



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: patricia.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 Medeia 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 locus 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 livre¹ (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 Unidos², 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”³ (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”⁴. 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 nossa⁵).

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 social⁶. Para Angela Davis, em nosso imaginário coletivo moderno, normalmente associamos criminosos ou malfeitores 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 penitenciárias⁷” (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 nossa⁸).

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, conseqüentemente, tampouco foram formalmente condenadas por algum crime⁹ (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”¹⁰ (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 poderoso¹¹ (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 física¹². 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.’ Estávamos fazendo ginástica. Estávamos fazendo calistenia. Estávamos trabalhando com corda. Estávamos

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 Francisco¹³.

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 aeróbica¹⁴. 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 ativismo, 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 caído¹⁵. (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 Hélios, 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 filhos¹⁶.

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 Ríos; *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 nossa¹⁷).

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”¹⁸ (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 negras¹⁹. 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 epicizantes²⁰ 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 tampou 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!²¹ (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: Gelo²², 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 Jones²³ (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 cianeto²⁴.

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 encararam. 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 prestes 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 roubou-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 luminosidade incide sobre ela²⁵ (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. Apagão²⁶ (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 abrilhantamento 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 América: dramaturgias Ladinas 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. Medeia: Metamorfoses 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.