abriram fogo e a polícia respondeu. Pedaços de casca arrancados pelas balas choveram no *bunker*. As autoridades se ofereceram para enviar um repórter, um advogado ou um agente do FBI para falar com eles, mas Russell rejeitou todas as tentativas de negociação. Cerca de duas horas nesse impasse, Oshun disse a Russell e Lumumba que ela estava pronta para se render. Eles pediram às autoridades que parasse de atirar para que ela pudesse emergir com as mãos para cima. Uma vez que ela estava aberta, desarmada, um negociador exigiu que Russell e Lumumba se rendessem também. Eles decidiram que tinham que fazer isso ou arriscar assistir Oshun ser morta a tiros. Eles se juntaram a ela com as mãos levantadas.

Enquanto repórteres e policiais zumbiam ao redor deles, Russell descobriu que a polícia havia armado uma emboscada logo atrás de seu *bunker*. Se Oshun não os tivesse levado à rendição quando o fez, eles quase certamente teriam sido mortos por uma saraivada de balas por trás. Mais de 50 policiais e agentes do FBI estiveram envolvidos no tiroteio. Milagrosamente, ninguém foi ferido ou morto.

## Organizando por dentro

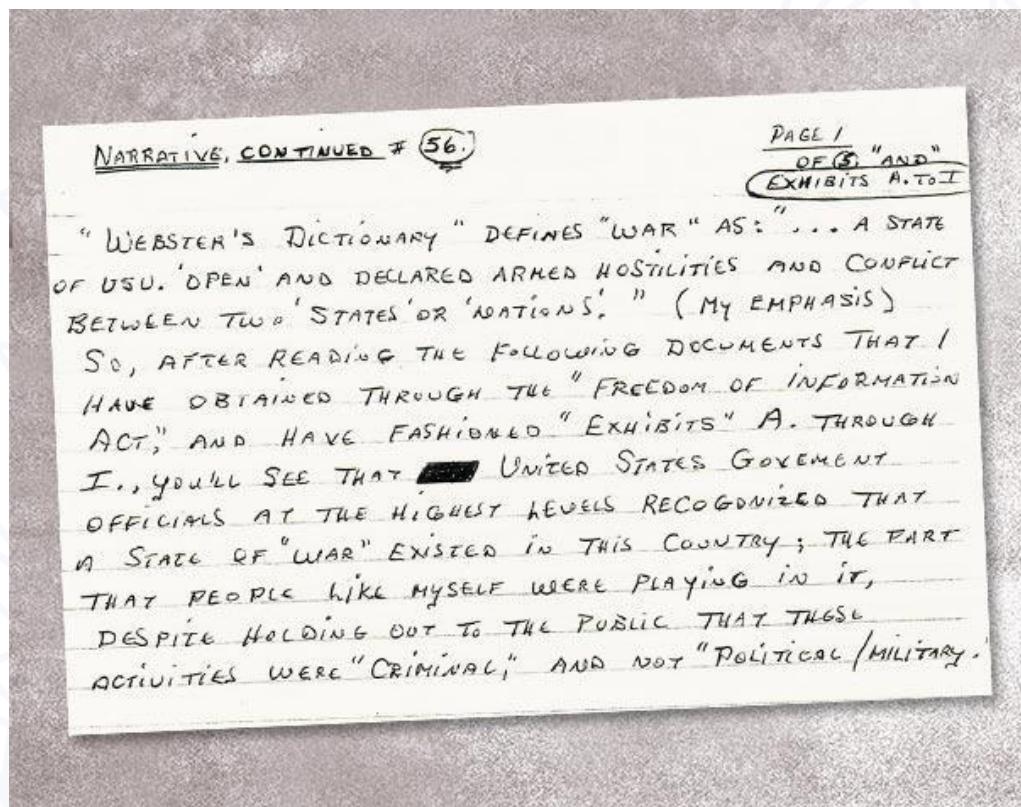
**RUSSELL E LUMUMBA FORAM ENVIADOS** para confinamento solitário na State Correctional Institution, em Dallas, Pensilvânia, onde fizeram greve de fome na tentativa de serem transferidos para a população em geral. Seis ou sete outros homens se juntaram a eles por um tempo. As autoridades arrastaram os dois por várias mudanças para as prisões do condado e de volta para Fairview, mantendo-os em instalações separadas na tentativa de quebrar sua determinação. Por fim, os dois voltaram para a solitária no SCI, de Dallas, onde novamente reuniram outros homens para se juntarem a eles na greve de fome, que durou cinquenta e cinco dias. Russell e Lumumba decidiram cancelar o ataque antes que ele os matasse, mas não antes de Russell demonstrar mais uma vez que era obstinado e inspirador para outros homens encarcerados.

Oshun passou um tempo em uma prisão municipal na Filadélfia, onde foi alojada com mulheres da organização política MOVE (cuja sede residencial foi bombardeada alguns anos depois, em 1985, pelo Departamento de Polícia da Filadélfia, matando seis adultos e cinco crianças). Ela concordou com um acordo judicial que lhe daria uma sentença reduzida se ela concordasse em manter um perfil discreto com a mídia. O BLA de Nova Iorque libertou Assata Shakur de uma prisão em Nova Jersey no final de 1979, e as autoridades não queriam que outra mulher negra revolucionária ganhasse as manchetes. Oshun não foi obrigada a testemunhar contra Russell e Lumumba. Ela cumpriu pouco menos de três anos de prisão por seu papel na fuga deles.

Russell e Lumumba decidiram se representar em seus processos judiciais. No julgamento, Russell convocou a polícia da Filadélfia e agentes do FBI para testemunhar sobre sua longa história de ações políticas. Ele usou a Lei de Liberdade de Informação para obter cópias de documentos do FBI mostrando que o escritório de J. Edgar Hoover mantinha um arquivo sobre ele e o apontava como um guerrilheiro urbano. No entanto, essas táticas não influenciaram o júri e ele recebeu sua segunda sentença de prisão perpétua. Lumumba teve o mesmo destino. Os dois foram devolvidos ao SCI de Dallas e colocados em confinamento solitário sem data final estabelecida. Suas celas eram revistadas por guardas todos os dias, apesar de não terem contato com ninguém que pudesse lhes trazer contrabando. Isso durou mais de um ano (Figura 8).

## O Fim da Fúria — um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas

**Figura 8:** Processo judicial de Russell Shoatz, em 1980, em sua própria defesa, defendendo o status de prisioneiro de guerra. Fotografia cedida por Russell Shoatz. Retirada do original.



Um dia, outro homem na solitária, Sly, recusou-se a ser algemado para que os guardas pudessem administrar a busca diária em sua cela. Um esquadrão de policiais da tropa de choque o atacou e o arrastou, coberto de sangue, até uma parte ainda mais isolada da prisão, conhecida como masmorra. Esse acontecimento causou tamanha agitação entre os homens na solitária que eles exigiram a presença de um comandante de turno para registrar uma reclamação. Quando isso não deu em nada, Russell liderou os homens em um motim. Na luta, os funcionários da prisão quase cortaram um dos dedos de Russell. Russell foi algemado, espancado, despiido, arrastado para a masmorra e deixado lá por várias horas. Um atendente médico veio mais tarde naquela noite e mandou Russell para o hospital da prisão, onde seu dedo foi suturado de volta no lugar.

Russell foi transferido mais uma vez para a solitária em Pittsburgh, onde iniciou outra greve de fome à qual outros se juntaram. No tribunal, um advogado argumentou com sucesso que as acusações contra Russell e os outros manifestantes deveriam ser rejeitadas porque eles haviam sido constantemente aterrorizados pelos guardas.

Após esta vitória, Russell descobriu que os homens de Pittsburgh haviam retomado a greve de fome e elaborou uma estratégia para mantê-la por longos períodos de tempo. Dois ou três homens se recusavam a comer por cerca de 20 dias antes que outro grupo de grevistas assumisse o comando. Nesse ínterim, aqueles que estavam comendo escreveriam cartas a ativistas e meios de comunicação para chamar a atenção para a situação daqueles em confinamento solitário perpétuo. Isso permitiu que os homens mantivessem coletivamente a greve de fome por cerca de um ano e atraíssem a atenção do apresentador de um programa de rádio, NAACP, e de ativistas suficientes para realizar várias manifestações fora da prisão. Depois que a prisão proibiu as pessoas que foram vistas protestando de visitar seus entes queridos encarcerados, os ativistas realizaram uma marcha em que todos usavam máscaras de esqui para proteger suas identidades. Os administradores da prisão finalmente cederam, permitindo que os manifestantes visitassem seus entes queridos novamente e removendo todos os homens que haviam sido mantidos em confinamento solitário por tempo indeterminado.

**ASSIM QUE RUSSELL FOI LIBERTADO DO CONFINAMENTO SOLITÁRIO**, ele começou a organizar homens que cumpriam penas de prisão perpétua em um corpo político. Os condenados à prisão perpétua e aqueles com sentenças de décadas tendem a estabilizar qualquer população carcerária porque têm motivos para investir no bem-estar de sua comunidade ao longo do tempo. Mesmo em comparação com o resto dos Estados Unidos, onde as sentenças tendem a ser mais severas do que em outros países, a Pensilvânia é extraordinariamente punitiva em suas sentenças. Russell teve a infelicidade de ser não apenas da Pensilvânia, mas também do condado de Filadélfia, que enviou uma proporção maior de sua população à prisão perpétua sem liberdade condicional do que as taxas gerais de encarceramento de 140 nações.

Em março de 1982, os homens do SCI de Pittsburgh formaram uma organização chamada Pennsylvania Association of Lifers (PAL) com o objetivo de fazer lobby pelo fim da vida sem sentenças de liberdade condicional. A organização cresceu de doze para cem membros depois que Russell se envolveu e, quando eles realizaram sua primeira eleição, Russell foi escolhido por unanimidade como seu presidente. Ao mesmo tempo, a PAL votou em um conselho de administração. Poucas horas após a contagem dos votos, Russell

e todo o conselho foram presos por guardas e enviados para a solitária. Os condenados à prisão perpétua estavam preparados: tinham documentação de que haviam formado seu grupo de acordo com todas as normas da prisão sobre a criação de clubes de encarcerados. De acordo com Russell, os guardas saquearam as celas de todos os homens que acabaram de colocar na solitária e destruíram toda a papelada que encontraram. No entanto, ele previu essa possibilidade e deixou uma cópia dos papéis do PAL com um homem que não fazia parte do conselho do clube. Quando a prisão acusou Russell e o restante da liderança do PAL de realizar reuniões não autorizadas, esse homem apresentou os registros necessários para refutar essas acusações.

As autoridades, então, mudaram de tática e acusaram Russell e os membros do conselho de criar o PAL para conduzir atividades ilegais dentro da prisão. Embora nenhuma evidência tenha sido apresentada para corroborar essas acusações, Russell e seus colegas foram todos punidos com seis meses de prisão na solitária. Os resultados originais da eleição foram descartados, mas, enquanto sua liderança estava sentada na solitária, os eleitores vitalícios responderam reelegerdo Russell e selecionando nomeados temporários para realizar as atividades do PAL até que sua liderança voltasse à população em geral. Os condenados à prisão perpétua contrataram um advogado e até processaram a administração da prisão quando mais uma vez dissolveu a organização, mas perderam no tribunal.

A julgar pela resposta dura, nada que Russell havia feito em sua vida até agora representava uma ameaça tão grande ao sistema prisional da Pensilvânia quanto seu papel na fundação democrática e legal de um clube de encarcerados. Nem seus ataques físicos aos funcionários da prisão, nem suas múltiplas fugas resultaram em um regime de punição tão sustentado e implacável. O tempo de Russell na solitária tornou-se uma sentença indeterminada com revisões e rejeições superficiais a cada trinta dias. Ele não encontraria nenhum alívio nos sete anos seguintes e, quando aconteceu, foi porque as autoridades concluíram erroneamente que ele estava envolvido na instigação de uma rebelião na prisão de Camp Hill, da qual ele não tinha conhecimento e que aconteceu a mais de trezentos quilômetros dali. Embora não tenha participado da rebelião, Russell foi sinalizado como suspeito e enviado para a prisão federal dos Estados Unidos em Leavenworth, Kansas.

Isso provou ser uma sorte. Em Leavenworth, as autoridades federais tiraram Russell do confinamento solitário e o colocaram entre a população prisional em geral depois que seus partidários contestaram as alegações da Pensilvânia sobre seu envolvimento no motim de Camp Hill. Por pouco mais de um ano, ele teve uma pausa bem-vinda da vida na solitária, pôde ver muito mais sua família e conheceu muitos outros revolucionários encarcerados, incluindo Leonard Peltier, do American Indian Movement, Sundiata Acoli, do BLA, e Phil Africa, do MOVE. Esses meses no sistema federal seriam a última interação social regular de Russell por mais de duas décadas. Quando as autoridades do estado da Pensilvânia o levaram de volta para suas prisões em 1991, eles o colocaram de volta na solitária e quase literalmente jogaram a chave fora. Ele permaneceria em confinamento solitário perpétuo pelos próximos 22 anos.

## O buraco

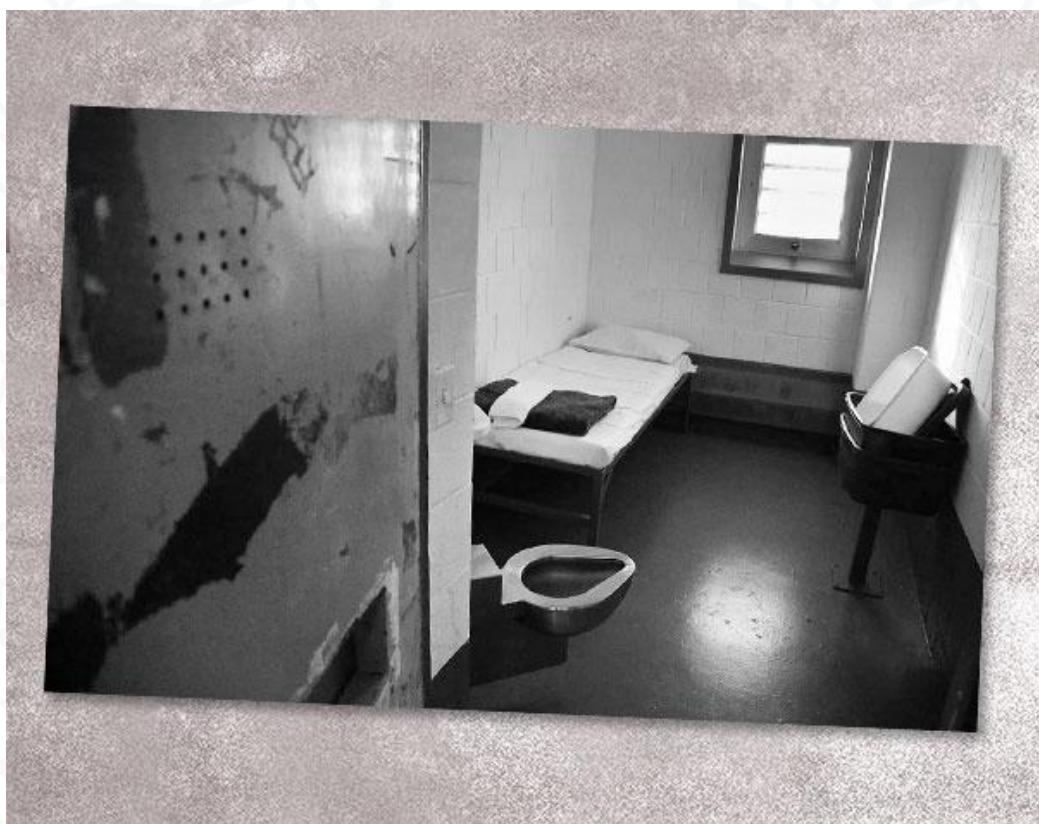
O **INCIDENTE INCITANTE** para o primeiro período de sete anos de Russell no “buraco”, como os guardas e os encarcerados se referem ao confinamento solitário, não foi uma de suas fugas, mas sim sua eleição como presidente do PAL; presumivelmente, os próximos vinte e dois anos foram simplesmente uma continuação dessa punição. O Departamento de Correções da Pensilvânia continuou a conduzir análises superficiais de seu status, embora não oferecesse esperança de que fosse suspenso. Em 2013, depois de Russell ter passado mais de duas décadas na solitária, o superintendente da prisão justificou mantê-lo lá porque, como Victoria Law (2016) escreveu no *The Nation*, ele fazia parte de “grupos militantes radicais, sua antiga associação com o Partido dos Panteras Negras e suas atuais opiniões e atividades políticas via correio e telefone, sua capacidade de organizar outras pessoas”. Nenhum desses argumentos havia sido apresentado a Russell, sua família ou seus advogados, que acreditam que as autoridades prisionais viam a capacidade de liderança e as crenças políticas de Russell como mais ameaçadoras do que suas ações anteriores.

A vida de Russell no buraco consistia em 23 horas trancado em sua cela todos os dias, com as luzes sempre acesas. Ele podia sair apenas para tomar um banho de dez minutos três vezes por semana e ir sozinho para uma gaiola fechada por uma hora cinco vezes por semana. O custo de cada

## O Fim da Fúria — um Pantera Negra na prisão promove um acerto de contas

incursão fora de sua cela era ser revistado, algemado nas mãos e nos pés. A família de Russell podia visitá-lo uma hora por semana, dirigindo sete horas em cada sentido para falar com ele por meio de acrílico. Russell podia receber cartas, mas não podia receber livros ou periódicos pelo correio. Ele não podia manter livros pessoais com ele além de materiais legais e um texto religioso. Ele podia solicitar até dois livros por semana da biblioteca da prisão, mas não podia ler nada que não pertencesse à prisão.

**Figura 9:** Uma cela de confinamento solitário (Rikers Island, Nova Iorque). O tamanho das celas nas quais Shoatz foi mantido continuamente de 1991 a 2014 foi entre cinco e sete metros quadrados. Fotografia de Bebeto Matthews. Usado com permissão. Retirada do original.



Apesar dessas restrições, Russell embarcou em um projeto enérgico de autoeducação. Ele mergulhou em qualquer coisa que pudesse colocar em suas mãos – “economia, educação, entretenimento, trabalho, direito, política, religião e guerra” – particularmente qualquer coisa que tocasse nas lutas de libertação ao longo da história. Nos primeiros anos, ele organizou seminários em seu bloco de celas para discutir essas leituras e ideias, que incluíam até “mais do que alguns guardas prisionais – uma vez que eles superaram a ideia de que nós, presos, não poderíamos interagir de forma inteligente com eles”.

Embora, estando na solitária, os participantes tivessem que permanecer em suas celas, eles gritavam para cima e para baixo no corredor e distribuíam missivas manuscritas por “linhas de pesca” através das grades.

“Como os jovens embrutecidos seriam enviados para o buraco, meus camaradas e eu imediatamente os questionávamos sobre por que eles estavam na prisão e enfatizávamos o quanto importante era que eles se instruíssem antes de sair. Foi literalmente um campo de treinamento mental”, escreve ele. Como suas intervenções de gangues há muito tempo, “Como parte de minha missão, também dediquei minha vida a tentar ajudar a guiar os jovens da geração atual para longe das armadilhas que me enredaram e ajudá-los a encontrar sua própria missão na vida.”

Um resultado inesperado de tudo isso foi que ele descobriu os escritos de feministas radicais que o levaram a perceber o quanto do mundo e sua própria visão dele eram fundados na misoginia. Ele se gabou de ter deixado isso para trás depois de seus dias de gângster, mas, como escreveu em um ensaio de 2010, “depois de me tornar politicamente consciente, me iludi ainda mais ao acreditar que ser um ‘revolucionário’ me tornava um campeão dedicado a edificar toda a humanidade. Acontece que acabei por transferir muitas das minhas práticas de ódio às mulheres para outra arena. Esse é o destino especial dos homens revolucionários que apostam tanto na luta armada dominada pela testosterona.” Ele se dedicou a um sério autoexame e recomendou entusiasticamente a filosofia “matriarcal” aos outros.

Com o passar dos anos, as paredes se fecharam. Ele foi transferido para SCI de Greene, uma nova prisão “supermax” com uma “unidade de controle” projetada para infligir privação sensorial, com portas sólidas vedadas contra “pesca” e à prova de som para conter gritos. As regras foram reforçadas e aplicadas com mais rigor, e a literatura disponível para leitura foi drasticamente reduzida. Russell e companhia responderam criativamente a essas novas condições escrevendo seus pensamentos e enviando-os para apoiadores do lado de fora, que por sua vez os enviaram de volta para dentro da prisão para os destinatários pretendidos, mas uma vez que essa prática foi descoberta, a sala de correspondência pôs fim a isto. Mesmo assim, Russell continuou escrevendo ensaios para o mundo exterior, mas sentiu profundamente a perda dessa última forma de interação humana.

**Russell passou cumulativamente quase 30 anos em confinamento solitário, que ele descreve como “tortura social paga com dinheiro dos impostos”.**

Ano após ano no buraco, Russell mergulhou em profundas espirais de depressão. Ele não conseguia sair da cama alguns dias e passava muito tempo pensando em maneiras de se matar. Em última análise, a única razão pela qual ele não acabou com sua vida foi que ele não tinha como fazê-lo.

Juan Méndez, ex-Relator Especial das Nações Unidas sobre Tortura, afirma que mais de 15 dias de confinamento solitário constituem tortura. Méndez entrevistou Russell em 2015 e caracterizou as condições de sua vida no buraco como “punição cruel, desumana ou degradante de acordo com os padrões consuetudinários do direito internacional”. Russell passou cumulativamente quase 30 anos em confinamento solitário, que ele descreve como “tortura social paga com dinheiro dos impostos”.

Em 2013, Russell entrou com uma ação para encerrar seu isolamento indefinido e foi liberado para a população em geral em 2014, com a condição de não fazer mais nenhuma organização política. Ele recebeu um acordo de 99 mil dólares em 2016 por sua dor e sofrimento na solitária. Russell dividiu o dinheiro do acordo entre Thelma e Bonnie, as mães de seus filhos, em uma forma altamente atrasada de pensão alimentícia. Mesmo agora, ele diz, ainda está aprendendo a ser pai e avô.

## Paternidade na prisão

Todos os sete filhos de Russell estão agora na casa dos 50, e cada um deles teve que conhecê-lo por meio de visitas à prisão, cartas e breves telefonemas. Russell aproveita ao máximo essas oportunidades e adora interagir com seus filhos, que o impressionaram por se tornarem adultos realizados e atenciosos, apesar de, ou talvez por causa de, seus desafios na vida.

Theresa se orgulha das lições que aprendeu com o pai e sempre buscou sua orientação. Ela credita a seu pai o incentivo de acolher 28 filhos adotivos e a criar programas extracurriculares para alunos com pais encarcerados. Ela estava desabafando com ele sobre as crianças que agiam mal na escola onde ela trabalhava, e ele a cutucou: “Por que você não faz algo a respeito?” Ele disse a ela para ser para eles o que ela precisava que alguém fosse para

ela enquanto ele estava fora. “Acabei amando aquelas crianças como se fossem minhas”, diz ela.

**Se essas autoridades se orgulham de como o sistema funciona bem, é porque definiram a justiça em seus próprios termos, sem perguntar a Thelma ou às crianças Shoatz como seria a justiça em suas vidas.**

Já adulto, Russell III conheceu Russell principalmente por meio de debates políticos e intelectuais enquanto eles se sentavam juntos nas salas de visitas da prisão. “Essas conversas com meu pai foram como lutar mentalmente contra um dos maiores lutadores de artes marciais mistas de todos os tempos”, diz ele, como uma reprise dos seminários de Russell com outros homens encarcerados. Os dois se desafiaram e cresceram em respeito pelas perspectivas um do outro, mesmo quando discordam. Russell III passou a entender a versão jovem de seu pai como “pronto para dedicar sua vida ao movimento, à salvação de seu povo”.

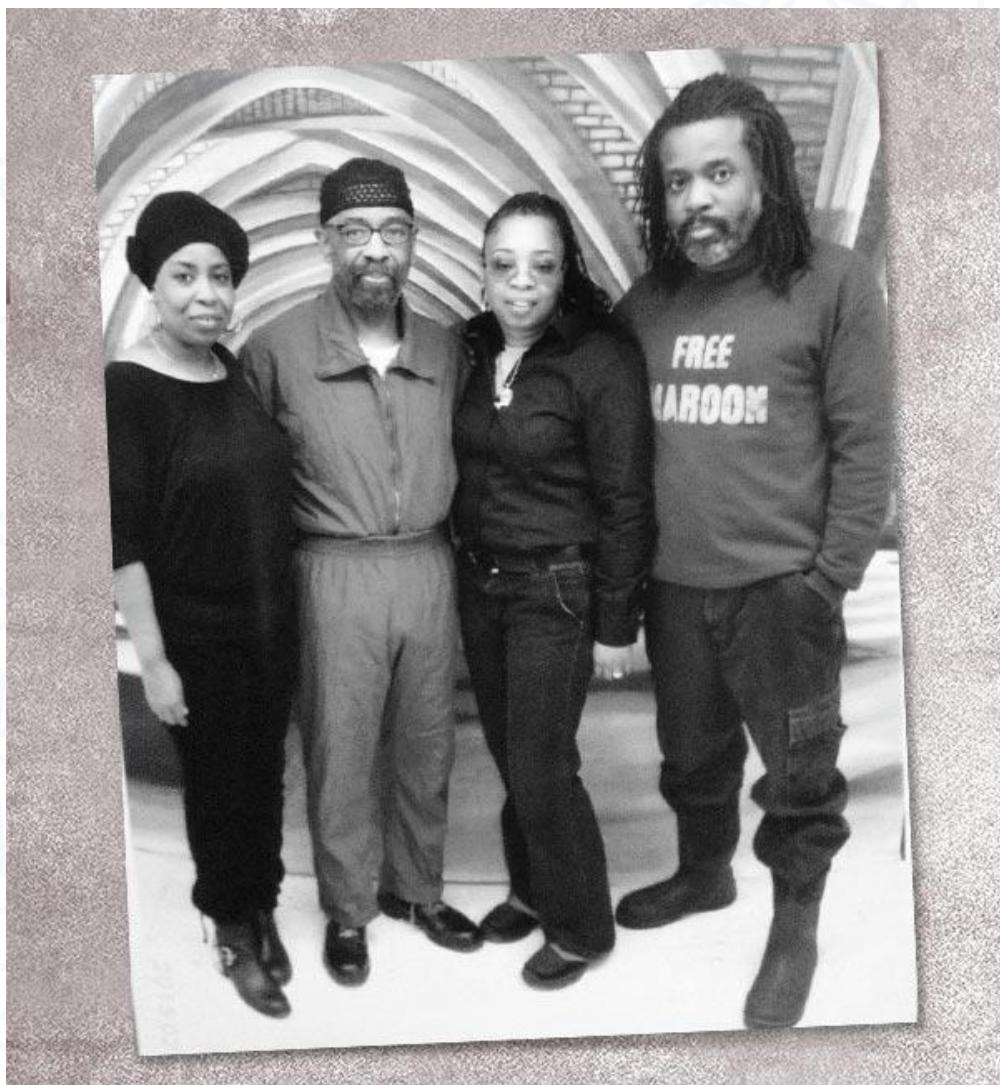
Russell III não acredita que as táticas violentas do BLA tenham sido eficazes ou moralmente sólidas. Ele acredita que os negros e outros que sofrem encarceramento, injustiça nos tribunais e brutalidade policial e assassinato têm o direito e a necessidade de responder, mas que mais violência não resolverá esse problema. Ele disse em uma entrevista conjunta em 2020 com seu pai:

Passei quarenta anos aprendendo com as lutas de meu pai. Não concordamos em todos os temas relacionados com a luta de libertação do nosso povo. Mas quando se trata de caráter, coragem, comprometimento e pensamento crítico, devo admitir que aqueles professores descontentes, figuras de autoridade e policiais da minha juventude acertaram: orgulhosamente acabei sendo como meu pai – e meu pai merece ser livre.

Russell III e suas irmãs dedicaram grande parte de suas vidas adultas para buscar a libertação de seu pai. Eles lideraram equipes de ativistas, advogados, acadêmicos, artistas e figuras da cultura popular – entre eles Chuck D, Mos Def e Colin Kaepernick – para fazer lobismo por ele.

Nos últimos anos, Russell teve motivos para sentir maior urgência sobre sua libertação e sua capacidade de se conectar com sua família. Ele tem um diagnóstico de câncer terminal e sabe que não receberá cuidados de saúde adequados enquanto permanecer na prisão.

**Figura 10:** Membros da família Shoatz visitam seu pai na prisão, 2014. Da esquerda para a direita: Theresa Shoatz, Russell Maroon Shoatz, Sharon Shoatz e Russell Shoatz III. Fotografia cedida pela família Shoatz. Retirada do original.



As pessoas na prisão têm o direito de receber tratamento médico, mas muitas vezes não podem acessá-lo. A Prison Policy Initiative<sup>5</sup> descobriu que “o encarceramento em massa encurtou a expectativa de vida geral nos Estados Unidos em cinco anos”. O câncer de Russell levou à remoção dos intestinos superior e inferior. Ele agora vive com uma bolsa de colostomia e passou por várias rodadas debilitantes de quimioterapia. Enquanto isso, ele pegou e sobreviveu à covid-19.

Em abril de 2021, foi informado que seu câncer era agressivo e terminal, e que a prisão não lhe ofereceria tratamento paliativo. Ele apelou para uma

5. Disponível em: <https://www.prisonpolicy.org/health.html>. Acesso em: 4 dez. 2025.

liberação médica para viver seus poucos dias restantes com sua família, e o tribunal o negou em 12 de agosto de 2021. Quando recebi esta notícia, tudo que pude pensar foi no refrão de Toni Morrison em *Song of Solomon*: “Todo mundo quer a vida de um homem negro”. Quando enviei um e-mail com minhas condolências a Russell, ele respondeu com a atitude indomável que lhe é característica, insistindo que faria uma nova petição ao tribunal em uma data posterior.

## Acerto de contas com a violência

A perda desses anos das crianças Shoatz com seu pai e sua dor e ansiedade por ter um pai muito doente na prisão pesaram muito sobre mim quando passei a conhecê-los e sua história. Durante os 20 anos em que meu próprio pai esteve na prisão, também vivi uma versão disso. Como profissional, trabalhei por muitos anos com as famílias dos encarcerados e vi em primeira mão como o sistema prisional nos trata. Vejo a grande discrepância entre o preço que as pessoas encarceradas pagam pelos crimes pelos quais são condenados e o preço que as prisões, policiais, promotores distritais, juízes, agentes do FBI e políticos que fazem campanhas de “fortalecimento do combate ao crime” nunca pagam pelo mal que causam a esses seres humanos e suas famílias. A maioria dos agentes do governo que contribuem para o sofrimento de uma família como os Shoatz fazem o que fazem em nome da justiça, mas raramente veem os efeitos práticos de suas ações na vida dos outros. Se essas autoridades se orgulham de como o sistema funciona bem, é porque definiram a justiça em seus próprios termos, sem perguntar a Thelma ou às crianças Shoatz como seria a justiça em suas vidas. Essas autoridades muitas vezes respondem às vítimas da violência praticada por uma agência governamental, dizendo-lhes para buscar ajuda em outra agência governamental, e parecem desocupadas quando o mecanismo burocrático falha em fornecê-la. Para muitas famílias como os Shoatz, é assim que o devido processo se parece.

As prisões nas quais Russell viveu nas últimas cinco décadas gastaram enormes somas de dinheiro público para discipliná-lo e conter seu potencial de violência. Enquanto isso, sua própria violência contra Russell e outras pessoas encarceradas – e a brutalidade policial contra negros e outras pessoas oprimidas que ele originalmente procurou se opor – não receberam o mesmo nível de escrutínio ou responsabilidade.

Os revolucionários das décadas de 1960 e 1970 pediam essa responsabilidade, usando táticas que não eram inocentes, nem eficazes. Como Russell, muitos dos homens e mulheres que tomaram atitudes políticas extremas naquelas décadas permanecem na prisão. Eles arriscaram suas próprias vidas e tiraram a vida dos outros porque queriam que o mundo fosse radicalmente diferente. Não houve revolução violenta, nem não violenta. Em vez disso, os Estados Unidos construíram o maior sistema prisional da história mundial e investiram em armas de nível militar para policiar suas cidades.

Qualquer ato de violência cria uma dissonância que não pode ser consertada. Há algo incompleto e “incompletável” nas consequências de um evento violento. Esta história não começa nem termina com Russell. Sua raiva e humilhação são produtos de centenas de anos de opressão que não podem ser totalmente contados, bem como a brutalidade específica que Russell testemunhou em sua vizinhança. As prisões em que Russell viveu têm sido buracos infernais dos quais qualquer pessoa deseja desesperadamente escapar, mas isso também teve um custo extraordinário para os outros.

**O argumento da decência humana em relação às pessoas encarceradas não deve depender de sua inocência ou culpa.**

Uma maneira de tentar analisar o incrível volume e magnitude dessa tragédia é listar os tipos de violência que Russell cometeu e os que foram cometidos contra ele. As listas seriam longas e sinuosas e não se equilibrariam em nenhuma direção, uma regressão infinita de trauma e retribuição. O argumento da decência humana em relação às pessoas encarceradas não deve depender de sua inocência ou culpa. Mesmo que alguém assuma o pior absoluto sobre Russell Shoatz e seus motivos, nada justifica a violência contínua contra ele e sua família.

Russell Maroon Shoatz passou quase meio século na prisão. Ele tinha 29 anos quando foi para a prisão e agora tem 78. Nem ele nem nenhum de nós poderia ser a mesma pessoa que éramos há 49 anos. Um homem perto da oitava década de vida com um diagnóstico terminal e uma bolsa de colostomia não é um perigo para a sociedade. Deixar Russell morrer na prisão é como uma sociedade vingativa tenta resolver o trauma de suas ações, mas no final é apenas mais um ato de violência e humilhação contra um homem negro. O único caminho decente a seguir é mandar esse homem para casa.

## Ausências, lacunas e pontas soltas

Na história que contei aqui, as experiências das vítimas do crime, suas famílias e suas comunidades permanecem em uma vasta lacuna. Eles também merecem uma consideração completa e cuidadosa de suas experiências, se isso for algo que desejam. Suas vidas foram, sem dúvida, tão radicalmente molhadas pelas ações de Russell Shoatz quanto as dele. Ao longo dos anos, Russell III e a família Shoatz, bem como jornalistas e outros, procuraram as famílias das vítimas e descobriram que não queriam conversar sobre Russell e seu caso. Eles não precisam ser chamados novamente para expressar sua dor e pesar em público, se não o desejarem. A família Von Colln queria que os Philadelphia Five, incluindo Russell, recebessem a pena de morte em sua sentença original. Em uma reportagem de 2016 no *Philadelphia Inquirer*, Kurt Von Colln, filho do sargento assassinado e ele próprio um policial aposentado da Filadélfia, rejeitou a abertura de Russell III às famílias das vítimas: “De jeito nenhum. Esse cara não merece isso”, disse. Russell Shoatz “tirou muito da família Von Colln”.

Em uma reviravolta estranha, pelo menos dois membros da família imediata de Russell acabaram indo para a polícia. O filho de Russell e Bonnie, Hassan, passou quatro anos no Corpo de Fuzileiros Navais e, quando deixou o serviço militar, escreveu a seu pai na prisão e perguntou a Russell como ele se sentiria se Hassan se juntasse à polícia de Washington, capital. Russell me disse: “EU O INCENTIVEI a seguir adiante com isso, pois até então estava CLARO para mim que MAIS poderia ser realizado DENTRO do sistema.” Isso me surpreendeu mais do que qualquer outra coisa que Russell disse.

A filha de Russell e Thelma, Tammy, tornou-se guarda prisional na Virgínia. Filha e pai começaram a se corresponder para se conhecerem melhor e, em determinado momento, ela pediu que ele enviasse seu material sobre os Panteras Negras para compartilhar com os encarcerados de sua instituição. Ele ficou feliz em atender.

Nisso, como em tantos outros aspectos, a vida de Russell resiste a uma classificação evidente. Ele é um homem que fez algumas coisas terríveis e um homem que foi aterrorizado por instituições poderosas. Ele não é a mesma pessoa que era antes, e sua política mudou de algumas maneiras importantes. Ninguém esperaria que um membro do BLA se tornasse o pai solidário de um policial e de um guarda prisional.

Os outros membros da família Shoatz sempre buscaram uma vida de paz, apesar da violência que marcou tão profundamente suas histórias. Theresa transformou a dor de sua infância em compaixão por outras crianças com pais encarcerados. Russell III rejeitou designar qualquer um como inimigo e levou adiante o amor que ele compartilhou com seus “dois pais”: Thelma, espancada por todos os lados e colocada em uma posição impossível, levantou-se para seus filhos e encontrou refúgio na oração. Russell saiu do confinamento solitário com sua escrita. Ele contou verdades difíceis sobre si mesmo e sobre os outros e tentou falar sobre maneiras pelas quais podemos construir um mundo com maior justiça e igualdade para os povos oprimidos. Ele está sempre aprendendo, sempre tentando crescer além dos vários tipos de muros que o confinaram.

## **O que a paz exige**

A paz, o mais evasivo dos objetivos, costuma ser pregada aos impotentes e marginalizados quando, na realidade, os poderosos devem fazer o maior movimento. Enquanto trabalhei nesta história nos últimos oito meses, várias verdades vieram à tona para mim. Um compromisso genuíno com a paz e a segurança pública não se parece com a imagem de um atirador à sua porta – seja um revolucionário político ou um policial. Para enfrentar a violência de forma significativa e avançar em direção a algo melhor, devemos lamentar profundamente todas essas tragédias: o assassinato do sargento Frank Von Colln, o sofrimento extraordinário do patrulheiro James Harrington, a tortura de Russell Maroon Shoatz, o abuso de Thelma Christian, a falta de moradia de seus filhos e todo o sofrimento de outras pessoas ligadas a essa história. Nenhuma dessas vidas tem menos valor do que outra. A raiva condena a todos nós, seja a raiva da polícia ou do Exército de Libertação Negra. A revolução mais difícil e valiosa é a paz sustentada.

Papa Barnes acredita que uma intervenção poderia ser feita na força policial para impedir parte da violência. Ele diz que todos na força sabem quem “não está fazendo seu trabalho” e que os comandantes devem poder denunciar aqueles que estão cometendo atos de brutalidade e não são repreendidos por fazê-los. Barnes acredita que esse tipo de estratégia poderia

ter evitado a morte de George Floyd, porque Derrick Chauvin já havia dado sinais de que era o tipo de policial que faria tal coisa. As ideias de Barnes para reformar o policiamento são nobres e humanas, mas será preciso muito mais interesse e comprometimento da polícia, tribunais e legisladores para acabar com os assassinatos de cidadãos desarmados ou o assédio persistente sobre muitas pessoas em comunidades minoritárias. Apesar de sua coragem, um bom policial como Papa Barnes não conseguiu proteger Russell III da mesma humilhação que seu pai sofreu nas ruas.

Mesmo assim, Papa Barnes e seu trabalho no policiamento comunitário causaram um impacto significativo na vida das pessoas. Barnes diz: “Não estou tentando mudar o mundo. Vou pegar uma pessoa de cada vez, como se Russell III fosse meu filho”. A atual comissária de polícia da Filadélfia é outra “filha adotiva” que ele conheceu na igreja. Em todas as interações que teve como policial em sua comunidade, diz Barnes, ele tentou ser justo e caminhar neste mundo com amor. Embora não tenha conseguido mudar o sistema, ele tem sido uma forte presença pela paz em sua comunidade por décadas, dentro e fora da polícia.

**Figura 11:** Russell Shoatz III e a autora falam no evento *Plough*, em 7 de agosto de 2021. Fotografia de Melinda Goodwin/*Plough*. Retirada do original.



Agora pastor em tempo integral de uma igreja não denominacional desde que se aposentou da polícia, Barnes está mais preocupado com a alma de Russell do que com sua saúde física e quer que ele ofereça um pedido de desculpas sincero, sem expectativa de como será recebido. Ele ora por Russell e pelas vítimas e suas famílias. Ele espera que cada um deles possa se livrar de qualquer ódio que tenha vivido em seus corações e que encontrem cura e perdão. Ele também espera e ora para que aqueles engajados na luta contra o racismo e a injustiça hoje (como deveriam) busquem soluções que não promovam o ciclo de violência.

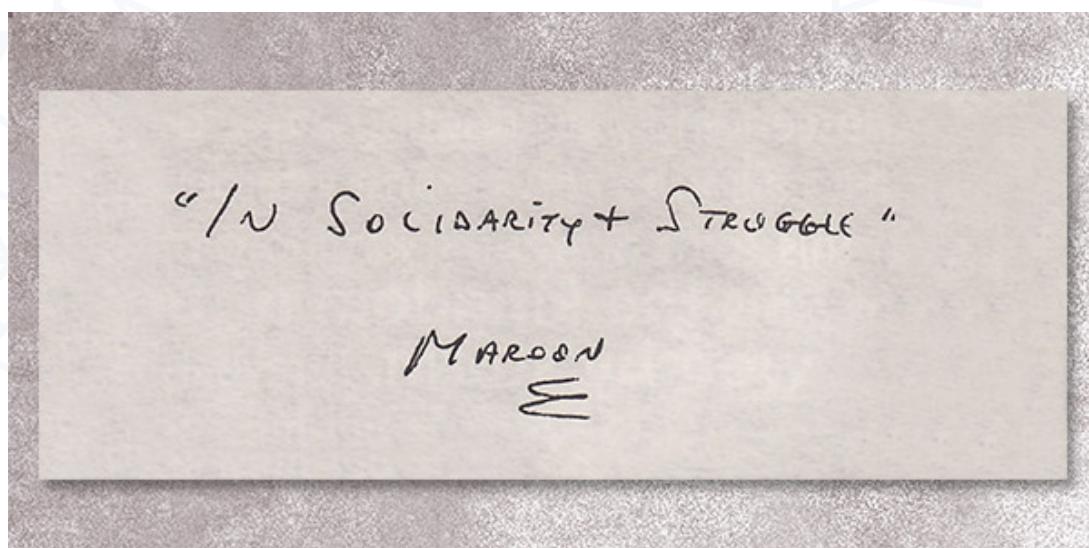
Thelma diz que teve que trabalhar duro para enfrentar a violência que cercou sua família e não perder a cabeça. Ela quer “que a luz da bondade reflita sobre meus filhos” e que eles saibam que eles e seu pai foram algo para além do que os crimes que ele pode ter cometido. Por mais difícil que tenha sido seu relacionamento com o marido e, embora ela não se comunique com ele, Thelma continua casada com Russell até hoje. Ela não acredita que qualquer pessoa deva cumprir tantos anos de prisão quanto ele. Sua mãe a incentivou a orar por Russell e, embora Thelma se sentisse resistente no início, ela começou a incluir o marido em suas orações diárias. Ela agora perdoa Russell por todo o mal que ele lhe causou, embora ela tenha lutado contra isso por muito tempo. “Nunca esqueci o que ele fez e acho que nunca vou esquecer. Mas aprendi que carregar ódio por ele não me ajuda. Independentemente dessa decisão de sua parte, Russell pediu-me que tornasse pública esta mensagem: “Para Thelma Shoatz, ofereço-lhe DESCULPAS ESPECIAIS por tê-la espancado e abusado fisicamente dela.”

**EMBORA TENHA SE CONVERTIDO AO ISLÃ** pela primeira vez em 1972, Russell me disse que foi apenas nos últimos quatro ou cinco anos que ele praticou com seriedade, encontrando significado espiritual além de qualquer utilidade política. O centro desta prática é uma reconsideração das ações de sua vida. “Eu machuquei MUITAS pessoas (relações e outras). Agora eu jurei NÃO MAIS FERIR e buscar a EXPIAÇÃO de TODOS aqueles que eu prejudiquei! E PERDÃO de Allah (o Criador)”. Também nisso ele decidiu assumir total responsabilidade, enviando-me esta mensagem em 13 de junho de 2021:

Gostaria que você colocasse MEU reconhecimento por ter prejudicado MUITAS pessoas em minha vida - minha família e TODOS aqueles fora desse círculo, incluindo a Filadélfia, a polícia de Fairmount Park, o sargento Frank Von Colln, que foi morto em 29 de agosto de 1970, e o policial de Fairmount Park, James Harrington, que foi baleado e gravemente ferido durante o mesmo incidente, bem como Jack Powers, a quem atirei na tentativa de roubar seu caminhão depois minha fuga da prisão em 1977. Minha raiva mal direcionada e humilhação racial desempenharam um papel, mas MINHAS ações foram ERRADAS!!! Eu aqui ofereço DESCULPAS a TODOS os mencionados, e IMPLORO por PERDÃO!!!

Esta declaração não pode trazer de volta o que foi perdido. Ao escrevê-lo, no entanto, Russell gesticula, como faz qualquer pessoa que se desculpe sinceramente, em direção a um mundo mais humano, um mundo após o conflito. Eu luto para imaginar como seria uma tomada de responsabilidade coletiva e institucional semelhante pelo dano causado a ele e sua família. Russell sempre teve uma forte capacidade de imaginar uma saída, um caminho para um mundo que ainda não existe. Nisso, temos muito a aprender com ele.

Na correspondência, Russell normalmente termina com “Em solidariedade” ou “Em frente!” Essas duas diretrizes indicam o caminho a seguir, lembrando-nos que a liberdade de ninguém existe isoladamente, mas apenas em solidariedade com todas as pessoas, enquanto lutamos por uma justiça que ainda não foi realizada.



## Notas sobre as fontes de “O Fim da Fúria”

### O contexto da minha reportagem sobre a história de Russell Maroon Shoatz<sup>6</sup>

Comecei a contactar os membros da família Shoatz no início de 2021, depois de um editor me ter posto em contato com Russell Shoatz III, que há anos queria que alguém contasse a história da sua família. Russell III e o editor da Plough, Peter Mommsen, foram colaboradores anteriores na revista *BLU* (1998–2001), e vários outros membros da comunidade Bruderhof, que publica a Plough, conheciam Russell III e a sua irmã Sharon e tinham visitado o Russell mais velho na prisão.

Vários outros escritores tinham começado e abandonado tentativas de escrever livros sobre Russell. Apesar da sua vida extraordinária e fascinante e da sua importância para o Movimento Black Power, ele foi quase totalmente deixado de fora dos livros de história – embora ele apareça num breve verbete na Wikipédia e esteja listado em uma passagem do mesmo site sobre o Exército de Libertação Negra (Os jornais são outra questão. Há uma grande cobertura, muita dela sensacionalista, nas mídias dos EUA nos dias que se seguiram aos tiroteios de Von Colln e Harrington, bem como as fugas de Russell e muitos outros processos judiciais).

Como uma acadêmica que estuda o sistema carcerário e filha de um pai que passou décadas na prisão, eu posso ter parecido uma escritora capaz de preencher as lacunas na história de Russell de uma forma que o humanizasse aos olhos de um público leitor mais vasto. Mas Russell Shoatz já é humano, independentemente do que eu faça. A história em si provou ser, como a de qualquer família quando investigada com dedicação, infinitamente complexa. Esta é uma história sobre a impossibilidade de reconciliar contradições aparentes, e sobre os imperativos que permanecem quando aceitamos que elas são impossíveis de reconciliar.

De janeiro a março, falei por Zoom ou telefone com Russell Shoatz III, Theresa Shoatz, Thelma Christian e Claude Barnes, aqui citados, e com

---

6. Trecho traduzido por Murilo Moraes Gaulês, pós-doutorando no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

Derrick Shaw (um amigo de infância de Russell III também amigo de Barnes) e Virginia Grise (uma dramaturga que entrevistou Russell na prisão) para contextualizar. Também me encontrei pessoalmente com Russell III em agosto, e fiz várias outras chamadas com ele e Thelma também em agosto. Embora estas e outras figuras nesta história tenham tido experiências e perspectivas radicalmente diferentes sobre os eventos retratados, acredito profundamente que todas as fontes que encontrei na minha pesquisa, tanto originais como secundárias, contaram a verdade tão plenamente quanto podiam.

Forneci o texto do artigo a Russell III, Theresa, Thelma, ao advogado de Russell, Bret Grote, e a outros intimamente ligados ao caso antes da publicação para verificação de fatos. Numa instância, descobri depois de a edição impressa ir para a gráfica que Thelma se lembrava de um evento descrito por Theresa de forma diferente: Theresa recorda-se de dormir ao frio e receber cobertores de estranhos quando tinha cerca de cinco anos, enquanto Thelma diz que nunca ficaram sem-abrigo ou lhes faltaram cobertores. Este episódio foi omitido da versão digital.

Membros da família disseram-me que Bonnie nunca falou com ninguém que fizesse perguntas sobre Russell. Respeito plenamente o fato de muitas das pessoas nesta história – incluindo Bonnie, os seus três filhos, dois dos filhos de Thelma, e as famílias dos agentes – não desejarem falar com uma estranha que escreve sobre elas. Histórias de crime e histórias políticas são fáceis de sensacionalizar, distorcer, ou contar com um viés intencional que serve ao escritor em vez dos factos ou das pessoas que viveram esses eventos. Mesmo aqueles que concordam em falar podem achar [o processo] doloroso e desgastante. No final de uma entrevista muito generosa, Theresa disse-me: “Provavelmente serás a última entrevista que eu darei.” Ela disse que queria “afastar-se desta coisa da prisão ... Eu não sabia que a minha vida inteira giraria em torno disto... Eu quero algo novo.”

Desde fevereiro de 2021, também me correspondi com Russell Maroon Shoatz através do sistema de e-mail da prisão, altamente limitado e potencialmente censurado. Não pude ser tão direta com ele como gostaria. Ele fez um acordo com as autoridades prisionais quando foi libertado do confinamento solitário de longa duração para a população carcerária geral de que não participaria em nenhuma organização política nem sequer discutiria

questões políticas com outros. Este acordo e as limitações dos sistemas de correio e e-mail da prisão interromperam e restringiram a nossa comunicação. Nunca nos tendo encontrado pessoalmente, também tivemos de tentar conhecer-nos um ao outro sem muito espaço para apresentações. A prisão limita cada e-mail a 2.000 caracteres, incluindo espaços. Tentar ter uma correspondência significativa neste formato é como tentar escrever sobre as passagens mais confusas e ambíguas da vida de alguém num canto hostil do Twitter. As minhas mensagens por vezes demoravam uma semana ou mais a chegar a Russell (presumivelmente para que os censores tivessem tempo de ler o que eu escrevera). Por vezes, as nossas mensagens cruzavam-se antes de a última ter sido recebida. O próprio sistema de e-mail faz coisas estranhas ao espaçamento das linhas que digitávamos um ao outro, por isso Russell sugeriu logo no início que colocássemos um ~ entre cada frase para tornar mais fácil para ele ler. Ao citar estas comunicações, este símbolo funcional foi removido.

A nossa correspondência focou-se maioritariamente na sua família e na sua saúde. Russell não sabe a extensão total das dificuldades da sua família e certamente não as das famílias Von Colln ou Harrington, mas diz agora que comprehende pelo menos algumas das implicações das suas ações e quer viver de forma diferente e procurar a expiação. O seu pedido expresso de desculpas a muitas pessoas, nunca antes oferecido publicamente, está incluído no final do artigo.

A história que rodeia Russell e aqueles da Filadélfia que passaram à clandestinidade com ele permanece quase desconhecida. Ao conduzir a pesquisa, quase não consegui encontrar referências ao BUC, à célula da Filadélfia do BLA, ou ao próprio Russell nos estudos académicos escritos sobre organização comunitária na Filadélfia, o Partido dos Panteras Negras, ou o Movimento Black Power, fora dos próprios escritos de Russell.

Os seus escritos publicados estão coligidos em *Maroon the Implacable* (2012), ensaios compostos entre 1995 e 2012 em confinamento solitário que descrevem as suas crenças políticas em mudança, os horrores da prisão, a natureza da violência, e um feminismo radical que ele passou a ver como a melhor esperança para a cura social. O título é inspirado na terminologia inicial dos Panteras: “Os Implacáveis eram aqueles que se mostravam incapazes de

ser apaziguados, significativamente mudados ou mitigados na sua luta pela libertação da opressão e exploração – embora mudanças positivas sejam aceitas e encorajadas!”

Por volta de 1997 a 2001, ele compôs uma autobiografia, enviando à sua filha Sharon algumas páginas manuscritas de cada vez, que ela e Russell III transcreveram para um documento datilografado de 625 páginas. Não está publicada, mas foi-me disponibilizada como material-fonte.

A autobiografia parece um pouco como ler fragmentos Faulknerianos. Ela varre relações familiares e dobra-se sobre si mesma. Russell tem doze irmãos e duas esposas (uma legal e uma em união de fato), com quem tem dois filhos e cinco filhas. A narrativa salta através do tempo e do espaço e nomeia um grande número de pessoas, algumas delas sem explicar quem são. Muitas das pessoas que Russell descreve no manuscrito têm dois ou três nomes, que Russell, como um romancista russo, usa de forma intercambiável. O próprio Russell torna-se Harun e depois Maroon. Thelma também era conhecida por Lucy. O nome legal de Bonnie é Loretta Fairly, mas durante o seu tempo na clandestinidade, ela chamava-se a si mesma Sister Love, tal como pelo menos outra Pantera Negra na Filadélfia e, por um breve período, Assata Shakur.

Em documentos judiciais, no sistema de arquivos da prisão e na cobertura mediática da época, Russell é identificado como Russell Shoats. Os seus filhos com Thelma usam todos o nome Shoatz, e nos seus escritos publicados e correspondência privada, ele também o faz; esta é a versão do nome da família que usei. Neste ensaio, Russell III refere-se sempre ao filho, Russell ao pai.

Algumas das lacunas significativas na narrativa da vida de Russell não podem ser evitadas porque nem mesmo ele sabe o que aconteceu. As suas décadas de encarceramento e confinamento solitário impediram-no de saber o que aconteceu à sua família no mundo livre. Outras omissões no manuscrito de Russell são seguramente deliberadas, especialmente nas suas descrições do BLA e das suas atividades revolucionárias.

Na nossa correspondência agora, ele diz: “NÃO tenho reservas sobre nada do que escrevas; desde que seja baseado na verdade”.

## Coda para uma Vida Revolucionária<sup>7</sup>

O meu artigo *O Fim da Fúria* foi publicado, tanto em versão impressa como online, na *Plough Quarterly* em setembro de 2021. Escrevi-o como parte de uma campanha multifacetada (liderada por Sharon, Russell III e Theresa Shoatz) para lhe dar a oportunidade de voltar para casa, de morrer em liberdade. Nas semanas que se seguiram à publicação, ele passou por uma série de audiências judiciais e foi, finalmente, libertado da prisão em 26 de outubro de 2021, aos setenta e oito anos, tendo cumprido quarenta e nove anos de pena. Viveu cinquenta e dois dias em liberdade antes de sucumbir ao câncer que consumira os seus últimos anos na prisão. Viveu os seus dias finais na casa da sua irmã, Suzette Shoatz, na Filadélfia, e morreu em 17 de dezembro de 2021<sup>8</sup>. Foi enterrado três dias depois num antigo cemitério Quaker, após um breve serviço de oração muçulmano<sup>9</sup>.

Em 8 de outubro de 2022, compareci a um memorial para Maroon organizado por Russell III e ativistas na Filadélfia, no *One Art Community Center*. O evento parecia um pouco com um festival comunitário, com um ar de celebração. Russell III e os seus amigos tinham preparado comida em abundância. Crianças de todas as idades vagueavam pela multidão. Músicos tocavam e cantavam. Passamos horas antes do início do evento confraternizando, comendo e admirando os murais pintados por todo o espaço e os animais — de pavões a cavalos, galinhas-d'angola, galinhas e patos — bem cuidados nos seus cercados pelas pessoas que gerem o espaço *One Art*. Uma mulher com incenso aceso num pote movia-se pela multidão, oferecendo bênçãos. Organizadores políticos montaram mesas com informações sobre o seu trabalho, e alguém estava distribuindo camisetas que diziam: “Eu ajudei a libertar Maroon” sob uma imagem do seu rosto.

7. Traduzido por Murilo Moraes Gaulês.

8. ABOLITIONIST LAW CENTER. Rest Easy, and in Power: Long Live Russell Maroon Shoatz. [S.I.], 17 dez. 2021. Disponível em: <https://abolitionistlawcenter.org/2021/12/17/rest-easy-and-in-power-long-live-russell-maroon-shoatz/>. Acesso em: 29 set. 2025.

9. AUTODIDACT 17. Russell Maroon Shoatz passes after compassionate release. Amsterdam News, [S.I.], 23 dez. 2021. Disponível em: <https://amsterdamnews.com/news/2021/12/23/russell-maroon-shoatz-passes-after-compassionate-release/>. Acesso em: 30 set. 2025.

Foi um dia de discursos e de ativistas lendários. Conheci pessoas sobre as quais, anteriormente, apenas tinha lido em livros. Mike e Debbie Africa, da organização MOVE, iniciaram uma conversa comigo enquanto eu estava na fila para pegar comida. Laura Whitehorn, que tinha feito parte tanto da *Students for a Democratic Society* (SDS) como do *Weather Underground*, fez uma homenagem comovente na qual descreveu uma mulher chamada Gloria, que fugira da prisão três vezes anteriormente e tinha sido libertada recentemente em Los Angeles. Quando Whitehorn a conheceu, ela disse: “Maroon está aqui!” Um homem que tinha cumprido mais de cinquenta anos de prisão instou-nos a aprender com a vida de Maroon: “Se algum dia quisermos ter liberação na América, temos que viver como *maroons* (quilombolas). Temos que continuar lutando.”

Durante esta viagem, conheci Thelma e todas as suas três filhas pela primeira vez, bem como o filho de Russell III, Jason. (Eu já tinha conhecido Russell III e a sua filha Jaya numa conferência patrocinada pela *Plough* em agosto de 2021.) Vi duas das irmãs de Maroon na multidão, mas não cheguei a falar com elas, embora mais tarde tenham agradecido a Thelma por me ter levado. Bonnie e os seus filhos não estavam presentes. Thelma foi a minha guia e companheira durante o dia, apresentando-me às pessoas e falando-lhes sobre o artigo que eu tinha escrito. Ficou claro naquele dia que o ativismo e o espírito de Maroon estavam vivos na sua família e comunidade, que a sua vontade indomável de resistir tinha sido transmitida a outros.

Nunca cheguei a conhecer Maroon pessoalmente, mas correspondi-me com ele durante o último ano da sua vida, enquanto ele ainda estava na prisão. Vim a conhecer um homem que tinha orgulho nos seus filhos e em tudo o que eles conquistaram, um homem que tinha muitas complexidades, que tinha um desejo fervoroso de aprender e crescer, apesar das muitas torturas e privações da prisão. Das profundezas de décadas de confinamento na solitária, Maroon continuava a fazer perguntas sobre o mundo, sobre como as outras pessoas viviam no passado e no presente, sobre o significado de justiça, sobre a violência e as suas consequências, sobre como poderia ser um mundo melhor. Ele era um revolucionário não apenas porque se autodenominava um, e não apenas porque estava disposto, muitas vezes, a suportar o perigo, o sofrimento e privações de vários tipos para defender as suas

crenças. Maroon impressiona-me como um ser humano verdadeiramente revolucionário porque nunca parou de olhar em direção a um futuro mais justo para todos nós. Ele sempre quis algo mais para si e para os outros e não se deixou intimidar pelo fato de saber que, provavelmente, não veria o mundo melhor com o qual sonhava.

Ele também era um sobrevivente, um homem de extraordinária engenhosidade e determinação, um homem cujo espírito não podia ser quebrado. Ele suportou muitas provações em tribunais, prisões e até na natureza selvagem, nas matas e montanhas da Pensilvânia. Física, emocional, intelectual e espiritualmente, ele sobreviveu onde e quando muitos outros teriam sucumbido à dor, ao desespero e à falta de esperança. A vontade de Maroon de resistir e o seu desejo de continuar mudando e se adaptando revelaram muita força nele.

A sua família também demonstra essa força — nas décadas de ativismo incansável que os seus filhos levaram a cabo em busca da sua liberdade e na sua defesa das pessoas encarceradas e das suas famílias. Thelma teve uma fortaleza imensurável para sustentar os seus filhos e criá-los na ausência do marido. A família Shoatz mostrou a sua firmeza diante de muita luta, e cada um deles continua a luta pela liberdade à sua própria maneira.

Maroon viverá nos seus filhos, nos seus escritos, na lenda e no papel significativo que desempenhou na história do pensamento revolucionário nos Estados Unidos. Que possamos aprender com a sua vida e legado e continuar como ele gostaria que fizéssemos: em luta, esperança e solidariedade.

## Bibliografia

- ABOLITIONIST LAW CENTER. People Serving Mandatory Life Without Parole Challenge Death-By-Incarceration Sentences as Cruel and Unusual. **Abolitionist Law Center**, 8 jul. 2020. Disponível em: <https://abolitionistlawcenter.org/2020/07/08/people-serving-mandatory-life-without-parole-challenge-death-by-incarceration-sentences-as-cruel-and-unconstitutional/>. Acesso em: 7 jun. 2021.
- ABU-JAMAL, Mumia. **We Want Freedom**: A Life in the Black Panther Party. Brooklyn: Common Notions, 2016.
- AN ONGOING COST TO BE FREE. Direção: Vagabond. 12 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFO53appuQo> . Acesso em: 6 fev. 2021.

- BELLO, Marisol. Testimony in cop-killing, 27 years later. **Philadelphia Daily News**, 22 out. 1997.
- BETTS, Reginald Dwayne. Kamala Harris, Mass Incarceration and Me. **New York Times**, 20 out. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/10/20/magazine/kamala-harris-crime-prison.html>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- BURROUGH, Bryan. **Days of Rage**: America's Radical Underground, the FBI, and the Forgotten Age of Revolutionary Violence. New York: Penguin, 2015.
- CORRIGAN, Lisa M. **Prison Power**: How Prison Influenced the Movement for Black Liberation. Jackson: University of Mississippi Press, 2016.
- COUNTRYMAN, Matthew J. **Up South: Civil Rights and Black Power in Philadelphia**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.
- FORMER Black Panther Wins Settlement and Reprieve From Solitary Confinement. **The Guardian**, 12 jul. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2016/jul/12/solitary-confinement-russell-shoatz-pennsylvania-black Panthers>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- FULTON, Brian. 40 Years Ago – State Police Capture Two Escapees from Fairview State Hospital. **Times-Tribune**, 4 mar. 1980. Disponível em: <https://www.thetimes-tribune.com/2020/03/03/40-years-ago-state-police-capture-two-escapees-from-fairview-state-hospital/>. Acesso em: 4 dez. 2025.
- RISE, Virginia. **Your Healing is Killing Me**. Pittsburgh: Plays Inverse Press, 2017.
- HINTON, Elizabeth. **America on Fire**: The Untold History of Police Violence and Black Rebellion Since the 1960s. New York: Liveright Publishing Corporation, 2021.
- JANSON, Donald. Panthers Raided in Philadelphia. **New York Times**, 1 set. 1970. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1970/09/01/archives/panthers-raided-in-philadelphia-3-more-policemen-wounded-14-blacks.html>. Acesso em: 27 maio 2021.
- LAW, Victoria. How a Former Black Panther Could Change the Rules of Solitary Confinement. **The Nation**, 22 fev. 2016. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/archive/how-a-former-black-panther-could-change-the-rules-of-solitary-confinement/>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- LOMBARDO, Timothy J. **Blue Collar Conservatism**: Frank Rizzo's Philadelphia and Populist Politics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018.
- LOYD, Linda. Phila. Jury acquits fugitive in slaying of Sgt. Von Colln. **Philadelphia Inquirer**, 4 nov. 1997.
- MCCORMIK, Beirnard. The War of the Cops. **New York Times**, 18 out. 1970. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1970/10/18/archives/the-war-of-the-cops-as-the-most-visible-symbols-of-authority-the.html>. Acesso em: 27 maio 2021.
- MCCULLOUGH, Gloria. The History of Fairview State Hospital. **Tri-County Independent**, 5 ago. 2013. Disponível em: <https://www.tricountyindependent.com/article/20130805/NEWS/130809942>. Acesso em: 5 jun. 2021.

- PELLOW, David N. Political Prisoners and Environmental Justice. **Capitalism Nature Socialism**, [s. l.], v. 25, n. 4, p. 1-20, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1080/10455752.2018.1530835>.
- RETCKHO, Bob. Caught at Roadblock, Hostage Safe, 27-Day Manhunt Ends. **Pittsburgh Press**, 12 out. 1977.
- SHOATZ, Russell Maroon; SHOATZ, Russell, III. A Son's Fight for His Father's Freedom. **Level**, 14 out. 2020. Disponível em: <https://level.medium.com/a-sons-fight-for-his-father-s-freedom-6434464014d7>. Acesso em: 4 dez. 2025.
- SHULZ, G. W. Frank Rizzo and Philadelphia's 56-Year Legacy of Police Spying. **Reveal**, 1 out. 2010. Disponível em: <https://revealnews.org/article/frank-rizzo-and-pennsylvanias-56-year-legacy-of-police-spying/>. Acesso em: 27 maio 2021.
- SLOBODZIAN, Joseph A. Out of Solitary After 22 Years and \$99,000 Richer, Cop-killer Russell Shoatz Ponders the Rest of Life in Prison. **Philadelphia Inquirer**, 22 jul. 2016. Disponível em: [https://www.inquirer.com/philly/news/20160723\\_Out\\_of\\_solitary\\_after\\_22\\_years\\_and\\_\\_99\\_000\\_richer\\_\\_cop\\_killer\\_Russell\\_Shoatz\\_ponders\\_the\\_rest\\_of\\_life\\_in\\_prison.html](https://www.inquirer.com/philly/news/20160723_Out_of_solitary_after_22_years_and__99_000_richer__cop_killer_Russell_Shoatz_ponders_the_rest_of_life_in_prison.html). Acesso em: 14 jun. 2021.
- STUMP, Ty. More Than an Institution: Fairview State Hospital. **Another Century: American History 1850-1950**, 2017. Disponível em: <https://anothercenturyblog.com/2017/08/23/more-than-an-institution-farview-state-hospital/>. Acesso em: 5 jun. 2021.



**Artigo**

# **ESPELHOS QUEBRADOS E PALCOS DE RESISTÊNCIA: ARTE CÊNICA, SUBJETIVIDADE E CRÍTICA AO SISTEMA PRISIONAL A PARTIR DE *O ESPELHO*, DE MACHADO DE ASSIS**

***BROKEN MIRRORS AND STAGES OF RESISTANCE: SCENIC ART, SUBJECTIVITY, AND THE CRITIQUE OF THE PENAL SYSTEM BASED ON *O ESPELHO* BY MACHADO DE ASSIS***

***ESPEJOS ROTOS Y ESCENARIOS DE RESISTENCIA: ARTE ESCÉNICO, SUBJETIVIDAD Y CRÍTICA AL SISTEMA PENAL A PARTIR DE *O ESPELHO*, DE MACHADO DE ASSIS***

**Felipe Barnabé Batista  
Armando Soares de Castro Formiga  
Jéssica Painkow Rosa Cavalcante**

**Felipe Barnabé Batista**

Doutorando em Direitos Humanos na Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Especialista em Gestão Educacional (Faveni). Licenciatura em Filosofia pela UFT. Licenciado em Letras pelo Centro Universitário Claretiano (CLARETIANOBT) e Pedagogia (Uniassselvi). Graduado em Filosofia pela UFT.  
E-mail: prof.felipebbatista@gmail.com

**Armando Soares de Castro Formiga**

Mestre em Direito (Ciências Jurídico-Históricas) pela Universidade de Coimbra. Graduado em Direito e Administração pelo Centro Universitário de João Pessoa. Analista Legislativo da Assembleia Legislativa do Estado do Tocantins. Professor efetivo no curso de Direito da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins – Câmpus Palmas).  
E-mail: armando.sc@unitins.br

**Jéssica Painkow Rosa Cavalcante**

Doutora em Direito Público pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Mestra em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharela em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) e licenciada em Ciências Sociais e Letras pela Faculdade IBRA. Especialista em Direito Agrário e Agronegócio pela Faculdade Casa Branca (Facab) e em Direito Civil e Processo Civil pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). Professora efetiva no curso de Direito da Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS – Câmpus Dianópolis). Em estágio pós-doutoral no PPGIDH/UFG. Advogada.  
E-mail: jessicapainkow@hotmail.com

## Resumo

Este artigo explora a intrincada relação entre identidade, sistema prisional e o potencial transformador das artes cênicas, a partir do conto de Machado de Assis *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*. A teoria das “duas almas” de Jacobina – uma interior e outra exterior, validada pelo reconhecimento social – serve como metáfora para compreender como a subjetividade é construída e pode ser desmantelada, particularmente no contexto carcerário. A prisão, frequentemente atuando como um espelho deformador, nega sistematicamente a individualidade e fragmenta o eu. Em contraste, este trabalho argumenta que as artes cênicas (teatro e performance) em instituições correcionais podem funcionar como “espelhos críticos” e “palcos de (re)existência.” Ao analisar projetos artísticos no Brasil e em outros países, e dialogar com teóricos como Foucault, Mbembe, Ben-Moshe, Freire, hooks, Lucas e Nascimento, este estudo investiga como essas práticas possibilitam que pessoas encarceradas desafiem narrativas estigmatizantes, reescrevam suas próprias histórias e reconstruam suas subjetividades. O objetivo central é demonstrar que as artes cênicas, quando imbuídas de pedagogias libertárias, podem transcender o mero passatempo, tornando-se um ato político e existencial de resistência, humanização e crítica social, fomentando a descolonização do olhar e a reivindicação da plena humanidade dentro e fora dos muros da prisão. A conclusão do artigo enfatiza a importância de investir em práticas artísticas e pedagógicas que visem não apenas a “reabilitação,” mas também uma transformação fundamental do sistema de justiça criminal em direção a uma sociedade mais justa e menos punitiva.

**Palavras-chave:** Machado de Assis, sistema prisional, subjetividade, resistência.

## Abstract

This study explores the intricate relationship between identity, the penal system, and the transformative potential of scenic arts, drawing from Machado de Assis' short story *O Espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana*. Jacobina's theory of “two souls” — an inner one and an outer one validated by social recognition — serves as a metaphor to understand how subjectivity is constructed and can be dismantled, particularly within the penal context. Prisons, often acting as a deforming mirror, systematically negates individuality and fragments the self. In contrast, this study argues that scenic arts (theater and performance) in correctional facilities can function as “critical mirrors” and “stages of (re)existence.” By analyzing artistic projects in Brazil and internationally and dialoguing with theorists such as Foucault, Mbembe, Ben-Moshe, Freire,

hooks, Lucas, and Nascimento, this study investigates how these practices enable incarcerated individuals to challenge stigmatizing narratives, rewrite their own stories, and reconstruct their subjectivities. The core objective is to show that scenic arts, when imbued with liberatory pedagogies, can transcend pastime, becoming a political and existential act of resistance, humanization, and social critique and fostering the decolonization of the gaze and the claim for full humanity within and beyond prison walls. This study ends by emphasizing the importance of investing in artistic and pedagogical practices that aim at “rehabilitation” and at a fundamental transformation of the criminal justice system toward a more just and less punitive society.

**Keywords:** Machado de Assis, prison system, subjectivity, resistance.

## Resumen

Este artículo explora la intrincada relación entre identidad, sistema penal y el potencial transformador de las artes escénicas, partiendo del cuento *O Espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana*, de Machado de Assis. La teoría de Jacobina sobre las “dos almas” –una interior y otra exterior, validada por el reconocimiento social– sirve como metáfora para comprender cómo se construye y puede desmantelarse la subjetividad, particularmente en el contexto carcelario. La prisión, actuando frecuentemente como un espejo deformante, niega sistemáticamente la individualidad y fragmenta el yo. En contraste, este trabajo argumenta que las artes escénicas (teatro y performance) en establecimientos penitenciarios pueden funcionar como “espejos críticos” y “escenarios de (re)existencia.” A partir del análisis de proyectos artísticos en Brasil y en otros países, junto con el diálogo con teóricos como Foucault, Mbembe, Ben-Moshe, Freire, hooks, Lucas y Nascimento, este estudio analiza cómo estas prácticas permiten a los individuos encarcelados desafiar narrativas estigmatizantes, reescribir sus propias historias y reconstruir sus subjetividades. El objetivo central es demostrar que las artes escénicas, cuando están imbuidas de pedagogías libertarias, pueden trascender el mero pasatiempo para convertirse en un acto político y existencial de resistencia, humanización y crítica social, y fomentar la descolonización de la mirada y la reivindicación de la plena humanidad dentro y fuera de los muros de la prisión. Este artículo concluye con la importancia de invertir en prácticas artísticas y pedagógicas que busquen no solo la “resocialización”, sino una transformación fundamental del sistema de justicia criminal hacia una sociedad más justa y menos punitiva.

**Palabras clave:** Machado de Assis, sistema penitenciario, subjetividad, resistencia.

## Introdução

Publicado em 1882, *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*, de Machado de Assis, vai além de sua estrutura narrativa aparentemente simples. O conto propõe uma profunda reflexão sobre a construção da identidade, a dinâmica do olhar social e a tensão entre a essência individual e a persona exterior. A teoria das “duas almas” elaborada por Jacobina – a primeira interior e imanente, a segunda exterior e validada socialmente – revela a subjetividade como uma construção dialética. Segundo o protagonista, a identidade depende de mecanismos externos de reconhecimento, como espelhos simbólicos que legitimam sua existência. A perda da “alma exterior”, como vivenciada por Jacobina em seu isolamento na fazenda, equipara-se a uma morte simbólica, uma dissolução do eu que só é revertida pela presença de um espelho físico e, crucialmente, pela farda de alferes, que lhe restitui um papel social e, com ele, a consciência de si.

A análise machadiana da identidade ressoa de modo crítico quando aplicada ao sistema prisional atual. A prisão, ao negar a individualidade e impor uma identidade uniformizada, opera como um espelho deformador, análogo à crise de Jacobina em seu isolamento. O espaço carcerário, marcado por arquiteturas de controle e rotinas padronizadas, atua como um dispositivo de distorção da autoimagem. Tal qual um espelho que reflete uma identidade fragmentada, a prisão nega a singularidade do sujeito, reduzindo-o a um número ou categoria. A imposição de padrões uniformes, a negação da singularidade e os mecanismos de controle sobre os corpos encarcerados favorecem o esvaziamento simbólico do sujeito. Nesse ambiente de despersonalização, a arte cênica revela-se uma via expressiva potente, capaz de fomentar a resistência subjetiva, o pensamento crítico e a reconfiguração da identidade.

O presente artigo propõe-se a investigar como as práticas artísticas, notadamente o teatro e a performance, desenvolvidas em contextos de privação de liberdade, podem funcionar como “espelhos críticos” e “palcos de (re)existência”. Busca-se analisar de que maneira essas iniciativas permitem aos indivíduos encarcerados não apenas confrontar as narrativas estigmatizantes que lhes são impostas, mas também reescrever suas próprias

histórias, ressignificar suas experiências e reconstruir suas subjetividades. Para tanto, o diálogo com o conto de Machado de Assis servirá como fio condutor, iluminando as dinâmicas de espelhamento e reconhecimento que permeiam tanto a ficção quanto a realidade prisional. A análise será enriquecida pelas contribuições teóricas de pensadores como Michel Foucault, que em *Vigiar e punir* desvenda os mecanismos de poder e disciplina que moldam os corpos e as almas; Achille Mbembe, cuja *Crítica da razão negra* oferece chaves para compreender os processos de racialização e subalternização; Liat Ben-Moshe, que propõe um abolicionismo penal radical; Paulo Freire e bell hooks, com suas pedagogias libertárias e transgressoras; Ashley Lucas, que mapeia o teatro em prisões como fenômeno global; e Abdiás do Nascimento, pioneiro na utilização do teatro como instrumento de afirmação da identidade negra.

Busca-se demonstrar que a arte cênica, ao proporcionar espaços de expressão e reflexão coletiva, assume um papel transformador no ambiente prisional. Para além da função de entretenimento, essas práticas podem ser compreendidas como intervenções políticas e pedagógicas capazes de desafiar os mecanismos de opressão. A análise parte da metáfora machadiana do espelho para refletir sobre os modos de subjetivação no cárcere e aponta caminhos alternativos de afirmação da humanidade, inspirados em projetos artísticos libertários e no teatro de viés abolicionista.

Metodologicamente, este artigo adota uma abordagem de crítica genética aplicada ao conto *O espelho*, de Machado de Assis, buscando compreender como os elementos narrativos e simbólicos do texto literário podem ser mobilizados como chave interpretativa para realidades sociais contemporâneas. A crítica genética, ao enfatizar a construção interna do texto e as camadas de significação que emergem de seus processos narrativos, permite estabelecer articulações entre literatura, subjetividade e estruturas de poder. Assim, a análise do conto não se restringe à dimensão estética, mas opera como lente metodológica para iluminar as dinâmicas de reconhecimento, validação e negação da identidade em contextos de encarceramento, em diálogo com teorias sociais, pedagógicas e políticas.

## Desenvolvimento

### O espelho machadiano: validação externa, dualidade da alma e a farda anuladora

A narrativa de Jacobina em *O espelho* é uma profunda meditação sobre a fragilidade e a performatividade da identidade humana. O espelho, no conto, não é meramente um objeto refletor de uma imagem preexistente, mas um catalisador, um validador da própria existência social do indivíduo. Jacobina, ao ser nomeado alferes da Guarda Nacional, experimenta uma transmutação identitária que ilustra sua engenhosa “nova teoria da alma humana.” Ele postula: “não há uma só alma, há duas... Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (Assis, 1994, p. 5). A alma interior seria a essência, o eu mais íntimo, enquanto a alma exterior seria a persona social, aquela que se manifesta e é reconhecida no mundo por meio de objetos, papéis ou mesmo da percepção alheia. “A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação”, exemplifica Jacobina, citando desde um “simples botão de camisa” até “um tambor” (Assis, 1994, p. 5). É essa segunda alma que, segundo ele, “transmite a vida, como a primeira; as duas completam o homem” (Assis, 1994, p. 5).

A nomeação como alferes e, crucialmente, a posse da farda conferem a Jacobina essa alma exterior de maneira avassaladora. O jovem Joãozinho, antes um indivíduo comum e “pobre”, é progressivamente eclipsado pela figura do “senhor alferes”. A tia Marcolina, em sua admiração efusiva, e os demais habitantes do sítio passam a interpelá-lo unicamente por seu posto: “E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora” (Assis, 1994, p. 3). Essa constante interpelação, esse espelhamento social de sua nova condição, opera uma profunda transformação interna: “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (Assis, 1994, p. 4). A farda, portanto, não é apenas um traje, mas o invólucro visível dessa alma exterior recém-adquirida, o símbolo que autentica sua nova identidade perante o mundo e, consequentemente, perante si mesmo. Sem ela e sem o olhar que a reconhece, Jacobina se esvai.

Antes de adentrar nas leituras foucaultianas e nas reflexões de Mbembe, é importante destacar que a transposição do conto machadiano para o campo da crítica social não se dá como simples analogia, mas como operação hermenêutica que reconhece a literatura enquanto forma privilegiada de pensamento social. O “espelho” de Jacobina, ao revelar a dependência da identidade em relação ao olhar alheio, oferece uma metáfora potente para compreender como as subjetividades são continuamente produzidas e reguladas por estruturas sociais e políticas. Nesse sentido, o conto funciona como dispositivo crítico que antecipa, em chave literária, questões que mais tarde seriam sistematizadas por teorias sociais sobre poder, reconhecimento e subjetivação. Tal mediação justifica a leitura de Machado como uma lente através da qual podemos iluminar as dinâmicas de disciplinamento descritas por Foucault e as estruturas de racialização problematizadas por Mbembe.

Essa dinâmica machadiana encontra um poderoso paralelo nas análises de Michel Foucault sobre os mecanismos de poder e disciplina. Em *Vigiar e punir*, Foucault descreve como o poder disciplinar, característico da modernidade, opera por meio da vigilância constante e da normalização, moldando os corpos e as subjetividades. O panóptico, arquitetura prisional idealizada por Bentham e analisada por Foucault, é o epítome desse poder que se exerce pela visibilidade total do indivíduo, que internaliza o olhar do vigilante e passa a se autodisciplinar. Embora o espelho de Jacobina pareça, à primeira vista, um agente de confirmação positiva, ele também revela uma dependência do olhar externo que o aproxima das dinâmicas de poder foucaultianas. A “alma exterior” de Jacobina só existe porque é vista e validada pelos outros; sem esse olhar, ela se dissipa, assim como o prisioneiro do panóptico é constantemente lembrado de sua sujeição pela potencialidade do olhar do inspetor. Foucault (1999, p. 14) observa que, com a reforma penal, “desapareceu o corpo como alvo principal da repressão penal”, mas o poder continuou a ser exercido sobre a alma, por meio de técnicas mais sutis de adestramento e normalização. A farda de alferes, nesse sentido, pode ser vista como um dispositivo que, ao mesmo tempo que confere uma identidade socialmente reconhecida, também inscreve Jacobina em uma hierarquia e em um conjunto de expectativas que o disciplinam e o conformam.

Ampliando essa reflexão para as questões de raça e poder, a análise de Achille Mbembe em *Crítica da razão negra* oferece uma lente crucial. Mbembe (2018) argumenta que a categoria “negro” foi historicamente construída como o Outro absoluto do Ocidente, um receptáculo de projeções e um objeto de exploração. O “devir-negro do mundo”, segundo ele, refere-se à generalização dessa condição de subalternidade e descartabilidade a outras populações no contexto do capitalismo neoliberal. A farda, no conto de Machado, embora não diretamente ligada à questão racial de forma explícita, pode ser interpretada simbolicamente como um dispositivo que, ao impor uma identidade externa e uniformizada, participa de um processo mais amplo de “fabricação” de sujeitos. Se a farda do alferes confere um status e uma “alma exterior” a Jacobina, ela também o despoja de sua singularidade como Joãozinho. Em contextos em que a “farda” é imposta por sistemas de opressão racial ou colonial, como discute Mbembe, ela opera de forma ainda mais violenta, apagando identidades preexistentes e marcando corpos com o signo da subalternidade. A “razão negra”, para Mbembe (2018, p. 26), é essa lógica que transforma o ser humano em mercadoria, em corpo instrumentalizável. A experiência de Jacobina, ao perder sua individualidade para o posto de alferes, ecoa, ainda que em outro registro, essa dinâmica de uma identidade que é mais definida pelo exterior, pela função ou pelo estigma, do que pela “alma interior”. A validação externa, tão necessária para Jacobina, torna-se, sob a ótica de Mbembe, um mecanismo de poder que pode tanto construir quanto aniquilar, especialmente quando essa validação está atrelada a estruturas de dominação.

### O cárcere como espelho deformador: solidão, tempo suspenso e a negação do ser

A experiência de Jacobina no sítio isolado, após a partida de sua tia e a fuga dos escravos, precipita-o em um estado de profunda crise existencial que espelha, de forma contundente, a vivência do confinamento prisional. A súbita ausência de outros seres humanos que validassem sua identidade de alferes – sua “alma exterior” – resulta em uma opressão avassaladora: “Confessolhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno

de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais" (Assis, 1994, p. 7). Com a fuga destes últimos, a solidão se agiganta: "Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano" (Assis, 1994, p. 8). Essa descrição machadiana da solidão como um cárcere antecipa a discussão sobre os efeitos psicossociais do isolamento e da privação sensorial impostos pelo sistema prisional.

A percepção do tempo, para Jacobina, também se altera drasticamente, tornando-se um fardo insuportável. "Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século no velho relógio da sala, cuja pêndula tic-tac, tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade" (Assis, 1994, p. 8). A repetição monótona do relógio, com seu "Never, for ever! - For ever, never!", transforma-se em um "diálogo do abismo, um cochicho do nada" (Assis, 1994, p. 5), simbolizando a suspensão do tempo vivido e a imersão em uma temporalidade vazia e opressora, característica frequentemente relatada por indivíduos encarcerados. Essa distorção temporal, aliada à ausência de reconhecimento social, leva Jacobina a um estado de despersonalização: "Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico" (Assis, 1994, p. 9). Ele perde a capacidade de sentir medo no sentido usual, pois sua própria existência parece esvaziada de significado.

O sistema prisional, em sua estrutura e funcionamento, atua de maneira análoga a esse espelho deformador vivenciado por Jacobina. A uniformização imposta pela vestimenta prisional, a rotina rigidamente controlada, a vigilância constante (reminiscente do panóptico foucaultiano), a numeração dos indivíduos e a própria arquitetura carcerária contribuem para a negação sistemática da individualidade e da subjetividade. Como observa Foucault (1999, p. 16), a prisão moderna, embora aparentemente menos brutal que os suplícios de outrora, exerce um poder disciplinar que visa docilizar os corpos e transformar as almas, muitas vezes por meio da anulação da identidade pregressa do detento. O encarcerado é despojado de seus papéis sociais anteriores, de pertences pessoais que constituem extensões de sua identidade, e é inserido em um ambiente onde sua existência é definida primordialmente pelo crime

cometido e pelo status de prisioneiro. Essa negação do ser, essa constante invalidação de sua humanidade e singularidade, dificulta a autopercepção e a manutenção de uma autoimagem positiva.

A perda da “alma exterior”, no contexto prisional, é multifacetada. Envolve a perda do reconhecimento social, da rede de afetos, da autonomia e da capacidade de exercer papéis significativos na sociedade. Liat Ben-Moshe (2020, p. 1), ao discutir o encarceramento e a deficiência, aponta que o discurso sobre a prisão raramente considera a deficiência ou a loucura como identidades complexas, mas sim como déficits a serem corrigidos, reforçando a lógica de exclusão (tradução nossa). Essa perspectiva pode ser estendida à forma como o sistema prisional, de modo geral, trata a identidade dos encarcerados: como algo a ser apagado ou reformatado segundo uma norma punitiva. A ausência de espelhos que reflitam uma imagem digna e multifacetada do indivíduo – espelhos que reconheçam sua história, suas potencialidades, suas dores e seus sonhos – contribui para a internalização do estigma e para a fragmentação da subjetividade. O cárcere, assim, não apenas confina corpos, mas também tenta confinar e reduzir almas, transformando o espelho da autopercepção em um reflexo distorcido e empobrecedor.

## Arte cênica em contextos de privação de liberdade: espelhos críticos e palcos de (re)existência

Se o sistema prisional frequentemente opera como um espelho que deforma e aniquila subjetividades, a arte cênica, quando introduzida nesses espaços, pode se converter em um poderoso contraponto: um “espelho crítico” que permite aos indivíduos encarcerados não apenas se verem de outras formas, mas também questionarem as imagens que lhes são impostas e construírem novas narrativas sobre si e sobre o mundo. Projetos artísticos desenvolvidos em prisões ao redor do globo demonstram o potencial transformador do teatro e da performance como ferramentas de (re)existência, elaboração de traumas, expressão de identidades marginalizadas e criação de comunidades de afeto e solidariedade.

Ashley Lucas, em sua obra seminal *Prison theatre and the global crisis of incarceration*, de 2014, explora a multiplicidade de funções que o teatro

pode desempenhar no contexto prisional. Ademais, conforme destacado em sua apresentação na *Revista Periferias* (Lucas; Concílio, 2022), o teatro em prisões pode ser uma estratégia para a construção de comunidade, para a profissionalização, para a mudança social e, fundamentalmente, para a manutenção da esperança. Lucas *apud* Borges (2022, p. 4) enfatiza que “o fato de o teatro ser espaço de colaboração, respeito, compartilhamento e engajamento faz dele uma possibilidade de reinvenção dos indivíduos em situação prisional, seja de si próprios, seja das relações que estabelecem com seu grupo, comunidade e familiares”. Essa reinvenção passa, invariavelmente, pela possibilidade de se ver e ser visto de outra maneira, de experimentar papéis que transcendam o estigma de “criminoso” e de dar voz a experiências silenciadas.

Exemplos práticos ilustram essa potência. O projeto Cultura em Prisões, desenvolvido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) há mais de duas décadas, promove oficinas artísticas que, segundo relatos de Lucas e Concílio (2022), articulam ações com sobreviventes do sistema, indicando um impacto que se estende para além dos muros. Na África do Sul, como também apontam os autores, os projetos de teatro em prisões são profundamente marcados pelo legado do apartheid e pela crise do HIV/AIDS, direcionando-se para uma “mudança social real” e para o enfrentamento de injustiças. Iniciativas como o Drama Club, nos Estados Unidos, embora necessitem de uma análise mais aprofundada em fontes diretas, são frequentemente citadas como espaços onde jovens em conflito com a lei ou em cumprimento de medidas socioeducativas encontram no teatro uma forma de expressão e desenvolvimento pessoal. No Brasil, grupos como Pombas Urbanas, embora não atuem exclusivamente dentro de presídios, trabalham com jovens de periferias muitas vezes atravessados pela violência e pelo sistema de justiça criminal, utilizando o teatro como ferramenta de empoderamento e transformação social, uma lógica que se alinha com o potencial do teatro prisional.

Esse potencial transformador do teatro em contextos de confinamento pode ser mais bem compreendido à luz de referenciais críticos. Augusto Boal (1991), em sua proposta do *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, já defendia o palco como espaço de libertação, no qual indivíduos historicamente silenciados podem experimentar papéis alternativos e, assim, ensaiar novas formas de existência social. O teatro, nessa perspectiva, funciona como

um “ensaio da revolução”, no qual os participantes não apenas representam, mas se preparam para agir sobre a realidade. De modo convergente, Juliana Borges (2019) enfatiza que o encarceramento em massa no Brasil está diretamente ligado às dinâmicas de exclusão social e racial, o que reforça a necessidade de práticas artísticas que devolvam voz e agência a sujeitos marcados pela marginalização. Ao aproximar as formulações de Augusto Boal e Juliana Borges das experiências contemporâneas de teatro prisional, percebe-se que essas iniciativas não se limitam ao campo estético, mas operam como dispositivos políticos e pedagógicos capazes de desestabilizar o discurso hegemônico da punição e da criminalização.

O trabalho pioneiro de Abdias Nascimento com o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, embora não fosse um projeto prisional, oferece um paradigma crucial para pensar a arte como instrumento de afirmação identitária e luta contra a opressão. Nascimento (2004, p. 210) concebeu o TEN com o propósito de “resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante” e de “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.” A motivação de Nascimento surgiu, em parte, da constatação da ausência de atores negros em papéis de destaque e da representação caricatural de personagens negros, como ele mesmo relata ao ver *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, encenado por um ator branco pintado (Nascimento, 2004, p. 209). O TEN buscava, portanto, criar um espelho em que a população negra pudesse se ver representada com dignidade e complexidade, desafiando o racismo estrutural da sociedade brasileira. Essa busca por um espelho que reflete a verdade da experiência e da identidade, em contraposição a espelhos deformadores impostos pelo poder, é central para a prática do teatro em prisões. Ao permitir que os encarcerados criem suas próprias dramaturgias, muitas vezes autobiográficas, o teatro prisional oferece a oportunidade de desconstruir os estereótipos associados ao “criminoso” e de humanizar suas trajetórias, resgatando a complexidade de suas “almas interiores” e exteriores.

A arte cênica, nesse contexto, torna-se um espaço de elaboração simbólica da violência, do trauma e da exclusão. A possibilidade de reencenar a própria vida, de dar corpo e voz a sentimentos e memórias reprimidas, pode ter um efeito catártico e terapêutico, mas vai além. Trata-se de um processo

de agenciamento, em que o indivíduo deixa de ser apenas objeto do discurso punitivo para se tornar sujeito de sua própria narrativa. Ao construir personagens, ao improvisar, ao escrever e encenar, os participantes de projetos de teatro em prisões exercitam a empatia, a escuta, a colaboração e a criatividade – habilidades essenciais para a reconstrução de laços sociais e para a projeção de futuros possíveis, para além do horizonte limitado pelo cárcere.

Assim como Jacobina necessitava do olhar social para sustentar sua “alma exterior”, os sujeitos encarcerados também dependem de formas de reconhecimento que lhes devolvam dignidade diante da experiência de apagamento identitário imposta pelo sistema prisional. O teatro, nesse contexto, atua como dispositivo de reconstrução simbólica dessa “alma exterior”, oferecendo um espaço de visibilidade que se contrapõe à farda, ao número e ao estigma de “criminoso” que os aprisionam socialmente. Ao proporcionar novos papéis e narrativas possíveis, a arte cênica rompe com a lógica da uniformização e devolve ao indivíduo a possibilidade de ser reconhecido em sua complexidade, abrindo caminho para uma subjetividade mais íntegra e resistente.

## Pedagogias libertárias e o teatro abolicionista: descolonizando o olhar e reivindicando a humanidade

A inserção da arte cênica em espaços de confinamento, para que transcendia o mero passatempo ou a função disciplinadora, necessita estar imbuída de uma perspectiva pedagógica crítica e libertária. As reflexões de Paulo Freire em *Pedagogia do oprimido* e de bell hooks em *Ensinando a transgredir* oferecem um arcabouço fundamental para pensar práticas teatrais que estimulem a autopercepção crítica, o diálogo transformador e a descolonização do olhar, tanto dos indivíduos encarcerados quanto da sociedade que os observa.

Paulo Freire (1987) denuncia a “educação bancária”, na qual o educador deposita conhecimentos nos educandos, vistos como recipientes passivos. Em contrapartida, propõe uma educação problematizadora, dialógica, que parte da realidade dos oprimidos e visa a “conscientização”, ou seja, a compreensão crítica dessa realidade como passo para a sua transformação. “Ninguém

educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (Freire, 1987, p. 39). No contexto prisional, uma pedagogia teatral freiriana não se contentaria em transmitir técnicas cênicas, mas buscaria criar um espaço onde os participantes pudessem investigar suas próprias histórias, as estruturas de opressão que os atravessam e as possibilidades de resistência e superação. O teatro, nesse sentido, torna-se uma ferramenta para a “práxis”, a união entre reflexão e ação transformadora. A criação de dramaturgias autobiográficas, por exemplo, pode ser um poderoso exercício de conscientização, permitindo que os indivíduos se apropriem de suas narrativas e as compartilhem, desafiando os discursos estigmatizantes do sistema penal.

A autora bell hooks, dialogando profundamente com Freire, expande a noção de pedagogia engajada para incluir as dimensões de raça, gênero e classe, e enfatiza a importância da paixão, da emoção e da experiência vivida no processo educativo. Em *Ensino a transgredir: a educação como prática da liberdade*, hooks (2013) defende uma educação que ouse cruzar fronteiras, que desafie as normas opressoras e que veja a sala de aula (ou o espaço da oficina teatral, no nosso caso) como um local de potencial transgressão e libertação. “Ver a sala de aula como um local de possibilidades, como um local de exaltação, onde a excitação do aprendizado pode ocorrer, é uma maneira de transgredir os limites” (hooks, 2013, p. 205, tradução nossa). Para hooks, a educação como prática da liberdade envolve o reconhecimento da humanidade do outro, a criação de comunidades de aprendizado e a coragem de abordar temas difíceis e controversos. No teatro prisional, isso se traduz em criar um ambiente seguro onde os participantes possam explorar suas vulnerabilidades, confrontar seus medos e celebrar suas potências, utilizando o corpo, a voz e a imaginação para transgredir os limites impostos pelo confinamento físico e simbólico.

O direito de se ver refletido, tão central no conto de Machado de Assis, é sistematicamente negado pelo sistema prisional, que tende a impor uma identidade única e negativa ao encarcerado. As pedagogias teatrais libertárias buscam restaurar esse direito, não por meio de um espelho passivo, mas de um espelho ativo e crítico, em que os indivíduos possam se reconhecer em sua complexidade e agência. Questionar “quem tem direito a se ver refletido?”

e “como o sistema prisional nega isso?” torna-se, então, parte do processo pedagógico. Projetos como o Drama Club, nos Estados Unidos, ou o trabalho do grupo Pombas Urbanas, no Brasil, ao darem voz e visibilidade a jovens e adultos marginalizados, operam nessa lógica de descolonização do olhar, permitindo que novas imagens e narrativas emergam.

Essa perspectiva pedagógica encontra sua expressão mais radical no conceito de teatro abolicionista, que se alinha com as propostas de Liat Ben-Moshe (2020) por um futuro sem prisões. O teatro abolicionista não se limita a humanizar o cárcere ou a promover a “ressocialização” dentro dos marcos do sistema penal. Ele vai além, utilizando a arte cênica para questionar a própria legitimidade da prisão como solução para os problemas sociais, para expor suas violências e sua ineficácia e para imaginar e ensaiar outras formas de justiça e de convivência. Como Ben-Moshe (2020, p. 16) argumenta, o abolicionismo não é apenas sobre desmantelar, mas sobre construir alternativas baseadas na comunidade, no cuidado e na justiça transformativa. O teatro, nesse contexto, pode ser um laboratório para essas alternativas, um espaço onde se dramatizam não apenas as dores do encarceramento, mas também os sonhos de liberdade e as possibilidades de um mundo em que os espelhos não quebrem nem deformem, mas refletem a plena e diversa humanidade de todos.

Nesse horizonte crítico, é fundamental dialogar também com Angela Davis e Loïc Wacquant, que aprofundam a compreensão da prisão como um dispositivo estrutural de exclusão. Davis (2018), em *Estarão as prisões obsoletas?*, demonstra como o encarceramento em massa está intrinsecamente ligado às lógicas do racismo estrutural e do capitalismo, defendendo a necessidade de abolir as prisões em favor de alternativas comunitárias de justiça. Já Wacquant (1999), em *As prisões da miséria*, evidencia como o neoliberalismo promoveu a expansão do sistema penal como resposta à desigualdade social, transformando a prisão em instrumento de gestão da pobreza e da marginalidade. A inserção da arte cênica nesse contexto, portanto, não se limita a exercer o papel de prática pedagógica ou cultural, mas adquire um caráter de enfrentamento político que questiona as próprias bases da sociedade punitiva. Ao se articular com as críticas de Davis (2018) e Wacquant (1999), o teatro prisional pode ser compreendido não apenas como prática de resistência subjetiva, mas como parte de uma agenda mais ampla de

transformação estrutural, que desnaturaliza a centralidade da prisão e reivindica a construção de novas formas de justiça social.

## Conclusão

A jornada reflexiva iniciada com *O espelho*, de Machado de Assis, nos conduz inevitavelmente a um questionamento profundo sobre a natureza da identidade e os mecanismos sociais que a moldam, validam ou aniquilam. A engenhosa teoria das “duas almas” de Jacobina, segundo a qual a “alma exterior” depende intrinsecamente do olhar e do reconhecimento alheio, serve como uma poderosa metáfora para compreender a fragilidade da subjetividade humana, especialmente em contextos de extrema vulnerabilidade como o sistema prisional. O conto machadiano, ao desvelar como a perda desse espelhamento social pode levar à dissolução do eu, ilumina as dinâmicas perversas que operam no cárcere, onde a uniformização, a vigilância e o estigma atuam como espelhos deformadores, quebrando a autoimagem e negando a humanidade dos indivíduos encarcerados.

Ao longo deste artigo, buscamos demonstrar como a arte cênica, em suas diversas manifestações dentro dos muros prisionais, pode emergir como um contraponto vital a esses processos de desumanização. O teatro e a performance, quando imbuídos de uma perspectiva crítica e libertária, oferecem não apenas um espaço de expressão e catarse, mas um verdadeiro “palco de (re)existência”. As práticas artísticas analisadas, desde as iniciativas brasileiras como o Cultura em Prisões e o legado do Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, até as experiências internacionais mapeadas por Ashley Lucas e os princípios pedagógicos de Paulo Freire e bell hooks, convergem para a ideia da arte como um “espelho crítico”. Esse espelho permite aos participantes não apenas confrontar as narrativas estigmatizantes que lhes são impostas, mas, fundamentalmente, reconstruir suas próprias histórias, ressignificar suas identidades e forjar novas subjetividades.

O espelho, portanto, opera de maneiras distintas e complexas: é o validador externo da identidade do alferes Jacobina, dependente da farda e do olhar social; é o espelho quebrado e deformador do sistema penal, que reflete uma imagem distorcida e empobrecedora do encarcerado; e é, finalmente,

o espelho simbólico e crítico da arte cênica, que oferece a possibilidade de um novo olhar, de uma nova reflexão, de uma reconstrução. As dramaturgias autobiográficas, as performances que desconstroem símbolos de poder, as oficinas que estimulam a autopercepção crítica e o diálogo transformador são manifestações desse potencial da arte para humanizar, para empoderar e para desafiar as estruturas de opressão.

A articulação com o pensamento de Foucault nos permitiu entender como o poder disciplinar se inscreve nos corpos e nas almas, enquanto Mbembe nos alertou para as lógicas de racialização e subalternização que permeiam a “fardaçao” dos corpos pelo Estado. Liat Ben-Moshe, por sua vez, nos impulsiona a pensar para além da reforma, em direção a um horizonte abolicionista, no qual o teatro pode ser uma ferramenta para imaginar e construir alternativas ao encarceramento. Nesse sentido, a arte cênica em contextos de privação de liberdade não se limita a ser um paliativo ou um instrumento de “ressocialização” nos termos do sistema vigente. Ela pode ser um ato político radical, um exercício de cidadania e uma reivindicação da plena humanidade.

Conclui-se, portanto, que investir em pedagogias libertárias e em práticas artísticas que visem a descolonização do olhar e a reconstrução de subjetividades é fundamental não apenas para mitigar os danos do encarceramento, mas para fomentar uma crítica profunda ao próprio sistema de justiça criminal. Ao oferecer espelhos que refletem a complexidade, a dignidade e a potência criativa dos indivíduos privados de liberdade, a arte cênica contribui para a construção de uma sociedade que valorize a vida em detrimento da punição, e que busque a justiça não por meio do confinamento, mas da transformação social e da garantia de direitos para todos. O legado de Jacobina, com sua busca desesperada por um espelho que lhe devolvesse a alma, ressoa como um chamado à ação: que possamos construir mais palcos e menos prisões, mais espelhos críticos e menos grades que aprisionem o corpo e a alma.

Dessa forma, os três movimentos aqui analisados podem ser compreendidos em continuidade: o espelho do conto, que evidencia a dependência da identidade em relação à validação social; o espelho do cárcere, que impõe a negação e a deformação dessa identidade por meio da vigilância, da racialização e do estigma; e o espelho crítico da arte cênica, que se afirma como espaço de reconstrução subjetiva e de resistência política. Essa tríade,

articulada com as contribuições de Foucault, Mbembe, Ben-Moshe, Freire e hooks, permite compreender como a literatura, a crítica social e a prática artística se entrelaçam na tarefa de denunciar os mecanismos de opressão e, simultaneamente, de imaginar horizontes de liberdade.

## Bibliografia

- ASSIS, Machado de. **O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana**. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>. Acesso em: 13 maio 2025.
- BEN-MOSHE, Liat. **Decarcerating disability**: deinstitutionalization and prison abolition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Pólen, 2019.
- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Tradução de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LUCAS, Ashley; CONCÍLIO, Vicente. Teatro como estratégia para mudança social. **Revista Periferias**, Rio de Janeiro, dez. 2022. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/teatro-como-estrategia-para-mudanca-social/>. Acesso em: 13 maio 2025.
- LUCAS, Ashley E. **Prison Theatre and the global crisis of incarceration**. London: Methuen Drama, 2014.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 maio 2025.
- WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.



**Artigo**

# **PEDAGOGIAS LIBERTÁRIAS NO ENCARCERAMENTO: É POSSÍVEL EDUCAR PARA A LIBERDADE EM ESPAÇOS DE PRIVAÇÃO DE LIBERDADE?<sup>1</sup>**

***LIBERTARIAN PEDAGOGIES IN INCARCERATION:  
IS IT POSSIBLE TO EDUCATE FOR FREEDOM IN  
SPACES OF DEPRIVATION OF LIBERTY?***

***PEDAGOGÍAS LIBERTARIAS EN EL ENCARCELAMIENTO:  
¿ES POSIBLE EDUCAR HACIA LA LIBERTAD EN  
ESPACIOS DE PRIVACIÓN DE LIBERTAD?***

**Tiago Negrão de Andrade  
Maria Cristina Gobbi**

**Tiago Negrão de Andrade**

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC – Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, pela Universidade de Sorocaba (Uniso).

E-mail: [tiago.negrao@unesp.br](mailto:tiago.negrao@unesp.br)

**Maria Cristina Gobbi**

Pesquisadora Livre-Docente em História da Comunicação e da Cultura Midiática pela Universidade Estadual de São Paulo (Unesp). Chefa no Departamento de Jornalismo e professora dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação da mesma instituição. Bolsista de Produtividade do CNPq e Bolsista Fapesp (Processo 22/08397-6). Diretora Administrativa da ALAIC. Integra o INCT Caleidoscópio.

E-mail: [cristina.gobbi@unesp.br](mailto:cristina.gobbi@unesp.br)

1. Ao Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/UNESP e ao professor Dr. José Osvando Morais (*in memoriam*). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (Proc. 2022/08397-6) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (Proc. 305265/2023-7).

## Resumo

Este artigo investiga os limites e as possibilidades de implementação de pedagogias libertárias em contextos de privação de liberdade. Por meio de uma revisão sistemática da literatura, analisa-se como práticas educativas e culturais desenvolvidas no interior do sistema prisional brasileiro operam simultaneamente como estratégias de resistência e dispositivos de controle. Os resultados indicam que, embora existam experiências que tensionam a lógica punitiva, a efetivação de uma educação emancipadora permanece condicionada à articulação com perspectivas abolicionistas e à superação das estruturas que sustentam a racionalidade punitiva.

**Palavras-chave:** abolicionismo penal, controle social, justiça social, práticas culturais, resistência simbólica.

## Abstract

This study analyzes the limits and possibilities of implementing libertarian pedagogical practices in liberty deprivation contexts. Based on a systematic literature review, it investigates how educational and cultural practices within the Brazilian prison system function as strategies of resistance and mechanisms of control. The findings show that emancipatory education in prisons follows its articulation with abolitionist perspectives and the dismantling of the structures that sustain the punitive rationale.

**Keywords:** abolitionism, cultural practices, social control, social justice, symbolic resistance.

## Resumen

Este artículo analiza los límites y las posibilidades de implementar prácticas pedagógicas libertarias en contextos de privación de libertad. A partir de una revisión sistemática de la literatura, se investiga cómo las prácticas educativas y culturales desarrolladas en el sistema penitenciario brasileño funcionan simultáneamente como estrategias de resistencia y como mecanismos de control. Los resultados demuestran que la efectividad de una educación emancipadora en la prisión está condicionada a su articulación con perspectivas abolicionistas y a la superación de las estructuras que sustentan la lógica punitiva.

**Palabras clave:** abolicionismo penal, control social, justicia social, prácticas culturales, resistencia simbólica.

## Introdução

A expansão do encarceramento e a persistência de violações de direitos no Brasil recolocam as pedagogias libertárias no cárcere como pauta urgente. Dados do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) revelam superlotação e precariedade, situando o país entre as maiores populações prisionais do mundo. Segundo o *Levantamento dos Presos Provisórios do País* (CNJ, 2017), o Brasil contabilizava 654.372 pessoas privadas de liberdade, das quais 221.054 eram presos provisórios, evidenciando um sistema estruturalmente colapsado. Esse cenário expressa o complexo industrial-prisional (Gilmore, 2007), em que interesses econômicos e políticos sustentam rationalidades punitivas e desigualdades. Surge, assim, o dilema central: como educar para a liberdade em espaços que a negam?

O debate sobre educação em privação de liberdade avança nas intersecções entre pedagogia freireana, estudos críticos do encarceramento e perspectivas abolicionistas. Davis (2003) e Wacquant (2009) mostram que o encarceramento em massa reproduz desigualdades e racializa a punição. Para Davis, abolir prisões implica desmantelar as estruturas que sustentam a lógica punitiva e criar alternativas baseadas em justiça restaurativa e educação emancipadora.

A pedagogia libertária, em chave freireana, propõe a emancipação pelo diálogo; já a prisão, na leitura foucaultiana, é tecnologia de vigilância e controle. Esse conflito estrutura o problema deste estudo: compreender como práticas pedagógicas libertárias emergem, resistem ou são cooptadas no interior do sistema prisional brasileiro.

Adota-se uma abordagem que articula pedagogia crítica, estudos do encarceramento e epistemologias abolicionistas, deslocando o foco da adaptação à criação de fissuras e resistências (Freitas, 2024; Mbembe, 2018). Cunha (2014) e Batista (2011) observam que a educação prisional é frequentemente instrumentalizada, e Martins (2020) alerta que, sem crítica, até projetos culturais podem reforçar a rationalidade punitiva.

Em contraponto, Gaulês et al. (2024), Dal Bosco e Batista-Santos (2023) e Rocha (2020) demonstram que práticas artísticas e coletivas podem gerar subjetivações resistentes e deslocamentos simbólicos significativos. Contudo,

como lembra Tible (2022), libertar requer ruptura epistemológica e política, conectando educação e luta abolicionista.

Assim, este artigo analisa as condições materiais e subjetivas da educação crítica no cárcere e o papel das práticas pedagógicas e artísticas na construção de alternativas à racionalidade punitiva. Inspirado em Harney e Moten (2013), propõe articular educação, arte e cuidado como vetores de mundos pós-punitivos.

### Metodologia

Realizou-se revisão sistemática, em conformidade com as diretrizes PRISMA, abrangendo publicações entre 2010 e 2025 nas bases Scopus, Web of Science, SciELO e Google Scholar. Os termos de busca incluíram “pedagogia libertária”, “educação no cárcere”, “*prison education*”, “*critical pedagogy*” e “*prison abolition*”. As estratégias de busca combinaram descritores em português e inglês relacionados à educação no cárcere, pedagogia crítica e abolicionismo penal. Após triagem em duplicata de títulos, resumos e textos completos, foram incluídos estudos com revisão por pares que explicitassem método e dialogassem com práticas educativas críticas em contextos de privação de liberdade; relatos anedóticos e trabalhos sem método identificado foram excluídos. A extração padronizada registrou contexto institucional, desenho, público, ações pedagógicas, resultados e limitações. A síntese articulou análise temática dos eixos recorrentes – estrutura prisional, práticas pedagógico-artísticas, vozes dos sujeitos e perspectivas abolicionistas – com descrição sumária de frequências por tipo de intervenção e ambiente.

### Resultados

A análise examina como práticas pedagógicas críticas desafiam os limites do sistema prisional e produzem resistências simbólicas e subjetivas, compreendendo a educação libertária como horizonte ético-político em contextos de controle e privação.

## O contexto prisional e as limitações estruturais à pedagogia libertária

As principais barreiras à implementação de pedagogias libertárias no cárcere combinam superlotação, infraestrutura precária e protocolos rígidos que restringem tempo, espaço e autonomia pedagógica. Persistem violações de direitos e baixa prioridade orçamentária para ações formativas (Bernardo; Borges; Araújo, 2021), agravadas pela ausência de formação específica de docentes, o que favorece modelos tecnicistas voltados à ressocialização e à remição (Silva; Freire, 2024).

Projetos escolares e culturais operam sob constante supervisão administrativa e dependem de acomodações táticas para garantir continuidade. Tal condicionante não anula seu potencial transformador; revela, antes, a oscilação entre contenção e emancipação, em que mediações pedagógicas sensíveis e pactos institucionais abrem brechas para experiências de autonomia (Pereira, 2023).

Mesmo nesse contexto adverso, emergem iniciativas que tensionam os limites da lógica punitiva. Gaulês *et al.* (2024) mostram como práticas artísticas e performativas nas prisões funcionam como dispositivos de resistência, articulando epistemologias libertárias e perspectivas abolicionistas. Rocha (2020) reforça esse diagnóstico ao analisar um experimento teatral na Penitenciária Lemos Brito (RJ), no qual detentos assumem o protagonismo das cenas, subvertendo temporariamente a ordem disciplinar e instaurando territórios de expressão e diálogo.

Ainda assim, a precariedade estrutural e a fragilidade das políticas públicas persistem como entraves centrais. Pereira (2022), ao investigar a Educação de Jovens e Adultos (EJA) no sistema prisional baiano, observa descontinuidade, carência de recursos e desarticulação com propostas críticas. Embora o direito à educação seja reconhecido, ele se esvazia diante das dinâmicas de controle e contenção. Silva (2019) recupera experiências históricas, como a Escola Operária 1º de Maio, fundada por Pedro Baptista Matera, para demonstrar a importância da autogestão e da educação crítica como instrumentos de enfrentamento às opressões institucionais.

Em resumo, os desafios à pedagogia libertária no cárcere situam-se na intersecção entre precarização estrutural, lógica disciplinar e ausência de

políticas emancipatórias. Apesar disso, experiências baseadas em arte, coletividade e diálogo revelam caminhos de resistência e subversão. Segundo Freire (1987), ensinar é ato político de libertação, inconciliável com a opressão institucional. No cárcere, contudo, a prática pedagógica tende a ser neutralizada ou instrumentalizada. Batista (2011) denuncia a apropriação das práticas educativas pelo aparato penal, convertendo-as em gestão da disciplina; Silva e Freire (2024) confirmam que a educação prisional frequentemente assume contornos burocráticos e tecnicistas.

Cunha (2014) observa que agentes externos – educadores, artistas e coletivos – podem abrir fissuras no sistema, embora frágeis e tensionadas. Monforte *et al.* (2021) destacam como ações culturais (oficinas de arte) em unidades socioeducativas funcionam como horizontes de resistência simbólica e ressignificação de subjetividades. Dal Bosco e Batista-Santos (2023) mostram que leitura, diálogo e escuta configuram práticas efetivas de emancipação, especialmente entre mulheres encarceradas.

O impasse é estrutural: afirmar liberdade em um espaço de contenção. Ainda assim, práticas artísticas e epistemologias dissidentes instauram subversões simbólicas e deslocamentos de sentido (Gaulês *et al.*, 2024). Quando orientadas pela escuta, coautoria e coletividade, transcendem a escolarização formal e pressionam as condições estruturais que mantêm o cárcere refratário à emancipação (Jesus; Guedes, 2021).

### Pedagogias libertárias: conceitos e desafios no cárcere

No cruzamento entre a pedagogia freireana e o diagnóstico foucauliano, a prisão colide com os princípios de horizontalidade, diálogo e autonomia; ainda assim, experiências situadas revelam brechas condicionadas por limites materiais e normativos. Esses limites, estruturais e não apenas contingenciais (Cunha, 2014; Batista, 2011), empurram a educação prisional para formatos utilitaristas vinculados à disciplina e à remição (Silva; Freire, 2024), enquanto os efeitos psicossociais da violência institucional exigem continuidade e suporte (Amaral, 2024).

Os problemas estruturais – superlotação, infraestrutura precária e ausência de políticas consistentes – reforçam o caráter punitivo do sistema. Dados

recentes do CNJ (2023) mostram que 30,4% das unidades prisionais do país não dispõem de bibliotecas ou espaços de leitura, e 26,3% não realizam qualquer atividade educacional – o que sustenta a outra face da superlotação: o apagamento da educação como direito real. Cunha (2014) e Batista (2011) apontam que essa situação decorre de uma lógica de contenção e castigo. Silva e Freire (2024) observam que a educação, ao ser associada à remição, perde potencial emancipador.

Do ponto de vista teórico, há conflito evidente entre as pedagogias libertárias e o *ethos* prisional. Freire (1987) defende uma educação problematizadora e dialógica, em oposição à hierarquia e à vigilância descritas por Foucault (1975), para quem o cárcere fabrica sujeitos dóceis. Gaulês *et al.* (2024) mostram que práticas pedagógicas e artísticas podem enfrentar a biopolítica e produzir epistemologias dissidentes. Jesus e Guedes (2021) sustentam que a educação libertadora exige transcender a escolarização formal, integrando arte e cultura. De modo convergente, Dal Bosco e Batista-Santos (2023) evidenciam que práticas de leitura e produção coletiva criam frestas de emancipação quando baseadas no diálogo e na coautoria.

Essas experiências demonstram que, mesmo sob controle, a arte e a educação podem instaurar deslocamentos simbólicos e afetivos. Projetos como Pavilhão 9 e Teatro no Cárcere exemplificam o potencial expressivo e crítico dessas práticas. Guattari e Rolnik (2005) concebem a criação estética como resistência micropolítica, enquanto Mendes (2020) a interpreta como prática rizomática de invenção de mundos, capaz de romper com silenciamentos e exclusões. Ainda assim, Cunha (2014) alerta para usos instrumentais de arte e educação como “gestão da esperança”. Amaral (2024) identifica, entre egressas, ambivalências entre conquistas simbólicas e coaptações quando faltam autonomia e amparo institucional – riscos que podem ser reduzidos com coautoria efetiva, pactos de autonomia e avaliação compartilhada.

Nesse contexto, a educação corre o risco de ser capturada pela racionalidade neoliberal, avaliada por sua capacidade de pacificação e não por seu potencial crítico. Duarte (2020) defende que a escuta e o reconhecimento da autoria são dimensões centrais da pedagogia da liberdade, pois possibilitam o surgimento de sujeitos históricos capazes de ressignificar suas trajetórias.

O debate educacional deve, portanto, articular-se à crítica estrutural do sistema penal. As pedagogias libertárias não devem buscar “melhorar” a prisão, mas contribuir para sua superação. Davis (2003) propõe repensar a justiça como reparação e reconstrução comunitária; Tible (2022) reforça que a insurgência deve partir dos movimentos e coletividades na criação de novos modos de existência. Assim, a integração entre arte, educação, cuidado e solidariedade constitui um horizonte ético para construir alternativas não punitivas e transformar as relações sociais que sustentam o encarceramento.

## **Práticas artísticas em prisões: emancipação ou controle?**

As práticas artísticas em contextos prisionais situam-se em uma tensão entre emancipação subjetiva e controle institucional. A literatura indica que a arte, ao ingressar em espaços de privação de liberdade, pode tanto promover ressignificações identitárias quanto ser apropriada como instrumento de pacificação e disciplinamento. Essa ambivalência exige análise crítica de suas formas de inserção, dos agentes envolvidos e dos efeitos sobre a experiência prisional. Oliveira e Caimi (2020) mostram que produções literárias em espaços heterotópicos, como hospitais psiquiátricos e prisões, instauram deslocamentos simbólicos e rompem lógicas de exclusão, dando voz a sujeitos silenciados.

A arte pode favorecer processos de subjetivação emancipatória ao permitir expressão de experiências e afetos que rompem discursos hegemônicos sobre o encarceramento. Guattari e Rolnik (2005) concebem uma estética da existência como campo micropolítico de criação de novas formas de vida, enquanto Rancière (2009) aponta que a partilha do sensível redistribui os lugares da fala e da escuta. Frizzo e Myczkowski (2024) demonstram como práticas de cartografia poética tensionam a normatividade e abrem espaço para experiências estéticas dissidentes, mesmo sob controle institucional. Assim, teatro, literatura e artes visuais podem instaurar zonas de autonomia relativa, nas quais os sujeitos reelaboram suas trajetórias.

Essa potência, porém, é frequentemente limitada pelo enquadramento institucional das práticas artísticas. Cunha (2014) destaca a instrumentalização

de projetos culturais como parte das “estratégias de gestão da esperança” do sistema prisional, que convertem a arte em dispositivo de controle subjetivo. Fenômeno semelhante é apontado por Tedeschi e Tedeschi (2019), ao analisarem como práticas de resistência feminina perdem força ao serem institucionalizadas. A oferta de oficinas vinculadas à remição de pena tende a valorizar o mérito e a disciplina mais que a vivência estética, reforçando a racionalidade neoliberal da responsabilização individual.

Sob a perspectiva freireana, a arte pode ser mediação pedagógica entre sujeito e contexto, favorecendo conscientização e leitura crítica da realidade (Freire, 1987). Santos, Lima e Zenaide (2023) evidenciam, em pesquisa com mulheres privadas de liberdade na Paraíba, que práticas educativas inspiradas em Freire criam espaços de escuta e construção narrativa, fortalecendo subjetivações emancipatórias. Contudo, precariedade estrutural, rotatividade e vigilância dificultam o diálogo e reduzem o alcance dessas experiências.

Estudos empíricos reforçam a ambiguidade dos efeitos: Duarte (2020) identifica transformações subjetivas em oficinas de arte no Nordeste, enquanto Narvaes (2020) aponta descontinuidade e precarização como entraves à eficácia transformadora. Em geral, os projetos geram ganhos relacionais e simbólicos — autoestima, vínculos e sentido —, mas efeitos variáveis sobre indicadores criminais. Figueira e Levy (2023) alertam para o risco de superestimar a arte, sem considerar os determinantes estruturais da exclusão.

Em síntese, as práticas artísticas em prisões configuram um campo de disputas simbólicas entre emancipação e controle. Sua potência transformadora depende não apenas da proposta estética ou pedagógica, mas das condições institucionais que moldam sua implementação.

## Experiências e vozes dos sujeitos encarcerados

Os relatos de pessoas privadas de liberdade tensionam narrativas de ressocialização e expõem violências e controles invisibilizados (Alves, 2019). Estudos recentes articulam vigilância e necropolítica para explicar padrões racializados de desumanização no contexto prisional brasileiro, destacando a importância da escuta situada para compreender o fenômeno (Freitas, 2024). Essas vozes não apenas respondem ao discurso oficial, mas o confrontam,

revelando limites e silenciamentos das políticas penais. Brandão (2021) mostra como memórias de violência estatal, da ditadura às democracias, atravessam experiências de encarceramento, gerando subjetividades marcadas pela dor, resistência e invenção de modos de vida que escapam às lógicas institucionais.

O encarceramento impõe efeitos subjetivos profundos, redesenhandoo identidades e percepções de mundo. Mbembe (2018) observa que a prisão não apenas disciplina corpos, mas produz subjetividades atravessadas por trauma e reinvenção. Sobrinho e Calado (2024) evidenciam que a linguagem midiática atua como dispositivo de desumanização, naturalizando exclusões, mas também abrindo brechas para contranarrativas que afirmam dignidade e humanidade. Essas experiências, contudo, não são homogêneas. Relatos e produções artísticas revelam múltiplas formas de internalizar ou contestar o estigma penal. Lorenset e Braga (2019), ao analisarem a remição pela leitura em Santa Catarina, mostram como presos utilizam a prática não só para reduzir penas, mas para ressignificar trajetórias e reconstruir identidades, desafiando categorias jurídicas e sociológicas estáticas.

No plano epistemológico, a valorização e a escuta das vozes encarceradas constituem práticas centrais na produção de saberes contra-hegemônicos, deslocando o monopólio do perito para o saber situado (Santos, 2007; Spivak, 2010). Tal reconhecimento amplia a compreensão das condições reais do sistema penal e democratiza o conhecimento, resgatando subjetividades marginalizadas. Terra *et al.* (2023) reforçam essa perspectiva ao mostrarem que práticas de justiça restaurativa de base decolonial dependem da escuta ativa e do protagonismo dos sujeitos afetados, elementos fundamentais para romper paradigmas coloniais e punitivos. Ainda assim, Pinto (2021) e Suzuki (2022) alertam para o risco de fetichização da dor e defendem abordagens éticas e colaborativas, com coautoria e sensibilidade às complexidades da experiência prisional.

A mediação de narrativas por pesquisadores, artistas e jornalistas requer protocolos de consentimento contínuo, validação comunitária e critérios de cuidado (Conceição, 2024). Tais salvaguardas reduzem assimetrias, evitam instrumentalizações e reforçam a legitimidade epistêmica das vozes emergentes do cárcere. Projetos que incorporam essas diretrizes asseguram maior autenticidade e protagonismo dos sujeitos na produção e circulação do conhecimento.

Por fim, as experiências e vozes dos encarcerados são fundamentais para a crítica das políticas penais e para a formulação de epistemologias inclusivas e situadas. A escuta ética e atenta dessas narrativas contribui para descolonizar o saber sobre o cárcere, ampliando a compreensão do fenômeno prisional e abrindo caminhos para práticas que desafiam o sistema punitivo vigente.

## Perspectivas abolicionistas e educação para além do cárcere

Diante da força do complexo industrial-prisional (Gilmore, 2007), emergem alternativas não punitivas – justiça restaurativa, educação popular e imaginação política – que buscam reconstruir vínculos, fortalecer o cuidado e deslocar a prisão de seu papel central na gestão dos conflitos (Davis, 2003; Harney & Moten, 2013; Tible, 2022). A transformação não reside em aprimorar o cárcere, mas em reduzir sua centralidade social.

A imaginação política é fundamental para romper com a racionalidade punitiva dominante. Harney e Moten (2013) enfatizam a potência da imaginação negra na criação de modos de vida alternativos ao encarceramento, enquanto Davis (2003) defende o exercício ativo de imaginar alternativas concretas como ato político transformador. Tible (2022) acrescenta que pensar com o movimento é criar práticas insurgentes capazes de produzir mundos que escapem às lógicas da punição.

Para que arte e educação não reproduzam a racionalidade disciplinar, é essencial explicitar finalidades emancipatórias, negociar margens de autonomia e acompanhar processos com instrumentos participativos que priorizem escuta, coautoria e vínculos, e não métricas individuais. Experiências como o *Prison Arts Collective* e iniciativas brasileiras de educação popular abolicionista articulam teoria e prática, promovendo protagonismo dos sujeitos criminalizados e fortalecendo redes de solidariedade, apesar de limitações de alcance e financiamento (Davis, 2003; Gilmore, 2007).

As perspectivas abolicionistas formulam uma crítica radical ao sistema prisional, propondo sua superação por meio de práticas de autonomia, reparação e justiça restaurativa. Davis (2003) define a abolição não como o fechamento físico das prisões, mas como a transformação das relações sociais que sustentam a

punição. Para hooks (1994), educar para a liberdade implica desconstruir estruturas opressivas e fomentar consciência crítica. Wacquant (2009) expõe o impacto do encarceramento em massa sobre populações marginalizadas e a urgência de repensar políticas que perpetuam exclusão e violência institucional.

Tible (2022) atualiza essa crítica ao defender epistemologias insurgentes oriundas dos próprios movimentos sociais, capazes de romper com a racionalidade punitiva e colonial. Irineu *et al.* (2024) descrevem as “políticas da vida” como formas coletivas de resistência e coprodução de saberes diante dos dispositivos de controle e morte do complexo penal. Ainda assim, arte e educação podem reproduzir a lógica disciplinar do cárcere se não forem criticamente orientadas. Foucault (1975) mostrou como instituições educacionais também normalizam a vigilância e a conformidade. Gilmore (2017) e Martins (2020) alertam que, sem crítica profunda, projetos culturais ou jurídicos podem reforçar o poder punitivo, inclusive em lutas progressistas.

Freire (1996) propõe uma pedagogia do diálogo e da participação ativa como via para desafiar estruturas opressivas e construir coletivamente o sentido da liberdade. Lago (2019) demonstra que redes de apoio de familiares de presos funcionam como espaços de resistência e cuidado, articulando afeto e insurgência contra a violência institucional. Klink (2024) amplia o debate ao mostrar que o confinamento ultrapassa os muros das prisões, afetando ritmos e tempos de familiares e egressos – o que exige estratégias abolicionistas que contemplam também dimensões extra prisionais.

Em conjunto, essas reflexões apontam que o abolicionismo penal, aliado à educação crítica e às práticas culturais, constitui não apenas uma alternativa ao cárcere, mas um projeto de reconfiguração radical das formas de vida e convivência social.

## Conclusão

A literatura revisada indica que pedagogias libertárias no cárcere esbarram em limites estruturais persistentes e no paradoxo de afirmar liberdade em um dispositivo de contenção. Ainda assim, experiências pedagógico-artísticas abrem brechas de subjetivação quando sustentadas por autonomia, continuidade, coautoria e avaliação compartilhada. As condições de possibilidade

passam por tempo e espaço protegidos, pactos institucionais e formação docente específica para contextos de privação de liberdade. A ambivalência entre resistência e controle não desaparece, mas pode ser administrada por salvaguardas que diminuem o risco de captura. O papel da educação torna-se efetivamente emancipador quando articulado a agendas abolicionistas e a redes de cuidado extramuros, capazes de deslocar a centralidade da punição nas respostas sociais ao conflito. Em lugar de tornar a prisão educativa, trata-se de conectar práticas formativas a projetos de superação da lógica punitiva, orientados por justiça, reparação e participação.

## Bibliografia

- ALVES, Jaime Amparo. **The Anti-Black City: Police Terror and Black Urban Life in Brazil**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
- AMARAL, Marcela Verdade Costa. **Mundos fotografados e corpos narrados**: experiências de saúde por cinco mulheres que vivenciaram a prisão. 2024. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. DOI: 10.11606/d.5.2024.tde-28112024-175220.
- BATISTA, Nilo. **Matar, punir, humilhar**: pequeno tratado de violência institucional. Rio de Janeiro: Revan, 2011.
- BERNARDO, Klebson Felismino; BORGES, Arleciane Emilia de Azevêdo; ARAÚJO, Kathy Souza Xavier de. A crise nos presídios brasileiros: contextualizando a educação carcerária. **Research, Society and Development**, [s. l.], v. 10, n. 3, 2021. DOI: 10.33448/rsd-v10i3.13014.
- BRANDÃO, Silvia. Fazer morrer, deixar morrer: das memórias que nos contam. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, Bauru, v. 9, n. 1, p. 137-160, 2021. DOI: 10.5016/ridh.v9i1.44.
- CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. Afrotiempos: criação e deslocamentos em Mesa Farta, do grupo Pretagô (Porto Alegre, Brasil). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 1-28, 2024. DOI: 10.1590/2237-2660131511vs01.
- CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA – CNJ. **Levantamento dos Presos Provisórios do País e Plano de Ação dos Tribunais**. Brasília, DF: CNJ, 2017. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2017/02/b5718a7e7d-6f2edee274f93861747304.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2025.
- CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA – CNJ. **Acesso à leitura ainda é restrito nas prisões, aponta Censo do CNJ**. Brasília, DF: CNJ, 2023. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/acesso-a-leitura-ainda-e-restrito-nas-prisoes-aponta-censo-do-cnj/>. Acesso em: 5 dez. 2025.

- CUNHA, Manuela Ivone da. **Prisões na Europa**: espaços de exclusão, espaços de produção. Coimbra: Almedina, 2014.
- DAL BOSCO, Júlia Cerutti; BATISTA-SANTOS, Dalve. A leitura como prática emancipatória em contexto penitenciário: um estudo à luz da linguística aplicada. **Gragoatá**, Niterói, v. 28, n. 60, e-53209, 2023.
- DAVIS, Angela. **Are Prisons Obsolete?** New York: Seven Stories Press, 2003.
- DUARTE, Adriano. **A escuta como prática pedagógica**: fundamentos da pedagogia da liberdade. São Paulo: Cortez, 2020.
- FIGUEIRA, Sandra de Almeida; LEVY, Sofia Débora. Trauma e violência psicológica: a necessidade de atividades interdisciplinares nos espaços prisionais. In: FIGUEIRA, Sandra de Almeida et al. (orgs.). **Emancipação para além das grades**. Rio de Janeiro: Instituto Amendoeiras, 2023.p. 208-230.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREITAS, Jan Clefferson Costa de. A vigente violência da versátil vigilância: contributos da ameaça panóptica para o racismo estrutural a partir de Michel Foucault e Achille Mbembe. **Griot**: Revista de Filosofia, Amargosa, v. 24, n. 2, p. 156-167, 2024. DOI: 10.31977/grifi.v24i2.4806.
- FRIZZO, Guilherme Bruschi; MYCZKOWSKI, Rafael Schultz. Cartografia poética no ambiente escolar: ensino de arte na zona indiscernível. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 32., 2023, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: IFCE, 2024.
- GAULÊS, Murilo Moraes et al. Odentro, o fora e o vão no meio: epistemologias libertárias e práticas cênicas abolicionistas. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 1-23, 2024. DOI: 10.5965/1414573101502024e0109.
- GILMORE, Ruth Wilson. **Golden Gulag**: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California. Berkeley: University of California Press, 2007.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons**: Fugitive Planning & Black Study. New York: Minor Compositions, 2013.
- HOOKS, bell. **Teaching to Transgress**: Education as the Practice of Freedom. New York: Routledge, 1994.
- IRINEU, Bruna Andrade et al. Políticas da Vida: coproduções de saberes e resistências. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, Cuiabá, v. 7, n. 22, 2024. DOI: 10.29327/2410051.7.22-42.
- JESUS, Dagoberto Rosa de; GUEDES, Tayza Codina de Souza Medeiros. A educação libertadora em uma unidade socioeducativa de Mato Grosso. **Revista Alembra**, Confresa, v. 3, n. 6, p. 88-101, 2021. DOI: 10.47270/ra.2596-2671.2021.v3.n6.id1120.

- KLINK, Ana Clara. “**Um pé dentro, o outro fora**”: tempos, espaços e ritmos do confinamento extraprisional. 2024. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. DOI: 10.11606/d.8.2024.tde-05122024-151411.
- LAGO, Natália Bouças do. **Jornadas de visita e de luta**: tensões, relações e movimentos de familiares nos arredores da prisão. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/t.8.2019.tde-20122019-174339.
- LORENSET, Rossaly Beatriz Chioqueta; BRAGA, Sandro. Sujeitos do Cárcere: no-meiações e efeitos de sentido. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v. 22, n. 1, p. 67-87, 2019. DOI: 10.5433/2237-4876.2019v22n1p67.
- MARTINS, Alexandre Nogueira. **Caminhos da criminalização da LGBTfobia**: racionalidade criminalizante, neoliberalismo e democratização. 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: 10.11606/d.8.2020.tde-19022021-174812.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MENDES, Valéria Monteiro. **Entre pontes, travessias e encruzilhadas**: corpos em tensão, inventando resistências e existências rizomáticas. 2020. Tese (Doutorado em Ciências) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: 10.11606/t.6.2020.tde-15012021-165728.
- MONFORTE, Liz Sousa Castellar et al. Arte para ressignificar a vida: aulas de Arte no contexto socioeducativo de internação do Distrito Federal. **Cadernos RCC**, Brasília, DF, v. 8, n. 4, p. 120-131, 2021. Disponível em: <https://periodicos.se.df.gov.br/index.php/comcenso/article/view/1264>. Acesso em: 8 dez. 2025.
- NARVAES, Viviane Becker. Contribuições para uma história do teatro nas prisões do Brasil. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-29, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200101.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; CAIMI, Cláudia Luiza. Heterotopias da escrita e deslocamentos do literário. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 59, e591, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018591.
- PEREIRA, Antonio. Prática de EJA em prisões: um Prometeu acorrentado? **Revista de Educação Popular**, Uberlândia, v. 21, n. 2, p. 23-55, 2022. DOI: 10.14393/rep-2022-63462.
- PEREIRA, Pedro Bruno Lima. Entre o saber e o poder: Contribuições teóricas a uma educação libertadora. **Caderno Marista de Educação**, Porto Alegre, v. 14, e43313, 2023. DOI: 10.15448/2763-5929.2023.1.43313.
- PINTO, Monilson dos Santos. **A bananeira que sangra**: desobediência epistêmica, pedagogias e poéticas insurgentes nas aparições do Nego Fugido. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. DOI: 10.11606/t.27.2021.tde-27042022-114111.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. A dramaturgia da prisão em cena: um experimento teatral na Penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-27, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200115.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2007. p. 26-72.
- SANTOS, Cira Maia C.; LIMA, Maria Margareth de; ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares. Educação em prisões – experiências pedagógicas no cárcere, um exercício de e para a liberdade. In: FIGUEIRA, Sandra de Almeida et al. (orgs.). **Emancipação para além das grades**. Rio de Janeiro: Instituto Amendoeiras, 2023. p. 184-207.
- SILVA, Daniel Lucas Pessoa de Oliveira; FREIRE, Katia Regina Lopes Costa. A educação prisional e o processo de ressocialização de indivíduos em privação de liberdade. **Saberes: Revista Interdisciplinar de Filosofia e Educação**, Caicó, v. 24, n. 1, p. 1-25, 2024. DOI: 10.21680/1984-3879.2024v24n1id35054.
- SILVA, Pedro Henrique Prado da. Pedro Baptista Matera: das agitações sindicais à fundação da Escola Operária 1º de Maio. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, v. 19, e019011, 2019. DOI: 10.20396/rho.v19i0.8653053.
- SOBRINHO, Helson Flávio da Silva; CALADO, Magna Kelly da Silva Sales. Discursividades, sujeitos e o sistema prisional: “pelo menos eles serviriam para alguma coisa antes de morrer”. **Traços de Linguagem: Revista de Estudos Linguísticos**, Cáceres, v. 7, n. 2, 2024. DOI: 10.30681/2594.9063.2023v7n2id12008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SUZUKI, Clarissa Lopes. **Outras memórias, outras histórias**: contra colonialidade e o saber como construção coletiva e emancipatória na educação antirracista das artes. 2022. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI: 10.11606/t.27.2022.tde-10012023-101813.
- TEDESCHI, Losandro Antonio; TEDESCHI, Sirley Lizott. A História das Mulheres (séc. XX - XXI): entre poder, resistência e subjetivação. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 26, p. 508-529, 2019. DOI: 10.5965/2175180311262019508.
- TERRA, Lígia Machado et al. Decolonialidade e justiça restaurativa: diálogos e possibilidades. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia**, Uberlândia, v. 51, n. 1, p. 725-749, 2023. DOI: 10.14393/rfadir-51.1.2023.68411.725-749.
- TIBLE, Jean. **Pensar com o movimento**: ciência, política, insurreição. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres**: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Revan, 2009.



**Artigo**

# **TRANSPOR OS MUROS DA PRISÃO: UM ESTUDO DE CASO DE *THERE ARE WOMEN WAITING: THE TRAGEDY OF MEDEA JACKSON***

***ESCALATING THE PRISON WALLS: A CASE STUDY OF THERE ARE  
WOMEN WAITING: THE TRAGEDY OF MEDEA JACKSON***

***LA ESCALADA DE LOS MUROS DE LA PRISIÓN: UN ESTUDIO DE CASO DE  
THERE ARE WOMEN WAITING: THE TRAGEDY OF MEDEA JACKSON***

**Patricia Freitas dos Santos**

**Patricia Freitas dos Santos**

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutoranda no Programa LETRA (FFLCH-USP/Fapesp).  
E-mail: patrícia.freitas.santos@usp.br

## **Resumo**

Nascido de uma pesquisa independente, estimulada pelo contato fortuito com o trabalho da performer estadunidense Rhodessa Jones, este ensaio busca empreender um estudo de caso acerca do espetáculo *There are Women Waiting: The Tragedy of Medea Jackson* [Há mulheres esperando: a tragédia de Medea Jackson], apresentado pelo coletivo teatral estadunidense The Medea Project: Theater for Incarcerated Women, em 1992, sob a direção de Rhodessa Jones. O espetáculo foi o primeiro de uma série de trabalhos teatrais assinados pelo coletivo de artistas amadoras, todas elas jovens mulheres negras que, à época, cumpriam pena de reclusão na Penitenciária do Condado de São Francisco, na Califórnia. Ao perscrutar as raízes e o processo de fundação do Medea Project, verificaremos como o espetáculo em questão tangencia temas cruciais para pensarmos os pontos de contato entre arte e realidade sócio-histórica; o teatro como lócus privilegiado de contraponto utópico aos dispositivos sociais de vigilância e punição; a cena contra-hegemônica como instância instauradora de reflexões e posicionamentos críticos sobre liberdade, raça e classe.

**Palavras-chave:** teatro abolicionista, teatro negro, teatro estadunidense.

## **Abstract**

Developed by independent research, sparked by a chance encounter with the work of American performer Rhodessa Jones, this essay aims to undertake a case study of the play *There Are Women Waiting: The Tragedy of Medea Jackson*, presented by the American theater collective The Medea Project: Theater for Incarcerated Women in 1992 under the direction of Rhodessa Jones. The performance was the first in a series of theatrical works created by the collective of amateur artists, all young Black women who, at the time, were serving sentences at the San Francisco County Jail in California. By examining the roots and founding process of The Medea Project, we will explore how this particular performance touches on crucial themes for considering the intersections between art and socio-historical reality, theater as a privileged locus of utopian counterpoint to social mechanisms of surveillance and punishment, and counter-hegemonic theater as a space for critical reflection and positioning on issues of freedom, race, and class.

**Keywords:** abolitionist theatre, Black theatre, American drama.

## Resumen

Desarrollado a partir de una investigación independiente impulsada por un encuentro fortuito con la obra de la performer estadounidense Rhodessa Jones, este ensayo tiene como objetivo realizar un estudio de caso sobre la obra *There Are Women Waiting: The Tragedy of Medea Jackson*, presentada por el colectivo teatral estadounidense The Medea Project: Theater for Incarcerated Women en 1992, bajo la dirección de Rhodessa Jones. La representación fue la primera de una serie de trabajos teatrales creados por el colectivo de artistas amateur, todas ellas mujeres negras jóvenes que, en ese momento, cumplían condenas en el San Francisco County Jail, en California. Al examinar los orígenes y el proceso de fundación de The Medea Project, se explora cómo esta obra en particular aborda temas cruciales para comprender las intersecciones entre el arte y la realidad sociohistórica; el teatro entendido como un locus privilegiado de contrapunto utópico frente a los mecanismos sociales de vigilancia y castigo; y el teatro contrahegemónico como espacio instaurador de reflexiones y posicionamientos críticos en torno a la libertad, la raza y la clase.

**Palabras clave:** teatro abolicionista, teatros negros, drama estadounidense.

*O Medea Project, de Rhodessa Jones, alcançou algo que continua extremamente raro nesta era de populações carcerárias gigantescas e de relações cada vez mais complexas entre a punição estatal e a busca corporativa pelo lucro: por meio da dramatização do ‘real’, o projeto demonstrou que os muros da prisão não são totalmente intransponíveis. O Medea Project nos oferece a visão de que a atividade cultural pode abrir caminhos pelos quais as histórias de mulheres encarceradas – histórias das mulheres mais marginalizadas de nossa sociedade – possam circular no mundo livre<sup>1</sup> (Davis, 2001, p. 9, tradução nossa)*

1. No original: “Rhodessa Jone’s Medea Project has accomplished something that is still extremely rare in this era of gigantic prison populations and increasingly complex relations linking state-inflicted punishment and corporate striving for profit: through its dramatization of the ‘real’, the project has demonstrated that prison walls are not entirely unscalable. The Medea Project offers us the insight that cultural performance can carve out routes along which imprisoned women’s stories – the stories of the most marginalized women in our society – can be trafficked in the free world.”

## Preambul-Ações

Ao defrontar-me com o trabalho da *performer* estadunidense Rhodessa Jones durante um estágio doutoral nos Estados Unidos<sup>2</sup>, fui atravessada por inquietações de diversas ordens, que não deixavam de reverberar estudos já empreendidos e alguns anseios e ideologias pessoais a respeito da função do teatro na sociedade em nossos dias. Nas obras dirigidas por Jones, o palco torna-se, a um só tempo, desdobramento de oficinas e debates entre os membros do coletivo teatral e espaço privilegiado para a ação criativa transformadora. Reverbera, assim, a famosa concepção formulada por Augusto Boal (1997) de teatro como ensaio da revolução social ou da perspectiva brechtiana de teatro dialético, capaz de representar “fatos e pessoas como elementos históricos e perecedores” (Brecht, 2004, p. 148) para espectadores “que serão recebidos como grandes transformadores, que têm conseguido intervir nos processos da natureza e nos processos sociais” (Brecht, 2004, p. 148). Segundo Effinger-Crichlow, o trabalho teatral de Rhodessa Jones e, sobretudo, as oficinas conduzidas como preâmbulos aos espetáculos constituem um *locus* no qual mulheres negras encarceradas podem “imaginar um lar acolhedor, tanto de ordem física quanto simbólica”<sup>3</sup> (Effinger-Crichlow, 2014, p. 234, tradução nossa), que escapasse dos muros da penitenciária.

Em depoimento à pesquisadora Rena Fraden, uma das participantes do *Medea Project*, Paulette Jones, ao refletir sobre seu trabalho no coletivo teatral, afirmou que “a arte não pode me salvar. Eu realmente gostaria que ela pudesse, mas não é assim. E isso é o mais difícil de aceitar”<sup>4</sup>. A afirmação – que pode soar negativa quanto ao alcance social da cultura e até questionar a efetividade de um teatro cujo sustentáculo seja a luta pela transformação social – se inseria em um contexto bastante específico. Paulette, apesar de ter participado como atriz de encenações teatrais dentro e fora de sua cidade,

- 
2. A pesquisa aqui referida pouco tinha em comum com o assunto tratado nestas páginas, e versava sobre as Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal no Brasil e Estados Unidos. O interesse pelo *Medea Project* ensejou, portanto, uma espécie de pesquisa paralela e independente ainda em andamento.
  3. No original: “*they imagined a home beyond the jail that served as a physical and symbolic shelter*”.
  4. “*Art does not save me. I really wish that it did, but it does not. And that's been the hardest thing to accept.*” Cf.: Fraden (2001, p. 57).

não deixava de ter sua identidade marcada pela experiência cotidiana da violência institucional. Ela era uma mulher negra, de vinte e cinco anos, de classe social baixa, dependente química e condenada pela justiça de São Francisco, nos Estados Unidos, à pena de reclusão por posse de drogas.

Foi a partir do convívio com mulheres encarceradas, como Paulette Jones, que o *Medea Project* nasceu, em 1989, encabeçado pela já dançarina e performer Rhodessa Jones. Em entrevista recente para Sarah Shourd (2020), Rhodessa relembra que, na época, ela fora convidada pelo Conselho de Artes da Califórnia a atuar como professora de aeróbica para as mulheres sentenciadas na Penitenciária do Condado de São Francisco. Curiosamente, a justificativa para o convite era de que havia certa preocupação dos órgãos de cultura em prover maior bem-estar à grande massa de mulheres, principalmente negras, que compunham o corpo de presidiários na Califórnia. Segundo dados do Centro de Estatística da Justiça Criminal da Califórnia (Lockyer, 2020), entre 1990 e 1999, portanto durante o recrudescimento da guerra contra as drogas nos Estados Unidos, cerca de 44% da população carcerária no estado era composta por pessoas negras, diante de somente 16% de brancos. Dentre essa porcentagem, 21% dos negros eram mulheres. Esse caminho foi pavimentado, de acordo com Alexander Michelle, por uma política sistemática de marginalização e criminalização de corpos negros, usados como os principais alvos da campanha antidrogas encabeçada por Ronald Reagan:

Alguns anos depois da guerra às drogas ter sido declarada, o crack começou a se espalhar rapidamente pelos bairros pobres e periféricos de comunidades negras em Los Angeles e, posteriormente, em outras cidades do país. Em 1985, a administração Reagan contratou uma equipe especificamente para divulgar o surgimento do crack e da cocaína como parte de uma estratégia para construir apoio público e legislativo à guerra às drogas. A campanha midiática foi um sucesso extraordinário. Quase da noite para o dia, os meios de comunicação ficaram saturados com imagens de prostitutas, traficantes e jovens negros viciados – imagens que pareciam confirmar os piores estereótipos raciais sobre os moradores pobres do centro urbano. Durante esse período, houve um aumento vertiginoso de prisões e condenações por crimes relacionados às drogas, especialmente entre pessoas de cor (Alexander, 2010, p. 17, tradução nossa<sup>5</sup>).

5. No original: “A few years after the drug war was declared, crack began to spread rapidly in the poor black neighborhoods of Los Angeles and later emerged in cities across the

A estigmatização da população negra e a crescente política de encarceramento em massa da época lançavam luz a aspectos sócio-históricos estruturais, ligados à classe, raça e gênero. A reclusão penitenciária, como dispositivo estatal de punição e controle sobre os corpos civis na sociedade moderna, ainda que amparada por recursos legislativos normativos e pela suposta neutralidade na aplicação das leis, não deixa de ser uma forte instância de poder, capaz de reforçar quadros hegemônicos de exclusão, marginalização e desigualdade social<sup>6</sup>. Para Angela Davis, em nosso imaginário coletivo moderno, normalmente associamos criminosos ou malfeiteiros a pessoas negras. Sendo assim, o cárcere cumpriria uma função higienista, ao afastar do convívio social aqueles historicamente considerados indesejáveis, ao mesmo tempo que “tira de nós a responsabilidade sobre os reais motivos que levam tal camada populacional majoritária nas penitenciárias” (Davis, 2003, p. 16, tradução nossa).

As imagens amplamente difundidas a partir da segunda metade da década de 1980 sublinhavam estereótipos negativos associados à cultura nos guetos estadunidenses. Em geral, a era do encarceramento em massa criminalizou e retratou a população negra como desviante, violenta e hiperssexualizada. De acordo com Alexander, em menos de trinta anos desde 1985, os números de encarcerados nos Estados Unidos saltaram de 300 mil para cerca de 2 milhões, sendo a maioria deles condenada por infrações envolvendo drogas. Esse número também desvela uma política racista:

A dimensão racial do encarceramento em massa é seu aspecto mais impressionante. Nenhum outro país no mundo aprisiona tantos de seus grupos raciais ou étnicos minoritários. Proporcionalmente, os Estados Unidos aprisionam uma porcentagem maior de sua população negra do

---

country. The Reagan administration hired staff to publicize the emergence of crack and cocaine in 1985 as part of a strategic effort to build public and legislative support for the war. The media campaign was an extraordinary success. Almost overnight, the media was saturated with images of black crack whores, crack dealers and crack babies – images that seemed to confirm the worst negative racial stereotypes about impoverished inner-city residents. During this time period, a war was declared, causing arrests and convictions for drug offenses to skyrocket, especially among people of color.”

6. Sobre o assunto e a política disciplinar sobre os corpos civis, ver: Foucault (2014).
7. No original: “relieving us of the responsibility of thinking about the real issues afflicting those communities from which prisoners are drawn”.

que a África do Sul fez no auge do apartheid (Alexander, 2010, p. 19, tradução nossa<sup>8</sup>).

Ao lidar especificamente com o encarceramento de mulheres negras nos Estados Unidos a partir do final da década de 1980, os números coletados pela Prison Policy Initiative indicam que os Estados Unidos, onde residem 5% da população mundial feminina, mantêm, até os dias atuais, cerca de 30% dessa camada social encarcerada (Kajstura; Immarigeon, 2015). Salta ainda aos olhos o fato de que 60% das mulheres privadas de liberdade não passaram por julgamento e, consequentemente, tampouco foram formalmente condenadas por algum crime<sup>9</sup> (Kajstura; Sawyer, 2024).

Foi esse panorama contra o qual Rhodessa Jones, quando da criação do *Medea Project*, decidiu insurgir-se junto a jovens negras encarceradas em São Francisco, nos Estados Unidos. Esse trabalho cultural socialmente comprometido, que busca explorar esteticamente os motores capazes de transformar a ordem vigente, não era novo na trajetória artística de Jones. Mulher negra, nascida na Flórida, filha de trabalhadores rurais, Jones desde cedo procurou romper com

- 
- 8. No original: “The racial dimension of mass incarceration is its most striking feature. No other country in the world imprisons so many of its racial or ethnic minorities. The United States imprisons a larger percentage of its black population than South Africa did at the height of apartheid”.
  - 9. Kajstura e Sawyer também destacam que, nos Estados Unidos, “as mulheres têm uma taxa de mortalidade mais alta do que os homens encarcerados, morrendo por intoxicação por drogas e álcool a uma taxa quase duas vezes maior que a dos homens. E o número de mortes por suicídio entre mulheres em cadeias aumentou em quase 65% entre os períodos de 2000-2004 e 2015-2019. As mulheres têm mais probabilidade que os homens de ingressar no presídio com problemas médicos ou doença mental grave e, enquanto encarceradas, é mais provável que sofram de distúrbios psíquicos. O encarceramento não ajuda: as pesquisas demonstram que o encarceramento pode causar danos duradouros à saúde mental. Para piorar a situação, as penitenciárias estadunidenses estão particularmente mal equipadas para oferecer os devidos cuidados de saúde aos reclusos [...] e, como a maioria dos programas é projetada para a população masculina adulta, as mulheres podem nem sequer ter acesso a programas que estão disponíveis aos homens na mesma instituição prisional. (Kajstura; Sawyer, 2024, tradução nossa). No original: “Women have a higher mortality rate than men in jails, dying of drug and alcohol intoxication at twice the rate of men. And the number of deaths by suicide among women in jails increased by almost 65% between the periods of 2000-2004 and 2015-2019. Women are more likely than men to enter jail with a medical problem or a serious mental illness, and while incarcerated, women are more likely to suffer from mental health problems and experience serious psychological distress. Being locked up doesn’t help: Research shows that incarceration can cause lasting damage to mental health. Compounding the problem is the fact that jails are particularly poorly positioned to provide proper health care [...] and because most programs are designed for the larger male population, women may not even have access to programming that’s available to men in the same jail.”

os paradigmas misóginos presentes cotidianamente em sua comunidade, tendo como inspiração figuras midiáticas, como Marilyn Monroe e Barbra Streisand, que burlavam o estereótipo da mulher submissa, cerceada pela vida doméstica e pela maternidade. Essa identificação com atrizes brancas de Hollywood, se antes aparentava um meio disruptivo diante das limitações de vida no seio de uma família negra de classe baixa, passa a ser questionada a partir do ingresso de Jones, a convite de seu irmão Azel, no grupo de teatro experimental The Living Arts Theatre, sediado em Rochester, Nova Iorque. Lá, “enquanto as mulheres dirigiam peças e montavam os cenários, os homens embalavam os bebês e cozinhavam”<sup>10</sup> (Effinger-Crichlow, 2014, p. 205, tradução nossa). É assim que Jones tem a oportunidade de experimentar modos alternativos de vivência, nos quais a divisão de tarefas de acordo com o gênero era corroída:

Eu era assistente de roteiro, fazia de tudo — tudo mesmo. Mas eu observava as pessoas se transformarem e, conforme eu cresci, o teatro salvou a minha vida. Só estar entre atores, naquela realidade multicultural que é o teatro. Vi o marido de uma diretora ficar em casa cuidando do jardim enquanto ela nos assistia ensaiar. Ver uma mulher fazendo aquilo foi algo poderoso<sup>11</sup> (Jones, 2015, tradução nossa).

Já no início dos anos 1970, Jones muda-se para São Francisco e é convidada a integrar o Tumbleweed (Figura 1), um grupo de dança de inspiração feminista e contracultural, dirigido por Theresa Dickinson, ex-aluna de Merce Cunningham. O trabalho corporal aliava-se à reflexão crítica sobre a realidade social, os padrões de comportamento, a mecanização e naturalização de gestos e até mesmo os ideais de aparência física<sup>12</sup>. Será sobretudo a partir do

- 
10. No original: “*While the women directed plays and designed sets, their men carried the babies and made the meals.*”
  11. No original: “*I was a script girl, a gofer—I did everything. But I watched people transform, and as I grew, theatre saved my life, just being among actors in the multicultural reality that is theatre. I watched the husband of this female director stay home and mind the garden while she watched us rehearse. Seeing a woman doing that was powerful.*”
  12. Aqui, é curioso citar um depoimento de Jones a Rena Fraden: “Minha mãe dizia: ‘Você precisa de um pouco de acolchoamento no seu bolso’; o que significava que eu deveria estar um pouco cheinha ao redor da vagina. ‘Quanto mais macio o acolchoamento, melhor o empurrão’ diziam os homens. Esse era o tipo de coisa que eu ouvia crescendo. Ao mesmo tempo, conheci a Theresa, que dizia que é melhor ser forte. ‘Uma boa dançarina é uma dançarina com senso de postura e alinhamento, o que está ligado ao fortalecimento dos músculos do abdômen para que as costas fiquem fortes.’ Estábamos fazendo ginástica. Estábamos fazendo calistenia. Estábamos trabalhando com corda. Estábamos

repertório artístico e socialmente crítico nascido dessas duas experiências que Rhodessa Jones terá as ferramentas necessárias para seu trabalho com as mulheres encarceradas na Penitenciária do Condado de São Francisco<sup>13</sup>.

**Figura 1:** Registro fotográfico do Tumbleweed, São Francisco, 1973.



## Por um projeto de teatro abolicionista

Rhodessa Jones foi contratada pelo Conselho de Artes da Califórnia para reunir as mulheres na Penitenciária do Condado de São Francisco todas as segundas, quartas e sextas-feiras, para ministrar aulas de aeróbica<sup>14</sup>. Depois de certa resistência das alunas no início, há uma forte inflexão no

---

aprendendo como usar nosso peso natural como parte do fortalecimento do corpo.” Cf.: Jones *apud* Fraden (2001, p. 31).

13. Também é importante mencionar um redirecionamento dos financiamentos públicos e privados a projetos culturais a partir dos anos 1990 nos Estados Unidos. De acordo com Nina Felshin, junto ao crescente interesse de artistas em formas experimentais e performáticas, como as instalações e o artivismo, houve uma onda de financiamentos encabeçados pela National Endowment for the Arts e pela Fundação Lannan a projetos comunitários, pedagógicos e aparentemente apolíticos. Cf.: Felshin (1995).
14. O convite partiu, mais especificamente, da Coordenadora Artística da Penitenciária do Condado de São Francisco, Ruth Morgan, que desfrutava de uma parceria com o Programa Artists-in-Residence. Rena Fraden (2001, p. 38, tradução nossa) afirma que: “A antecessora de Jones era uma mulher chamada Jamie Miller, uma artista profissional da dança do ventre. Portanto, a equipe artística da Penitenciária estava aberta a práticas mais experimentais. Além disso, tanto Miller quanto Jones tiveram que experimentar novas formas, porque nenhuma delas sabia exatamente o que seria desejado ou possível fazer, tampouco o que as jovens encarceradas esperavam do trabalho delas”.

desenvolvimento das aulas ocasionada por um diálogo circunstancial entre Jones e Deborah, uma jovem que cumpria pena por uso de drogas:

Lembro que perguntei: “Você quer ir para a aula de aeróbica?” E tudo que ela dizia era que somente Deus poderia julgá-la. Olhava para o horizonte, distante, então disse: “Estou esperando Deus. Estou esperando que Deus venha me dizer para onde ir.” Então voltei para a aula, e as jovens me disseram que essa mulher havia, na verdade, assassinado o próprio bebê num acesso de fúria causado por um surto de cocaína durante uma briga com o pai da criança. O pai tinha dito: “Quero que você vá embora.” Eles usavam cocaína, e ele percebeu que ela havia desenvolvido um vício grave — e essa mulher tinha se formado em Berkeley. Ele era motorista de ônibus ou algo assim, e ela estava cada vez mais afundada no vício. Assim como a personagem Medeia, Deborah disse: “O que posso fazer? Ir até o fim!” E ela matou a criança. Eu já tinha interesse na *Medeia* de Pasolini e em *A Dream of Passion*, com Ellen Burstyn. Então, de repente, a figura da Medeia apareceu de novo para mim. E eu sabia que o trabalho haveria de se chamar *The Medea Project*, por causa de onde as mulheres tinham chegado, pela escuridão em que estavam, pelo buraco de coelho em que haviam caído<sup>15</sup>. (Jones apud Shourd, 2020, tradução nossa).

A conversa que, pelo relato, poderia soar epifânica, também resvalava em um sentimento partilhado pelas demais reclusas: a necessidade de contar suas histórias, de encontrar um interlocutor com uma escuta ativa, a fim de criar pontes de solidariedade potencialmente transformadoras em meio à reclusão social, à condição de alijamento familiar e estigmatização que, por sua vez, sentenciam corpos marginalizados antes mesmo de eles exprimirem seu direito à defesa.

---

15. No original: “I remember I said ‘you want to come to the gym.’ And she, all she would say is that only God can judge me. And she was looking far away and I’m like, huh. And she says, ‘I’m waiting for God. I’m waiting for God to come and tell me which way to go.’ So, I went back to the desk and they told me that this woman had actually murdered her baby in a cocaine hallucination fury fight with the father. The father had said, ‘I want you gone.’ And they were doing coke, and he realized that she had really developed a bad habit, not to mention this woman had graduated Berkeley. She, you know, and all of a sudden she’s during the day, he was driving buses or whatever, and she was out, you know, scrounging getting more cocaine. She had gotten really strung out and he found out about, and he said, ‘I want you gone. I only want my baby out of here. I want you gone.’ And she said okay, and he stormed out and she said, as Medea, if you know anything about Greek classics, she smothers the baby. This woman says, well, you know, watch what I can do. You know, which is the final frontier. And she does this and this is, I heard this story. And I had already been interested in Pasolini’s *Medea*. And I’d been interested in *A Dream of Passion* with Ellen Burstyn. So, all of a sudden, this Medea character is in my face again. And I, and I knew that it was going to be called *The Medea Project* because of where women had been, the darkness that they had, the rabbit hole that they had fallen into”.

O mito de Medeia, portanto, possuía atravessamentos que iam além do paralelismo do infanticídio entre a personagem trágica de Eurípedes e a experiência real de Deborah. Medeia, filha do rei de Cólquida e neta do deus-Sol Hélio, abandona sua cidade-estado por amor a Jasão e, com ele, parte para a Grécia. Lá, Jasão é convencido a casar-se com Glauce, filha do rei de Corinto, de modo a obter maior poder e riqueza, acatando a decisão de Creonte de banir perpetuamente Medeia e seus próprios filhos. Movida pelo ressentimento da traição de Jasão, Medeia decide se vingar: envenena Creonte e Glauce e mata os filhos. Se fizermos uma leitura à contrapelo de uma comum naturalização do *ethos vil*, traiçoeiro e vingativo de Medeia, veremos que se trata de uma personagem, em última instância, deslocada de tudo que lhe é familiar, estigmatizada como a “Outra” de Cólquida, desprezada pela sociedade de Corinto e, em suma, rechaçada junto a seus filhos<sup>16</sup>.

Assim como Medeia, todas as jovens negras encarceradas da Penitenciária do Condado de São Francisco estavam longe de casa. Seus discursos, práticas e cultura eram, não raro, incompreendidos, servindo como justificativas para sua segregação social. Elas também eram o “Outro” desprezado e criminalizado; muitas vezes levadas a práticas criminais em virtude de estruturas de poder racistas e misóginas. Segundo Fraden, as jovens tinham em comum com Medeia o fato de serem “vistas pela sociedade como marginais, bárbaras... haviam cometido crimes, e muitos crimes também foram cometidos contra elas. Elas também violaram tabus, transgrediram leis” (Fraden, 2001, p. 48). Esse paralelismo fica ainda mais claro no depoimento de Jones, em que ela menciona uma das conversas que teve com as jovens:

---

16. É interessante pontuar que, na América Latina, a tragédia de Eurípedes, sobretudo após a década de 1950, ganhou releituras interessantes, com enfoque em questões raciais, étnicas e/ou de gênero. Nessa esteira, pode-se citar as argentinas *La Frontera* (1957) e *Medea de Moquegua* (1992), respectivamente de David Cureses e Luís María Salvaneschi; as cubanas *Medea e el espejo* (1960) e *Medea* (1997), respectivamente de José Triana e Reinaldo Montero; *La Selva* (1950), do peruano Juan Rios; *Malintzin: Medea Americana* (1957), do mexicano Jesús Inclán; a porto-riquenha *El Castillo Interior de Medea Camuñas* (1984), de Pedro Santaliz; a versão brasileira *Além do rio (Medea)*, assinada por Agostinho Olavo para o Teatro Experimental do Negro do Rio de Janeiro, em 1957; *Caso especial: Medeia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho; e *Gota d’água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque. Sobre o assunto, ver: Brésio (2024), Coelho (2005) e Solano (2018).

Nós estávamos conversando sobre maternidade. Aí, contei a história de Medéia. Nada foi planejado. Eu comecei a falar sobre a tragédia de Medéia e elas disseram: “A vadia só podia tá louca pra matar os filhos”. Aí, eu falei: “Ei, e como **nós aqui** matamos nossos filhos?” Todas me olharam, tipo: “O quê?!” [...] Isso as paralisou, porque, de repente, elas foram tiradas de seus filhos. Eles estavam em algum lugar naquele momento, de coração partido. Isso é real. As crianças sofrem pela ausência materna. Então, eu disse: “Como vocês são diferentes de Medéia? Pelo menos, ela livrou os filhos do sofrimento. Ela não os abandonou com Jasão. Pode ter sido um ato de amor, assim como uma **mãe escrava** que estoura os miolos do filho para que ele não seja vendido (Jones *apud* Fraden, 2001, p. 44, grifos e tradução nossa<sup>17</sup>).

Ao final da conversa, Jones pediu às jovens para que analisassem o mito de Medeia e, no dia seguinte, entregassem uma produção baseada na história – uma canção, poema, dança ou cena. Com isso, as aulas de aeróbica transformaram-se em laboratórios de investigação de formas estéticas sintonizadas com a realidade local.

Logo, os exercícios e debates direcionaram o grupo na criação de um coletivo teatral, cujo eixo gravitacional era a reflexão crítica sobre o sistema carcerário e suas fortes implicações no cotidiano daquelas mulheres e de suas famílias. Para integrar o coletivo, no entanto, elas precisavam assumir uma série de compromissos, tais como: participar de todas as oficinas, oferecidas três vezes por semana; ser honestas com os demais membros e com o projeto; compartilhar relatos pessoais; e assumir a responsabilidade pela sua função até o final de um trabalho (Fraden, 2001, p. 79).

Ao acompanhar o processo de trabalho do grupo, Rena Fraden (2001) observou que ele se sustentava por três práticas principais. A primeira delas é a autobiografia como expressão de reconhecimento das experiências e dos discursos de mulheres estigmatizadas e silenciadas. Longe de ser somente um momento de exploração subjetiva das vivências e opressões, a autobiografia

17. No original: “We were talking about parenting. Then I told the story about Medea. We hadn’t planned it that way, but I started to tell them about Medea and they went off and said, “The bitch was fucked up for killing her kids.” Then I said “Hey! What are the ways we kill our children?” And everybody was like, “What?!” [...] It stopped them all. Because all of a sudden, it’s like, “You’re not with your kids. Your baby is somewhere right now dying of a broken heart. That is real, you know. Children miss their mamas.” I said, “How are you different from Medea? At least she put her children out of their misery. She didn’t leave ‘em with Jason. She took’em out. And this could be an act of love”.

permitia um contato dialógico produtivo, no qual as jovens estabeleciam conexões e refletiam sobre as brechas de ação de enfrentamento às estruturas de poder. Fraden (2001) destaca que o *Medea Project* enxerga a experiência como discurso imbrincado em relações de poder e, portanto, aberto a interpretações e questionamentos. Cada história estabelece um forte vínculo entre o campo individual e o social, lançando luz à intersecção entre micro e macropoderes ligados à disciplina, classe e raça. Essa ponte é necessária para pensar formas de ação, dentro e fora do eixo cultural.

As técnicas utilizadas na autobiografia eram a contação de histórias; movimento corporal; contação de sonhos e expectativas de vida; escrita de diários; e testemunhos autobiográficos:

nessas oficinas, as jovens encarceradas são questionadas sobre o motivo de estarem ali, e encorajadas a compartilhar suas histórias, variando desde memórias de experiências de abuso sexual por familiares durante a infância até dificuldades de ficar longe dos filhos. “Está tudo bem”, ouvimos Jones confortando uma mulher que corajosamente compartilhou sua história, “você está viva, querida. Você viveu para contar sua história.” Jones espera que as mulheres compartilhem suas narrativas, “representem a sua própria história e as dos outros, para reformular seu passado e presente”<sup>18</sup> (Son, 2019, tradução nossa).

A segunda prática que fundamenta o trabalho do coletivo é o pensamento crítico, concentrado nos debates sobre as possibilidades de representação dos problemas relatados, bem como a importância do teatro e da cultura na disseminação de visões de mundo contra-hegemônicas. O teatro, assim, seria um terreno frutífero — e ontologicamente dialógico — para a exploração de novas relações e discursos, pautados na justiça e solidariedade. E era preciso encontrar as formas correspondentes para a análise crítica da realidade cotidiana, partindo do protagonismo das jovens encarceradas tanto na escrita

---

18. No original: “In these workshops, the incarcerated women are asked ‘where you’ve been’ and encouraged to share their stories, ranging from recollections of childhood experiences of sexual violations by family members to the difficulty of being without one’s children. As the tears in the women’s eyes attest, this is an emotionally difficult and rich experience for those who participate in the workshop. ‘It’s all right,’ we hear Jones comforting a woman who has bravely shared her story, ‘you’re alive, baby. You lived to tell the story.’ Jones expects the women to share stories, to ‘reenact their own and those of others, to reshape their pasts and presents’.

das peças quanto nas encenações para o grande público de São Francisco. Já a terceira prática se concentra, ainda de acordo com Fraden (2001), na reimaginação da comunidade, ou seja, na criação de um espaço radical, capaz de ligar a realidade concreta às expectativas utópicas daquelas jovens, questionando o público acerca da suposta inevitabilidade dos lugares sociais.

Três anos após a fundação do projeto, em 1992, Jones consegue finalizar o primeiro espetáculo do coletivo, intitulado *There are Women Waiting: The Tragedy of Medea Jackson*. O texto curto, em um ato, reuniu algumas contribuições das jovens encarceradas com a ajuda da dramaturga Edris Cooper-Anifowoshe, convidada por Jones. O cenário foi criado por Pam Peniston, outra artista chamada por Jones para integrar o coletivo, todo composto por mulheres negras<sup>19</sup>. O palco de Peniston era simples: foram distribuídas inúmeras molduras de janelas, alguns degraus para o coro e uma mesa na ribalta, usada pela diretora do espetáculo, Rhodessa Jones, para anunciar comandos às atrizes durante a encenação. Havia o objetivo de apresentá-lo fora da penitenciária, para que pudesse ser criado um diálogo efetivo com o grande público. Jones obtém a autorização do xerife Hennessey para que as detentas fizessem uma curta temporada no Teatro Artaud, em São Francisco.

A peça, já em seu título, anuncia a ambição do projeto: havia mulheres esperando que suas histórias fossem contadas, ainda que essa história se amparasse em um mito amplamente difundido desde o mundo clássico. Era preciso apropriar-se das narrativas dominantes, reformulá-las a partir de suas próprias ancestralidades. Isso posto, se nas tragédias gregas os personagens eram interpretados por homens, em sua totalidade, no *Medea Project*, as mulheres cumpriam todas as funções, interpretando inclusive os personagens masculinos. Suspendia-se o tempo do silêncio. Mesmo nos momentos em que a enunciação de personagens masculinos desferia violências de gênero, eram atrizes que davam materialidade a tais falas, em uma tentativa

---

19. A bem da verdade, Jones já havia trabalhado com Cooper no grupo de teatro de guerrilha *San Francisco Mime Troupe*. Fraden ressalta que, ao longo do tempo, outras artistas passaram a colaborar com o coletivo, como Rene Walker, Fé Bongolan, Nancy Johnson, Gina Dawson, Hallie Iannoli, Andrea Justin, Barbara Bailey, Felicia Scaggs, Libah Sheppard, Angela Wilson, Nikki Byrd, Paulette Jones, Dorsha Brown, Joanna Perez e Veronica Arana. Cf.: Fraden (2001, p. 46-47).

de compreender um fenômeno que extrapolava a dinâmica intersubjetiva e de retomar o controle simbólico sobre suas vidas (Figura 2).

**Figura 2:** Registro fotográfico de *There are Women Waiting: The Tragedy of Medea Jackson*, São Francisco, 1992.



Fonte: *Medea Project*. Cortesia de Rhodessa Jones.

A peça, estreada em 8 de janeiro de 1992, é ambientada na periferia de São Francisco, onde vive Medeia Jackson, uma mulher negra e viciada em drogas. Jackson enfrenta as dificuldades de uma vida miserável, com um filho de colo e um casamento problemático. Logo de início, descobre que seu marido, Jason, é infiel: ele a trai com a filha de Creon, o proprietário do prédio onde moram. Tal como na tragédia grega, Jason vê no relacionamento com Glauce uma possibilidade de ascensão social, com o importante detalhe de que, na versão do *Medea Project*, Glauce e Creon são os únicos personagens brancos e de classe alta.

As referências a ruas da cidade e a linguagem informal, marcada por gírias e termos da comunidade negra da periferia de São Francisco, são entremeadas pelo *soul* de Aretha Franklin. Essa dramaturgia marcada pela cor local assume ares epicizantes<sup>20</sup> logo de início, quando a Enfermeira, tal

20. Ainda que o termo aqui se aproxime do trabalho teatral brechtiano, é importante lembrar que o fenômeno da epicização demonstra, além da influência indireta de teatrólogos como Brecht ou Piscator sobre o *Medea Project*, uma abertura processual das tramas da forma dramática, a partir do próprio percurso de trabalho crítico encabeçado por Rhodessa Jones na Penitenciária do Condado de São Francisco. Em outras palavras, isso significa que não há relatos de uma leitura sistemática dos autores alemães, mas uma incorporação de seus experimentos ao estabelecer métodos de trabalho colaborativos, socialmente críticos e desconfiados das formas estéticas dominantes. Assim, tamanha epicização se encaixaria na definição feita por Patrice Pavis (2011, p. 131): “O movimento de epicização (ou de desdramatização), já sensível em certas cenas de Shakespeare ou Goethe, acentua-se no século XIX com o teatro numa poltrona e os afrescos históricos. Culmina com o teatro épico ou documentário contemporâneo [...]. Elas [as explicações desse fenômeno] se resumem no fim do individualismo heroico e do combate singular. No seu lugar, o dramaturgo, se quer exprimir os processos sociais em sua totalidade, deverá

como uma espécie de narradora, anuncia o conflito central da história, amparada pelo coro feminino:

ENFERMEIRA (comendo churrasco, todas as suas falas em negrito são repetidas pelo coro) — Caramba, por que diabos os nêgo da faculdade tiveram que se enfiar na Haight Street? Como se já não tivesse casas de crack em Daly. A Medeia não teria se metido em toda essa roubada. Matado toda aquela gente. Abandonou os **estudos** pra ficar com ele, no lugar que ele queria. Abandonou o **tempo** dela pra trabalhar e gastar dinheiro com ele. E largou os **filhos** porque ele não aguentava concorrência, até tam-pou os **ouvidos** porque não aguentava ouvir a verdade. E sacrificou seus deuses para o pior dos homens... **homens!** Agora ela tá aqui no Fillmore e ele tá transando com uma mina branca! Depois de tudo que ela fez por ele. Agora vocês sabem que ela tá puta. Só fica em casa chorando. A mina não quer nem ir no clube, no cinema, ela nem foi pegar um espetinho comigo. Tem coisa errada, poxa, vocês sabem como uma amiga fica quando tá brava. Putz!<sup>121</sup> (Fraden, 2001, p. 56-57, tradução nossa).

Percebe-se que a carga narrativa presente na fala inicial da enfermeira e na participação do coro não só informa os últimos acontecimentos entre Medeia e Jason, mas também faz comentários e julgamentos de valor acerca das personagens anunciadas. Sem margem de dúvidas, Jasão é caracterizado como o “pior dos homens”, ao passo que os erros de Medeia são vinculados basicamente à sua capacidade de autossacrifício: ela abandona uma educação formal, sua cidade, amigos e filhos para dedicar-se em tempo integral ao marido. Mesmo com todo esse esforço em prol do casamento, a traição de Jason mostra-se irremediável. Tratava-se de uma “mina branca,” contra a qual Medeia não poderia competir.

---

fazer intervir uma voz comentadora e arrumar a fábula como um panorama geral, o que exige uma técnica mais de romancista que de dramaturgo”

21. No original: “*NURSE-- (eating barbecue, all words in bold spoken by CHORUS as well) Chawl, why in the hell did them collegiate ass niggas have to take they slummin' asses down to Haight Street. Like they don't got enough crack houses in Daly City. Medea wouldn't have gotten in alla that shit. Killing up all them people. Gave up going to school to be with him, where he want. Gave up her time to work and spend money on him. And gave up her kids because he couldn't stand the competition and she even gave up her ears because she couldn't stand to hear the truth. And gave up the rich black nectar of the goddess to the basest of men, men. Now she down here in the Fillmore and he sleeping with a white girl! After all she did for him. Now y'all, you know she is pissed. She just sit up in the house crying. Girlfriend don't wanna go to the club, the movies, chawl, she wouldn't even go get no cue-bob with me. Something's up, shit, you know how sistah is when she gets mad. Sheeit!*”

Se, de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1977, p. 12), o coro na tragédia grega representava “o ser coletivo e anônimo cujo papel consistia em exprimir em seus temores, esperanças e julgamentos os sentimentos dos espectadores”, aqui há uma significativa modificação. O coro feminino do *Medea Project* estabelece principalmente um dialogismo frontal com seus espectadores – em sua maioria, o público pagante pouco habituado a ver nos palcos a história de mulheres negras encarceradas, menos ainda a vê-las, elas mesmas, interpretando suas próprias histórias. Desse modo, o coro não se coaduna ao ponto de vista dos espectadores, mas confronta-os, em um discurso que examina a injustiça social de cujos sustentáculos eles participavam.

Não à toa, as referências locais a ruas, canções e fatos recentes da história recente de São Francisco sublinham uma história de violência perpetrada contra as mulheres negras que, na peça, ocupam lugar protagônico. Vejamos o trecho no qual Medeia explica sua intenção de envenenar Creonte e Glauce e, depois, assassinar os filhos como forma de vingar a traição do marido:

**MEDEIA:** Gelo<sup>22</sup>, amor... puro e docinho como o de 1966. Isso vai fazer aquela vaca virar do avesso. É isso aí, querida. E PCP, heroína e umas paradas novas que surgiram em 1992 que a maioria da galera ainda nem conhece. Quando as crianças voltarem, vamos comemorar com um Kool-Aid estilo Jim Jones<sup>23</sup> (Fraden, 2001, p. 62, tradução nossa).

As referências a Jim Jones e ao Koolaid, uma espécie de suco instantâneo, em pó, eram bastante familiares à plateia da época: Jim Jones foi o fundador de uma seita religiosa, chamada *The People's Temple*, que chegou a ter sua sede em São Francisco, nos anos 1970. O grupo chegou a reunir mais de 20 mil membros, quase todos pertencentes às comunidades negras, mesclando ideias cristãs e antirracistas. Contudo, anos mais tarde, foi feita uma série de acusações contra Jones, incluindo torturas e maus-tratos, trabalhos forçados, uso de drogas, assassinatos e cárcere privado. Prestes a ser preso, Jones manipula 900 seguidores negros, incluindo

---

22. Gíria comumente usada para se referir à metanfetamina.

23. No original: “*MEDEA - Crystal, baby, pure and sweet as it was in 1966. This will make that bitch turn her face inside out. [...] That's right, baby. And PCP and heroin and some new shit they got in 1992 most folks don't even know about yet. When they get back from delivering the deadly gifts, we are going to celebrate with some Jim Jones Koolaid.*

crianças, a praticarem o suicídio coletivo: juntos, eles ingerem o suco em pó Flavoraid misturado a cianeto<sup>24</sup>.

Esse fato histórico na peça inevitavelmente chama nossa atenção. Afinal, o que Medeia estava ameaçando fazer aos filhos não era algo inédito na história local. Pelo contrário, tratava-se de uma experiência recente, que atingiu um número expressivo de cidadãos socialmente vulneráveis. O questionamento lançado pela peça é: por que o infanticídio de Medeia era visto com tamanho espanto? O que estava em pauta, portanto, era o fenômeno da **criminalização** dos corpos negros e do aparente esquecimento sintomático de massacres cometidos por brancos, como Jim Jones, contra os negros.

Medeia Jackson, então, pede que os filhos visitem Creonte e Glauce e lhes entreguem presentes envenenados. Assim que as crianças retornam, nossa protagonista dá seguimento ao plano. Vale a citação abaixo:

**MEDEIA:** Ela curtiu os presentes? Elas [as crianças] apenas a encaram. Sons infernais começam baixo e vão crescendo. Medéia observa as crianças e começa a subir as escadas com elas.

**VOZ** (a fala é repetida enquanto Medeia sobe as escadas) - No final do nosso noticiário de hoje vocês verão o novo animal pres-tes a desaparecer da face da terra. Sim, os adolescentes e jovens negros são considerados a criatura mais velha e também a mais nova a ser adicionada à lista das espécies em extinção... As CRIANÇAS são representadas por bonecos agora. As crianças reais observam. Medéia grita ao chegar ao topo da escada.

**MEDEIA:** Não, pelos mortos no inferno, que não se esquecem. Isso não pode acontecer! Eu não vou deixar meus filhos serem insultados pelos inimigos e, se tiverem que morrer, eu mesma os matarei. Quem os gerou? Que a felicidade seja de vocês, mas não nesta vida. O pai de vocês rou-bou-lhes este mundo. Não posso mais adiar, ou meus filhos vão cair nas mãos assassinas de quem os ama menos do que eu.

Ela larga os bonecos. Um grito (som de vidro quebrando). Medeia é erguida (ou ganha asas) e se joga nos braços das mulheres. Uma estranha lumi-nosidade incide sobre ela<sup>25</sup> (Fraden, 2001, p. 63-64, tradução nossa).

24. Sobre o assunto, ver: Guinn (2017).

25. No original: "MEDEA: Did she like the gifts?

*They just stare at her. Sounds of hell start softly and swell thoroughly. Medea takes care the children and begin to walk up some stairs with them.*

*VOICE: repeats as Medea walks up ramp. At the bottom of our news tonight there has been a new animal aimed in the direction of falling off the face of the earth. Yes, young, black*

Essa cena tem inúmeras camadas de significado que valem a pena adentrar, mesmo que dentro dos limites deste ensaio. Os sons infernais, que crescem à medida que Medeia sobe as escadas com as crianças, são reforçados pela única voz que “interpela” Medeia no auge de seu desespero. Mas já não é uma presença humana, mas a voz de um locutor ou apresentador de noticiário, representando o discurso da grande mídia. A voz emite o perverso veredito: os jovens negros são “animais em extinção”. Vemos, mais uma vez, o paralelismo entre a crueldade e violência social contra os negros e a atitude impulsiva de Medeia. Como resposta ao diagnóstico social, os filhos são reificados, tornando-se bonecos. A vida já lhes havia sido tirada, antes mesmo de seu assassinato pela mãe. Às crianças vivas, resta olhar o desastre.

Exprimindo toda a sua vulnerabilidade, Medeia solta o grito, a um só tempo, de horror e de luta. Justifica que seu ato é, na verdade, uma medida de proteção contra a maldade que assaltaria o futuro daquelas crianças. A morte é a única esperança de lhes resguardar alguma felicidade. Após cometer o crime, Medeia apoia-se nas mulheres do coro – todas elas socialmente excluídas, vilipendiadas e marginalizadas, mas que agora recebem o acolhimento de uma “luminosidade estranha”, ou talvez fosse das luzes de um palco estranho à cena dominante da época. O desfecho diferencia-se da tragédia grega:

**VOZ OFF:** Medeia Jackson, temos um mandado de prisão em seu nome.

**CORO:** Ah, sim!

**MULHERES:** Ah, sim, a Medeia morreu.

**TODOS:** Morreu como?

**MULHER:** Morreu assim.

**TODOS:** Morreu assim.

---

*teenagers are reported to be the oldest and the newest creature to be added to the endangered species list, to the endangered species list...*

*THE CHILDREN are represented by puppets now. The real children observe. When she reaches the top she bellows over the noise.*

*MEDEA: No, by the unforgetting dead in hell, it cannot be! I shall not leave my children for enemies to insult and if die they must, I shall slay them. Who gave them birth? Happiness be yours but not in this life. Your father has stolen this world from you. I can delay no longer or my children will fall into the murderous hands of those that love them less than I do. She drops the puppets. A scream (the sound of glass breaking) Medea is lifted up (or given wings), and throws herself into the women's arms. She is bathed in an eerie spotlight".*

A troca se repete quatro vezes, cada vez com uma pose congelada diferente após a última fala. Apagão<sup>26</sup> (Fraden, 2001, p. 64, tradução nossa).

Medeia Jackson morre ao final, e todas mimetizam diferentes tipos de morte sofrida cotidianamente pela comunidade de jovens negras periféricas de São Francisco. A pose congelada de mortes sistemáticas e já anunciadas é sucedida pelo apagão das luzes e abrillantamento da consciência de que “pode acontecer assim, mas também poderia acontecer outra coisa, completamente diferente” (Benjamin, 2016, p. 90). De modo que a resposta à afirmação de Paulette Jones, mencionada no início deste texto, é a de que o teatro não precisa mudar a realidade concreta, mas transmitir a todos, por meio de histórias como as contadas pelo *Medea Project*, o desejo pela mudança.

## Bibliografia

- ALEXANDER, Michelle. **The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness**. New Press, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Tomo I. Madri: Alba Editorial, 2004.
- BRÉSIO, Sabrina da Paixão. (In)vocação Medeia na Améfrica: dramaturgias Ladinhas e transfigurações míticas. **Revista del CESLA: International Latin American Studies Review**, [s. l.], n. 34, p. 87-106, 2024.
- COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medéia: Metamorfooses do Gênero. **Letras Clássicas**, [s. l.], n. 9, p. 157-178, 2005.
- DAVIS, Angela Y. Foreword. In: FRADEN, Rena (ed.). **Imagining Medea**: Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women. Chapel Hill: UNC Press, 2001. p. 9-11.
- DAVIS, Angela Y. **Are Prisons Obsolete?** New York: Seven Stories, 2003.
- EFFINGER-CRICHLOW, Martha. “I want to go home” Rhodessa Jones’s The Medea Project: Theater for Incarcerated Women. In: EFFINGER-CRICHLOW, Martha.

26. No original: “VOICE OVER: Medea Jackson. We have a warrant for your arrest.  
CHORUS: Oh well! Snap  
WOMEN: Oh well, Medea’s dead.  
ALL: How did she die?  
WOMAN: She died like this.  
ALL: She died like this.  
Exchange repeated four times, each time a different freeze is assumed after last line.  
Black out”.

- Staging Migrations Toward an American West: From Ida B. Wells to Rhodessa Jones.** Denver: University Press of Colorado, 2014.
- FELSHIN, Nina. **But is it Art? The Spirit of Art as Activism.** Seattle: Bay Press, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- FRADEN, Rena. **Imagining Medea:** Rhodessa Jones and Theatre for Incarcerated Woman. Chapel Hill: UNC Press, 2001.
- GUINN, Jeff. **The Road to Jonestown: Jim Jones and People's Temple.** New York: Simon & Schuster, 2017.
- JONES, Rhodessa. Have You Met Miss (Rhodessa) Jones? She Owns the Earth and the Sky. [Entrevista a] Rob Weinert-Kendt. **American Theater**, 25 Jun. 2015 Disponível em: <https://www.americantheatre.org/2015/06/25/have-you-met-miss-rhodessa-jones-she-owns-the-earth-and-sky/>. Acesso em: 10 dez. 2025.
- KAJSTURA, Aleks; IMMARIGEON, Russ. States of Women's Incarceration: The Global Context. **Prison Policy Initiative**, 2015. Disponível em: <https://www.prisonpolicy.org/global/women/>. Acesso em: 25 jul. 2025.
- KAJSTURA, Aleks; SAWYER, Wendy. Women's Mass Incarceration: The Whole Pie 2024. **Prison Policy Initiative**, 5 mar. 2024. Disponível em: <https://www.prisonpolicy.org/reports/pie2024women.html>. Acesso em: 25 jul. 2025.
- LOCKYER, Bill. **Report on Drug Arrests in California, from 1990 to 1999.** Sacramento: Criminal Justice Statistics Center of California Department of Justice, 2000. Disponível em: <https://oag.ca.gov/sites/all/files/agweb/pdfs/cjsc/publications/misc/drugarrests-full-report.pdf>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- SHOURD, Sarah; JONES, Rhodessa. Giving Incarcerated Women the "Tools to Save Their Own Lives". **Pulitzer Center Update**, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://pulitzercenter.org/blog/theater-giving-incarcerated-women-tools-save-their-own-lives>. Acesso em: 25 jul. 2025.
- SOLANO, Alexandre Francisco. **Além do Rio, a Gota D'Água:** o texto teatral de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975). 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SON, Elizabeth. The Spaces of Engagement of The Medea Project, Theater for Incarcerated Women. **Hemispheric Institute**, [s. l.], v. 3, n. 1, 2019.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Duas Cidades, 1977.



**Artigo**

# **WHEN BAD THINGS HAPPEN TO GOOD PROGRAMS**

***QUANDO COISAS RUINS ACONTECEM  
COM BONS PROGRAMAS***

***CUANDO A BUENOS PROGRAMAS  
LES PASAN COSAS MALAS***

**Aimee Copping**

**Aimee Copping**

Aimee Copping é musicista, autora e educadora musical. Ela é a criadora do Blackball, um programa inovador de ensino de música eletrônica para crianças e jovens em comunidades carentes, e colaborou com o programa de música prisional Pros and Cons. Duplamente laureada pelos Estudos de Pós-Graduação de Ontário, Aimee possui mestrado em Estudos Críticos em Improvisação e está no segundo ano do doutorado em Prática Social e Mudança Transformacional na Universidade de Guelph.

E-mail: acopping@uoguelph.ca

## Abstract

Scholarly examination of carceral arts programming is both limited and selective. Academic research tends to focus on prison-based theater programs, music workshops, and creative writing courses, which are widely embraced and easily implemented. However, carceral arts programmers often face challenges within a correctional culture that is ambivalent toward their work. This study focusses on these programmers and their programs to understand why effective carceral programs, both in Canada and abroad, are not always able to *do good*.

**Keywords:** prison arts, restorative justice, arts-based programming, community arts, arts education.

## Resumo

Quando se trata de educação em artes em instituições de privação de liberdade, pesquisas acadêmicas enfatizam o lado positivo: cursos de escrita criativa, oficinas de teatro e programas de música são ferramentas altamente eficazes e aparentemente sem problemas que ajudam a orientar pessoas encarceradas em direção à reabilitação e à reintegração. Na realidade, os benefícios dos programas de artes em prisões são muitas vezes prejudicados pelos muitos obstáculos, contratempos e desafios que eles encontram na prática. Embora os resultados finais de seu trabalho beneficiem as pessoas em privação de liberdade, muitos educadores artísticos que atuam nessas instituições não têm apoio, não são remunerados e são invisíveis para a comunidade em geral. Esta pesquisa investiga os diligentes criadores de programas de artes em contextos de privação de liberdade no Canadá e ao redor do mundo e tenta aprender como programas que são bons nem sempre conseguem fazer o bem.

**Palavras-chave:** artes prisionais, justiça restaurativa, programação baseada em artes, artes comunitárias, arte e educação.

## Resumen

Cuando se trata de la educación en artes carcelarias, la investigación académica resalta lo positivo: cursos de escritura creativa, talleres de teatro y programas de música son herramientas altamente efectivas y aparentemente libres de problemas que ayudan a guiar a las personas encarceladas hacia la rehabilitación y la reintegración. En realidad, los beneficios de los programas de arte en prisiones a menudo se ven minados por los numerosos obstáculos, reveses y retos que encuentran en la práctica. Si bien los resultados finales de su trabajo benefician a las personas encarceladas, muchos educadores artísticos en prisiones no reciben apoyo o remuneración y son invisibles para la comunidad en general. Esta investigación analiza a los diligentes y compasivos creadores de programas de arte carcelario en Canadá y alrededor del mundo para tratar de aprender cómo programas que son buenos no siempre pueden hacer el bien.

**Palabras clave:** artes carcelarias, justicia restaurativa, programación basada en las artes, artes comunitarias, educación artística.

## Introdução

Nenhuma aula de arte é mais obscura, incompreendida ou ressentida do que a oferecida nos presídios. Embora indivíduos privados de liberdade tenham se beneficiado de programas artísticos organizados desde meados da década de 1970, esses programas permanecem pouco pesquisados. O campo da justiça restaurativa geralmente aceita que as artes em contexto de privação de liberdade são benéficas. Praticantes, policiais penais<sup>1</sup> e pesquisadores concordam que programas de dança, teatro, música e escrita criativa “proporcionam experiências de aprendizado autênticas que envolvem as mentes e os corações dos encarcerados” (Brewster, 2014, p. 2, tradução nossa) e promovem “um alto nível de engajamento e sucesso no programa” (van der Meulen, Omstead, 2021, p. 103, tradução nossa). No entanto, as realidades do dia a dia das artes em contexto de privação de liberdade estão repletas de desafios logísticos

1. No Brasil os profissionais que atuam dentro das instituições em privação de liberdade voltadas para pessoas maiores de 18 anos são os policiais penais.

e administrativos que raramente são abordados na literatura. Portanto, este estudo obtém seus dados diretamente de praticantes de artes que trabalham com pessoas privadas de liberdade criando, não destruindo.

## Primeiro, as Boas Notícias

A abordagem otimista dos programas de artes em contexto de privação de liberdade chamou a atenção da autora pela primeira vez em março de 2018, com o lançamento de um novo álbum gravado no âmbito do programa de mentoria musical *Pros and Cons*. Gravado dentro da prisão feminina *Grand Valley Institution for Women*, o álbum foi recebido calorosamente.

As vozes das detentas da *Grand Valley Institution for Women* serão ouvidas ao redor do mundo por meio de um novo álbum inovador lançado online (Weidner, 2018, tradução nossa).

À medida que o disco é tocado, ondas de reconhecimento percorrem a multidão. Há entusiasmo, sorrisos, elogios e timidez ao ouvirem as músicas finalizadas pela primeira vez (Greene, 2018, tradução nossa).

O que se desconhecia à época era que a *Grand Valley* possuía um histórico de projetos artísticos de curta duração – e que, no pequeno mundo da programação de artes em contexto de privação de liberdade, críticas entusiásticas são comuns. Nas raras ocasiões em que tais programas são analisados por estudiosos ou pela mídia, estes são tratados com diplomacia. Os 59 textos reunidos no *The Prison Arts Resource Project: An Annotated Bibliography* [O Projeto de Recursos de Artes Prisionais: Uma Bibliografia Anotada] examina uma variedade de oficinas bem-sucedidas de poesia, pintura, dança e música em presídios americanos, geralmente concluindo que são tônicos revigorantes para os participantes. Os curiosos sobre programas que fracassaram devem olhar mais de perto.

As atividades artísticas em prisões e reinstalações são caracteristicamente díspares, descentralizadas e integradas. São financiados de forma insuficiente e inconsistente e, por isso, são de pequena escala, oportunistas e de curta duração (Miles; Clarke, 2006, p. 5, tradução nossa).

Um texto canadense mais recente é ainda mais direto.

Os programas artísticos em prisões canadenses, especialmente em instituições femininas, são limitados; consequentemente, também o é a literatura sobre esse tema (van der Meulen; Omstead, 2021, p. 103, tradução nossa).

Programas artísticos são de fato limitados e foram ainda mais reduzidos pela pandemia da covid-19. Artistas docentes que criam e ministram programas artísticos em presídios enfrentam mudanças de funcionários de última hora, burocracia demorada, longas jornadas de trabalho com pouca ou nenhuma remuneração e feedback ou incentivo mínimos. Como observa *The Limits of Rehabilitation and Recidivism Reduction* [Os Limites da Reabilitação e Redução da Reincidência], “a própria prisão não é obrigada a garantir a continuidade do programa” (van der Meulen; Omstead, 2021, p. 118, tradução nossa).

## **Bate na madeira: Programas na Precariedade**

O precursor de todos os programas artísticos prisionais é o *Prison Arts Program* [Programa Artístico Prisional], atualmente conhecido como *California Arts in Corrections* [Artes em Instituições Correcionais da Califórnia]. A *Prison Arts* foi lançada em 1975 por Eloise e Page Smith na prisão estadual State Medical Facility em Vacaville, Califórnia. As irmãs Smith acreditavam que “a liberdade interior conquistada por meio da disciplina e das recompensas da arte construiria a autoestima das pessoas em privação de liberdade, o que, por sua vez, levaria a uma melhora no comportamento” (Brewster, 2010, p. 2, tradução nossa). Em 1981, elas já contavam com financiamento generoso e administravam programas em seis instituições estaduais da Califórnia. Hoje, a ambição, o escopo e a longevidade de sua criação são fundamentais para os inúmeros arte-educadores que seguiram. Contudo, mesmo o poderoso *Arts in Corrections* permaneceu vulnerável.

O Conselho de Artes da Califórnia passou recentemente por grandes mudanças e cortou nosso financiamento em 75% (Copping; Flores, 2023).

Para entender por que alguns programas artísticos prisionais são deixados à própria sorte em um ambiente de indiferença e fragilidade, este projeto de pesquisa foca nos próprios educadores. Após extensa consulta com o

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Guelph sobre as considerações éticas de entrevistar profissionais que atuam em contextos de privação de liberdade, a autora realizou entrevistas semiestruturadas com dois educadores sobreviventes do cárcere, um autor renomado e vários artistas teatrais que desenvolvem projetos em três países diferentes. O resultado é uma coleção eclética de vozes, unâimes em afirmar que sua disciplina pouco conhecida possui propriedades transformadoras para alunos e professores. Lawrence Hill lidera clubes do livro e cursos de escrita criativa para pessoas encarceradas há duas décadas, e seu entusiasmo pode ser melhor descrito como “sem limites”.

Encontrei na prisão o mesmo tipo de sede de aprendizado, de estímulo intelectual e de engajamento social que encontrei viajando por alguns dos países mais pobres do mundo (Copping: Hill, 2023).

As pessoas vêm até mim regularmente e dizem coisas que você simplesmente não inventa, como: “este foi o melhor dia que tive em nove meses.” As pessoas não falam assim quando estão apenas te dizendo uma frase pronta (Copping: Hill, 2023).

O trabalho teve um impacto igualmente profundo em Rubén Funkahuatl Guevara, músico, escultor e autor. Rubén colaborou com Bo Diddley, Johnny Otis, Tina Turner e Frank Zappa, e ministrou oficinas de poesia na prisão estadual California State Prison, em Lancaster, durante duas décadas. Ele é categórico sobre qual dessas experiências teve maior impacto pessoal sobre ele.

Sou principalmente um artista, cantor e compositor. Mas também trabalho com poesia, e isso é o que me traz mais satisfação. Provavelmente é a forma de arte ou experiência artística mais gratificante até mesmo do que se apresentar para 5.000 pessoas (Copping: Guevara, 2023).

O poder inspirador dos programas artísticos nas prisões toca até mesmo não-participantes. Liz Vitek foi diretora da prisão feminina Grand Valley Institution for Women durante a ocupação da Pros and Cons. Para ela, o projeto representou um ponto alto em sua carreira.

Em meus mais de 30 anos de experiência, essa foi uma das dez melhores – talvez até uma das cinco melhores – experiências positivas. Realmente foi (Copping: Vitek, 2023).

Lançado em 2012 pelo músico, produtor e proprietário de gravadora independente canadense Hugh Christopher Brown, o Pros and Cons se destaca por sua abrangência e resiliência. Trata-se de um programa raro que continuou operando durante a pandemia – e que o fez por iniciativa dos seus próprios participantes.

[O programa no presídio] Collins Bay Minimum foi o primeiro que conseguimos recomeçar. E a mudança é que, felizmente, já tínhamos construído um estúdio lá antes da pandemia. Assim, as pessoas puderam usar as ferramentas. Então, chegamos a um salto incrível na base de conhecimento – muito trabalho já havia sido feito e muitos relacionamentos haviam sido construídos durante a pandemia (Copping: Brown, 2023).

Embora os confinamentos não sejam novidade para as pessoas em privação de liberdade, a pandemia foi catastrófica tanto para eles quanto para os programas que os atendem. Dos nove arte-educadores prisionais que participaram deste estudo, apenas Brown havia retomado as atividades presenciais quando foi entrevistado no início de 2023.

A artista teatral, diretora e educadora Kate Rubin trabalha com a trupe William Head on Stage em uma instituição prisional em Victoria, Colúmbia Britânica. Rubin transmite uma crença inabalável no potencial da educação artística em contexto de privação de liberdade. Na entrevista, ela é sucinta, factual e sem sentimentalismos – mas também supersticiosa.

Temos uma taxa de frequência muito alta, um nível muito alto de comprometimento e frequência – bate na madeira (Copping: Rubin, 2023).

Esse otimismo cauteloso é comum entre os entrevistados. Brown, por exemplo, é cauteloso quando a discussão se volta para os participantes que comparecem irregularmente.

Na J-Min, houve uma vez em que ninguém apareceu. E isso se deveu à falta de comunicação. As pessoas não sabiam que a aula estava acontecendo. E às vezes acontece isso, de as pessoas dizerem coisas como “Eu não sabia que você estaria aqui hoje”, e aparecerem nos últimos cinco minutos. (Copping: Brown, 2023).

Rubén Guevara também aborda as questões de participação e envolvimento com naturalidade.

Em Lancaster, havia um indivíduo – sabe, é muito raro – que não era muito cooperativo. Ele não queria memorizar... os seus versos. Ele queria criar seus próprios. Sabe, nós demos um jeito (Copping: Guevara, 2023).

Kimberlee Walker, que liderou oficinas de teatro sobre justiça restaurativa na Grand Valley Institution for Women por meio de seu projeto Theatre of the Beat, enfrentou dificuldades com a complexa estrutura social da população carcerária, marcada por panelinhas, segredos e controle de acesso.

Acredito que parte dos meus problemas com a frequência se deve ao fato de que, depois que começamos, algumas pessoas mantiveram o programa de teatro quase como um segredinho. Elas convidavam as amigas, mas ninguém mais sabia disso. Bom, nos dias em que não há ninguém presente, é péssimo. Você faz todo esse planejamento e, tipo, eu me dedico muito a isso, sabe? Sempre busco fazer um programa realmente bom. Pode ser bem decepcionante (Copping: Walker, 2023).

Atualmente, Jake Bury é músico e engenheiro de áudio que colabora com a Pros and Cons. No entanto, ele estava cumprindo pena quando de seu primeiro contato com o projeto. Bury também dedica tempo para se mostrar receptivo a discussões sobre participantes que não se engajam.

Com certeza houve pessoas que eram do tipo – tivemos vários casos em que, sabe, aquele cara claramente só queria se aproveitar do espaço, dos equipamentos e do fato de termos um computador que podia gravar coisas. Eles não dão a mínima para a Pros and Cons (Copping: Bury, 2023).

A experiência do fotógrafo comercial David Popplow com programas artísticos em prisões foi marcada por contratemplos e partidas. Seu curso de fotografia na Grand Valley Institution for Women foi cancelado após apenas dois anos.

Uma das detentas, bem... simplesmente desistiu. Ela não tinha o que era preciso. Ela não queria ou não gostava – não sei. Na segunda vez, também adicionamos mais algumas vagas. Mas as duas pessoas que entraram por último simplesmente sumiram – tipo, ficaram duas semanas e depois foram embora. Elas simplesmente não apareceram (Copping: Popplow, 2023).

A frustração de Popplow não é incomum. O desinteresse e a desconexão inexplicáveis são a especialidade dos arte-educadores prisionais. A falta de

apoio por parte dos funcionários do sistema prisional é outro obstáculo comum. Um arte-educador, que preferiu não se identificar, relatou o desaparecimento de recursos vitais para o projeto logo após a chegada de um novo diretor. Outro compartilhou experiências com um Oficial de Programa Social (Social Program Officer – SPO) sob a condição de que seus comentários não lhe fossem atribuídos.

Às vezes, eu sentia que estava incomodando as pessoas, talvez, ao tentar levar adereços ou ao pedir que um depósito ou uma sala de aula fosse destrancada... Eu sentia que tinha esse direito, mas eles achavam que não.

Houve uma ocasião em que obtivemos permissão de um superior para que um dos nossos participantes tivesse um CD para praticar durante a semana. O CD precisou passar por um SPO. E essa pessoa discordava filosoficamente do projeto. Ele ficou irritado porque ela parecia [informação omitida] achar que eles tinham direito a isso – tipo, “Qualquer coisa que eu faço por você é um bônus e você deveria ser muito grata.”

Tom Magill, nascido na zona norte lealista de Belfast e envolvido na violência do conflito na Irlanda do Norte, foi condenado e preso ainda adolescente. Após ser libertado, estudou teatro e trabalhou com o diretor teatral Michael Bogdanov e o cineasta Franc Roddam. Magill acabou por fundar a Educational Shakespeare Company e produziu *Mickey B*, uma adaptação inovadora de *Macbeth* filmada dentro de uma prisão de segurança máxima e com a participação de egressos do IRA e lealistas. Ao longo de todo o processo, os funcionários da prisão ridicularizaram abertamente o seu trabalho.

Todos achavam que iria fracassar. Eles acreditavam na punição, não na reabilitação. Eles não acreditavam que as pessoas pudessem mudar. Eles meio que se ressentiam da ideia de que vinte desses caras estivessem obtendo uma qualificação educacional quando pensavam: “Bem, sabe, eles deveriam estar presos e recebendo pão e água” (Copping: Magill, 2023).

O músico e ativista Quetzal Flores também relata como funcionários da prisão criaram obstáculos à realização dos programas. Sob a égide do projeto “Arts in Corrections”, o trabalho de Quetzal abrange uma extensa rede de “vilas” de artes tradicionais, incorporando artesanato, música, dança e culinária tradicionais que, antes da pandemia, funcionavam simultaneamente em 16 prisões estaduais da Califórnia.

150 participantes por prisão, por sessão, certo? E as sessões têm duração de 16 semanas... estamos oferecendo um programa para 75 homens pela manhã e 75 homens à tarde ou à noite (Copping: Flores, 2023).

O relato de Flores sobre a notória California State Prison, Corcoran, destaca tanto as diferenças gritantes entre os sistemas penais canadense e americano quanto a necessidade urgente de uma renovada aplicação de abordagens abolicionistas em ambos os contextos.

Então, esta é nossa primeira prisão. E é uma prisão de segurança máxima. E ouvimos coisas – dos funcionários, dos guardas – como “Por que vocês estão aqui? Por que você não vai dar aula em escola? Essas pessoas não merecem aulas. Eles não merecem aprender a tocar música” (Copping: Flores, 2023).

## O Sistema

Em certo aspecto, todas as instituições são semelhantes: quando os funcionários prisionais demonstram ambivalência em relação a um programa artístico, essa ambivalência inevitavelmente se estende aos participantes. Um ex-diretor descreve o problema em termos administrativos.

O segredo seria ter algo como a Região de Ontário totalmente engajada... um nível maior de comprometimento por parte das pessoas que são os mentores musicais no que diz respeito à instituição. Porque se há financiamento, então é algo real (Copping: Vitek, 2023).

Como os programas consomem espaço e recursos zelosamente guardados, os profissionais precisam cultivar relacionamentos com a instituição para que os seus sobrevivam.

É vantajoso para as pessoas que trabalham no sistema prisional receberem diretrizes e permissões, em vez de terem que pedir autorização à administração. Isso isenta diretores e outros funcionários de decisões difíceis (Copping: Brown, 2023).

Além de ser criador de conteúdo e gerente de projetos, o arte-educador que atua em contextos de privação de liberdades precisa ser um bom negociador,

capaz de persuadir autoridades governamentais a liberar verbas e abrir portas. Esses funcionários exercem um poder considerável, influenciados por questões raciais. Em 2023, o Serviço Correcional do Canadá supervisionava 47 instituições que abrigavam aproximadamente 12.667 pessoas (Statistics Canada, 2025). O custo estimado mais recente para alojamento, alimentação e vestuário de cada pessoa privada de liberdade é de 150.505 dólares canadenses anualmente – quase dois bilhões de dólares por ano (Statista, 2025a). Apenas metade dos presos são brancos; 12,6% são asiáticos, hispânicos ou de outras origens culturais; 8% são negros e, notavelmente, 27% são indígenas (Statista, 2025b). E esses números se referem apenas às instituições federais. A população carcerária estimada no Canadá é de 35.485 pessoas (World Prison Brief, 2023). Por trás de cada número existe uma vida humana preciosa, moldada por ambientes familiares disfuncionais, acesso limitado à educação e problemas de saúde mental e abuso de substâncias não tratados – circunstâncias que, para muitos, fazem da prisão o único desfecho provável.

Mesmo uma única vida assim é uma tragédia.

No Canadá, existem 35.485 delas.

Quetzal Flores descreve a situação como um “sistema.”

São pessoas que foram sistematicamente impactadas, que nunca tiveram chance desde o início. Eles não nasceram assim. Eles não nasceram prontos para ter cometido o crime que os levou à prisão. Sabemos que existem inúmeras leis e políticas que levam pessoas, principalmente de escolas públicas, para a prisão. O sistema é projetado dessa forma (Copping: Flores, 2023).

Sobreviver a esse sistema exige modos de comportamento que seriam incompreensíveis para a maioria de nós. O livro de David Gussak, *The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison* [A eficácia da arteterapia na redução da depressão em prisões], aborda esse ponto em termos clínicos.

Mecanismos de defesa como o silêncio, a mentira e atos agressivos interferem nas habilidades da vida diária e na eficácia da terapia. O aumento do analfabetismo e da organicidade criam obstáculos adicionais para que um detento comunique problemas mentais, emocionais e/ou fisiológicos (Gussak, 2007, p. 445).

Uma pessoa em privação de liberdade, que preferiu não se identificar, esclarece.

Você não sabe o que é uma prisão a menos que vá para lá. Você não consegue descobrir isso pela TV, nem ler sobre nos livros. Não é apenas o lugar que te destrói; é saber que você está no degrau mais baixo da sociedade... um número a ser esquecido por aqueles de fora (Brewster, 2010, p. 12).

A essa altura, a expressão inócua “sistema de justiça” já se transformou em sátira mordaz. Quando uma sociedade não consegue fornecer aos seus cidadãos os meios para viverem de forma responsável e, em seguida, prende aqueles que considera irresponsáveis, pode realmente ser chamada de “sistema”? Quando esses cidadãos “irresponsáveis” são confinados na meia-realidade desconhecida da prisão até que recitem uma declaração formal de responsabilidade, a justiça entra na equação? E enquanto essas questões permanecerem sem resposta, será que uma prática artística estável, sustentável e eficaz dentro das prisões é sequer possível?

## Os Colaboradores

Uma das conclusões desta pesquisa foi que os profissionais entrevistados desconheciam, em grande parte, os outros participantes da pesquisa ou o trabalho deles. No entanto, eles foram unânimes ao afirmar que sem comunidade não pode haver criatividade.

Todo mundo fala a linguagem da música. Quer você simplesmente estale os dedos no ritmo de uma música ou assobie uma melodia, não importa se você toca música... Pros and Cons oferece isso às pessoas e diz: “Aqui está. Podemos começar a conversar um com o outro.” Agora não se trata mais de “Ah, eu ando com os caras negros. Eu ando com os caras brancos.” Não, não, não. Estamos todos aqui trabalhando em uma mesma coisa. Estamos falando de música” (Copping: Bury, 2023).

Bury prossegue relatando um encontro tenso entre participantes da Pros and Cons com visões distintas, que redirecionaram suas diferenças para uma frutífera colaboração artística.

Acho que é a penúltima música do álbum *Paint in the Forest*. (*Disbarred, Pros and Cons*) Foi escrito por um cara do metal, um cara branco que literalmente tem uma tatuagem [informação omitida] nas costas – na parte de trás da coxa. Isso mesmo. Veio desse tipo de criação e escreveu a música. E aí o [informação omitida] ouviu a música e disse: “Cara, você tem que – você tem que me deixar cantar nessa música.” E ele cantou, e o cara branco em prantos. Ele achou incrível. Então, envolveu – você tem três pessoas de origens radicalmente diferentes. Não havia muros (Copping: Bury, 2023).

Em sua obra seminal *Toward Psychologies of Liberation* [Em direção às psicologias da libertação], Mary Watkins e Helene Shulman imaginam “uma espécie de fuga da prisão na qual encontramos a plenitude de nós mesmos e de nossas comunidades” (Watkins, Shulman, 2008, p. 47, tradução nossa). Baseado na ênfase abolicionista no cuidado e na comunidade, as aldeias tradicionais dentro das prisões de Quetzal Flores oferecem aos participantes a experiência inédita de serem valorizados por sua comunidade e instilam o que ele chama de “senso de responsabilidade”.

Estamos lidando com artes tradicionais e não apenas com alguma prática artística aleatória. Estamos reconstruindo conexões, conexões necessárias para que esses participantes tenham isso – criando um senso de mobilidade, um senso de responsabilidade e um senso de justiça. Porque quando falamos de cultura, estamos falando de um conjunto de valores que nos ensinam o que é justiça. As práticas tradicionais já têm isso incorporado – esse sistema de conexão, de pertencimento, de valor, de papel a desempenhar (Copping: Flores, 2023).

Em outras palavras, não basta simplesmente dizer aos indivíduos em privação de liberdade que eles devem assumir a responsabilidade. Por um lado, eles já foram informados. Por outro, como observa George Lipsitz (2021, p. 4, tradução nossa), “as condições de suas vidas não permitem um otimismo ingênuo. Os problemas que abordam não podem ser simplesmente ignorados ou resolvidos com a recitação de slogans simplistas”.

E, visto que é razoável supor que as pessoas que entram na prisão não tiveram vidas caracterizadas por conexão, mobilidade e responsabilidade, a educação em arte representa uma opção inovadora e poderosa. Criar espaço para que indivíduos em privação de liberdade se expressem criativamente não é simplesmente uma demonstração da teoria abolicionista em ação, mas sim a sua concretização.

Estamos falando de um conjunto de valores que nos ensinam o que é justiça. O que nós, como artistas, podemos fazer para apoiá-los na integração ou na reintegração à comunidade, que dê uma oportunidade? Isso lhes dá um lugar para procurar algo diferente do que procuravam antes, para encontrar esse tipo de comunidade? (Copping: Flores, 2023)

Tom Magill, embora desconheça Flores ou seus projetos, fala desses mesmos valores.

O poder da criatividade é imenso, extremamente importante, e eu adoro compartilhá-lo com outras pessoas – principalmente com aquelas que estão em circunstâncias difíceis, como as que eu enfrentei – seja com vícios, encarceramento, auto-ódio e todas essas coisas horríveis. E está dando às pessoas uma saída. Na verdade, é a criatividade que dá agência às pessoas para se tornarem versões melhores de si mesmas (Copping: Magill, 2023).

## O Fardo

Em seus quase quatro anos de trabalho de campo, a autora praticamente se inseriu naquele que é o mais incomum dos ateliês: uma prisão federal feminina. Ela trabalhou com uma variedade de pessoas em privação de liberdade de todo o Canadá, representando diversas heranças culturais, faixas etárias e origens socioeconômicas. No entanto, elas compartilhavam um único objetivo: fazer boas músicas. Para um compositor, nada é mais valioso do que um refrão bem construído – um ponto focal, um clímax melódico e uma mensagem inspiradora, tudo em um só, cuja letra resolve os problemas da vida com algumas palavras simples e memoráveis. Mas até recentemente, o refrão tinha um nome diferente. “As canções e baladas antigas frequentemente tinham um refrão ou lema para cada verso, que na linguagem da época era chamado de ‘fardo’” (Grove, 1900, p. 17).

Essa palavra arcaica tem sua própria lógica. Um fardo é algo que se torna mais leve e mais forte quando compartilhado.

Um ex-participante do Pros and Cons me escreveu – ele já saiu da prisão – e era um dos pouco mais controversos, não queria fazer parte do grupo, essas coisas. Ele me escreveu no ano passado dizendo: “Só agora me dei conta de que um completo estranho apareceu e dedicou seu tempo a mim semanalmente sem nenhum outro motivo além de achar que valia a

pena." Ele estava passando por um tipo... agora que o trauma e a opressão da prisão acabaram, esse sentimento de consciência e gratidão por si só significa que ele está se libertando de qualquer tipo de vitimização (Copping: Brown, 2023).

Essa é a mobilidade das artes em contexto de privação de liberdade: participantes díspares, unidos pelas circunstâncias, criam arte nova e vibrante munidos apenas de alguns instrumentos doados e de suas próprias experiências de vida diversas – e, nesse processo, descobrem a regeneração e a responsabilidade.

## **Invertendo os Papéis**

Os entrevistados deste estudo conhecem em primeira mão o poder redentor da criação e da colaboração. Eles também sabem como esse ímpeto pode ser facilmente perdido na burocracia indireta do ambiente prisional. Considere quantas categorias existem no organograma do sistema prisional: agentes de programas sociais, voluntários e profissionais de justiça restaurativa, policiais penais, administradores e diretores de presídios, comissários e os secretarias estaduais e federais de segurança pública a quem eles se reportam.

E a importância da educação em contexto de privação de liberdade diminui à medida que sobe na hierarquia institucional – um resultado nada surpreendente no que é, na prática, uma comunidade fechada planejada, construída e supervisionada por pessoas que não vivem nela. Mas se os papéis fossem “invertidos” (Lipsitz, 2021, p. 5), e o envolvimento e a autodescoberta da prática criativa fossem universalmente compartilhados, as artes prisionais poderiam ser vistas pelo que são: liberdade para as pessoas em privação de liberdade falarem por si mesmas, em vez de absorverem os palpites daqueles que estão na outra ponta. Os portões não podem ser removidos, mas a comunidade pode mudar – se todos os envolvidos participarem. Como observa Magill, nunca sabemos de onde virá a melhor ideia.

Não é difícil entender por que os estudiosos tendem a minimizar os aspectos menos atraentes das artes prisionais. Afinal, detalhar as falhas do ensino de artes em presídios dificilmente irá sanar suas imperfeições. Décadas de estudos acadêmicos explicaram como os programas artísticos podem inspirar, curar e cultivar a responsabilidade entre pessoas em privação

de liberdade; esta pesquisa demonstra que tais resultados só surgem quando as instituições oferecem seu apoio pleno e ativo.

A aula de artes oferecida na prisão é um andaime que dá às pessoas em privação de liberdade a oportunidade de trilhar um caminho através dessa alvenaria impenetrável. É uma tarefa árdua, especialmente para um encarcerado que está precariamente ligado a arte-educadores invisíveis, sem apoio e não remunerados.

O fardo deles seria consideravelmente mais leve se nós nos juntássemos a eles.

## Bibliografia

- BREWSTER, Larry G. The California Arts-in-Corrections Program: a Qualitative Study. **International Journal of Community Music**, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 33-46, 2010.
- BREWSTER, Larry G. The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation. **Justice Policy Journal**, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 1-28, 2014.
- GREENE, Sarah. Undisclosed Location is the first album made inside a Canadian federal womens prison. **NOW Toronto**, 2018.
- GROVE, Sir George (ed.). **A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1889) by Eminent Writers, English and Foreign**. London: Macmillan, 1900.
- GUSSAK, David. The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Population. **International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology**, Thousand Oaks, v. 51, n. 4, p. 444-460, 2007.
- LIPSITZ, George. **Going to Jail: Confronting a System of Oppression..** Ontario: International Institute for Critical Studies in Improvisation, 2021.
- MILES, Andrew, CLARKE, Rebecca. **The Arts In Criminal Justice: A Study of Research**. Manchester: University of Manchester, 2006.
- STATISTA. Average annual inmate expenditures for federal correctional services in Canada from FY 2010 to FY 2021. **Statista Research Department**, Jan 23, 2025a. Available from: <https://www.statista.com/statistics/563028/average-annual-inmate-federal-correctional-services-canada/>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- STATISTA. Distribution of adult population in federal correctional services in Canada in FY 2021, by self-reported race. **Statista Research Department**, Jan 23, 2025b. Available from: <https://www.statista.com/statistics/561857/distribution-of-adult-population-in-federal-correctional-services-canada-by-race/>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- STATISTICS CANADA. Cost of Housing Federal Inmates. **Statistics Canada**, March 2024. Available from: <https://www.statista.com/statistics/563028/average-annual-inmate-federal-correctional-services-canada/>. Accessed on: Nov 28, 2025.

## When bad things happen to good programs

- STATISTICS CANADA. Average counts of offenders in federal programs, 2022, Canada and regions. **Statistics Canada**, Nov 19, 2025. Available from: <https://www150.statcan.gc.ca/t1/tbl1/en/tv.action?pid=3510015501>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- VAN DER MEULEN, Emily, OMSTEAD, Jackie. The Limits of Rehabilitation and Recidivism Reduction: Rethinking the Evaluation of Arts Programming in Prisons. **The Prison Journal**, Philadelphia, v. 101, n. 1, 2021.
- WATKINS, Mary, SHULMAN, Helene. **Toward Psychologies of Liberation**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- WEIDNER, Johanna. Grand Valley inmates celebrate release of album. **The Record**, March 8, 2018. Available from: [https://www.therecord.com/news/waterloo-region/grand-valley-inmates-celebrate-release-of-album/article\\_41c7df60-a489-5f6c-985f-91453cf940cd.html](https://www.therecord.com/news/waterloo-region/grand-valley-inmates-celebrate-release-of-album/article_41c7df60-a489-5f6c-985f-91453cf940cd.html). Accessed on: Nov 28, 2025.
- WORLD PRISON BRIEF. **World Prison Brief Data**: North America, Canada. London: Institute for Crime & Justice Policy Research, 2023.



**Article**

# WHEN BAD THINGS HAPPEN TO GOOD PROGRAMS

*QUANDO COISAS RUINS ACONTECEM  
COM BONS PROGRAMAS*

*CUANDO A BUENOS PROGRAMAS  
LES PASAN COSAS MALAS*

**Aimee Copping**

**Aimee Copping**

Aimee Copping is a musician, author and music educator. She's the creator of Blackball, an innovative electronic music teaching program for children and youth in underserved communities and has collaborated with the prison music program Pros and Cons. A dual Ontario Graduate Studies laureate, Aimee holds a Master's Degree in Critical Studies in Improvisation and is in the second year of her the Social Practice & Transformational Change PhD at the University of Guelph.  
E-mail: acopping@uoguelph.ca

## Abstract

Scholarly examination of carceral arts programming is both limited and selective. Academic research tends to focus on prison-based theater programs, music workshops, and creative writing courses, which are widely embraced and easily implemented. However, carceral arts programmers often face challenges within a correctional culture that is ambivalent toward their work. This study focusses on these programmers and their programs to understand why effective carceral programs, both in Canada and abroad, are not always able to *do good*.

**Keywords:** prison arts, restorative justice, arts-based programming, community arts, arts education.

## Resumo

Quando se trata de educação em artes carcerárias, pesquisas acadêmicas enfatizam o lado positivo: cursos de escrita criativa, oficinas de teatro e programas de música são ferramentas altamente eficazes e aparentemente sem problemas que ajudam a orientar pessoas encarceradas em direção à reabilitação e à reintegração. Na realidade, os benefícios dos programas de artes em prisões são muitas vezes prejudicados pelos muitos obstáculos, contratempos e desafios que eles encontram na prática. Embora os resultados finais de seu trabalho beneficiem os encarcerados, muitos educadores artísticos prisionais não têm apoio, não são remunerados e são invisíveis para a comunidade em geral. Esta pesquisa investiga os diligentes e compassivos criadores de programas de artes carcerárias no Canadá e ao redor do mundo e tenta aprender como programas que são bons nem sempre conseguem fazer o bem.

**Palavras-chave:** artes prisionais, justiça restaurativa, programação baseada em artes, artes comunitárias, educação artística.

## Resumen

Cuando se trata de la educación en artes carcelarias, la investigación académica resalta lo positivo: cursos de escritura creativa, talleres de teatro y programas de música son herramientas altamente efectivas y aparentemente libres de problemas que ayudan a guiar a las personas encarceladas hacia la rehabilitación y la reintegración. En realidad, los beneficios de los programas de arte en prisiones a menudo se ven minados por los numerosos obstáculos, reveses y retos que encuentran en la práctica. Si bien los resultados finales de su trabajo benefician a las personas encarceladas, muchos educadores artísticos en prisiones no reciben apoyo o remuneración y son invisibles para la comunidad en general. Esta investigación analiza a los diligentes y compasivos creadores de programas de arte carcelario en Canadá y alrededor del mundo para tratar de aprender cómo programas que son buenos no siempre pueden hacer el bien.

**Palabras clave:** artes carcelarias, justicia restaurativa, programación basada en las artes, artes comunitarias, educación artística.

## Introduction

No art class is more obscure, misunderstood, or resented than the one offered in jails. Although imprisoned individuals have benefitted from organized arts programming since the mid-1970s, these programs remain conspicuously under-researched. Restorative justice circles generally accept that prison arts are beneficial. Practitioners, correctional officials, and researchers agree that dance, theater, music, and creative writing programs “provide authentic learning experiences that engage the minds and hearts of the incarcerated” (Brewster, 2014, p. 2) and foster “a high level of program engagement and success” (van der Meulen, Omstead, 2021, p. 103). Yet, the day-to-day realities of prison arts are fraught with logistical and administrative challenges that are rarely addressed in the literature. Therefore, this study draws its data directly from arts practitioners who work with imprisoned people making things, not breaking things.

## First, the Good News

The generous sugarcoating of carceral arts programs first caught the author's attention in March 2018, with the release of a new album recorded under the Pros and Cons music mentorship program. Recorded inside Grand Valley Institution for Women, the album was warmly received.

The voices of inmates at Grand Valley Institution for Women will be heard around the world through a groundbreaking new album released online (Weidner, 2018).

As the record is played, ripples of recognition run through the crowd there is [sic] excitement, smiles, kudos and bashfulness as the women hear the finished songs for the first time (Greene, 2018).

What was not known then was that Grand Valley had a history of short-lived arts projects—and that, in the small world of carceral arts programming, rave reviews are business as usual. On the rare instances that such programs are scrutinized by scholars or the media, they are handled with kid gloves. The 59 texts collected for *The Prison Arts Resource Project: An Annotated Bibliography* examine a range of successful poetry, painting, dance, and music workshops in American prisons, usually concluding they are hearty rehabilitative tonics for participants. Those curious about programs that fail must look more closely.

Arts activities in prisons and resettlement are characteristically disparate, decentralised, and embedded. They are poorly and inconsistently funded, and therefore small-scale, opportunistic, and short-lived (Miles; Clarke, 2006, p. 5).

A more recent Canadian text is even more blunt.

Arts programming in Canadian prisons, especially in women's facilities, is limited; consequently, so is the literature on this subject (van der Meulen; Omstead, 2021, p. 103).

Arts programming is indeed limited, and was further curtailed by the COVID-19 pandemic. Teaching artists who create and deliver arts programs in prisons face last-minute personnel changes, time-consuming paperwork,

long hours for little to no pay, and minimal feedback or encouragement. As *The Limits of Rehabilitation and Recidivism Reduction* observes, “the prison itself is not required to ensure the program continues” (van der Meulen; Omstead, 2021, p. 118).

## Touch Wood: Programming in Precarity

The foremother of all prison arts programs is the Prison Arts Program, now known as California Arts in Corrections. Prison Arts was launched in 1975 by Eloise and Page Smith at the State Medical Facility in Vacaville, California. The Smiths were guided by the belief that “the inner freedom gained through the discipline and rewards of art would build an inmate’s self-esteem which, in turn, would lead to improved behavior” (Brewster, 2010, p. 2). By 1981, they were generously funded and running programs at six California state institutions. Today, the ambition, scope, and longevity of their brainchild is foundational for the numerous arts educators who have followed. Yet even the mighty Arts in Corrections remained vulnerable.

The California Arts Council recently went through some really big changes, and cut our funding by 75% (Copping: Flores, 2023).

To learn why some prison arts programs are left to fend for themselves in an atmosphere of indifference and fragility, this research project focuses on programmers themselves. After extensive consultation with the University of Guelph’s Review Ethics Board regarding ethical considerations of interviewing prison arts workers, the author conducted semi-structured interviews with two formerly incarcerated educators, a celebrated author, and several theater artists running projects in three different countries. The result is an eclectic collection of voices, unanimous in asserting that their little-known discipline has life-changing properties for students and teachers alike. Lawrence Hill has led book clubs and creative writing courses for incarcerated individuals for two decades, and his enthusiasm is best described as “boundless.”

## When bad things happen to good programs

I've met with the same kind of hunger for learning, for intellectual stimulation, for social engagement in prison as I have travelling in some of the poorest countries of the world (Copping: Hill, 2023).

People come up to me regularly and say things that you just don't make up, like, "this was the best day I've had in nine months." People don't talk like that when they're just giving you a line (Copping: Hill, 2023).

The work has made an equally profound impact on Rubén Funkahuatl Guevara, musician, sculptor, and author. Rubén has collaborated with Bo Diddley, Johnny Otis, Tina Turner, and Frank Zappa, and has conducted poetry workshops at California State Prison, Lancaster, for two decades. He is unequivocal about which of these experiences has had the greatest personal impact on him.

I'm primarily a performer, a singer-songwriter. But I also do the poetry work, and it's most rewarding for me. It's probably the most rewarding art form or art experience than even performing before 5,000 people (Copping: Guevara, 2023).

The inspiring power of arts programs in prisons touches even non-practitioners. Liz Vitek was warden at Grand Valley Institution for Women during Pros and Cons' tenure. For her, the project was a career highlight.

In my 30-plus years, it's one of the top ten—maybe the top five—positive experiences. It really, really truly is (Copping: Vitek, 2023).

Launched in 2012 by Canadian musician, producer, and independent label owner Hugh Christopher Brown, Pros and Cons is notable for its scope and resilience. It is a rare program that continued operating during the pandemic—and did so at the instigation of its own participants.

Collins Bay Minimum was the first one we were able to start back. And the change is that, fortunately, we had built a studio there before the pandemic. So, people were able to use the tools. So, we arrived to an incredible leap in knowledge base—like, a lot of works had been done, and a lot of relationships that had been forged during the pandemic (Copping: Brown, 2023).

Although lockdowns are nothing new for incarcerated individuals, the pandemic was catastrophic for both them and the programs serving them. Of the nine prison arts workers participating in this study, only Brown had resumed in-person programming when interviewed in early 2023.

Theater artist, director, and educator Kate Rubin works with William Head on Stage at a minimum-security institution in Victoria, British Columbia. Rubin conveys an unshakeable belief in the potential of carceral arts education. In conversation, she is succinct, factual, and unsentimental—yet also superstitious.

We have a very high attendance rate, a very high commitment and attendance rate—touch wood (Copping: Rubin, 2023).

This cautious optimism is common among the interviewees. Brown, for example, is circumspect when the discussion turns to participants who do not attend consistently.

At J-Min, there was one time where no one showed up. And that was due to a lack of communication. People didn't know it was happening. And occasionally, this happens where, people were, like, "I didn't know you were in today," you know, and will come running in in the last five minutes (Copping: Brown, 2023).

Rubén Guevara similarly approaches participation and engagement issues in stride.

At Lancaster, there was one individual—you know, it's very rare—but one individual was not very cooperative. He didn't want to memorize... his poetry lines. He wanted to come up with his own. You know, we worked around it (Copping: Guevara, 2023).

Kimberlee Walker, who led restorative justice theater workshops at Grand Valley Institution for Women under her Theatre of the Beat project, struggled with the prison population's elaborate social structure of cliques, secrecy, and gatekeeping.

## When bad things happen to good programs

I think part of my attendance issues are that, like, once we started, some people I think almost kept the drama program as almost their little secret. Like, they would invite their friends to come, but nobody else really knew about it. Well, the days when there's no attendance, like—it sucks. You do all this planning and, like, I put a lot of work into it, you know? I always want to really have a good program. It can be pretty disappointing (Copping: Walker, 2023).

Today Jake Bury is a musician and audio engineer who collaborates with Pros and Cons. However, he was serving time when he first encountered the project. Bury, too, takes time to warm to discussions about participants who do not engage.

There were definitely people who were, like—we had a number of instances where it's, like, you know, that guy clearly just wants to take advantage of the space, and take advantage of the gear, and take advantage of the fact that we have a computer that can record stuff. They don't give a fuck about Pros and Cons (Copping: Bury, 2023).

Commercial photographer David Popplow's experience with prison-based arts programming was beset by setbacks and departures. His photography course at Grand Valley Institution for Women was cancelled after just two years.

One of the ladies got—uh, just quit. She just didn't have it. She didn't want it or she didn't like it—I don't know. We added a couple extra slots the second time, as well. But the two people that joined late both jumped—like, they were there for two weeks, and then they were gone. They just didn't show up (Copping: Popplow, 2023).

Popplow's frustration is not unusual. Unexplained disengagement and disconnection are prison arts educators' stock-in-trade. Unsupportive correctional staff is another common obstacle. One practitioner spoke anonymously of vital project resources disappearing shortly after the arrival of a new warden. Another shared experiences with a Social Program Officer (SPO) on the condition that their remarks not be attributed.

Some of the times I felt like I was inconveniencing people, I guess, by trying to bring props in, or by asking for a storage closet or a classroom to be unlocked... I felt like I had a right to that, but they felt like I didn't.

There was one instance where we did have permission from someone higher up for one of our participants to have a CD to practice with throughout the week. That had to go through an SPO. And that person philosophically disagreed with the project. He was annoyed that she seemed like [redacted] thought they were entitled to this—like, “Anything I do for you is bonus and you should be really grateful.”

Tom Magill, born in Loyalist North Belfast and caught up in the violence of The Troubles, was convicted and imprisoned as a teenager. After his release, he studied drama and went on to work with theater director Michael Bogdanov and film director Franc Roddam. Magill ultimately founded the Educational Shakespeare Company and produced *Mickey B*, an innovative adaptation of *Macbeth* filmed inside a high-security prison and featuring former IRA and Loyalist prisoners. Throughout, prison staff openly derided his work.

Everybody thought it would fail. They believed in punishment, not rehabilitation. They didn't believe that people can change. They kind of resented the idea that twenty of these guys were gettin' an educational qualification when they thought, “well, you know, they should just be locked up and fed bread and water” (Copping: Magill, 2023).

Musician and activist Quetzal Flores also recounts prison staff creating obstacles to programming. Under the Arts in Corrections banner, Quetzal's work encompasses a sprawling network of traditional arts “villages,” incorporating traditional crafts, music, dance, and cuisine, which, before the pandemic, operated simultaneously in 16 California state prisons.

150 participants per prison, per session, right? And the sessions run 16 weeks... we're running program for 75 men in the morning and 75 men in the evening or afternoon (Copping: Flores, 2023).

Flores' account of the notorious California State Prison, Corcoran, highlights both stark differences between Canadian and American penal systems

## When bad things happen to good programs

and the urgent need for a renewed application of abolitionist approaches in both contexts.

So, this is our first prison. And it's super-max. And we're being told things like—by the staff, by guards—you know, "Why are you here? Why don't you go teach in some schools? These people don't deserve classes. They don't deserve to learn how to play music" (Copping: Flores, 2023).

## The System

In one respect, all institutions are alike: when prison staff are ambivalent toward an arts program, the ambivalence inevitably trickles down to participants. A former warden frames the problem in administrative terms.

The key would be to have something like Ontario Region completely buying in... a greater level of commitment from the people who are the musical mentors as far as the institution is concerned. Because if there's funding, then it's a real thing (Copping: Vitek, 2023).

Because programming consumes jealously-guarded space and resources, programmers must cultivate relationships with the institution if their programs are to survive.

It's of benefit to people working at Corrections for directives and permissions to come down, rather than having to ask up. It relieves wardens and others of difficult decisions (Copping: Brown, 2023).

In addition to being a content creator and project manager, the prison arts worker must be a skilled courtier, ready to charm government officials into loosening purse strings and opening doors. Those officials wield considerable racialized power. In 2023, Correctional Service of Canada oversaw 47 institutions housing approximately 12,667 souls (Statistics Canada, 2025). The most recent estimated cost of housing, feeding, and clothing each prisoner is CDN 150,505 annually—almost two billion dollars a year (Statista, 2025a). Only half of those imprisoned are White; 12.6% are Asian, Hispanic, or of "other" cultural backgrounds; 8% are Black, and a remarkable 27% are Indigenous (Statista, 2025b). And these figures refer only to federal

institutions. The estimated population of Canadian prisons is 35,485 (World Prison Brief, 2023). Behind each number is a precious human life, shaped by dysfunctional family settings, limited access to education, and unaddressed mental health issues and substance abuse — circumstances that, for many, leave prison as the only likely outcome.

Even one life like that is a tragedy.

In Canada, there are 35,485 of them.

Quetzal Flores describes it as a “system.”

These are people that have been systematically impacted, who never stood a chance from the beginning. They weren't born this way. They weren't born ready to have committed the crime that they committed that landed them in prison. We know that there's tons of laws and policies out there that funnel people from, particularly public schools, into a prison. The system is designed in this way (Copping: Flores, 2023).

Surviving that system requires modes of behavior that would be incomprehensible to most of us. David Gussak's *The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison* makes this point in clinical terms.

Defenses such as silence, lies, and aggressive acts interfere with daily living skills and effective therapy. Increased illiteracy and organicity create additional impediments for an inmate to communicate mental, emotional, and/or physiological problems (Gussak, 2007, p. 445).

An anonymous imprisoned person elucidates.

You don't know what prison is about unless you go there. You can't find out from TV, you can't read about it in books. It isn't just the place that destroys you; it's knowing that you're down on the lowest rung of society... a number to be forgotten by those on the outside (Brewster, 2010, p. 12).

By now, the anodyne phrase “justice system” has sharpened into satire. When a society fails to provide its citizens with the means to live responsibly, then locks up those it deems irresponsible, can it really be called a “system”? When those “irresponsible” citizens are confined in the unknowable half-reality of prison until they recite a formal declaration of responsibility, does

justice even factor into the equation? And while these questions remain unaddressed and unanswered, is stable, sustainable, effective carceral arts practice even possible?

## The Collaborators

One finding of this research was that the practitioners interviewed were largely unaware of the other research participants or their work. They were unanimous, however, in asserting that without community, there can be no creativity.

Everybody speaks the language of music. Whether you just snap your fingers to the beat of a song, or you whistle a tune, it doesn't matter if you play music... Pros and Cons hands that to people and says, "Here you go. We can start talking to each other." Now it's not a matter of "Oh, I'm with the Black guys. I'm with the White guys." No, no, no. We're all here working on the same thing. We're talking about music." (Copping: Bury, 2023).

Bury goes on to recount a tense encounter between disparate Pros and Cons participants who redirected their differences into a fruitful artistic collaboration.

I think it's the second-last tune on Paint in the Forest. (Disbarred, Pros and Cons) It was written by a metal guy, a White guy who literally has a [redacted] tattoo on the back—the back of his upper thigh. Oh, yeah. Came from that kind of upbringing and wrote the song. And then the—[redacted] heard the song and was like, "Oh, man, you've got to—you've got to let me sing on this." And he sang it, and the White guy was bawling. He thought this was amazing. So, it involved—you have three people from radically different walks of life. There were no walls (Copping: Bury, 2023).

In their seminal *Toward Psychologies of Liberation*, Mary Watkins and Helene Shulman imagine “a kind of jailbreak in which we find the fullness of ourselves and our communities” (Watkins, Shulman, 2008, p. 47). Acting on the abolitionist emphasis on care and community, Quetzal Flores’ traditional villages-within-prisons offer participants the unprecedented

experience of being valued by their community and instill what he calls “a sense of accountability.”

We're dealing with traditional arts and not just some random art practice. We are actually building back connections, necessary connections for these participants to have that—create a sense of mobility and a sense of accountability and a sense of justice. Because when we're talking about culture, we're talking about a set of values that teach us about what justice is. Traditional practices have that thing already embedded—that system of being connected, of belonging, of having worth, of having a role to play (Copping: Flores, 2023).

In other words, it is not enough to simply tell incarcerated individuals that they must accept responsibility. For one thing, they have already been told. For another, as George Lipsitz (2021, p. 4) observes, “the conditions of their lives do not allow for naive optimism. The problems they address cannot be wished away or solved simply by reciting simple slogans.”

And since it is reasonable to assume that people entering prison have not led lives characterized by connection, mobility, and accountability, arts education represents a novel and powerful option. Creating space for incarcerated individuals to express themselves creatively is not simply a demonstration of abolitionist theory in action, but its embodiment.

We're talking about a set of values that teach us about what justice is. What can we do as traditional artists to support in onboarding, or a rewiring back into community, that gives them a chance? That gives them a place to look for something different from the stuff that they were looking for before to find that sort of community? (Copping: Flores, 2023)

Tom Magill, while unaware of Flores or their projects, speaks of these same values.

The power of creativity is massive, hugely important, and I love to share it with other people—particularly other people in difficult circumstances, like in the circumstances that I was in—within addiction, within imprisonment, within self-hatred, and all of those horrible things. And it's giving people a way out of it. It's actually the agency—creativity is the

agency to empower people to become better versions of themselves (Copping: Magill, 2023).

### The Burden

In her nearly four years in the field, the author all but embedded herself in that most unusual of *ateliers*: a federal prison for women. She worked with a range of incarcerated people from across Canada, representing numerous cultural heritages, age groups, and socioeconomic backgrounds. Yet, they shared a singular objective: to make good songs. For a songwriter, nothing is more prized than a well-constructed chorus—a focal point, a melodic climax, and a rousing message all in one, its lyrics solve life's problems with a few simple and memorable words. But until relatively recently, the chorus had a different name. "Old songs and ballads frequently had a chorus or motto to each verse, which in the language of the time was called a 'burden'" (Grove, 1900, p. 17).

This archaic word has its own logic. A burden is a thing that becomes both lighter and stronger when shared.

I had a former, you know, Pros and Cons participant write me—who's now out—and he was one of the ones who was a little bit, you know, a little bit more contentious, didn't want to be part of the pack, all that stuff. He wrote me last year and he said, "I'm just realizing that a perfect stranger came in and gave their time to me on a weekly basis for no other reason than they thought it was worthwhile." He was just having that, like—now that the trauma and the oppression of prison is over, that in itself, that sense of awareness and gratitude, means he's crawling outside of a—any kind of victim frame (Copping: Brown, 2023).

Such is the mobility of prison arts: mismatched participants, brought together by circumstance, create new and vibrant art armed with nothing but a few donated instruments and their own disparate life experiences—and in the process discover regeneration and accountability.

### Flipping The Script

This study's interview subjects know firsthand the redemptive momentum of creation and collaboration. They also know how easily that momentum

can be lost in the circumlocutory bureaucracy of the prison setting. Consider how many boxes are in the correctional org chart: social program officers, volunteers and restorative justice workers, prison guards and prison chaplains, prison administrators and wardens, commissioners, and the deputy and government ministers to whom they report.

And the importance of arts education dims as it climbs the institutional ranks—an unsurprising outcome in what is, in effect, a gated community planned, built, and overseen by people who do not live within it. But if the script were “flipped” (Lipsitz, 2021, p. 5), and the engagement and self-discovery of creative practice were universally shared, prison arts could be seen for what it is: freedom for imprisoned people to speak for themselves rather than absorb the educated guesses of those at the other end of the chain of command. The gates cannot be removed, but the community can change—if every stakeholder is involved. As Magill observes, we never know where the best idea will come from.

It is not hard to understand why scholars tend to downplay the less appealing aspects of prison arts. After all, detailing the flaws of carceral arts education is unlikely to strengthen its imperfections. Decades of scholarship have explained how arts programming can inspire, heal, and cultivate accountability among people in prison; this research demonstrates that such outcomes only emerge when institutions offer their full and active support.

The art class given in jail is a scaffold that gives those behind the walls a chance to work their way through that forbidding masonry. It is a heavy task, especially for a prisoner tenuously tethered to an unseen, unsupported, and unpaid art workers.

Their burden would be considerably lighter if we joined in.

## Bibliography

- BREWSTER, Larry G. The California Arts-in-Corrections Program: a Qualitative Study. **International Journal of Community Music**, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 33-46, 2010.

## When bad things happen to good programs

- BREWSTER, Larry G. The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation. **Justice Policy Journal**, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 1-28, 2014.
- GREENE, Sarah. Undisclosed Location is the first album made inside a Canadian federal womens prison. **NOW Toronto**, 2018.
- GROVE, Sir George (ed.). **A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1889) by Eminent Writers, English and Foreign**. London: Macmillan, 1900.
- GUSSAK, David. The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Population. **International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology**, Thousand Oaks, v. 51, n. 4, p. 444-460, 2007.
- LIPSITZ, George. **Going to Jail: Confronting a System of Oppression..** Ontario: International Institute for Critical Studies in Improvisation, 2021.
- MILES, Andrew, CLARKE, Rebecca. **The Arts In Criminal Justice: A Study of Research**. Manchester: University of Manchester, 2006.
- STATISTA. Average annual inmate expenditures for federal correctional services in Canada from FY 2010 to FY 2021. **Statista Research Department**, Jan 23, 2025a. Available from: <https://www.statista.com/statistics/563028/average-annual-inmate-federal-correctional-services-canada/>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- STATISTA. Distribution of adult population in federal correctional services in Canada in FY 2021, by self-reported race. **Statista Research Department**, Jan 23, 2025b. Available from: <https://www.statista.com/statistics/561857/distribution-of-adult-population-in-federal-correctional-services-canada-by-race/>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- STATISTICS CANADA. Cost of Housing Federal Inmates. **Statistics Canada**, March 2024. Available from: <https://www.statista.com/statistics/563028/average-annual-inmate-federal-correctional-services-canada/>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- STATISTICS CANADA. Average counts of offenders in federal programs, 2022, Canada and regions. **Statistics Canada**, Nov 19, 2025. Available from: <https://www150.statcan.gc.ca/t1/tbl1/en/tv.action?pid=3510015501>. Accessed on: Nov 28, 2025.
- VAN DER MEULEN, Emily, OMSTEAD, Jackie. The Limits of Rehabilitation and Recidivism Reduction: Rethinking the Evaluation of Arts Programming in Prisons. **The Prison Journal**, Philadelphia, v. 101, n. 1, 2021.
- WATKINS, Mary, SHULMAN, Helene. **Toward Psychologies of Liberation**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

WEIDNER, Johanna. Grand Valley inmates celebrate release of album. **The Record**, March 8, 2018. Available from: [https://www.therecord.com/news/waterloo-region/grand-valley-inmates-celebrate-release-of-album/article\\_41c7df60-a489-5f6c-985f-91453cf940cd.html](https://www.therecord.com/news/waterloo-region/grand-valley-inmates-celebrate-release-of-album/article_41c7df60-a489-5f6c-985f-91453cf940cd.html). Accessed on: Nov 28, 2025.

WORLD PRISON BRIEF. **World Prison Brief Data: North America, Canada**. London: Institute for Crime & Justice Policy Research, 2023.



**Artigo**

# **ESTÉTICA DO OPRIMIDO E PEDAGOGIA DA LIBERTAÇÃO: TEATRO COMO RESISTÊNCIA NO SISTEMA SOCIOEDUCATIVO**

***AESTHETICS OF THE OPPRESSED AND PEDAGOGY OF LIBERATION:  
THEATER AS RESISTANCE IN THE SOCIO-EDUCATIONAL SYSTEM***

***ESTÉTICA DEL OPRIMIDO Y PEDAGOGÍA DE LA LIBERACIÓN: EL  
TEATRO COMO RESISTENCIA EN EL SISTEMA SOCIOEDUCATIVO***

**Guadalupe Rodrigues Braga  
Janaína Bastos dos Santos  
Adriana de Souza Medeiros Batista**

**Guadalupe Rodrigues Braga**

Psicóloga, mestre em Promoção de Saúde e Prevenção da Violência pela Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (FM/UFMG), especialista em Neuropsicologia, atuando com Terapia Cognitiva Comportamental.

E-mail: guadalupebragapsi@gmail.com

**Janaína Bastos dos Santos**

Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Promoção de Saúde e Prevenção da Violência pela FM/UFMG. Trabalha como agente social, arte educadora no Serviço Especializado em Abordagem Social e como professora da Educação Básica.

E-mail: janainabassan@gmail.com

**Adriana de Souza Medeiros Batista**

Psicopedagoga, professora permanente no Programa de Pós-graduação em Promoção de Saúde e Prevenção da Violência (FM/UFMG). Mestre e doutora em Ciências e Técnicas Nucleares pela UFMG. Integrante da coordenação colegiada do Núcleo de Promoção Saúde e Paz da FM/UFMG.

E-mail: adriananuclear@yahoo.com.br

## Resumo

Este relato de experiência apresenta uma intervenção teatral com adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa em regime fechado, com foco na prevenção da ideação suicida e na crítica ao sistema punitivo. A proposta se baseou no Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e na pedagogia do oprimido, de Paulo Freire, articulando práticas estéticas e pedagógicas libertárias. A partir da teatralização da obra *O Mágico de Oz*, foram desenvolvidos temas geradores que permitiram a expressão simbólica do sofrimento, a reflexão crítica sobre a realidade e a valorização dos saberes marginalizados. A metodologia envolveu encontros semanais com rodas de conversa, encenação e análise coletiva das cenas, promovendo o protagonismo juvenil e a construção de espaços de imaginação política. A experiência se insere no campo das artes da cena como prática abolicionista e de resistência à lógica do encarceramento.

**Palavras-chave:** arte política, juventude em conflito com a lei, justiça estética, práticas abolicionistas.

## Abstract

This experience report describes a theatrical intervention with adolescents serving socio-educational measures in a closed regime, focusing on suicide prevention and a critique of punitive systems. The project was grounded in Augusto Boal's Theater of the Oppressed and Paulo Freire's Pedagogy of the Oppressed, combining aesthetic and pedagogical practices rooted in libertarian thought. By staging *The Wizard of Oz*, generative themes were explored to foster symbolic expressions of suffering, critical reflection, and the valorization of marginalized knowledge. The methodology included weekly meetings with dialogue circles, performances, and collective scene analysis, encouraging youth protagonism and political imagination. This experience positions theater as an abolitionist tool and a form of resistance to incarceration logics.

**Keywords:** abolitionist practices, aesthetic justice, political art, youth in conflict with the law.

## Resumen

Este informe de experiencia presenta una intervención teatral con adolescentes que cumplen medidas socioeducativas en régimen cerrado, con el foco en la prevención del suicidio y la crítica al sistema punitivo. La propuesta se basó en el teatro del oprimido, de Augusto Boal, y en la pedagogía del oprimido, de Paulo Freire, mediante la articulación de prácticas estéticas y pedagógicas libertarias. A partir de la puesta en escena de *El Mago de Oz*, se trabajaron temas generadores que permitieron la expresión simbólica del sufrimiento, la reflexión crítica y la valorización de saberes marginalizados. La metodología incluyó encuentros semanales con círculos de diálogo, actuaciones y análisis colectivo de escenas, promoviendo el protagonismo juvenil y la imaginación política. La experiencia se inscribe en el campo de las artes escénicas como práctica abolicionista y de resistencia a la lógica del encierro.

**Palabras clave:** arte política, juventudes en conflicto con la ley, justicia estética, prácticas abolicionistas.

## Artes da cena como prática abolicionista: contexto, proposição e encontro estético

A produção de conhecimento no campo social por meio das artes cênicas se refere a um conjunto de metodologias que considera os contextos sociais, culturais e históricos que influenciam a criação, recepção e interpretação de obras teatrais, da dança e de outras formas de expressão artística ao vivo. Inserida na sociologia da arte, essa abordagem busca compreender como o conhecimento é construído, compartilhado e transformado no universo das artes cênicas, considerando as relações entre artistas, público e o contexto social mais amplo (Martinez, 1974). É nesse horizonte que se insere o trabalho aqui descrito, desenvolvido a partir da apresentação de uma obra literária clássica a adolescentes em conflito com a lei, internos do sistema socioeducativo, para que a teatralizassem de forma crítica e participativa.

O cenário transformado em palco foi a sala de aula de um centro socioeducativo (CSE) voltado a adolescentes do sexo masculino, com idades entre doze e quinze anos, localizado em Belo Horizonte, Minas Gerais. A atividade integrou um projeto de extensão da Faculdade de Medicina, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Promoção de Saúde e Prevenção

da Violência da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A proposta surgiu como resposta à demanda institucional frente a casos consumados de suicídio na unidade em 2019, tendo como objetivo o fortalecimento emocional dos adolescentes diante do regime de internação.

Nesse contexto, buscou-se criar um espaço de escuta e protagonismo juvenil, promovendo a compreensão do sofrimento psíquico vivenciado durante o cumprimento da medida socioeducativa em regime fechado, em consonância com os princípios pedagógicos e de ressocialização previstos pelo Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo – SINASE (Brasil, 2012). Para além do embasamento teórico sobre suicídio e ideação suicida, considerou-se essencial ouvir os adolescentes de forma aberta e sensível. Contudo, o contato direto se revelou limitado, dada a resistência inicial dos adolescentes. Assim, a arte foi proposta como mediadora simbólica, capaz de favorecer a expressão de si, a descontração e a elaboração subjetiva.

O projeto contou com o apoio do Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), por meio de parceria com a Vara de Atos Infracionais da Infância e da Juventude de Belo Horizonte e com a Corregedoria-Geral de Justiça do TJMG. Também obteve autorização da direção da unidade e da Superintendência de Atendimento ao Adolescente da Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública (SEJUSP), bem como da Subsecretaria de Atendimento Socioeducativo de Minas Gerais (SUASE-MG). Em termos éticos e legais, o projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (CAAE 65360422.6.0000.5149).

A equipe responsável foi composta por profissionais de diferentes áreas – medicina, psicologia, psicopedagogia e arte-educação – e adotou a arte como recurso lúdico para acessar o “mundo da vida” dos adolescentes, suas linguagens e formas de expressão, com vistas à produção artística (Habermas, 1987). Nesse sentido, buscou-se valorizar o saber marginalizado, frequentemente silenciado, das juventudes periféricas, majoritariamente representadas entre os internos.

A proposta foi desenvolvida por meio de encontros semanais entre os pesquisadores, um comissário de justiça e os adolescentes, entre 2019 e 2020. Após uma primeira etapa de rodas de conversa em 2019, iniciou-se, no começo de 2020, a teatralização da obra *O mágico de Oz*, de Lyman Frank

Baum. A cada semana, eram encenados até dois capítulos, seguidos de diálogos sobre as cenas construídas. Os personagens foram interpretados pela equipe acadêmica, pelo comissário de justiça (no papel do mágico de Oz) e pelos adolescentes (que escolheram representar o Leão, o Espantalho e o Homem de Lata).

As discussões pós-encenação tiveram o objetivo de promover a interpretação crítica da obra, considerando a bagagem cultural dos adolescentes, suas experiências individuais e os contextos sociais que os atravessam. Isso envolveu refletir sobre como diferentes grupos sociais podem interpretar uma mesma peça teatral e como essas representações influenciam a percepção e o entendimento do público (Martinez, 1974).

Inspirado na proposta pedagógica de Augusto Boal (2009) e no Teatro do Oprimido (Boal, 2019), o projeto reconheceu os adolescentes como atores sociais, alternando entre os papéis de espectadores e protagonistas. Essa alternância permitiu a inversão simbólica das relações de poder estabelecidas no ambiente institucional, oferecendo aos jovens a possibilidade de ditar o tom das interpretações – algo raro em um espaço marcado pelo controle e pela disciplina (Goffman, 2015).

A intenção foi dar voz a sujeitos historicamente invisibilizados, tanto fora da unidade, por sua condição de “em conflito com a lei”, quanto dentro do sistema socioeducativo, no qual eles são frequentemente reduzidos a números e condutas. Ao mesmo tempo, os pesquisadores reconheceram sua posição enquanto representantes de um saber institucionalizado, convocados a intervir em uma situação de crise. Essa assimetria gerou, inicialmente, resistência por parte dos adolescentes, refletindo as tensões de poder presentes no cotidiano da unidade.

A escolha de *O mágico de Oz*, embora aparentemente distante da realidade dos adolescentes, foi estratégica: tratava-se de um desafio estético e cognitivo, que exigia a construção de analogias e a ativação de repertórios simbólicos. A obra, nesse contexto, funcionou como um território de encontro entre culturas, permitindo que os adolescentes se vissem em personagens e situações que, à primeira vista, não lhes pertenciam. Esse deslocamento foi fundamental para o desenvolvimento das capacidades estéticas e críticas dos participantes.

A proposta se alinha à estética do oprimido, conceito central no *Teatro do oprimido*, de Boal (2009), que defende a inseparabilidade entre arte, política e transformação social. Ao propor experiências estéticas que envolvem o público de forma ativa e crítica, Boal rompe com a ideia de arte como contemplação passiva e afirma seu potencial como ferramenta de emancipação. Nesse sentido, a prática teatral aqui descrita se insere no campo das artes da cena como resistência, contribuindo para a construção de espaços de imaginação política e para o fortalecimento de pedagogias libertárias.

Tanto a estética do oprimido quanto a noção de justiça estética (Dalaqua, 2019) convergem na crítica à exclusão de formas de expressão marginalizadas e na defesa de uma arte inclusiva, participativa e engajada. Ao integrar essas perspectivas, o projeto buscou não apenas representar a realidade dos adolescentes, mas também capacitá-los a transformá-la por meio da ação coletiva e da criação simbólica.

Por fim, a articulação com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire (1987) orientou a escolha dos temas geradores, que emergiram da escuta atenta às vivências dos adolescentes e foram trabalhados a partir da obra teatral. Esses temas permitiram a problematização de situações concretas, promovendo a consciência crítica e a construção de saberes. A experiência, assim, reafirma o teatro como prática abolicionista e pedagógica, capaz de tensionar as estruturas do sistema socioeducativo e de afirmar outras possibilidades de justiça e liberdade.

## **O mágico de Oz e o sistema coercitivo de Aristóteles**

A relação entre teatro e política é sinalizada por Augusto Boal, que chama atenção para a construção de um sistema poético-político de intimidação do espectador, de eliminação de más tendências (Boal, 2019, p. 28). Nesse sentido, quando somos espectadores de uma obra, a prevemos como desfecho conforme indicações dadas pela sequência de atos e apresentação dos personagens. A intenção é expurgar os conflitos éticos da plateia, purificando seus sentimentos de frustração, evitando acúmulo de sentimentos que, eventualmente, culminariam em revolta.

Traz consigo um aspecto doutrinário, em que são apresentados vícios e virtudes, estimulando sentimentos por meio da empatia, que culmina em uma catarse como “remoção de um elemento doloroso ou perturbador do organismo” (Boal, 2019, p. 54). Envolve um herói trágico, o verdadeiro protagonista, que se apresenta em dois aspectos: *éthos* (ação) e *dianoia* (justificação dessa ação). Assim, o *éthos* se apresenta como “o conjunto de faculdades, paixões e hábitos” em que todas as tendências devem ser boas, exceto uma, que deverá ser má, reprovável, condenável: a *harmatia*, conhecida como falha trágica, que deve ser destruída para que a totalidade do *éthos* esteja em conformidade com a moral vigente. Dá-se, dessa forma, uma confrontação entre o *éthos* social e o individual, em que a *harmatia* é a causadora do conflito (Boal, 2019, p. 56).

O espetáculo dentro deste sistema propõe a apresentação do herói trágico ao público e procura estabelecer com ele um vínculo por meio da empatia, ou seja, da identificação. O desenvolvimento da história envolve um acontecimento que tudo modifica na vida do personagem, provocado por sua *harmatia*, levando a uma série de peripécias que deve levar o personagem ao processo denominado *anagnorisis*, ou seja, “explicação, através do discurso, de sua falha e do reconhecimento dessa falha como tal” (Boal, 2019, p. 58). O reconhecimento de seu erro tem efeito em manter a empatia do espectador e deve culminar em uma transformação, exigindo um final terrível, uma catástrofe. “Esses três elementos interdependentes têm por finalidade provocar no espectador (tanto ou mais do que no personagem) a catarse. Quer dizer: a purificação da *harmatia*” (Boal, 2019, p. 59).

Essencialmente, o que é previsto no sistema trágico coercitivo de Aristóteles envolve um conflito entre o *éthos* do personagem e o *éthos* da sociedade na qual se vive; o estabelecimento de empatia com o público; o sofrimento conjunto do público e do personagem; além de três acidentes de natureza violenta: peripécia, *anagnorisis* e catarse (Boal, 2019, p. 61). Existem particularidades quanto ao tipo de conflito que determina o desfecho da história, sendo condicionado na relação entre *harmatia* e um *éthos* social perfeito ou imperfeito. Há ainda a condição triangular em que, do ponto de vista ético, a ética social se apresenta a mesma para os personagens, porém diversa da do espectador. “É efetivamente um poderoso sistema intimidatório. A estrutura

do Sistema pode variar de mil formas, fazendo com que seja às vezes difícil descobrir todos os elementos de sua estrutura, mas o Sistema estará aí, realizando sua tarefa básica: a purgação de todos os elementos antissociais” (Boal, 2019, p. 67).

Quanto ao desenlace e as lições possíveis de serem inspiradas aos espectadores temos que:

Um personagem totalmente bom que termina em um final feliz não inspira nem terror nem piedade [...] um personagem totalmente mal que termina em catástrofe tampouco inspira piedade, que é parte necessária ao mecanismo de empatia. Um personagem realmente bom que termina em catástrofe tampouco é exemplar e, pelo contrário, viola o sentido de justiça [...]. Um personagem totalmente mau, que termina em final feliz, seria justamente o oposto do que persegue a tragédia grega e estimularia o mau, e não o aperfeiçoamento. Portanto, temos que concluir que as únicas possibilidades são: personagem com uma falha terminando em catástrofe; personagem com uma virtude, terminando em final feliz; personagem com uma virtude, insuficiente, terminando em catástrofe (Boal, 2019, p. 69).

A história contada em *O mágico de Oz* é considerada um clássico da literatura mundial, de modo que traz reflexões essencialmente atemporais. Quando pensada na estrutura do sistema coercitivo de Aristóteles, o que se buscaria, a princípio, seria o protagonista com seu *éthos* e *dianoia*. Com o desenrolar da história, o espectador se veria em conformidade com a *hamartia* do personagem, acompanharia suas peripécias no enfrentamento de dificuldades que o colocam diante da *anagnorisis*. Sofreria com sua tragédia, mas seria expurgado pelo desfecho, que o colocaria em conformidade com o *éthos* social do espectador.

Nesse sentido, nos deparamos com a personagem Dorothy, a garota que vivia uma vida cinza, porém feliz, no meio das grandes pradarias do Kansas, com seu tio Henry e sua tia Em, além do cãozinho Totó. É retirada de seu cotidiano bruscamente, tendo sua casa sido carregada por um ciclone que a leva para a Terra de Oz. Inicia-se uma grande aventura em que Dorothy vive suas peripécias tentando voltar para casa. A catástrofe se daria em consideração ao golpe que sofre do mágico de Oz, que prometeu devolvê-la ao Kansas, mas é desmascarado como um farsante. Mesmo assim Dorothy consegue

voltar, usando as propriedades mágicas dos sapatos encantados da Bruxa Má do Leste (Baum, 2011).

Em uma releitura da obra, o filme que a tornou popular faz concessões que melhor a adequam ao sistema, uma vez que induz uma reflexão relacionada à resignação quanto à condição de vida humilde da protagonista. Ou seja, ela vive uma vida simples, cinza e, quando retirada de sua família – mesmo sendo levada a um lugar mais rico em cores –, procura voltar, mas não consegue. Somente quando diz repetidamente “não há lugar como nosso lar” consegue garantir seu retorno. Fica assim bem estabelecida, dentro do sistema, uma *harmatia* relacionada a eventual ambição compartilhada empaticamente com o espectador quanto às condições mais fartas e excitantes de vida, condenando esse sentimento diante da valorização dos laços familiares.

No entanto, a obra original não se encaixa de forma tão conveniente, exigindo um esforço maior de compreensão de sua estrutura. Entre os fatos ausentes no filme que devem ser assinalados, temos o conto de como o Homem de Lata perde sua humanidade, o que no livro remete a uma vida de submissão a violências progressivas; a orientação do uso de óculos verdes para entrar na cidade das Esmeraldas, que demonstra claramente ao leitor as intenções dúbias do mágico; a proposta explícita e de caráter duvidoso do mágico de Oz para que a menina mate a Bruxa Má do Oeste. Sobre o desfecho, também temos diferenças relevantes porque a volta de Dorothy acaba sendo mais simples, auxiliada pela Bruxa Boa do Sul, assim como o retorno ao Kansas, que no filme retoma os personagens da Terra de Oz, representando um reencontro inexistente na obra original. A mudança no final condiciona o filme ao sistema coercitivo de Aristóteles, uma vez que, superada a *harmatia*, a personagem cheia de virtudes merece o final feliz. Já em consideração ao retorno, na obra original não se revelam as circunstâncias da chegada ao Kansas, assim como sua volta não veio como um mérito, como resultado da transformação da personagem Dorothy.

Na escolha entre o filme e o uso da obra original como pano de fundo para o diálogo, optou-se pela versão literária de *O mágico de Oz*, justamente por sua capacidade de desconstruir o sistema coercitivo de Aristóteles, permitindo uma abordagem crítica e dialógica. Inspirada nas técnicas do Teatro do Oprimido (Boal, 2019) e nos fundamentos da pedagogia do oprimido (Freire,

1987), essa escolha favoreceu a construção de uma prática teatral voltada à emancipação dos participantes, em consonância com os princípios das pedagogias libertárias e com os movimentos abolicionistas que propõem a superação das lógicas punitivas.

Ao considerar a estrutura narrativa da obra, torna-se necessário alternar o foco entre a personagem Dorothy e o próprio mágico de Oz, que dá título à história. Essa inversão de protagonismo permite deslocar a empatia construída com Dorothy para uma análise crítica do papel do mágico, revelando que a moral da história pode estar mais relacionada à figura do impostor que governa por meio da ilusão do que à jornada da menina. Tal deslocamento é fundamental para provocar o olhar crítico do espectador, especialmente quando ele é também ator, como no caso dos adolescentes participantes da experiência.

Ao assumir o mágico de Oz como protagonista, trabalha-se com uma *harmatia* negativa – não associada a uma falha moral específica, mas à manutenção de um *éthos* social igualmente negativo. Trata-se de uma sociedade que naturaliza a destruição e a morte, mesmo que de figuras consideradas “más”; que se organiza em grupos segregados e hierarquizados; e que se submete a um sistema ilusório e opressor, como evidenciado pelo uso obrigatório dos óculos verdes para entrar na cidade das Esmeraldas. A seguir, transcreve-se o trecho em que o Guardião dos Portões impõe o uso dos óculos, revelando como a manipulação simbólica é aceita e reproduzida pelos próprios habitantes:

— Sou o Guardião dos Portões, e já que pediram para ver o grande Oz, devo levá-los ao palácio dele. Mas primeiro vocês precisam colocar esses óculos.

— Por quê? — perguntou Dorothy.

— Porque, se não usarem os óculos, o brilho e a beleza da cidade das Esmeraldas podem cegá-los. Mesmo aqueles que moram aqui usam os óculos dia e noite. Eles ficam todos trancados, porque o Oz os encomendou quando a cidade foi construída, e eu tenho a única chave que pode destrancá-los.

Ele abriu a grande caixa e Dorothy viu que estava cheia de óculos de várias formas e tamanhos. Todos tinham lentes verdes. O guardião dos portões encontrou um par que servia em Dorothy e colocou em seu rosto. Havia duas fitas douradas presas a eles que ela passou por trás

da cabeça, sendo trancadas por uma chavinha que ficava no final da corrente usada pelo guardião dos portões no pescoço. Depois de colocar os óculos, Dorothy não podia tirá-los nem se quisesse, mas claro que ela não queria ficar cega pelo brilho da cidade das Esmeraldas, então, não disse nada (Baum, 2011, p. 87).

Ao evidenciar que Dorothy acredita na palavra do Guardião dos Portões – e que ele próprio parece convencido da necessidade dos óculos –, o autor estabelece uma interlocução com o leitor, revelando a construção de uma realidade manipulada. Essa duplicidade narrativa – entre o que os personagens acreditam viver e o que o leitor percebe – expõe um *éthos* social negativo, também presente no primeiro diálogo de Dorothy com a Bruxa Boa do Norte:

— Bem-vinda, nobre feiticeira, à terra dos Munchkins. Estamos tão gratos por ter matado a Bruxa Má do Leste e por nos libertar da escravidão.

Dorothy escutou esse cumprimento intrigada. O que aquela mulher poderia querer dizer chamando-a de feiticeira, e dizendo que ela havia matado a Bruxa Má do Leste? Dorothy era uma garotinha inocente e inofensiva, que um ciclone carregou por vários quilômetros para longe de casa; e nunca tinha matado uma mosca em toda sua vida. Mas a pequena mulher evidentemente esperava que ela respondesse, então, Dorothy disse sem hesitar:

— Você é muito gentil, mas deve haver algum engano. Não matei ninguém (Baum, 2011, p. 19).

A experiência aqui relatada envolveu a apresentação da obra para adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa em regime fechado, conforme previsto pelo SINASE (Brasil, 2012). A leitura de trechos, seguida de teatralização e discussão coletiva, permitiu explorar criticamente os significados das cenas e suas implicações éticas e políticas. A estranheza provocada por situações como a felicitação por uma morte accidental foi utilizada como ponto de partida para a formulação de temas geradores, como: Dorothy foi ou não culpada pela morte da Bruxa Má do Leste? A intenção era promover reflexões sobre as circunstâncias que conduzem a atos infracionais, suas motivações e os discursos que os legitimam ou condenam.

Ao nomear a obra como *O mágico de Oz*, o título já sugere um protagonismo que não se alinha à empatia construída com Dorothy. Essa ambiguidade

foi explorada com os adolescentes, que passaram a discutir a moral da história a partir da figura do mágico, revelando um sistema de valores em que os vícios são aceitos e naturalizados. Como aponta Boal (2019, p. 64), trata-se de uma “coletânea impressionante de qualidades negativas” que são integralmente aceitas pela sociedade representada, sem que o personagem sofra por possuí-las. Essa crítica ao *éthos* social é reforçada pela proposta do mágico de que Dorothy cometa um ato ilícito em troca de ajuda:

— Bem — disse a cabeça —, vou te dar minha resposta. Você não tem o direito de achar que eu vá mandá-la de volta a casa a não ser que faça algo em troca para mim. Nesse país todo mundo deve pagar por tudo o que consegue. Se quer que eu use meu poder mágico para mandá-la de volta para casa, precisa fazer algo para mim primeiro. Ajude-me e eu a ajudo.

— O que devo fazer? — Perguntou a menina.

— Mate a Bruxa Má do Oeste — respondeu Oz.

— Mas eu não posso! — Exclamou Dorothy, muito surpresa.

— Você matou a Bruxa do Leste e está calçando os sapatos prateados, que têm um poder mágico. Agora só resta uma Bruxa Má em toda esta terra, e quando me disser que ela está morta, vou te mandar de volta para casa, mas não antes disso (Baum, 2011, p. 94).

Ao propor que inocentes cometam atos violentos em seu nome, o mágico revela um sistema de dominação que se sustenta na manipulação, na chantagem e na naturalização da violência. Essa estrutura narrativa, quando trabalhada com os adolescentes, permitiu discutir criticamente os mecanismos de poder presentes em suas próprias trajetórias, promovendo uma leitura política da obra e uma prática teatral alinhada aos princípios da pedagogia libertária e do abolicionismo penal.

O pedido do mágico de Oz para que Dorothy mate a Bruxa Má do Oeste é posteriormente estendido ao Espantalho, ao Leão e ao Homem de Lata, que são convocados a acompanhá-la na missão. No filme, essa proposta é suavizada: o mágico solicita apenas que tragam a vassoura da bruxa, e sua morte é apresentada como um acidente. Essa diferença entre as versões revela o quanto a adaptação cinematográfica atenua a crítica presente na obra original, esvaziando parte de seu potencial simbólico. A versão literária,

ao contrário, explicita a manipulação e a instrumentalização de sujeitos inocentes por uma figura de autoridade, o que permite uma leitura crítica mais alinhada às pedagogias libertárias e às práticas abolicionistas.

Ainda na sequência do diálogo inicial entre Dorothy e a Bruxa Boa do Norte, é possível identificar um *éthos* social negativo quando a menina questiona a existência de bruxas, com base no que ouvira de sua tia Em. A resposta da bruxa revela uma distinção entre mundos civilizados e não civilizados, associando a presença de magia – e, por extensão, de desordem – à ausência de civilidade:

A Bruxa do Norte pareceu pensar por um tempinho, com a cabeça abaixada e os olhos voltados para o chão. Ela levantou o olhar e disse:

— Não sei onde fica o Kansas, porque nunca ouvi falar nesse país antes. Mas, me diga, é um país文明izado?

— Ah, sim — respondeu Dorothy.

— Então está explicado. Nos países文明izados eu creio que não existam mais bruxas, nem magos, nem feiticeiras e mágicos. Mas, veja só, a Terra de Oz nunca foi文明izada, porque estamos separados do restante do mundo. Por isso ainda há bruxas e mágicos entre nós (Baum, 2011, p. 20).

Essa fala, ao mesmo tempo em que naturaliza a existência de poderes mágicos, reforça uma lógica colonial de distinção entre civilização e barbárie, que pode ser lida como metáfora das estruturas de exclusão e controle presentes em sociedades contemporâneas. Como aponta Boal (2019, p. 65), o autor da obra parece construir uma ética social aceita pelos personagens, mas da qual ele próprio se distancia, propondo ao leitor uma crítica implícita a esse sistema. Nesse sentido, a Terra de Oz, com sua organização hierárquica, seus rituais de obediência e sua crença em soluções mágicas, pode ser interpretada como uma alegoria de sociedades que delegam o poder a figuras autoritárias e se submetem a estruturas de dominação simbólica.

Essa leitura se alinha à proposta de evidenciar como a obra teatral, quando trabalhada criticamente, pode se tornar um espaço de desnaturalização das normas sociais e de construção de novos imaginários políticos. A catástrofe final – o exílio do mágico e o retorno menos emblemático de Dorothy do que a cinematográfica – não representa apenas o encerramento

de uma aventura, mas a possibilidade de ruptura com um sistema baseado na mentira, na manipulação e na violência simbólica. Ao optar pela obra original, o projeto permitiu que os adolescentes acessassem essas camadas de sentido e refletissem sobre as estruturas de poder que atravessam suas próprias vidas, reafirmando o teatro como prática de resistência e de formação crítica.

## O personagem-sujeito ou o sujeito-personagem?

Se, por um lado, é difícil enquadrar *O mágico de Oz* integralmente no sistema coercitivo de Aristóteles – exigindo um constante deslocamento entre Dorothy e o próprio mágico como possíveis protagonistas –, por outro, a obra também escapa das amarras da poética dramática hegeliana, encontrando maior ressonância na poética marxista de Bertolt Brecht. Quando se toma Dorothy como protagonista, a leitura hegeliana se fragiliza, pois sua trajetória é marcada por acidentes e coerções: ela mata a Bruxa Má do Leste por acaso e é coagida a matar a do Oeste. Como aponta Boal (2019, p. 107), a liberdade do personagem, na poética hegeliana, “não deve ser exercida sobre o acidental”, o que compromete a construção de Dorothy como sujeito ético pleno.

Já o mágico, por sua vez, exerce uma liberdade que só é possível em uma sociedade pouco civilizada, onde sua vontade individual se concretiza como valor moral e opção ética. Ele mente para todos, mas governa a cidade das Esmeraldas com aparente sabedoria e benevolência (Baum, 2011, p. 86). Assim, ele se encaixa melhor na figura do sujeito hegeliano, pois suas ações derivam de um espírito livre, ainda que esse espírito esteja comprometido com a manutenção de um sistema ilusório e opressor (Boal, 2019, p. 108).

Por outro lado, Dorothy se revela uma protagonista mais coerente com a poética marxista de Brecht, que comprehende o personagem não como sujeito absoluto, mas como objeto-sujeito – alguém moldado por forças sociais, econômicas e históricas. Nesse sentido, Dorothy não é livre em termos absolutos, mas responde às condições que a cercam, atuando dentro dos limites impostos por elas (Boal, 2019, p. 108). A perspectiva brechtiana, ao apresentar o ser humano como alterável e em processo, permite que a peça revele não apenas os conflitos individuais, mas as falhas estruturais da sociedade (Boal, 2019, p. 111).

Enquanto as poéticas idealistas (como as de Aristóteles e Hegel) partem da ideia de uma natureza humana fixa e imanente, Brecht propõe que ninguém “é o que é porque sim”, sendo necessário investigar as causas sociais que moldam cada sujeito (Boal, 2019, p. 112). Essa abordagem crítica é especialmente potente quando aplicada a contextos de privação de liberdade, como o sistema socioeducativo, pois permite deslocar o foco da culpabilização individual para a análise das condições estruturais que produzem a exclusão.

Como Brecht não trabalha com necessidades morais, mas com necessidades sociais e econômicas, *O mágico de Oz* se mostra uma obra fértil tanto quando lida a partir da trajetória de Dorothy quanto quando se busca compreender os propósitos do mágico. A peça, nesse sentido, não deve terminar em equilíbrio ou reconciliação, mas revelar os caminhos pelos quais a sociedade se desequilibra – e como podemos acelerar essa transição (Boal, 2019, p. 117). Essa perspectiva se alinha diretamente às pedagogias libertárias e às práticas abolicionistas que orientam o presente trabalho, ao propor o teatro como espaço de denúncia, crítica e transformação.

Foi nesse contexto que a obra foi utilizada com os adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa, como ponto de partida para discussões sobre suas trajetórias, os fatores que os conduziram à privação de liberdade e, sobretudo, para afirmar que não há destino predeterminado que os condene à condição de infratores. A proposta buscou evidenciar como o entorno socioeconômico, marcado por desigualdades e violências estruturais, influencia suas escolhas e experiências, e como é possível construir outras narrativas a partir da consciência crítica.

Embora a metodologia adotada não tenha seguido rigidamente os moldes do Teatro do Oprimido, a experiência se configurou como um teatro-ensaio, em que o espectador se torna protagonista e todos os presentes são convidados a contracenar. Não se tratava de montar um espetáculo para ser assistido, mas de criar um espaço de experimentação estética e política, em que a linguagem teatral servisse como ferramenta de escuta, expressão e elaboração coletiva. Como afirma Boal (2019, p. 13), essa diversidade de práticas não é composta por técnicas isoladas, mas por um conjunto enraizado na ética, na política, na história e na filosofia – o solo fértil de onde brota a árvore do teatro como prática libertadora.

Considerando o contexto em que a experiência foi aplicada – uma sala de aula de um centro socioeducativo, devidamente adaptada para os encontros –, é possível estabelecer uma aproximação com a proposta do teatro invisível, conforme descrito por Boal (2019, p. 157). Isso porque as cenas foram construídas em um espaço que não é tradicionalmente cênico e diante de pessoas que não se configuram como espectadores convencionais. No entanto, a proposta não se encaixa rigidamente nessa forma teatral, uma vez que os participantes estavam cientes da teatralização em curso. Ainda assim, a experiência rompeu com a lógica do espetáculo e da representação formal, aproximando-se de outras modalidades do Teatro do Oprimido, como o teatro-mito, ao propor o desvelamento de uma narrativa amplamente conhecida – *O mágico de Oz* – para revelar verdades ocultas e contradições sociais, como as ambiguidades morais das ações de Dorothy e do mágico.

Além disso, a prática também dialoga com o teatro-julgamento, uma vez que, após cada encenação, eram propostos questionamentos que levavam à análise crítica das ações dos personagens, suas motivações e implicações éticas (Boal, 2019, p. 167). Essa abordagem não apenas retirou os adolescentes da posição passiva de espectadores, mas os convocou a ocupar o lugar de sujeitos pensantes e atuantes, em consonância com os princípios das pedagogias libertárias, que propõem pensar as artes da cena como espaços de imaginação política e resistência ao encarceramento.

A experiência se insere, portanto, na tradição da poética da conscientização, proposta por Brecht e retomada por Boal, segundo a qual o teatro não deve apenas entreter ou representar, mas revelar a realidade como transformável. Nesse modelo, o espectador deixa de delegar ao personagem o poder de pensar por ele, embora ainda o autorize a agir em seu lugar. A ação dramática, nesse sentido, não substitui a ação real, mas a prepara, esclarecendo-a e tornando-a possível (Boal, 2019, p. 170). Essa concepção de teatro como ensaio para a vida é especialmente potente em contextos de privação de liberdade, pois oferece aos participantes a possibilidade de imaginar outros modos de existência, de justiça e de organização social, convocando práticas cênicas que desafiem o punitivismo e afirmem pedagogias emancipatórias.

Assim, a teatralização da obra *O mágico de Oz* se revelou um potente dispositivo de denúncia e elaboração simbólica das violências institucionais

vividas pelos adolescentes. Ao assumirem papéis e discutirem criticamente os temas geradores, os participantes foram convidados a se deslocarem da posição de sujeitos-objeto para sujeitos-atores de suas histórias. Essa prática se alinha às propostas abolicionistas que visam imaginar e construir alternativas à lógica do encarceramento.

## **Temas geradores e a pedagogia do oprimido**

A escolha da obra *O mágico de Oz* também se fundamenta nos princípios da educação libertadora de Paulo Freire (1987), que propõe a liberação pelo conhecimento e pelo desvelamento das situações de opressão. Consideraram-se, nesse contexto, as condições de vida dos adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa, marcadas por múltiplos fatores de vulnerabilidade que os colocam em confronto com a lei. A proposta pedagógica visou, portanto, não apenas a escuta e o acolhimento, mas a criação de um espaço de reflexão crítica sobre a realidade vivida, em consonância com a educação problematizadora, que “rompe com os esquemas verticais característicos da educação bancária como prática da liberdade”. Para isso, é necessário “superar a contradição entre o educador e os educandos”, o que só é possível por meio do diálogo (Freire, 1987, p. 44).

Freire comprehende a educação bancária como uma prática que mistifica a liberdade, mantendo os educandos em uma posição passiva e compassiva. Em oposição, a educação problematizadora se empenha na desmistificação da realidade, tendo o diálogo como elemento central do ato cognoscente (Freire, 1987, p. 48). Foi nesse espírito que se conduziu a teatralização da cena em que o mágico de Oz propõe a Dorothy que mate a Bruxa Má do Oeste – uma provocação que serviu de ponto de partida para discutir situações em que adultos induzem adolescentes a cometerem atos infracionais, ou a assumirem a culpa por crimes que, se atribuídos a eles, resultariam em medidas socioeducativas. Essas e outras temáticas emergiram a partir dos relatos dos próprios adolescentes, que compartilharam suas vivências ao longo dos encontros.

As discussões foram organizadas conforme o desenrolar da teatralização, com base em temas geradores, entendidos como “dimensões significativas

da realidade”, cuja análise crítica permite aos sujeitos reconhecer a interação entre suas partes (Freire, 1987, p. 61). O objetivo foi criar um espaço de fala e de apropriação simbólica da própria experiência, em que os adolescentes pudessem representar e reinterpretar suas realidades. Como afirma Freire (1987, p. 61), o que se pretende investigar não são os indivíduos como objetos anatômicos, mas seu pensamento-linguagem em relação à realidade, seus níveis de percepção e sua visão de mundo, nos quais se encontram seus temas geradores.

A análise crítica dessas dimensões significativas permite aos sujeitos uma nova postura diante das situações-limite, possibilitando a reconstrução da percepção da realidade em um novo patamar de consciência (Freire, 1987, p. 61). A proposta metodológica, ao combinar os fundamentos da pedagogia do oprimido com as práticas do Teatro do Oprimido, foi construída a partir do “universo mínimo” dos adolescentes, buscando inseri-los em uma forma crítica de pensar o mundo (Freire, 1987, p. 61). A escolha dos temas dialogou diretamente com os desafios relatados pelos adolescentes nos encontros iniciais, abordando questões relacionadas às suas trajetórias, às condições de vida e à experiência da privação de liberdade.

A descodificação das situações existenciais provocou um movimento dialético entre o abstrato e o concreto, entre o todo e as partes, permitindo o reconhecimento do sujeito no objeto (a situação concreta) e do objeto como expressão da condição do sujeito. Esse processo de análise crítica transformou a realidade antes opaca em algo visível e comprehensível. Como destaca Freire, a metodologia exige que tanto os investigadores quanto os sujeitos da ação sejam coautores do processo, rompendo com a lógica da hierarquia e da objetificação (Freire, 1987, p. 63).

Nesse sentido, a teatralização envolveu não apenas os adolescentes, mas também os pesquisadores e o comissário de justiça, todos atuando como participantes ativos da cena. Os adolescentes puderam escolher livremente os personagens que desejavam interpretar, e não havia espectadores externos além dos próprios participantes e dos agentes de segurança. Essa configuração reforça o caráter horizontal da proposta, em que todos são chamados a construir, representar e refletir.

Os temas geradores escolhidos para o trabalho foram:

- A separação brusca de Dorothy de sua casa, em analogia à separação dos adolescentes de seus lares;
- O desejo de Dorothy de retornar ao lar, apesar de sua simplicidade, em paralelo ao sentimento dos adolescentes em relação às suas próprias casas;
- A morte da Bruxa Má do Leste e a discussão sobre a intencionalidade do ato;
- A proposta do mágico de Oz para que Dorothy matasse a Bruxa Má do Oeste, como contraponto a situações em que adultos induzem adolescentes a cometerem infrações ou assumirem culpas;
- A busca por um cérebro, coragem e um coração pelos personagens Espantalho, Leão e Homem de Lata, em relação a sentimentos de inadequação, necessidade de bravura e insensibilidade emocional;
- O uso dos óculos verdes para entrar na cidade das Esmeraldas, como metáfora para a manipulação da percepção e a construção de realidades ilusórias.

Esses temas permitiram que os adolescentes refletissem sobre suas próprias experiências, elaborassem simbolicamente suas vivências e construíssem novas formas de compreender e enfrentar a realidade. A prática teatral, nesse contexto, reafirma seu papel como ferramenta de escuta, crítica e transformação, ao propor pedagogias libertárias e práticas abolicionistas no campo das artes da cena.

Ao levantar a questão da retirada brusca de Dorothy de sua vida, espaço e rotina no Kansas, esperava-se que os adolescentes associassem essa ruptura à própria experiência de afastamento do convívio familiar em decorrência da medida socioeducativa em meio fechado. No entanto, o que emergiu foi uma angústia voltada ao destino dos tios de Dorothy, que, com a casa levada pelo ciclone, teriam ficado desabrigados. Essa resposta revelou não apenas uma preocupação com os vínculos familiares, mas também o desconhecimento da história por parte dos adolescentes – muitos nunca haviam assistido ao filme ou lido o livro completo, já que a teatralização foi construída cena a cena. Esse distanciamento de uma narrativa clássica, amplamente

difundida na cultura ocidental, evidencia um processo de exclusão cultural que afeta diretamente o repertório simbólico desses jovens.

A alienação cultural, como aponta Dalaqua (2019, p. 105), é um fenômeno que ocorre quando grupos oprimidos se afastam de suas próprias referências culturais – tradições, instituições, história, arte, idioma, saberes locais – como resultado da internalização de uma mentalidade colonial. Esse processo provoca um entorpecimento estético e epistêmico, tornando os sujeitos desinteressados e indiferentes à arte e ao conhecimento produzidos por seus semelhantes, o que, por sua vez, compromete o desenvolvimento de suas capacidades cognitivas e expressivas.

A preocupação com os tios de Dorothy foi melhor compreendida quando se discutiu o desejo da personagem de retornar ao Kansas, mesmo sendo um lugar cinza e sem encantos, em comparação à colorida Terra de Oz. Os adolescentes expressaram, nesse momento, inquietações relacionadas às suas próprias famílias, mencionando, por exemplo, as chuvas intensas que ocorriam na época e o papel de apoio que exerciam em seus lares. Muitos se viam como responsáveis por suas famílias, inclusive financeiramente, referindo-se ao tráfico de drogas como forma de trabalho. Assim, a ansiedade demonstrada não dizia respeito à privação de liberdade em si, mas à ausência junto a seus entes queridos e à possibilidade de tê-los decepcionado.

Essa dimensão afetiva revelou-se central para a compreensão do estado psíquico dos adolescentes e foi considerada estratégica no enfrentamento da ideação suicida. A partir disso, reforçou-se com a direção da unidade a importância de ações que fortalecessem os vínculos familiares, como a ampliação das visitas, a facilitação de ligações telefônicas e videochamadas. Tais medidas, já previstas pelo SINASE (Brasil, 2012), foram reafirmadas como fundamentais para a proteção emocional dos adolescentes e para a construção de um ambiente socioeducativo mais humanizado.

No que diz respeito à responsabilidade de Dorothy pela morte acidental da Bruxa Má do Leste e pela missão de matar a do Oeste, os adolescentes foram unâimes em defender sua inocência. Curiosamente, também não atribuíram culpa ao mágico de Oz. Para eles, os acontecimentos pareciam lógicos: obedecer ao mágico era necessário para voltar para casa, e a violência

era percebida como um recurso natural para resolver conflitos. Esse dado é revelador, pois aponta para a naturalização da violência em seus contextos de vida, o que também se evidenciou na ausência de comentários sobre a perda gradual da sensibilidade do Homem de Lata, causada por sucessivos golpes de um machado enfeitiçado (Baum, 2001, p. 46). A necessidade de demonstrar coragem, representada pelo Leão, tampouco foi percebida como algo fora do comum.

Por outro lado, o personagem que mais mobilizou os adolescentes foi o Espantalho. Sua trajetória suscitou diversas comparações com as próprias vivências dos jovens, que se identificaram com sua inteligência não reconhecida e com o sentimento de inferioridade que o atravessa. Ao perceberem que o Espantalho já era inteligente, mesmo sem saber, os adolescentes passaram a discutir o processo de inferiorização a que estavam submetidos. Como aponta Dalaqua (2019, p. 106), a internalização da mentalidade colonial leva os sujeitos oprimidos a se sentirem intelectualmente inferiores, superestimando as capacidades do opressor e aceitando de forma acrítica o discurso dominante.

Um dos momentos mais significativos da experiência foi a teatralização do trecho em que o Espantalho é confrontado por um corvo, que o desmaska como falso espantalho e o humilha por sua falta de cérebro. Os adolescentes interpretaram os corvos como figuras policiais e se identificaram com o Espantalho, revelando uma leitura crítica e simbólica da cena. É importante destacar que o adolescente que primeiro fez essa associação inicialmente se recusava a participar da atividade, alegando que a história era infantil e fantástica. No entanto, nos encontros seguintes, ele se ofereceu para interpretar o Leão, demonstrando um envolvimento crescente com a proposta.

Em consonância com as reflexões de Liat Ben-Moshe (2020) e Angela Davis (2016), comprehende-se que o sistema socioeducativo, embora revestido de um discurso pedagógico, reproduz lógicas de contenção, vigilância e exclusão que remontam ao projeto escravocrata e às estruturas do racismo institucional. Em vez de promover justiça, essas instituições frequentemente operam como dispositivos de controle social, criminalizando juventudes periféricas e racializadas, e reforçando desigualdades históricas sob a aparência de reeducação. Ben-Moshe propõe o conceito de “desinstitucionalização como abolicionismo”, defendendo que a superação das prisões e instituições de controle não

se dá por reformas internas, mas por práticas que desestabilizem sua legitimidade e proponham outras formas de convivência, cuidado e responsabilização.

Nesse sentido, o teatro, quando praticado como espaço de insurgência, criação coletiva e escuta radical, torna-se uma ferramenta abolicionista por excelência. Ele permite desnaturalizar a punição, questionar os discursos de periculosidade e construir outras formas de justiça baseadas na reparação, na solidariedade e na imaginação política. Como aponta Davis (2016), imaginar um mundo sem prisões exige não apenas denunciar as violências do sistema penal e/ou socioeducativo, mas também criar coletivamente alternativas que valorizem a vida, a dignidade e a liberdade. O teatro, ao convocar os sujeitos à ação, à crítica e à invenção de si, contribui para esse horizonte, afirmando-se como prática estética e política de resistência.

A experiência aqui relatada, ao propor a teatralização de *O mágico de Oz* com adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa, revelou-se um campo fértil para esse tipo de elaboração. A partir dos temas geradores, emergiram questões centrais como a separação familiar, a responsabilização precoce, a naturalização da violência, a busca por reconhecimento e a inferiorização intelectual. Os adolescentes se identificaram com personagens como o Espantalho, cuja inteligência era desvalorizada, e reinterpretaram cenas como a dos corvos – vistos como figuras policiais – a partir de suas próprias vivências. Essas leituras revelaram não apenas a potência crítica da atividade, mas também a capacidade dos participantes de elaborar simbolicamente suas experiências e construir novas formas de compreender a si mesmos e o mundo. Ao transformar o espaço institucional em território de criação e escuta, o teatro rompeu com a lógica punitiva e instaurou uma pedagogia libertária, em que os adolescentes puderam se reconhecer como sujeitos históricos, capazes de refletir, agir e imaginar outros futuros possíveis.

## Considerações finais

As diretrizes do SINASE se orientam pela responsabilização dos adolescentes autores de atos infracionais, mas também incorporam preceitos pedagógicos voltados à ressocialização. Nesse contexto, acredita-se que ações como a proposta neste trabalho contribuem significativamente para a

construção de práticas educativas mais humanizadas e transformadoras. Ao integrar os princípios da estética do oprimido, da justiça estética e da pedagogia do oprimido aos fundamentos do SINASE, a experiência aqui relatada promoveu um ambiente educacional mais equitativo, no qual os adolescentes se sentiram reconhecidos e valorizados em sua trajetória de aprendizagem.

O teatro, nesse processo, revelou-se um espaço potente de escuta, expressão e elaboração crítica da realidade. Por meio dos temas geradores e da participação ativa dos adolescentes, foi possível romper com expectativas iniciais e promover reflexões profundas sobre suas vivências, subjetividades e condições sociais. A prática cênica, em vez de reforçar a lógica da punição, abriu caminhos para a construção de vínculos, o fortalecimento da autoestima e a valorização dos saberes marginalizados – aspectos centrais para uma pedagogia libertária e abolicionista.

No que se refere ao objetivo central da intervenção – o enfrentamento da ideação suicida –, o teatro foi mobilizado como ferramenta para o desenvolvimento de habilidades interpessoais, autoexpressão e autoconfiança. As atividades teatrais estimularam a cooperação entre os adolescentes, promovendo competências como comunicação, empatia, escuta ativa e resolução de conflitos. Mais do que uma atividade artística, o teatro se constituiu como um espaço de cuidado coletivo e de reconstrução simbólica da identidade.

Dois aspectos emergiram como centrais para a compreensão do sofrimento psíquico dos adolescentes: a preocupação com suas famílias – especialmente no que diz respeito à ausência e ao apoio financeiro – e a necessidade de impor respeito em seus contextos sociais, como forma de compensar sentimentos crônicos de inferioridade. A partir dessas percepções, foi possível propor à gestão da unidade o fortalecimento de políticas de aproximação familiar, como visitas, ligações e videochamadas, já previstas pelo SINASE, mas nem sempre efetivadas com a frequência e sensibilidade necessárias.

Quanto à questão do respeito, o teatro ofereceu uma plataforma simbólica para a reconstrução da autoimagem e da dignidade. Um momento emblemático foi quando o adolescente inicialmente mais resistente à proposta se ofereceu para interpretar o Leão, personagem que representa a coragem. Esse gesto aparentemente simples revelou um deslocamento subjetivo importante,

indicando que o espaço cênico havia se tornado um território seguro para a expressão emocional e a experimentação de novos papéis sociais.

A atividade teatral, portanto, contribuiu para o fortalecimento da autoestima e da autoimagem dos participantes. O reconhecimento do próprio trabalho, a superação do desafio estético e a possibilidade de se apresentar diante dos colegas criaram um ambiente de acolhimento e pertencimento. Em um contexto marcado por controle, vigilância e silenciamento, o teatro se afirmou como espaço de liberdade simbólica e de imaginação política, convocando as artes da cena a ocuparem o lugar de resistência e reinvenção perante as estruturas de encarceramento.

## Bibliografia

- BAUM, Lyman Frank. **O mágico de Oz**. São Paulo: Leya, 2011.
- BEN-MOSHE, Liat. **Decarcerating disability: deinstitutionalization and prison abolition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.
- BRASIL. Lei n. 12.594, de 18 de janeiro de 2012. Institui o Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE), regulamenta a execução das medidas socioeducativas destinadas a adolescente que pratique ato infracional. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 19 jan. 2012. Acessado em: 14 fev. 2024. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/l12594.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12594.htm)
- DALAQUA, Gustavo Hessmann. Injustiça estética. **Revista Limiar**, [s. l.], v. 6, n. 12, 2019. Disponível em: <https://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2020/01/9565-Texto-do-artigo-39571-1-10-20191128.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- DAVIS, Angela. **Are prisons obsolete?** New York: Seven Stories Press, 2016.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HABERMAS, Jürgen. **Dialética e hermenêutica: para a crítica da Hermenêutica de Gadamer**. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- MARTINEZ, Daisy. Arte e sociedade. **Revista de Administração de Empresas**, [s. l.], v. 14, n. 6, 1974. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/ZqVzccpTKfDZqJ4WffPdwtg/?lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2024.



**Artigo**

# **ESQUETES NO SILENCIO: MURMÚRIOS DAS MÃES PRIVADAS DE LIBERDADE EM PERNAMBUCO**

***SKETCHES IN THE SILENCE: MURMURS OF MOTHERS  
DEPRIVED OF LIBERTY IN PERNAMBUCO***

***ESCENAS EN SILENCIO: MURMURACIONES DE LAS  
MADRES PRIVADAS DE LIBERTAD EN PERNAMBUCO***

**Allayni Suene de Medeiros Vasconcelos Pires  
Raquel de Aragão Uchôa Fernandes**

#### **Allayni Suene de Medeiros Vasconcelos Pires**

Graduação em Psicologia pela Faculdade Frassinetti do Recife. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Clínica e Escolar. Atuou na política de Assistência Social no Centro de Referência Especializado em Assistência Social (CREAS).

É policial penal do estado de Pernambuco, atuando em unidade prisional feminina. Possui especialização em Direitos Humanos, Educação e Justiça Restaurativa, realizada na Escola de Inovação e Políticas Públicas, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Fundação Joaquim Nabuco. Pesquisa questões relacionadas ao encarceramento feminino, principalmente no campo da educação.

E-mail: allayni.vasconcelos@ufrpe.br

#### **Raquel de Aragão Uchôa Fernandes**

Graduação em Economia Doméstica pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), mestrado em Extensão Rural pela mesma universidade e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professora do Departamento de Ciências do Consumo da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). É professora do Programa de Pós-Graduação Educação, Culturas e Identidades da UFRPE/Fundaj. Faz parte da coordenação do Observatório da Família, que integra o Instituto Menino Miguel. É pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher/NUPEM, do Observatório da Família e do Núcleo de Estudos do Consumo e Economia Família – NECEF e Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Trabalho, Políticas Públicas e Desenvolvimento/LABOR. Integra o corpo docente da Escola de Conselhos de Pernambuco.

E-mail: raquel.fernandes@ufrpe.br

## Resumo

Este artigo toma a experiência do teatro, na Colônia Penal Feminina do Recife, enquanto proposta pedagógica que se pretende emancipatória para tratar das dores da vivência da maternidade no cárcere. Baseada em entrevistas semiestruturadas, observação participante e análise documental, apresenta um estudo de caso, a encenação da peça *Vozes de mães privadas de liberdade*. Revela que o teatro constitui uma fissura na estrutura carcerária, ainda que demande investimento para ampliação do seu potencial não reformista e de mudança no cárcere de Pernambuco.

**Palavras-chave:** encarceramento feminino, maternidade no cárcere, teatro em prisões.

## Abstract

This study explores the experience of theater in the Recife Women's Penal Colony as a pedagogical approach to emancipate the pains of motherhood in prison. Based on semi-structured interviews, participant observation, and document analysis, it describes a case study: the staging of the play *Vozes de mães privadas de liberdade*. It shows that theater fissures the prison structure, although it requires investment to expand its non-reformist and transformative potential in the Pernambuco prison system.

**Keywords:** female incarceration, motherhood in prison, theater in prisons.

## Resumen

Este artículo explora la experiencia teatral en la Colonia Penal de Mujeres de Recife como enfoque pedagógico para emancipar el sufrimiento de la maternidad en prisión. A partir de entrevistas semiestructuradas, observación participante y análisis documental, presenta un estudio de caso: la puesta en escena de la obra *Vozes de mães privadas de liberdade*. Revela que el teatro constituye una fisura en la estructura penitenciaria, aunque requiere inversión para expandir su potencial no reformista y transformador en el sistema penitenciario de Pernambuco.

**Palabras clave:** encarcelamiento femenino, maternidad en prisión, teatro en prisiones.

## **Em cartaz: o cárcere, máquina de moer gente**

*“O sistema prisional envolve uma dramática violação dos direitos fundamentais dessas pessoas que não são bichos, são seres humanos como todos nós, que foram condenadas a passarem um determinado período em privação de liberdade para a proteção da sociedade, que pode ser muito importante em muitos contextos.”*

O trecho faz parte do documento de Lançamento do *Pena Justa: Plano Nacional para o enfrentamento do estado de coisas inconstitucional nas prisões brasileiras* (Conselho Nacional de Justiça – CNJ, 2025), apresentado pelo Ministro Luís Roberto Barroso em fevereiro de 2025. O plano estabelece mais de 300 metas até 2027 com o objetivo de promover dignidade, segurança pública e reintegração social no sistema prisional brasileiro.

Este talvez seja um dos desafios mais épicos em curso no país. O que precisará ser enfrentado neste plano não diz respeito apenas às condições degradantes, violentas e vexatórias das prisões no Brasil, mas, principalmente, à política da inimizade, de afastamento e controle de corpos estabelecida na sociedade brasileira, que sustenta o entendimento de que a massa que povoá os cárceres lá está para, segundo apontado pelo ministro, **proteção da sociedade**.

A mídia e o senso comum reforçam a ideia de que a prisão é a única resposta à criminalidade. Essa percepção é alimentada por uma cultura punitivista amplamente disseminada, que legitima a violência como solução. Prova disso é uma pesquisa do Fórum Brasileiro de Segurança Pública com o Datafolha (2016), segundo a qual 57% dos brasileiros concordavam com a frase “bandido bom é bandido morto”, revelando o quanto essa visão já está naturalizada na sociedade.

Esse cenário reflete diretamente o crescimento das populações carcerárias ao redor do mundo. As Nações Unidas lançaram o relatório *Global Prisons Trends* (United Nations Office on Drugs and Crime – UNODC, 2025), revelando que a população carcerária global atingiu cerca de 11,5 milhões. Os homens ainda permanecem representando a maioria dos corpos encarcerados, 94% do total, mas o número de mulheres tem sido crescente e bastante

expressivo, no caso brasileiro. A população carcerária feminina no país é de mais de 50 mil mulheres presas, consolidando-se como o terceiro país com a maior população carcerária feminina no mundo, atrás apenas dos Estados Unidos e da China.

Registros do Sistema Nacional de Informações Penais (SISDEPEN/MJ) mostram o perfil das mulheres encarceradas: 50% tinham entre 18 e 29 anos, 62% eram negras, 45% não concluíram o ensino fundamental e a maioria enfrentava barreiras para ingressar no mercado de trabalho formal. Mais de 70% dessas mulheres eram mães (Brasil, 2024b).

A vivência das mulheres no cárcere é marcada por abandono e solidão afetiva, com a ruptura de vínculos familiares e amorosos, o que gera profundo desgaste emocional, como apontam Ana Costa Figueiredo<sup>1</sup> e Márcia Stengel (2022). A maternidade nesse contexto também é atravessada por desamparo e isolamento, agravados pela separação dos filhos, pelo enfraquecimento dos laços familiares e pela ausência de cuidado material ou emocional. Segundo dados do SISDEPEN (Brasil, 2024b), 26,8% das mulheres privadas de liberdade não recebem visitas.

A negligência com as dimensões subjetivas e afetivas no cárcere é evidenciada pelos altos índices de transtornos mentais entre mulheres presas. De acordo com o Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (Brasil, 2025), as taxas de suicídio nesse grupo são três vezes maiores que na população geral. Nesse contexto, destaca-se a medicalização excessiva, que, segundo Karolina Marques Araujo da Silva e Ana Ferrer (2024), atua tanto como forma de controle institucional dos corpos quanto como estratégia individual diante da falta de cuidado em saúde, trabalho e educação.

Diante deste estado de coisas inconstitucionais, ética, moral e intelectualmente reprováveis, que constituem o cárcere no Brasil e no mundo, urge a necessidade de reflexão crítica sobre os limites das respostas punitivas aos conflitos sociais. O termo “abolição”, tal qual utilizado por Liat Ben-Moshe (2018) no campo do abolicionismo penal, parece bem apropriado para o caminho que devemos seguir para enfrentar esse cenário. O abolicionismo penal propõe a superação das prisões como instituições legítimas, denunciando

---

1. Utilizamos o uso do primeiro nome para dar visibilidade às mulheres na ciência.

seu papel histórico na manutenção de estruturas de dominação. O que também é corroborado por Ângela Davis (2018), ao questionar a permanência e a inevitabilidade das prisões como principal forma de punição.

Nessa perspectiva, o teatro surge como ferramenta de resistência e transformação ao permitir que pessoas privadas de liberdade expressem suas experiências, denunciem violências e reconstruam suas identidades. Este artigo propõe refletir sobre os impactos do sistema prisional na experiência da maternidade, bem como sobre as possibilidades de resistência no interior do cárcere por meio de práticas artísticas emancipatórias. A pergunta que guia a análise é: como a prisão impacta a maternidade das mulheres privadas de liberdade e de que modo a arte pode funcionar como dispositivo de resistência e reconstrução subjetiva?

O objetivo geral é analisar os efeitos sociais e subjetivos da prisão sobre mulheres mães. Os objetivos específicos são: discutir a maternidade no cárcere como espaço de violação e analisar se a peça *Vozes de mães privadas de liberdade*, encenada por mulheres na Colônia Penal Feminina do Recife, pode ser considerada como prática pedagógica libertária.

Esta pesquisa é relevante por dar visibilidade às violências enfrentadas por mulheres mães no cárcere. Ao investigar o sistema prisional a partir da perspectiva de gênero, raça e classe, e ao considerar as práticas artísticas como possíveis caminhos de denúncia e resistência, a pesquisa contribui para o debate sobre justiça social e abolicionismo penal.

A metodologia adotada é o estudo de caso, com foco na experiência teatral realizada na unidade prisional. As técnicas utilizadas para a coleta e análise de dados foram entrevistas semiestruturadas, observação participante e análise documental.

O trabalho está estruturado em duas seções. A primeira aborda a maternidade no cárcere como uma experiência marcada pela punição, afastamento dos filhos, abandono e ruptura de vínculos afetivos. A segunda analisa a peça *Vozes de mães privadas de liberdade*, encenada na Colônia Penal Feminina do Recife, explorando a potência das artes da cena como prática pedagógica libertária e ferramenta de resistência no contexto do abolicionismo penal.

## A rainha tá na tranca: quem segura o choro dos filhos lá fora?

Segundo o Instituto Terra, Trabalho e Cidadania (ITTC, 2020), mais de 70% das mulheres encarceradas no Brasil são mães, muitas sendo as principais ou únicas responsáveis pelos filhos antes da prisão. Em Pernambuco, dados do Relatório de Informações Penais (RELIPEN) de 2024 (Brasil, 2025) indicam que, das 924 mulheres em celas físicas, 617 eram mães, com até dez filhos cada; 497 eram presas provisórias, 9 estavam gestantes, 2 eram lactantes, e 3 crianças, de até 6 meses, viviam nas unidades prisionais com suas mães.

Embora o artigo 318 do Código de Processo Penal, atualizado pelas Leis nº 13.257/2016 (Brasil, 2016) – Marco Legal da Primeira Infância – e nº 13.769/2018 (Brasil, 2018), preveja a substituição da prisão preventiva por prisão domiciliar para mulheres gestantes e mães de crianças menores de 12 anos, na prática, poucas conseguem acessar esse direito.

O caso de Adriana Ancelmo, esposa do ex-governador Sérgio Cabral, que foi a primeira mulher a se beneficiar da nova legislação por ser considerada essencial nos cuidados do filho de 11 anos, evidencia a seletividade do sistema de justiça. Em contraste, Mirtes Renata, mãe de Miguel Otávio – morto sob os cuidados da empregadora Sari Corte Real –, vê a acusada responder em liberdade por abandono de incapaz com resultado de morte, revelando desigualdades conforme o contexto social.

Com base na mudança legislativa, segundo o Tribunal de Justiça de Pernambuco (TJPE, 2025), 373 mulheres em Pernambuco devem ter suas penas revisadas no Mutirão Processual Penal – Pena Justa 2025.1, que prioriza gestantes e mães de crianças menores de 12 anos, reafirmando princípios como legalidade e dignidade humana. Contudo, a divulgação pública de dados dessas mulheres no site do TJPE – como nome, filiação, filhos menores e número do processo – levanta sérias preocupações quanto à privacidade, proteção de dados e exposição indevida de informações sensíveis.

Marcelo Berdet (2023, p. 93) destaca que “as sentenças de privação de liberdade têm um impacto considerável e subestimado no relacionamento entre mães encarceradas e seus filhos”, apontando a urgência de políticas

públicas que levem em conta esses vínculos e questionem a efetividade do modelo penal vigente, propondo alternativas de justiça que acolham e protejam tanto as mulheres quanto seus filhos.

Durante o cumprimento da pena, as mulheres encarceradas vivenciam a maternidade marcada pela dor, ausência e insegurança quanto ao bem-estar dos filhos. Segundo Flores e Smeh (2018), esse distanciamento é intensificado pelas precárias condições estruturais das unidades prisionais, que geralmente não oferecem um ambiente adequado para visitas, levando muitas mães a preferirem que seus filhos não as visitem.

Além disso, a organização das visitas no sistema prisional também dificulta o contato regular entre mães e filhos. Em Pernambuco, por exemplo, as visitas seguem um sistema de rodízio conforme o número do prontuário, permitindo que crianças visitem suas mães apenas duas vezes por mês, conforme o Boletim Interno nº 40/2022 da Secretaria Executiva de Ressocialização e os calendários divulgados pela SEAP/PE (Pernambuco, 2022).

Levantamento do ITTC (2019) aponta a desigualdade de gênero na responsabilização pelo cuidado infantil diante do encarceramento materno. Segundo os dados, 54,2% das crianças ficam sob os cuidados de mulheres, especialmente avós, enquanto apenas 19,6% ficam sob responsabilidade de figuras masculinas, como o pai.

O afastamento dos filhos e a incerteza quanto aos cuidados recebidos intensificam o sofrimento emocional das mulheres encarceradas, comprometendo seu bem-estar e dificultando a reintegração social. Nelia Flores e Luciane Smeh (2018) apontam que o cárcere fragiliza vínculos afetivos, aumenta a insegurança, a solidão e eleva os riscos de depressão e suicídio. Essa realidade impacta também os filhos, frequentemente invisibilizados, como observam Thays Santos e Gaspar Souza (2020). Para Khesia Matos, Susanne Costa e Silva e Emanuela Nascimento (2018), essas experiências subjetivas não podem ser enfrentadas apenas por políticas punitivas ou reformas estruturais, sendo necessário contemplar as dimensões afetivas do sofrimento.

Nesse sentido, o abolicionismo penal propõe outras formas de justiça que rompam com a lógica punitiva e disciplinar do cárcere, demandando linguagens que permitam a reinvenção dos sujeitos. As artes cênicas,

especialmente o teatro, despontam como pedagogia libertária, ao dar forma à dor e à memória dessas mulheres, criando espaços de escuta, expressão e resistência subjetiva, ampliando as possibilidades de cuidado e justiça.

## **Esquetes no silêncio: murmúrios das mães privadas de liberdade em Pernambuco**

Segundo Viviane Narvaes (2020), o teatro nas prisões no Brasil tem origens nas manifestações culturais das senzalas durante a escravidão e se consolida na década de 1940 com o Teatro do Sentenciado, de Abdias do Nascimento. A autora ressalta que essa relação entre arte e prisão segue pouco registrada, em parte devido às condições precárias de produção artística no cárcere, que contribuem para sua invisibilidade.

Durante a tentativa de mapear atividades teatrais nas unidades prisionais de Pernambuco, observou-se o apagamento dessas iniciativas. Embora reportagens<sup>2</sup> (Moura, 2021) mencionem os projetos Coringa e Alvará de Expressão, promovidos pela Federação de Teatro de Pernambuco (FETEAPE) em cinco unidades do estado nos anos de 2003 e 2004, não foram encontrados registros oficiais dessas ações nas próprias unidades prisionais. Essa ausência de documentação evidencia tanto a fragilidade na preservação da memória institucional quanto os desafios para garantir a continuidade e sistematização de práticas artísticas no sistema prisional.

Nas unidades prisionais de Pernambuco, são raros os registros de atividades teatrais em funcionamento. Por meio de solicitação de acesso à informação, foram enviadas perguntas às 23 unidades do estado, das quais apenas três confirmaram manter grupos teatrais ativos, e uma – o Presídio Advogado Brito Alves (PABA), unidade masculina de Arcoverde – relatou uma experiência isolada com a encenação da *Paixão de Cristo*. O Presídio Rorinildo da Rocha Leão (PRRL), em Palmares, mantém desde 2012 o Grupo Teatral Paixão de Cristo, com apresentações anuais. A Penitenciária Juiz Plácido de Souza (PJPS), em Caruaru, informou possuir desde 2023 o Grupo Teatral PJPS, embora sem detalhar os espetáculos encenados. Já entre as unidades

2. Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/2408/#info>. Acesso em: 10 dez. 2025.

femininas, apenas a Colônia Penal Feminina do Recife declarou desenvolver atividades teatrais, uma iniciativa ainda recente. O grupo Teatralizando o Verbo Esperançar foi criado em 2025 e, até o momento, encenou duas peças: *Vozes de mães privadas de liberdade* e *Maria Bonita: a rainha do cangaço*.

É nesse contexto que se inscrevem os murmúrios do título deste trabalho. As esquetes encenadas pelas mães privadas de liberdade dramatizam experiências de dor, resistência e ausência, ao mesmo tempo em que sussurram verdades incômodas raramente ouvidas dentro ou fora da prisão. Nesse ambiente de silenciamento, o teatro se impõe como espaço de fissura, onde palavras ganham corpo, silêncios são tensionados e vozes abafadas pela estrutura penal tornam-se audíveis.

A peça *Vozes de mães privadas de liberdade* foi encenada por mulheres custodiadas na Colônia Penal Feminina do Recife. O grupo teatral surgiu a partir de uma iniciativa da Escola Estadual Olga Benário Prestes, que funciona dentro da unidade e oferece Educação de Jovens e Adultos (EJA) nos níveis fundamental e médio.

No primeiro semestre de 2025, a escola passou a ofertar disciplinas eletivas, entre elas, o Teatro. A criação dessas atividades foi motivada pela percepção de que a permanência das estudantes na escola era afetada por desmotivação e questões socioemocionais agravadas pela experiência do cárcere.

Diante desse cenário, a compreensão de que a arte pode colaborar na ressignificação de trajetórias de vida foi central na escolha das disciplinas eletivas. Entre essas expressões artísticas, o teatro se destacou como ferramenta potente de mobilização subjetiva e reflexão crítica. Como destaca Vicente Concílio (2008, p. 42), “o processo teatral é entendido como um meio privilegiado de encontro do homem com sua capacidade de envolver-se com sua própria história, levando-o a compreender o sistema que o circunda”.

Assim, ao entrar em contato com as atividades teatrais, essas mulheres podem acessar dimensões de sua subjetividade, verbalizando dores silenciadas, resgatando memórias e reconstruindo sentidos para suas trajetórias e, ao mesmo tempo, podem questionar a lógica punitiva, especialmente em relação à separação de seus filhos e às violências consequentes dessa ruptura.

O espetáculo *Vozes de mães privadas de liberdade* dramatiza a trajetória de Olga Benário Prestes, abordando temas como amor, maternidade, prisão, luta política e as complexas relações sociais da época. Para construir o enredo, o grupo assistiu ao filme *Olga* e realizou pesquisas sobre a protagonista, definindo coletivamente como representá-la em cena. Inicialmente com 20 vagas, o grupo contou com a participação efetiva de nove mulheres no momento da apresentação, número afetado por saídas da unidade, alvarás de soltura, transferências e desistências motivadas pela necessidade de trabalho interno.

Como a Colônia Penal Feminina do Recife funciona como porta de entrada do sistema prisional, há intenso fluxo de ingressos e desligamentos, o que impacta diretamente o perfil e a composição do grupo teatral. A primeira encenação foi apresentada em sessão especial para cerca de 80 internas e convidados externos, com personagens como Olga, sua filha, uma enfermeira e agentes da repressão. A narrativa teve como ponto culminante a cena em que Olga é separada da filha na prisão. Ao final, as atrizes exibiram um cartaz com o título da peça e compartilharam com o público como suas experiências pessoais, principalmente ligadas à maternidade encarcerada, se conectam à história de Olga.

Em outra ocasião, a peça *Vozes de mães privadas de liberdade* foi apresentada a um consultor do CNJ, que visitou a unidade prisional e demonstrou interesse em discutir possibilidades de financiar o projeto. Após a apresentação, durante o debate, as mulheres compartilharam suas experiências, evidenciando o abismo entre o que garante a legislação – como o direito à prisão domiciliar para mães com filhos menores de 12 anos – e a dura realidade que enfrentam no cotidiano do sistema prisional.

Uma das participantes contou que, apesar de ter uma filha com Transtorno do Espectro Autista (TEA) que requer cuidados especializados, ainda não conseguiu autorização para cuidar dela fora da prisão. Outras relataram angústia com a insegurança alimentar e a vulnerabilidade enfrentada por seus filhos. O debate evidenciou que o processo criativo e a apresentação teatral promoveram uma reflexão crítica sobre as trajetórias das participantes, denunciando a separação entre mães e filhos pelo sistema de justiça e a omissão do Estado na proteção da infância. A atividade se firmou como instrumento de

questionamento e reivindicação de direitos, por meio do encontro e diálogo com o público.

Esse processo pode ser compreendido como um exercício de tomada de consciência, no qual a palavra, encarnada no corpo e na cena, dá início a transformações individuais e coletivas. Vicente Concílio (2008, p. 149) afirma que “fazer com que as pessoas se exponham, emitam suas opiniões, engajem-se nos desafios do texto e da encenação, percebam e construam quantos sentidos forem possíveis de se associar ao fazer teatral é, sem dúvida, um exercício muito maior que montar um espetáculo”. O autor ressalta que o teatro no contexto prisional provoca questionamentos sobre a estrutura dessas instituições ao incentivar liberdade de expressão, criatividade e pensamento crítico, elementos subversivos em um ambiente regido pelo controle e silêncio.

Contudo, a continuidade dessas práticas enfrenta desafios concretos. Um dos principais é a limitação do tempo destinado às oficinas de teatro, frequentemente impactado pelas rotinas do ambiente prisional. Na unidade em questão, soma-se a isso a dificuldade de as mulheres estarem acordadas e em condições adequadas no horário previsto para a atividade, devido ao uso de medicação controlada, que compromete o estado físico e cognitivo. Além disso, a irregularidade na frequência e a dificuldade de pontualidade por parte das participantes comprometem a consistência e o desenvolvimento do trabalho ao longo do tempo. Experiência semelhante é relatada pelo próprio Vicente Concílio (2008), ao descrever os obstáculos enfrentados em sua atuação com teatro no sistema prisional.

Chama atenção o fato de muitas mulheres deixarem o projeto para ocupar vagas de trabalho na própria unidade. A urgência por garantir uma renda mínima para a sobrevivência no cárcere leva ao abandono da oficina de teatro e também da escola, evidenciando o conflito entre o direito à educação e cultura e as demandas imediatas da prisão. Vicente Concílio (2008), ao relatar a experiência do Núcleo Panóptico de Teatro, também identificou essa dinâmica, com egressos deixando as atividades ao obterem acesso ao trabalho, um dilema recorrente em diferentes contextos. Outro ponto importante a ser destacado diz respeito à ausência de investimento financeiro destinado ao grupo teatral. Atualmente, não há qualquer verba específica para o desenvolvimento das atividades.

Por fim, é necessário refletir criticamente sobre a postura dos gestores das políticas carcerárias ao vincularem a autorização de atividades educativas e culturais não apenas à expectativa de redução da reincidência criminal, mas também à ideia de que a participação nesses grupos deve diminuir os conflitos internos. Essa lógica contribui para a domesticação dos corpos, controlando e limitando a potência dessas práticas ao subordinar sua legitimidade a critérios de disciplina e conformidade.

Essa compreensão, ao ignorar a complexidade do contexto prisional, desconsidera a necessidade de articular políticas públicas integradas – como educação, saúde, assistência social, segurança, cidadania, trabalho, lazer e cultura – para pensar a reintegração social de forma efetiva. Liat Ben-Moshe (2018) ressalta que as epistemologias abolicionistas rompem com a busca por certezas absolutas e rejeitam a previsibilidade como critério de legitimidade.

Diante das limitações estruturais do sistema prisional, das contradições nas políticas públicas e das experiências das mulheres privadas de liberdade, especialmente mães, é urgente repensar as práticas de justiça e as formas de intervenção no cárcere. Como afirmam Ângela Davis *et al.* (2023, p. 59), “denominamos a mudança que desejamos: Abolicionismo. Feminismo. Já”. O abolicionismo feminista não se limita a criticar o sistema penal, mas convoca à construção de alternativas baseadas em vínculos, cuidado e transformação social, rejeitando as promessas falidas da prisão melhor e abrindo caminho para um horizonte ético e político que valorize dignidade, escuta e reparação em lugar da punição, exclusão e silenciamento.

## Além dos muros, a cena continua

Este estudo evidencia que o cárcere continua operando como uma verdadeira máquina de moer gente: não garante direitos básicos, naturaliza a dor de corpos negros, femininos e empobrecidos e intensifica a vulnerabilidade materna nesse contexto. Os caminhos percorridos na pesquisa revelaram que a maternidade encarcerada é atravessada por solidão afetiva, medicalização excessiva, aumento do risco de suicídio e incerteza quanto ao destino dos filhos. Afinal, quem segura o choro deles quando a rainha tá na tranca?

Ao mesmo tempo, a investigação evidenciou que práticas artísticas, como a peça *Vozes de mães privadas de liberdade*, abrem fissuras simbólicas em um espaço historicamente marcado pelo silenciamento. Essa fissura, no entanto, permanece frágil: depende da solidariedade de atores externos, é atravessada pela rotatividade carcerária, enfrenta dificuldades de permanência e pontualidade nas atividades, sofre com a falta de financiamento e disputa espaço com a urgência por trabalho e remuneração dentro da unidade prisional.

Embora a encenação ainda não reverbere como um grito na sociedade em geral, mas sim como um murmúrio das mães privadas de liberdade, o processo teatral possibilitou às mulheres encarceradas questionarem o por quê da separação de seus filhos, ressignificar suas identidades e transformar experiências individuais em denúncia coletiva, revelando, assim, o potencial da atividade como uma proposta pedagógica de caráter emancipatório.

Do ponto de vista teórico, o diálogo com o abolicionismo penal feminista reforça que não basta humanizar prisões, é preciso questionar sua legitimidade enquanto resposta padrão aos conflitos sociais. Políticas que se limitam a melhorar o cárcere sem enfrentar racismo estrutural, desigualdade de gênero e lógicas econômicas do complexo industrial-prisional pouco alteram o quadro de violações mapeado.

Por fim, os murmúrios que ecoaram neste palco lembram que reformas pontuais não resolvem um sistema fundado na exclusão. Ao colocar no centro a maternidade encarcerada e suas potências criativas, este trabalho nos convoca a imaginar outras formas de justiça, sustentadas no diálogo, vínculo, liberdade e efetivação dos direitos humanos básicos – horizontes que o abolicionismo penal e as artes em cena lutam para manter vivos.

## Bibliografia

- BEN-MOSHE, Liat. Dis-epistemologies of Abolition. **Critical Criminology**, [s. l.], v. 26, p. 341-355, 2018.
- BERDET, Marcelo. O encarceramento feminino: a criança na sala da justiça criminal. **Revista Latino-Americana de Criminologia**, Brasília, DF, v. 3, n. 1, p. 91-124, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/relac/article/view/48543>. Acesso em: 5 jul. 2025.

- BRASIL. Lei nº 13.257, de 8 de março de 2016. Dispõe sobre as políticas públicas para a primeira infância e altera as Leis nºs 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA), 11.770, de 9 de setembro de 2008, 12.662, de 5 de junho de 2012, e o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal). **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, seção 1, p. 1, 9 mar. 2016. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2016/lei/L13257.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/L13257.htm). Acesso em: 5 jul. 2025.
- BRASIL. Lei nº 13.769, de 19 de dezembro de 2018. Altera o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), para dispor sobre a substituição da prisão preventiva por domiciliar à mulher gestante ou mãe de criança ou de pessoa com deficiência. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, seção 1, p. 1, ed. extra, 19 dez. 2018. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2018/lei/L13769.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/L13769.htm). Acesso em: 5 jul. 2025.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Sistema Nacional de Informações Penais – 2024**. Brasília, DF: MJSP/SISDEPEN, 2024b.
- BRASIL. Secretaria Nacional de Políticas Penais (Senappen). **Relatório de Informações Penais (RELIPEN) – 2º semestre de 2024**. Brasília, 22 abr. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/servicos/sisdepen/relatorios/relipen/relipen-2o-semestre-de-2024.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- CONCÍLIO, Vicente. **Teatro e prisão**: dilemas da liberdade artística. São Paulo: Hucitec, 2008.
- CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA – CNJ. **Pena Justa**: Plano Nacional para Enfrentamento do Estado de Coisas Inconstitucional nas Prisões Brasileiras. Brasília, DF: CNJ, 2025. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2025/02/12-02-2025-pena-justa-fala-efetiva.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- COSTA FIGUEIREDO, Ana; STENGEL, Márcia. Os lutos das mulheres aprisionadas referentes aos relacionamentos afetivo-sexuais. **Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais**, [S. I.], v. 17, n. 1, p. 18, 2022. Disponível em: [https://seer.ufsj.edu.br/revista\\_ppp/article/view/4288](https://seer.ufsj.edu.br/revista_ppp/article/view/4288). Acesso em: 29 jul. 2025.
- DAVIS, Ângela. **Estarão as prisões obsoletas?** Tradução de Heci Regina Candiani. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DAVIS, Ângela et al. (orgs.). **Abolicionismo. Feminismo. Já.** Tradução de Lucas Simone e Érica Peçanha do Nascimento. São Paulo: Elefante, 2023.
- FLORES, Nelia; SMEH, Luciane. Mães presas, filhos desamparados: maternidade e relações interpessoais na prisão. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 4, e280420, 2018.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Opinião dos brasileiros sobre o sistema de justiça criminal.** São Paulo: FBSP; Datafolha, 2016. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/publicacoes/opiniao-dos-brasileiros-sobre-o-sistema-de-justica-criminal/>. Acesso em: 20 abr. 2025.

INSTITUTO TERRA, TRABALHO E CIDADANIA – ITTC. **Maternidade sem prisão:** diagnóstico da aplicação do Marco Legal da Primeira Infância para o desencarceramento de mulheres. São Paulo: ITTC, 2019. Disponível em: <http://ittc.org.br/wp-content/uploads/2019/10/maternidadesemprisao-diagnostico-aplicacao-marco-legal.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2025.

INSTITUTO TERRA, TRABALHO E CIDADANIA – ITTC. **Encarceramento feminino:** Brasil e Estados Unidos. São Paulo: ITTC, 2020. Disponível em: <https://ittc.org.br/encarceramento-feminino-eua-brasil/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

MATOS, Khesia Kelly Cardoso; COSTA E SILVA, Susanne Pinheiro; NASCIMENTO, Emanuela de Araújo. Filhos do cárcere: representações sociais de mulheres sobre parir na prisão. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v. 23, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/Interface.180028>.

MOURA, Ivana. Viagem ao coração da vida: sobre o espetáculo Do outro lado do Mar. **Satisfeita Yolanda?**, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://www.satisfaitayolanda.com.br/blog/page/52/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

NARVAES, Viviane Becker. Contribuições para uma história do teatro nas prisões do Brasil. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-29, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731033920200101>.

PERNAMBUCO. Secretaria Executiva de Ressocialização. **Boletim Interno nº 40/2022.** Aprova o Procedimento Operacional Padrão – POP do Sistema Prisional do Estado de Pernambuco. Recife: SERES, 2022.

SANTOS, Thays; SOUZA, Gaspar. A criança e a prisão: o encarceramento materno sob a perspectiva dos direitos do infante. **Revista Humanidades e Inovação**, Palmas, v. 7, n. 19, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/3629>. Acesso em: 20 maio 2024.

SILVA, Karolina Marques Araujo da; FERRER, Ana Luiza. Saúde mental e sistema prisional: uso de psicofármacos por mulheres privadas de liberdade. **Cadernos Brasileiros de Saúde Mental**, Florianópolis, v. 16, n. 50, p. 140-162, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/99140>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SOUZA, Elicia Barros Guerra et al. A história da educação prisional feminina na colônia penal do Bom Pastor – Recife/PE entre 1986 e 1998. **Anais V CONEDU...** Campina Grande: Realize Editora, 2018. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/45843>. Acesso em: 15 jul. 2025.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE PERNAMBUCO – TJPE. **TJPE convoca magistrados para Mutirão Processual Penal – Pena Justa 2025.1.** Recife: TJPE, 2025.

Disponível em <https://portal.tjpe.jus.br/~tjpe-convoca-magistrados-e-servidores-para-o-mutir%C3%A3o-processual-penal-pena-justa-2025.1>. Acesso em: 13 jul. 2025.

UNITED NATIONS OFFICE ON DRUGS AND CRIME – UNODC. **Global prison trends:** Prison Brief 2025. Vienna: UNODC, 2025. Disponível em: [https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/prison/Prison\\_brief\\_2025.pdf](https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/prison/Prison_brief_2025.pdf). Acesso em: 25 jul. 2025.



**Artigo**

# PERFORMANCE NEGROTÉRIO: 25 ANOS DO MASSACRE DO CARANDIRU<sup>1</sup>

*PERFORMANCE NEGROTÉRIO: 25 YEARS OF CARANDIRU MASSACRE*

*PERFORMANCE NEGROTÉRIO: 25 AÑOS DE  
LA MASACRE DE CARANDIRU*

**Rodrigo Severo dos Santos**

**Rodrigo Severo dos Santos**

Artista, pesquisador e professor, atua nas interseções entre teatro, performance e cena expandida, com foco nas pedagogias e poéticas negrorreferenciadas. É professor da Escola de Teatro da Universidade

Federal da Bahia (UFBA), fundador da Coletiva Preta Performance, onde desenvolve estéticas descolonizadas e antirracistas, e também integrante do Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

E-mail: rodrigosevero@ufba.br

1. Este artigo é parte de um dos capítulos da tese *A Performance Negra no Brasil: estéticas descolonizadas na cena contemporânea*, realizada a partir do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16082023-105928/pt-br.php>.

## Resumo

O objetivo deste artigo é analisar como a experiência em performance pode ativar memórias traumáticas do episódio conhecido como Massacre do Carandiru (1992), que culminou na morte de pelo menos 111 homens encarcerados. Para tanto, exploramos o conceito de necropolítica de Achille Mbembe e a discussão da transmissão da memória traumática pela performance investigada por Diana Taylor. Em seguida, analisaremos a performance *Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru* (2017), criada pela Coletiva Preta Performance.

**Palavras-chave:** Carandiru, necropolítica, performance, trauma social.

## Abstract

This study aims to analyze how performance experience can activate traumatic memories of the episode known as the Carandiru Massacre (1992), which resulted in the death of at least 111 incarcerated men. For this, we draw on Achille Mbembe's concept of necropolitics and Diana Taylor's discussion on the transmission of traumatic memory through performance. We then analyze *Negrotério: 25th Anniversary of the Carandiru Massacre* (2017), created by the Coletiva Preta Performance collective.

**Keywords:** Carandiru, necropolitics, performance, social trauma.

## Resumen

El objetivo de este artículo es analizar cómo la experiencia performática puede activar memorias traumáticas del episodio conocido como la Masacre de Carandiru (1992), que culminó con la muerte de al menos 111 hombres encarcelados. Por eso, se explora el concepto de necropolítica, de Achille Mbembe, y la discusión sobre la transmisión de la memoria traumática a través de la performance investigada por Diana Taylor. A continuación, se analiza *Negrotério: 25º Aniversario de la Masacre de Carandiru* (2017), creada por el colectivo Coletiva Preta Performance.

**Palabras clave:** Carandiru, necropolítica, performance, trauma social.

## Introdução

O massacre do Carandiru, ocorrido em 02 de outubro de 1992, é caracterizado como um marco simbólico na história do sistema penal brasileiro, como também se tornou sinônimo de impunidade. A partir da análise da performance *Negrotório: 25 anos do Massacre do Carandiru* (2017) que, grosso modo, rememora a chacina de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo, busca-se, no primeiro momento, relacionar o conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2018) à discussão da transmissão da memória traumática pela performance investigado por Diana Taylor (2013). No segundo momento, descrevemos quem é a Coletiva Preta Performance, como surgiu *Necrotório* e uma discussão sobre o Massacre do Carandiru. No terceiro momento, abordaremos a performance *Negrotório: 25 anos do Massacre do Carandiru* (2017), analisando como foi sua realização no Parque da Juventude (antigo Carandiru), e algumas estratégias performativas que estão presentes na ação, além de ressaltar o papel dos espectadores dentro do acontecimento. Por fim, refletimos sobre como a ação provocou zonas de desconforto no espaço público ao rememorar a chacina de 1992, convidando os espectadores que não tiveram experiências diretas com o massacre, a contribuir na perpetuação dessa memória traumática.

## Da necropolítica à transmissão do trauma

*O ser humano é descartável no Brasil.  
Como modess usado ou bombril.  
Cadeia? Guarda o que o sistema não quis.  
Esconde o que a novela não diz.  
(Racionais MC's, "Diário de um detento")*

O filósofo e professor Achille Mbembe apresenta o conceito de Necropolítica como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2018, p. 5). Ele é fundamental para se entender os discursos de legitimidade, por parte do Estado, da lógica sistêmica de destruição material e simbólica de corpos humanos e grupos sociais vistos como “ameaças”. Nesse

contexto, o Estado se coloca como “máquina de guerra” (Mbembe, 2018) que, ao invés de proteger os seus cidadãos, trata determinadas populações como inimigos a serem controlados e eliminados. Para o autor, o racismo atua como motor principal da necropolítica, “na medida em que esse é o nome dado à destruição organizada, é o nome de uma economia sacrificial cujo funcionamento exige, de um lado, a redução generalizada do preço da vida e, de outro, a familiarização com a perda.” (Mbembe, 2020, p. 68).

Mbembe, pensando na relação entre soberania e violência, afirma que o objetivo central da soberania consiste na “instrumentalização generalizada da existência humana e na destruição material de corpos humanos e populações” (Mbembe, 2018, p. 10-11). Ou seja, a soberania entra como “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (Mbembe, 2018, p. 41). A dimensão do espaço é fundamental para o estabelecimento da Necropolítica.

Os espaços onde se têm uma presença de corpos indesejáveis, são onde se estabelecem os critérios de ação da necropolítica. A partir do pensamento do psiquiatra Frantz Fanon, Mbembe vai dizer que: “a cidade do povo colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação [...]. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz.” (Mbembe, 2018, p. 41). Aqui, encontramos a gênese da ideia de que, em alguns espaços, o Estado possui licença para matar, considerando algumas vidas descartáveis.

No Brasil, um dos exemplos mais contundentes da aplicação da **Necropolítica**, como continuação dos efeitos da escravidão e do colonialismo hoje, encontra-se na série de chacinas praticadas por forças policiais nas áreas marginalizadas, contra membros das camadas subalternizadas da sociedade. A esmagadora maioria delas saem impunes até hoje. Entre inúmeros exemplos dessa extrema barbaridade, podemos elencar: o fuzilamento de mais de 111 presos na Casa de Detenção do Carandiru na cidade de São Paulo (1992); as chacinas de Vigário Geral, com 21 moradores mortos, e da Candelária, com sete menores assassinados, na cidade do Rio de Janeiro, respectivamente em 1992 e 1996; o massacre de 19 trabalhadores rurais sem-terra, em Eldorado de Carajás, no Pará, no ano de 1996; o “massacre da Sé” na zona central da cidade de São Paulo, em que sete moradores de rua

foram mortos com golpes de ferro e pauladas na cabeça em 2004; o fuzilamento com 80 tiros em carro com uma família de pessoas negras no bairro de Guadalupe, zona norte da cidade do Rio de Janeiro em 2019; a morte de nove jovens que estavam no baile funk em Paraisópolis, após ação da polícia na comunidade da Zona Sul de São Paulo em 2019.

Nesse contexto é possível, pela arte, especificamente pela performance, invocar espaços de questionamentos, rupturas, tensões e indignação de um passado marcado pela Necropolítica? Poderia a performance transmitir as memórias traumáticas produzidas pelas políticas de morte?

A professora e pesquisadora dos estudos da performance Diana Taylor analisa como as performances de protestos, os *escraches*<sup>2</sup> ou atos de execração pública de coletivos da América Latina, como as Mães de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. – Hijos por la identidad y la Justicia<sup>3</sup>, usam o trauma para inspirar o ativismo político. Taylor nos apresenta cinco possibilidades de como a performance pode transmitir a memória traumática. Em primeiro lugar, o protesto nesse formato auxilia os sobreviventes a lidar com o trauma individual e coletivo, usando-o para incentivar a denúncia política. Em segundo lugar, o trauma, como a performance, caracteriza-se pela natureza de suas repetições. Em terceiro, tanto a performance quanto a trama se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente. Em quarto lugar, tanto a performance quanto o trauma estão sempre *in situ*. Cada um intervém no corpo individual/político/social em um momento particular e reflete tensões específicas. Em quinto lugar:

A memória traumática frequentemente conta com a performance interativa e ao vivo para sua transmissão. Até mesmo estudos que enfatizam a ligação entre o trauma e a narrativa evidenciam em sua própria análise que a transmissão da memória traumática da vítima para a testemunha inclui o ato, compartilhado e participativo, de contar e ouvir, que se

- 
2. Escraches, atos de execração pública, constituem uma forma de performance guerrilha praticada pelos filhos dos desaparecidos na Argentina para atacar criminosos associados à “Guerra Suja.” Geralmente, escraches são manifestações espalhafatosas, festivas e móveis, que reúnem de 300 a 500 pessoas. Em vez do movimento ritualístico e circular ao redor da praça, que identificamos como as MÃes da Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., a organização dos filhos dos desaparecidos e de prisioneiros políticos, promove protestos carnavalescos que levam os participantes diretamente até a casa ou o escritório do criminoso político ou até um centro clandestino de tortura. Cf. Taylor (2013).
  3. Coletivo formado em 1995 a partir da ação dos filhos de desaparecidos e presos políticos que se organizaram na luta contra as atrocidades e impunidades da ditadura argentina.

associa com a performance ao vivo. Dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que “passa a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático” (Taylor, 2013, p. 235).

Conforme Taylor, na performance, os comportamentos e as ações podem ser separados dos atores sociais que os performatizam, dos quais as ações podem ser aprendidas, encenadas e transmitidas de uma pessoa para outra. Dessa forma, a autora diz que “a transmissão da experiência traumática se parece mais com o ‘contágio’ — uma pessoa pega e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos” (Taylor, 2013, p. 236). Ou seja, à medida em que uma pessoa tem contato com essa violência, ela imediatamente a incorpora, responsabilizando-se por entender os acontecimentos passados, aumentando sua consciência pública destes fatos traumáticos, exigindo mudanças sociais e culturais.

Vejamos agora como as questões acima aparecem na performance *Negrotério: 25 anos do massacre do Carandiru* (2017), da Coletiva Preta Performance, realizada no Parque da Juventude (antigo Carandiru), fazendo uma denúncia política do massacre e envolvendo os espectadores na transmissão da memória traumática desse acontecimento.

## Coletiva Preta Performance

Preta Performance é uma Coletiva independente, nascida em 2016, na periferia de Diadema/SP. Fruto do encontro de artistas negres transdisciplinares, que pesquisam as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações e estéticas descolonizadas e antirracistas nas linguagens da performance e do audiovisual. A coletiva se apropria da performance como um gesto contracolonial, produzindo estéticas de existência, resistência e sobrevivência com o objetivo de questionar as imagens nocivas associadas às pessoas negras e às políticas de morte direcionadas aos corpos racializados e dissidentes no Brasil. Configura-se como um espaço de luta da memória contra o esquecimento, buscando formas de fortalecimento e aquilombamento com diferentes artistas com as suas mais diversas negritudes; um lugar de margem, lugar de erguer a voz.

Na Coletiva, as práticas performativas são pensadas tanto para serem realizadas ao vivo como também para serem transformadas em videoperformance, atualizando, mutuamente, tanto o arquivo como o repertório da coletiva. Uma das nossas intenções é pensar como as ações produzidas podem abrir debates públicos por meio das mídias sociais.

A performance *Negrotério* é uma coralidade de empacotados embebidos de sangue colocados no espaço público, com o objetivo de gerar algum tipo de estranhamento crítico, alterando a percepção dos que transitam pelo espaço da cidade, dando visibilidade à temática do genocídio negro para o debate público. Os pacotes são feitos por performers – seus corpos são envoltos por lona plástica preta e fitas adesivas, causando um estado compulsório de imobilidade e asfixia. Experiência física e psíquica em metáfora da morte.

A performance surgiu no ano de 2016, em um contexto pedagógico, a partir do trabalho desenvolvido como “formador brincante”<sup>4</sup> da Rede Cultural Beija Flor (Diadema-SP), uma organização social sem fins lucrativos com uma trajetória de mais de 27 anos atuando na periferia de Diadema/SP. O trabalho percorreu diferentes lugares da cidade de São Paulo, ganhando uma nova versão que rememora uma das maiores tragédias prisionais do Brasil contemporâneo: Massacre do Carandiru (1992).

O episódio ocorreu em 2 de outubro de 1992, no Pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo (Presídio Carandiru), às vésperas das eleições municipais na cidade de São Paulo – durante a gestão do então governador Luiz Antônio Fleury Filho. Após um desentendimento entre dois presos do Pavilhão 9, desencadeou-se uma rebelião. Policiais do Batalhão de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo, sob comando do Coronel Ubiratan Guimarães, cerca de 300 homens fortemente armados, invadiram a Casa de Detenção para reprimir a rebelião. A ação da PM resultou na morte de pelo menos 111 detentos<sup>5</sup> executados brutalmente e outras centenas de feridos, a maioria deles desarmados.

- 
4. Eu, assim como os demais educadores (Thiago Salles, Luciene Santos, Bruno Torres, Jhei Afrobreak, Erika Vicentina Dias, Regiane Dias, Fabíola Moraes) da ONG, trabalhávamos, por meio de múltiplas ações, no sentido de desconstruir estereótipos sobre pessoas negras como primeiro passo para o exercício da cidadania.
  5. O número de 111 mortos é ponto de grande controvérsia, pois há depoimentos de vítimas sobreviventes que informam sobre a existência de um número ainda maior de mortos do

O massacre do Carandiru é um marco na história da violência estatal no Brasil, ocorrido quatro anos depois da Constituição Federal de 1988, que instituiu o Estado democrático de direito. Ou seja, um dos mais graves atentados contra o Estado de Direito, uma gestão de mortes em larga escala sob custódia do Estado. Um crime com relativa ausência de indignação pública e de “desinteresse” incompreensível e inadmissível, perante a impunidade dos envolvidos no Massacre do Carandiru. Quase três décadas depois, ninguém foi preso ou responsabilizado pelo “incidente<sup>6</sup>”. Como afirmam as pesquisadoras do âmbito do direito Maíra Rocha Machado e Marta Rodriguez de Assis Machado na apresentação do livro *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre* (2015):

O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não conseguirmos explicar como permitimos que ele ocorresse; como permitimos que, quatro anos depois da promulgação da Carta Constitucional que instituiu (em tese) nosso Estado democrático de direito, agentes do Estado, agindo sob ordens e diante de autoridades do Estado, executassem ao menos 111 pessoas encerraladas em estabelecimento gerido pelo Estado. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não conseguirmos justificar, 23 anos depois, a manutenção da indiferença política, institucional, ética e jurídica a esse episódio na vigência da nossa democracia. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto suas causas – a política de encarceramento em massa, a violação de direitos da população carcerária e a violência policial – permanecerem marcando nosso cotidiano. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso **presente** enquanto não pudermos garantir que algo semelhante não voltará a ocorrer (Machado & Machado, 2015, p. 34).

---

que os divulgados oficialmente. Adriana Mariana de Araújo Rodrigues, em sua pesquisa de mestrado, afirma que “até hoje, a quantidade oficial de 111 mortos, anunciada pelo secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo, Pedro Franco de Campos, é contestada por vários dos sobreviventes ao massacre. À época, de acordo com matéria divulgada pelo Jornal Folha de São Paulo de 7 de outubro de 1992, uma comissão de presos apresentou aos integrantes da comissão, composta por parlamentares, representantes da OAB, da Comissão Teotônio Vilela de Direitos Humanos, Comissão Justiça e Paz, Anistia Internacional, dentre outras entidades de direitos humanos, um número muito maior do que o divulgado: segundo os detentos, 150 presos teriam sido mortos e 134 estariam desaparecidos” (Rodrigues, 2021, p. 64).

6. Em 2001, o coronel Ubiratan Guimarães foi condenado a 632 anos de prisão por sua responsabilidade em 102 das 111 mortes ocorridas durante o massacre do Carandiru, em 1992. A condenação foi posteriormente anulada pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, em 2006, sob a justificativa de que o oficial agiu no estrito cumprimento do dever legal. À época da anulação, Guimarães exercia o cargo de deputado estadual.

Os pesquisadores Eloi Pietá e Justino Pereira, no livro *Pavilhão 9: o massacre do Carandiru* (1993), afirmam que “a Casa de Detenção foi projetada para 3.250 presos. Está [em 1992] com 7.257, 120% a mais do que comporta” (Pietá; Pereira, 1993, p. 42). Desde 1969 a população carcerária vinha aumentando significativamente e o poder público não havia proposto ações concretas para minimizar essa problemática. “O Carandiru chegou a ter oito mil detentos, excedendo sua capacidade em 200%. Construído para abrigar menos de três mil presos, no dia 2 de outubro de 1992, havia 7.200 encarcerados” (Borges, 2016, p. 16-17).

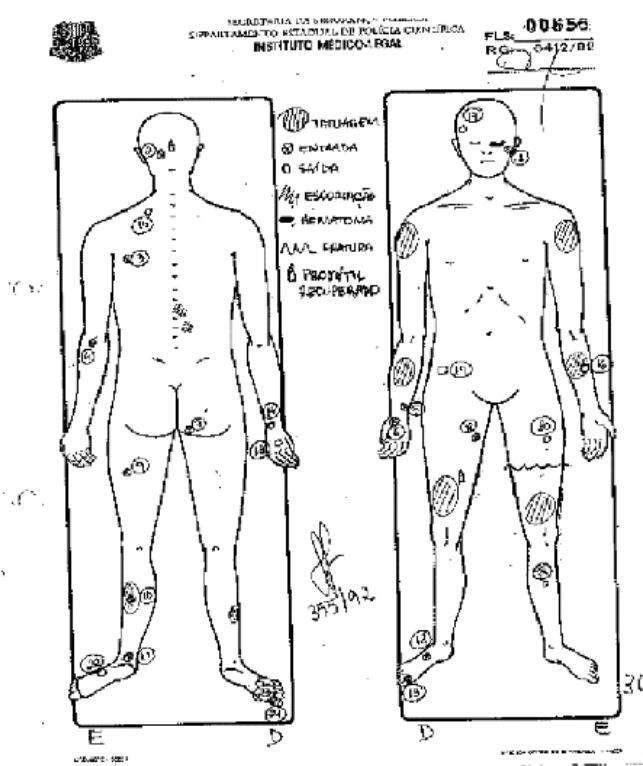
No texto *Os 111 laudos necroscópicos do carandiru: evidências de uma execução*, Nanci Tortoreto Christovão (2015) afirma que, na observação dos 111 laudos necroscópicos, a situação de rendição e impotência à qual se encontravam os detentos foi especialmente evidenciada pela presença de sinais de defesa em membros superiores dos cadáveres, conforme relataram os laudos. Segundo a autora, além disso, as armas, os tipos e a forma como foram perpetrados os ferimentos nos detentos durante a ostensiva policial foram ficando cada vez mais nítidos e assumindo características das operações táticas policiais de incapacitação imediata, denominada poder de parada (*stopping power*). O principal objetivo dessa tática é produzir a morte do adversário, atingindo estrategicamente regiões vitais do corpo, como cabeça, pescoço e tronco. (Christovão, 2015). Algumas pessoas privadas de liberdade não estavam armadas, não tinham condições de se defender e foram mortas enquanto estavam de joelhos e imobilizadas e “os corpos dos mortos foram atingidos por 515 tiros, numa média de 4,6 balas por pessoa, a maior parte delas na cabeça, peito e costas. Um terço dos mortos levou mais de treze tiros” (Pietá; Pereira, 1993, p. 173) e todos os policiais saíram vivos da operação.

Sob a intenção dos policiais especializados de produzir a execução dos detentos do Carandiru, a pesquisadora Nanci Tortoreto Christovão afirma que ficou evidente que fizeram uso da força letal como primeira opção de ação, considerando a quantidade de armas (138) que os policiais denunciados portavam e tipos de armamentos (incluindo fuzis e submetralhadoras) utilizados contra os detentos. Para a autora, a utilização da força letal era incompatível e desproporcional com a missão de debelar uma rebelião na qual não havia reféns e nem perigo iminente à vida de terceiros, conforme determinam os princípios do uso da força e de armas de fogo das Nações Unidas. Logo, a força letal foi aplicada de forma intencional no sentido de produzir a morte dos detentos. (Christovão, 2015).

Conforme concluiu a autora, a intenção por partes dos policiais sempre foi a de destruição total das vítimas e nunca de apaziguar a situação conflituosa dentro do presídio, e sim, de produzir ‘mundos de morte’ (Mbembe, 2018).

Vejamos a imagem de um laudo necroscópico, produzido pelo Instituto Médico Legal (IML) do Estado de São Paulo, de uma das vítimas do Massacre que foi alvejada por 13 tiros e que teve diversas escoriações, hematomas, ferimentos e fratura inscritos no seu corpo como resultante da violenta intervenção policial (Figura 1).

**Figura 1:** Imagem de laudo necroscópico. Preso levou 13 disparos.



Fonte: Massacre Carandiru<sup>7</sup>.

## Negrotório: 25 anos do Massacre do Carandiru

Começamos a pensar na criação da performance durante um encontro da Coletiva no Centro Cultural Vergueiro (SP). O integrante da Coletiva, Vinícius Soares, informou que o Massacre do Carandiru completaria 25 anos

7. Disponível em: <https://massacrecarandiru.org.br/documento/MGMim5YfK8RvR6mou>. Acesso em: 8 jun. 2022.

no dia 2 de outubro de 2017. Munido dessa informação, a Coletiva decidiu fazer uma versão de *Negrotório*<sup>8</sup> impulsionada pelo trauma do Massacre do Carandiru. A performance enquanto intervenção urbana evocaria a memória do massacre, delatando a violência de Estado e abrindo as portas para questionamentos, indignação e revolta que levassem a sociedade civil a ter conhecimento dessa tragédia e da sua impunidade. Pois, como aponta Ileana Diéguez Caballero (2011), as intervenções urbanas no campo artístico produzem certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e contexto no qual se produzem, podendo provocar reconexões que implicam uma reconsideração acerca das relações entre os habitantes, assim como um olhar que inclui zonas veladas da memória coletiva, como é o caso do atual Parque da Juventude, lugar onde aconteceu o massacre. A destruição física do Carandiru e a construção do Parque por parte do Estado de São Paulo foram uma tentativa de produzir o esquecimento e o apagamento da “má memória” do massacre, livrando o presente do fantasma.

A historiadora Viviane Trindade Borges afirma que as sistemáticas demolições dos espaços marcados pela violência, como o Carandiru, são legitimadas pelo discurso que aponta uma promessa de futuro como se destruir esses locais garantisse profundas transformações e melhorias no sistema penal e no desenvolvimento das cidades, assegurando que histórias marcadas por violência não mais se repitam. “Talvez mais do que isso, as demolições e apagamentos parecem ser tentativas de exorcizar tragédias. No caso do Carandiru, talvez um dos exemplos mais emblemáticos nesse sentido, a única consequência efetiva do massacre que deixou 111 mortos foi a demolição das edificações” (Borges, 2018, p. 315).

A intenção da Coletiva era tanto realizar a intervenção quanto fazer uma videoperformance como estratégia simbólica de rememoração do Massacre, rompendo com sua invisibilização na esfera pública. A videoperformance seria publicada no dia 2 de outubro de 2017, data de 25 anos da tragédia, para estimular e subsidiar um novo debate público sobre o Massacre do Carandiru, que mobiliza temas como justiça social, a política de encarceramento em massa, a criminalização da pobreza, a violação de direitos da população carcerária

---

8. Entendendo-a como uma obra flexível, podendo se apresentar tanto como intervenção urbana quanto como videoperformance.

e a violência policial, entre outros, que ainda permanecem latentes em nosso cotidiano. Segundo Viviane Borges:

A história do massacre do Carandiru tornou-se uma questão pública, uma história moveida, em pleno desenrolar, escrita através de uma profusão de materiais que a divulgam para um público cada vez mais amplo, atendendo as demandas sociais que desejam discutir o ocorrido. Uma história pública institucionalizada e não institucionalizada, mas produzida e compartilhada em uma gama de configurações tecida por profissionais e não profissionais. A história que cerca o Carandiru ganhou repercussão nacional e internacional. Lugar de bandidos, assaltantes, assassinos, presos políticos e traficantes. Local da maior tragédia prisional do país. Como lidar com um passado marcado por uma história trágica, que desvela a degradação humana? Demolir, varrer do tecido urbano esses marcos simbólicos permite apagar esse passado? (Borges, 2016, p. 6).

Para o levantamento de material da performance, fizemos uma pesquisa sobre a história do Massacre em vários lugares: publicações de livros, músicas, documentários, relatos de sobreviventes, reportagens jornalísticas da época da tragédia<sup>9</sup>. Durante a pesquisa, Vinícius Soares encontrou diversos depoimentos do ex-governador Geraldo Alckmin falando sobre a demolição do Carandiru e da inauguração do Parque da Juventude, projeto arquitetônico e urbanístico surgido como tentativa de apagar da memória coletiva o massacre de pelo menos 111 homens mortos pelas mãos do Estado. Esses depoimentos serviram de base para construção do texto falado pelo performer Richard Ventura durante a ação. Descobrimos, por meio da base de dados do “Projeto Memória Massacre<sup>10</sup>”, os nomes dos 111 cidadãos mortos no dia 2 de outubro de 1992. Assim como várias imagens divulgadas dos corpos nus e enfileirados no chão da penitenciária, que correram o mundo como símbolo da necropolítica do sistema prisional brasileiro.

Chegamos ao Parque da Juventude, local da tragédia, às 8h da manhã do dia 1 de outubro de 2017, levando conosco várias malas de materiais, um bolo de três quilos, velas de aniversário, sacos plásticos pretos, fitas adesivas,

9. Disponível em: <https://www.massacrecarandiru.org.br>. Acesso em: 10 out. 2023.

10. Disponível em: <https://www.massacrecarandiru.org.br/documento/LN3ySv8JTvZakHsY4>. Acesso em: 15 set. 2019.

câmeras, microfones, tripés e roupas sociais. Os seguranças, vendo a nossa movimentação, solicitaram que fôssemos até a secretaria pedir uma autorização para que realizássemos qualquer tipo de intervenção cênica no espaço. Fomos até a secretaria, falamos que iríamos realizar uma ação artística, mas não falamos sobre o conteúdo da ação em si.

Já com a autorização em mãos, fizemos um alongamento e um ritual de fechamento e limpeza proposto pela performer Carol Carvalho, que é adepta da religião do Candomblé, pois entendíamos que o espaço tinha muitas memórias e energias, e que era preciso ter uma atenção maior em relação aos nossos corpos. “Antes de iniciarmos a performance *Negrotório*<sup>11</sup>, realizamos uma concentração com alongamento e exercícios respiratórios, e ao finalizar a ação performativa nos reunimos novamente em círculo, realizando um momento meditativo voltado para respiração com intuito de nos ‘despirmos’ daquele estado energético que evocava muita densidade”<sup>12</sup>.

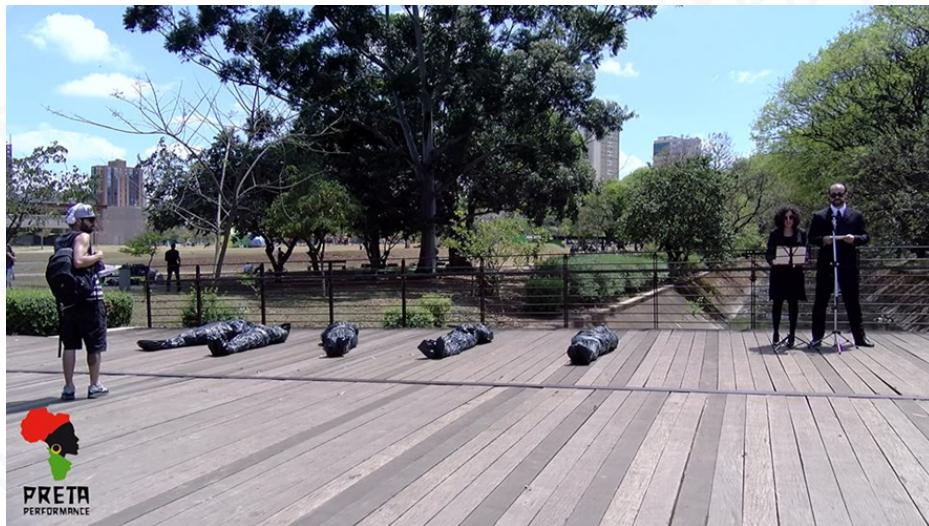
Em seguida, começamos a realizar o procedimento de empacotamento dos corpos que foram enfileirados e colocados no chão do Parque da Juventude, no mesmo local onde estava localizado o Pavilhão 09, onde se iniciou a rebelião no dia 2 de outubro de 1992 (Figura 2). Fomos organizando toda a performance e algumas pessoas se aproximavam para saber o que era aquela movimentação toda. Após formar a imagem dos corpos enfileirados, mais pessoas se aproximaram. Na lateral da coralidade, foram colocados dois pedestais, um com um microfone e o outro com uma lista dos nomes dos 111 mortos no Carandiru. Apareceram dois performers vestidos com roupas sociais: Richard Ventura lembrava a figura de um político e Natália Sanches a figura de uma jornalista. No microfone, Richard Ventura falava um texto sobre a construção do Parque da Juventude e, a cada bloco de fala, Natália Sanches fazia a leitura de um bloco de nomes dos mortos do massacre, lendo os nomes das 111 vítimas como forma de humanizá-las e torná-las símbolos

11. Ficha técnica da ação: Direção da performance: Rodrigo Severo. Direção de montagem: Tiago Salis. Direção de produção: Carol Carvalho, Jhei Afrobreak. Captação de imagens: Gerson Cardoso, Vinícius Soares. Direção de vídeo e edição: Vinícius Soares. Performers: Lucilene Santos, Mauricleia Soares, Andreia Mendes, Carol Carvalho, Natália Sanches, Richard Ventura, Henrique Moreto, Luan Paganarde, Bruno Torres, Vania Mascarenhas e Rodrigo Severo.

12. Entrevista feita pelo autor em 2022.

corporificados da violência de Estado, evocando a memória traumática da tragédia, como é possível ver na imagem abaixo:

**Figura 2:** Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru I.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

Dando continuidade ao acontecimento, o performer Thiago Salles entra no enquadramento com um galão de 25 litros de sangue, despeja-o entre os corpos, vai para frente da coralidade e joga o restante do líquido no chão do Parque da Juventude. Nesse momento, entra um performer com um bolo de aniversário contendo uma vela de 25 anos. A figura do político diz: “e agora vamos celebrar!” Thiago Salles, a jornalista e o político começaram a cantar a música de parabéns e bater palmas com o público. Thiago Salles grita: “Para o massacre, nada!” e o público responde “tudo!” Ele diz: “Então como é que é?” Todos cantam: “É hora, é hora, é hora! Rá-tim-bum, massacre, massacre, massacre!” Em seguida, a jornalista corta o bolo e serve para os espectadores (Figura 3).

O gesto simbólico de despejar um galão de sangue em cima da coralidade e no espaço do acontecimento é uma forma de atualizar as barbaridades, as torturas e os assassinatos vivenciados ali e que foram autorizados pelo Estado brasileiro sob o regime democrático. O banho de sangue também faz referência à imagem do Corredor da Casa de Detenção de São Paulo repleto de sangue no chão após o Massacre do Carandiru, como é possível ver nas imagens que foram compartilhadas em diversos jornais hegemônicos do Brasil. Nesse sentido, a performance parece apontar para a dimensão necropolítica inscrita nas violências coloniais de Estado que atravessam as

## Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

pessoas negras e racializadas, as comunidades indígenas e as populações pobres e periféricas.

**Figura 3:** Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru III.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

O episódio do Carandiru denuncia, por parte do Estado, a suspensão temporária das normas legais e dos direitos fundamentais garantidos pela Constituição para autorizar, por parte do próprio Estado, situações marcadas pela violência em nome da “segurança” como foi o massacre de pelo menos 111 homens (em sua maioria negros e pobres) na Casa de Detenção de São Paulo, remetendo ao Estado de exceção. De acordo com Mbembe (2018, p. 35), “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da civilização”. O espaço e a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais sobre determinados corpos são algumas categorias por meio das quais acontece a Necropolítica. Dentro desta lógica, a invasão do Carandiru informa que aquele espaço é lugar de corpos confinados às margens da sociedade, vistos como bandidos, assaltantes, assassinos e traficantes, em que “as armas de fogo são dispositas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência sociais, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2018, p. 71).

Nesse sentido, a escolha performativa de organizar os pacotes enfileirados no mesmo espaço onde era o Pavilhão 9, assim como as fotos reais dos corpos, nus e enfileirados no chão de concreto, correram o mundo como um símbolo da barbárie brasileira, é uma tradução imagética denunciativa do massacre que aconteceu no dia 1 de outubro de 1992, em que a “memória traumática intervém, alcança-nos, agarra os espectadores desprevenidos e os coloca diretamente dentro da estrutura da política violenta” (Taylor, 2013, p. 252).

Outra estratégia utilizada no acontecimento foi o procedimento da carnavalização como uma tentativa de tornar visível a chacina que os poderes hegemônicos desejam apagar e silenciar da história oficial. A pesquisadora Ileana Diéguez Caballero investiga tal procedimento a partir dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin, que propõe o conceito a partir da transposição de elementos e dinâmicas do carnal para a literatura e outras formas de expressão cultural. Ou seja, a aplicação dos mecanismos carnavalescos, como o riso, a inversão de papéis, a quebra de hierarquias e a celebração do corpo em contextos não carnavalescos. Para Mikhail Bakhtin (2005), o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores, em que todos são participantes ativos do carnaval. Neste sentido, Ileana Diéguez analisa como algumas práticas cênicas da América Latina tratam temas e assuntos extremamente sérios, traumas sociais, por meio de práticas carnavalescas, irreverentes, paródicas, lúdicas e corporais nos espaços públicos. Para a autora, os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena as vozes das margens: “Qualquer imagem associada às estruturações carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário. A partir daí o carnavalesco pode chegar a ser contestatório, dissociador de convenções, desestabilizador [...]” (Diéguez, 2011, p. 57).

Cantar os parabéns coletivamente de 25 anos do Massacre do Carandiru é apontar para o olhar perturbador, transgressor e incômodo que a carnavalização pode proporcionar, produzindo um mundo invertido, um mundo às avessas para a restauração da justiça no espaço público a partir da emergência de comunidades irreverentes, comprometidas em tornar visíveis o trauma silenciado pela história oficial. Nesse sentido, de forma contagiante, o público cantou e gritou os parabéns de aniversário dos 25 anos do Massacre, tornando os crimes visíveis, atualizando o acontecimento social traumático, a

## Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

brutal violência à qual as vítimas foram submetidas, a fim de desvelar o que o Estado buscou ocultar, revelando pela performance o trauma social que é constantemente levado ao esquecimento.

O aniversário de 25 anos do Massacre é visto pela lógica da ironia, deboche, paródia, sátira sociopolítica que subverte uma ordem pré-estabelecida, gerando críticas sociais em relação a essa situação de extrema brutalidade; fazendo subir à cena as memórias e vozes das margens, daqueles que foram trucidados durante o massacre do Carandiru. Ao mesmo tempo, convida os espectadores a se moverem contra uma cultura da violência naturalizada no Brasil e a se responsabilizarem pela memória desse trauma coletivo, para que ela não se repita. No depoimento de um espectador presente na videoperformance, é possível perceber sua indignação sobre o silêncio e a omissão de uma parte da sociedade em relação à maior história da tragédia prisional brasileira: “É muito triste a gente comemorar 25 anos deste massacre. A gente, num silêncio interno, compactuar e não fazermos nada!”<sup>13</sup>. A fala do espectador remete às palavras de Diana Taylor quando afirma que “como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e importuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação passada” (Taylor, 2013, p. 261).

**Figura 4:** Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru IV.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

13. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uEE11fw\\_oYc](https://www.youtube.com/watch?v=uEE11fw_oYc). Acesso em: 3 dez. 2025.

A ideia de criação de uma comunidade entre performers e espectadores formada em resposta à atrocidade do massacre foi fundamental no desenvolvimento da performance. Durante a realização do acontecimento, o público se colocou como responsável pela ação e pelas situações que surgiram durante a sua execução, pois estavam envolvidos no ritual público (Figura 4). A noção de contágio discutida por Diana Taylor em relação à transmissão da experiência traumática apareceu dentro da comunidade. À medida que os espectadores tiveram contato com a memória do Massacre do Carandiru por meio da performance, eles imediatamente a incorporaram, responsabilizando-se por cuidar da coralidade de empacotados, de denunciar a violência que tinha acontecido naquele espaço, passando a ser um participante do acontecimento traumático em que os atores sociais transformam a violência em motor da mudança cultural ao se sentirem como coproprietários do passado traumático do Carandiru.

O trauma se tornou transmissível e compreensível por meio da performance, do recontar e do revivenciar pelo empilhamento dos corpos banhados de sangue e colocados no mesmo espaço do dia 2 de outubro de 1992, tornando visível a tragédia nacional. Como as imagens demonstram, durante toda a realização da performance, os seguranças do parque tentaram censurar a execução da performance. Constantemente fomos ameaçados de que seriam chamados a polícia militar e o batalhão de choque se não parássemos de realizar a performance. Alguns espectadores se sentiram afrontados e permanentemente agredidos com as tentativas dos seguranças de inibir a realização das ações. Uma segunda coralidade foi formada pelos espectadores que, a todo momento, proferiram coletivamente comentários, gritos e palavras energéticas para os seguranças e a pessoa responsável pelo Parque da Juventude para que nos deixasse realizar a ação no espaço. A rede de proteção criada pelos espectadores inibiu que os seguranças interditassem a performance e contribuiu para que a ação fosse realizada até o final. Isso pode ser lido como uma inversão de papéis<sup>14</sup> no funcionamento da comuni-

14. A inversão de papéis e a construção de comunidades tornam visível o fato de, nos espetáculos, estar sempre em causa, também, uma situação social e uma forma de socialização. Tudo quanto, num espetáculo, acontece entre atores e espectadores, ou entre espectadores, acontece também como um processo social específico, constitui uma realidade social específica. Tais processos tornam-se depois políticos, quando entram em

## Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

dade entre performers e espectadores. Tal inversão só foi possível em virtude da presença física entre ambos, anulando a dicotomia entre estética, política e social, fazendo emergir relações específicas no seio da performance. Acreditamos que, se não fosse a performatividade dos espectadores, a ação não teria acontecido até o final. Essa criação da comunidade não estava delineada ou prevista, mas ela aconteceu e influenciou no andamento da performance (Figura 5).

**Figura 5:** Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru V.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

Sendo assim, *Negrotório: 25 anos do massacre do Carandiru* construiu um ato performativo de protesto que através de sua poética, expõe a situação de extermínio, condições desumanas e violações de direitos daqueles homens em situação prisional, que ultrapassou as margens das leis no dia 2 de outubro de 1992. Nesse episódio, as forças advindas da segurança pública, através da intervenção policial, conduzidas pelo poder do Estado, como diz Mbembe, tiveram o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer ao desprover o status político daqueles homens encarcerados. Assim, a performance contribuiu para a transmissão da memória do massacre.

---

jogo a negociação das posições e a afirmação das relações de poder. Estamos perante processos políticos sempre que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, procura impor aos outros certas posições, comportamentos, ações e, em última análise, determinadas convicções (Fischer-Lichte, 2019, p. 409-410).

## Considerações finais

Fazer a performance *Negrotório: 25 anos do massacre do Carandiru* e expandir a ação para o suporte da videoperformance publicada nas redes sociais no dia 2 de outubro de 2017, tanto representou uma forma de lutar contra a indiferença, o esquecimento do Massacre do Carandiru pelas autoridades estatais, como também rememorou suas memórias traumáticas para a sociedade civil. Trata-se do poder da coralidade enquanto corpo coletivo construído no espaço público que ao provocar zonas de desconforto e desarticulação no funcionamento do espaço, tenta produzir reflexões sobre as múltiplas violências perpetradas contra as camadas mais vulneráveis do país, vistas como potencial ameaça ao *status quo*. Condenados muitas vezes pelo racismo e pela criminalização da pobreza. Nesse caso, a performance vai na contramão da política oficial de esquecimento do massacre e do modelo colonialista baseado na “performance-como-desaparecimento” (Taylor, 2013, p. 292) para dar visibilidade a assuntos e temáticas que os poderes hegemônicos querem deixar esquecidos no subterrâneo da casa-grande.

## Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BORGES, Viviane Trindade. Carandiru: os usos da memória de um massacre. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 4-3, set./dez. 2016.
- BORGES, Viviane Trindade. Memória pública e patrimônio prisional: questões do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 310-332, 2018.
- CHRISTOVÃO, Nanci Tortoreto. **Os 111 laudos necroscópicos do Carandiru**: evidências de uma execução. 2015. Dissertação (Mestrado em Direito) – Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getulio Vargas, São Paulo, 2015.
- DIÉGUEZ, Ileana Caballero. **Cenários liminares**: teatralidade, performance e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2019.
- MACHADO, Maíra Rocha; MACHADO, Marta Rodriguez de Assis. (coords.). **Carandiru não é coisa do passado**: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre. São Paulo: FGV Direito SP, 2015.

## Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- PIETÁ, Elói; PEREIRA, Justino. **Pavilhão 9**: o massacre do Carandiru. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- RACIONAIS MC'S. **Diário de um detento**. Compositores: Mano Brow e Josenir Prado. 1997.
- RODRIGUES, Adriana Mariana de Araujo. **Carandiru**: formas de lembrar, maneiras de esquecer. Informação, memória e esquecimento, 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A performance negra no Brasil**: estéticas descolonizadas na cena contemporânea. 2023. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



**Artigo**

# **ATO-ESPETÁCULO MUSICAL INÚTIL CANTO E INÚTIL PRANTO PELOS ANJOS CAÍDOS: A POLÍTICA GENOCIDA DO ESTADO, O ENCARCERAMENTO EM MASSA E OS MOVIMENTOS SOCIAIS NO PALCO**

**MUSICAL PERFORMANCE-ACT INÚTIL CANTO E INÚTIL PRANTO PELOS ANJOS CAÍDOS: THE STATE'S GENOCIDAL POLITICS, MASS INCARCERATION, AND SOCIAL MOVEMENTS ON STAGE**

**ACTO-ESPECTÁCULO MUSICAL INÚTIL PRANTO E INÚTIL CANTO PELOS ANJOS CAÍDOS: LA POLÍTICA GENOCIDA DEL ESTADO, EL ENCARCELAMIENTO MASIVO Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN ESCENA**

**Raquel Parras  
Walmick de Holanda**

Raquel Parras é artista da corporalização, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduada pela Faculdade Paulista de Artes (FPA) com licenciatura em Teatro, atriz formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP) e produtora de ofício. Atualmente colabora com a produção do projeto de extensão "Imersão Oceânica" coordenado pela Prof. Dra. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA). Pesquisa Somática e Artes Cênicas com foco na experiência pelo movimento em criações ecoperformativas. Produz, participa e colabora com artistas do teatro, da dança, do cinema e da educação. Lecionou Artes no ensino fundamental I e II, nos setores público e privado, entre 2015 e 2023, além de ministrar Corpo e Movimento na educação infantil, no setor privado.

E-mail: raquelparras@gmail.com

**Walmick de Holanda**

Autor, mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC), formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP). Pós-graduado em Direção Teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Licenciado em Artes (Teatro) pela Faculdade Paulista de Artes (FPA). Graduado em Artes Cênicas pelo IFCE e em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Fortaleza. Concluiu a primeira turma do Curso da Escola Pública de Teatro Vila das Artes (Fortaleza-CE). Em 2009 cursou audiovisual na Universidad de Salamanca (Espanha) como bolsista do programa de intercâmbio acadêmico, e participou da Odin Week (Holstebro - Dinamarca) junto ao grupo Odin Teatret, de Eugênio Barba. É o idealizador do projeto "QUARENTENA Filmes", no qual adapta obras do Teatro e da Literatura Mundial para toymovies. Atuando profissionalmente no Teatro desde 2005, integrou o elenco de diversos espetáculos em Fortaleza e São Paulo. Na publicidade atua como ator, locutor e modelo plus size. Na TV integrou o elenco da microssérie *Mãe Possível* – com Hel Mother – (GNT), e fez participação na série *Hard* (HBO) e na novela *Poliança Moça* (SBT).

E-mail: walmickdeholanda@gmail.com

## Resumo

Este texto propõe abordar temas e dinâmicas do processo criativo da montagem *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, dirigida por Rogério Tarifa, que estreou em 2017 no Teatro Laboratório da Universidade de São Paulo (USP). São estabelecidas aproximações com o Teatro Épico e as peças didáticas de Bertolt Brecht, bem como com a proposta do processo criativo em rede, de Cecilia Almeida Salles. A temática central discute o sistema carcerário e a política genocida do Estado, em relação direta com o encarceramento em massa e o extermínio da população negra e periférica no Brasil. A montagem foi realizada na Escola de Arte Dramática da USP, com alunos formandos da Turma 66, e contou com a colaboração e participação ativa de representantes do movimento social Mões em Luto da Zona Leste e do grupo Mulheres Livres, oriundo do Projeto Voz Própria, liderado pela cantora e professora Carmina Juarez — projeto do qual participaram mais de 200 mulheres privadas de liberdade na Penitenciária Feminina da Capital. Este texto também propõe demonstrar como as Artes Cênicas podem fortalecer ações, discussões e transformações radicais que auxiliam pessoas que estão ou passaram pelo sistema de justiça criminal, bem como aquelas que perderam seus entes queridos para a violência armada do Estado.

**Palavras-chave:** encarceramento em massa, cárcere, processo criativo, coro, movimento social.

## Abstract

This study aims to explore the themes and dynamics of the creative process behind the theatrical production *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, directed by Rogério Tarifa, which premiered in 2017 at the Teatro Laboratório of USP. It draws connections with epic theater, Bertolt Brecht's didactic plays, and Cecilia Almeida Salles' the proposal of the creative process on a web. Its central theme addresses the prison system and the genocidal policies of the State, directly linked to mass incarceration and the extermination of the Brazilian Black and marginalized populations. The production was carried out at a School of Dramatic Arts with graduating students from Class 66 and featured the active collaboration and participation from members of the social movement Mões em Luto da Zona Leste and the group Mulheres Livres, born from the *Voz Própria Project*, led by singer and professor Carmina Juarez — a project involving over 200 incarcerated women from the *Capital Women's Penitentiary*. This study also seeks to show how the Performing Arts can strengthen actions, discussions, and radical transformations that support individuals who are or have been involved with the criminal justice system and those who have lost loved ones to State violence.

**Keywords:** mass incarceration, prison system, creative process, chorus, social movement.

## Resumen

Este texto propone abordar temas y dinámicas del proceso creativo del montaje *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, dirigido por Rogério Tarifa, que se representó en 2017 en el Teatro Laboratorio de la Universidad de São Paulo (USP). Se establecen aproximaciones con el teatro épico y las piezas didácticas de Bertolt Brecht, así como con la propuesta del proceso creativo en red, de Cecilia Almeida Salles. La temática central discute el sistema carcelario y las políticas genocidas del Estado, en relación directa con el encarcelamiento masivo y el exterminio de la población negra y periférica en Brasil. El montaje fue realizado en la Escuela de Arte Dramático de la USP, con estudiantes egresados de la Clase 66, y contó con la colaboración y participación de representantes del movimiento social Mães em Luto da Zona Leste y del grupo Mulheres Livres, originado en el *Proyecto Voz Propia* liderado por la cantante y profesora Carmina Juarez – proyecto en el que participaron más de 200 mujeres privadas de libertad en la penitenciaría femenina de la capital. Este texto también propone demostrar cómo las Artes Escénicas pueden fortalecer acciones, debates y transformaciones radicales que apoyan a personas que han estado o habían pasado por el sistema de justicia penal, así como a quienes han perdido seres queridos por la violencia armada del Estado.

**Palabras clave:** encarcelamiento masivo, cárcel, proceso creativo, coro, movimiento social.

## Introdução

O ato-espetáculo *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos* (*Inútil Canto*) estreou em 2017, ano em que o Brasil ocupava a quarta posição mundial em população carcerária. Dois meses após a estreia na Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP), o país passou para o terceiro lugar, atrás apenas da China e dos Estados Unidos (Nicolau, 2025). Entre 2017 e 2025, o número de pessoas presas aumentou de 726 mil (Brasil, 2017) para mais de 850 mil (Brasil, 2025a), evidenciando não só o crescimento quantitativo, mas também o colapso das políticas públicas de segurança, justiça e direitos humanos. Segundo o Relatório de Informações Penais – RELIPEN (Brasil, 2025b), 94,5% da população carcerária é masculina, 60% são jovens de até 34 anos,

majoritariamente negros, com baixa escolaridade e oriundos de grupos socialmente vulneráveis.

Em 2024, o Brasil registrou 44.127 mortes violentas intencionais (MVI), com taxa de 20,8 por 100 mil habitantes – a menor desde 2012 e 5,4% inferior à de 2023 (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025). Em contraste, 2017 foi o ano mais violento da série histórica, com taxa recorde de 31,2 e mais de 64 mil vítimas, resultado do confronto entre facções criminosas iniciado nos presídios e espalhado pelas ruas, especialmente nas regiões Norte e Nordeste. Naquele ano, o Nordeste teve taxa média de 49,0 por 100 mil, e o Norte, em 2018, chegou a 45,4 – revelando o impacto da crise na segurança pública.

Esses dados reforçam que o encarceramento em massa não promove segurança, mas sim ameaça a democracia. A peça *Inútil Canto* nasceu como resposta a essa crise ética e civilizatória. Estreou na USP em 2017, circulou por espaços como o Itaú Cultural, teatros da Prefeitura de São Paulo, Sesc Pompeia, Sesc 24 de Maio e Galpão do Folias em 2018, encerrando sua trajetória em 2019 no Festival Santista de Teatro (FESTA), no Sesc Santos, em homenagem a Plínio Marcos.

*Inútil Canto* foi criado a partir de três obras de Plínio Marcos – os textos dramáticos *Barrela* e *Mancha Roxa*, e o conto que dá nome à peça –, todos centrados no sistema carcerário brasileiro. A montagem contou com a participação de mulheres do movimento Mães em Luto da Zona Leste (MLZL), liderado por Solange Oliveira, e do grupo Mulheres Livres (ML), com destaque para Ndu Siba. A dramaturgia foi construída a partir dos textos de Plínio, literatura, dados sobre MVI e encarceramento, além dos relatos de Solange Oliveira e Ndu Siba, que também atuaram em cena com o elenco.

O compositor Jonathan Silva transformou o conto em música coral para quatro violonistas tocarem e o elenco cantar. Trechos de *Barrela* e *Mancha Roxa*, da Constituição sobre Direitos Humanos (Brasil, 1988), dados estatísticos e textos literários (Davis, 2016; Foucault, 1987; Queiroz, 2015; Varella, 1999; 2017) entrecortaram o canto coral. A direção de movimento, com técnicas mistas e foco no Butô<sup>1</sup>, foi conduzida por Marilda Alface. A direção

1. Butô é uma dança-teatro japonesa surgida nos anos 1950, marcada por movimentos lentos e expressivos, que exploram temas como dor, memória e transformação do corpo, em oposição às estéticas tradicionais.

musical ficou a cargo de William Guedes, e a direção geral foi assinada por Rogério Tarifa<sup>2</sup>.

## Entrando na roda: tecendo o ato-espetáculo musical

*Inútil Canto* nasce como resposta artística ao racismo estrutural e ao genocídio da população negra e periférica, denunciando o sistema carcerário brasileiro como herança direta da escravidão. Inspirado por movimentos sociais que defendem o abolicionismo penal e uma reforma jurídica radical, o espetáculo busca estancar as mazelas sociais e afirmar a vida. A montagem se abre com o poema *Por que Cantamos?* de Mário Benedetti: “Já que o grito só não basta e já não basta o pranto e nem a raiva”.

A proposta surgiu em 2017, quando Rogério Tarifa, sensibilizado pelos levantes em presídios brasileiros, apresentou à Turma 66 o conto *Inútil Canto* e *Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, de Plínio Marcos (1977), que narra uma rebelião em Osasco nos anos 1970, em que presos em condições sub-humanas morrem queimados após protestarem por dignidade. As dramaturgias *Barrela* (1959) e *Mancha Roxa* (1988), também de Plínio, foram incorporadas para abordar os cárceres masculino e feminino.

A montagem contou com a presença da cantora sul-africana Ndu Siba e/ou da ativista Sol Oliveira, do movimento MLZL, formado por mulheres que perderam filhos e filhas, vítimas da violência policial. O resultado é um ato-espetáculo musical que ultrapassa o palco, denunciando o encarceramento em massa e a criminalização das populações negras e periféricas. Como afirma Tarifa (2017): “O nosso canto é para que essa situação mude no Brasil e para que possamos debater e refletir sobre esse assunto quase sempre deixado de lado.”

## Processo criativo em rede de conexão com a produção de Bertolt Brecht

Tomemos como ponto de partida a perspectiva proposta pela pesquisadora Cecilia Almeida Salles (2016), que comprehende a criação como uma

2. Para assistir ao vídeo de *Inútil Canto* na íntegra, acesse: [https://www.youtube.com/watch?v=GJg\\_PA1jXDg](https://www.youtube.com/watch?v=GJg_PA1jXDg).

ação que agrupa experimentações, tentativas, erros, interações e tantos outros movimentos que rejeitam a ideia de a criação ser fruto de uma inspiração pura e absoluta. Ao analisarmos como se deu o percurso criativo de *Inútil Canto*, reconheceremos que ele se deu tal qual o sugerido por Salles.

Em seu livro *Redes da criação: Construção da obra de arte* (2016), Salles nos diz que:

A criação artística é marcada por sua dinamicidade, que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. [...] ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos (Salles, 2016, p. 19).

Essa não rigidez absoluta dá um caráter vivo à feitura da obra, oferecendo liberdade de experimentação e escolhas aos artistas em criação. Esse movimento construtivo, que demanda procedimentos de seleção, cortes, juxtaposições, adições, pode ser percebido no desenrolar do ato-espetáculo, que como já dito anteriormente, se constitui do canto de um conto musicado, entrecortado por cenas e performances dos membros do elenco.

*Inútil Canto* se materializa diante do público quase como uma rede que conecta diferentes células cênicas que organizadas avançam a narrativa e seu discurso.

[...] podemos falar no processo de criação artística como uma rede dinâmica guiada pela tendenciosidade. As interações são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras (Salles, 2016, p. 33).

O conceito de rede é essencial para compreender os movimentos criativos da obra, marcada pela simultaneidade de ações, ausência de hierarquias, não linearidade e forte articulação de nexos (Salles, 2016). A temática do sistema penitenciário brasileiro atua como disparador das escolhas artísticas, manifestando-se como tendência fluida ao longo do processo.

A montagem coletiva permitiu também pesquisas individuais, nas quais cada artista explorou aspectos do tema com os quais se identificava, refletindo

sobre como seus corpos – com suas características físicas e simbólicas – poderiam evocar dados sociais ou desejos de denúncia. O corpo em cena tornou-se documento e camada da dramaturgia.

Um exemplo foi o de Walmick de Holanda, homem cis branco, loiro e de olhos claros, que, ao integrar um espetáculo que denuncia a opressão contra minorias, foi levado a reconhecer seu papel como figura opressora – o cidadão de bem retratado por Plínio Marcos, expressão que ganhou destaque com o avanço da extrema direita e do bolsonarismo nos últimos anos (Figura 1).

**Figura 1:** Cena do cidadão de bem em *Inútil Canto*.



Fonte: Foto de Alécio Cezar (2017).

Ao assimilar o potencial de representação de sua imagem e como ela poderia contribuir para o contexto e a narrativa do espetáculo, a investigação cênica do ator se deu por meio da catalogação de discursos reais de figuras públicas da política brasileira. Em um recorte final, foram escolhidas falas do então deputado federal que viria a se tornar presidente da República nas eleições de 2018 – discursos que defendiam a pena de morte e a redução da maioridade penal. No contexto geral do espetáculo, ficava explícito que teatralizar tais falas era uma forma de questioná-las, confrontá-las e denunciá-las na ágora formada entre elenco e espectadores.

Isto posto, cada artista produziu diferentes cenas alinhadas ao campo semântico que orbitava o processo criativo de *Inútil Canto* e coube ao diretor

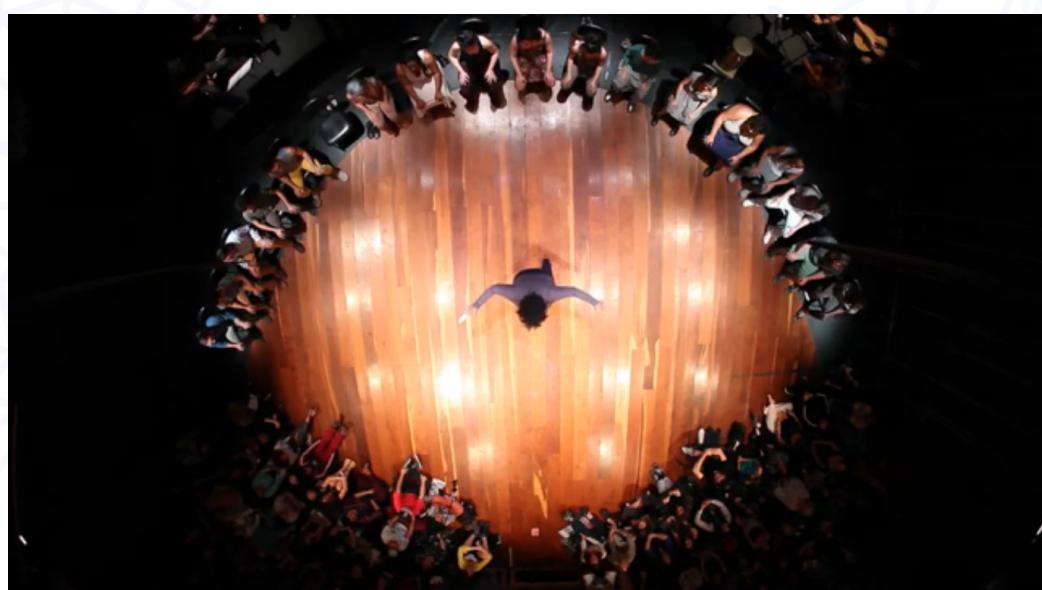
Rogério Tarifa estabelecer em que momento do conto musicado cada cena selecionada se encaixava de modo a potencializar o todo da obra.

Curiosamente, uma frase várias vezes dita por Tarifa (2017) ao elenco durante a construção do espetáculo foi “Amarra o seu processo.” Como que sugerindo que cada intérprete deveria trabalhar a sua cena de forma que ela buscasse estabelecer coerência com o todo da obra, de modo a encontrar o ponto no qual fosse possível alinhavar tal cena na trama como um todo.

Essa busca era convocada como um impulso de realização, e ainda que pudesse gerar dúvidas e incertezas, se dava compreendendo que na lida processual, o artista não tem como garantir e saber se o movimento que realiza o direciona necessariamente à melhora da obra. Assim, a frase repetida pelo diretor era um chamado à inquietação criativa, que se alinha ao sugerido por Salles (2016, p. 23): “idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações, reaproveitamentos e novas rejeições.”

O encontro entre palco e plateia se dava em roda (Figura 2). Em determinado momento, cada ator ou atriz assumia a cena, oscilava entre personagem e indivíduo, junto e diante dos espectadores. Estes que, por mais que pudesse chegar à emoção com o que viam em cena, eram convocados a refletir sobre qual lugar ocupam no sistema social que faz a roda do cárcere girar lucrativamente enquanto projeto político.

**Figura 2:** Atriz ao centro, elenco, músicos e público formando a roda do ato-espetáculo.



Fonte: tela capturada da filmagem do espetáculo na íntegra, 2025.

Acreditamos que, por meio do Teatro, a vida é capaz de reivindicar espaços e discursos que criem novos imaginários e realidades para si. A forma épica como metodologia abordada *intuitivamente* pela equipe na criação cênica propôs uma plataforma para auxiliar este processo de renovação política e do imaginário social.

Expliquemos o porquê de *intuitivamente* estar grafado em itálico: a linguagem do Teatro Épico esteve presente na criação de *Inútil Canto*, por proposições de Tarifa — ainda que o diretor, durante o processo, não tenha citado com ênfase Brecht, Piscator ou outra referência teórica e poética do teatro épico. No entanto, uma vez concluído o processo no espetáculo, era notório que uma análise da obra apontava para as influências e similaridades de procedimentos cênicos da linguagem. O uso da fábula entrecortada, o canto enquanto dramaturgia, o discurso político entrelaçado ao poético, a quebra da quarta parede de forma propositiva ao público, dentre outros exemplos.

Há um convite ao aprendizado e formação nessa dinâmica criativa processual, sobretudo atrelada à forma épica. Por exemplo, a experiência da atriz Raquel Parras na construção da escrita dramatúrgica de *Inútil Canto*, em colaboração com Tarifa e o elenco, revelou-se uma potente forma de entrelaçar os textos de Plínio às pesquisas e dados estatísticos, além da literatura e dos textos poéticos criados coletivamente por todos os envolvidos no processo. Juntamente com o ator André Cézar Mendes, a atriz formava uma dupla de narradores da peça. Durante o percurso de criação das falas narrativas — que ligavam um movimento a outro no ato-espétáculo —, Parras colaborou no desenvolvimento da dramaturgia como um todo, a convite de Tarifa. Além da escrita dramatúrgica, a atriz escreveu uma composição musical inédita e, em parceria com o diretor, assumiu a frente de produção do espetáculo. Muitos dos dados levantados nas pesquisas para a cena migraram também para a escrita dos projetos de venda da obra, promovendo a circulação do espetáculo em circuito profissional após sua estreia na USP.

Uma vez que Tarifa foi aluno da EAD, tal qual a turma que dirigiu, as dinâmicas e vocabulários criativos estavam alinhados no que diz respeito à lógica de experimentação e improvisação a partir da corporeidade. As cenas, textos, imagens, músicas etc. acompanhavam a dinâmica da improvisação e pesquisa sobre os movimentos que nos informaram para onde seguir. A

dinâmica processual e coletiva dentro da Turma 66 sempre fora muito elogiada pelos docentes que nos acompanhavam; o caráter coletivo estava posto na obra porque cada membro da equipe estava conectado ao todo e habitando a si, em presença. O que possibilitou durante todo o ato-espetáculo um estado de presença corporalizada individual e coletiva.

Todo o processo criativo junto ao elenco aconteceu em dinâmicas fluídas, propostas e orientadas pelos diretores, pelo compositor e também com contribuições de professoras da EAD/USP, como Carmina Juarez e Isabel Setti. As trocas e o vínculo relacional estabelecido com Sol Oliveira, com as mulheres do MLZL, Ndu Siba e com as ML se deram em encontros na USP com rodas de conversa e cantorias, durante os quais histórias de vida e relatos de experiências eram compartilhados com todos os criadores do espetáculo. Também em encontro promovido pelo MLZL na zona leste da capital paulista, no qual presenciamos a articulação do movimento e seu impacto na vida da comunidade à qual pertence. Além dos ensaios, nos quais Sol Oliveira e Ndu Siba participaram junto às outras equipes (direção, técnica e elenco).

*Inútil Canto* é uma obra coletiva que, em sua execução final diante do público, permite que os espectadores reflitam tanto sobre a temática e o posicionamento político que aborda quanto assimilem sua construção processual e artística. Esse caráter da obra estabelece uma relação direta com os pressupostos do teatro de Brecht. A capacidade formativa – tanto dos artistas quanto dos espectadores – como uma das características da obra analisada, assim como sua estrutura enquanto ato-espetáculo, aproxima de forma contundente o espetáculo dirigido por Tarifa das Peças Didáticas (*Lehrstück*) de Brecht (1967). Estas foram concebidas por Brecht com o objetivo de promover a formação de seus feitores, tanto no plano estético quanto no ideológico.

Koudela (2007) destaca um trecho de *Para uma Teoria da Peça Didática*, texto escrito por Brecht em 1937:

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. [...]

Para a forma de atuação valem as instruções do teatro épico. [...]

O estudo do efeito de estranhamento é indispensável. [...]

O domínio intelectual de toda a peça é imprescindível. Mas não é recomendável encerrar todo o ensinamento sobre a peça antes da atuação em si. [...]

Também para a atuação deve-se buscar, nos limites de certas determinações, uma atuação livre, natural e própria ao atuante. Não se trata, naturalmente, de um adestramento mecânico nem do restabelecimento de tipos médios, ainda que seja almejado o restabelecimento de um alto médio. [...]

Na peça didática é possível uma enorme diversidade (Brecht, 1937 *apud* Koudela, 2007, p. 16).

Os grupos com os quais Brecht trabalhava suas peças didáticas eram variados. Desde elencos compostos por atores profissionais a grupos de trabalhadores de fábricas e corais amadores, por exemplo. As peças didáticas serviam, então, tanto para a formação e treinamento estético como para o desenvolvimento de uma postura ativa quanto às relações sociopolíticas. Brecht acreditava no trabalho coletivo e no potencial pedagógico da arte como caminho para se alcançar um novo modelo de organização social e econômica.

Múltiplos parceiros (atores, cenógrafos, músicos e diretores) eram convocados por Brecht para a realização desses experimentos, que resultaram no hibridismo entre a linguagem do teatro e da música e contavam com a participação de orquestra e de um grande número de cantores — estes muitas vezes vindos de corais amadores de organizações operárias.

À *música comunal* (*Gemeinschaftsmusik*), a qual educa pelo prazer de apresentar em grupo, Brecht adicionava textos instrutivos sobre as temáticas que abordava em seu teatro. Temas como o acordo e o conflito entre indivíduo e sociedade. Concilio (2016, p. 45) afirma que este é o universo que irá construir o cerne do projeto pedagógico dessas peças, pois elas exploram justamente a fricção entre o individualismo e o espírito democrático da vida em comunidade. Disso vemos um desdobramento no que vem a ser as **peças didáticas**.

Dizemos que as **peças didáticas** possuem a característica de pesquisa porque elas se apresentam como metodologia pedagógica para capacitar o ator do teatro **épico-dialético**. Brecht encontrou nas peças didáticas um

espaço para testar novas possibilidades no campo da encenação, dramaturgia, direção e interpretação. O processo criativo produziu resultados imediatos de pesquisa e descobertas estéticas e discursivas sem a obrigatoriedade de que ao fim fosse apresentado um produto. A experiência processual era em si o mais significativo e esperado por eles.

Uma vez conscientes do que tange às peças didáticas de Brecht e seus processos de criação, não fica nítida a associação direta a se estabelecer com *Inútil Canto*? Tanto pela lógica de experimentação criativa e processual – que bem relacionamos com a perspectiva apresentada por Salles, mas sobretudo pela função formadora que a obra incorpora em si. Seja em seus artistas criadores, seja nas convidadas e parceiras do percurso criativo, seja no próprio público.

Os artistas, sobretudo os alunos da Turma 66 da EAD/ECA/USP, identificam no processo criativo deste espetáculo um momento de formação pessoal enquanto indivíduo social, tanto quanto artista. Já as convidadas, tanto do MLZL quanto as egressas da PFC, encontraram nos intervalos de cena uma plataforma para expressar suas denúncias e histórias de vida, bem como também puderam elaborar de forma contínua a verticalização de suas lutas.

## Ágora: todos nós na mesma roda

*Inútil Canto* realizou 27 sessões ao longo de sete temporadas, além de duas apresentações em formato reduzido voltadas para eventos educacionais e culturais, entre os anos de 2017, 2018 e 2019. O ato-espetáculo musical foi fruto da colaboração entre três coletivos principais: a Turma 66, os diretores e o compositor musical – Rogério Tarifa, William Guedes, Marilda Alface e Jonathan Silva –, Sol Oliveira e o movimento MLZL, e a cantora Ndu Siba com o grupo ML.

A Turma 66 vivenciou sua formação artística e política por meio da montagem, em diálogo constante com os coletivos parceiros e com os materiais de pesquisa sobre o sistema carcerário, encarceramento em massa e direitos humanos – consolidando o espetáculo como espaço de aprendizado, criação e militância.

Sobre o MLZL e sua luta:

[...] fundado por Solange de Oliveira Antônio em maio de 2016, é constituído por mães que buscam justiça por seus filhos assassinados pela Polícia Militar do estado de São Paulo. A organização reivindica a memória destes jovens como tentativa de dar nome e rosto às estatísticas. Visa também assegurar o direito, em suas vidas inexistente, de uma investigação que deveria ser feita pelo Estado, mas que, na prática, elas mesmas realizam, pressionando as autoridades públicas, em diversas instâncias governamentais, sobre a verdade acerca da morte de seus filhos (Mães em Luto da Zona Leste, 2025.).

Solange Oliveira (Sol), liderança do MLZL, buscava justiça e denunciava a violência estatal vivida por ela e suas companheiras. Nduduzo Siba (Ndu), mulher migrante, negra, artista e egressa do sistema prisional brasileiro, enfrentava um processo administrativo de expulsão pelo Ministério da Justiça. Seu desejo de permanecer no Brasil era movido pelo sonho de dar voz a outras mulheres que, como ela disse, “não podiam nem sonhar com a liberdade” (Siba *apud* Desacato, 2018). A campanha Nduduzo Tem Voz<sup>3</sup> foi impulsionada por uma rede de apoio formada por artistas, intelectuais e movimentos sociais, fortalecendo a luta por sua permanência e pelo direito de construir sua trajetória como cantora e atriz no país.

**Nduduzo** – Tudo começou com uma pessoa que eu chamo de “minha anjo”: a professora Carmina Juarez. Ela dava aulas de canto dentro da PFC (Penitenciária Feminina da Capital – Carandiru), a penitenciária em que eu fiquei. Eu liguei para ela e falei: “Professora, eu não sei o que fazer. Eu não tenho nada, nem documentos. Não dá para arrumar emprego. E eu tenho esse processo.” Ela falou: “Tem outras mulheres que saíram da penitenciária e que estão cantando em algumas casas. Vem fazer parte do grupo.”

Eu comecei então por esse grupo, chamado Mulheres Livres. Com ele, fui convidada para uma apresentação dentro da Universidade de São Paulo (USP). Naquela apresentação, o diretor Rogério Tarifa, que estava fazendo a peça *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, me chamou. Ele disse que estava impressionado com minha voz e me chamou para, num primeiro momento, fazer só uma apresentação como convidada.

Ele disse que, por mais que a peça tratasse de temas bem atuais no Brasil, faltava esse pedacinho de autenticidade, e ele sentia que minha

3. O vídeo de divulgação da campanha pode ser acessado pelo link: [https://youtu.be/sTfxUa\\_QZvg](https://youtu.be/sTfxUa_QZvg).

## Ato-espetáculo musical *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*

história traz isso. A peça fala de encarceramento em massa, por um texto do Plínio Marcos escrito em 1977. O que está no texto é uma coisa que a gente vê atualmente. A partir daí, recebi mais convites para cantar em outros espaços em que eu nunca imaginei que ia pisar. Conseguí então formar minha banda, com pessoas com meu repertório (Alves, 2022).

Em entrevista (2022), Ndu Siba compartilhou sua trajetória e a importância do *Inútil Canto* em seu processo de retorno à liberdade, destacando o apoio do grupo ML. Sua participação nas sessões e temporadas do espetáculo revelou uma formação política profunda, marcada pelas experiências no cárcere e pela luta para permanecer no Brasil. O processo criativo foi formativo tanto para os artistas quanto para Siba, ampliando as dimensões políticas de sua trajetória e conectando-a diretamente à temática do ato-espetáculo (Figura 3).

**Figura 3:** Final do espetáculo no FESTA com Turma 66, Músicos, Sol Oliveira, Ndu Siba e Marilda Alface.



Fonte: Foto de Rodrigo Montaldi, 2019.

*Inútil Canto* construiu, em sua encenação, uma atmosfera de envolvimento profundo com o debate público – uma verdadeira ágora – convocando público e artistas à formação político-social proposta pelo encontro. A circulação do ato-espetáculo revelou o poder transformador da arte e do teatro como linguagem ativista, capaz de mobilizar vidas para além do palco, tanto de quem cria quanto de quem assiste em diferentes contextos sociais.

A pergunta “Como o Teatro pode ser uma linguagem em favor da justiça, democracia e direitos humanos?” guiou todo o processo criativo e as temporadas do espetáculo. A montagem promoveu uma produção coletiva de conhecimento sociopolítico-artístico entre Turma 66, diretores, Sol Oliveira (MLZL) e Ndu Siba (ML). Desde o início, *Inútil Canto* buscou dar visibilidade às feridas sociais que insistimos em não ver. A campanha Nduduzo Tem Voz garantiu a permanência de Siba no Brasil – uma conquista parcial, mas essencial para que ela pudesse seguir sua trajetória como artista da cena e da música, iniciada no ML e no ato-espétáculo.

Essa pergunta inicial continuou a mover o espetáculo até sua última apresentação e segue contagiando criações posteriores dos coletivos envolvidos: MLZL, Ndu Siba, ML, Turma 66, diretores e o público, que em diversos momentos compartilhou relatos e experiências com os artistas.

## Bibliografia

- ALVES, Matheus. Uma conversa com Nduduzo Siba, artista imigrante que o governo quer expulsar do Brasil. **Nonada Jornalismo**, 16 mar. 2022. Disponível em: [https://www.nonada.com.br/2022/03/uma-conversa-com-nduduzo-siba-artista-i-migrante-que-o-governo-quer-expulsar-do-brasil/](https://www.nonada.com.br/2022/03/uma-conversa-com-nduduzo-siba-artista-imigrante-que-o-governo-quere-expulsar-do-brasil/). Acesso em: 6 ago. 2025.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – Infopen**: atualização junho de 2016. Brasília, DF: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2017. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/wp-content/uploads/2023/09/infopen-levantamento-1.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2025.
- BRASIL. Observatório Nacional dos Direitos Humanos disponibiliza dados sobre o sistema prisional brasileiro. **Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania**, 3 fev. 2025a. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/fevereiro/observatorio-nacional-dos-direitos-humanos-disponibiliza-dados-sobre-o-sistema-prisional-brasileiro>. Acesso em: 1 ago. 2025.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Secretaria Nacional de Políticas Penais. **Relatório de Informações Penais – RELIPEN**: 2º semestre de 2024. Brasília, DF: SENAPPEN, 2025b. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/servicos/sisdepen/relatorios/relipen/relipen-2o-semestre-de-2024.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2025.

**Ato-espetáculo musical *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos***

- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CONCILIO, Vicente. **BadenBaden**: modelo de ação e encenação no processo com peça didática de Bertolt Brecht. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DESACATO. Conheça a campanha #NduduzoTemVoz. **Desacato**, 2018. Disponível em: [https://desacato.info/conheca-a-camapnha-nduduzotemvoz/#google\\_vignette](https://desacato.info/conheca-a-camapnha-nduduzotemvoz/#google_vignette). Acesso em: 13 ago. 2025.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública: 2025**. São Paulo: FBSP, 2025. Disponível em: <https://forum-seguranca.org.br/wp-content/uploads/2025/07/anuario-2025.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2025.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MÃES EM LUTO DA ZONA LESTE. Organização. **Brasil de Direitos**, 2025. Disponível em: <https://www.brasildedireitos.org.br/organizacao/maes-em-luto-da-zona-leste/>. Acesso em: 13 ago. 2025.
- MARCOS, Plinio. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: Ed. Parma, 1977.
- NICOLAU, Analice. Brasil tem a terceira maior população carcerária do mundo, aponta novo levantamento. **Jornal de Brasília**, 4 fev. 2025. Disponível em: <https://jornaldebrasilia.com.br/blogs-e-colunas/analice-nicolau/brasil-tem-a-terceira-maior-populacao-carceraria-do-mundo-aponta-novo-levantamento>. Acesso em: 01 ago. 2025.
- QUEIROZ, Nana. **Presos que menstruam**: a brutal vida das mulheres nas prisões brasileiras. São Paulo: Planeta, 2015.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**: Construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.
- TARIFA, Rogério. **Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos**. Turma 66 EAD/ECA/USP. São Paulo, 2017.
- VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VARELLA, Drauzio. **Prisioneiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



**Artigo**

# **ENTRE MUROS E ATOS: O MAPEAMENTO DE DRAMATURGIAS BRASILEIRAS PARA FISSURAR O CÁRCERE**

**BETWEEN WALLS AND ACTS: THE MAPPING OF BRAZILIAN  
DRAMATURGIES TO FRACTURE THE CARCERAL SYSTEM**

**ENTRE MUROS Y ACTOS: EL MAPEO DE DRAMATURGIAS  
BRASILEÑAS PARA FISURAR LA CÁRCEL**

**Pietra Bonet  
Ianna Nogueira  
Caroline Vetori**

**Pietra Bonet**

Atriz, professora e pesquisadora, graduada em Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR). Pesquisa teatro-prisão e encontra na arte formas de subverter a lógica punitivista.

E-mail: pietravbonet@gmail.com

**Ianna Nogueira**

Atriz, Iluminadora Cênica e Pesquisadora. É Licencianda em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR) desde 2022. Atualmente, é Bolsista de Iniciação Científica com o projeto de pesquisa "Vozes que ecoam além (e contra) o cárcere: mapeamento dramatúrgico".

E-mail: nogueiraianna@hotmail.com

**Caroline Vetori**

Professora-artista-pesquisadora com os pés embrenhados nos territórios teatrais e comunitários. Professora adjunta no curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR). Doutora em Artes Cênicas pela UDESC. E-mail: caroline.souza@ies.unespar.edu.br

## Resumo

Este trabalho pesquisa as intersecções entre teatro e cárcere e busca, fazendo a análise de quatro diferentes dramaturgias brasileiras, encontrar formas de fissurar os muros do cárcere por meio da arte. O artigo também propõe o uso do teatro como prática libertadora a partir do conceito de ficção visionária, de Walidah Imarisha. Investiga-se, a partir de análises bibliográficas, o uso da palavra como arma potente que estilhaça o sistema de (in)justiça e encontra novas possibilidades de mundos.

**Palavras-chave:** abolicionismo prisional, cárcere, ficção visionária, teatro.

## Abstract

This study examines the intersections of theater and incarceration to find ways to fracture the walls of the carceral regime via art by analyzing four Brazilian dramaturgies. It also proposes using theater as a liberating practice, drawing on Walidah Imarisha's concept of visionary fiction. It investigates, via a bibliographic analysis, the use of the word as a potent weapon that shatters the system of (in)justice and finds new possibilities of worlds.

**Keywords:** prison, prison abolitionism, theatre, visionary fiction.

## Resumen

Este trabajo investiga las intersecciones entre teatro y cárcel, y busca encontrar medios, a partir del análisis de cuatro diferentes dramaturgias brasileñas, para fisurar los muros del régimen penitenciario mediante el arte. También propone el uso del teatro como práctica liberadora a partir de la ficción visionaria de Walidah Imarisha. Con base en un análisis bibliográfico, se analiza el uso de la palabra como arma potente que rompe el sistema de (in)justicia y encuentra nuevas posibilidades de mundos.

**Palabras clave:** abolicionismo carcelario, prisión, ficción visionaria, teatro.

## Entre muros

O sistema carcerário apresenta um crescimento constante em números e cada vez mais se prova como um sistema que opera em função da manutenção e perpetuação das elites muito mais do que pela suposta reeducação dos indivíduos, a que se propõe. Segundo levantamento publicado pelo site oficial do governo (Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, 2025), o Brasil soma, em 2025, mais de 850 mil pessoas presas e ocupa o terceiro lugar no ranking mundial de população carcerária. Deitar os olhos sobre esses dados é, também, compreender a história de um país que foi invadido, castrado, explorado e escravizado. Não à toa, corpos negros somam 70% da população carcerária. Para a filósofa e ativista Juliana Borges (2019, p. 15):

O sistema de justiça criminal tem profunda conexão com o racismo, sendo o funcionamento de suas engrenagens mais do que perpassados por essa estrutura de opressão, mas o aparato reordenado para garantir a manutenção do racismo e, portanto, das desigualdades baseadas na hierarquização racial.

Tendo isso em vista, é perceptível que o recorte do sistema prisional se faz bastante intencional e seletivo, operando como mecanismo regulador da sociedade e funcionando como um pilar que sustenta um modelo social que opera via exclusão. O sistema penitenciário brasileiro se mostra, então, um resquício do longo período de escravidão que se alastrou pelo país desde sua invasão e que persiste, mesmo por trás das tentativas do governo, da mídia e das elites de mascarar sua operação.

Em uma sociedade que utiliza o silêncio, o silenciamento e a desinformação como forma de poder, torna-se essencial não só compreender a base que sustenta as prisões, mas também questionar sua (in)eficiência e suas consequências não só na esfera social, mas no que diz respeito ao bem-estar e respeito aos direitos humanos das pessoas encarceradas – se é que podemos associar direitos humanos e cárcere em uma mesma frase. Em texto publicado pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, é citado o registro de 3.091 mortes dentro das prisões, sendo 46,8% relacionados a problemas de saúde, somando um total de 703 homicídios.

Além disso, mais de 120 mil denúncias de tortura e maus-tratos foram feitas desde a implementação das audiências de custódia em 2015. Entre 2020 e 2024, a Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos registrou 14.731 denúncias, totalizando 55.668 violações de direitos, das quais 80% ocorreram dentro dos presídios (Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, 2025).

É importante atentar-se também às questões de gênero que permeiam o sistema carcerário. São mais de 40 mil mulheres encarceradas. Segundo matéria publicada pelo Ministério da Justiça e Segurança Pública em 2023, 54% das mulheres são presas por envolvimento com drogas, sendo 164 delas gestantes e 93 lactantes. Na mesma pesquisa, aponta-se a presença de 606 crianças vivendo no sistema carcerário em razão do aprisionamento de suas mães.

Ao pesquisar sobre a população LGBTQIAPN+, torna-se muito difícil obter dados. Uma divulgação da Secretaria Nacional de Políticas Penais (2020) aponta que 10.457 presos se autodeclaravam LGBTQIAPN+, sendo 248 mulheres trans. Dados também apontam que mais de 30% da população carcerária aguarda julgamento. Esses dados são alarmantes e escancaram não só a ineficiência das prisões como medida de reeducação, mas o descaso e a violência do Estado com as pessoas encarceradas.

Em um ambiente tão precário e violento, a vida se torna moeda de troca e a existência se faz uma consequência de não estar morto. Mas, ainda assim, a imaginação se faz um cacto no deserto que floresce; apesar do tempo, apesar da seca. A imaginação, a arte, a literatura e tantas outras formas do *imaginar* seguem vivas, mesmo rodeadas de ervas daninhas.

## Entre fugas

Ao passo que crescem as prisões, é preciso encontrar pontos de fuga. Traçamos esse paralelo por meio do teatro, pensando a arte enquanto prática que descontinua o modo automatizado de existência, que busca o questionamento do que não pôde, até então, ser questionado e que pode promover, mesmo que em ficção, certa medida de esperança no futuro. Pensar a arte enquanto meio que descontinua práticas centradas de violência e opressão é apoiar-se, de alguma forma, na possibilidade de mudança; na busca de outros

modelos e sistemas de justiça que sejam, de fato, justos. Consideramos aqui a necessidade de pensar o futuro da justiça para além da igualdade, como proposto por Walidah Imarisha (2016), pensar sistemas de libertação. Afinal, qual o propósito de buscar inserir as pessoas excluídas, as ditas minorias sociais, em um sistema quebrado, (ultra)passado e ineficiente se são elas as verdadeiras lentes para mirar o futuro?

Segundo Imarisha (2016, p. 6), “a ficção científica é o único gênero literário que nos permite questionar, problematizar, e re-conceber tudo de uma só vez”. Suas palavras são de extrema importância ao levar em consideração um sistema que não abre espaço para o questionamento e para a problematização. Cada vez mais vemos as políticas totalitárias ganhando força ao redor do mundo enquanto os governos e grandes empresários fazem o possível para calar, encobrir e castrar os movimentos populares que se levantam. Com tantas tragédias, guerras e a aparição de novas potências ultraconservadoras que insistem em atacar os direitos humanos e perpetuar a precariedade das formas de existência, é comum que esqueçamos da importância de vislumbrar futuros. Contudo, em meio a ondas de conservadorismo e silenciamento, é essencial que encontremos formas de nadar contra a maré.

Para Walidah, o conceito de ficção visionária vai além de pensar o futuro. A autora nos relembra que o futuro é ancestral, e que agarrar as raízes e a radicalidade de todas que vieram antes de nós é um passo fundamental na busca pela liberdade, que é, também, ancestral. Ao falar de abolicionismo prisional e a busca pela libertação, Walidah (2016, p. 8) diz:

eu carrego orgulhosamente o título de “abolicionista prisional”; isso me liga às visionárias libertadoras que aboliram a escravidão. Isso conecta meus sonhos de liberação com os dos meus ancestrais e acende toda a nossa responsabilidade e direito a sonhar novos futuros assim como elas fizeram.

Pensar nisso nos faz lembrar que é por meio da imaginação e da possibilidade de ficcionar que se constroem as lutas pelos direitos. É lembrar que a busca pelos direitos das mulheres, das pessoas negras, indígenas e das pessoas LGBTQIAPN+ um dia também foi sonho. E que, ainda que nossa

caminhada seja quase sempre subestimada, lida como ficção científica, ela avança. Além disso, recordar o passado não é conformar-se com o presente, mas encontrar certa esperança para que se possa, de uma maneira mais confiante, continuar a planejar o futuro.

## Entre palavras

À contramão do mundo está o teatro. Enquanto erguem-se prisões, violentam existências, aprisionam e dilaceram corpos todos os dias, o teatro segue sua potência vital de transformação ininterrupta. O teatro emerge, em um momento de busca pela transformação social, como um importante movimento de libertação do imaginário. Seja por meio da prática pedagógica, da construção coletiva ou da dramaturgia, o teatro possibilita a oportunidade de vivência de uma outra realidade, mesmo que por uma fração de tempo, que pode ser tomada como prática viva da ficção visionária.

Ao longo da pesquisa no teatro e nas artes, é possível deparar-se muitas e tantas vezes com a importância da palavra. É bastante curioso que a palavra seja, em nossa sociedade, o que dita a verdade e a mentira, o bom e o ruim, o certo e o errado. É a palavra que determina a lei, que é dita pelos poucos que decidem a vida de muitos. É com uma só palavra que pode-se anular anos de busca por direitos. Por outro lado, também é a palavra a chave que destranca os cadeados das celas; é a palavra que desata os nós embrinhados pelo tempo.

A partir do entendimento do uso da palavra enquanto potência, é possível interessar-se cada vez mais pela escrita dramatúrgica. Nesse caminho, chamamos atenção para a peça *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*. A dramaturgia se encontra no livro *Anjos de Cara Suja*, produzido e publicado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS, que conta com a tradução da obra *Angels With Dirty Face: three stories about Crime, Prison and Redemption*, de Walidah Imarisha. A dramaturgia citada se trata de um projeto colaborativo, escrito por Ligia Souza e encenado por quatro atrizes: Carla Mendes, Ema Alves, Mônica Macedo, Natasha Alves, Nduduzo Siba e Savannah Conceição. Ao longo do texto, algumas das atrizes contam suas histórias de vida e relatam

sua vivência como pessoas trans, travestis e negras, sobreviventes do cárcere. Na cena 10, o seguinte diálogo:

**SAVANNAH:** [...] Mas eu tô cansada de retroceder, eu quero seguir em frente. Eu nunca mais vou voltar praquele lugar! (pausa) Gente, desculpa... Para! Acende a luz...

**DIRETOR:** O que tá acontecendo, Savannah?

**SAVANNAH:** Eu não tô conseguindo falar essa frase... Ela não cabe na minha boca!

**DIRETOR:** Como assim?

**SAVANNAH:** Eu não consigo dizer que eu não vou voltar pra prisão.

**DIRETOR:** Por quê?

**SAVANNAH:** Porque eu carrego um alvo nas costas! Eu sou travesti e sou preta. Qualquer um que esteja na minha pele sabe que o meu país me quer presa ou morta! E por isso é difícil pra mim dizer essa frase (Souza, 2022, p. 477-478).

O trecho mostra a dificuldade da atriz em dizer palavras de libertação. É como se, ao ser dita, a constatação se tornasse muito mais real e concreta. A partir disso, é possível perceber que o teatro, a partir de uma dramaturgia construída coletivamente e com engajamento social, se torna o espaço que potencializa a palavra, que faz dela uma verdade irrefutável, sem espaço para o retrocesso. A continuação do diálogo revela o papel do teatro enquanto espaço que acolhe e permite sentir a liberdade:

**DIRETOR:** O que você prefere fazer, Savannah?

**SAVANNAH:** Eu não tenho escolha, eu preciso continuar: existindo e resistindo!

**TODAS:** Mas você não está sozinha, Savannah... Estamos aqui!

**SAVANNAH:** Sim, talvez seja aqui neste teatro que sinta algum tipo de liberdade, quando conto a minha história... [...], e sabendo que eu não estou na rua, eu acho que eu não vou morrer (Souza, 2022, p. 478).

Na sequência, faremos a análise de algumas outras dramaturgias que circundam a temática do cárcere para melhor compreender os desdobramentos do teatro e da linguagem enquanto prática que busca fissurar o cárcere.

## Entre atos

Ao analisar algumas dramaturgias carcerárias brasileiras, nota-se que a maior parte das obras tidas como clássicas ainda parte da perspectiva de quem não vivenciou diretamente a experiência do cárcere. Dito isso, é visível a utilização de estereótipos e generalizações, ignorando ou simplificando as questões de gênero que atravessam os corpos e as subjetividades encarceradas. Para Caroline Vetori (2023, p. 56),

Mapear dramaturgias produzidas em solo brasileiro corrobora para antever como tais problemáticas estão sendo artisticamente abordadas, quais são os aspectos focalizados, como se dá a construção narrativa e estética.

Um exemplo significativo sobre dramaturgias ditas como clássicas dessa temática, é a peça *Barrela*, escrita em 1958 por Plínio Marcos, na qual encontramos retratos cruelmente simbólicos no sistema prisional. O feminino é constantemente dito e evocado para inferiorizar, vulnerabilizar e deixar submissa toda e qualquer experiência dita como não masculina, como é evidente no trecho que segue:

**FUMAÇA** – Puta merda, a cadeia inteira já está sabendo.

**PORTUGA** – Claro. Tinha uma pilha de gente escutando.

**BAHIA** – A menininha com um nome do cacete e escondendo o leite pros amigos, papelão.

**FUMAÇA** – Que boneca escamosa é essa!

**TIRICA** – Boneca é a xota da mãe.

**BAHIA** – Ai! Ai! Em vez de ficar cheio de bronca, devia servir os teus cupinchas daqui.

**PORTUGA** – Pois é. Com um veadinho aí mesmo e nós aqui no ora-veja (Marcos, 2016, p. 60).

O feminino é colocado em um lugar de fragilidade e desprezo, escancarando o uso da linguagem como instrumento de reprodução da violência de gênero no espaço carcerário, mesmo que em um cenário masculinizado. A contrapor, Plínio Marcos também evoca o sistema prisional feminino, em sua peça *A Mancha Roxa*, na qual o tema central é a aids e seus estigmas.

Ambientada em uma cela onde seis mulheres convivem, a peça revela como o preconceito e a moralidade religiosa são disseminados em discursos até entre as próprias encarceradas. A personagem Santa, representada pela voz punitivista e moralizadora dentro da cela, evidencia a violência simbólica sofrida por mulheres soropositivas, LGBTQIAPN+ e dissidentes:

**SANTA** — [...]. Essa doença é coisa do diabo. Dá em gente depravada. Gente imunda. Elas vão morrer todas com essa roxa. Vão morrer podres. Vão apodrecendo aos poucos [...]. Elas debocham da Bíblia. De Deus. Elas têm os corações duros. Não se arrependem dos crimes que praticaram. Muito pelo contrário. Uma fica aí contando seus crimes, como se fosse uma coisa de que devessem se orgulhar. Quando transam droga, se empolgam contando que mataram. E o sexo? É a degeneração total. Uma faz papel de homem da outra. Blasfêmia!

Num antro de pecado não se pode nascer a virtude. No vício em que elas vivem, nasceu a roxa. Mas eu rezo. Leo a Bíblia. O senhor pastor me disse que se eu, no fundo do coração, me arrepender do crime que pratiquei, serei perdoada. Eu me arrependo. Matei meu marido. Ele dormia... [...]. Me confesso com o padre. Comungo. Rezo. O padre diz que quem se arrepende... não vai pro inferno... Aqui é o purgatório. Não nego. Matei meu marido [...]. O senhor espírita falou que eu vou encarnar de novo com ele. Como mãe, filha, esposa... na mesma família. Pra ele me perdoar. Eu creio em Deus Pai. Creio em tudo que é sagrado [...]. Eu sou advogada, por isso estou nesta cela especial. Mas não posso ficar mais aqui com essas mulheres imundas. Elas são depravadas. Sujas (Marcos, 2016, p. 164-165).

Ainda que revelem os traços de opressão dentro desses ambientes, as narrativas presentes muitas vezes distorcem outras narrativas sobre corpos que ali habitam. Embora não apresentem uma transformação eficaz na forma de enxergar ou repensar o sistema prisional, tais obras cumprem o papel nessa denúncia, mesmo que de maneira limitada, oferecendo ferramentas que posteriormente servirão de base para que criações contemporâneas possam emergir com novos olhares; estes de dentro para fora, com escuta, vivência e transgressão.

É neste novo cenário que o teatro também pode ser uma ferramenta de ruptura desses espaços, com vozes que são diretamente impactadas pelo cárcere. No contemporâneo, vemos dramaturgias com uma nova abordagem sobre

esse universo. A dramaturgia *Parto Pavilhão*, assinada por Jhonny Salaberg, de 2021, escancara a solidão, ausência de afeto, abandono, o silêncio e a invisibilidade que ultrapassa a punição legal. “[...] Tento me lembrar das coisas que me fazem feliz, como os telefonemas de 15 minutos que faço pros meus filhos toda semana. Eu vi meus filhos crescerem pelo telefone. Vi, não, ouvi. Das existências, agora conheço somente a voz” (Salaberg, 2021, p. 42). Esse retrato da experiência de mulheres encarceradas, dialoga diretamente com os apontamentos que evidenciam o abismo afetivo estrutural enfrentado por elas.

Na cadeia masculina há uma fila enorme de mulheres, mães, esposas, companheiras que continuam presente na vida de seus afetos [...] Na feminina, normalmente as mulheres são abandonadas pelos seus pais e companheiros depois que são presas (Imarisha; Souza, 2023 *apud* Gaulês; Prette, 2023, p. 227).

Tendo isso em vista, percebe-se que *Parto pavilhão* rompe com o estigma da mulher criminosa, relatando as dores dessas pessoas encarceradas, visto que a privação de afeto, de sensibilidade, é muito mais punitiva e cruel que o próprio aprisionamento físico.

Além disso, para muitas pessoas, atividades culturais e artísticas dentro do sistema prisional servem como uma tentativa de reencontrar um afeto que foi perdido. “Para muitas dessas mulheres, atividades realizadas dentro do complexo prisional funcionam como um remendo no buraco das ausências para as que não recebem visitas” (Gaulês; Prette, 2023, p. 227).

Mesmo com a falta de direitos básicos, transborda o desejo de falar. E é por meio do teatro que pessoas também encontram lugares para existir. Nesse espaço, a ficção não é só uma fuga da realidade, mas uma forma de (re)imaginá-la. É do que é real demais, são vozes que falam de si.

## Entre frestas

Tendo em vista o crescimento da população carcerária e a caminhada contínua em direção ao fortalecimento do punitivismo, é urgente pensar a possibilidade de novas práticas, contrárias a esse movimento; práticas essas que tenham a libertação como principal foco.

Ao longo deste artigo, buscamos possibilitar às pessoas leitoras a análise e interpretação de algumas dramaturgias que circundam a temática do cárcere. Essa proposta evidencia que o teatro pode, sim, contribuir para a fissura simbólica do cárcere, sobretudo com vivências reais, coletivas e ativas. Dentre elas, algumas ecoam por fora, projetadas em superfície por olhares que, embora atentos, são distantes. Outras emergem de dentro, vívidas, com densidade, carregando concretude na matéria e experiência, atravessando os muros com corpo, voz e palavra.

Dentro dessas camadas, compreendemos como a palavra está nessas frestas do sistema prisional, gerando abalos de linguagem no teatro e na própria justiça. É nesse **entre** que as palavras criam brechas para imaginar outros mundos possíveis de existir. Porém, é preciso lembrar: essas vozes e vivências já existem. No mesmo mundo que julga, silencia e mata. Estão vivas, escritas, encenadas para muito além. Ou seja, não se trata de conceder espaço ou voz, mas de reconhecer que essas existências são inegociáveis e exigem escuta.

Repensar os mecanismos de (in)justiça é urgente, e que o teatro, enquanto linguagem criativa e coletiva, siga sendo um espaço de resistência, ruptura e presença para corpos que, mesmo encarcerados, insistem em existir. Que a ficção visionária e a criação de novas possibilidades sejam a continuação de um passado que escreve, inscreve e reescreve a história para além da cronologia do tempo. Que os cadeados se rompam, as grades cedam, os muros caiam. Que as imaginações voem alto.

## Bibliografia

- BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- GAULÊS, Murilo Moraes; PRETTE, Nailanita. Teatro, prisão e a busca por novos imaginários possíveis: a extensão universitária e o abolicionismo penal no ensino de artes cênicas. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 15, n. 33, p. 210-232, 2025.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrivendo o Futuro**: usando ficção científica para rever a justiça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MARCOS, Plínio. **Obras teatrais:** atrás desses muros. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

(Obras teatrais, v. 1)

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. Senad discute situação de mulheres encarceradas no contexto de drogas no Brasil. **Ministério da Justiça e Segurança Pública**, Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/noticias/senad-discute-situacao-de-mulheres-encarceradas-no-contexto-de-drogas-no-brasil>. Acesso em: 16 jul. 2025.

MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS E DA CIDADANIA. Observatório Nacional dos Direitos Humanos disponibiliza dados sobre o sistema prisional brasileiro.

**Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania**, Brasília, DF, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/fevereiro/observatorio-nacional-dos-direitos-humanos-disponibiliza-dados-sobre-o-sistema-prisional-brasileiro>. Acesso em: 15 jul. 2025.

SALABERG, Jhonny. **Parto pavilhão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SECRETARIA NACIONAL DE POLÍTICAS PENAIS. Mais de 10 mil presos se auto-declararam LGBTI no Brasil. **Secretaria Nacional de Políticas Penais**, Brasília, DF, 13 mar. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/assuntos/noticias/mais-de-10-mil-presas-se-autodeclararam-lgbti-no-brasil>. Acesso em 15 jul. 2025.

SOUZA, Ligia. Anjos de Cara Suja: o sol é, ou deveria ser, para todas. In: GAULÊS, Murilo (org.). **Anjos de Cara Suja**: três histórias de crime, prisão e redenção - o sol é, ou deveria ser, para todas. São Paulo: La Lettre, 2022. p. 432-493.

VETORI, Caroline. **Caros destinatários, parem de apagar nossas histórias**: cartilhas-faíscas como possibilidades de saídas do cárcere. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.



**Artigo**

# A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA ABOLICIONISTA ATRAVÉS DO ATENTADO COMO LINGUAGEM: O TRABALHO DA CIA DXS TERRORISTAS COM MULHERES TRANS E TRAVESTITIS SOBREVIVENTES DO CÁRCERE

*THE CONSTRUCTION OF AN ABOLITIONIST POETICS VIA ATTACK  
AS LANGUAGE: THE WORK OF CIA DXS TERRORISTAS WITH TRANS  
AND TRAVESTI WOMEN WHO ARE SURVIVORS OF PRISON*

*LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA ABOLICIONISTA  
MEDIANTE UN ATENTADO COMO LENGUAJE: EL TRABAJO  
DE LA CIA DXS TERRORISTAS CON MUJERES TRANS  
Y TRAVESTITIS SOBREVIVIENTES DEL ENCIERRO*

**Thaisa Schmaedecke**

**Thaisa Schmaedecke**

Pesquisadora e arte educadora. Mestre em Artes da Cena pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Sua pesquisa perpassa pelas noções de teatralidade testemunhal, abolicionismo penal e corpo político.

E-mail: thaisams.ms@gmail.com

## Resumo

Este artigo foi desenvolvido a partir da pesquisa de mestrado em Artes da Cena *Teatro e cárcere: a dimensão pública da obra da CiA dXs TeRrOrlsTaS*, realizada na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Propõe refletir, a partir do pensamento abolicionista endossado por Ângela Davis e da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, o que caracteriza, em pleno século XXI, ser uma Cia abolicionista penal no Brasil e como o trabalho abolicionista se presentifica nas criações artísticas da CiA dXs TeRrOrlsTaS, em especial na desmontagem do espetáculo teatral *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*.

**Palavras-chave:** abolicionismo penal; relação comunitária; poética abolicionista; corpo político.

## Abstract

This study was developed from Master's research in Performing Arts called *Theater and Prison: the Public Dimension of the Work of CiA dXs TeRrOrlsTaS*, carried out at the School of Music and Performing Arts at the Federal University of Goiás. It aims to reflect, based on Angela Davis' abolitionist thought and American philosopher Judith Butler' notion of precariousness, on what characterizes a penal abolitionist company in Brazil in the 21st century, and how the artistic creations of CiA dXs TeRrOrlsTaS embody abolitionist practices, especially in restaging the play *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*.

**Keywords:** penal abolitionism; community relations; abolitionist poetics; political body.

## Resumen

Este artículo forma parte de la investigación de Maestría en Artes Escénicas *Teatro e cárcere: a dimensão pública da obra da CiA dXs TeRrOrlsTaS*, realizada en la Escuela de Música y Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás (Brasil). A partir del pensamiento abolicionista respaldado por Angela Davis y de la noción de precariedad abordada por la filósofa estadounidense Judith Butler, se propone reflexionar sobre qué caracteriza, en pleno siglo XXI, a una compañía abolicionista penal en Brasil y cómo el trabajo abolicionista se manifiesta en las creaciones artísticas de la CiA dXs TeRrOrlsTaS, en especial en la remontaje de la obra teatral *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*.

**Palabras clave:** abolicionismo penal; relación comunitaria; poética abolicionista; cuerpo político.

## Introdução

De acordo com Oscar Cornago, Silvia Fernandes e Julia Guimarães (2019, p. 13), um dos traços mais significativos das produções cênicas no início do século XXI é a interlocução que elas estabelecem com contextos sociais e históricos específicos, aspecto que o autor denomina de “qualidade pública da obra.” Essa expansão das práticas artísticas contemporâneas ao contexto em que se inserem, além das experiências testemunhal e documental recorrentes nas artes da cena, foram aspectos determinantes na escolha da Cia dXs TeRrOrIsTaS como objeto de pesquisa de mestrado em Artes da Cena, realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Com o título *Teatro e cárcere: a dimensão pública da obra da CiA dXs TeRrOrIsTaS*, a pesquisa analisou a dimensão pública (Cornago; Fernandes; Guimarães, 2019, p. 12) de dois projetos desenvolvidos pela Cia: *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* (2020-2021) e *Fractos Corpografados: vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* (2022-2023), realizados com mulheres trans e travestis egressas do sistema prisional.

Nesses dois projetos, a teatralidade “entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico” (Diéguez, 2014, p. 125) configura-se como um dispositivo que investe não somente na esfera das relações humanas, como na relação direta da obra com o ambiente que a circunda, o que Paul Ardenne descreve como arte contextual (Ardenne, 2004 *apud* Fernandes, 2019). Contudo, embora as produções realizadas pela Cia rompam com a noção de espetáculo, gerando uma diversidade de materialidades artísticas, este artigo propõe, a partir do pensamento abolicionista endossado por Angela Davis e da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, analisar o trabalho desenvolvido pela Cia, com ênfase no espetáculo teatral *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas* e em sua desmontagem, apresentada em junho de 2024 no XI MODIVE-SE, Mostra da Diversidade Sexual de Campinas (SP), realizada pelo Instituto Ideia Coletiva, o qual pude prestigiar como espectadora. Propõe também refletir como se constrói, por meio da linguagem teatral, uma poética abolicionista. Quais motivações

impulsionam essa investigação? Quem são os sujeitos mobilizados por ela? E o que pode o teatro diante de tais questões?

Fundada em 2016 pelo artivista, *performer* e pesquisador Murilo Gaulês, a CiA dXs TeRrOrlsTaS emerge da necessidade de os primeiros integrantes do grupo, formado por pessoas LGBTQIAPN+ relacionadas com o fazer artístico, produzirem manifestações ativistas, por meio das artes da cena, na luta pelos direitos das pessoas LGBTQIAPN+ e outras minorias maiorizadas. Desde que foi fundada, a Cia cria o que chamam de “terrorismos poéticos”, intervenções artísticas inspiradas no conceito do filósofo anarquista alemão Hakim Bey como forma de reagir ao sistema patriarcal, heteronormativo e capitalista estabelecido.

A partir da ideia de atentado como linguagem, presente inclusive na própria grafia da CiA dXs TeRrOrlsTaS – que extrapola a norma culta da língua portuguesa na tentativa de comportar a pluralidade de identidades que compõem o coletivo –, o grupo propõe um atentado a essa lógica excludente que privilegia poucos e minoriza muitos, interseccionando práticas e linguagens, sejam elas artísticas ou não, na produção de ações políticas de âmbito ativista (Gaulês, 2023b, p. 198). Desde 2020, contudo, os atentados poéticos da Cia, que tinham como luta a liberdade de “corpas”<sup>1</sup> dissidentes somam-se à luta abolicionista penal e a práticas de justiça que não reproduzem violência contra corpos subalternizados.

## **Por uma poética abolicionista da CiA dXs TeRrOrlsTaS**

Caracterizada por uma prática que dilui as fronteiras entre o campo artístico e o campo das práticas sociais, na cena do real, a CiA dXs TeRrOrlsTaS produziu nos últimos cinco anos uma série de materialidades artísticas relacionadas à luta antiprisional, desenvolvidas com mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere: o podcast *Radio TRANSgressoras*, o curta-metragem documental e o livro de poemas e relatos *Como recuperar o fôlego gritando*, a dramaturgia e o espetáculo teatral *Anjos de Cara Suja: o sol é ou*

<sup>1</sup> O termo “corpas” é usado aqui para se referir ao corpo de mulheres transsexuais e travestis, problematizando a cisgenderidade presente na linguagem.

*deveria ser para todas*, a performance *Fracto 111 - Pátria amada ou nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue + 1000 litros de preto* e o video-documentário *A casa da F.U.R.I.A. - Quando os anjos tentaram lavar seus rostos*, resultantes dos projetos *TRANSgressoras* e *Fractos Corpografados*, além do mais recente trabalho *Tudo Gente, audiotour* cênico realizado no Parque da Juventude, onde se situava a Casa de Detenção de São Paulo, o antigo Carandiru. Em todas essas ações, o coletivo atravessa a linha fronteiriça que divide representação e apresentação do real em cena, por meio da tensão entre ficção e realidade, mobilizando reflexões profundas acerca do espaço mais opressor deste modo de organização social do qual fazemos parte: a prisão.

Para responder às questões que norteiam a escrita deste texto e que buscam compreender como se constrói uma poética abolicionista, considerei imprescindível abordar o ponto de partida adotado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS para desenvolver os processos criativos junto às sete mulheres trans e travestis egressas do sistema prisional selecionadas para participarem do projeto *Fractos Corpografados* e, assim, comporem o elenco do espetáculo *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser de todas*. Com o intuito de fortalecer-las psicológica, social, afetiva, física e financeiramente, foram ofertadas oficinas nas múltiplas linguagens artísticas, como o teatro, a dança, o cinema e a música. Essas atividades formativas faziam parte do que a Cia chamou de metodologia fractal, cuja proposta envolvia duas frentes de trabalho: oferecer oficinas e formações técnicas às participantes e repertoriá-las com trabalhos artísticos relacionados ao cárcere, seguidos de debates.

Em ambas as frentes o que se propunha era uma aproximação com a linguagem teatral, fomentando uma formação política, o que foi possível a partir de parcerias estabelecidas entre a Cia e uma diversidade de profissionais das artes, originários dos mais diversos grupos e coletivos de longa trajetória na cidade de São Paulo que compartilharam seus saberes e tecnologias, além de oferecerem acesso a espetáculos e performances relacionados ao cárcere e à luta antiprisional, pertencentes à programação do 3º Festival POWlítico de *Corpas Rebeldes - Toque de recolher*, um festival fomentado e produzido pela própria CiA dXs TeRrOrIsTaS com a intenção de repertoriar o elenco de *Anjos de Cara Suja*, cuja formação incluía pessoas que nunca haviam ido ao teatro.

Foi por meio do acesso às produções cênicas e às atividades formativas que se estabeleceu um espaço de expressividade onde fosse possível, diante das interdições e dos sistemas e estruturas de exclusão e apagamento, a construção de corpos políticos capazes de denunciar e nomear as violências da rotina cotidiana em busca de outras formas de existir. O espetáculo, criado como dispositivo de denúncia e enfrentamento em direção à luta antiprisional, foi estruturado a partir do deslocamento de quem sempre esteve à margem – ou seja, as testemunhas reais do sistema prisional – para o epicentro da obra.

Dessa forma, ao propor que as vozes das próprias sobreviventes do cárcere ecoassem no combate a narrativas institucionalizadas, proliferadas por instituições familiares, religiosas, governamentais e midiáticas que naturalizam a existência da instituição prisão, reforçando a ideia equivocada de que sua existência reduz a violência; e no combate a discursos em defesa da tortura, do trabalho forçado, da pena de morte, da ideia de que “bandido bom é bandido morto” e tantos outros discursos violentos e estigmatizantes, a Cia dXs TeRrOrIsTaS reivindica uma estratégia de relação que expande o campo das artes e problematiza a representação em todas as suas formas.

É por meio do entrecruzamento entre arte e vida, da renúncia da espetacularidade em benefício do encontro – mais do que das elaborações estéticas – e da valorização da presença de corpos reais representando identidades coletivas e escancarando a crise do encarceramento no Brasil (e no mundo) que o trabalho das TeRrOrIsTaS se estabelece. É essa dimensão política que a faz uma Cia abolicionista penal, pois é a partir da relação comunitária que essa luta se constrói e se fortalece.

## **Cena e contexto na poética abolicionista TeRrOrIsTaS**

Ao investir na esfera das relações humanas e trabalhar em comunidade como estratégia de pertencimento, a Cia possibilitou que essas mulheres sobreviventes do cárcere pudessem criar novos imaginários sobre quem elas são, rompendo com a ideia cristalizada de que são corpos maus, merecedores de serem punidos e privados de liberdade. Reverter essa relação de culpa, que todas carregavam, e fazê-las compreenderem que os mesmos corpos que cometem dor, que desviaram de uma normativa preestabelecida,

são potencialmente expostos à precarização foi fundamental para que lhes fosse devolvida a consciência de que seus corpos também são capazes de produzir humanidade. Considerar a afirmação de que “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2020, p. 17) e escancarar a distribuição diferencial da precariedade que coloca algumas vidas em maior risco de sobrevivência em relação a outras foram estratégias usadas pela Cia para lidar com a culpa e para despertar no coletivo a necessidade por “transformações do *corpus social*” (Martins, 2023, p. 16-17).

Dessa relação comunitária, que envolve um processo de reconhecimento e de identificação umas com as outras, estruturou-se o trabalho das TeRrOrlsTaS junto a essas mulheres. A partir dos processos de reafirmação de suas existências, potências e humanidades e da importância dada à escritura de suas histórias, de modo a fazer ressoar a afirmação abolicionista de que “todo preso é um preso político”, o processo de criação da dramaturgia e do espetáculo *Anjos de Cara Suja* foi se constituindo com um propósito político amplo e complexo: pensar política e esteticamente o que pode ser construído no lugar das prisões. Essa é uma questão, no entanto, que provoca cisões no movimento antiprisisional; afinal, se há o consenso entre essas pessoas de que a prisão deve ser abolida, o que fazer com aqueles que cometem crimes, que violarem as normas sociais? E quais são as estratégias de desencarceramento debatidas por ativistas abolicionistas?

Segundo Davis (2018, p. 15), a prisão

funciona ideologicamente como um local abstrato no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em números tão desproporcionais. Esse é o trabalho ideológico que a prisão realiza — ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade, especialmente com aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global.

Ao problematizar a conivência social diante da existência de um sistema humilhante, violento que, além de violar os direitos humanos, opera como uma escola do crime, retroalimentando as taxas de criminalidade e gerando recorrentes

encarceramentos, Davis defende que, ao contrário do que comumente as pessoas presumem, a prisão não contribui com o aumento da segurança. Em seu livro *Estarão as prisões obsoletas?*, de 2018, ela traz para a discussão os interesses econômicos das corporações associadas à indústria da punição e escancara a íntima proximidade do trabalho realizado dentro dos sistemas prisionais estadunidenses com o trabalho escravo a partir da racialização do crime.

Ao tratar dessa tendência reproduzida ao longo da história de associar o crime à cor, o que não é um fenômeno que ocorre exclusivamente nos Estados Unidos e que, inclusive, é um dos fatores mobilizadores da luta antiprisional aqui no Brasil, a autora propõe pensar estratégias de desencarceramento como o principal objetivo de combate à crise do sistema prisional que encarca, sobretudo, corpos marcados pela raça, classe, gênero e sexualidade, e imaginar alternativas que possibilitem o abandono da ideia de punição como consequência inevitável ao crime.

A intersecção de vulnerabilidades delineadas pelos marcadores sociais é o que produz as categorias de corpos puníveis. Conforme Butler, é a partir desses enquadramentos que “atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, enlutadas, de vidas consideradas não passíveis de luto, cuja perda não é lamentada porque ela nunca contou de verdade como vida” (Schmaedecke, 2022, p. 125) que a precarização da vida é distribuída. Compreender as operações de poder, portanto, é crucial para compreender as motivações do encarceramento em massa. Nessa perspectiva, considerando que o sistema prisional não opera necessariamente a partir da lógica do crime como pressuposto para a punição, o combate à criminalização de comunidades, as campanhas de descriminalização do uso de drogas, da descriminalização de imigrantes sem documentos, além de programas de profissionalização e trabalho, salários dignos, programas de bem-estar social, de lazer, entre outros, fazem parte do conjunto de “passos preliminares para a abolição” (2018, p. 90) trazidos à tona por Davis.

Somam-se a eles, inclusive, a interrupção da construção de novos presídios – como forma de romper com a lógica segundo a qual a ampliação do número de presídios resulta no aumento do encarceramento – e o desencarceramento de pessoas que não representam risco à sociedade, mediante a revisão de sentenças fundamentadas na criminalização da pobreza e na racialização do crime.

O abolicionismo penal nesse sentido, como uma luta fortemente encamada por ativistas, familiares de pessoas presas, egressos e membros de movimentos sociais e de direitos humanos, não combate apenas a lógica que produz um modo específico de encarceramento, vinculando crime e castigo. Não se trata de uma luta isolada contra o sistema de justiça criminal punitivista, nem tampouco de um movimento reformista, que proponha melhorias no sistema prisional existente, como já foi dito. O abolicionismo parte do pressuposto de que não há o que possa ser reformatado em um sistema que contribui com o abismo social, que funciona como um depositário de sujeitos indesejados, com os quais o sistema não quer lidar, e que foi criado para castigar corpos. Diante da falência do sistema prisional, o que Davis, junto a outros ativistas abolicionistas penais defende, é o fim das prisões (Schmaedecke, 2025, p. 87-88).

As práticas de resolução de conflitos e a justiça restaurativa ou transformadora, cujo foco é atender às necessidades e aos direitos das vítimas – quase sempre ignoradas no sistema de justiça tradicional –, são alternativas lançadas por movimentos abolicionistas ao sistema punitivista operante. Com a proposta de remover a relação entre justiça e vingança na resolução de conflitos, a justiça restaurativa é uma técnica que se aplica a partir do diálogo entre os agressores e as vítimas, em um processo colaborativo e comunitário que determine a melhor maneira de reparação da vítima e responsabilização do ofensor, assumindo compromissos futuros que efetivem essa reparação.

Como método de resolução de conflitos, a CiA dXs TeRrOrIsTaS adotou a prática da justiça restaurativa para tratar as inúmeras situações de crises extremas que ocorreram durante os processos de criação do espetáculo *Anjos de Cara Suja*, permeado por diferentes formas de violência, incluindo ameaças, acusações, furtos, recaídas com drogas, bem como agressões físicas e verbais. Ao lidar “com corpos dissidentes e potencialmente vulneráveis a processos conflituosos”, a Cia comprehende que é seu papel, na luta pelo fim das prisões, buscar “formas comunitárias e coletivas de resolver conflitos de forma não punitivista” e produzir

[...] materialidades artísticas equivalentes a arsenais bélicos que contribuem com movimentos sociais na busca pela garantia de humanidade e dignidade a todos, como também na criação de novas possibilidades de existência e resistência às participantes dos projetos, a partir dessas mesmas produções arsenais (Schmaedecke, 2025, p. 90).

Para isso, a Cia escolhe como metodologia de trabalho criativo abolicionista as ficções visionárias de Walidah Imarisha<sup>2</sup>, gênero literário que o coletivo utiliza no campo das artes da cena como um exercício de formulação de “imaginários políticos” (Gaulês, 2023b, p. 207) abolicionistas. Assim, como metodologia, as ficções visionárias são apropriadas para inventar maneiras de imaginar futuros mais justos e possíveis, nos quais, por exemplo, não haja mais prisões. Foi, portanto, a partir da proposta de criação de uma ficção visionária, com o objetivo de contar histórias de transformação por meio das quais fosse possível promover a mudança de todo um coletivo, na reescrita de futuros dentro e fora da cena, que a dramaturgia e a montagem do espetáculo *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas* foram pensadas.

O espetáculo conta a história de seis sobreviventes do sistema prisional dividindo com o público suas experiências em comum vividas no cárcere, onde a reinvenção da ideia de afeto torna-se uma necessidade de sobrevivência. Escrita por Lígia Souza a partir das histórias vividas por Mônica, Ema, Natasha, Carla, Ndudzo e Savannah, após pouco mais de seis meses de convívio da dramaturga com essas seis mulheres trans e travestis sobreviventes do sistema prisional, *Anjos de Cara Suja* traz reflexões críticas acerca da manutenção da “estrutura desumana e humilhante que caracteriza a organização do sistema prisional, deslocando-a para a cena por meio de depoimentos reais” (Schmaedecke, 2025, p. 92). Dessa forma, o espectador é diretamente confrontado com a situação apresentada em cena diante de testemunhas reais, o que aproxima o teatro da dimensão pública.

A teatralidade, como dispositivo que atravessa o teatro e o transcende para essa dimensão da esfera pública, é o que caracteriza o trabalho da Cia. É a necessidade de se posicionar politicamente, de resistir e de lutar pelo fim do sistema prisional, patriarcal e heteronormativo o que mobiliza o coletivo a criar terrorismos poéticos a partir da relação com o outro. É dessa aproximação entre arte contextual e relacional que emergem além das materialidades artísticas, possibilidades de produção de autonomia e bem viver; formação e produção de imaginário político; e transformação social, fazendo da CiA dXs TeRrOrIsTaS um coletivo de

2 Walidah Imarisha é escritora, artista, abolicionista penal, professora da Universidade de Portland, em Oregon, Estados Unidos, criadora do gênero literário **ficções visionárias** e coeditora da antologia *Octavia's brood: science fiction stories from social justice movements* (2015).

artivismo cujo engajamento político, como forma de resistência, se mistura às formas de vida (Schmaedecke, 2025, p. 93).

A montagem do espetáculo, eixo estruturante do projeto *Fractos Corpografados*, contava com três encontros semanais e uma bolsa em dinheiro às participantes. Contudo, embora o espetáculo tenha sido construído a partir dos relatos de sete sobreviventes do sistema prisional, somente seis permaneceram até a conclusão e publicação da dramaturgia e apenas três participaram das temporadas em cartaz. Nas vésperas da estreia de *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*, que ocorreu em 31 de março de 2023, no Centro Cultural Olido, em São Paulo, metade do elenco se retirou, e o grupo restante precisou adaptar a montagem. Essa impermanência das integrantes do elenco, composto por pessoas em vulnerabilidades interseccionais, fez parte de todo o processo de criação do espetáculo, o que foi um dos maiores desafios enfrentados pela Cia.

## Considerações finais

Em junho de 2024, após mais um desmembramento do elenco, nasce a desmontagem de *Anjos de Cara Suja*, agora com apenas uma atriz em cena performando identidades coletivas. Nas duas versões do espetáculo, no entanto, a plateia é convocada a lidar de forma coletiva com as ausências de todas aquelas que construíram a narrativa do espetáculo, mas que optaram pela desistência do projeto. Para lidar com essas lacunas, a dramaturgia foi adaptada, atribuindo à plateia uma parcela de responsabilidade por essas ausências. Partindo do princípio de que a prisão é uma questão que concerne a todos os que estão em liberdade, uma vez que o encarceramento só se sustenta porque há sujeitos livres que o legitimam, a alternativa encontrada foi convidar o público, por meio da leitura do texto dramatúrgico, a assumir o papel de quem por algum motivo não estava mais ali. Essa solução fez com que essas ausências não fossem esquecidas, nem culpabilizadas ou ignoradas, mas lembradas em suas potências.

A partir da “escolha pelo não silenciamento da pluralidade de vozes que foram gritadas ao longo do processo criativo do projeto *Fractos Corpografados*,

agora ecoadas pela presença persistente de Carla Mendes” (Schmaedecke, 2025, p. 97), o trabalho da CiA dXs TeRrOrIsTaS permanece existindo. É a construção desses corpos políticos o que impulsiona e fortalece a poética abolicionista da Cia, cujo trabalho propõe promover transformações sociais e mudanças no modo de fazer justiça, atitude que evidencia o comprometimento político das TeRrOrIsTaS na construção de mundos sem prisões.

## Bibliografia

- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: Quando a vida é passível de luto? 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CIA DXS TERRORISTAS. **O que é terrorismo poético?**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/terrorismo>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- CORNAGO, Oscar; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.
- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018.
- DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 125-129, 2014.
- FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 64-85.
- GAULÊS, Murilo Moraes. FRACTO 111: uma experiência sobre estéticas insurgentes e o abolicionismo penal. **Sala Preta**, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 190-213, 2023b.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrivendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. Tradução de Joat Mombaça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrevendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut). Acesso em: 20 jun. 2023.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- SCHMAEDECKE, Thaisa. Entre o real e o performativo: precariedades na cena e na vida. **Revista de Historia de las Prisiones**, [s. l.], n. 15, p. 121-134, 2022.
- SCHMAEDECKE, Thaisa. **Teatro e cárcere**: a dimensão pública da obra da CiA dXs TeRrOrIsTaS. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2025.