

Vocês estão todos presos. Cada um sozinho, solitário, com o monte de coisas que possui. Vocês vivem na prisão, morrem na prisão. Tudo o que consigo ver nos vossos olhos é o muro, o muro!  
Ursula K. Le Guin<sup>1</sup>

[...] à nossa volta circulam formas invisíveis de poder, circunscrevendo-nos e distribuindo-nos por celas invisíveis que nos confinam, por vezes, sem sequer disso nos darmos conta.  
Jackie Wang<sup>2</sup>

Uma pesada porta sem cor abre-se e um homem algemado atrás das costas entra, acompanhado por quatro guardas prisionais fardados. Num piscar de olhos, é atirado ao chão, submergido por uma nuvem de corpos armados e arrastado ao longo de corredores até acabar amarrado a uma cadeira, numa sala que mal perfaz dois metros quadrados, amordaçado, parcialmente despido e a escorrer sangue. A imagem seguinte é uma fotografia da soleira de uma outra sala – ainda mais pequena –, onde seis guardas prisionais, apinhados e envergando o seu equipamento antimotim completo, despem e espancam uma mulher encurralada contra a parede, como parte de uma operação bélica que se desenrola através de um longo corredor de celas saqueadas e infinitamente justapostas. A seguinte mostra uma porta metálica com meia-janela pela qual entram três guardas arrastando, aparentemente estrangulada numa chave de braço, uma mulher transexual, que cai prostrada e sem sentidos. De seguida, começam a ver-se, noutros separadores, uma mulher a

1 *The Dispossessed* (Nova Iorque: Harper & Row, 1974), 184. [Versões portuguesas não compulsadas de Maria Freire da Cruz, *Os Despojados* (Mem Martins: Europa-América, 1974); Susana L. de Alexandria, *Os Despossuídos* (São Paulo: Aleph, 2019); Fernanda Semedo, *Os Despojados* (São Pedro do Estoril: Saida de Emergência, 2020) (NT.)]

2 *Carceral Capitalism* (Cambridge, MA e Londres: Semiotext(e), 2018), 41. [Versão portuguesa de Bruno Xavier, *Capitalismo Carcerário* (São Paulo: Igrá Kniga, 2022) (NT.)]

gritar desesperadamente enquanto é despida e revistada ilicitamente por um número desproporcionado de guardas num cubículo imundo; um homem, supostamente com perturbações mentais, é levado de braços torcidos atrás das costas, sovado e deixado no chão seminu e em coma; um grupo de homens em macacões cor de laranja, uns a correr descontrolados, outros de cara no chão, na cantina de uma prisão não identificada.

Todas estas imagens profundamente perturbadoras e gráficas – com títulos extremamente descritivos, revelando um grande número de espaços de confinamento diferentes, mas quase idênticos, e uma heterogeneidade de habitantes indignados – surgem no ecrã do meu computador, uma após outra, a um toque dos meus dedos, num tempo e espaço à

minha escolha. Ao contrário dos corpos que aparecem nos vídeos, sou uma espectadora livre a observar, por vontade própria, aquilo que o sistema prisional faz às pessoas e a forma

## Muros de Dentro

### ECE CANLI

como a punição pode ser, desde logo, e ao contrário do que se possa pensar, a própria causa da transgressão. Na verdade, de onde me encontro confortavelmente sentada, é bem possível que esteja a transgredir uma qualquer lei quando acedo às imagens de incidentes habitualmente escondidas por questões de Estado, e de pessoas que é suposto permanecerem invisíveis aos olhos do público e serem hipervisíveis apenas para um tipo específico de espectador – o oficial de justiça, o guarda prisional, o diretor da prisão. Ao penetrar na documentação prisional confidencial através do portal da internet – graças àqueles que continuam a divulgar o lixo de sequências de imagens registadas em circuitos fechados de televisão (CCTV) –, presumo que expor aquilo que é visto discretamente pelo sistema de justiça criminal é uma forma de infiltrar – de piratear, até – o sistema e por fim virar do avesso a lógica da vigilância.

O momento seguinte mostra que estou enganada. Assim que abandono o ecrã do computador e vou dar um passeio, a lógica torna-se insondável e a complexidade da vigilância só aumenta. Agora sou eu a ser involuntariamente captada, a toda a hora, possivelmente por centenas de câmaras de CCTV colocadas em cada esquina da cidade. Num dia normal, o meu corpo surge no ecrã a preto e branco de baixa resolução, tão anónimo, insignificante e indiscernível como o de qualquer transeunte a caminhar, apressado ou a fazer recados aos olhos de mais um grupo exclusivo de observadores fardados – a polícia, o pessoal da segurança, ou mesmo o lojista. Contudo, basta cruzar a linha da aceitabilidade social – e legal – para o meu corpo se tornar discernível. Assim que sou detetada como uma “anomalia” nas imagens, passo a ser uma nova protagonista na *mise-en-scène* da cinematografia penal – tal como os “atores” acima referidos a interpretar cenas improvisadas – e talvez até me esteja a encaminhar para um desses cenários de punição.

A linha entre estar literalmente “dentro” ou “fora” da prisão é deveras ténue, embora não haja uma verdadeira saída do expandido sistema de justiça criminal, que regula toda a nossa forma de viver através de uma vigilância 24/7, por meio de um rastreamento da localização, da extração de dados, das impressões biométricas, da análise de perfil genético, entre outras coisas. Para aqueles que são suficientemente privilegiados – devido à sua raça, classe social, género, linhagem familiar ou apenas por pura sorte – por terem sido até agora isentos dos aparelhos de punição do Estado, o encarceramento afigura-se tão inconcebível que se sentem incólumes ao regime penal que partilhamos. Porém, a nossa indiferença – ou mesmo a falta de perceção – relativamente à questão “o que acontecerá quando cada vez mais os nossos comportamentos, movimentos e decisões predeterminados (o que gostamos, o que fazemos e até o que pensamos), que se encontram massivamente registados e em base de dados, caírem no domínio da criminalidade” torna-nos meros “espectadores penais” e “cidadãos sem necessidade de lidar com o

problema do hiperencarceramento”.<sup>3</sup> Somos todos condicionados a fingir que nem os reclusos nem os espaços prisionais e as suas condições desumanas existem desde que não façam parte da nossa paisagem material e social quotidiana. E, de alguma maneira, não fazem.

Façamos uma experiência: abra uma aplicação de mapas no seu motor de busca e escreva “prisão” – ou, dependendo dos termos usados no país em que se encontre, experimente alternativas como “estabelecimento prisional”, “penitenciária”, “centro de detenção”, ou palavras com a conotação de “reabilitação”. Se a sua localização já estiver registada na *Internet das Coisas* e tiver sido rastreada pela tecnologia GPS, supostamente deverão aparecer as prisões mais próximas da sua área – tal como restaurantes, ginásios, escolas e outros locais de acesso público. É certo que podem existir algumas variações específicas dependendo dos diferentes algoritmos, mas, na maioria dos casos, poderá ser surpreendido por uma diminuta quantidade de *pins*, sobretudo assinalando locais arbitrários dos quais nunca ouviu falar – ou que nem sequer pensou como locais de confinamento: alguns ainda relativamente próximos de áreas residenciais, mas a maior parte situada nas periferias de cidades ou no campo, como parte do processo em curso de ruralização das prisões, ou seja, devido a novas oportunidades de emprego rural pós-desindustrialização, aos problemas imobiliários nas cidades, às privatizações da justiça punitiva, aos novos investimentos baseados em áreas tecnocráticas e sobretudo às políticas de “limpeza” das reformas penais urbanas, que constituem, na sua totalidade, o esqueleto principal do capitalismo carcerário. Outros locais poderão não aparecer de todo, tal como sucedeu a Martin Cathcart Frödén, que em *A Circular Argument* (2021) relata as suas experiências de procurar no *Google Maps* a prisão que ia visitar e encontrar, em vez dela, uma vista aérea de um agradável parque

3 Michelle Brown, “Penal Spectatorship and the Culture of Punishment”, in David Scott (ed.), *Why Prison?* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013), 108.

verde situado nas mesmas coordenadas – uma completa reconstrução da realidade digital.<sup>4</sup>

É absurdo estimar o modo como esta economia, enquanto pilar das nossas sociedades democráticas modernas, cuja matéria-prima é o crime e cujos subprodutos são os criminosos, impregna, condiciona e controla tanto da nossa existência e, no entanto, ao mesmo tempo a afastou da nossa realidade pública. A marginalidade fabricada das prisões é aquilo que, em parte, nos torna, a nós cidadãos comuns, quase alheados e às instituições penais demasiado imunes para serem monitorizadas, criticadas e responsabilizadas a partir do exterior. Entretanto, enquanto as instituições prisionais remotas se tornam gradualmente em complexos heterotópicos multifuncionais, semelhantes a uma réplica intensificada de uma cidade, os sistemas carcerários de vigilância e controlo – desde as soluções convencionais de *design* punitivo, como o panóptico, até às novas tecnologias IA – são cada vez mais aplicados à vida cidadina, ao “exterior”. Esta cooptação também esbate as fronteiras entre a autonomia e a autoridade ao ponto de o crescente uso da monitorização eletrónica, por exemplo, ser elogiado como uma alternativa “humana” e “benevolente” ao encarceramento físico, em vez de ser considerado como mais uma expansão do sistema prisional, que agora invade lares, vidas privadas e o corpo das pessoas, tornando a cultura da punição ainda mais quotidiana e “invisível”.

Por outro lado, onde há obscuridade, vive a fantasia – como uma fonte inexaurível de inspiração para criar. Assim, a cultura visual, e o cinema em particular, substituiu há muito essa invisibilidade por uma imaginação alternativa da vida prisional que é apelativa e excitante de se ver e torna o espectador penal mais curioso, envolvido e, ao mesmo tempo, mais distante do que nunca. Há muito que filmes, documentários e mais recentemente séries televisivas sobre/em/acerca de prisões, precisamente porque aquilo que é monitorizado nas prisões fica nas prisões, têm vindo a dar ao público a perceção de ter um direito

4 Martin Cathcart Frödén, *A Circular Argument* (Bingley: Emerald Publishing, 2021).

ficcional de observar o que acontece à porta fechada e penetrar num local secreto e sagrado de outro modo inacessível. Frequentemente, estas peças transformam a vigilância em *voyeurismo* sedutor, seja pela mistificação de uma possível fuga seja pela fetichização da violência condenável ou pela mera hipersexualização dos corpos cativos. De *Os Fugitivos de Alcatraz* (1979) a *O Expresso da Meia-Noite* (1978), do célebre *Os Condenados de Shawshank* (1994) a *América Proibida* (1998), a prisão transforma-se num universo de ação paralelo e num território moral. Além disso, mesmo em filmes relativamente subversivos como o famoso *Um Canto de Amor* (1950), de Jean Genet, *O Beijo da Mulher Aranha* (1985) ou nas séries aclamadas pela crítica *Fuga da Prisão* (2005–17) e *Orange Is the New Black* [O Laranja é o Novo Preto] (2013–19), a violência e a sexualidade são representadas como moeda de troca principal da vida prisional, pois mesmo os filmes que criticam as prisões são feitos para entretenimento, sobretudo com “o entusiasmo aterrado que acompanha uma execução.”<sup>5</sup> Consequentemente, como Michelle Brown acertadamente explica, através destas reproduções culturais, “em que os indivíduos só conhecem a encarceração penal à distância, a dinâmica da participação penal [...] pode rapidamente produzir molduras complexas e muitas vezes voyeurísticas que privilegiam vários tipos de julgamento individualista punitivo e a prática do encarceramento.”<sup>6</sup> Esta “estética carcerária” estereotipada não só reforça o nosso pensamento binário entre o bem e o mal e uniformiza a natureza multifacetada da justiça institucional, como também intensifica a alienação do espectador através da externalização do sofrimento, da vigilância e do controlo quotidianos, considerados tão fictícios quanto um filme de ficção científica.

Existem, contudo, outras formas de gerar ruturas na continuidade prisional e na sua representação popular, particularmente através de intervenções artísticas (artes visuais e vídeo) que respondem ao sistema recorrendo

5 Harun Farocki, “Controlling Observation”, in Alex Farquharson et al. (eds), *The Impossible Prison: A Foucault Reader* (Nottingham: Nottingham Contemporary, 2008), 18.

6 Brown, “Penal Spectatorship and the Culture of Punishment”, 108.

ao mesmo meio: a própria lente. Se, como afirma Harun Farocki,<sup>7</sup> a vigilância e a representação se encontram nas mãos de um grupo muito privilegiado de espectadores, porque não sabotar esse privilégio e confrontar diretamente a justiça criminal? Realizadas já há duas décadas, as suas obras *Prison Images* [Imagens da Prisão] (2000), *I Thought I Was Seeing Convicts* [Julguei estar a ver Reclusos] (2000) e outras das suas obras de vídeo-instalação, que apresentam colagens de sequências de imagens registadas em CCTV no interior de prisões de máxima segurança, em campos de detenção e em postos militares (tais como os que são apresentados no início, contrastados aqui e ali com tarefas urbanas triviais e uma narração em voz *off*), expõem cruamente quer a brutalidade da violência interpessoal e da violência estatal da expansão prisional quer o policiamento hipervigilante como dois aliados inseparáveis de controlo. Com a sua particular intervenção artística de coligir, editar e narrar tais registos históricos, o trabalho de Farocki complexifica e reativa o papel do espectador em vez de simplesmente tornar a criminalidade num mero espetáculo.

Outro exemplo que leva esta complexidade ainda mais longe é *Evidence Locker* [Armário de Provas] (2004) de Jill Magid, para o qual a artista chegou a um acordo com a Citywatch, o sistema de vigilância urbana de Liverpool que guarda sequências de imagens de sistemas de video-vigilância de rua durante 31 dias antes de as apagar. Para aceder às suas gravações-vídeo durante um período de até sete anos, a artista apresentou à polícia 31 Formulários de Pedido de Acesso Pessoal (Subject Access Request Forms) sob a forma de entradas de diário e cartas de amor e, durante 31 dias, envergou uma conspícua gabardina vermelha e botas da mesma cor, passeando-se pela cidade enquanto era vigiada e chegando mesmo a telefonar à polícia para a informar sobre certas poses e locais em que gostaria de ser filmada. No final, a sua encenação e a minuciosa vigilância policial invertem os papéis de observador e observado – e de encenador e criador – ao tornar o sujeito passivo da vigilância num agente ativo de decisão sobre, pelo menos, onde,

7 Farocki, “Controlling Observation”, 16–20.

quando e como ser captado pelas câmaras, o que fazer com as filmagens e a quem mostrar os resultados.<sup>8</sup>

Este escrutínio público autodirigido significa mais do que uma tomada de posição, sendo uma forma de desmascarar a banalidade e a ineficiência dos mecanismos de controlo, tomando as rédeas da agência individual e devolvendo-a à lente do *big brother* – algo como “estou a ver-te a ver-me”. Isto recorda-nos a enorme tapeçaria de Hasan Elahi, *Thousands of Little Brothers* [Milhares de Irmãozinhos] (2014), composta por mais de 30.000 fotografias que o artista tirou durante mais de uma década após a sua breve detenção pela polícia americana no aeroporto de Detroit em 2002, depois de ter surgido numa lista de terroristas no rescaldo do 11 de Setembro. Tanto para fazer valer o seu ponto de vista sobre as implicações de entrar – ainda que acidentalmente – no sistema de justiça criminal (isto é, restrições de viagem, elaboração de perfil racial, etc.) como para exaurir a condição de “estar sob vigilância”, Elahi iniciou o seu próprio projeto de auto-vigilância. Ao longo de anos, enviou diariamente ao FBI, juntamente com extensos relatórios e cartas pessoais, fotografias (num total superior a 70.000) que autodocumentavam cada uma das suas atividades e cada um dos lugares que visitava.<sup>9</sup> Como uma forma de automapeamento corporal, em diálogo com outros projetos artísticos cartográficos ou baseados na localização, abordados no apagamento acima mencionado, esta sobre-exposição – tanto de si próprio à polícia como de toda a interação ao público – acaba, eventualmente, por tornar irrelevante a “suspeita criminal”, assim como assimétrica a dinâmica de vigilância.

Ao longo da última década, a expansão exponencial da tecnologia de policiamento consolidou ainda mais a arte da vigilância (*surveillance art*), que para alguns se

8 Para mais informação sobre a peça, ver <http://www.jillmagid.com/projects/evidence-locker-2>; para a recensão de outras obras de Jill Magid sobre o tema da vigilância, ver <https://www.bidoun.org/articles/jill-magid> [acesso a 1 de maio de 2023].

9 [http://elahi.wayne.edu/elahi\\_osf.php](http://elahi.wayne.edu/elahi_osf.php) [acesso a 1 de maio de 2023].

tornou num género em si próprio, a *artveillance*,<sup>10</sup> cujo tema central é a problemática das sociedades de controlo, através da utilização das mesmas tecnologias do olhar. Na sua instalação *Mont-réel* (2015), por exemplo, Eva Clouard apresenta um monitor de televisão que difunde um mapa das ruas de Montreal, em que se exhibe a localização em tempo real da artista, captada por uma vulgar aplicação de GPS descarregada no seu telemóvel, como as que todos provavelmente temos nos nossos.<sup>11</sup> Se por um lado o trabalho nos dá pistas sobre como enganar a vigilância controlando o nosso rastreamento diário pelos agentes da lei, por outro a obra também nos lembra como os nossos dados, contidos num aparelho tão omnipresente, podem estar tão expostos a qualquer pessoa e a qualquer momento, constituindo uma extrema vulnerabilidade. *Sandy Speaks* [Sandy Fala] (2016), de American Artist, contrapõe esta vulnerável hipervisibilidade do “mundo exterior” à total invisibilidade no interior dos muros da prisão, desmascarando o preconceito supremacista que se esconde atrás desse contraste radical. O nome da obra é tomado por empréstimo da série-vídeo homónima, filmada com um telemóvel e publicada periodicamente nas redes sociais por Sandra Bland, uma ativista política afro-americana de 28 anos que, como forma de ativismo e de missão educacional para as próximas gerações, discutia temas como a injustiça racial, a brutalidade policial e a violência estatal até ao dia 10 de julho de 2015 – o dia em que foi mandada parar, agredida fisicamente e detida por um agente da polícia, que se encontrava de passagem, e três dias antes de ser encontrada morta na sua cela, naquilo que a polícia alegou ser um suicídio. Surgiram discrepâncias não só na sua detenção inoportuna e no modo como foi tratada, mas também no desaparecimento de 90 minutos de filmagens CCTV anteriores ao momento em que foi encontrada morta. Numa tentativa de reunir fragmentos de informação que permitissem especular sobre o que realmente

10 Andrea Mubi Brighenti, “Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance”, *Surveillance & Society* 7, no. 2 (2010):175–186.

11 <http://www.artandsurveillance.com/?portfolio=mont-reel> [acesso a 19 de abril de 2023].

acontecera a Sandra Bland, American Artist desenvolveu um *chatbot* IA, que é informado pelos vídeos e as palavras originais de Sandra Bland para responder às várias questões dos espectadores: “O que me pode dizer sobre a prisão?”, “Que tipo de vigilância é utilizada pela polícia?”, “Posso filmar a polícia?”, “Qual é a composição demográfica racial da polícia?”, ou “O que aconteceu a Sandra na prisão?”<sup>12</sup> Ao trazer para o reino político da estética aquilo que na verdade é uma tecnologia burocrática – a AIML (Artificial Intelligence Markup Language) –, a obra não só comemora um dos milhões de corpos sem nome atrás das grades, permitindo-nos voltar a interagir com as próprias palavras de Sandra, como abre também um espaço comum para a troca de conhecimento, questionamento e responsabilização. *Sandy Speaks* está ainda em processo de aprendizagem.

Em última análise, todos estes exemplos servem para sublinhar que a arte tem um potencial infinito para dissolver a ignorância e o esquecimento ao recriar outros tipos de estética que nos envolvam a todos, independentemente do nosso estatuto social e material, para abordar o mal em vez do crime e propor “noções de relacionalidade que contrariem os sistemas de valor, criminalização e administração punitiva.”<sup>13</sup> O tema deste texto não é, contudo, de que forma as sociedades beneficiariam, primeiramente, com o reconhecimento das prisões e, posteriormente, com o seu desmantelamento. Porém, o sonho de uma sociedade pós-prisional não deverá permanecer no monopólio da literatura fantasiosa ou do ativismo abolicionista; ele deve viajar das lentes da câmara através dos nossos olhos para que seja possível visionar uma nova paisagem de justiça, sem muros.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

12 Instalação e explicação em <https://americanartist.us/works/sandy-speaks> e <https://vimeo.com/184268072> [acesso a 11 de maio de 2023].

13 Nicole R. Fleetwood, *Marking Time: Art in the Age of Mass Incarceration* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2020), 11.