

VICTORINO, Elka Moura (bailarina); AZEVEDO, Maria Thereza (orientadora); SILVA, Sandro L. C (ator); NUNES, Thereza Helena (atriz). **Do cárcere à cena, do real ao ficcional em “Para Menores”**. Cuiabá-MT: Programa de Pós Graduação em estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso-UFMT; mestrado e doutorado; orientadora Maria Thereza de Oliveira Azevedo.

RESUMO:

O texto observa como os saberes podem ser produzidos nos campos do pensamento e prática da criação da dança. Descreve cenas coreografadas a partir de experiências de afectos entre um corpo bailarina e os corpos de jovens encarcerados (as). Os relatos do processo, bem como o percurso de construção do espetáculo baseiam-se em experiências vividas no trabalho, como professora de dança, com adolescentes em conflito com a lei, do Sistema Socioeducativo de Cuiabá (CASE-MT). Um reconhecimento/estranhamento entre esses corpos, os quais passaram por processo de docilização e disciplinarização e as memórias dessas experiências foram dispositivos disparadores para a criação de “*Para Menores*”, um evento cênico híbrido performativo de dança teatro. Ressalta-se cenas que revelam o conflituoso papel da socioeducação, por meio de descrições e discussões sobre os comportamentos corporais na situação de cárcere. Em destaque, as questões do feminino, tendo como referência autores como Foucault, *corpo dócil*; Larrossa, *experiência*; Butler, *gênero* e Halbwachs, *memória*.

Palavras-chave: Dança; Experiência; Memória; Corpo.

“Chega na grade que vou caguetá tudo!”

Este texto descreve algumas cenas do espetáculo de dança “Para Menores”, construído a partir das memórias de minha experiência, como professora de educação física, com os (as) adolescentes do Sistema Socioeducativo de Cuiabá-MT. Tal descrição costura uma narrativa sobre o comportamento de meu corpo bailarina e dos corpos desses jovens encarcerados, bem como busca compreender como os conflitos, presentes no

paradoxo chamado de “sócioeducação¹”, me atravessaram e tornaram impulsos para a criação em dança.

O meu trabalho com o corpo na dança, o poder foi exercido sobre este, os desejos e a vida cotidiana que nele se encontram, me permitiram postular hipóteses para esta escrita e sentidos sobre a minha arte. A necessidade de registrar esse processo, por meio da escrita e a partir de um olhar artístico, mas ao mesmo tempo social, me obrigou a olhar por uma lente os processos conflituosos de minha experiência pessoal. Como bailarina, sempre me coloquei a frente de um espelho, para acompanhar a técnica de meus movimentos, em busca dos ideais de perfeição. Como mulher, transitei, ao longo de minha vida por uma fronteira frágil entre liberdade e opressão, escolha e determinação, querer e obrigação, inadequações das imposições colocadas culturalmente às mulheres.

Abro aqui um espaço para pensar sobre a subjetividade feminina e o que dessas imposições, como maternidade, sexualidade, domesticidade se refletem em mim e em minha dança. Busco descrever quais dessas questões se codificam no processo criativo de “*Para Menores*”² e, como esses códigos podem revelar o pano de fundo histórico e social das mulheres, o qual se funde com outras temáticas, como o abandono social, por parte do Estado, para com jovens de baixa renda e negros, a violência e a criminalidade.

No percurso do processo criativo do espetáculo, a escolha de vários signos, presentes na cena, fazem referências aos papéis sexuais atribuídos aos meninos e às meninas, às polarizações, desigualdades e hierarquias de gênero. As questões de gênero, do feminino que permeiam também a escrita não se basearam em uma proposta de ativismo artístico, pois foram impregnados por outras, igualmente potentes, em suas nuances e perspectivas. Por outro lado, não pude neutralizar esses aspectos, pois correria o risco de perder a intensidade de algumas memórias do que vivi. Estão

¹ Conjunto de medidas socioeducativas previstas pela Lei 8.069/90 são as seguintes, conforme dispõe seu artigo 112, que buscam desenvolver ações de promoção pessoal e social, trabalho de orientação, educação formal, atividades pedagógicas, de lazer, esportivas, de profissionalização para o adolescente em conflito com a lei.

² Espetáculo de dança contemporânea, criado a partir das minhas experiências com adolescentes em medida de internação, como professora de educação física do Sistema Socioeducativo de Cuiabá-MT. Nesse trabalho atuo como pesquisadora, intérprete e criadora.

presentes pois sou a artista e pesquisadora mulher atravessada por uma arte e por uma história de vida nas quais ressoam o pensamento feminista.

Neste intento utilizarei como estratégia metodológica os agenciamentos das pesquisas em artes, mais especificamente nas poéticas artísticas, pois compreendo que o processo criativo e o de escrita são pautados em escolhas, desejos e interesses marcados pela memória de situações vividas. Ao questionamos os significados desses fatos, formulamos possíveis respostas que contribuem para o aprofundamento de reflexões sobre as experiências que nos atravessaram.

Este texto faz parte de meus estudos do doutorado, assim como a criação do espetáculo, o qual me proporcionou a experimentação e o estudo prático da criação artística a partir do corpo, relacionando as linguagens da dança e do teatro de uma maneira híbrida e com um caráter performático. Nos moldes da pesquisa em artes segui escarafunchando as sensações, percepções e sentidos produzidos em mim a partir de inúmeros *flashes* de minha memória. Inevitavelmente, vozes silenciadas e reações de inconformidades, não só dos jovens com quem convivi, mas de suas famílias, de meus colegas de trabalho, e de toda uma sociedade, conectaram-se à cena de “*Para Menores*” e, a esta escrita. Pensando com Foucault, no que diz respeito a genealogia da história, um espetáculo tese que, no desenrolar metodológico, não pretendi discutir a “verdade” e origem do caótico processo de ressocialização, mas ampliar os o pensamento sobre o processo de criação em dança a partir de uma experiência de vida. Não o pensar sobre eles, ou sobre quem trabalha com eles, nem mesmo sobre quem os abandona (Estado), mas o pensar com eles, num exercício contínuo de compreender e codificar os meus afectos³ e percepções. Percorri caminhos embaralhados e confusos na construção da dramaturgia corporal e escrita, reescrevendo, por várias vezes as cenas e os parágrafos, mirando traduzir em dança, o choque e as cicatrizes que do mergulho num mundo de exclusão. Conforme Foucault (1978), a genealogia está marcada pelo calor das disputas de poder:

[...] ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos e o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade

³ De acordo com Deleuze, a função da arte é a criação de afectos e perceptos. Juntos, afectos e perceptos, formam o chamado bloco de sensações e é este composto que possibilita que a arte se mantenha de pé sozinha e, portanto, resista. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997)

preservada da origem—é a discórdia entre as coisas, é o disparate.
(FOUCAULT *apud* TVARDOVSKAS, 2015, pág 419)

Para dar início às observações e discussões que proponho aqui, acerca dos temas que transpassam todo o estudo, iniciar com um relato de como tudo começou, sobre minha trajetória como bailarina, pesquisadora e funcionária pública da Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos de Mato Grosso (SEJUDH-MT). Junto a isso, uma revisão do perfil dos adolescentes que se encontram em medida socioeducativa no Brasil, as impressões e os dados estatísticos.

Trago, nessa descrição dos perfis, um pouco sobre os comportamentos, os maneirismos dos gestos adotados pelo meu corpo, e pelos corpos dos adolescentes, como estratégias de sobrevivência e formas de marcar o território, durante nosso convívio nos Centros de Atendimento Socioeducativo de Cuiabá-MT (CASE-MT). Nesse sentido, é possível sugerir, conforme Soares (2017), o corpo como capaz de prestar um depoimento, indicando a existência de algo, como testemunha da experiência sensível do sujeito. “Não apenas como uma abordagem metodológica, mas a construção de uma epistemologia do saber por meio corpo, necessária para as artes cênicas” (SOARES, 2017).

Essas experiências aparecem de modo mais urgente que o desejo de finalização num objeto/teatro, e em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido aqui como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país.

Por último descrevo algumas cenas do espetáculo que estampam todo esse emaranhado de experiência, memória, codificação e decodificação que amarram a autoficção⁴ “*Para Menores*”. A dramaturgia da experiência pessoal projetada na cena e retratada como uma outra possibilidade de partilha com o leitor, como Doubrovsky (2013) aponta, “escrever sobre si é inevitavelmente escrever também sobre os outros.”

“Nois é bandido mas nois é digno!”

⁴ Gênero que foi criado por Sege Droubovsky (1977).

Durante meu trabalho como profissional de educação física dos CASE-Cuiabá-MT, escutei muitas vezes, dos adolescentes lá internos, a frase que intitula esta parte do texto: “*Nois é bandido mas nois é digno professora!*” Diziam isso, fazendo queixas às más condições de higiene do local, à comida e água que recebiam, às garantias de seus direitos como atendimento em saúde, aos demorados processos e julgamentos, entre outras.

A ambiguidade presente nessa fala representa muito bem a ambiguidade do tema ressocialização que, ao impor ao adolescente um comportamento e uma identidade idealizada, tem produzido, por meio de práticas equivocadas, efeitos contrários ao que se propõem: aproximar o jovem dos valores da “integridade social”. Ao citar Costa, Malvasi (2011) diz que a verdadeira socialização não é uma aceitação dócil, um compromisso de exigências, ou uma assimilação sem grandeza, ela é uma possibilidade humana que se desenvolve na direção da pessoa equilibrada e do cidadão pleno.

Observando as ambiguidades das práticas na instituição de ressocialização, estampadas nas falas dos adolescentes, pude capturar um fluxo de significados relacionados à vida cotidiana desses jovens e às suas “performances” no ambiente de cárcere. Em diferentes contextos percebi que, essas práticas, voltadas para abrandar o sofrimento dos sujeitos, tidos como vulneráveis, paradoxalmente, intensificavam o processo de exclusão. Ao fazer uma leitura do comportamento desses menores, penso que, suas performances, são respostas corporais ao sistema sociopolítico e econômico de que participam, formas de adaptação às condições determinantes da reclusão, estratégias de sobrevivência na prisão.

Os gestos do corpo, as expressões da face, o timbre das vozes e as gírias faladas resultam, em parte, das relações sociais estabelecidas nas margens, em outra, da relação com os representantes institucionais. Penso, então, que se faz importante apresentar, mesmo que de forma quantitativa, o perfil desses adolescentes que se encontram no cumprimento de medida socioeducativa, para a construção do panorama político, econômico e social no qual estão inseridos.

Conforme os dados apresentados pelo Conselho Nacional de Justiça (2012), a idade média do total de adolescentes 16,7 anos e, considerando-se o período máximo de internação, verifica-se que boa parte dos jovens infratores alcança a maioridade civil e penal durante o cumprimento da medida. Os atos infracionais correspondentes a crimes contra o patrimônio (roubo, furto, entre outros) foram os mais praticados pelos respondentes. O roubo obteve os mais altos percentuais dos delitos praticados. O crime de homicídio apresentou-se bastante expressivo em todas as regiões do país, com exceção da Sudeste. O tráfico de drogas se destaca nas regiões Sudeste e Sul, sendo o segundo ato infracional mais praticado. Estupro, furto, lesão corporal e roubo seguido de morte apresentam-se em menores proporções. Importa ressaltar, não obstante, que um único adolescente pode estar cumprindo medida de internação por mais de um motivo.

Quanto ao aspecto da reincidência entre os adolescentes em cumprimento de medida de internação, 43,3% já haviam sido internados ao menos uma outra vez. Deste modo, percebe-se que o índice de reincidência é significativo. Nas regiões Nordeste e Centro-Oeste, 54% e 45,7% dos jovens, respectivamente, são reincidentes; nas demais regiões o índice de reincidência varia entre 38,4% e 44,9%.

A despeito da escolaridade, o percentual dos adolescentes entrevistados não alfabetizados atingiu o índice de 8%. Observa-se que este índice nacional comporta uma disparidade entre as regiões, considerando que no Nordeste 20% dos adolescentes entrevistados declararam-se analfabetos, enquanto no Sul e no Centro-Oeste, 1%. Tais regiões destacam-se por apresentar índice de 98% de adolescentes infratores alfabetizados. No contexto nacional, entre todos os adolescentes analfabetos, 44% destes encontram-se na Região Nordeste.

A respeito das relações familiares, obteve-se, por meio das entrevistas, que 14% dos jovens têm filhos, 43% foram criados apenas pela mãe, 4% pelo pai sem a presença da mãe, 38% foram criados por ambos e 17% pelos avós. Deve-se observar que um mesmo adolescente pode ter sido criado por mais de um ente familiar, como pelos pais e avós simultaneamente.

O uso de substâncias psicoativas é de uso comum entre os adolescentes infratores. Dentre as substâncias utilizadas pelos adolescentes que declararam ser usuários de drogas, a maconha foi a mais citada, seguida da cocaína, com exceção da Região Nordeste, em que o crack foi a segunda substância mais utilizada. A alta incidência de uso de psicoativos pode, desta forma, estar relacionada à ocorrência dos atos infracionais.

No que diz respeito à Região Centro-Oeste – que em muitos pontos, assemelha-se com os dados brasileiros –, 48,8% dos jovens têm entre 15 e 17 anos quando do primeiro ato infracional, 30% dos que cumprem medida socioeducativa de internação têm 17 anos, 31% do total de jovens foram internados por roubo, 80% já fizeram uso de drogas e a idade média com a qual interromperam os estudos é de 14,2 anos de idade. Contudo, quanto ao item reincidência, o índice regional Centro-Oeste supera o nacional: 45,7%, ocupando o segundo maior índice brasileiro, depois da região Nordeste, com 54% respectivamente (CNJ *apud* SCISLESKI et all, 2014).

Em uma revisão de estudos sobre o perfil das adolescentes, Dell’aglio, Santos e Borges (2004) apontam para um aumento na ocorrência do comportamento infrator feminino, nos últimos anos, em contrapartida à concepção tradicional de que a infração juvenil é, predominantemente, um comportamento masculino. No Brasil houve um aumento significativo nas taxas de atos infracionais cometidos por adolescentes do sexo feminino. Em 1992, no Rio de Janeiro, as adolescentes foram responsáveis por 263 atos infracionais, e em 1998 esse índice aumentou para 766. No Rio Grande do Sul, em junho de 2004, de acordo com a Fundação de Atendimento Socioeducativo (FASE), havia 1054 adolescentes cumprindo medidas socioeducativas, sendo que apenas 27 deles (2,56% do total) correspondiam à infração juvenil feminina privativa de liberdade.

Os autores relatam que as trajetórias destas adolescentes se mostram relacionadas às características dos contextos da família, da comunidade, da escola e do grupo de pares nos quais estavam inseridas, e que influenciaram seu desenvolvimento nos aspectos emocionais, sociais, cognitivos e comportamentais.

Percebi, pelos relatos das adolescentes com as quais convivi que, de certa forma, a violência esteve presente nas relações sociais e familiares dessas, pela ruptura dos vínculos iniciais, pela exposição direta ou como testemunha de situações de maus-tratos, ou ainda, pelos abusos contra o corpo e coação psicoemocional. Assim, pude compreender que, os comportamentos adotados pelos corpos dessas jovens eram contaminados pela fragilidade e instabilidade provocados pela violência sofrida, assim como os demais eventos estressores vivenciados.

Muitos estudos, baseados em entrevistas com as adolescentes em medida de internação, entendem tais fatores como facilitadores para a entrada na vida infracional, apontam para a restrição da liberdade como complemento do ciclo de violência contra a sociedade. Uma vez que relataram envolvimento afetivos com outros adolescentes também infratores, além da escolha de namorados e companheiros envolvidos no mundo do crime, seus também estão sob os cuidados de outros, perpetuando as rupturas de vínculos familiares e abandono.

- “Ele me bate mas me protege professora!” (Maria, 16 anos)

Esta foi uma das falas que rompeu a aula de dança a qual eu ministrava. Atestou relacionamento baseado em sentimentos ambivalentes de proteção e medo, confessando os atos infracionais cometidos junto aos seus grupos de pares ou seus companheiros.

Dell’aglio, Santos e Borges (2004), afirmam que um contexto familiar e social caracterizado pela violência, associado às características de temperamento e à busca por status social, motiva adolescentes a envolverem-se em grupos de pares com comportamentos violentos. Para os autores, na adolescência, o grupo de pares é uma fonte importante de apoio emocional, de compreensão e um lugar de experimentação, em que a autonomia e a independência dos pais, podem ser exercitadas.

Alguns desabafos surgiam em momentos de descontração nas aulas de dança, como gritos de socorro de uma jovem, vítima de abuso sexual por pessoa próxima, que não quer voltar para o cenário do abuso.

- “Não quero voltar para aquele inferno! Topar com aquele cara lá!”
(Clara, 17 anos)

Entre jovens delinquentes⁵, há uma maior incidência de abuso sexual de meninas, sendo 81% das meninas e 13% dos meninos, de acordo com a revisão de Dell'aglio, Santos & Borges (2004). Além disso, mulheres vítimas de abuso sexual estão significativamente mais propensas a serem presas pelo envolvimento em crimes violentos ao longo de suas vidas do que mulheres que nunca sofreram algum tipo de abuso (SIEGEL & WILLIAMS, 2003).

As jovens, com as quais compartilhei momentos de aulas e criação em dança, não aceitavam esse termo “delinquente”, diziam ficar revoltadas com as autoridades judiciais, quando se referiam a elas dessa forma.:

- “Aquele muié desgraçada! Quem ela pensa que é falando assim da gente?” (Joana, 14 anos)

Categorias sociais, mas também modos de subjetivação, como loucura, vagabundos e crianças, passam a existir com o advento do *biopoder*⁶, não se tratando de categorias naturais, mas produzidas socialmente, as quais são operacionalizadas a partir de uma relação com a norma, em uma lógica produtora de códigos que oficializam determinada categoria para a qual serão direcionadas certas ações e para as quais se tecerá determinado discurso (FOUCAULT *apud* SCISLESKY, 2014)

Assim como nos estudos aqui apresentados, enxerguei, por meio das vozes e desabafos, dos gestos e comportamentos dos corpos das adolescentes, que a exposição à violência dentro e fora da família, a frequente ruptura dos vínculos afetivos, a necessidade de se auto afirmar como ser pertencente a um grupo, e de se proteger de abusos, são aspectos que perpassam a trajetória de vida destas adolescentes. Outro aspecto é a eleição de equivocadas estratégias para cumprir as diretrizes pedagógicas de atendimento socioeducativo, nas quais a disciplina e o adestramento dos corpos perpetuam práticas de domesticização das mulheres.

⁵ O termo delinquência, assim denominado juridicamente, caracteriza-se como a transgressão de normas de conduta. Porém, nas últimas décadas, a psicologia tem utilizado o termo comportamento delinquente, pois compreende tal comportamento como momentâneo e transitório, dependendo das influências contingenciais e não como um transtorno de conduta ou personalidade, como se já houvesse um quadro psicopatológico (Silva, 2002).

⁶ Foucault elenca alguns elementos como a organização de grandes partidos políticos, o surgimento de aparatos policiais, os campos de trabalho e seus instrumentos de repressão, o controle disciplinar do tempo e dos espaços, visando adestrar os corpos humanos, como mecanismos de controle social, o biopoder (Foucault, 1978-79).

“Bailarina não fala, não questiona, EXECUTA!”

Nascida e criada em Cuiabá, filha e neta de mulheres também nascidas e criadas nesta cidade, iniciei meus estudos de dança clássica aqui, aos oito anos de idade. A escolha da técnica clássica se deu por indicação ortopédica, para correção de um varo⁷ de joelhos (cambaio, na linguagem popular), e para melhorar o comportamento extremamente tímido, seguindo conselhos de parentes e amigos.

No decorrer quase quarenta anos estudando dança, dentre eles, aproximadamente, vinte dedicados ao ensino, vivenciei muitos intercâmbios com profissionais da área, que atuavam nos grandes centros, como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Belo Horizonte, Buenos Aires, Santiago, entre outros, importantes no eixo nacional e internacional da dança. Entre idas e vindas, ora estudando nesses grandes centros ora recebendo aula dos mestres em Cuiabá, intensas vivências corporais ocorreram durante as aulas e nos processos de criação. Por meio desses intercâmbios com outros profissionais da dança, a partir de um processo de troca, em que foi trabalhada a linguagem não verbal da dança, uma intensa experiência de informações visuais, intelectuais e culturais permitiu ampliar meus conhecimentos nessa área.

Durante essa trajetória, muitas vezes ouvi a minha avó dizendo para minha mãe:

- “Tira Elka desse balé, não tem tempo pra nada! Não vai aprender cozinhar, lavar e passar roupas, arrumar uma casa... Não vai arrumar um moço bom pra casar.”

Outras vezes boicotava meus ensaios e brigava comigo dizendo:

- “Sai desse balé minha filha! Você está ela muito magra, feia, parece doente!”

O ballet clássico, presente em minha formação de base na dança, é um método de trabalho no qual o bailarino atua apenas como um executor e intérprete, sem possibilidade de contribuir para a criação de qualquer elemento do percurso. No aspecto físico, exige um corpo muito magro e com

⁷ Segundo a classificação de Kapandji (1987, p.68) o *geno varum*, ou joelho varo, se estabelece quando o ângulo “Q” (medida entre o eixo diafisário entre o fêmur e a tíbia) apresenta-se acima de 170°, aproximadamente num ângulo de 180°.

musculatura forte, flexível e ao mesmo tempo potente. Segue fundamentos com um trabalho técnico rígido, fechado, que obedece a regras fixadas por terceiros, ou seja, o corpo apenas reproduz os passos, de forma determinada e contingente, e o significado é estabelecido apenas pelo coreógrafo, sem uma interação entre os bailarinos.

O corpo da bailarina, nessa modalidade, está associado à representação de uma dada feminilidade, valores que são atribuídos tais como: fragilidade, etérea, magra, graciosidade, beleza, leveza e delicadeza de movimentos. Com protagonistas desumanizados como fadas, princesas, ninfas, bonecas, entre outras, os padrões de movimentos supervalorizam o decorativo. O uso das sapatilhas de pontas, das coroas de flores ou joias, os figurinos leves (tutus⁸) e de cores claras, constroem uma dramaturgia de temática românticas, estórias fantásticas e descontextualizadas da realidade social.

“Parece que é próprio do balé clássico (...) funcionar a um ritmo sempre cronometrado por relógios, cada vez mais preciso na tarefa incansável de dominar o tempo (...) Estamos claramente diante de um poder, encravado no corpo, doutrinado, geometrizado, quantificado, regendo não somente os passos, mas a própria subjetividade do bailarino.”(GADELHA 2006 *apud* JOSÉ 2011, pág. 05)

O corpo feminino, a partir dos balés românticos, ganha destaque por apresentar a mulher etérea, casta e inatingível do ideal de leveza e sublimação, características de virtuosidade, sendo colocada em um pedestal, imagem do ideal sonhado pelo homem que está disposto a sacrificar sua vida por este ideal. (JOSÉ 2011, pág. 05)

Nos repertórios os quais atuei como primeira bailarina seduzi, conquistei, atraí, na pele de “Carmen”, “Nikya”, “Sylvia”, “Paquita”, “Esmeralda”, “Kitri”, entre outras, contrapondo, na ficção, os dizeres de minha avó. Cansada de ficar sempre “em busca da perfeição”, slogan da escola inglesa de dança, e do ideal feminino na dança, comecei a estudar outras formas de dançar, ampliando as experiências com a dança moderna e contemporânea. O ponto auge desses estudos foi a produção do espetáculo de dança “*Pasión*”⁹ (1997), objeto de estudos de minha dissertação de mestrado em 2013. No decorrer do percurso de estudos e trabalho coma dança contemporânea adentrei na esfera

⁸ É uma parte do vestuário do balé, são roupas usadas pelas bailarinas. Ver em CAMINADA (1999).

⁹ Espetáculo de dança contemporânea da Cia. de dança Art'Expressão, coreografado por Juan Castiglione (Chile) e Baltazar Vieira (Brasil), no qual atuei como bailarina e diretora em Cuiabá-MT, 1997.

do serviço público, no cargo de Analista do Sistema socioeducativo, Perfil Educador Físico, da Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos de Mato Grosso. No popularmente conhecido como presídio de menores infratores, atuo como profissional de educação física e dança, com os adolescentes em conflito com a lei que cumprem medidas de internação nas Unidades Masculina e Feminina.

A construção da minha identidade, mulher, bailarina, entre outros aspectos de minha personalidade, deu-se pelos atravessamentos processos sociais e familiares que vivi e vivo, os quais construíram, modelaram, regularam e impuseram, narrativas que ganharam significados e que foram estabelecidas e legitimadas pelas relações.

Ao verificar o processo de construção de identidade discutido por Butler, Reis (2013) configura-o como um projeto incessante, que, além de resultar na escolha de um gênero pré-determinado, implica em mais limitações impostas ao sujeito em formação, já que essa construção se dá também por atos corporais e modos de agir já esperados e fixados pela cultura, como a fórmula.

É esse processo que é nomeado de performatividade, de forma rasa, nada mais que a incidência de práticas regulatórias e de repetição que impõem uniformidade no comportamento estabelecido como coerente pela cultura no que diz respeito a sexo e gênero. (REIS, 2013, p.363)

Ao adentrar no ambiente do cárcere, para o trabalho conflituoso de ressocialização dos (das) jovens lá internos (as), me deparei, ao meu ver, com o maior paradoxo dessa esquisita proposta chamada de “Socioeducação”: *reconduzir socialmente excluindo o jovem da sociedade*. Como pode se reestabelecer um convívio social de um jovem, fora da criminalidade, retirando-o do próprio convívio social que precisa ser reestruturado? Como é possível reeducar socialmente aquele (la) que nunca foi educado (a)?

Ademais, segundo Malvasi (2011), no Brasil não se ouve falar em socioeducação para jovens que não sejam pobres e, na sociedade brasileira contemporânea, esses jovens são estranhos que devem ser inseridos na ordem. “A categoria do estranho¹⁰, segundo Bauman (1998), refere-se aos que não se encaixam no mapa cognitivo, moral e estético do mundo, aos que tornam confusa a linha da fronteira que deve ser vista com clareza pelos que estão inseridos na ordem.

¹⁰ Ver em BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós modernidade (1998).

A partir da experiência conflituosas do meu corpo mulher, bailarina matogrossense, com os corpos jovens do CASE Cuiabá, em sua grande maioria de baixa renda, defasados nos estudos, vítimas de violência social e familiar, coreografei o espetáculo de dança “*Para Menores*”. Neste texto, vou me ater às cenas que dialogam com as questões do feminino, contando com os pontos da memória que me fizeram refletir sobre as estratégias usadas para a socioeducação, muitas vezes formas de animalizar as jovens que por lá passaram. A seguir trago uma descrição das cenas reafirmando o gesto como criação e expressão que se fez comigo, vivido pelo meu próprio corpo, este, testemunha sensível dessa experiência autêntica com mundo do crime. O gesto que proponho aqui observar, no contexto das artes cênicas, uma linguagem e uma forma de pensamento, movido por uma liberdade criadora, o qual não se dissocia naquilo que ele carrega consigo, a memória inscrita no meu corpo.

O estranho reconhecimento que me moveu

“*Para Menores*” vai além das memórias pessoais, porque percorre tramas, experiências e histórias dos outros e com outros, que, direta ou indiretamente tem ou tiveram relação com a vida de jovens historicamente desassistidos pela arena pública e em condição de cerceamento de liberdade. Essa rede de memórias, individuais e coletiva evidencia, também, as estratégias de controle social, jogando com imagens que remetem à realidade de quem convive ou conviveu com o (a) menor infrator (a). A condição de vida daquele que se encontra em conflito com a lei, melhor dizendo, cujo a lei está em constante conflito com, compõe parte do pano de fundo do espetáculo, este, possibilita várias leituras sobre o paradoxo chamado “socioeducação”.

No percurso da poética auto- ficcional busquei uma elaboração consciente das cenas e gestos que traduzem as experiências vividas. Tais escolhas não contemplam o futuro, nem conseguem revelar todo o passado. Por uma certa cronologia e seleção de prioridades potentes para a cena, meus gestos buscaram anunciar impressões, perceptos, afecções e recordações, por meio de uma evocação voluntária do passado. Tomei notas sobre mim, as

quais foram relidas e traduzidas em dança, construí uma dramaturgia com a intensão de trata-la com colegas que compartilharam dessa experiência, a fim de reativar para mim mesma as verdades que vivi. Como imagens fragmentadas de vários papéis que precisei atuar lá dentro, um caráter moldável da minha relação com os (as) adolescentes, conforme Foucault (2006), um *cuidado de si*¹¹, pensando bem, um cuidado de mim. Em uma tentativa de moldar meu comportamento, ajustar meu corpo, para ser aceita por esses jovens, foi logo reconhecida como um corpo estranho, e me perguntaram certa vez:

- “Professora, a sra. mexe com aquele negócio de dança de balé, né?”

Na mesma hora questionei o porquê da observação e pergunta. Disseram que eu andava muito *espitchada* (no linguajar cuiabano, esticada) e que minha dança era muito esquisita. Pediam sempre para que eu ensinasse funk ou lambadão¹². Para mim parecia algo impossível. Pois, como pode alguém como eu, que sempre treinou para manter a pelve imóvel, agora tremer e rebolar nessas danças?

Na tentativa de levar para as adolescentes algo próximo do que elas desejavam, ensinei passos de jazz dance, hip hop e dança moderna. Em alguns fundamentos da aula até arrisquei uns rebolados, mas longe da cena que via logo quando as adolescentes entravam na sala de aula, que era mais ou menos assim:

Ao sair da ala, com os cabelos soltos e molhados, elas corriam para frente da tela de uma televisão de catorze polegadas, de fundo de tubo e disputavam o reflexo da tela, para ver as imagens de seus bumbuns dançando funk. Eu ficava sempre parada observando a qualidade daqueles movimentos, os quais eu jamais teria habilidade para executar, inebriada com o cheiro forte de creme de alisamento de cabelo, que me fez lembrar o da marca Kollene. Essa foi uma das cenas capturadas que impulsionaram a construção da personagem da funkeira, que faço no espetáculo.

Deste modo, trago essa cena como recurso para uma reflexão sobre aspectos de gênero relacionados a essa performance, como categoria capazes

¹¹ A ética do “cuidado de si” consiste em um conjunto de regras de existência que o sujeito dá a si mesmo promovendo, segundo sua vontade e desejo, uma forma ou estilo de vida culminando em uma estética da existência. Ver em GROS, Frédéric. 2008.

¹²

de revelar significados sociais e culturais. Levanto algumas questões, visto que a gênese da mesma foi primeiramente inscrita no meu corpo, uma performatividade que alude e ao mesmo tempo afasta das referências de mulher na esfera doméstica e de figura frágil e do lar. A funkeira que potencializa o corpo sensual, inverte o padrão do recato, desconstrói o caráter conservador de mulher, ao explorar com o forte rebolado no espaço da cena, cercado por tela de galinheiro. Constrói uma imagem de mim mesma, estranhada pelas adolescentes, por trazer fortes referências da identidade “mulher”, mas que ao mesmo tempo negocia, reage e inverte esses padrões.

Luana S. Tvardovskas (2015) aponta que problemáticas relacionadas ao feminino, num mundo contemporâneo, de forma cada vez mais veloz, tornam o trabalho persistente da memória, das teias, das redes, de artistas mulheres, imprescindível politicamente. Coloca os elementos autobiográficos não são apenas como confissões de um individualismo apolítico, mas como uma resistência que faz persistir na cultura o incômodo contra a opressão e violência. “Essa difícil escuta é fortemente percorrida pelos campos imaginários forjados pela arte”. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 293)

Quando as mulheres se dedicam à elaboração do passado por meio da arte, desdobram-se interessantes reflexões sobre a ligação entre corpo, memória e autobiografia. Os usos do passado, nesses termos, compreendem uma dinâmica de atuação consciente na atualidade, que visa deslocar os sentidos estabelecidos e compor novos significados éticos sobre a experiência compartilhada do luto e do trauma relativo à violência de Estado (TVARDOVSKAS, 2015, p. 292)

Se as relações de poder estabelecem e mantêm o falocentrismo também na produção cultural, as mulheres artistas de algum modo parecem contradizer, subverter e transgredir a definição de si mesmas na medida em que revertem a imagem silenciosa, passiva e subordinada do feminino. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 117)

A minha insegurança para executar os passos ao som do “*tum*” do grave, o movimento caótico e endurecido do meu “*quadrado de oito*”¹³, no “*tatactuntum*” do bit, são marcados por um intenso treinamento de pelve encaixada. O colapso do rebolado ao empinar o bumbum na letra do “*proibidão*”¹⁴ revela o trabalho de coluna ereta e movimentos alinhados do balé, inscritos em meu corpo. Ao coreografar a cena da funkeira, não busquei perder

¹³ Dança estilo funk cujo objetivo é ficar com as costas no chão e dobrar as pernas para cima fazendo a acrobacia de um oito.

meus registros corporais construídos ao longo de quase 40 anos de estudos de dança, me permiti tentar copiar a dança das meninas, filmada pelos meus olhos. Busquei reproduzir cada posicionamento, cada quebra de quadril. Me apropriei de cada detalhe para que meu corpo transitasse, em cena, entre os elementos da dança elitizada, da corte europeia, e da dança marginal dos jovens negros e das favelas.

Por meio de partituras de movimentos meio modernos, meio afro, um pouco duro, um pouco erótico, hora verticalizado, hora escrachado, não pretendi ser fiel ao real, mas dançar o real que estava em mim, a pregnância dos requebrados, da exuberância e do despudor da dança funk (da cadeia). Ficcionalizei pontos das memórias num corpo bailarina em busca de outras coerências de movimentos. Nessa busca, desordem, caos, incoerências se reestruturaram na coreografia “*Esculacho*”¹⁵, para dar visibilidade aos corpos velados e silenciados das jovens reclusas.

Uma série de comportamentos e dizeres, de outras pessoas envolvidas no trabalho com essas jovens, me inspiraram, também, a construção da cena da “*funkeira*”. Falsos pudores, julgamentos e preconceitos, implícitos em normas e regras para disciplina, deram impulso para a criação do figurino, adereços, texto e interpretação. Muitas ordens atravessaram momentos das aulas:

-“Se não se comportarem como mocinhas, pode tirar da aula professora! A gente volta ela para o quarto.”

-“Não deixe subir a blusa e nem ficar mostrando o sutiã. Ah, também não é permitido dobrar o short.”

-“Olha lá! Tá fazendo patifaria! Só quer ficar rebolando!”

Questionava sempre essas normas de disciplina pois, como é possível realizar um bom trabalho com os corpos das meninas, sem poder visualizar bem a musculatura desses? Impossível preservar os uniformes (velhos e

¹⁴ Funk proibidão é um estilo de funk carioca surgido durante a década de 1990 nas favelas do Rio de Janeiro. Comercializados de forma clandestina, tratam da realidade das comunidades onde ocorre o tráfico de drogas, exalta a violência. A temática é muito similar à dos *rappers* americanos do chamado *gangsta rap*.

¹⁵ Música da cantora e compositora brasileira de funk Tati Quebra Barraco.

frágeis), sem dobrar a barra para fazer um “*espacatto*”¹⁶. E por que não requebrar o quadril com sensualidade, desenvolvendo coordenação, saúde pélvica e melhorando a auto estima?

Os falsos pudores embutidos nesses discursos contribuíam para a produção do estereótipo da mulher recatada, frágil e desprotegida, mostrando que, ainda nos dias de hoje, acredita-se que, apenas as normas e leis, mudam o comportamento humano. Assim, conforme Chai (2016), a mulher criminosa seria uma monstruosidade por uma dupla violação: o delito e a transgressão à natureza feminina.

Desde a Idade Média, beleza e sensualidade foram associadas ao ardil, à frieza e à manipulação femininas, da mesma forma que as práticas sexuais fora do casamento revelavam a debilidade moral das mulheres, servindo como parâmetros para mensurar seu grau de periculosidade (MENDES, 2014). Tanto a sexualidade libidinosa quanto o comportamento violento, não eram aceitos às mulheres, destacando a prostituição como fator favorável ao crime.

Incapaz de compreender e digerir essa tentativa de domesticização dos corpos das adolescentes, numa tentativa de escancarar minha indignação perante a situação, pesquisei um figurino e adereços que dialogassem com a letra da música:

-“Fama de putona só porque eu como seu macho. Se prepara mona, que a gente tá na pista, sem neurose. Ardeu faz um biquinho, fica de joelho, chupa, chupa...Tá ardendo assopra!” (Tati Quebra Barraco)

Vesti sutiã vermelho com bordado de dentes e aplicação de oncinha, short curto de vinil preto, *cropped*¹⁷ preto transparente com aplicação da logomarca da *Channel*, e descii até o chão, estremecendo a noção do que é tradicionalmente tido como “Ressocialização”. Ao dançar os espaços íntimos de violência e abandono cartografados nas memórias de meu corpo, fui compondo uma poética visual, uma dramaturgia do corpo como território de relação entre formas e conteúdo, entre os códigos da cena e o contexto crime, disciplina e mulher.

¹⁶ É um movimento ginástico que consiste em abrir as pernas de modo que estas formem um ângulo de 180° e fiquem paralelas ao solo.

¹⁷ Peça de roupa curta feminina.

Tô de boa com

A dança, como uma manifestação artística, possibilita, por meio da produção de sentidos, a reinvenção de outras formas de existência. Não como uma simples lembrança, conforme Deleuze e Guattari, mas como um modo de articular experiências por meio da dimensão afetiva, criando uma memória ativa fundamental para a construção democrática. Como *o narrador* (Benjamin, 1987), retirei da minha experiência, no trabalho com jovens encarcerados, a memória viva um tempo e de seus habitantes, que se transforma a cada vez que a história é contada, melhor dizendo, a cada vez que o espetáculo é apresentado.

Segundo Benjamin o trabalho do historiador deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage*, de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 292)

As cenas do espetáculo “*Para Menores*” pretendem tecer teias de pensamentos sobre as redes políticas, econômicas e sociais que fazem parte da opressão e violência contra as adolescentes em conflito com a lei. Este texto, ao descrever brevemente parte do processo, observa os elementos autoficcionais da cena, não apenas como uma confissão e ativismo, mas como um registro das minhas memórias e memórias de outros corpos. Como numa autobiografia, na análise de Luana Tvardovskas:

[...] esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o real” que nos interessa aqui, deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação [...] Por outro lado, o evento exige ser narrado. Em primeiro lugar porque o sobrevivente sente essa necessidade e a sociedade tem um compromisso moral de escutá-lo. Em segundo lugar porque os crimes devem ser registrados, documentados e a justiça tem parte essencial no trabalho de luto e de memória. (SELIGMANN-SILVA *apud* TVARDOVSKAS, 2015, pág 299)

Difícil para mim, que sempre escutei dos meus coreógrafos que “bailarina não fala, executa”, registrar de forma escrita essa experiência de conflitos. Construí, então uma resposta corporal viva, para produzir campos potentes para uma compreensão metalinguística, ou uma externalidade sobre uma vivência traumática. “O processo é experimentado pelo espectador não como uma

recordação do passado, mas como uma negociação contínua do presente em conexões não determinadas com o passado”. (BENNETT apud TVARDOVSKAS, 2015, p. 299)

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que decide e refaz seus nós para que se ensaiem novos acontecimentos e compreensões. A memória agita o dado estático do passado com novas configurações [...] E é o trabalho laborioso dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, a que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD apud TVARDOVSKAS, 2015, p. 367)

Mergulhei na memória da polarização que vivi, entre o que rege a proposta de socioeducação e o que realmente determina o trabalho para adolescentes mulheres em conflito com a lei. Confrontos constantes entre a razão e a emoção que me atravessaram no processo de construção de uma dramaturgia do corpo na dança de “*Para Menores*”.

O indivíduo, conforme Foucault, por meio do trabalho sobre si mesmo, marcava o espaço de reinvenção cotidiana, de oposição à normatividade, assim como de criação e fabulação. A arte por excelência, e o artista, como uma subjetividade aberta à transformação, mostravam-se assim, como lugares de sublevação e de combate, remetendo à tradição grega dos cínicos. Interrogar a atualidade, como propõe Foucault, é uma tarefa que exige observar os aspectos menosprezados da experiência humana que são, recorrentemente, campos de interesse da arte contemporânea feminina. Os regimes de verdade que marcam a constituição dos sujeitos, muitas vezes, são forças violentas captadas pelo olhar do artista: uma visão radical que investe em desmontar paradigmas instaurados.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós modernidade*.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMINADA (1999). , Eliana. *História da Dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CHAI, Cássius Guimarães; PASSOS, Kennya Regyna. *Gênero e pensamento criminológico: perspectivas a partir de uma epistemologia feminista*. Revista de Criminologias e Políticas Criminais. Curitiba | v. 2 | n. 2 | p. 131 - 151 | Jul/Dez. 2016.

CNJ, Conselho Nacional de Justiça, 2012. Disponível em: <http://www.cnj.jus.br>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELL'AGLIO, Débora Dalbosco; SANTOS, Samara Silva; BORGES, Jeane Lessinger. *Infração Juvenil Feminina: Uma Trajetória de Abandonos*. Interação em Psicologia, 2004, 8(2), p. 191-198

DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*: curso dado no Collège de France (1981-1982). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Nacimiento de la biopolítica*: curso en Collège de France. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978-1979.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

GROS, Frédéric. *O Cuidado de Si em Michel Foucault*. In: RAGO, Margareth (Org.); VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2008.

JOSÉ, Ana Maria. *Subversão e performance de gênero no balé a morte do cisne*. V Fórum Identidades e Alteridades. I Congresso Nacional Educação e Diversidade. Itabaiana/SE 2011.

LEI 8.069/90. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/l8069.htm

MALVASI, Paulo Artur. *Entre a Frieza, o Cálculo e a "Vida Loka": violência e sofrimento no trajeto de um adolescente em cumprimento de medida socioeducativa*. Saúde Soc. São Paulo, v.20, n.1, p.156-170, 2011.

SCISLESKI, Andrea Cristina Coelho; GALEANO, Giovana Barbieri; SILVA, Jhon Lennon Caldeira; ASNTOS, Suyanne Nayara. *Medida Socioeducativa de Internação: dos Corpos Dóceis às Vidas Nuas* Psicologia: ciência e profissão. 2014.

SILVA, Enid Rocha Andrade; GUERESI, Simone. *Adolescentes em conflito com a lei: situação do atendimento institucional no Brasil*. Ipea e Departamento

da Criança e do Adolescente (DCA), da Secretaria dos Direitos Humanos, do Ministério da Justiça, Brasília, 2003.

SOARES, Stenio José Paulino. *Uma Poética do Gesto ou Memórias de um Corpo-Testemunha*. Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 208-222, jul./out. 2017 . Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

REIS, Daniele Fernandes. *Ideias subversivas de gênero em Beauvoir e Butler*. Sapere Aude – Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.360-367 – 1º sem. 2013.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

VICTORINO, Eika Moura. “*Para Menores*”. Espetáculo de dança. SESC Arsenal. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BfQFhEsw-w>

