

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MATO GROSSO DO SUL –
UNIDADE DE PARANAÍBA
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

Lais Gomes Borges

**“É PRA COPIAR OU REESCREVER?": o Drama Social das Questões de Gênero, Raça
e Classe em uma Performance do Coletivo Zoooom/SP**

Paranaíba, MS

2017

Lais Gomes Borges

“É PRA COPIAR OU REESCREVER?”: o Drama Social das Questões de Gênero, Raça e Classe em uma Performance do Coletivo Zoooom/SP

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Unidade Universitária de Paranaíba – MS, como exigência parcial para obtenção do título de licenciatura em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Cruz Duran.

Paranaíba, MS

2017

B729e Borges, Lais Gomes

É pra copiar ou reescrever: o drama social das questões de gênero, raça e classe em uma performance do Coletivo Zoooom/SP/ Laís Gomes Borges. - - Paranaíba, MS: UEMS, 2017.

99f.; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra Maria Raquel da Cruz Duran.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba.

1. Gênero. 2. Periferia. 3. Performance. I. Borges, Lais Gomes. II. Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Paranaíba, Curso de Ciências Sociais. III. Título.

CDD – 305.420

Bibliotecária Responsável: Susy dos Santos Pereira- CRB1º/1783

LAIS GOMES BORGES

“É PRA COPIAR OU REESCREVER?”: o Drama Social das Questões de Gênero, Raça e Classe em uma Performance do Coletivo Zoooom/SP

Este exemplar corresponde à redação final do trabalho de Conclusão de Curso apresentado e aprovado para a obtenção do grau de licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba.

Trabalho aprovado em...../...../.....

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Raquel da Cruz Duran
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Daniel Pícaro Carlos
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Francesco Romizi
Universitat Rovira i Virgili

Dedico esse trabalho a minha família e amigas/os, em especial minha mãe, Nivia e ao meu pai, Osmar por terem me oferecido condições de concluir esse processo, e ao Coletivo Zoooom, por terem vivido essa pesquisa junto comigo.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não teria sido possível sem as inúmeras pessoas que percorreram minha trajetória até aqui. Expresso assim, a minha profunda gratidão por terem contribuído para minha realização:

A Oxalá, Ogum, Obaluaiyê, por terem me dado saúde e força para superar as dificuldades.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

Agradeço a minha mãe Nivea, heroína que me deu apoio, incentivo nas horas difíceis, de desânimo e cansaço.

Ao meu pai, Osmar que apesar de todas as dificuldades me fortaleceu e me foi muito importante.

Ao meu irmão e sobrinhos, que nos momentos de minha ausência dedicados ao estudo superior, sempre fizeram entender que o futuro é feito a partir da constante dedicação no presente!

A Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, todos/as so/as funcionário e professores/as, em especial as professoras, Raquel, Juliana, Simone, Maria Silvia, Patrícia, Gabriela e Michele, ao professor Bruno Ribeiro, pelos ensinamentos valiosos.

A minha professora orientadora Maria Raquel, pela orientação, apoio, confiança e empenho dedicado à elaboração deste trabalho.

A Susy pelo fortalecimento na finalização e avaliação das normas.

A Larissa, pela constante presença e parceria nas construções e desconstruções das trajetórias.

Aos amigos Bruno Ferreira e Bruno Rafael, pela presença e afeto.

Ao Coletivo Zoooom, Ariane, Thais, Verônica, John, Thiago, Michele, Cássia por terem construído junto comigo este trabalho, e todos jovens participantes e nele mencionados, gratidão.

A Bárbara, pela importante parceria nesse trilhar e pelo apoio nas realizações.

A Joana pelos alcances, trancos para enfrentar a vida no girar de suas inconstâncias.

A Daisy, pelos poemas musicados em áudio nos toques de ukulele que me consolavam as tardes.

A Helô e Marcos pelas melodias, cadências de samba acompanhadas de ideias que permitiram refletir os tempos.

As irmãs Nagôs, que me possibilitaram sobreviver a esse processo no dia a dia, Lais, Tãmilis, Vanessa e Carol.

Aos amigos e amigas de Paranaíba, Jean, Camila, José Vicente, Neto, Naty, Nubia, Pãm, por ser presença nesses anos de caminhada que vocês tanto me significaram.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, gratidão.

RESUMO

O presente trabalho tem como proposta a análise da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015) criada pelo Coletivo Zoooom, grupo de teatro e dança da zona leste da cidade de São Paulo, atuante desde o ano de 2009. Com base no mapeamento do campo, situado no bairro Fazenda da Juta, que é parte do distrito de Sapopemba/SP, abordamos o surgimento do Coletivo em seu contexto social urbano, pensado a partir da noção de “pedaço”, cunhada por José Magnani (2002) no estudo das cidades. Em “É pra copiar ou reescrever?” (2015), observamos a performance sob diversos ângulos: atores e atrizes, espaços de atuação, mobilização para as apresentações, construção coletiva do roteiro, as formas de sociabilidade da juventude periférica, entre outras questões, abordando especificamente a expressão cultural de um drama social performatizado nessa peça: o gênero e suas intersecções com raça e classe, nas dinâmicas de uma escola pública da periferia paulistana. Conforme as interpelações trazidas nas cenas, elencamos e analisamos algumas das relações estruturais e antiestruturais empregadas pelo grupo, por meio da metodologia desenvolvida pelo antropólogo Victor W. Turner, na investigação dos dramas sociais. As categorias experiência, liminaridade, ritual, performance, gênero e raça constituem o nosso itinerário explicativo, de modo a estabelecer uma dinâmica que se constitui entre “estado” e “transição”. Deste modo, objetivamos com este trabalho, a compreensão da “transição” como um ritual de ordem social que equaciona conflitos, produz rupturas e coesões que influem diretamente nas relações sociais. Justificamos esta proposta pela tentativa de demonstrar tais espaços culturais, como o Coletivo Zoooom, como privilegiados para compreendermos a juventude periférica e a importância das políticas de incentivo à cultura para a autonomia da produção cultural marginal.

Palavras-chave: Gênero. Periferia. Performance. Experiência.

ABSTRACT

The present work has as proposal the analysis of the performance "É pra copiar ou reescrever?" (2015) created by Coletive Zoooom, a group of theater and dance of the east zone of the city of São Paulo, active since 2009. Based on the mapping of the field, located in the Fazenda da Juta neighborhood, part of the district of Sapopemba / SP, we approached the emergence of the Collective in its urban social context, based on the notion of "piece", coined by José Magnani (2002), in the study of cities. In "É pra copiar ou reescrever?" (2015), we observe performance from different angles: actors and actresses, spaces for action, mobilization for presentations, collective construction of the script, and forms of sociability of the peripheral youth, specifically addressing the cultural expression of a performatized social drama in this play: the genre and its intersections with race and class in the dynamics of a public school in the periphery of São Paulo. According to the interpellations brought in the scenes, we list and analyze some of the structural and antistructural relations employed by the group, through the methodology developed by the anthropologist Victor W. Turner in the investigation of social dramas. The categories of experience, liminality, ritual, performance, gender and race constitute our explanatory itinerary, in order to establish a dynamic that is constituted between "state" and "transition". Thus, we aim to understand the "transition" as a ritual of a social order that equates conflicts, produces ruptures and cohesions that directly influence social relations. We justify our objectives by the attempt to demonstrate such cultural spaces, such as the Coletivo Zoooom, as privileged to understand the peripheral youth and the importance of policies to encourage culture for the autonomy of marginal cultural production.

Keywords: Gender. Periphery. Performance. Experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Logotipo do Coletivo. Autoria de Glauce Medeiros, realizada em 2010 na Fazenda da Juta/SP 33
- Figura 2** - Adolescentes que participaram da performance. Fotografia de autoria de Nubia Abe, realizada no dia 05/11/2015, Fazenda da Juta/SP)..... 49
- Figura 3** - A performance e abordagem racial: movimento II em cena. Fotografia de Nubia Abe, 5/12/2015, Fábrica da Cultura, Sapopemba/SP 58
- Figura 4** - Momento II, cena do pó branco. Fotografia de Núbia Abe, 5/12/2015, Fábricas de Cultura –Sapopemba/SP 59
- Figura 5** - Ultrassom em cena, estereótipos femininos em debate. Fotografia de Núbia Abe, 1/12/2015, Fábricas de Cultura – Sapopemba/SP. 17/07/2017 60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRIMEIRO ATO: MAPEANDO O CONTEXTO SOCIAL URBANO DO COLETIVE ZOOOOM	14
1.1 Os equipamentos e programas culturais públicos	20
1.2 A Cidade: entraves e fruições.	23
1.3 O campo: (Sapopemba) - Fazenda da Juta	27
1.4 O Coletive Zoooom: Histórico de pesquisa e atuação”	31
2 SEGUNDO ATO: GÊNERO, CLASSE E RAÇA NO CONTEXTO ESCOLAR DA PERFORMANCE: “É PRA COPIAR OU REESCREVER?”	41
2.1 Escola em contexto: discutindo gênero com o Coletive Zoooom	42
2.2 Movimento I: A performance e suas interpelações	47
2.3 Discutindo raça com o Coletive Zoooom	54
2.4 Movimento II: A performance e a abordagem racial	57
3 TERCEIRO ATO: ANÁLISE DA PERFORMANCE “É PRA COPIAR OU REESCREVER?”	63
3.1 Apresentação das categorias de análise	64
3.2 Crise e intensificação da crise	72
3.3 A prática do “TOP 10”	73
3.4 Os processos de silenciamento nos casos de LGBTfobia	76
3.5 O racismo e seus estigmas	81
3.6 Ação reparadora da performance	84
3.7 Desfecho ritual: o começo de uma nova ruptura	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho se concentra no estudo da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), produzida pelo Coletivo Zooom, na zona leste da cidade de São Paulo, especificamente na Fazenda da Juta, Sapopemba/SP. O intuito de descrever e investigar o processo criativo desenvolvido por esse grupo, atuante desde o ano de 2009, e de se aprofundar na performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), é de compreender como manifestações artísticas expressam/produzem experiências que possibilitam a transição do grupo artístico a novos estados de reconhecimento pessoal/social, de modo a desestabilizar as fronteiras entre o que se deseja ser e o que é socialmente aceito ser. Para tanto, descrevo a trajetória do “Grupo Zooom de Dança Teatro” (GZDT) desde o seu nascimento, em 2009, até a sua transformação em Coletivo Zooom, no ano de 2015.

O GZDT surgiu a partir da iniciativa de quatro mulheres: Ariane Oliveira, Thais Oliveira e Verônica Vieira e Lais Gomes. Nós quatro fundadoras e atuantes, propomos como pesquisa uma análise que permita resgatar os processos pessoais e sociais que compuseram o surgimento do grupo e atravessam todas as propostas por ele desenvolvidas até os dias de hoje.

Nós, enquanto jovens, lésbicas, inquietas com a hostilidade direcionada às relações homoafetivas no bairro Fazenda da Juta, situado no distrito de Sapopemba/SP, fundamos o grupo, pois reconhecemos as dificuldades sociais, culturais e econômicas incutidas nas identidades mulher, lésbica, jovem e periférica, aliadas a uma necessidade pungente de estar fora do ambiente familiar - uma vez que esse é atravessado por conflitos que também produzem condicionantes sobre essas identidades - problemáticas que nos levaram a constituir o grupo, a fim de promover atividades que propiciassem a reflexão destes processos sociais e gerassem condições de enfrentamento destes, além de criarem um espaço que desse a oportunidade de existir compartilhamento dos conflitos e nos mantivessem distantes das relações parentais.

Portanto esse trabalho é uma auto-antropologia¹. Pensando que os fenômenos culturais são sistemas significativos, nos compreendemos dentro desse sistema interpretativo, em que nossas experiências pessoais estão em relação com as categorias sociais e práticas culturais.

¹ Mais informações sobre o método: Marilyn Strathern, Oscar Calavia Saez, Albert Bruce, Martha Montero-Sieburth.

Dessa esfera, emerge na nossa pesquisa as problemáticas de gênero, juventude, periferia, teatro, classe e raça, esta última manifesta-se nessa primeira etapa de forma menos pujante, pois, foi aprofundada por suas fundadoras e participantes apenas em 2015 com a performance “É pra copiar ou reescrever?”. Nesse sentido, no primeiro ato²: “Mapeando o contexto urbano e social do Coletivo”, traçamos as características do campo onde se situou o nascimento do GZDT (2009), que consiste na atuação do Coletivo Zoooom (2017). Assim, teremos como itinerário as questões mais acentuadas no princípio do GZDT, sendo essas: gênero, classe, teatro, juventude e periferia.

Dada essa apresentação geral, aprofundaremos essas problemáticas a partir de quatro eixos: 1.1. Os equipamentos e programas culturais públicos; 1.2. A cidade: entraves e fruições; 1.3. O campo: Fazenda da Juta; e por fim, 1.4. O Coletivo Zoooom: Histórico de pesquisa e atuação. Neles descrevemos os processos criativos desenvolvidos pelo grupo, entre os anos de 2009 e 2015, bem como sua associação com as categorias supracitadas. Também buscamos interpretar essas manifestações conceituais (gênero, raça, classe, homossexualidade, periferia, etc.) no contexto social das grandes metrópoles, estruturadas por seus códigos e normas, por vezes, específicos.

Assim, por meio de referenciais da antropologia urbana, entre os quais José Magnani (2002), Carlos Vainer (2000), em amarração com as análises sociológicas de Renato Amorim (2013) e Tiarajú Pablo (2013), damos especial atenção à cidade de São Paulo e ao mapeamento urbano do bairro Fazenda da Juta, assim como aos editais e políticas de incentivo à cultura da cidade de São Paulo.

Isto posto, no plano das relações macro estruturantes das relações sociais, compreendemos a cidades globais nos processos de mundialização do capital, expressos na dinâmica estabelecida pelo “planejamento estratégico” (VAINER, 2000; MAGNANI, 1996). A clivagem presente na configuração centro e periferia, por exemplo, demarca uma situação que não é meramente espacial, mas produto de uma política de interesses que legou historicamente para as periferias as sobras do investimento público (AMORIM. 2013). Contudo, suas localidades não se restringem a esses aspectos. Com vistas às correspondências espaciais, observamos a apropriação dos atores e atrizes sociais no espaço urbano, fazendo deste um território habitado, portanto, com usos e sentidos atribuídos por essas/esses que o significam e ressignificam através de sua apropriação. Neste ínterim, a noção de “pedaço”

² Aludindo a sequência de cenas presentes na dramaturgia de uma peça de teatro.

(MAGNANI, 2002), que marca a presença de seus membros em um espaço, além de um código de reconhecimento e comunicação entre eles, nos permitiu identificar quem é “de dentro” ou “de fora” do “pedaço”, tal como da vizinhança.

Apresentada a conjuntura social e urbana em que surge o GZDT, com a ajuda destes autores, dentre outros, saímos das discussões macro estruturantes para as micro estruturantes, que suscitaram o nascimento e a organização do Coletivo Zoooom. Nesse campo, descrevemos a performance, que analisamos no último capítulo, com embasamento das perspectivas da antropologia do corpo (LE BRETON, 2011), antropologia da experiência e antropologia da performance (DAWSEY, 2005; CAVALCANTI, 2013; BIAUTI, 2015; SCHECHNER, 2003; TURNER, 2013), empreendidas por Victor Turner (2013) e Richard Schechner (2003).

Observando o corpo como um local de subjetividade que transpõe os limites de sua função biológica, e também como parte das disputas em torno de novas identidades pessoais (LE BRETON, 2011), lemos a performance analisada objetivando demonstrar que o corpo é uma construção simbólica e não uma realidade em si mesma, pois ao transferir sentidos a cultura, a cultura lhe atribui representações. Logo, corpo e cultura anunciam uma existência dialógica, passando a ser entendidos como agentes da construção sociocultural.

Pensando que o nosso corpo é o nosso modo de ser/estar no mundo, as compreensões de experiência e performance perpassam diretamente esses “modos”. A experiência, por agir objetivamente na nossa incorporação sensível, corrobora para performances que afirmam identidades, remodelam e adornam corpos (SCHECHNER, 2003), como também dão sentido e significado as experiências vividas.

As noções de drama social (TURNER, 2008) e ritual (TURNER, 2013) favorecem a compreensão de uma sociedade marcada por contradições entre princípios estruturais e antiestruturais. É o caso das relações de gênero, que enxergamos como uma dentre as mais determinantes do drama social, na cultura contemporânea. Como afirma Turner (2013, p.13) “a dinâmica de relacionamento empregada entre estrutura social e antiestrutura social é a fonte de todas as instituições e problemas culturais”.

No tocante a essas questões, dialogamos com as contribuições da antropologia do gênero (HARAWAY, 2004; BUTLER, 2017; LOURO, 2012) destacando as relações entre os papéis sociais atribuídos às categorias femininas e masculinas, a partir de condicionantes que direcionam um padrão sexual, social e cultural heteronormativo. Com base na performance “É

pra copiar ou reescrever?” (2015) atentamos para esses procedimentos de gênero, dentro do contexto escolar periférico. Tais definições nos permitiram identificar no Coletivo Zooom uma forma antiestrutural (*communitas*), que oferece condições de questionamento das estruturas de gênero, cultural e socialmente disciplinadas.

Assim sendo, convidamos o/a leitor/a a observar a ritualização de um processo, que é a própria sociedade em ato, perpassada por experiências nas quais o poder transformador e criativo das representações coletivas se realiza na consciência dos sujeitos (CAVALCANTI, 2013). Deste modo, a interpretação que segue, considera a “transição” um ritual de ordem social, e não somente religiosa, como se costuma interpretar, dissociando-o de sua dimensão imaterial apenas: aqui o ritual equaciona conflitos, produz rupturas e coesões que influem diretamente nas relações sociais.

1 PRIMEIRO ATO: MAPEANDO O CONTEXTO SOCIAL URBANO DO COLETIVE ZOOOOM

Neste primeiro capítulo realizamos uma descrição do nosso objeto de estudo, o Coletive Zoooom. Para tal percorremos o caminho realizado por suas quatro fundadoras - Ariane Oliveira, Lais Gomes, Thais Oliveira e Verônica Vieira, desde o início do grupo – em 2009, até a última performance por ele realizada - em 2016. Assim, o objetivo deste capítulo é situar o/a leitor/a no contexto geral da questão de partida: os elementos que propiciaram o reconhecimento e encontro dessas quatro mulheres, bem como trazer alguns estudos e pesquisas que atentem para as condições sociais, políticas e econômicas do território ao qual o Coletive atua, isto é, o bairro de Fazenda da Juta – situado no distrito de Sapopemba, na zona leste da cidade de São Paulo, que por sua vez está inserido nas dinâmicas estabelecidas por uma grande metrópole.

Para tanto, utilizamos da categoria pedaço empregada por José Magnani (2002), com intuito de compreender, por meio das análises antropológicas, as relações de interação entre grupos sociais no meio urbano, tal como a inflexão dessa lógica nas periferias.

Deste modo, conforme a organização das cidades globais³, conceito em que a cidade de São Paulo está situada, desenvolvida no processo de mundialização do capital⁴,

³ Segundo Mônica Carvalho (2002, p.71-74) o surgimento do conceito *cidade global* está relacionada aos impactos produzidos sobre as metrópoles do Primeiro Mundo pelo processo de globalização da economia, desencadeado a partir do final dos anos 70. As modificações na economia mundial teriam conduzido a uma crise dos centros econômicos daquelas metrópoles que perderam o domínio sobre as atividades industriais, “porque as empresas por elas responsáveis, favorecidas pelo desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e informação, passaram a dispor de maior flexibilidade para escolher os lugares de menor custo para suas sedes” (CARVALHO, 2002). Num mesmo sentido a intervenção urbana medida pelo conceito de cidade global é o que se tem chamado atualmente de planejamento estratégico, acreditando-se que as desigualdades presentes na cidade seriam reduzidas com a organização do espaço urbano. Conforme afirma Carvalho (2002, p. 80) o que se propõe ser inovação no planejamento estratégico, não o é. A “parceria consensual” entre setor público e privado revela outra vez a apropriação privada do espaço público para interesses exclusivos da lógica de reprodução e ampliação do capital.

⁴ Conforme explica Ariovaldo Oliveira (2015) o uso dos termos *global* e *globalization* nasceu com a mídia econômica capitalista mundial e como a reinterpretação das mudanças que o capitalismo sofreu ao final do século XX. Tais termos foram criados de forma intencional para explicar o processo de reordenação territorial do capitalismo mundial. Esse processo estava fundamentado nas relações de compra e fusões de oligopólios econômicos que monopolizaram a economia em termos mundiais. Assim formaram-se também (em termos mundiais) os monopólios constituídos nos países emergentes, proveniente da ascensão internacional de setores das burguesias nacionais com apoio do Estado. “Estas associações entre empresas monopolistas nacionais e empresas monopolistas internacionais transformaram ambas em empresas mundiais. Assim, o capital mundial disseminou-se pelos países emergentes fazendo alianças com setores das burguesias nacionais, transformando-os em capitalistas mundiais.” (OLIVEIRA, 2015, p.230). Na década de 1990 o conceito de globalização foi amplamente explorado por pensadores como: Milton Santos, Armém Mamigonian, Paulo Freire, Octávio Ianni, Georges Benko e Paul Singer.

consideramos algumas segmentações que embasaram este trabalho. Dentre elas a separação entre centro e periferia, observando o centro como espaço prevalente de pessoas brancas, em geral, provido de recursos culturais, espaços de lazer e maiores condições infraestruturais, enquanto a periferia aparece como território predominantemente habitado por pessoas negras/não brancas, mais dependentes de políticas de fomento e incentivo.

É dentro desse contexto periférico que Magnani (1996) nos permite perceber as potencialidades das atividades de lazer.

[...] tomando-se como ponto de partida o espaço onde são praticadas, foi possível distinguir um sistema de oposições cujos primeiros termos são "em casa" versus 'fora de casa'. Na primeira categoria, "em casa", estavam aquelas formas de lazer associadas a ritos que celebram as mudanças significativas no ciclo vital e têm como referência a família, ou seja, festas de batizado, aniversário, casamento, etc. O segundo termo da oposição, "fora de casa", subdividia-se, por sua vez, em "na vizinhança" e "fora da vizinhança". O primeiro engloba locais de encontro e lazer - os bares, lanchonetes, salões de baile, salões paroquiais e terreiros de candomblé ou umbanda, campos de futebol de várzea, o circo etc. - que se situam nos limites da vizinhança. Estão, portanto, sujeitos a uma determinada forma de controle, do tipo exercido por gente que se conhece de alguma maneira - seja por morar perto ou por utilizar os mesmos equipamentos como ponto de ônibus, telefone público, armazém, farmácia, centro de saúde, quadra de esportes, quando disponíveis. (MAGNANI, 1996, p.13).

Assim, o tempo de lazer “fora de casa”, amplia o leque de atividades possíveis na vizinhança. É dessa amplitude que emerge o contato das quatro fundadoras com uma formação artística e cultural comum. Em um período em que as integrantes tinham entre 15 e 19 anos ingressaram no programa municipal de teatro intitulado “Vocacional” que consistia em projetos de iniciação juvenil nas artes da dança e teatro. Foi nesse espaço de encontro que o GZDT nasceu no ano de 2009. Ariane Oliveira⁵, Lais Borges⁶, Thaís Oliveira⁷ e Verônica

⁵Ariane de Oliveira Silva nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em junho de 1990. Sua família, não muito diferente das tantas outras famílias nordestinas, acreditou na ideia de ter uma vida mais estável na capital da grande São Paulo. Quando pequena se identificou com o fazer artístico e na adolescência sentiu o pulsar da militância germinando. Com o passar do tempo, sentiu a necessidade de agir coletivamente nessa caminhada de resistência periférica, foi então que encontrou as companheiras de ideais, que decidiram articular ações no bairro Fazenda da Juta, lugar este que a acolheu quando pequena e se transformou, transformando-a mutuamente. Ariane é atriz, educadora, fotógrafa e produtora cultural, integrante e fundadora de Coletive Zoooom desde 2009, atuou como atriz e dançarina na performance “Eu autorizo o uso da minha imagem” (2012). Iniciou sua trajetória artística no projeto Teatro Vocacional em 2009. Atuou como arte educadora na Associação União da Juta, onde ministrou aulas de teatro, dança e artes plásticas e visuais. Em 2015, também facilitou aulas de fotografia no Ponto de Cultura Fazenda da Juta. Participou da organização dos eventos “Periferia Preta” e “Perifa Paz” (ambos em 2015). Teve seus trabalhos fotográficos expostos: “Retratos da cidade”, MIS – Museu da Imagem e do Som (exposição coletiva). Atualmente integra e constrói com a Coletiva Luana Barbosa. (Ariane Oliveira, São Paulo, 18/10/2017).

⁶Lais Gomes Borges nasceu em São Paulo, no mês de julho de 1993. Filha caçula de um casal de militantes pelo direito à moradia, desde pequena participou de reuniões e mutirões junto a sua mãe e pai. Sempre provocada pela família a buscar atividades de formação, com treze anos começou a fazer teatro e assim encontrou as parceiras

Vieira⁸ eram então integrantes do programa Vocacional, uma proposta da prefeita Marta Suplicy – PT (2001-2005), mantida pela gestão Serra /Kassab – PSDB (2005-2008).

O programa Vocacional acontecia em casas de cultura, teatros, bibliotecas e nos Centros de Educação Unificada (CEU⁹) aos sábados, prevendo um encontro semanal, com exceção dos ensaios extras em períodos de apresentação. No entorno do bairro Fazenda da Juta existem dois CEUs: Sapopemba e Rosa da China, esse último já era conhecido como

fundadoras do Coletivo. Lais é lésbica, artista e percussionista, graduanda em Ciências Sociais na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, integrou o grupo de estudos "Gênero: uma categoria analítica?" no período de seis meses. Foi bolsista PIBID/CAPES no período de quatro anos. Participou de oficinas e formações de políticas públicas para periferia pela "Associação de Auxílio Mútuo da Região Leste". Integrou a FLM – Frente de Luta por Moradia, Coletivo Pé na Rua, núcleo de formação política por meio das artes, realizando saraus com temáticas políticas e cineclube nas periferias, promovendo debate e fomento a iniciativas autônomas de gestão popular. Integrante e fundadora de Coletivo Zooom desde 2009 atuou como intérprete criadora e produtora no projeto "Diversidade - Componente Natural da Sociedade", resultando na criação do espetáculo "Eu autorizo o uso da minha imagem". Iniciou sua formação artística participando de diversas oficinas culturais realizadas por casas de cultura e CEU's na cidade de São Paulo. Teatro, dança, dramaturgia, música e circo estão entre as oficinas que participou. Em Paranaíba-MS, integrou o Coletivo Negro Theresa Affricana, compôs durante um ano a UJC – União da Juventude Comunista, participou da articulação estudantil do C.A Claudia Silva Ferreira. Atualmente integra o "Coletivo Autônomo de Mulheres Pretas – Adelinas" no setor de criação de projetos.

⁷ Thais Oliveira Silva, irmã de Ariane, nasceu em novembro de 1992 na cidade Vitória da Conquista, Bahia. Sua família imigrou para São Paulo em 1998 atrás de oportunidades de trabalho. Desde criança tinha o sonho de ser artista, levando-a a experimentar várias linguagens, e parcerias que possibilitou o encontro do Zooom e influenciou na forma como se define hoje: Artista Periférica. Pois reconhece na periferia o que lhe proporcionou um olhar mais criativo e sonhador para realidade. Thais é preta, gorda, sapatão e feminista periférica, atriz, educadora social, gestora/produtora cultural e mutirante do Movimento de Moradia Leste I. Atualmente gerencia as atividades do Ponto de Cultura Fazenda da Juta, oferece aulas de teatro, empoderamento feminino e de raça no CCA Sonho Jovem da Associação - União da Juta, está no segundo ano como aprendiz na Formação de Atrizes e Atores da Escola Livre de Teatro de Santo André, ELT. Integrante e fundadora de Coletivo Zooom desde 2009, onde desenvolveu orientação artística no processo Tribos Urbanas, com a participação de Jovens da região do distrito de Sapopemba. (Thais Oliveira Silva, São Paulo, 26/07/2017).

⁸ Verônica Vieira nasceu em São Paulo, em junho de 1989. Foi levada a fazer arte pela vontade de falar e de ser ouvida, de poder se expressar e também sentir-se inteira. Essa necessidade justificou durante algum tempo a sua vontade de fazer arte. Mas ao se compreender nesse contexto-arte como: mulher, periférica, lésbica (que não performa feminilidade), deflagrou a importância de uma atuação que não cabia nos moldes e nem nas expectativas da dança tradicional. Verônica é lésbica, feminista periférica, dançarina, arte educadora e produtora cultural. Atualmente ministra aulas de consciência corporal e dança para idosos do Centro Dia para Idosos da Associação União da Juta. Formou-se no curso de Formação Avançada em Dança Contemporânea da Escola Livre de Dança de Santo André, ELD. Participou de cursos livres de dança contemporânea no CLAC – Centro Livre de Artes Cênicas. Foi dançarina na Residência Artística do Projeto Chega de Saudade na SP Escola de Teatro com o espetáculo "Correm as Cidades nos quatro Cantos do Mundo". Integrante e fundadora de Coletivo Zooom, desde 2009, onde desenvolveu orientação artística no processo Tribos Urbanas, com a participação de Jovens da região do distrito de Sapopemba. Interpretou e participou da criação da performance: "Eu Autorizo o uso da minha imagem" (Projeto de Diversidade Sexual). Intérprete Criadora e realizadora dos projetos Corpos Pensantes I e II do Coletivo Apoena, com pesquisas voltadas ao espaço e ao corpo e como ambos nos afetam. (Verônica Vieira, São Paulo, 19/10/2017).

⁹ Os Centros Educacionais Unificados (CEU) (2003) são equipamentos públicos direcionados à educação, arte e lazer, criados pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e localizados nas regiões periféricas do município de São Paulo, concedido pelo (EDIF) Departamento de Edificações/PMSP. Atualmente o município de São Paulo conta com 46 unidades.

ponto de referência da “galera do teatro”, logo após a implementação do programa aumentou numericamente o grupo, intensificando a identidade daquele “pedaço”.

O termo “na realidade” designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. (MAGNANI, 1996, p.13).

Essa noção cunhada por Magnani (1996) surgiu em 1984, no contexto de uma pesquisa sobre lazer realizada por ele na periferia de São Paulo. Segundo o autor, “pedaço” é quando um determinado espaço é frequentado por um grupo específico que estabelece com o local uma rede de relações de pertencimento, e assim se torna um ponto de referência.

Nessa lógica, dois elementos básicos orientam essa categoria, conforme explica Magnani (2000, p. 20): “um de ordem espacial, física – configurando um território claramente demarcado ou construído por certos equipamentos – e outro social, na forma de uma rede de relações que se estende sobre esse território”.

Metrópoles como a cidade de São Paulo institui uma modificação na forma e disposição de seus espaços públicos e privados, na relação com os espaços coletivos e nas diferentes maneiras por meio das quais seus atores e atrizes se apropriam da dinâmica espacial. Deve-se considerar entre as alternativas que permeiam essa interação: suas redes, seus sistemas de troca, pontos de encontro, instituições e trajetos (MAGNANI, 2000).

Os equipamentos públicos e programas que expandem essas possibilidades de encontro, além contribuir para o fortalecimento cultural desses pedaços, fomentam as possibilidades de práticas coletivas que reforçam os laços de sociabilidade e favorecem a apropriação dos espaços públicos.

Este foi o caso do Programa Vocacional nos CEUs Rosa da China e Sapopemba, uma vez que a iniciativa influenciou para o fortalecimento de grupos de teatro que já existiam, ampliando-os numericamente e configurando o território que possibilitou o elemento social para criação de uma rede de relações que se estendeu sobre aquela localidade.

Outra característica do Programa Vocacional, com a qual é possível relacionar as categorias propostas por Magnani, é a participação de um artista-orientador “de fora”, junto aos artistas-vocacionados “de dentro” (MAGNANI, 2000). O artista-orientador¹⁰, contratado

¹⁰ O/a artista-orientador/a é um profissional qualificado em uma das áreas de atuação do programa (artes visuais, música, dança ou teatro) que tem por responsabilidade instaurar processos criativos a partir de seu referencial artístico e pedagógico, distinguindo a pesquisa e criação artística por meio de diálogos com os grupos e participantes.

pela Prefeitura Municipal de São Paulo via edital de prestação de serviço, não fazia parte daquela localidade, ele/ela vinha de “fora da vizinhança”, ou seja, fora dos limites em que os sujeitos sentem-se pertencentes/(re)conhecidos.

Nesse segmento, o profissional “de fora”, trazia propostas, antes desconhecidas nos limites da vizinhança. É assim que os procedimentos de experimentação criativa permitiam novas compreensões da realidade “de dentro”.

No caso do Programa Vocacional a metodologia consistia na instauração de processos criativos onde o artista vocacionado (de dentro) não necessitava da aquisição prévia de conhecimentos, técnicas ou habilidades. O processo ocorria por meio da experiência artística apoiada na pesquisa cotidiana, gerada especialmente pela formulação de perguntas, que possibilitavam aos artistas vocacionados depararem-se com as questões, lacunas e vazios instaurados pelos procedimentos de criação coletiva. Nesse ínterim, o artista-orientador (de fora) apoiava o vocacionado no conhecimento necessário para expressar-se artisticamente.

Essas experimentações teatrais eram organizadas com base em exercícios reprodutores de “padrões cotidianos de comportamento simples” como despertar, escovar os dentes, cozinhar, até os mais complexos, como pegar um transporte ou resolver um problema. Atentando-se sempre nos tempos dos movimentos de cada ação, a experiência teatral tende a tomar como ponto de partida o real, para posteriormente criar e recriar em similitude ou em dissonância acontecimentos, momentos, narrativas, histórias, dramaturgias. Isso, desde as perspectivas naturalistas do teatro.

[...] o trabalho do ator consistiria em distanciar-se da vida para poder observá-la e imitá-la de forma consciente no palco, indicando desse modo que o ator deve também afastar-se dos sentimentos que representa em cena. Diderot disse a respeito do ator: “Se ele é ele quando representa como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se? (FERREIRA, 2016, p.100).

Em concepções mais críticas como a de Augusto Boal (2011, p.4), o fazer teatral não se valida apenas no distanciamento da realidade, mas também como parte dela, assim, o teatro é compreendido como uma prática para atores e não atores, “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *espect-atores*”. A única dissonância que Boal identifica entre os atores e não atores se concentra na consciência do uso da linguagem teatral. Os não atores não percebem estar atuando em papéis ou utilizando-se da linguagem teatral em seus cotidianos.

O programa Vocacional favoreceu esta consciência, porque tornou possível a criação de papéis, personagens, histórias das próprias vidas e de outras, que gerou uma relação de estranhamento com o familiar, de modo que o fazer teatral tornou-se uma experiência que complexificou os limites das fronteiras entre o real e o fictício, tal qual abordado por Boal (2011). O palco, a descoberta cênica provocou a interação entre papéis sociais e papéis desconhecidos, criando assim a possibilidade de interpretarem suas narrativas e histórias em verossimilhança ou em desacordo com o real, mas com a vitalidade das transformações descobertas na cena.

Nesse sentido, buscamos compreender a partir do contexto e trajetória do Coletivo, como a performance criada por ele se relaciona com essa liminaridade real e fictício, no mesmo sentido em que tenciona um lugar de “*espect-ator*”, provocando experiências que possibilitam a transição à novos estados de reconhecimento pessoal/social.

Sendo assim, a apresentação deste capítulo segue os seguintes pontos: 1.1. Os equipamentos e programas culturais públicos: 1.2. A cidade de São Paulo: entraves e fruições; 1.3. O campo: (Sapopema) - Fazenda da Juta; e 1.4. O Coletivo Zooom: Histórico de pesquisa e atuação. O primeiro ponto concentra uma relação dos equipamentos e programas públicos facilitadores do encontro da juventude periférica. A partir desse mapeamento das políticas públicas de incentivo a cultura, visamos explorar os possíveis encadeamentos das categorias: juventude, periferia, gênero e sexualidade, atentado-se à relevância das práticas artísticas, especificamente a arte da representação - o teatro, para esse encontro que vicejou o interesse e articulação do GZDT.

No segundo e terceiro ponto, destacamos as relações espaciais orientadas pelo planejamento estratégico em andamento na cidade de São Paulo, e sua influência acerca de uma demarcação que se coloca como obstáculo para o direito de acesso e fruição cultural da juventude periférica. Nesse sentido, o bairro Fazenda da Juta demonstra ser um território fecundo de possibilidades, com seus pontos de encontro, bares, centros culturais, campos de futebol e sedes de associações que se tornam parte constitutiva das relações de sociabilidade, deixando de ser apenas uma paisagem de fundo dos acontecimentos.

Considerando tais particularidades, no último ponto traço um panorama das propostas executadas desde o ano de 2010 até 2016, acompanhando as transformações que levaram o “Grupo Zooom de dança teatro” (GZDT) à Coletivo Zooom. Assim dedicamos principal ênfase ao projeto “Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia”, o qual

consideramos como um ponto de virada no Coletivo, pois estabelece uma ruptura nos modos convencionais de discussão, possibilitando outras formas de interação entre os integrantes do grupo.

1.1 Os equipamentos e programas culturais públicos

Os espaços que propiciam o encontro e articulação da juventude local favorecem a constituição de sua identidade, desenvolvida tanto nas vivências pessoais, quanto no enquadramento destas dentro de categorias sociais, tais como a de adolescentes e de periferia. Deste modo, o que permitiu o encontro que originou o Grupo Zoooom, perpassou as experiências individuais de suas fundadoras, proporcionando a articulação das identidades de gênero, localidade e geração.

Em pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE) e pelo Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais (PÓLIS), intitulada “Juventudes Sul-Americanas: diálogos para construção da democracia regional” (2009) nota-se que a principal demanda desses coletivos recai sobre a necessidade ao acesso à produção e fruição cultural relacionadas à educação de qualidade, tendo como referência sua própria ação como produtora de experiências culturais e educacionais (AMORIM, 2013).

Essa demanda está relacionada à identificação de uma precariedade de oferta de equipamentos para fruição e acesso cultural e educativo nos bairros dos quais têm origem; mas também ao reconhecimento de que nesses territórios há uma cultura pulsante – oriunda da presença de moradores nordestinos e negros ou fruto de movimentações juvenis, como o hip hop – e pouco reconhecida legitimidade. Assim, a demanda dos jovens não é apenas por condições de uma produção cultural qualquer, mas pelo reconhecimento e incentivo de uma produção cultural autêntica, periférica, alternativa ou marginal. (AMORIM, 2013, apud IBASE/PÓLIS, 2009).

Nesse seguimento, os equipamentos de educação e cultura, como por exemplo os CEUs, bem como os programas de incentivo a essas práticas, entre os quais o Programa Vocacional, são compreendidos como fundamentais para o reconhecimento e articulação dessa juventude.

Explicando melhor a afirmação acima, sabemos que o CEU é um projeto desenvolvido no ano de 2003, e que tinha como objetivo central a transformação da cidade de São Paulo em uma “Cidade Educadora” (RAYMUNDO, 2013, p.88). Influenciado pela proposta das “Escolas-parque” de Anísio Teixeira (1950) e elaborado em primeiro esboço na gestão Luiza Erundina (1989), o CEU teve sua implementação somente em 2004, no mandato da prefeita Marta Suplicy. Embora tendo claras referências anteriores, o programa aparece como ideia

inovadora no cenário educacional, ao expressar uma aposta na educação popular de qualidade. Conforme aponta Marta Wolak Grosbaum e Lúcia Izcson de Carvalho (2009, p.23):

Os CEUs desenvolvem várias ações e, com isso, oferecem novas possibilidades de socialização, podendo se configurar em um equipamento estratégico no âmbito da política de formação de redes interativas que propiciem a educação integral do indivíduo.

Suas unidades integram três eixos educacionais (CEI) Centro de Educação Infantil, (EMEI) Escola Municipal de Educação Infantil, (EMEF) Escola Municipal de Ensino Fundamental, com instalações que contam com piscinas, quadras poliesportivas, quadra coberta, teatro, telecentro, biblioteca, salas multiuso e salas de dança. Estava previsto nessa proposta uma alternativa educacional e cultural que almejasse suprimir as desigualdades na educação, cultura e lazer. Para tal as áreas escolhidas para a construção de suas unidades deveriam se situar em zonas periféricas de São Paulo, onde se localiza a maior concentração de pobreza e exclusão social da cidade. Deste modo, a população que participa dos programas propostos nesses espaços, como o grupo dos artistas-vocacionados, é composta em sua maior parte por jovens, residente dessas localidades.

O Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ), elaborado a partir do ano 2000 a pedido da Secretaria de Estado da Cultura da cidade de São Paulo, é utilizado para embasar as escolhas das áreas prioritárias de intervenção desta política. Para tanto é realizado um cálculo, em que para cada um dos 96 distritos municipais, é medido o grau de vulnerabilidade jovem, bem como da situação de risco social e da transgressão a violência, em um escala que vai de “21” até “mais de 65” pontos. Nesse índice, Sapopemba atinge a máxima que excede 65 pontos¹¹.

A juventude das periferias paulistanas é constantemente encarada como um problema que as instâncias governamentais devem intervir, sob a lógica de corrigir, controlar ou resgatar (AMORIM, 2013). Espaços como os CEU's e Pontos de Cultura, programas como o de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI¹²) e o Programa de Iniciação Artística (PIÁ),

¹¹ O mapa demonstra uma coloração gradual do branco ao vermelho, os distritos que margeiam o município são predominantemente vermelhos, exceto aqueles que dão acesso ao centro da cidade. Sapopemba faz divisa com São Lucas, Aricanduva e Vila Formosa, regiões de acesso ao centro da cidade, que atingem de 39 a 52 pontos dos Grupos de Vulnerabilidade. São Rafael, Iguatemi, Cidade Tiradentes, Guaianases, Lajeado, Itaim Paulista, regiões vizinhas, no entanto mais extremas, se equiparam a Sapopemba com mais de 65 pontos.

¹² O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado pela lei 13.540, regulamentado pelo decreto 43823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídios a atividades artístico-culturais, os jovens de baixa renda e de regiões do município de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

além do Programa Vocacional,¹³ possibilitam alternativas, meios de ir na contramão dessa realidade política que acusa os jovens periféricos constantemente de serem violentos, necessitarem de controle, gestão, correção, resgate.

Em 2017, o prefeito João Doria¹⁴ anunciou o congelamento de 43,5% do orçamento da cultura na cidade, influenciando na paralisação dos programas acima citados, além de restringir a programação dos CEU's, criadas para suprimir as restrições de acesso e fruição cultural na cidade.

A paralisação de todas essas políticas, que sem a verba pública não podem sobreviver, coloca os cidadãos e cidadãs paulistanos habitantes de zonas periféricas, mas não somente, diante da desarticulação de todo um projeto de emancipação e autonomia. Pautando-nos no orçamento da capital paulista, é possível perceber que um dos setores de menor investimento é o de cultura, correspondendo a 2,26%, o equivalente a R\$ 501.025.834,00 da distribuição do orçamento total, que em 2016 somava o montante de R\$22.017.376.151,00. Tais dados nos fazem questionar que o corte orçamentário recente tenha sido efetuado justamente na pasta da cultura, e mais especificamente, naquela destinada aos jovens moradores da periferia paulistana.

O esvaziamento desses programas reflete um projeto de governabilidade que destina o direito fundamental à cultura apenas para uma classe social. José Magnani (2002, p. 7) nos ajuda a compreender alguns aspectos em termos de relações governamentais no contexto das grandes cidades globais:

Em primeiro lugar, observa-se a ausência dos atores sociais. Tem-se a cidade como uma entidade à parte de seus moradores: pensada como resultado de forças econômicas transnacionais, das elites locais, de lobbies políticos, variáveis demográficas, interesse imobiliário e outros fatores de ordem macro; parece um cenário desprovido de ações, atividades, pontos de encontro, redes de sociabilidade.

É neste contexto que as redes de sociabilidade em zonas periféricas, além de em outras localidades, perde forças para movimentos do sistema capitalista, por exemplo, ao agregar atores sociais em grupos disformes, garante que esses estejam dedicados a representar o capital e as forças de mercado. Destarte, “os moradores, propriamente ditos, que, em suas

¹³ O Programa de Iniciação Artística (PIÁ), criado no cumprimento da lei federal nº 13.257/2016, sob a gestão da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, com parceria orçamentária da Secretaria Municipal de Educação, é oferecido gratuitamente para crianças e adolescentes de 05 a 14 anos, sendo o único programa voltado para esse público.

¹⁴ João Doria foi eleito à Prefeitura Municipal de São Paulo em 2016 pelo, Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) e possui mandato em vigência até 2020.

múltiplas redes, formas de sociabilidade, estilos de vida [...], não aparecem, e quando o fazem é na qualidade passiva (os excluídos, espoliados)” (MAGNANI, 2002, p.9). Logo, as políticas públicas de grandes metrópoles não consideram, na nossa leitura, a incorporação desses atores e de suas práticas na dinâmica da cidade.

A produção cultural periférica é um forte exemplo disso. Apesar de reconhecer a indispensável importância do incentivo do poder público em programas sociais que fomentam atividades artísticas, a produção cultural periférica antecede a aplicação de qualquer um desses programas. Tiarajú Pablo em “A formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo” (2013) refere-se a esse fenômeno como substancial da periferia urbana, cuja datação é imprecisa, porém que sempre existiu e foi fértil.

Costuma-se pensar a eclosão dos movimentos culturais nas periferias a partir da segunda metade da década de 1990, junto ao movimento *hip-hop*. Contudo, acreditamos que essa produção é precedente. Como nos informa Pablo,

Bem antes disso, muito forró, baião e sertanejo percorriam as periferias norte, sul, leste e oeste de São Paulo. Muita roda de samba foi feita em quintais e bares de bairros populares. Grandes batucadas foram feitas em favelas e arredores. Muito rock foi gestado nos subúrbios. Muitos bailes de associação de moradores foram embalados por grupos prata da casa que tocavam Elvis Presley, The Beatles, boleros mexicanos, tangos, sambas-canções, Roberto Carlos e sucessos da jovem guarda. Muitos movimentos sociais de bairros populares cantaram em prol da militância popular e em favor dos mártires do povo. (PABLO, 2013, p. 198).

Isso não significa negar o aumento expoente das manifestações artísticas que ocorreu nas periferias durante as últimas décadas, devido, inclusive, aos programas governamentais, mas levar em consideração que essas manifestações acompanharam o crescimento urbano e populacional, bem como a tentativa de minimização ou dissolução das fronteiras culturais entre centro e periferia. Como afirma Stuart Hall (2003), as margens nunca consolidam uma posição, elas sobrevivem da hibridização, das dimensões culturais dos fluxos migratórios e suas identidades múltiplas, atravessadas por diferentes traços.

1.2 A Cidade: entraves e fruições

Nesta seção do capítulo, abordaremos a relação entre os estratos sociais e as divisões urbanas da cidade de São Paulo, buscando identificar como a maior cidade do Brasil estabelece aos seus habitantes configurações que demarcam e estratificam suas áreas segundo as relações de interesse.

A nova questão urbana, conforme aponta Vainer (2002), tem como principal foco as relações de produtividade e competitividade reguladas pelo planejamento estratégico. Inspirado no planejamento empresarial, seus defensores afirmam que essa concepção deve ser adotada pelos governos locais em razão de estarem as cidades submetidas às mesmas condições e desafios que as empresas. (VAINER, 2002, p.77).

Essa é uma perspectiva que tem como fundamento novas formas de planejamento urbano, mais conhecido como “planejamento estratégico”, “que entre outras medidas, prevê parcerias entre o poder público e o setor privado com vistas a projetos de renovação urbana” (MAGNANI, 2002, p. 6). Sob essas condições, quem fixa os limites e determinações das cidades são os mesmos indivíduos ou grupos que são capazes de ordenar o valor da terra.

Se durante longo período o debate sobre a questão urbana remetia, entre outros, a temas como crescimento desordenado, reprodução da força de trabalho, equipamentos de consumo coletivo, movimentos sociais urbanos, [...] a nova questão teria agora, como nexos central a problemática da competitividade urbana. [...] Competir pelo investimento de capital, tecnologia e competência gerencial; competir na atração de indústrias e negócios; ser competitivo na qualidade e no preço dos serviços; competir na atração de força de trabalho adequadamente qualificada. [...] uma das ideias mais populares entre os neoplanejadores urbanos: a cidade é uma mercadoria a ser vendida, num mercado extremamente competitivo, em que outras cidades também estão a venda. (VAINER, 2002, p. 78).

Nesse sentido a cidade está estruturada de modo a estabelecer limites e determinar a ordenação social, racial e econômica, sejam dos imóveis privados e/ou dos prédios públicos. Essas são algumas das características que representam as “cidades globais”, como demonstra Magnani (2002, p. 4):

[...] tais cidades ocupam uma economia altamente interdependente: sedes de conglomerados multinacionais, pólos de instituições financeiras, produtoras e/ou distribuidoras de determinados serviços, informações e imagens, elas constituem os nós da ampla rede que também já é conhecida, num mundo globalizado, como "sistema mundial". Sua influência, desta forma, faz-se sentir muito além das respectivas fronteiras físico-administrativas e nacionais.

Desta forma o empreendimento privado configura um dos principais reguladores da organização urbana, que garante à definição dos centros de desenvolvimento e das zonas marginais. Essa mundialização cultural, econômica e tecnológica do capital gera irregularidades, segregações, “guetos multiculturais e multirraciais”, simultaneamente a processos de crescimento anômalos. (MAGNANI, 2002).

Isto posto, as desigualdades geradas pela urbanização impulsionadas por um ideal de modernização, industrial e tecnológica, desenvolvem uma série de tramas complexas na estrutura das relações sociais. Por exemplo, o bairro Fazenda da Juta expressa a

(des)organização social do meio urbano e os problemas provenientes dessa situação geradora de relações sociais organizadas geograficamente para serem desiguais, para criarem a marginalização da população que o habita, não possuidora de acesso ao desenvolvimento econômico, cultural, político, social, entre outros.

Desse ponto de vista se destaca uma nítida demarcação entre o centro e a periferia, de modo que o contraste estabelecido baliza uma dualidade exacerbada, em que o centro é muito rico e a periferia muito pobre. Neste ínterim, ressaltamos a não homogeneidade das periferias de São Paulo, devido às condições distintas de formação, crescimento, demografia, geografia, etc. Por mais que existam fatores que se repetem nessas diversas extremidades.

Uma destas semelhanças espaciais da periferia enquanto bloco, pólo opositor em relação ao centro, pode ser averiguada nas categorias sociais que compõem o espaço marginal. Para além da classe, fator já abordado anteriormente, há a predominância de determinada cor/raça.

Do ponto de vista das relações de cor/raça, a configuração espacial da ocupação histórica na cidade de São Paulo resultou numa clivagem demarcada pela oposição entre as categorias “centro” e “periferia”, imaginadas respectivamente como espaços mais ou menos “brancos”. O elemento “pardo” ou mestiço pode ser associado a uma população migrante nordestina, embora muitos desses se vejam como “brancos” e mesmo como “negros”. [...] Ainda assim, à imagem de uma clivagem territorial e “racial” corresponderia a uma clivagem socioeconômica, resultando na representação da periferia paulistana como lugar da população pobre, trabalhadora, migrante, negra e mestiça (menos branca, neste sentido), em meio a qual vicejaria um sentimento forte de marginalização em contraposição à população dos bairros identificados como “centro”, mais bem servidos de equipamentos e serviços urbanos em geral, assim como de espaços de cultura, lazer e diversão. Nesse sentido, “periferia” e “centro” são categorias que remetem a um imaginário que fala de mundos singulares e contrapostos, separados pelas desigualdades sociais. (ASSIS; LINS; MACEDO, 2005, p.9).

Essa ocupação como está, é produto de um processo de higienização racial que ocorreu no Brasil no final do século XIX. As divisões atribuídas à raça, classe e periferia estão implicadas nessa construção e é somente na história dessas distinções que se pode encontrar uma explicação para a lógica que as orienta, conforme veremos adiante.

Nesse segmento a representação social sobre a periferia e sobre quem mora nela tem sido encarada, ao longo da história, de modo depreciativo. Isto é, faz-se uma associação, estigmatizada, da precariedade de suas condições ao modo de ser de quem habita na periferia. Segundo Cristina Guimarães e Shyrlene Nunes (2008, p.85) “[...] morar em um lugar sujo, distante, com poucos recursos físicos, materiais e poucas qualificações profissionais,

influencia o modo como [os moradores da periferia] se percebem e são percebidos por outras classes econômicas”.

Deste modo a negação da identidade racial e periférica só se converte em algo positivo, afirmativo, a partir da valorização das características culturais da população negra, bem como da ressignificação desse espaço urbano. Nesse sentido, a afirmação da identidade só vem à tona quando o olhar ultrapassa os estigmas construídos pela percepção da alteridade e chegam às práticas e formas de sociabilidade internas, isto é, modos de interação, consumo, lazer, arte e representação política (GUIMARÃES; NUNES, 2008).

Por mais que o território marginalizado seja composto por inúmeras dinâmicas sociais discriminadas e condições habitacionais, culturais, econômicas, sociais que inferiorizam a identidade desses sujeitos, são eles próprios os responsáveis pela reinvenção da própria relação com o espaço urbano em que residem, bem como a transformação da visão que os outros habitantes da cidade têm sobre ele, além da mudança das dinâmicas de pertencimento, reconhecimento e redistribuição de direitos sociais, humanos, políticos, econômicos e culturais. Segundo Milton Santos (1994. p.15-16):

É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto de análise social. [...] Mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias e acaba por impor, ao mundo, uma revanche. [...] O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado. (SANTOS, 1994, p.15-16 apud AMORIM, 2013. p. 159).

Se o território pode ser encarado como sinônimo de espaço humano, habitado, social, a reinvenção deste passa pela autoafirmação: o que antes era colocado como negativo passa a ser afirmado de modo positivo, pois torna-se fator constituinte de suas identidades. Assim sendo, um dos grandes vetores de autoafirmação da identidade negra e periférica tem sido a cultura, especificamente, a expressão artística desta. Neste âmbito, observamos historicamente que:

[...] a afirmação do sujeito periférico ocorre em um contexto de oscilações, ambiguidades e dificuldades da arte popular, em formular a crítica. Contemporaneamente ocorre em um mesmo tempo/espaço a hegemonia acrítica do funk nas periferias de São Paulo, juntamente com o aprisionamento de boa parte da produção do samba por regras mercadológicas. Em paralelo a esse processo, também se organizam coletivos que produzem sambas críticos e politizados, assim como grupos de teatro que denunciam a exploração levada a cabo pelas elites e a política de conciliação entre classes sociais engendradas pelo lulismo. Enredados em um tempo de dificuldade de enunciação da crítica no atual tempo histórico. No entanto, a ação de muitos sujeitos periféricos tenta acentuar o tom crítico do termo periferia, muitas vezes por meio da produção de uma arte crítica e produzindo política por meio dessa arte. (PABLO, 2013, p.181).

Logo, compreendemos na afirmação do sujeito periférico tanto a continuidade da produção da identidade pejorativa da periferia, quanto a busca por mudanças desta. Isto acontece porque a presença diversa de populações migrantes, em condição de visitantes ou moradores temporários, de minorias políticas, de parcelas diferenciadas com relação à “[...] orientação sexual, identificação étnica ou regional, preferências culturais e crenças de grupos articulados em torno de opções políticas e estratégias de ação contestatórias ou propositivas e de segmentos marcados pela exclusão” (MAGNANI, 2002, p.9) suscita por um lado, a ideia de fragmentação, de um multiculturalismo vertiginoso, e por outro, anuncia a “[...] possibilidade de sistemas de trocas de outra escala, com parceiros até então impensáveis, permitindo arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes.” (MAGNANI, 1996, p.10).

O que levou Coletive a se unir foi exatamente o reconhecimento de segmentos diferenciados, que possibilitaram o estabelecimento de sistemas de interlocução e identificação, além de afirmação da identidade periférica fundamentada por tais condições sociais. Afinal, como é ser jovem, negra/o, mulher, lésbica, bicha, travesti, moradora da periferia?

1.3 O campo: (Sapopemba) - Fazenda da Juta

Segundo definição do dicionário, Sapopemba é uma árvore popular da mata atlântica conhecida por suas raízes tubulares, que podem proporcionar à árvore uma altura de até vinte metros. Seu nome é originário da língua indígena Tupi-Guarani, derivando de *sapó*, que *significa* raiz, e *pem*, que *designa algo* anguloso ou com protuberância. Consequentemente, Sapopemba poderia ser traduzida como raiz angulosa ou protuberante, em tupi-guarani. O bairro Fazenda Juta fica localizado dentro do distrito de Sapopemba, um território de mais de um milhão de metros quadrados, fronteira com as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano, denominadas ABC paulista, e Mauá.

Quando o distrito de Sapopemba foi criado, chamava a atenção por suas extensas fazendas, cuja propriedade era de famílias italiana e portuguesa, e que, no entanto, eram majoritariamente improdutivas, característica motivadora, pela negligência no uso e função social da propriedade, da reivindicação de posse pelo Movimento Sem Terra Leste 1 (1988).

Este movimento social, que estava em constante crescimento na época - devido ao aumento do número de pessoas sem residência e sem condições de pagar aluguel naquela

região -, encontrou naquela zona a única possibilidade de atendimento de suas necessidades sociais básicas.

Assim, o bairro Fazenda da Juta nasce das lutas populares de movimentos de moradia e reforma agrária. Situado no distrito de Sapopemba, uma das regiões mais pobres do município de São Paulo, ocupa o 25º lugar nas estatísticas de vulnerabilidade e exclusão social, segundo pesquisa realizada no ano de 2002 pelo Instituto PÓLIS/PUC-SP. Além disso, é também a segunda região mais populosa do município, com uma população de 290 mil habitantes (IBGE, 2010). Tal demografia é composta, em sua maior parte, por pessoas de baixa renda, com acesso restrito aos serviços de água, saneamento básico e coleta de lixo. Neste ínterim, as 46 mil habitações existentes estão divididas em cerca de 34 favelas, com uma média de 6 mil barracos. Destas, 40 mil compõem os grandes conjuntos habitacionais dos bairros: Teotônio Vilela, Pro-Morar, Mascarenhas de Moraes e Fazenda da Juta.

Edison Magusko (2008, p.78) afirma que só no bairro Fazenda da Juta possui:

Dezessete conjuntos habitacionais e 4.706 habitações construídas em várias modalidades pela Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU). Desse total 2.806 habitações foram construídas em sistema de mutirão e 1.900 por empreiteiras contratadas pelo governo do Estado.

Dentre essas a “Associação 26 de Julho” construiu 561 sobrados em sistema de mutirão¹⁵ com recursos da Prefeitura da Cidade de São Paulo, através do Fundo de Atendimento à População Moradora em Habitação Comunitária (FUNAPS).

De acordo com pesquisa realizada pelo Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC) no ano de 2003, o bairro estava classificado como 77º melhor bairro para os jovens, dentre os 96 distritos da cidade de São Paulo. Naquele período a pesquisa ainda apontava que 23% das jovens na faixa etária entre 15 e 24 anos já eram mães, 7,3% dos jovens eram pais, 85% desse todo eram estudantes de escolas públicas e 39% estavam fora da escola. Além destes dados, destacamos que:

Segundo os indicadores do Mapa da Vulnerabilidade Social de São Paulo (2004), Sapopemba é classificado na situação de média e alta privação socioeconômica. Os principais indicadores que pioram esse “desempenho” estão na habitação e nas taxas de homicídio entre jovens de 15 a 29 anos. Há trinta e quatro favelas no distrito e as taxas de homicídio entre jovens é de 112,9 homicídios/100 mil pessoas. O número é elevado em relação à média do município (93,9) e coloca o distrito em quinto lugar

¹⁵ É uma forma de construção habitacional autogerida, que não se dá apenas por meio da aplicação da força de trabalho dos futuros moradores, mas também por meio da participação destes em todo o processo de produção: desde o projeto até a execução, passando pela administração e construção propriamente dita. (MITIKO, 2013, p.15).

em assassinatos nessa faixa etária comparado a outros da zona leste. (MAGUSKO, 2008, p. 79).

No ano de 2013, de 100% dos homicídios, 61,5% ocorreram entre jovens negros de 15-29 anos (SIM/PRO-AIM¹⁶, 2013). Diante desse cenário, podemos perceber que as taxas de homicídio entre a população jovem estão invariavelmente relacionadas com a correspondência explicitada na segregação espacial e racial que precariza as formas de acesso à cultura, lazer e educação nos grandes centros urbanos. Por um lado podemos perceber que essas privações foram geograficamente organizadas, de modo a restringir sua promoção às populações periféricas, por outro, entendemos que essa é uma decisão que corresponde aos projetos de governabilidade.

É o que nos mostra a análise feita pelo “São Paulo Diversa – Fórum de desenvolvimento econômico e inclusivo (Igualdade Racial Avanços e Desafios)”, solicitado na gestão Fernando Haddad (PT), que pretendia a promoção socioeconômica da população afrodescendente do município.

A pesquisa realizada com base no Censo Demográfico de 2010 (IBGE), Relação Anual de Informações Sociais 2013 (RAIS, Ministério do Trabalho) e Sistema de Informação sobre Mortalidade de 2013 (SIM/PRO AIM, Ministério da Saúde), demonstrava que em 2010 a população da cidade de São Paulo era de 11.253.503 habitantes. Desses, aproximadamente 37% (4.164.504 habitantes) pertenciam à população autodeclarada negra (pretos e pardos).

O mapa ainda aponta que a população autodeclarada preta e parda concentra-se majoritariamente nas periferias. Em locais como Sapopemba, por exemplo, a população negra chega a 42,1%, enquanto em zonas centrais como Pinheiros são de apenas 7,3%. O mesmo quadro desproporcional se repete nas informações de renda, em que a média por domicílios atinge R\$ 17.045,25 em Pinheiros e R\$2.731 em Sapopemba (IBGE, 2010). Já o rendimento de acordo com a média domiciliar e segundo sexo e cor do “chefe”, demonstram que:

Dos domicílios chefiados por homens negros apresentam rendimento domiciliar 2.6 vezes menor que os chefiados por homens brancos. Nos domicílios chefiados por mulheres brancas, o rendimento domiciliar era 2.3 vezes maior do que os chefiados por mulheres negras. (IBGE, 2010).

Nessa concepção, conforme mencionado nos dados pela igualdade racial e segundo verifica Tiarajú Pablo (2013), o aumento no número de coletivos que promovem atividades educacionais e culturais, produções artísticas, circulação e visibilidade do protagonismo

¹⁶ Sistema de Informação sobre Mortalidade

juvenil da periferia, tem relação direta com os incentivos do poder público. Os seus motivadores têm viabilizado a produção cultural em quatro módulos de ação: primeiro pensam suas produções como forma de pacificar um contexto violento, segundo, como forma de sobrevivência econômica, terceiro, como forma de participação política e por fim, como emancipação humana (PABLO, 2013). Salientamos que tais norteadores têm sido desenvolvidos nos últimos dezesseis anos, desde a posse da nova gestão municipal, eleita na votação de 2016, as áreas de vulnerabilidade que usufruíam da maior parte desses programas vêm sofrendo com a desarticulação e esvaziamento dessas propostas, por falta de financiamento.

A ‘longa e profunda vala’ que separa periferia e centro, que restringe o acesso a equipamentos culturais, possibilidades de lazer, trabalho e educação de qualidade é denunciada em várias letras de *rap*. A higienização racista pela qual passaram vários bairros de São Paulo e as sobras do orçamento público que são historicamente investidas nas periferias são práticas que encontraram nos jovens seus principais delatores. (AMORIM, 2013, p.160).

Esse processo de higienização racial, recorrente no nosso presente, tem relação direta com os índices de homicídio nas periferias. Isso começa a ocorrer no Brasil como propósito de um mesmo projeto racial advindo de uma herança colonial - nacional que marcou o nosso passado histórico. Conforme afirma Stolke (2006, p. 18):

No Brasil, Portugal criou a primeira *plantation*, cuja mão-de-obra foi formada pelo maior contingente de escravos africanos já transportado para as Américas, sob o controle de uma pequena minoria de colonizadores europeus que, como fizeram os espanhóis em suas colônias ‘mistas’, se esforçou para impor sua civilização metropolitana, suas instituições e sua cosmologia.

Levando em consideração as fortes influências religiosas daquele período Stolke reitera:

O código moral universalista da Igreja Católica, reforçado pela Contra-Reforma, associou explicitamente virgindade e castidade femininas, honra familiar e proeminência social, sempre de acordo com a doutrina religiosa da *limpieza de sangre*. Essa doutrina estruturou política, moral e simbolicamente as identidades e hierarquias sociais, bem como os seus modos de reprodução, mas também estabeleceu novos dilemas políticos e conceituais na sociedade colonial emergente. (STOLKE, 2006, p. 17).

O medo do Brasil de se constituir enquanto uma nação “mestiça” desdobrou nas doutrinas políticas e morais do Brasil moderno. A elite intelectual, do final do século XIX e início do século XX, assim como na maior parte dos países colonizados, buscavam uma pureza de sangue, a fim de criar uma identidade nacional com respaldo científico nas produções acadêmicas europeias, reconhecidas e legitimadas como desenvolvidas/civilizadas.

Esse ideário de hierarquia e pureza racial, denominado eugenia pelo ocidente europeu, assegurava que enquanto mais pura determinada raça, mais seriam conservadas suas qualidades hereditárias. Este fundamento perde o sentido quando as diferenças humanas deixam de ser explicada pela raça e passam a ser especificadas pela cultura. Daí a transição da eugenia para higienização (GIOPPPO, 1996).

No discurso dos higienistas, dos industriais ou ainda dos literatos, a representação imaginária do pobre estrutura-se em função da imundice. O pobre é o outro da burguesia: ele simboliza tudo que ela rejeita em seu universo. É feio, animalesco, fedido, rude, selvagem, ignorante, bruto, cheio de superstições. (RAGO, 1987, p.173. apud, GIOPPPO, 1996, p.171):

Os termos são diferentes, mas a lógica que é semelhante. O que em tempos de diferenciação racial tratava-se como: o macaco, selvagem, bárbaro, separado por suas qualidades humanas consideradas “degenerativas”, hoje é relativo à pobreza, as periferias ao rude, inculto e grosseiro Os espaços vistos como inapropriado-incivilizados, tornaram-se elementos de separação e isolamento.

Nesse sentido, “a longa e profunda vala” que separa centro e periferia é produto de um processo histórico, econômico, político e cultural, que além de distinguir a população por status, organizando sua segregação, negou sua capacidade de produção e transformação.

Deste modo, o que se acessa de cultura na periferia é fruto, antes de tudo, de sua própria produção cultural. As políticas reformistas, programas institucionais, projetos públicos, Organizações não-governamentais (ONG’s) e outros serviços que auxiliariam os moradores na supressão das deficiências educacionais e culturais geradas pelo modo de organização e produção cultural hegemônica, que reitera o fosso existente entre o centro e a periferia, vieram posteriormente.

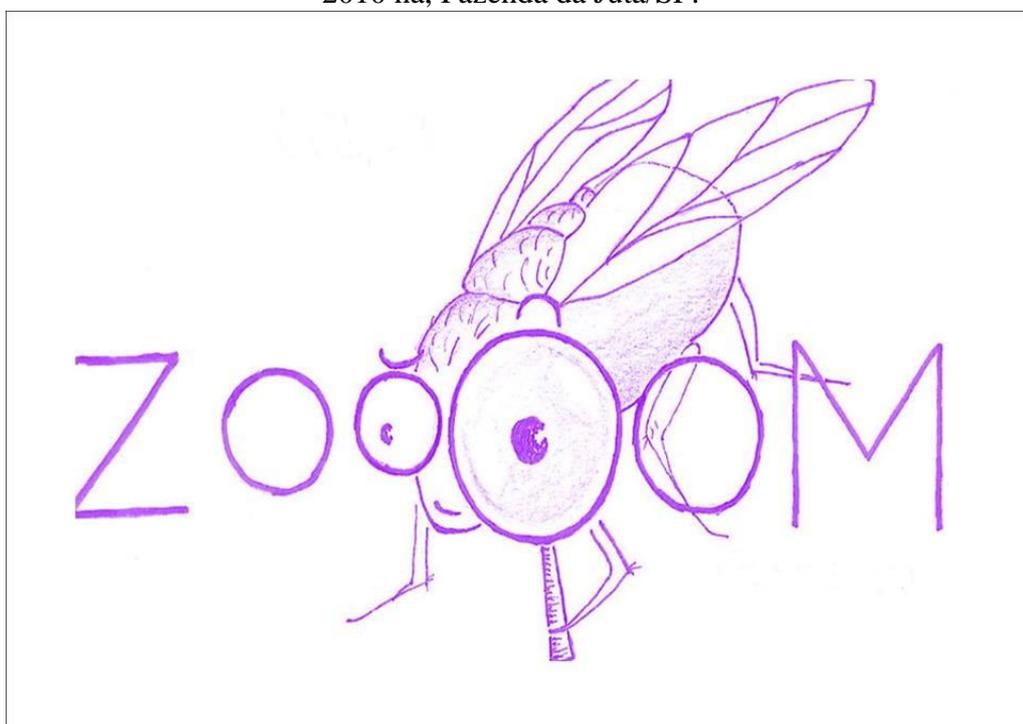
1.4 O Coletivo Zoooom: Histórico de pesquisa e atuação

Foi meio a este contexto urbano e humano que surgiu o Grupo Zoooom de Dança-Teatro (GZDT). Fundado em 2009, a primeira pesquisa artística do grupo ocorreu entre os anos de 2010 e 2011, baseada numa investigação de campo, que se deu por meio de laboratórios de experimentação e provocações reflexivas do público-alvo. A proposta inicial destacava alguns discursos e práticas de discriminação que se reproduziam no bairro. Dentre elas a resistência religiosa fundamentada na ideia de pecado, o pressuposto de contrariedade

dos casais homossexuais/homoafetivos às leis da natureza, bem como sua lógica natural de reprodução e a incompatibilidade em pensar o amor entre iguais. Vinculado às relações familiares, definidas por entidades religiosas – como igrejas evangélicas e católicas - esses ideais geravam graves problemas na socialização desses indivíduos.

A ideia do nome “Zooom” aludia ao zunido de uma mosca, que quanto mais próxima, mais incômoda. Os quatro “os” remetiam a maior proximidade e representavam cada uma das quatro integrantes, que pretendiam, com a criação do grupo, gerar uma aproximação que movesse o público a sair de seus lugares cômodos. Assim, o logotipo do grupo tornou-se uma mosca com uma lupa, indicando o incomodo e proximidade do inseto, conforme imagem abaixo.

Figura 1 - Logotipo do Coletivo. Autoria de Glauce Medeiros, realizada em 2010 na, Fazenda da Juta/SP.



Fonte: **Coletivo Zooom**. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/coletivezooom/photos/a.304907572853003.89534.304905436186550/887959807881107/?type=1&theater>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

Deste modo, em 2012, o projeto “Diversidade: Componente Natural da Sociedade” foi contemplado com um financiamento público proporcionado pelo programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). Naquele período o subsídio somava uma média de 20 mil reais por grupo, sendo este o primeiro financiamento que o GZDT recebeu. Considerando que a finalidade desse programa era de apoiar as iniciativas culturais locais, por meio de subsídio às atividades artístico-culturais produzidas por jovens de baixa renda das periferias paulistanas,

que por sua vez eram desprovidos de recursos e equipamentos culturais, a iniciativa do GZDT foi de encontro aos objetivos culturais do programa, sendo esta uma das razões pelas quais o grupo foi contemplado pela política pública.

Resultante de projeto de lei nº 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, o VAI destina atualmente cerca de 30 mil reais para projetos inscritos e em sua primeira experiência no programa, chamada de VAI-I, e 60 mil reais para os submetidos na modalidade “em desenvolvimento”, intitulada VAI-II, para as propostas que já foram contempladas uma vez anteriormente. No início de cada ano é lançado um edital para que coletivos e grupos relacionados à cultura se inscrevam, prioritariamente para aqueles em que haja predominância do protagonismo jovem, recebendo propostas seja como pessoa física, seja como jurídica. Ainda assim, (AMORIM, 2013) a maior parte dos projetos aprovados pelo VAI são de pessoas físicas, escolhidas dentro dos grupos e coletivos para responderem institucionalmente pelo recurso.

Renato Amorim (2013) afirma que este programa, além de inverter a ordem do discurso burocrático, rompe com a noção estereotípica de “classe perigosa” que recaí sobre juventude preta e pobre, se opondo assim à lógica de que apenas instituições podem gerir recursos de forma responsável. Portanto, observamos uma espécie de aposta do poder público no compromisso desses coletivos, organizados em sua maioria de modo espontâneo e informal, tanto em relação ao uso da verba quanto ao desenvolvimento integral da proposta. Tal é o exemplo do GZDT, que em 2012 materializou a sua proposta de criação de um mecanismo de diálogo entre as diferenças que compunham aquela zona naquele período, promovendo uma interlocução na comunidade, bem como evidenciando as narrativas de discriminação de determinados setores da comunidade periférica em relação ao público Lésbico, Gay, Bissexual, Travesti (LGBT), com o objetivo de produzir uma redução nos índices de violência no bairro.

Esta proposição exigiu do grupo um trabalho de pesquisa e atuação que frutificou no espetáculo “Eu autorizo o uso da minha imagem” (2012). O estudo para a criação desta durou aproximadamente oito meses e reuniu materiais bibliográficos, filmes, músicas, além de entrevistas em vídeo com pessoas LGBTs e heterossexuais do bairro Fazenda da Juta, indagados sobre as questões da LGBTfobia¹⁷.

¹⁷ O termo define as práticas de discriminação, psicológica e social direcionadas à pessoas que (supostamente) se relacionam afetiva e sexualmente com indivíduos do mesmo sexo. O uso de LGBTfobia em lugar do termo usual

Tendo em vista que por causa das entrevistas em vídeo as pessoas entrevistadas tinham de autorizar o uso de sua imagem pelo grupo, foi uma estratégia do GZDT a filmagem desta autorização, ao invés do preenchimento de um termo, em que elas tinham de falar seus nomes completos, idade e declarar sua permissão da utilização da sua imagem. Esses vídeos foram feitos com o intuito de atrelar às investigações que refletiam sobre o sentido de autorizar-se a ser visto, a noção de “sair do armário”, tornar pública uma orientação sexual, permitir-se ser falado e mostrado, revelando assim outros sentidos ao “texto de abertura” das entrevistas, tornando-se assim o título do espetáculo “Eu autorizo o uso da minha imagem”.

Conforme anteriormente referido, desta pesquisa prévia originou-se uma peça que abordava indiretamente as opressões vividas pela população LGBT na periferia, assim como a necessidade de emancipação desses indivíduos dessa realidade violenta. Utilizando como linguagem estética a dança e o teatro, as apresentações buscavam sensibilizar para um novo olhar sobre o ser humano e suas diferenças. No final de cada apresentação abria-se um espaço de diálogo e reflexão com o público presente.

Nos dois anos em que o espetáculo esteve em cartaz, de 2012 a 2013 portanto, muitos foram os efeitos produzidos. Por exemplo, pode-se observar o despertar do interesse de uma parcela da juventude local sobre as questões que compreendiam as violências de gênero e sexualidade. Tais questionamentos e novos interesses permitiram que uma nova demanda surgisse: a necessidade de compartilhar os saberes artísticos apreendidos pelo GZDT com as/os jovens que demonstraram interesse em se aproximar tanto da pesquisa quanto da realização desta.

Deste modo, do ano de 2013 até então, o grupo Zoooom se voltou para essa demanda, tendo sido aprovado novamente no programa VAI-I, desta vez, para articulação da segunda etapa do projeto, intitulado “Diversidade Componente Natural da Sociedade – Tribos Juvenis”. Nesta fase foram convidadas/os à participação da pesquisa de experimentação cênica oito adolescentes do bairro, partindo de suas próprias realidades.

Assim sendo, durante o ano de 2013 essas/esses adolescentes passaram por aulas de dança e teatro, acompanhadas por experimentações que resultaram no espetáculo “Ele não me viu”, apresentado para 450 pessoas em curta temporada nos espaços Fábricas de Cultura e CEU Sapopemba. Para tal, o projeto contou com a parceria na orientação e supervisão

“homofobia” é resultado de amplas discussões travadas principalmente pelos movimentos lésbicos em relação a invisibilidade para com as diversas identidades que compõem o segmento LGBT, negando inclusive práticas discriminatórias que se articulam de específico a cada grupo, como por exemplo, a lesbofobia e a transfobia.

artístico-pedagógica do arte educador Bruno Ferreira¹⁸, conhecido por sua expressiva atuação em assistência social a crianças e adolescentes do bairro. Esse foi um momento de mudança para o grupo, uma vez que abriu, inclusive metodologicamente, o processo de criação artística para a comunidade, possibilitando a difusão do conhecimento e também agregando novos participantes. A chegada desses novos membros levou o grupo a questionar o nome que carregava e o trabalho que vinham desenvolvendo até então, pois a proposta inicial de investigar e apresentar processos artísticos passou a ser secundária, dando lugar à prática de agregação e fortalecimento do público. Ou seja, o foco foi deslocado do fim para o meio.

Desta forma, o Grupo Zooom de dança teatro passou a se chamar Coletivo Zooom, no ano de 2013, nesse caso, sem a designação “dança-teatro”, ampliando as possíveis linguagens e formas expressivas utilizadas por seus/suas integrantes.

Essa nova configuração exigiu mudanças na organização interna do Coletivo, uma vez que a parte burocrática deixou de centrar-se na função do proponente, que ficava encarregado apenas da documentação e prestação de contas. Agora seria necessário planejar uma agenda de atividades a serem desenvolvidas com esses/essas jovens de modo programático. A nova demanda originou a Equipe Zooom, que ficou a cargo das fundadoras do grupo, responsáveis pela elaboração dos projetos e planejamento das atividades, enquanto as/os adolescentes participavam das ações e contribuía para organização e desenvolvimento das oficinas.

Com tal característica, no ano de 2014 o Coletivo realizou oficinas de dança contemporânea com o projeto “Corpoesia”, de autoria da dançarina e intérprete-criadora Verônica Vieira, mesmo sem subsídios advindos das leis de incentivo governamentais. Esta oficina propôs a investigação poética do corpo, nos contornos geográficos que limitavam os corpos físicos, e das dinâmicas, que tracejavam sua posição. No mesmo ano, o Coletivo foi um dos principais idealizadores do movimento “GRITO CULTURA – a arte transborda a rua”, juntamente com o Ponto de Cultura Fazenda da Juta e o grupo *Ilustrandis*. Este evento

¹⁸ Bruno Ferreira nasceu em 1991 em São Paulo, reside na Fazenda da Juta - Zona Leste desde seu nascimento juntamente com seus pais. Sua mãe vinda do interior da Bahia, chegou a São Paulo a procura de emprego; seu pai vindo do Mato Grosso do Sul buscou uma vida melhor também na megalópole (migraram ambos adolescentes). Sua mãe militou desde 1995 no Movimento Sem Terra em busca de moradia. Bruno é Arte-Educador, graduado em pedagogia, especializado em psicopedagogia e arteterapia. Atua em ONGs da região de Sapopemba. Em 2011 desenvolveu um projeto de pesquisa sobre Dança como proposta pedagógica com 80 crianças e adolescentes, no qual resultou no TCC de sua graduação em Pedagogia. Nos anos 2011, 2012 atuou com crianças e adolescentes na orientação artística para os espetáculos “Brasis – *Um novo olhar através do tempo*” e “Eu sou Maria...*Maria de tantas Marias*” pela Associação União da Juta.

contou com a participação de inúmeros artistas do teatro, dança, música, grafite, entre outros, todos atuantes na zona leste paulistana.

Ainda em 2014 o Coletivo agregou a participação de Thiago Felix¹⁹, fortificando-se. O ingresso de Thiago no grupo, no âmbito da idealização e preparação de projetos, trouxe novas perspectivas de atuação e possibilidades de trabalho. Após ter passado por transições oriundas da interferência desses novos membros e da transformação de seu propósito por meio destas agregações mais recentes, o Coletivo mudou novamente seu nome, desta vez para Coletive Zoooom.

A utilização de ColetivE no lugar de ColetivO, indica a percepção de que nesse ato de coletivar-se há uma pluralidade de gêneros entre seus integrantes e parceiros do movimento não-binário. Além disso, a linguagem escrita é também uma maneira de determinar os códigos de masculinidades e feminilidades. Com isso, utilizar o “e” é uma forma política de agir sobre as imposições de gênero pré-determinadas pela linguagem. (COLETIVE ZOOOOM, 2015, p. 5).

O novo nome agregava as transformações de sentido em que o grupo se inseria, a medida que aprimorava seus conhecimentos e práticas comunitárias. Isto posto, no ano de 2015 o projeto “Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia” foi aprovado pelo edital VAI II. Essa proposta previa rodas de conversa no formato “open space²⁰”, com a participação de adolescentes do bairro convidadas/os a um processo de pesquisa, criação cênica e dramatúrgica, no qual durante um ano transcorreram encontros entre seus integrantes para a preparação corporal, em dança, aulas de teatro, maquiagem, oficinas de contato improvisação, bem como espaços de discussão e orientações política-pedagógicas.

A diferença desse projeto em relação aos anteriores pode ser descrita em dois pontos: primeiro na questão da metodologia. Não havia antes uma forma de discussão das demandas políticas sistematizadas com as/os adolescentes, que aqui passa a ocorrer por meio da inserção

¹⁹ Ator, diretor, produtor cultural, artista educador e bicha. Iniciou sua trajetória artística em 2007, no CEU Três Lagos, pelo projeto Teatro Vocacional. Nasceu e cresceu na região do Grajaú e mora na Fazenda da Juta há três anos. Toda sua trajetória artística está intrinsecamente ligada às periferias da zona sul e leste da cidade, regiões onde realizou a maioria de seus trabalhos desde o início de sua trajetória. Formou-se ator pela Escola Livre de Teatro de Santo André (2012/2015). Graduado em Comunicação Institucional pela Universidade Bandeirante de São Paulo (2008), é artista educador do Programa de Iniciação Artística – PIÁ. Atuou como orientador socioeducativo, dando aulas de teatro para crianças e adolescentes na Associação União da Juta (2013/2014) e Instituto Daniel Comboni (2014/2015). Ministrou oficinas culturais no Ponto de Cultura Fazenda da Juta (2015). Desenvolveu e dirigiu o projeto “Espaço Aberto para a Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia” e o espetáculo “É pra copiar ou reescrever?” com Coletive Zoooom, contemplado pelo Programa VAI II (2015).

²⁰ O “open space” (espaço aberto) é uma técnica de criação livre e cooperativa, onde as discussões tem uma temática abrangente e dentro desta é proposto tópicos pelos participantes, cada tópico corresponde a uma pergunta que os grupos terão de discutir. Em cada grupo haverá participantes que podem circular livremente entre as discussões enquanto o restante do grupo constrói conjuntamente as possibilidades para aquela questão.

da técnica do *open space*, que favorece as dinâmicas de interlocução e torna mais interessante o debate para o público-alvo. Segundo, a proposta é diversa porque nos planos anteriores não havia uma direção artística, mas sim e apenas orientação, fator que também trouxe uma nova dinâmica para os procedimentos de criação.

A atual disposição contou com a participação e direção de Linn Santos²¹, que promoveu um ano de formação dos/das adolescentes em diversas áreas de atuação, entre as quais: corpo, sexualidade, gênero e performance.

Os “open space” tornaram-se primordiais para o desenvolvimento dos procedimentos de formação política e criação artística. Assim sendo, ao longo de todo ano de 2015 deu-se continuidade aos encontros mensais de formação, com duração de 4 horas, neste formato, abordando temáticas específicas relacionadas as questões de gênero, periferia, sexualidade e raça. Em acréscimo, outros quatro encontros semanais foram realizados para criação artística e experimentação cênica pelo grupo de mentores e mentoras do Coletivo.

Ao todo, foram realizadas seis formações no modelo *open space* em 2015. A primeira afrontou a temática “Mulher, sexualidade e periferia”, orientada pela integrante do Coletivo, Lais Gomes Borges. A segunda visava discutir a “Transexualidade, relações de gênero e política educacional”, cuja responsabilidade foi de Luiza Coppieters²². Os três meses subsequentes foram conduzidos por Linn e Thiago e tiveram como temática os seguintes tópicos: “(Des)orientações sobre sexualidade e gênero”, “Realidade, ficção e os códigos normativos da sexualidade”, e, por fim, “Pornografia e a (des)construção do desejo”. Todos os encontros de formação aconteceram no Ponto de Cultura Fazenda da Juta, Sapopemba/SP, e contaram com a participação de uma média de 20 jovens e adolescentes²³ por seção.

O direcionamento de Linn e Thiago, junto à orientação artístico-pedagógica de Verônica Vieira, Thais Oliveira e Bruno Ferreira resultaram na performance “É pra copiar ou

²¹ Atualmente conhecida como Linn da Quebrada, bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Bailarinx, performer e terrorista de gênero. Lançou recentemente o single “Enviadescer”, que tem produção da rapper feminista Luana Hansen e direção do videoclipe das bichas Thiago Felix e John Halles. Formou-se na Escola Livre de Teatro de Santo André (2012/2015). Estudou Ballet Clássico e Dança Contemporânea no Centro de Artes Pavilhão D (2011). Foi ouvinte do curso de pós-graduação de Corpo, Sexualidade e Gênero no Teatro Brasileiro, com Ferdinando Martins (2013). Participou do Grupo de Estudos de Sexualidade e Gênero, Inanna, PUC/SP (2013). Colaborou na formação da ONG ATRAVESSA (Associação de Travestis de Santo André), 2014. Atua como performer no Coletivo Friccional, sendo co-criadora das performances “DPósito” e a intervenção “Contar os corpos e sorrir?”.

²² Luiza Coppieters é mulher trans, professora de filosofia, militante LGBT e feminista. Filiada ao PSOL, partido pelo qual se candidatou a vereadora no ano de 2016.

²³ O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) define a adolescência como o período entre os 12 e 18 anos, Já o termo jovem designa a pessoa entre 15 e 29 anos.

reescrever?” (2015), que trouxe para o espaço cênico algumas das inúmeras violências vividas no ambiente escolar. O Coletive afirma, dentre seus propósitos, a intenção de submeter as violações exercidas sobre o indivíduo no ambiente escolar a uma lente de aumento, que além de tornar mais próximo do público-alvo o tema, objeto de encenação, possibilita a reflexão crítica daqueles que interagem neste contexto social (COLETIVE ZOOOOM, 2015).

Destacamos que no percurso de formação dos/as adolescentes, a reflexão sobre as opressões que circundavam o cotidiano periférico-escolar ultrapassavam as fronteiras do comumente tratado, provocando o desenvolvimento de meios para discussão, para lidar e transformar a realidade escolar, a partir dessas novas ferramentas artísticas, que acabaram por se revelar um mecanismo de denúncia, inclusive. Assim sendo, a performance foi apresentada para crianças e adolescentes nos seguintes locais: Escola Estadual República da Nicarágua, Associação União da Juta, Fábricas de Cultura Sapopemba, e ainda integrou a agenda do festival Periferia Preta (2015), que acontece na mesma região.

“É pra copiar ou reescrever?” (2015) foi imprescindível para compreensão da contingência do ensino público, pois trouxe a relevância da discussão dentro do espaço escolar para as/os adolescentes integrantes do projeto. Coincidentemente, no mesmo ano, a Câmara Municipal de São Paulo votou o Plano Municipal de Educação (PME) que previa a exclusão do termo gênero e dos debates sobre ele e a diversidade sexual em tal documento. O Coletive se manifestou contrário à proposição da Câmara, indo às ruas para demonstrar o retrocesso que esta medida significaria na aceitação da diversidade sexual, dentro das políticas educacionais municipais, reivindicando um projeto que não somente abordasse o tema como priorizasse o respeito à diversidade sexual e a tolerância.

A pressão de grupos religiosos católicos e evangélicos, embasados na afirmação do gênero ser essa uma questão ideológica, portanto de caráter privado, reservada às escolhas e decisões da família, promoveram reflexões e manifestações contra a interferência do poder público na temática, alegando que a abordagem do gênero e sexualidade dentro das escolas incentivariam os/as adolescentes e crianças à homossexualidade.

O engajamento das/os adolescentes demonstrou a efetividade do trabalho promovido pelo Coletive em seus projetos de formação política e cultural. De fato, observamos que o público-alvo, conseguiu compreender a importância do que estava sendo dialogado, entendendo o gênero como produto da rede de relações sociais (políticas, econômicas,

culturais, históricas), que deve ser dialogado e compreendido²⁴. Subvertendo a lógica de pertencimento da questão de gênero aos setores da vida privada, incluindo-a na vida pública, dado que incidem diretamente nos índices de violência a mulheres e ao público LGBT.

O alcance da atuação dos/das adolescentes e jovens naquele debate, nas performances e na comunidade como um todo, isto é, no bairro Fazenda da Juta e também em Sapopemba, ficou expresso no prêmio que Coletive recebeu no ano de 2015, em condecoração por sua liderança social observada pelo Centro de Direitos Humanos de Sapopemba (CDHS), como reconhecimento dos trabalhos desenvolvidos à serviço da comunidade e do compromisso com a cidadania e direitos humanos da população jovem da região de Sapopemba.

Em fevereiro de 2016, novamente sem o subsídio de leis de incentivo, o Coletive apresentou a performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015) no encontro de formação do Programa Jovem Monitor Cultural²⁵, na Estação Satyros, a convite da Ação Educativa²⁶. Em seguida, no mês de abril, participou da II Edição do “Festival Periferia Trans” no Galpão Cultural Humalada, localizado no Grajaú, zona sul da cidade de São Paulo. No mesmo ano, compôs também a roda de conversa “A dança na periferia, processos criativos na dança e leis de incentivo”, realizada na Fábrica de Cultura Sapopemba.

No segundo semestre de 2016, o Coletive desenvolveu uma agenda de encontros e discussões no formato “open space”, dividida em cinco temáticas: Transexualidade e Política, Homens Trans e Cultura Hip Hop, Gênero e suas Normas, Mulher Preta e Periférica, Hipersexualização da Mulher Preta, e por fim, Autoestima da Mulher Gorda.

²⁴ Um exemplo recente da persistência desses grupos conservadores pode ser percebido nas manifestações contrárias a presença da filósofa Judith Butler no Brasil. Nas semanas que antecederam a sua vinda grupos conservadores criaram uma petição pública pedindo o cancelamento da palestra marcada no Sesc Pompeia, entre os dias 7 e 9, com a temática “Os Fins da Democracia”. A petição alcançou mais de 360 mil assinaturas, segundo matéria publicada na plataforma “NEXO” no último dia 8/11/2017.

²⁵ Jovem Monitor/a Cultural é um programa de formação e experimentação profissional em gestão cultural para as juventudes realiza pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura de São Paulo que, atualmente, conta com a parceria do Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável (CIEDS). A iniciativa nasce, em 2008, da experiência de trabalho e formação de 27 jovens no Centro Cultural da Juventude, voltada para o desenvolvimento artístico e o atendimento ao público, em um contrato de prestação de serviços. No ano seguinte, é instituída a Lei 14.968/09, posteriormente, regulamentada pelo Decreto 51.121/09, que cria regras e procedimentos do programa.

²⁶ Fundada em 1994, a Ação Educativa é uma associação civil sem fins lucrativos que atua nos campos da educação, da cultura e da juventude, na perspectiva dos direitos humanos. Para tanto, realiza atividades de formação e apoio a grupos de educadores, jovens e agentes culturais. Integra campanhas e outras ações coletivas que visam à realização desses direitos. Desenvolve pesquisas e metodologias participativas com foco na construção de políticas públicas sintonizadas com as necessidades e interesses da população.

Ao final de 2016, o Coletive fez uma participação na abertura do filme documentário “Meu corpo é político” dirigido por Alice Riff e lançado em 2017. O filme aborda o cotidiano de quatro militantes LGBT da periferia de São Paulo, o homem transexual Fernando Ribeiro, e as mulheres trans, Giu Nonato, Paula Beatriz e Linn Santos.

É interessante observar que a trajetória de atuação do Coletive vem extrapolando os limites da Fazenda da Juta e tornando-se referência na produção artístico-performática das questões de gênero na periferia paulistana de modo geral. Além disso, o grupo tornou-se ator de sua própria realidade, se apropriando de ferramentas artísticas para reivindicar os direitos de acesso à cultura e à educação pela periferia.

Nesse sentido, entendemos a importância do incentivo público para propostas protagonizadas por essa juventude como forma de combater as violências e desigualdades preponderantes em nossa sociedade. Subvertendo desse modo a lógica de incapacidades atribuídas às pessoas pobres moradoras das periferias. Trabalhos como o realizado pelo Coletive Zoooom apontam para uma mudança na interpretação do “ser” periférico.

Podemos perceber isso dado o contexto social e humano que surgiu o Coletive: sua localização dentro da grande cidade de São Paulo, constituída por entraves e fruições que ora retratam a segregação das populações marginalizadas, outras demonstram apropriação dos espaços urbanos e suas múltiplas possibilidades de sociabilidade, possibilitando assim, reconhecer na cidade vias que extrapolam suas convenções caóticas. Há organização na cidade, e essa se apresenta, sobretudo, na (des) organização dos bairros periféricos, como no caso do bairro Fazenda da Juta, que retrata a emergência de jovens atores e atrizes políticos e sociais.

Assim sendo, reconhecemos no trabalho do Coletive em específico, a criação de estruturas que possibilitaram o surgimento de algumas condições ideais para que as experiências propostas por eles gerassem alternativas de reação às estruturas sociais.

2 SEGUNDO ATO: GÊNERO, CLASSE E RAÇA NO CONTEXTO ESCOLAR DA PERFORMANCE: “É PRA COPIAR OU REESCREVER?”

No presente capítulo buscamos interpretar a performance “É pra copiar ou reescrever?” produzida por Coletive Zoooom no ano de 2015 e relacioná-la a categorias artísticas e sociais, discutidas pelo Coletive e integradas na performance, evidenciando o ambiente escolar como principal (re)produtor de padrões patriarcais de gênero, como por exemplo a valorização da heterossexualidade, contribuindo ativamente para a construção de masculinidades e feminilidades entre os estudantes e fomentando as relações de violação de direitos e a violência de gênero dentro e fora do limite escolar

Conforme supracitado o enredo da performance tem como propósito retratar os conflitos provenientes do território-escolar, enfatizando questões sobre a diversidade sexual e de gênero nas escolas da periferia. Escolhemos aprofundar nossa reflexão por meio desta performance porque ela explicita “um processo que fricciona as histórias de garotas jovens, periféricas, marginais, sapatonas, lésbicas futuristas, bichas e (trans) viadas”, como descreve o panfleto de divulgação produzido pelo “Festival Periferia Trans”, ocorrido de 2 de abril a 1 de maio de 2016.

Para descrever a performance é preciso começar pela pesquisa realizada pelo Coletive, de construção das temáticas que permeiam as discussões de gênero e sexualidade, em relação aos projetos de lei e os fundamentos do ambiente escolar. Isto posto, no subtópico “2.1 - Gêneros e Escola em contexto” trataremos deste primeiro momento que encaramos como partícipe da performance, pois organizou as ideias do grupo para a montagem da peça. No ponto “2.2 - Movimento I: A performance e suas interpelações” apresentaremos a performance “É pra copiar ou pra reescrever” (2015), destacando as questões de gênero, família e religião nos regimes escolares disciplinares, que orientam as experiências formadoras de sexualidades e gêneros.

No subtópico “2.3 - Discutindo raça com o Coletive”, trazemos o cenário dessa discussão no contexto social do Coletive, para conseguirmos abordar de modo coerente o ponto “2.4 - Movimento II: A performance e a abordagem racial”, onde buscaremos descrever a parte da performance em que as/os adolescentes denunciam as práticas de racismo e sua relação com a necessidade do branqueamento para aceitação no ambiente escolar. Em seguida apresentaremos a cena desfecho da performance em que se propõem a subversão da narrativa hegemônica, bem como a desarticulação dos papéis correspondentes aos padrões estruturais.

Para descrevermos a performance escolhida, utilizaremos um vídeo gravado durante a apresentação feita no dia 3 de abril de 2016, no “Festival Periferia Trans”, realizado no Galpão Humbalada (Grajaú, zona sul da cidade de São Paulo). Optamos por esta ferramenta porque com ela poderíamos ter maior controle de falas, atitudes de cena, organização da peça, etc., que não seria possível – com tamanha riqueza de detalhes - se descrevêssemos sem o auxílio do vídeo.

2.1 Escola em contexto: discutindo gênero com o Coletivo Zoooom

Nos últimos anos o Brasil tem sido marcado por intensas crises político-econômicas, sendo a educação um campo que tem sofrido investidas de diversos setores descontentes que a acusam desta situação, muitas vezes, por ser local de interesses político-ideológicos. Essa disputa pelo que a escola precisa ou não ensinar demonstra uma preocupação que existe há muito tempo, neste âmbito, de controle dos parâmetros curriculares educacionais entende-se a escola como um importante núcleo formador da sociedade.

Ultimamente, uma tendência conservadora e reacionária vem despontando neste debate, que tem se tornando institucional através da formação de grupos políticos como o Movimento Brasil Livre (MBL) e Escola sem Partido. Estes grupos têm proposto uma série de transformações dentro do ambiente escolar, dentre as quais estão a implementação de custos para o ensino público, o fim da doutrinação ideológica nas instituições de ensino, a militarização das escolas em áreas de risco, locais onde iniciativa privada não tem possibilidade de atuar, gestão privada das escolas públicas através de parcerias público-privadas, dentre tantas outras proposições dirigidas à organização urbana, justiça, economia, educação, política, saúde e sustentabilidade. (MBL, 2015).

Segundo pesquisa feita pelo Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar (DIAP) no ano de 2014 o Brasil elegeu a bancada mais conservadora desde o regime de 1964. Como coloca Antônio Augusto de Queiroz (2016), isso se torna ainda mais perceptível com o aumento significativo da presença de militares, religiosos e ruralistas nas bancadas parlamentares e nos parece alarmante quando, em votação ao processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff (2016), os parlamentares justificaram seus votos com menções a Deus e à família.

Em seus principais projetos estes parlamentares versam sobre “questões imorais”, especialmente, identificadas por seus proponentes como meios ideológicos de manipulação de crianças e jovens, entre as quais está à discussão de gênero, chamada de “ideologia de gênero”. O que colocamos em discussão é a tentativa destes políticos de proibir que o/a professor/a aborde temas políticos ou de grande controvérsia na sociedade, que se posicione politicamente e ideologicamente sobre estas questões latentes, que trate historicamente das conquistas e retrocessos do país, entre outras problemáticas.

Conforme Toni Reis e Edla Eggert, percebe-se nos idealizadores dessa “ideologia de gênero” (2017, p.18):

[...] uma aliança composta por evangélicos e católicos mais ortodoxos, quando não fundamentalistas, bem como organizações conservadoras/reacionárias que defendem o que chamam de família e costumes tradicionais, unidas em divulgar e disseminar informações distorcidas para impedir o alcance e equidade entre gêneros e o respeito à diversidade sexual, conforme vem sendo ratificado internacional e nacionalmente há décadas com a intenção de diminuir as discriminações e as violências baseadas em gênero.

Neste ínterim, podemos citar o projeto de lei (PL) número 2.731/2015, de autoria do deputado federal Eros Biondini (PTB-MG), que busca vetar a discussão de gênero dentro das escolas de todo país, além de propor alterar o Plano Nacional de Educação (PNE), para proibir o que chamam de “ideologia de gênero”.

De acordo com o referido PL, no Art. 2º, Parágrafo Único.

É proibida a utilização de qualquer tipo de ideologia na educação nacional, em especial o uso da ideologia de gênero, orientação sexual, identidade de gênero e seus derivados, sob qualquer pretexto.

Neste artigo podemos entender que Biondini é contra, inclusive, a identidade de gênero, não importa se a mesma for heterossexual e *cisgênero*²⁷, modelo instituído pelo patriarcalismo como adequado. No entanto, o deputado estadual só entende como ideologia de gênero o conjunto de pensamentos que debatem, refletem, problematizam as categorizações “adequadas” em oposição às “inadequadas”, que ele reconhece como sendo uma discussão

²⁷ Conceito utilizado amplamente entre a militância LGBTTT, *cisgênero* se refere a uma pessoa cuja sua identidade de gênero corresponde ao sexo do seu nascimento, isto é, sexo masculino/gênero masculino e sexo feminino/gênero feminino. Tal noção contribui para o questionamento da compreensão das formações de corpos e identidades de gênero como naturais. Segundo Vergueiro (2015, p. 44) “a cisgeneridade é responsável por caracterizar a normatividade de gênero – a cisnormatividade, ou normatividade *cisgênero* – que é exercida através de variados dispositivos de poder internacionalmente situados, efeitos colonizatórios sobre os corpos, existências, vivências, identidades e identificações de gênero”, que de diversas formas e em diferentes graus, não estejam em conformidade com seus preceitos normativos.

que visa a confusão das pessoas em geral quanto ao “sexo natural” que nos é dado: se macho, homem, se fêmea, mulher; ambos heterossexuais.

Na esteira desta proposição, o PL nº 1.859/2015, assinada por quinze deputados²⁸, tenta acabar com a discussão de gênero nas escolas do país. Esta proposta visa incluir um parágrafo único na Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) Nacional, que dispõe uma educação em que não se desenvolverá políticas de ensino que proponham aplicar a ideologia de gênero, o termo “gênero” ou “orientação sexual” na escola.

Essa decisão parece tratar de modo irrelevante toda memória da luta por uma educação para todos/as como direito fundamental. Como demonstra a convenção da UNICEF (1979):

A Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres (1979) estabelece especificamente no seu artigo 10 que “Os Estados-partes adotarão todas as medidas apropriadas para eliminar a discriminação contra a mulher, a fim de assegurar-lhe a igualdade de direitos com o homem na esfera da educação” e também para eliminar “todo conceito estereotipado dos papéis masculino e feminino em todos os níveis e em todas as formas de ensino...” (UNICEF, 1979, apud REIS; EGGERT, 2017, p. 10).

Em termos de orientação sexual, se consolidou a compreensão de que a equidade de gênero, assim como a orientação sexual e identidade de gênero são direitos humanos. Deste modo, as violências exercidas por motivo de orientação sexual ou identidade passam a ser consideradas também como violência de gênero.

Em 2012, foram homologadas as Diretrizes Nacionais para a Educação em Direitos Humanos. Fazem diversas referências a gênero e à orientação sexual e afirmam que todas as pessoas devem ter a possibilidade de usufruírem de uma educação não discriminatória e democrática, independente do seu sexo, orientação sexual e identidade de gênero, entre outras características. (BRASIL, 2012, p. 2 apud. EGGERT, 2017, p. 10).

No entanto, mesmo com toda essa ampla discussão nacional e internacionalmente, na votação do Plano Municipal de Educação (PME) de São Paulo, em 2015, o deputado Ricardo Nunes (PMDB) declarou em entrevista à plataforma Educação UOL²⁹, que na cidade de São Paulo aquele absurdo não entraria, a população, segundo ele, estava sendo usada com essa história de gênero, se referindo a problemática como “balela”, e afirmando dar o seu voto pela família. O vereador Adilson Madeu (PTB) também se mostrou contra dizendo: “No campo da religião, a ideologia de gênero é a mais radical rebelião contra Deus, não podemos deixar que

²⁸ Alan Rick - PRB/AC; Antonio Carlos Mendes Thame - PSDB/SP; Antonio Imbassahy - PSDB/BA; Bonifácio de Andrada - PSDB/MG; Celso Russomanno - PRB/SP; Eduardo Cury - PSDB/SP; Eros Biondini - PTB/MG; Evandro Gussi - PV/SP; Givaldo Carimbão - PROS/AL; Izalci - PSDB/DF; João Campos - PSDB/GO; Leonardo Picciani - PMDB/RJ; Luiz Carlos Hauly - PSDB/PR; Rosângela Gomes - PRB/RJ; Stefano Aguiar - PSB/MG.

²⁹ Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2015/08/11/camara-municipal-de-sp-aprova-plano-de-educacao-em-1-votacao-sem-genero.htm#fotoNav=18>. Acessado 01/11/2017

o Estado tente definir o que é melhor para os nossos filhos em termos de educação” declarou o deputado.

Em entrevista a redação Rede Brasil Atual³⁰ (2015), a vereadora Juliana Cardoso (PT) se colocou dizendo que a retirada da questão de gênero era um “retrocesso histórico”, pois a exclusão de políticas que eduquem as crianças para o respeito à diversidade e a tolerância colaboram para o machismo em nossa sociedade, bem como para os índices de violência contra a mulher e ao público LGBT.

Assim sendo, essa política do medo a uma doutrinação ideológica do gênero é ela própria uma regra, uma ideologia, um gerenciamento das práticas disciplinares as quais devem ser incorporadas identidades correspondentes às categorias de gênero convencionalmente adequadas. Qualquer manifestação que não compreenda essa padronização social dos corpos e sexualidades será interpretada como anormal, disfuncional e problemática para uma sociedade que tem papéis definidos de produção e reprodução, por exemplo.

Todo instrumental legislativo, em qualquer país, possui inúmeras tendências teóricas, políticas, culturais, sociais e, inclusive, pedagógicas, dentre as quais a pedagogia liberal, redentora, progressista, e até influências tecnicistas, crítico-reprodutivistas, crítico-sociais dos conteúdos. No entanto, predominantemente à escola é atribuído o papel de introdutora do indivíduo na sociedade, com a intenção de torná-lo coeso ao corpo social, concedendo assim à educação a função de evitar as contradições sociais.

Deste modo, os indivíduos são condicionados a viver de acordo com uma moral pré-estabelecida, a partir de uma educação que preza por um padrão de transmissão de conhecimentos morais relativos à determinada classe social, raça, etnia e gênero, o que induz uma prática educacional uniformizadora, integrando e simultaneamente contribuindo para produção da divisão social/sexual do trabalho, para reprodução das desigualdades socioculturais e para preservação dos valores culturalmente conformados.

Podemos pensar então que essas são as pressões que a estrutura social exerce sobre a escola, mas também sobre todos os indivíduos em sociedade, operando em seus corpos determinada política normalizadora, inscrevendo sutilmente na sociedade e nos corpos

³⁰ Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2015/08/vereadores-aprovam-plano-municipal-de-educacao-sem-discussao-de-genero-7921.html>>. Acesso 03 nov. 2017.

inseridos nelas, os limites, as proibições e concessões, aceitáveis ou reprováveis dos comportamentos e das performances sociais.

Turner (2013) nos permite dimensionar uma noção de estrutura que não é apenas uma abstração, mas um conjunto de relações sociais empiricamente observáveis, carregada de tensões que podem emergir a qualquer instante, tal como o caso das polarizações em torno das questões de gênero e sexualidade. No entanto, a noção de estrutura abordada por Turner não se restringe em perceber as estratégias políticas que visam o condicionamento dos corpos e comportamentos, mas também em notar os seus desvios, um lugar de onde seja possível detectar as manifestações não óbvias das relações sociais. É o que podemos perceber na ação do Coletivo Zooom.

Em 2015, o debate acima citado estava no auge dos seus enfrentamentos, tanto contra a “ideologia de gênero” quanto contra a suposta abordagem desta pela escola. O Coletivo Zooom, preocupado com estes desenvolvimentos políticos, sobretudo, propôs com alunas/os do ensino médio da escola pública o “Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia” a fim de debater as normatizações do gênero e a diversidade de experiências de vida, que tornassem possível a sensibilização e o respeito à elas dentro e fora do território escolar, através de formações artístico-políticas.

Colocadas/os diante dessas questões, as/os adolescentes passaram a refletir sobre a relação com a escola e a família, e como essas fundamentam e agenciam sexualidades e gêneros. Esse exercício gerou a performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), que reconta alguns dos processos pelos quais cada uma/um dos/as adolescentes passaram durante o período de educação escolar, em diálogo com as considerações debatidas em grupo, em torno das questões de gênero e sexualidade.

Isso movimentou as/os adolescentes a compreensão da importância das discussões de gênero dentro e fora da escola, pois ao rememorar as violências e agressões vividas, orientadas, sobretudo, por uma prática social que fomenta à heterossexualidade compulsória, houve um sentimento de necessidade de posicionamento frente a votação no plenário, por exemplo, do novo Plano Municipal de Ensino (PME) da cidade de São Paulo, que visava adotar o PL 415/2012, como diretriz educacional nos próximos dez anos.

O novo plano, à primeira vista, previa a melhoria da qualidade do ensino, a erradicação do analfabetismo, a universalização do atendimento escolar e o fortalecimento da gestão democrática, mas observando-o mais atentamente, também pretendia excluir toda e

qualquer menção às questões de gênero e sexualidade, orientação sexual e discriminação. Essa estratégia foi elaborada, ao nosso ver, para evitar que os índices de agressão, violência e evasão de pessoas lésbicas, gays, bissexuais e travestis (LGBT) do ambiente escolar. Ainda assim, na votação, 42 votos favoráveis e 4 contrários permitiram a exclusão da temática de gênero do PME, conforme dados publicados pela Câmara Municipal de São Paulo, no dia 11 de agosto de 2015.

Enquanto essas propostas eram discutidas e implementadas, o Coletivo propiciava as condições e ferramentas necessárias para que as/os adolescentes conseguissem expressar no corpo, na cena, a dinâmica de uma realidade que contraria a normatização, a mudança do PME, o preconceito e discriminação institucional do tratamento dos direitos LGBTTT, da violência de gênero, entre outros motes referentes a este campo de discussão.

2.2 Movimento I: A performance e suas interpelações

No momento performático, do vídeo, os/as protagonistas eram: Anna Julia Silva³¹, Danielle Rocha³², Iasmyn Vieira³³, Itala Ferreira³⁴, Julia Ferreira de Souza³⁵, Marcella Santiago³⁶, Pâmella Vitória³⁷, Taynara Ribeiro³⁸, Gustavo Rodrigues³⁹, as/os quais foram

³¹ Ana Julia tem 14 anos, cursando o 1º ano do Ensino Médio. Na Associação União da Juta onde teve aulas de dança contemporânea, dança criativa, danças brasileiras, teatro e circo. Participou de Mostras Culturais em 2009 e 2010 como o espetáculo “Brisis – um novo olhar através do tempo” e em 2011 no espetáculo “Eu sou Maria... Maria de tantas Marias”, em 2012 e 2013 participou do espetáculo “Ele não me viu”, do então Grupo Zoooom.

³² Daniele tem 17 anos, é única integrante a ter o ensino médio completo, fez aulas de dança contemporânea, danças brasileiras, teatro, circo, ballet e artes plásticas na Associação União da Juta. Participou do grupo de estudos e discussões “Se Encontra” no Ponto de Cultura Fazenda da Juta. Atuou em espetáculos como “Brisis – um novo olhar através do tempo”, “Eu sou Maria... Maria de tantas Marias” e “Ele não me viu”.

³³ Iasmin tem 15 anos, cursando o ensino médio e fez oficinas de dança contemporânea, danças brasileiras, dança criativa, ballet, teatro, circo, capoeira, artes plásticas pela Associação União da Juta. Grupo de Estudos Corpoesia – Coletivo Zoooom, dança contemporânea e teatro pelo Clac - Centro livre de Artes Cênicas. Grupo de discussão e estudos – “Se Encontra” pelo Ponto de Cultura Fazenda da Juta. Espetáculos e mostras culturais 2007 - Gigantes e Circo 2008 - ballet clássico e artes plásticas, 2009 - circo e capoeira, 2011 - Espetáculo “Brisis... um novo olhar através do tempo.” 2012 - Espetáculo “Eu sou Maria... Maria de tantas Marias.”

³⁴ Itala tem 16 anos, está cursando o segundo ano do ensino médio, fez oficinas de ballet, jazz, circo e teatro. Participou do espetáculo “Brisis... um novo olhar através do tempo” em 2011, “Eu sou Maria... Maria de tantas Marias” em 2012, em 2013 participou do espetáculo sobre trabalho infantil e 2014 o espetáculo "Teu gostos para ouvir, histórias para sentir" no qual foi atriz e dançarina.

³⁵ Julia tem 15 anos, está cursando o segundo ano do ensino médio, fez iniciação musical de violino e percussão pelo “Projeto Guri Santa Marcelina” durante três anos. Estudou órgão e canto coral pelo estúdio “Nádia Studio Musical” durante três anos e participou durante seis meses do Olhar na Juta – Projeto contemplado pelo VAI em 2014.

³⁶ Marcela tem 14 anos, está cursando o primeiro ano do ensino médio, fez oficinas de ballet, circo, teatro, dança criativa e breaking pela Associação União da Juta. Participou do espetáculo “Brisis... um novo olhar através do tempo” em 2011, “Eu sou Maria... Maria de tantas Marias” em 2012, em 2013 participou do espetáculo sobre trabalho infantil e em 2014 o espetáculo "Teu gostos para ouvir, histórias para sentir" no qual foi atriz e dançarina.

levadas a se interrogar sobre as dimensões das experiências de gênero nos seus processos pessoais - sociais.

Figura 2 - Adolescente que participaram da performance. Fotografia de autoria de Nubia Abe, realizada no dia 05/11/2015, Fazenda da Juta/SP.



Fonte: **Coletive Zooom**. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/coletivezooom/photos/a.305256242818136.89580.304905436186550/1110965622247190/?type=3&theater>>. Acessada em 01/11/2017.

Dada essa apresentação do contexto em que a performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015) foi gerada, seguimos para descrição da peça propriamente dita.

O vídeo começa com as luzes sendo acesas e o público orientado a não se acomodar na plateia, mas a ocupar o centro do espaço cênico⁴⁰. As atrizes e os atores em volta, em cima de

³⁷ Pâmela tem 16 anos, é integrante do Núcleo de Coletive Zooom, está cursando o segundo ano do ensino médio. Fez oficinas de dança popular, teatro, circo, dança contemporânea pela Associação União da Juta. Participou do Programa Vocacional (CEU - Sapopemba) em 2012. Atuou nos espetáculos “Brasis... um novo olhar através do tempo” em 2011, “Eu sou Maria... Maria de tantas Marias” em 2012. Em 2013 atuou com o Coletive Zooom como pesquisadora e intérprete criadora no espetáculo “Ele não me viu”. Em 2014 atuou como estagiária de Artes na Associação União da Juta e participou do CLAC – Centro Livre de Artes Cênicas com oficinas de dança contemporânea e teatro, resultando no espetáculo “Tempo”. Atualmente participa da formação técnica em dança na ETEC de Artes - Centro Paula Sousa.

³⁸ Taynara tem 16 anos, está cursando o segundo ano do ensino médio. Participou durante seis meses do Olhar na Juta – Projeto contemplado pelo VAI em 2014.

³⁹ Gustavo tem 17 anos, é jovem preto e periférico, integrante do Núcleo de Coletive Zoom. Está cursando o ensino médio e participa do Projeto #JuventudecomDireitos da Ação Educativa. No ano de 2016 concluiu a Formação de Agentes Culturais pelo Ponto de Cultura Fazenda da Juta, onde teve acesso a diversas linguagens entre elas fotografia, comunicação, movie maker e movimentos sociais, no qual foi produtor cultural do Festival Periferia Preta.

cadeiras e mesas, vestidas/os de uniforme escolar comentam e adjetivam as pessoas da plateia: a cor, os cabelos, roupas, jeitos das pessoas que compõem a plateia. A situação sugere uma sala de aula. Esses atores e atrizes representam os/as seguintes personagens: Ana Julia representa Sofia, Daniele, Maria, Iasmyn caracteriza Flavia, Ítala, Sofia, Julia dá corpo a Leonia, Marcela a Tamara, Pâmela a Lorena, Taynara a Luana e Gustavo representa Rafael.

Toca o sinal do intervalo e as/os personagens descem e começam a dialogar entre si em grupos que elas/es mesmas/os formam em meio ao público. No diálogo, as/os adolescentes buscam por colegas de turma, as quais traçam descrições simples que dão a entender que são as próprias parceiras/os de cena. Após cada um/uma caracterizar a pessoa pela qual buscam, passam a falar dela de modo difamatório, até que Luana (personagem interpretada por Taynara) chama a atenção na cena e começa a incitar o grupo a cantar uma música que estaria sendo difundida dentro da escola sobre a pessoa que o grupo difama. Todas/os adolescentes acenam positivamente e começam a fazer uma base de funk em *beatbox*⁴¹. É quando uma vinheta de funk começa a tocar e todas/os dançam. Luana evoca novamente a atenção do público e fala em voz alta: “Essa daí é a famosinha pão com ovo, todo mundo já comeu!”, enunciação cuja correspondência dos/as outros/as personagens é o riso. O mesmo movimento se repete com outras frases difamatórias pronunciadas e ovacionadas com risos por todas/os, por exemplo, “essa daí, é lanchinho da CDHU⁴², a favela inteira já pegou” ou “famosinha com limão, todo mundo passa a mão”.

Essa cena faz menção a um dos elementos centrais dos relatos cotidianos de vivências próprias que estes/as adolescentes, formuladores da peça, decidiram problematizar em performance: a prática do “TOP 10” em escolas da periferia paulistana, mais precisamente na escola em que essas/es adolescentes estudam.

O “TOP 10” é uma prática de *cyberbullying*⁴³, que tem como uma de suas facetas a publicação de fotos íntimas de meninos e meninas (predominantemente), em redes sociais,

⁴¹ A terminologia refere-se a percussão vocal do hip-hop que consiste basicamente na reprodução de sons percussivos, com a voz, boca e nariz.

⁴² Referente a Companhia de Desenvolvimento Urbano e Habitacional (CDHU), responsável por parte dos conjuntos habitacionais que constituem o bairro Fazenda da Juta.

⁴³ Termo que se remete ao ato de apelidar pejorativamente e debochar de outros/as colegas, tornando-se um modo de implicância, discriminação e agressão a pessoa-alvo da agressão. A partir dessa conotação, pesquisadores, médicos e professores, no ano de 1995, denominaram a prática de *bullying*, palavra originária da língua inglesa e que significa “intimidar”. A sua principal característica é ser uma prática de agressão moral, intencional, repetitiva e sem motivação específica. O problema se tornou mais ameaçador com a difusão da agressão via internet, em que mensagens negativas e constrangedoras são pulverizadas em sites de relacionamento, redes sociais e aplicativos de celular, chamada de *cyberbullying*. Há pesquisas que apontam ser

nas quais são feitas montagens em que frases difamatórias são inseridas nestas imagens. Segundo matéria publicada na revista Carta Educação, em 29 de julho de 2015, tal prática teve início em 2014 com a intenção de eleger as “10 meninas mais vadias” de escolas locais nas periferias da cidade de São Paulo, como Diadema, Parelheiros e Grajaú.

A performance continua no momento em que os grupos de adolescentes criam uma situação de polarização das opiniões, ainda no intervalo, em que o público em meio à cena, torna-se *co-performer*, ou seja, participante da peça no jogo de relações e poderes produzidos pelas/os adolescentes protagonistas em cena.

Todas/os as/os personagens estão em cena quando inicia-se a interação dos grupos. Tamara, vivida por Marcela, torna-se o alvo: ela é a garota número um do “TOP 10” e passa a ser ridicularizada pelas/os demais adolescentes: “Ta-ma-ra, cadê? Cadê a Tamara? Cadê a Tamara? Tá sentando na vara, ta sentando na vara. Cadê a Tamara? Cadê a Tamara? Tá de picuinha, tá sentando na minha” (COLETIVE ZOOOOM, 2015). Neste momento, todas as demais pessoas cercam a personagem de Tamara e lhe proferem xingamentos. Tamara se senta no chão. O cerco se fecha e as pessoas cospem nela. Maria, que começou a brigar com Tamara, se afasta e diz: “E aí, fala alguma coisa agora recalcada. Não era você que estava se achando?” E Tamara responde: “Eu entendo você recalcada que me ofendeu, se eu fosse você, eu também queria ser eu”.

O resto do grupo muda de lado, se opondo a Maria e Leônia, que ficam juntas. As ofensas então se convertem para estas personagens, que passam a ser xingadas de “sapatonas”: “Vai, e agora, se defende sapatona”. Neste momento, a personagem Flávia tira um cinto da bolsa, assumindo o papel de pai e protagonizando a cena com a seguinte fala: “Não vai precisar, eu sou seu pai e tô aqui pra te ensinar a ser mulher” (COLETIVE ZOOOOM, 2015).

As/os adolescentes recriam um momento de virada. Após a resposta de Tamara o restante do grupo muda de lado e junto de Tamara passam a indagar Maria e Leônia, interrogando-as com frases de cunho lesbofóbico⁴⁴, como: “E aí Maria - macho o que você vai dizer agora?”. Nesse momento a turma se divide em dois grupos, Maria e Leônia são

o *cyberbullying* uma prática mais cruel do que o próprio *bullying*, porque podem tomar proporções catastróficas (citar uma dessas pesquisas).

⁴⁴ Lesbofobia é definida como uma “fobia” a mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com companheiras do mesmo sexo. Diferente da homofobia, a lesbofobia se caracteriza por sua especificidade, como explica Borrillo (2009) ela carrega uma especificidade no centro de outra: a mulher lésbica sofre por ser mulher e homossexual, diferente do homem gay, essas mulheres concentram a discriminação contra o sexo e contra sexualidade.

separadas em lados opostos: enquanto um grupo enrola Maria com fita de isolamento de área de um lado, de outro Leônia é amordaçada. Durante este ato, o restante do grupo canta a seguinte canção de ninar: “dorme neném, que a cura vai chegar, papai está entrando pra te ajudar. Vem, vem depressa, abre a porta para mim, mas fique bem quietinha pra ninguém te ouvir”. Estas frases são destacadas na música através do som de estalos de cinta, que marcam o ritmo da canção.

Logo após esta cena, o grupo forma um corredor, sendo que Leônia e Maria estão nos extremos deste. No centro, a figura paterna é representada por todos/as os/as adolescentes, que batem seus cintos no chão, mandando Leônia e Maira saírem de casa, irem embora, lembrando que elas seriam punidas, em casa e na sociedade por serem homossexuais. A cena termina com todas/os batendo os cintos em uníssono e saindo do palco. Posteriormente, Maria começa a recitar uma poesia que remete a uma história de amor que a levou ao cárcere privado durante 28 dias, atitude desempenhada pelo pai, em seu próprio lar.

Lembramos aqui que todas as cenas da performance foram criadas coletivamente, sob a direção criativa de Thiago Felix e Linn Santos, que mesclaram tanto histórias vivenciadas pelas/los adolescentes, no cotidiano escolar, quanto narrativas levantadas em jornais, que possuíssem relações com as experiências pessoais relatadas pelas/os adolescente, o que originou personagens de caráter duplicado, pessoal e social, simultaneamente.

Na cena subsequente⁴⁵, os/as jovens entram na sala de aula com suas mochilas e bonés, fazendo alusão a representações consideradas masculinas pela heteronormatividade, exceto Rafael, vivido por Gustavo. A iluminação de cena formou um quadrado, delimitando o espaço da sala de aula. Todos/as estão escrevendo em seus cadernos, porém, quando Rafael entra na sala de aula, os demais começam a cochichar e rir entre si. Então um dos meninos tira a mochila dele e começa a revirá-la: jogam suas coisas no chão, expõe seus desenhos e os objetos contidos ali, considerados pela sociedade como associados ao universo feminino. A partir desse momento, dois dos personagens encurralam Rafael na parede, enquanto os demais o alvejam com bolinhas de papel. Estas ações ocorrem durante o discurso do pastor Paulo Junior, titular da igreja Aliança do Calvário, da cidade de Franca, interior de São Paulo. O pastor faz o seguinte sermão:

Eu quero dizer umas coisas para vocês jovens, está tendo uma deficiência mundial, principalmente nacional, de homens. Essa geração não produz homens. Essa cultura, esse governo está “desmasculinizando” os homens, esta afeminando os homens.

⁴⁵ Intitulada na dramaturgia como “*Homofobia – Religião*”

Veja a cultura, a moda, como os homens têm se vestido, como moças, como gays. Davi está dizendo: meu filho seja homem. Por que? Porque você vai ser pai, porque você vai ser rei, você vai ser profeta, porque você vai ter um ofício, todas essas coisas requerem maturidade, virilidade, requerem que você seja homem. Você precisa ter porte varonil, essa sociedade está afeminando os homens, está tirando a voz ativa dos homens, está fazendo os homens serem diminuídos. Deus fez macho e fêmea, fez o homem para ter macheza, não estou dizendo machismo, macheza, virilidade, robustez, liderança, os homens estão perdendo a voz ativa nessa sociedade, a voz ativa na família, estão se vestindo como mulheres, estão falando como mulheres, a explosão do homossexualismo é um país e uma geração que promove o homossexualismo, e Deus está dizendo para você: Vire homem! Se vista como homem! Se porte como um homem! Fale como homem! (PAULO JUNIOR, 2015).

Rafael, que está de costas na parede, com as mãos na cabeça, recebendo uma enxurrada de bolinhas de papel, ouve o discurso do religioso, juntamente com os/as outros/as, que termina com a repetição do áudio em eco: Seja homem!

A cena nos traz um discurso em que reafirma os papéis sociais do gênero, trazendo o homem *cis* heterossexual como o sujeito público, o que deve exercer o seu lugar de liderança, de profeta, ligado a um desempenho que deve ser alcançado a partir do controle das relações privadas e da negação de papéis social e culturalmente constituídos como inferiores: as moças, os gays, a mulher o homossexual.

Quando observamos as cenas de opressão na performance dirigidas à lésbica/masculinizada, notamos o controle sobre a sexualidade ocorrer a partir das relações familiares, privadas. No caso do homem/afeminado a censura reflete no discurso da igreja, pelo desprestígio social que carrega sua representação. A reação social, nos dois casos, é de censura e punição, no sentido de reversão e de cura.

Assim, podemos identificar que o pensamento sociocultural que fundamenta essa lógica, está pautado numa norma heterossexual compulsória, compreendidas como regimes de poder/discurso que orientam as proibições e controles. É o que destaca Butler (2017, p.9), “A performance dele/dela desestabiliza a própria fronteira entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero”.

O choque presente na família da lésbica/masculinizada é deflagrado quando identificam que ela não atenderá a norma social que lhe está designada, sendo o responsável pela sua punição, o pai, portador da mesma masculinidade e virilidade que bombardeia Rafael, o gay/afeminado. Esse enredo nos permite verificar como a sexualidade é regulada por meio do policiamento do gênero e das identidades sociais, como afirma Louro (2012), as

diferentes instituições “fabricam” os sujeitos, a justiça, a igreja, as práticas educativas, governamentais e políticas, são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são “generificados” – produzem-se, a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc).

Essas práticas abordadas na performance, comprovam que ainda não superamos nossa herança colonialista - patriarcal. Conforme coloca Stolke (2006), o império colonial desenvolveu relações de gênero, concepções de sexualidade feminina e honra familiar regulamentado pelo Estado. “Na sociedade colonial o corpo sexuado tornou-se fundamental na estruturação do tecido sócio-cultural e ético engendrado pela conquista portuguesa [...] e pela subsequente colonização do novo mundo” (STOLKE, 2006, p.16).

A prática do “TOP 10” é a máxima expressão desse corpo reprodutor prescrito pelas normas morais, políticas, jurídicas e religiosas. A mulher cisgênera tem seu corpo controlado pela sociedade e pelo Estado, ela não possui o direito de decidir sobre ele. Isso fica expresso quando a própria sociedade toma como forma de “correção” desse comportamento, supostamente “inadequado”, a exposição e ridicularização. Esse corpo está determinado ao casamento e a reprodução, segundo os princípios religiosos e a leis do Estado, uma mulher cisgênera que se presta a desvalorização do seu corpo deve ser exposta para que não ponha em risco a linhagem de seu possível marido.

Diante disso podemos depreender que os procedimentos de sexo, gênero, identidade, orientação, passam pelo controle do discurso que legitima os esquemas interpretativos e classificatórios adequados pela estrutura social e colocados em evidencia pela performance aqui descrita.

2.3 Discutindo raça com o Coletivo Zoooom

O entendimento em torno das questões étnico/raciais não tomou a mesma urgência que as questões de gênero. Parece-nos evidente que, o que levou a identificação e coesão do grupo, a priori, estava invariavelmente relacionado com a compreensão das opressões de gênero, comum para maior parte das/dos integrantes. A multiplicidade étnico/racial dos participantes do Coletivo tornou esse processo de reconhecimento mais tardio do que as relações supracitadas.

As primeiras abordagens começaram a partir dos anos 2014/2015, com os relatos trazidos pelas integrantes Lais e Thais, sobre as violências raciais sofrida em espaços institucionais de ensino superior, antes a abordagem era menos consistente, como o era também a de gênero, mas a qual concentrava maior preocupação em se investigar e conhecer.

Foi a partir do reconhecimento das opressões raciais que passaram a se tornar alarmantes, dado a tamanha violência dos relatos trazidos pelas integrantes, que no ano de 2015 o projeto “Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero” passou a incluir nas suas temáticas as discussões interseccionais, de modo a compreender as problemáticas de raça, classe e gênero.

Como afirma Butler (2017, p. 21):

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

Foi mediante a constatação das múltiplas transversalidades que constituem a identidade social e cultural dos sujeitos que o Coletivo passou a tomar como problema analítico e reflexivo essas noções de modo compositivo e transitório. Ninguém que se perceba em um determinado momento da vida de um “modo”, permanecerá durante a vida inteira o/a mesmo/a, imutável, assim são as identidades – transitórias e negociáveis, por isso a emergência de tratar os seus múltiplos aspectos. Como afirma Louro (2000, p.6):

[...] no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe etc). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. Nada há de simples ou de estável nisso tudo, pois essas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes ou até contraditórias. Somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecerem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais.

Podemos constatar nesse sentindo, que o Coletivo passa por processos constantes de ruptura e entendimento das dimensões sociais que permeiam suas identidades. O que tornou a

compreensão das identidades étnico/raciais tardias concerne à efetividade dos ordenamentos de segregação espacial, racial, educacional, cultural e econômica. Os momentos em que ocorrem essas percepções foram marcados por uma transformação nas proposições e relações do Coletivo, logo, não apenas a abordagem, como as formas de relacionamento internas e externas são afetadas pelo domínio desse reconhecimento histórico, político, social e cultural.

Quando as proporções do processo histórico racial ocorrido no Brasil chegam as/os integrantes por meio das mediações feitas pelos/as convidados/as do “open space”, o grupo passa a retomar o contexto do Brasil de “origem”. Nessa investigação o ponto que lhe pareceu mais alarmante foram os processos de branqueamento, no qual inclusive, dialogavam com os papéis que um dia se enquadraram a fim de estarem mais próximos do padrão socialmente aceito. O não reconhecimento de suas identidades étnico/raciais inclusive é um dos motivos que tornou a abordagem da questão menos relevante.

Essa situação estava inexoravelmente remetida às práticas racistas e a exclusão social que engendraram nosso desenvolvimento histórico. Dentre elas, as teorias da mestiçagem e da miscigenação e as políticas de branqueamento. A mestiçagem foi à primeira forma de violação étnico/racial exercido aos povos originários do Brasil.

É o que constatamos quando observamos a tomada das terras indígenas por colonos e representantes da Coroa, que resultou num enorme custo humano e social. A partir de uma lógica de exploração e sujeição da população local a trabalhos forçados e a serviços pessoais de diversos tipos. As mulheres indígenas, por exemplo, foram submetidas a todas as formas de abuso sexual e psicológico. As consequências desse procedimento coercivo resultaram no deslocamento em massa da população, tal como no seu notável declínio populacional decorrente da ocupação militar responsável pela transmissão de doenças trazidas pelos ibéricos. (STOLCKE, 2006).

Segundo Schwartz (1985 apud STOLCKE, 2006) a exploração sexual exercida sobre as mulheres indígenas e africanas na colonização Sul-Americana logo resultou num crescente número da população mestiça. O fluxo do tráfico negreiro para as fazendas de cana-de-açúcar no Nordeste do Brasil fizeram de Salvador a capital da colônia brasileira e da Bahia o mais importante centro de posse de escravos das Américas. As mulheres escravas, sobre supervisão masculina, também tinham a sua força de trabalho explorada nos moinhos de cana e no campo, prestando ainda serviços domésticos à casa-grande, onde tinham de suportar a sujeição às aventuras sexuais dos senhores. As “mulatas” representavam a satisfação sexual

dos donos da casa-grande, as negras serviam a casa e ao trabalho pesado, além de alimentarem com seu próprio leite os filhos abastados dos senhores. Já as mulheres brancas, diplomáticas, garantiam a posição e o *status* social, além de preservar a pureza sanguínea assegurada pelo casamento.

Esse cenário passou a suscitar uma apreensão no final do século XIX e começo do século XX. A preocupação com a feição da nação brasileira trouxe a urgência de caracterizá-la conforme os moldes raciais estabelecidos pela ciência ocidental. Para tal realização, interromperam o tráfico negreiro e intensificaram a imigração da população europeia, para que viesse a prevalecer uma população branca, assim acreditavam que dentro de algumas gerações, ocorreria o desaparecimento das populações negras e indígenas (MUNANGA, 2008).

Conforme aponta Rosely Gomes (2009):

[...] a fusão e integração das raças e culturas surgiria o mulato, tipo caracteristicamente nacional. Mas o predomínio racial e cultural seria da raça e da cultura brancas, devido à extinção do tráfico negreiro, à dizimação dos índios, e à imigração branca/européia. Assim, a miscigenação serviria, antes de tudo, ao branqueamento da população e ao predomínio do branco no tipo caracteristicamente nacional.

Nesse sentido, a preocupação com a criação de uma nação brasileira homogênea passou a expressar sua capacidade de embranquecimento, definida como um prolongamento da sociedade europeia, na medida em que acreditavam que uma nova raça surgiria dessa mistura, absorvendo os mestiços e pretos. Essa suposição estava implicitamente relacionada com a concordância das pessoas negras e pardas em renegar sua ancestralidade. Assim, o embranquecimento e o discurso da democracia racial operavam a nova lógica racialista moderna (GOMES, 2009).

O preconceito racial no Brasil, no aspecto que se refere ao poder do patriarcado exercido sob a exploração sexual de mulheres negras-escravizadas, é empregado como prova da ausência de discriminação racial, já que, os homens brancos aceitavam relacionar-se sexualmente com mulheres-negras. No entanto, como aponta Stolcke (2008), quando a mestiçagem acontece dentro do casamento ela de fato pode estar atrelada a ausência de preconceito racial, mas no caso do Brasil ela transformou toda uma raça, condenando-a resignação sexual dos senhores de engenho. A miscigenação nessa lógica passou a representar a prova da relação democrática entre brancos, indígenas e negros, o mestiço indicava a democracia racial existente no Brasil.

A pluralidade racial nascida do processo colonial representava uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca; daí por que a raça tornou-se o eixo do grande debate nacional que se tratava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX. Elaboraões especulativas e ideológicas vestidas de cientificismo dos intelectuais e pensadores dessa época ajudariam hoje, se bem reinterpretadas, a compreender as dificuldades que os negros e seus descendentes mestiços encontraram para construir uma identidade coletiva, politicamente mobilizadora. (MUNANGA, 2008, p. 48).

A população negra que sobreviveu a esse genocídio histórico, excluídos do processo de desenvolvimento social, hoje representa o grupo das minorias políticas no cenário público brasileiro. Quando não, interiorizaram todo o preconceito histórico exercido sobre sua raça, com isto buscam assimilação dos valores culturais brancos, o que finda por enfraquecer a solidariedade necessária para formação de uma identidade negra coletiva. (MUNANGA, 2008).

Assim sendo, nesta segunda etapa de descrição da performance do Coletive Zoooom (2015) pretendemos tratar do período em que a performance denuncia os procedimentos raciais de branqueamento nas relações escolares, correspondendo ao arcabouço histórico-cultural brasileiro, que ainda hoje replica o racismo da época da colonização, em que ser branco era ser aceito socialmente, por exemplo. Em seguida, abordaremos o conflito entre os movimentos um e dois, dados na performance, em que a naturalização das relações de gênero começam a se chocar com àquela referente as relações raciais, gerando assim uma subversão do padrão gênero-raça institucionalizado.

2.4 Movimento II: A performance e a abordagem racial

Continuando a descrição da performance, após a transmissão do áudio do pastor Paulo Junior e da cena das bolas de papel atiradas em Rafael, um som de sirene de polícia é ouvido e Rafael retorna ao seu lugar na sala de aula. Sofia, personagem de Ana Julia, uma das alunas de cor branca da turma diz a Lorena, que é uma das alunas de cor negra, para que se esconda, porque a polícia está passando. Tamara, vivida por Marcela, completa a “brincadeira” dizendo: “Ah gente, para! Ela é preta, mas é bonitinha. Se ela fosse mais clarinha, será que ficaria mais bonitinha? Vamos fazer um teste?” (COLETIVE ZOOOOM, 2015). Uma ladainha racista é cantada pelos/as alunos/as: “Negro preto, cor da noite, cabelinho de xexéu, peço pra nossa senhora, que preto não vá pro céu”. Ao terminá-la, um grupo de alunas brancas da turma começa a passar pó branco no rosto das únicas duas colegas negras da sala. Além

disso, este grupo usa alguns instrumentos estéticos, como secadores, chapinhas e tesouras para alisar e cortar os cabelos das alunas negras. Ao fundo desta encenação, a música “A carne”, composição de Seu Jorge, com Marcelo Yuca e Wilson Capellette, imortalizada na voz da cantora Elza Soares, é reproduzida.

Figura 3 - A performance e abordagem racial: movimento II em cena. Fotografia de Nubia Abe, 5/12/2015, Fábrica da Cultura, Sapopemba/SP



Fonte: **Coletive Zoooom**. Disponível em:
<https://www.facebook.com/coletivezoooom/photos/a.1159971454013273.1073741834.304905436186550/1159972814013137/?type=3&theater>. Acesso em: 16 jul. 2017

A cena é finalizada com a cantora Elza Soares dizendo “[...] e esse país vai deixando todo mundo preto e com cabelo esticado”. Enquanto isso, as personagens de Leônia e Tamara jogam pó branco em todo o espaço cênico.

Figura 4 - Momento II, cena do pó branco. Fotografia de Núbia Abe, 5/12/2015, Fábricas de Cultura –Sapopemba/SP.



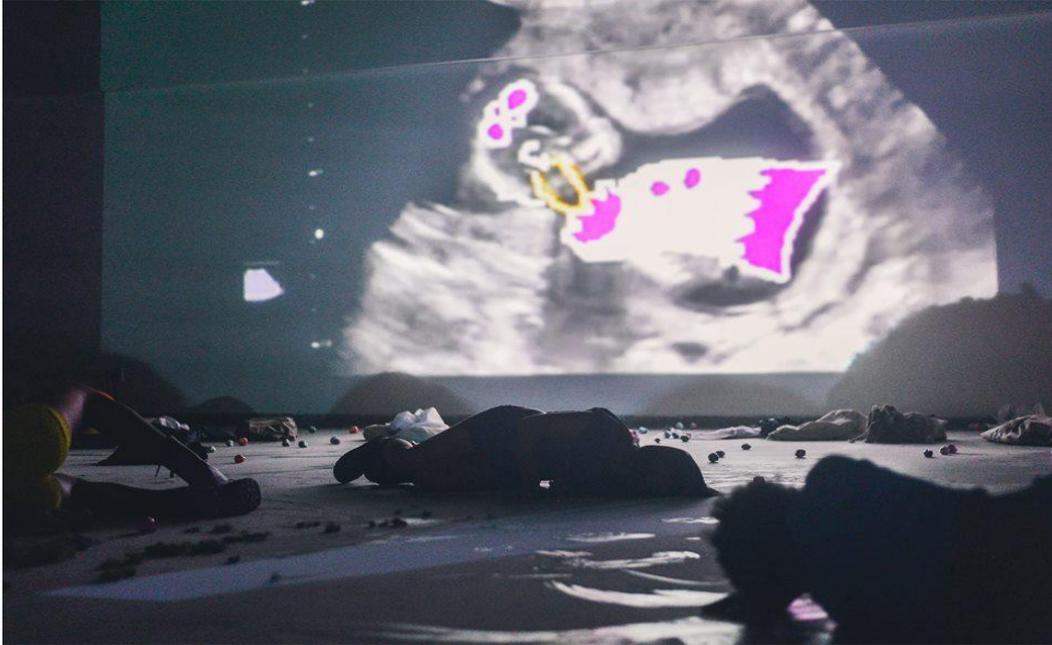
Fonte: **Coletivo Zoooom**. Disponível em:

<https://www.facebook.com/coletivezoooom/photos/a.305256242818136.89580.304905436186550/1121176757892743/?type=3&theater>. Acesso em: 15 set. 2017

Todos se viram de costas, enquanto Lorena e Luana permanecem no centro, as duas se olham, todas/os gritam e as luzes se apagam. Neste momento, um data-show reproduz imagens de um ultrassom retirado do Youtube. Falas espalhadas no grupo dizem “vai ser menino”, “vai ser menina”. Uma voz “feminina” é ouvida no vídeo: “eu não vejo a hora dela nascer! Já vou levar ela para furar a orelha, porque aí já se diferencia dos meninos”.

A voz da mãe do bebê faz planos sobre a vida da criança: no aniversário de quinze anos, a festa será tematizada pela cor rosa, igual a da Barbie, seu quarto, brinquedos e roupas também. Enquanto isso o grupo tira o uniforme escolar, revelando roupas coloridas embaixo dele, cada um tem uma cor diferente de roupa, enquanto o ultrassom é transmitido ao fundo. O médico tira então uma fotografia do ultrassom e pergunta o nome do bebê à mãe, que responde, Manoela. Neste momento, o médico escreve o nome na imagem, depois começa a colocar elementos para caracterizá-la como menina: põem brincos, vestido rosa, laçarote na cabeça, até que uma gargalhada começa a tocar ao fundo.

Figura 5 - Ultrassom em cena, estereótipos femininos em debate. Fotografia de Núbia Abe, 1/12/2015, Fábricas de Cultura – Sapopemba/SP. Acessado em: 17/07/2017



Fonte: **Coletive Zoooom**. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/coletivezoooom/photos/a.1159971454013273.1073741834.304905436186550/1159972914013127/?type=3&theater>>, Acesso em: 30 out. 2017.

Uma iluminação central surge no espaço cênico e os/as personagens fazem movimentos coreografados distintos. Os movimentos, repetitivos, passam pela boca, cabelos e corpo, dando a sensação de inconformidade com o mesmo, em que parece haver uma tentativa de arrumar-se e desarrumar-se. No meio da coreografia os/as adolescentes tiram uma fita métrica da cintura e a desenrolam, colocando centímetro por centímetro a fita métrica toda dentro da boca e posteriormente a retirando, também paulatinamente, ao som de uma gargalhada persistente.

A mesma coreografia volta a ser reproduzida, porém, os/as adolescentes começam a se reunir no centro da cena, tentando cada um reproduzir sua ação, debatendo-se uns com os outros nestes movimentos, até gerar uma confusão. Aqui, formam uma fila: uns atrás dos outros, tiram batons da cintura e começam a pintar no/a colega da frente palavras de xingamento, ao mesmo tempo em que as pronunciam: preta, puta, gorda, viado.

As palavras escritas nos corpos como negativas, estigmatizadas⁴⁶ passam a gerar estranhamentos. Lorena então se olha e diz: “Preta? Mas eu sou preta!” (COLETIVE ZOOOOM, 2015). Um/a a um/a dos/das personagens começam a se questionar e se identificar de modo contrário com os nomes, isto é, não pejorativamente. Em sequência aleatória, cada pessoa vai erguendo a mão e afirmando “Eu, eu, eu”, dando início a um manifesto poético recitado em jargal:

Eu! Eu! Eu! Eu preto, marginalizado, excluído, favelado, sem escola, sem escolha, futuro já pré-traçado, antes era senzala, hoje é a favela, uns moram na rua, outros dentro de uma cela.

Eu, mulher cis branca, eu, mulher preta, mas ainda sim, mulher, tratadas como seres de segunda categoria, propriedades do homem, parte dos seus bens, por isso me querem: branca, magra, bem vestida, comportada, depilada... Chega, eu tô cansada! Para o homem tudo, pra mulher, nada!

Ser ou não ser! Queria ser eu mesma, mas não posso. Vão me xingar, se eu pegar, você, você e você... Submissa, fácil, fútil, puta! Não quero mais medir palavras e ocultar minha fala. Não quero ser julgada pelas minhas roupas, decote, batom vermelho, saia.

PUTA! Ah, mulher! Você só quer provocar! Moça indecente. Essa aí não é pra casar!

Meu direito a ter voz, meu direito a ser mulher, lésbica, preta, gorda, bicha. Meu direito a abortar.

Cala a boca! Todo dia é a mesma coisa. Muda a roupa! Seja uma garota! Não seja um desgosto! Você era o meu sonho! Tira essa roupa! Não vai arrumar nenhum homem andando desse jeito! Entra, passa e não chora! Sou polícia, sou seu pai, se me der motivos, daqui você não sai!

Não aguento mais viver na sombra da sua doutrina. Em nome do pai, do filho e do espírito santo. Sua opinião me sufoca, dói, é assassina! Amém. Esses versos que a gente recita, não são só pra dar tinta. É pra não se abalar tanto com o peso da cinta. Não quero mais títulos a carregar, não quero mais caixas ou armários onde encaixar, sem rótulos, sem bíblia, sem julgamentos, sem apostilas, sem opressões. É preciso desconstruir pra reescrever da nossa maneira.

E aí, onde a gente vai parar se você tem que deixar de ser você pra sociedade te aceitar?

Entra, passa e não chora! Sou polícia, seu marido, sou patrão, sou seu pai. Se me der motivos, daqui você não sai! E aí o que vai fazer, vai me matar ou vai me prender? Ou vai ficar aí parado só olhando e não vai nem me defender? (COLETIVE ZOOOOM, 2015, p. 11).

Quando o manifesto termina, toca o sinal, as roupas coloridas são novamente encobertas pelos uniformes escolares. Lorena, (personagem representada por Pâmela) vai para o centro da cena com um megafone, o restante do grupo senta-se em volta dela, e então Lorena se apresenta:

Meu nome é Pâmela, eu tenho 15 anos, o que vocês acabaram de ver faz parte do “Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia”. Tudo isso não é uma obra de ficção. Ao final da minha fala esse megafone ficará disponível para

⁴⁶ Os estigmas são marcas que designam a pessoa como desqualificada, inferior, menos valorizada. Está em relação direta com a identidade social dos indivíduos e dos grupos sociais. Como define Goffman, os estigmas referem-se (2004) “a situação do indivíduo que está inabilitado para aceitação social plena”.

todas as pessoas que tem a necessidade, vontade ou urgência de fazer suas próprias denúncias. Eu quero começar! Apesar de estarmos em um projeto que se propõe à diversidade sexual e de gênero, nós não temos nenhuma travesti em cena, eu mesma não conheço nenhuma travesti da minha idade, na minha escola não circulam pessoas trans e nem travestis, e na sua? Circula? Na sua? Mas se não tem alunas ou alunos, tem professoras ou professores travestis ou transexuais? Se essas pessoas não estão aqui, onde elas estão? (COLETIVE ZOOOOM, 2015).

Pâmela se senta e três pessoas do público, uma de cada vez, entram no centro da cena e falam no megafone. A primeira profere um discurso em que retratava a dificuldade em se falar de coisas como essas, que tocam nas naturalizações da sexualidade, em padrões de inserção social que antecedem desde o próprio nascimento da criança, lembrando a urgência de se libertar dessa normatização aprisionadora.

A segunda pessoa, que se auto definiu como sendo uma mulher trans, contou um fato que lhe ocorreu ainda na infância. A história se remetia ao seu desenho preferido, “A pequena sereia”. A mãe e o pai se recusavam a aceitar que um menino gostasse de um desenho entendido como feminino. Então, eles a repreendiam muito, até que em uma festa de natal a sua irmã ganhou uma boneca da sereia e a deu de presente ao então irmão. No relato, a pessoa se lembrou de ter um registro fotográfico de um abraço que mostrava sua felicidade, pela irmã ter lhe dado o brinquedo.

A última pessoa, disse ter a urgência de que teatro, como expressão artística, fosse mais daquilo que ela havia acabado de ver, ao invés de ser mais uma forma de nos enquadrar nos padrões dominantes. Em sua fala realçou a importância dos/as artistas se comunicarem com o público. “O teatro deveria ser isso: uma atuação que te faz refletir, que te faz pensar” (COLETIVE ZOOOOM, 2015).

Assim sendo, a fim de compreender mais a fundo do que trata a performance aqui descrita, desenvolveremos no próximo capítulo uma análise dos temas gênero e raça, na periferia – o que inclui também a categoria social, de classe – objetivando contribuir para a antropologia da performance e da experiência, isto é, evocando esta metodologia para entender o porquê do Coletive Zoooom desempenhar o papel social que incorpora, conseguir adentrar nas profundezas das temáticas que propõe, mesmo que situados em ambientes que o desestimulam.

3 TERCEIRO ATO: ANÁLISE DA PERFORMANCE “É PRA COPIAR OU REESCREVER?”

Neste capítulo buscaremos compreender a performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), utilizando a teoria turneriana do ritual. Isto é, analisaremos a performance segundo as quatro fases rituais: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora e 4) desfecho.

Entendemos que a primeira fase, correspondente à ruptura, dá-se, por um lado, no processo de formação do grupo, anterior à própria performance, aliado às experiências individuais de seus/as integrantes. Por outro, compreendemos que ela também acompanha todo o trabalho, da formação a encenação, na medida em que constitui toda relação dialética dos processos sociais, considerando que cada etapa do drama social estabelece uma ruptura que leva a novos estados e percepções. Ou seja, os momentos decorrentes da ruptura, no contexto formativo, acompanharam o desenvolvimento da performance, nas problemáticas abordadas nas cenas, trazendo tensões e conflitos contextuais e individuais que se reapresentam aos participantes do grupo a todo momento.

A segunda etapa, crise e intensificação da crise, corresponde aos temas abordados pela performance propriamente dita: a prática do “TOP 10”, os processos de silenciamento da população LGBTT, e os casos de LGBTFobia, a tentativa de culpabilização da “ideologia de gênero”, feita por alguns políticos e religiosos, pela situação de questionamento da heteronormatividade, por exemplo, e a colocação da noção de reversão da sexualidade desviada, sustentada pela hipótese de “cura gay”, o racismo e seus estigmas e a naturalização do gênero.

A terceira etapa, ação reparadora, pode ser compreendida como sendo a própria atuação do Coletivo ao propor um projeto cultural, educacional, que aborde estas questões no contexto em que se situa. Além disso, o momento encenado como “subversão da norma”, em que os atores e as atrizes em cena produzem um discurso coletivo de afirmação da identidade negra, lésbica, periférica, etc. também poderia ser encarado como reparador do processo de crise que o drama social nos incute.

Por fim, o quarto e último momento, intitulado desfecho, acreditamos estar relacionado a uma cena que poderia ser caracterizada como “do megafone”, em que o público da peça participa da performance, relatando experiências próprias e compreensão da finalidade social do teatro proposto pelo Coletivo.

Assim essas etapas consistem na ritualização da vida social, processo que revela múltiplas experiências, permeadas de discursos, práticas, códigos e símbolos que articulam uma lógica de fricção aos corpos, visando incorporar (neles) performances sociais que miram a permanência das hierarquias de gênero, sexualidade, raça e classe. Abaixo, descreveremos uma a uma destas etapas, buscando esboçar uma análise turneriana da performance.

Antes de dar início a esta parte, informamos que a primeira seção de análise do drama social, de ruptura - que encaramos como advinda do momento de formação dos participantes do Coletivo, e posteriormente dos/as adolescentes que passaram a compor o grupo no desenvolvimento deste -, já cremos ter retratado no capítulo um, de contextualização e mapeamento das inquietações das fundadoras do Coletivo.

3.1 Apresentação das categorias de análise

Assim sendo, pretendemos fazer uma introdução das categorias de análise que utilizaremos para interpretar a performance, nesse terceiro capítulo, facilitando desta maneira a compreensão das relações sociais observáveis no espetáculo e nas tensões cotidianas vividas pelos/as jovens da periferia na representação de “papéis sociais de gênero”, dentro de uma escola, por exemplo.

Conforme destaca Louro (2012, p. 28), os:

[...] papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... através do aprendizado de papéis que, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas.

Compreendemos esses papéis como partícipes de dois sentidos: o primeiro corresponde aos determinantes dos “papéis sociais de gênero”, apresentados pela pesquisadora Guacira Lopes Louro acima, o segundo, resulta da analogia que o antropólogo Victor Turner (2008) faz entre vida e teatro. Nela, a vida é constituída de uma existência que nos exige determinado “desempenho”, ou seja, uma dada performance. Podemos reconhecer na vida a necessidade da representação, do exercício de papéis apropriados aos seus atores/atrizes sociais.

Isto posto, entendemos os papéis representados no espetáculo “É pra copiar ou reescrever?” (2015) pelos/as atores/atrizes do Coletivo como condicionantes estruturais da sociedade em que nos situamos, e que como tal inscreve nos corpos, sexualidades, gêneros,

etnias, classes sociais, regras de conduta, normatividades, que produzem valores e práticas de adequação e inadequação.

Segundo exposto inicialmente, o objetivo deste trabalho é interpretar, por meio desta performance, as relações que perpassam o corpo no ambiente escolar periférico. Com isso, intentamos discutir a performance e o gênero, que utilizam o corpo tanto como instrumento de transformação de uma realidade compreendida como violenta e de autoafirmação de uma identidade periférica constituída para além desta expressão quanto como lugar de debate, confronto, controle, coexistência e libertação. Justificamos a junção de performance e gênero no corpo, em um contexto periférico, pois “no gênero, a prática social se dirige aos corpos”, e corresponde às dinâmicas de sua realidade sociocultural e econômica, como nos ensina Connel (1995, p. 189 apud LOURO, 2012, p. 26).

Destarte, para observar e descrever a complexidade de fatores que atravessam as formas do comportamento, ou dos “modos de ser” de jovens na periferia paulista, expressados neste espetáculo que abordaremos como um caso, utilizaremos os pressupostos da antropologia da experiência e da performance. Surgidos primeiramente por intermédio das inspirações do sociólogo, psicólogo e pedagogo Wilhelm Dilthey (1883-1911), e sua noção de *Erlebnis*⁴⁷ - que pode ser resumida em vivência ou experiência vivida pelo indivíduo, que ao mesmo tempo experiência uma vivência coletiva, social - a fim de abarcar a multiplicidade de circunstâncias que orientam as performances e corporeidades.

A concepção de experiência, derivada do indo-europeu “*per*”, tem em sua significação literal o sentido de “tentar aventurar-se, correr riscos”, segundo Dawsey (2005) é parte essencial da antropologia da experiência, e possibilitou o surgimento da antropologia da performance, proposta por Turner e outros (Richard Schechner, Gregory Bateson, Edward T. Hall, Erving Goffman). Para Turner (2008), performance é uma forma expressiva que “completa” ou “realiza” uma experiência, e que pode ser dividida em cinco momentos:

⁴⁷ John Dawsey (2013) pontua que “apesar da noção de *Erlebnis* se referir de modo particular à “experiência vivida” de um indivíduo, Dilthey não deixa de salientar como esse indivíduo é um ser social e como tal participa de uma experiência coletiva” (DAWSEY, 2013, p. XX). Em sua leitura de Dilthey, Turner salienta a dimensão coletiva da experiência, esclarece Dawsey: “Para Dilthey a experiência consiste de um sistema que, embora coerente, apresenta múltiplas facetas, já que depende da interação e interpenetração da cognição, do afeto, e da volição”. Ela inclui não apenas as nossas observações e reações, mas também a sabedoria acumulada da humanidade, que se expressa não somente nos costumes e na tradição, mas também nas grandes obras de arte. Há um corpo vivo e crescente de experiência, uma tradição de *communitas*, digamos, que incorpora a resposta de nossa mente coletiva inteira toda a nossa experiência coletiva. Adquirimos essa sabedoria não através do pensamento abstrato solitário, mas pela participação imediata e vicária através de gêneros performativos em dramas socioculturais” (TURNER, 1987, p. 84).

1) algo acontece a nível de percepção provocando uma aguda sensação de dor ou prazer. 2) imagens de experiências passadas são evocadas. 3) Emoções associadas a essas experiências passadas são revividas. 4) um sentido é gerado na medida em que conexões se estabelecem, fazendo com que o passado e o presente entrem, conforme expressão de Dilthey, em uma relação musical. 5) A experiência se completa através de uma forma de expressão. (DAWSEY, 2013, p. 382).

Nessas etapas a experiência constitui-se basicamente a partir da percepção de algo exterior, que fricciona o indivíduo ou grupo, gerando uma sensação que transferirá lembranças, imagens de experiências passadas que permitiram acessar as sensações daqueles momentos vividos. Um sentido é gerado quando a memória evocada cria conexões com a experiência inicial, assim passado (memórias) e presente (experiência) entram em relação, se materializando numa forma de expressão.

A visão turneriana sinaliza uma mudança no campo da antropologia. Segundo aponta Marcos V. Biauti (2015, p.4) a experiência é uma ação movida pela vontade, que requer correr riscos, aventurar-se, literalmente “passar por algo” a partir do próprio corpo, levando em consideração o incerto e a dúvida como possibilidades de interferência e transformação. O pensamento na experiência é construído simultaneamente com a ação, emoção e vontade.

Já a noção de “performance” deriva do francês antigo *parfounir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão, como comenta Dawsey (2005). Essas primeiras formulações, de experiência como uma expressão e de performance como o momento em que a experiência se realiza, fizeram a confluência entre a antropologia e o teatro, entre Victor Turner (1920-1983) e Richard Schechner (1934), e deram embasamento a antropologia da performance. (DAWSEY, 2005).

Enquanto Schechner (2003, p.26) parte da ideia de desempenho para chegar a uma noção de performance - que em sua teoria se sustenta por meio de quatro eixos: “Ser (a existência em si mesma)”, “Fazer (atividade de tudo que existe)”, “Mostrar-se Fazendo (performar - apontar, sublinhar, demonstrar a ação)” e “Explicar as ações demonstradas”, Turner (2008) sugere como parte de um sistema que vai do rito ao teatro, da experiência à performance, supondo que os ritos de passagem, assim como os dramas sociais, evocam uma reforma estética, que pode ser encarada como performática.

A concepção de rito enunciada pelo autor origina-se no modelo do antropólogo francês Arnold Van Gennep (1873-1957), o qual identifica fases no rito, consideradas de passagem de um estado para outro. Como destaca Turner (1997, p. 97) “o próprio Van Gennep definiu os *rites de passage* como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social,

de idade””. Nesse contexto teórico, destaca-se as noções de “estado” e “transição”, sendo a primeira uma condição estável ou recorrente e a segunda, algo transitivo, em passagem, caracterizada por Van Gennep, em três fases: separação⁴⁸, *limen*, (que significa limiar - transição) e agregação (TURNER, 1997). Turner desmembrou em quatro estas fases, as denominando: “ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho (que pode levar à harmonia ou cisão social)” (DAWSEY, 2005, p. 165). Através delas, o antropólogo britânico desenvolveria o que mais tarde viria a ser a categoria de *Drama Social*.

Explicando melhor o conceito de liminaridade, podemos dizer que é uma fase em que o sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, foge das classificações que habitualmente são responsáveis por determinar, de acordo com a cultura, posições sociais. Isso é o que Turner (1997, p.98) classifica como crise e intensificação da crise, momento em que o sujeito não se encontra no estado anterior nem em outro estado que possa vir a desenvolver. Assim sendo,

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Assim a liminariedade frequentemente é comparada á morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.

Em sua pesquisa de doutoramento, Turner estudou o ritual de *Mukanda*, de circuncisão do menino na sociedade Ndembu, localizada na antiga Rodésia do Norte, atual Zâmbia (África), nos anos 1950⁴⁹. Neste ritual, Turner reconheceu uma transição entre o conceito de liminaridade e *communitas*, tornando evidente em sua análise o estado em que o indivíduo está ao mesmo tempo dentro e fora do tempo, da estrutura social a qual pertence, e por isso, tornando-se assim uma possível manifestação das *communitas*. Para Maria L. Viveiros de Castro Cavalcanti (2013, p. 413), a *communitas* é “uma forma de relacionamento humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas”.

Neste trabalho, Turner compreende o ritual como uma experiência liminar, que nas sociedades industriais são lidas como experiências *liminóide*, formadas em *communitas*. Assim, explica que os fenômenos *liminóides* são distintos das manifestações liminares,

⁴⁸ Esse “momento” corresponde, segundo Turner (1997), “a primeira fase (de separação)” a qual “abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou ainda de ambos”.

⁴⁹ Turner teve como orientador o professor Max Gluckman, fundador da Escola de Manchester, que teve suas atividades iniciais, antes de se tornar escola antropológica, no Instituto Rhodes-Livingstone, disposto também na antiga Rodésia do Norte, fundado em 1938 como o primeiro instituto de pesquisas antropológicas britânicas na África. Para mais informações a respeito ver Engelke (2004) e Schumaker (2004; 2001).

porque as experiências *liminóides* acontecem em sociedades de desenvolvimento capitalista, baseadas numa relação de interdependência orgânica entre as classes sociais, fundamentada na divisão social do trabalho e nas relações contratuais.

Logo, a *liminaridade* é uma condição social efêmera vivenciada pelos indivíduos temporariamente situados à parte da estrutura social, originando assim a experiência da *communitas*, caracterizada por colocar os sujeitos em agrupamentos que são marcados por uma lógica de submissão, isolamento e silêncio. Tais posições se deslocam, se movimentam, quando ritualizadas, quando experienciadas, constituindo outras posições ao final do processo ritual em que a experiência coletiva se conclui. Os sujeitos liminares, em *communitas*, instituem um sentido de “poder dos fracos” (TURNER, 1997).

Deste modo, orientados, sobretudo, por esta metodologia de análise, procuramos investigar os papéis de gênero no contexto escolar - periférico veiculados através da performance, buscando identificar como “É pra copiar ou reescrever?” tenciona experiências que possibilitam a transição a novos estados de reconhecimento pessoal/social.

Assim entendemos as categorias turnerianas como ideais para verificar nosso objeto de pesquisa, pois nesta metodologia “[...] a vida social é um tipo de processo dialético que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade” (TURNER, 1997, p. 99), tal qual caracterizamos a vida na periferia, inserida em diversas dualidades, entre as quais centro-periferia, branco-negro, pobre-rico, homem-mulher, heterossexual-homossexual, que também constituem a sociedade como um todo, não apenas a vida na periferia.

A passagem de uma situação para outra compreende inevitavelmente a ausência de status, ou seja, “[...] a experiência da vida de cada indivíduo o faz exposto alternadamente à estrutura e a *communitas*, ou seja, a estados de transição” (TURNER, 1997, p. 99). Segundo Turner (1997), a melhor forma de compreender essa relação dialética entre a estrutura e a anti-estrutura é por meio da compreensão do drama social, noção criada pelo autor para observar a relação entre a estrutura temporal de certos tipos de processos sociais e os dramas representados no “palco”, com seus atos e cenas, sua peculiaridade. Conforme destaca Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

No plano sociológico, o conceito de drama social considera como conflito a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios. Esses princípios, que não são apreendidos diretamente pela consciência dos atores, pressionam, entretanto, sua conduta em direções divergentes. (CAVALCANTI, 2013, p. 416).

Esses princípios uma vez que não apreendidos diretamente pela consciência dos atores/atrizes sociais, agem objetivamente sobre os seus corpos, orientando papéis socialmente adequados às representações culturais dominantes. Essa concepção nos permite compreender o corpo além de uma concepção naturalista.

Refletindo acerca dessa questão, podemos ampliar o debate para uma discussão antropológica maior, como o faz Miguel Vale de Almeida (1996, p. 52, apud BIAUTI, 2015, p. 2). Contextualizando a polaridade natural e cultural constituída sobre o corpo, como surgida a partir da segunda metade do século XX, que pode ser encarada historicamente tanto como um período de modernidade tardia, quanto como a era da pós-modernidade. Em um texto clássico na história do pensamento antropológico, Marcel Mauss (2003) demonstra como o corpo é uma ferramenta ou técnica com que os humanos moldam o seu mundo e, ao mesmo tempo, são moldados por ela.

Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas do gênero. Não se pode dizer que o corpo tenha uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial? (BUTLER, 2003, p.29).

O propósito de Butler no trecho supracitado é contestar a divisão entre sexo e gênero que mantém este binarismo como relacionado aos pólos natureza e cultura, respectivamente, bem como o duelo de teorias entre o determinismo biológico *versus* o construcionismo social. Como explica Donna Haraway (2004, p. 216), a pós-modernidade inaugura a queda dos marcadores que polarizavam natureza e cultura, evidenciando a necessidade de uma teoria da diferença, cuja geometria, paradigmas e lógica escapem a esse tipo de binarismos. A biologia tendia a demonstrar um corpo em si mesmo, assim como a lógica feminista constituiu-se em contra argumentar essas determinações como “biologizantes”. Logo, corpo e cultura passam a existir numa construção dialógica, o corpo passa a ser entendido como agente da construção sociocultural, rompendo assim com algumas dessas dualidades.

Nesse sentido o gênero, assim como o sexo, pode ser compreendido como um constructo sociocultural que se dirige aos corpos, atribuindo-lhes uma composição simbólica

sobre a qual recaem diversos saberes e representações, demonstrando a necessidade do “olhar cultural do homem” para existência de seus significados. Em vista disso, cada sociedade, de acordo com as suas concepções de mundo, delimitou saberes singulares sobre as suas percepções de corpo, seus componentes, performances e correspondências.

Por isso a teoria turneriana sobre a experiência e a performance nos parece tão importante para a discussão deste tema, mais do que a antropologia do gênero. Não porque consideramos o gênero e o sexo como essencialmente cultural, ou natural, mas porque compreendemos que enxergar estas polaridades, construí-las ou destruí-las, é um problema da nossa sociedade, e, portanto, estão inseridas no drama social ocidental. Logo, buscamos refletir a questão sobre outra perspectiva, que não necessariamente compactue com um bloco de teorias, mas que se posicione como fruto de uma experiência, ou ainda, da análise desta.

Isto posto, as contribuições de Le Breton (2011), Judith Butler (2003) e Donna Haraway (2004), nos possibilitam vislumbrar a maneira dualista como o ocidente fundamentou seu pensamento. Além disso, a antropologia nos ajuda a compreender que esta forma de conceber o mundo não é única, verdadeira, e sim uma dentre muitas. Por exemplo, Le Breton explica que nas sociedades tradicionais há uma correspondência entre o corpo e a noção de pessoa. “A matéria prima que compõem os sujeitos são as mesmas que formam o cosmo e a natureza. Entre a humanidade, o mundo e os outros, um mesmo estofa reina com motivos e cores diferentes, os quais não modificam em nada a trama comum” (LE BRETON, 2011, p. 8).

O corpo moderno é de outra ordem. Ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social de tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não têm qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser um corpo). O corpo ocidental é o lugar de censura, o recinto objetivo da soberania do ego. (LE BRETON, 2011, p.11).

O modo constitutivo da sociedade ocidental contemporânea se distanciou das formas de ação simbólica, como os gêneros narrativos, de modo que estes perderam poder, passando a existir nas margens dos processos sociais centrais. São essas relações temporais sincrônica e diacrônica conflitantes que inauguraram uma virada, em que a característica mais forte (TURNER, 2008) é o retorno à prática, à valorização das experiências corporais, estritamente veiculadas às mudanças socioculturais.

Para Turner (2008, p. 22):

A sociedade é processual, nela as estruturas não são estáticas, bem como as dissidências produzidas por ela, é produto de uma dinâmica que está em constante

mudança com as relações temporais. A visão estática viola o fluxo real e a variabilidade da cena social humana.

Para Biauti (2015, p.6), a performance surge neste momento histórico caracterizado pelo esfacelamento das certezas epistemológicas, de modo que é inviável encontrar uma teoria cujos paradigmas não sejam questionados, porque não conseguem explicar todas as contradições sociais existentes. A explicação turneriana acerca da passagem de um estado a outro pode ser um dos métodos plausíveis de análise das tensões estruturais e anti-estruturais, que fundamentam um “não estado”, sendo ela mesma uma teoria que não se mantém sozinha⁵⁰.

Assim sendo, tanto Victor Turner quanto Walter Benjamin reconheceram um empobrecimento provocado pelas forças do capitalismo industrial nas sociedades modernas. Benjamin tratou esse empobrecimento como o estilhaçamento da tradição e a ruína da experiência, enquanto Turner observou esse momento como *sparagmos*⁵¹ ou desmembramento das forças simbólicas, isto é, o enfraquecimento da experiência liminar.

3.2 Crise e intensificação da crise

Conforme supracitado, a ruptura é a primeira fase do drama social. No caso do Coletivo, podemos compreendê-la como oriunda do sentimento de inadequação que surge com as quatro fundadoras, no período de formação do grupo, mas, que também acompanham as transições do Coletivo. Assim podemos defini-las em três momentos de ruptura estabelecidos: 1 – o encontro das fundadoras, que gerou o surgimento do GZDT; 2 – o despertar de uma parcela da juventude pelo interesse nos estudos artísticos veiculados ao aprendizado crítico das questões de gênero; 3 – o despontar das discussões raciais, acompanhadas das interseções: classe e gênero. Sendo os três momentos provocadores de rupturas em nível pessoal e coletivo.

⁵⁰ Como afirma Dawsey (2006, p.6), “o espelho mágico dos rituais se quebrou e de fato, hoje, é difícil encontrar uma teoria que se mantém uma, sozinha, como uma fórmula mágica autossuficiente que contém as respostas para todos os problemas e análises”.

⁵¹ Essa expressão remete ao processo de modernização que produziu o desmembramento dos gêneros expressivos, conforme explica Dawsey (2013) “No *sparagmos*, ou desmembramento de formas de ação simbólica, sobre qual fala Victor Turner, se manifesta a história de um esquecimento. E os choques de um espanto cotidiano”.

Compreendida as rupturas, uma crise irrompe nas vivências cotidianas, tornando visíveis as tensões latentes advindas das relações de interação social em que o indivíduo se sente socialmente a parte do contexto, que prevê práticas dispostas em princípios estruturais.

A performance criada e apresentada pelo Coletivo Zoom na periferia de São Paulo “É pra copiar ou reescrever?” (2015) propõe justamente o estranhamento dessas atuações e experiências de gênero “comuns” e “familiares”, por meio da participação dessas/es nove adolescentes, oito meninas e um menino, todas/o *cisgênero*, estudantes da rede pública escolar.

A adolescência é um período da vida humana permeado por visões biologizantes, que destacam essa fase como aguçada por conflitos psíquicos e tensões sociais, fruto do processo de maturação do indivíduo. Entretanto, estes são os pressupostos que constituem a adolescência como um problema, o que acaba por determinar um lugar pré-estabelecido aos adolescentes, que inibe suas potencialidades porque pressupõe um “controle” por parte da sociedade. Para Richard Schechner (2003), tanto a infância quanto a adolescência são vistas pela sociedade como momentos de ensaio da vida adulta, em seu ato performativo.

A formação do indivíduo jovem marca sua entrada na vida adulta, sendo consagrada por cerimônias e ritos iniciativos em diversas culturas e religiões. Mas mesmo antes da vida adulta, algumas pessoas se adaptam de modo mais confortável à vida que lhes é designada do que outras, que resistem e se rebelam. A maioria das pessoas vive uma tensão entre aceitação e rebelião. Atos sociais e políticos, protestos, revoluções e coisas do gênero – são ações coletivas em larga escala, seja para manter o *status quo*, seja para mudar o mundo. Toda gama de experiências, compreendida pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudada como performance. (SCHECHNER, 2003, p.27).

A vida como representação exige então o desempenho de papéis. Na performance esses/as nove adolescentes tornam-se atores/atrizes sociais, e contrariando as concepções naturalistas, transpuseram para as cenas da peça vivências próprias carregadas de sentidos que traduzem sua realidade, no caso escolar, e permitem ao espectador enxergar as formas de ação simbólica estruturais e anti-estruturais que disputam identidades, etnias, sexualidades, orientações, gêneros, pensamentos, comportamentos, subjetividades.

É o que Schechner nos ajuda a compreender (2003, p.28) no seguinte trecho:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas, que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como exercer ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.

É mister ressaltar o caráter duplicado da performance: um que é a vida como drama social, outro que é a peça encenada. Em ambas, outra dualidade se apresenta, àquela entre estrutura, orientada por padrões normativos necessários para coesão e reprodução da ordem social, e anti-estrutura, desconstitutiva dos papéis desenvolvidos pela estrutura, lugar do indeterminado. A adolescência, em geral, põe o indivíduo na liminaridade, no entre-lugar. Para alguns dos integrantes do Coletive, esta liminaridade é replicada inúmeras vezes: no entre-lugar da adolescência, da bissexualidade, da miscigenação, do trânsito centro-periferia. Noutras, há espaço para o lugar, seja ele afirmado (branco, cis, heterossexual, central) ou negado (negro, trans, homossexual, periférico).

A condição de liminaridade em que se dão os estranhamentos, a crise e intensificação desta, que provocam deslocamentos do lugar-comum e geram novos conhecimentos, estados, atitudes, compreende, portanto, tanto a vida social real, quanto a artística, como salientado pelo autor acima. Na esteira destes argumentos, a palavra teatro, assim como o termo teoria, remetem “ao ato de ver”. Roland Barthes (1990, p. 85, apud DAWSEY, 2006, p.17) chamou o teatro de um “cálculo olhado das coisas”, e que em instantes como esses de *communitas* “as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social”.

Esse pertencimento ao tecido social irrompe na encenação proposta pelo grupo, a partir das vivências e relações de gênero presentes no ambiente escolar que os atores e atrizes experienciaram particularmente, de modo a tornar visíveis as práticas formais e informais que constroem a subjetividade desses corpos no campo da experiência coletiva.

Pensando a escola como instituição fundamental do processo de socialização dos indivíduos à sociedade, na adolescência é, sem dúvidas, a instituição predominante no processo de orientação e formação, cumprindo assim o papel de introduzir os padrões e valores considerados necessários para que estejamos aptos/as a se integrar na dinâmica social. O que Coletive Zoooom demonstra em “É pra copiar ou reescrever?” (2015) representa especialmente as fricções, o momento de crise, que os/as atingem subjetiva e objetivamente. Versaremos acerca destes momentos pontualmente abaixo.

3.3 A prática do “TOP 10”

No tocante às relações de gênero e sexualidade a sociedade tende a produzir uma normalização dessas performances que estão imbricadas em todo o processo de socialização

dos sujeitos. É o que percebemos na prática do “TOP 10”, ação que nos permite indagar: porque os meninos se sentem no poder, de eleger, difamar, depreciar e ridicularizar as meninas, em observância aos seus comportamentos sexuais? Por que a prática de questionar o comportamento sexual, promovida pela sociedade em geral, é estendida às pessoas *gays*, lésbicas, travestis, transexuais? O que legitima práticas como essas dentro do ambiente escolar, por exemplo? Como compreender a delimitação de espaços que a própria escola promove, em que ao servir-se “de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode (ou não pode) fazer, ela separa e institui. Informa o lugar dos pequenos e dos grandes, dos meninos e das meninas” (LOURO, 2012, p.62).

Esses lugares orientados por uma noção de “papel social”, de ordenamento do lugar que cada um deve ocupar para o funcionamento “harmônico” da sociedade, estabelece uma concepção de normalidade, lida e entendida como “natural”, no entanto, é naturalizada na interação social, é cobrada aos “inadequados” como essência do ser humano, culpabiliza-os pela “desarmonia social”, como são os exemplos dos questionadores da “ideologia” de gênero, que tem promovido PLs, manifestações, abaixo-assinados, etc.

Das dinâmicas de diferenças, distinções e desigualdades a escola não só entende, mas também reproduz: ela é o próprio espaço de produção de ações distintivas. Como colocado por Louro (2012, p.61), “A escola que nos foi legada pela sociedade ocidental moderna começou por separar adultos e crianças, católicos e protestantes. Ela também se fez diferente para os ricos e para os pobres e ela imediatamente separou os meninos das meninas”.

Nesse seguimento, a escola não só contribui para a normatização das performances sociais, como também é muitas vezes displicente em relação aos processos de violação da autodeterminação, identidade e reconhecimento individuais e coletivos. No caso do “TOP 10”, prática que se iniciou no ambiente escolar e que extrapolou seus muros, tomando dimensões catastróficas na vida das adolescentes expostas a estas “brincadeiras”, as meninas são sujeitadas a uma categorização discriminatória, que as intitula vadias, por exemplo, por supostamente terem descumprido o *status quo* social, em que a mulher precisa ser recatada, seletiva, sexualizada de modo moderado (pelo homem). Se, por ventura, esta mulher não se encaixa neste padrão, é apontada como vadia, puta, biscate, piranha, safada, galinha, entre tantos outros adjetivos considerados pejorativos na sociedade em que vivemos. Estes, proferidos por homens e mulheres que se sentem na posição de julgar a conduta de seus semelhantes, guiados pelo código moral eleito como bom e justo, ideal, adequado.

Em matéria publicada na revista Carta Educação, a jornalista e especialista em educação Cinthia Rodrigues sinaliza as dimensões que atingem a prática do “TOP 10”, enquadrada como *cyberbullying*.

Chamados de “Top 10”, os vídeos expõem meninas de 11 a 16 anos com montagens a partir de fotos ou filmes extraídos de redes sociais ou enviados por celular.

Os “rankings” são feitos por escola ou região e circulam em páginas do Facebook, YouTube ou pelo aplicativo de trocas de mensagens Whatsapp.

Em Parelheiros, extrema zona sul de São Paulo, a articuladora da ONG Ibeac⁵², Sidineia Chagas, contabiliza entre as consequências casos graves de depressão, abandono escolar e um suicídio. “É uma crueldade que está viral. A sociedade precisa reagir”, pede.

No Grajaú, também na zona sul da capital, todos conhecem o “Top 10” – dos aposentados sentados na calçada às crianças indo para a escola. (RODRIGUES. 2015, p. 2).

Deste modo, destacamos que toda produção discursiva é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída para conjurar poderes e perigos, nessa concepção o discurso não é meramente tradutor de algo, mas sim a busca pela legitimação do que está sendo produzido como verdade pelo sujeito.

Quando os sujeitos articulam determinado discurso de difamação, ou mesmo de exposição, como no caso do “TOP 10”, estão acionando um “dispositivo histórico⁵³” de poder. Ou seja, esse discurso sobre a sexualidade e as formas de vivê-la, regulam, normatizam, instauram saberes que produzem “verdades” sobre as noções de sexualidade e gênero, assim, operam a partir de mecanismos que controlam, supervisionam, coagem à adequação (LOURO, 2000).

Esse é um evidente exercício do poder que se articula diretamente com os termos das normas aceitas e exercidas sobre os corpos, no sentido de regular o gênero e controlar a sexualidade feminina, que são discutidos na performance descrita e agora analisada. A crise e intensificação da crise é gerada por esse sentimento de inadequação, tanto em relação ao preconceito e discriminação propalados contra si mesmo/a quanto contra alguém, sim, porque o público do “TOP 10” não é unísono em aderir a tal prática atroz.

Dessa inadequação ocorre uma intensificação da crise devido a sua incapacidade de se significar no mundo, pois, não se compreende dentro dos adjetivos pejorativos articulados por essas práticas discriminatórias e concomitantemente não vislumbra possibilidades de reversão da situação devido a ampliação da crise nos seus grupos sociais e familiares.

⁵² Instituto Brasileiro de Estudos e Apoio Comunitário.

⁵³ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1989.

“É pra copiar ou reescrever?” (2015) expressava nitidamente tal crise, que irrompe e se amplia com a proporção dos conflitos demonstrados em sua narrativa, que concerne às problemáticas das relações sociais, familiares e religiosas em torno das questões de gênero e orientação sexual.

3.4 Os processos de silenciamento nos casos de LGBTfobia

O que diz respeito à LGBTfobia, considerada em nossa análise como intensificação da crise, isto é, quando as questões de gênero se transformam em casos de violência física, foi abordada pela performance do Coletivo, em nossa leitura, quando uma fita de isolamento de área foi envolvida no corpo de Maria, especialmente nas regiões dos olhos, boca, ouvidos, peitos, pernas e genitália; ao mesmo tempo em que Leônia era amordaçada e ninada com a cantiga “dorme neném, que a cura vai chegar...”.

Tanto a violência simbólica quanto a física são exemplos de vivências que ocorrem no momento de transição, liminaridade, da identidade de gênero por exemplo, mas também poderíamos citar a orientação sexual, e são contrapostas fortemente por aparatos institucionais de “correção” e pela comunidade social na qual está inserida a vítima. A cena resumida em descrição acima, além de denunciar um ato de “estupro corretivo⁵⁴”, praticado pelo pai, revela também um discurso crescente de reversão da orientação sexual sustentado pela hipótese de cura.

Vimos neste exemplo que as experiências de gênero podem ser condicionadas pelas situações familiares e educacionais, de modo que dependendo dos processos vivenciados nestes espaços de inserção social haverá ou não a incorporação e/ou a subjetivação de gênero e sexualidade. Se conseguirmos perceber a vida cotidiana como um ritual, como sugere Richard Schechner (2003), perceberemos o encaminhamento de modos e comportamentos por estruturas da sociedade. Isso se torna ainda mais proeminente quando atentamos para a linguagem:

⁵⁴ Este conceito é usado em casos de violência sexual contra mulheres lésbicas no Brasil. Conforme aponta Emilayne Amara (2017) a homossexualidade é considerada uma anomalia pelas concepções religiosas e conservadoras, estes “pontos de vista” podem levar seus seguidores a praticarem crimes, pois há uma grande disseminação de ódio por parte dessas “visões de mundo”. Ao cometerem o crime de estupro com a intenção de “curar” e/ou “corrigir” as orientações sexuais das mulheres lésbicas, bissexuais ou transexuais (LBT), em tentativa para que elas se tornem heterossexuais, estas pessoas estão praticando o que é denominada de estupro corretivo.

A linguagem é um turbilhão e nos usa muito mais do que nós a usamos. Ela nos carrega. Molda, fixa, modifica, esmaga, (seria talvez a depressão: sou esmagada pela palavra) e ressuscita (não há a "palavra da salvação?"). O mais importante é perceber o não dito, aquilo que é silenciado, “os sujeitos que não são, seja porque não pode ser associado aos atributos desejados, seja porque não podem existir porque não podem ser nomeados”. Provavelmente nada é mais exemplar do que o ocultamento ou a negação dos homossexuais pela escola. Ao não se falar a respeito deles e delas, talvez se pretenda eliminá-las /os, ou, pelos menos, se pretende evitar que os alunos e alunas “normais” os/as conheçam e possam desejá-los/las. O sequenciamento e ou ausência de fala é uma espécie de garantia da norma. (LOURO, 2012, p.72).

A preservação dessa norma transparece nas disputas empreendidas pelos grupos conservadores a fim de assegurar os “papéis sociais” convencionados ao sexo biológico. É o que confirma a matéria publicada em Julho de 2013 pela revista Carta Capital⁵⁵, em que o deputado e pastor Marco Feliciano, do Partido Socialista Cristão (PSC), ironicamente indicado à presidência da Comissão de Direitos Humanos, aproveitou-se de sua posição e propôs a apreciação pelo plenário do projeto denominado “cura gay”. O texto previa a revogação da resolução no Conselho Federal de Psicologia, que impedia tratamentos de reorientação sexual, conforme indica a matéria.

Quatro anos depois, foi publicado em 20 de setembro de 2017, no jornal El País da Espanha, a decisão judicial, concedida pelo juiz federal Waldemar Claudio de Carvalho, que abria uma brecha na lei, autorizando as práticas psicoterapêuticas de reorientação sexual popularmente chamada de “cura gay”⁵⁶.

Politicamente essa demanda vêm ocorrendo protagonizada pelo dualismo público e privado, representado pelos setores conservadores evangélicos em oposição aos movimentos LGBT. Esse embate parece se reproduzir na familiaridade dos tempos — que apontam um arquétipo de controle à heterossexualidade compulsória que parece perene às relações temporais. Como demonstra Adrienne Rich (1980, p.19):

Durante o período de três anos em que escrevi “Heterossexualidade Compulsória” – com uma energia mesclada de esperança e desejo -, as pressões para o conformismo tornaram-se mais intensas em uma sociedade com atmosfera crescentemente conservadora. As mensagens da Nova Direita dirigidas às mulheres têm sido, precisamente, as que nós somos parte da propriedade emocional e sexual dos homens e que a autonomia e a igualdade das mulheres ameaçam a família, a religião e o Estado. As instituições nas quais as mulheres são tradicionalmente controladas – a maternidade em contexto patriarcal, a exploração econômica, a família nuclear, a heterossexualidade compulsória – têm sido fortalecidas através da legislação, como um *fiat* religioso, pelas imagens midiáticas e por esforço de censura.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/projeto-e-cura-gay-e-retirado-da-pauta-4428.html>,
Redação: **Projeto de Cura Gay é retirado da pauta**. Acesso em: 11 nov. 2017.

⁵⁶ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/19/politica/1505853454_712122.html, Felipe Betim:
‘Cura Gay’: o que de fato disse o juiz que causou uma onda de indignação. Acesso em: 11 nov. 2017.

Apesar das análises de Rich estarem permeadas pelo binarismo natureza/cultura, elas aludem a um movimento histórico, que tende a repetições, em que a luta pelos direitos das mulheres, por exemplo, é confundida com o ataque à família, propriedade privada, religião e Estado. Como afirma Schechner (2003, p.27):

[...] prestar atenção nas ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto está constituída de repetição.

A repetição cíclica institui fronteiras “naturais”, incidindo diretamente nos modos e comportamentos sociais atribuídos aos sexos, tornando-se assim, aspectos comuns, entretanto, traduz um sistema de naturalização dos papéis culturalmente definidos como apropriados para interação social.

Deste modo, honrar o ordinário é destacar quão rígidas e ameaçadoras são as premissas conservadoras. A permissão de reversão sexual, por exemplo, numa perspectiva mais ampla das condutas e costumes sociais, parece não autorizar apenas práticas “terapêuticas”, mas sim, conceder a sociedade, a família e a religião a licença para o exercício de práticas violentas de agressão e violação da individualidade a fim de reverter um desvio, que segundo eles seria passível de correção.

Nessa lógica normalizadora a homossexualidade, lesbianidade e a transexualidade refletem um desvio no curso da natureza, sendo então passíveis de reversão. Desde 1973, por exemplo, os Estados Unidos da América (EUA) retiraram a palavra “homossexualismo” do inventário de distúrbios mentais da *American Psychology Association*, passando a ser usado o termo homossexualidade. O sufixo “ismo” caracterizava uma terminologia referente à doença, sendo substituído por “dade” que remete ao “modo de ser”. No Brasil, em 1985 o Conselho Federal de Medicina aprovou a retirada do termo do Código Internacional de Doenças (CID) 302.0, relacionado a desvios e transtornos sexuais, conforme indica o Manual de Comunicação LGBT (2009).

A decisão de revogar uma deliberação debatida amplamente pela sociedade em nível nacional e internacional demonstra a persistência desses setores em garantir a norma, custe o que custar, e esses custos têm sido altos. É o que aponta o relatório do Grupo Gay Bahia (GGB), que no ano de 2016, identificaram 343 assassinatos de LGBTs no Brasil, um número nunca alcançado na história do país. Os dados mostram que a cada 25 horas um LGBT é

violentamente assassinado vítima da LGBTfobia, o que coloca o Brasil no escopo mundial de crimes contra minorias sexuais.

Observando essas estatísticas podemos notar que a concessão social dessas práticas amplia os possíveis hábitos violentos dirigidos ao público LGBT, além de fortalecer as lógicas de exclusão e eliminação das diferenças. Ao serem tratados/as como doentes, prescreve-se suas probabilidades de contágio, que coloca em risco a ordem social dominante e, portanto, devem ser revertidas ou eliminadas. Assim, a intensificação da crise, como momento de liminaridade do drama social torna-se o ponto final de muitas vidas, que não atingem um desfecho.

Deste modo, a performance aqui tratada, traduz fatos, tensões estruturais e conflitos entre dissidentes, histórias ocultadas, fragmentadas no amontoado de notícias despercebidas, tudo isso em convergência com o dia a dia das adolescentes e com o que são submetidas as pessoas consideradas “em desvio” corriqueiramente.

Nesse sentido, a performance do Coletive visou remontar esses papéis de poderes, invertendo as lógicas de funcionamento, experimentando outras posições, permitindo com isso mudanças na lógica social. Como expressa Dawsey (2005, p.4):

[...] no espelho visto da anti-estrutura, figuras vistas como estruturalmente poderosas podem mostrar-se extremamente frágeis. Inversamente seres que estruturalmente frágeis transformam-se em seres de extraordinário poder.

Consequentemente, o drama do teatro torna possível uma abertura dos sistemas classificatórios estáticos, permitindo-se vislumbrar áreas de contágio e espaços híbridos, escondidos no drama social, na realidade, de inúmeras formas. O que Coletive promove é então assimilado aqui como forma da própria sociedade desafiar o perigo, o fluxo cotidiano, através de ritos de passagem que podem ser compreendidos como universos sociais e simbólicos que se recriam a partir de elementos caóticos (DAWSEY, 2005).

Esse desafio ao perigo irrompe novamente na fala do pastor Paulo Junior (2015), que é desestabilizada em cena pelos corpos que subvertem e reescrevem em si suas performances e representações sociais.

Mas, qual é a boa performance que se espera de uma vida adulta? Em “*O que é Performance?*” (SCHECHNER, 2003), há uma apresentação da noção interligada com as concepções de desempenho e comportamento, de modo a orientar o sentido de performance como bom desempenho. Em diversos aspectos uma boa performance é um bom desempenho: nos negócios significa maior rentabilidade, no esporte melhor rendimento físico, nas artes, a

qualidade estética. Porém, e quando falamos de gênero e sexualidade? Quais performances são socialmente pensadas como boas?

A família, a escola e a igreja são as principais instituições que discursam e exercem poder sobre a regulamentação dos padrões normativos que orientam as experiências de gênero e sexualidade. O terror à perda do gênero socialmente determinado, em geral associado ao sexo, é expresso de forma evidente no discurso do pastor, na peça do Coletivo analisada aqui. Como teoriza Louro (2012, p.33): “No terror de não ser mais considerado como homem ou uma mulher “reais” ou “autênticos/as” [...] é crucial considerar o modo como a sexualidade é regulada através do policiamento e da censura do gênero”.

A garantia dessa masculinidade, dessa macheza⁵⁷ exaltada pelo pastor Paulo, se confunde sim com machismo. Mesmo que em sua fala seja distinguida, corroboram para a manutenção de uma sociedade misógina⁵⁸, dado que operam sob uma lógica de aversão ao feminino, para garantir uma sexualidade orientada especialmente pela normalidade, cujo padrão é o masculino, na sociedade em que vivemos. Esta compreensão pode ser observada quando o pastor coloca o que é ter macheza como extremamente próxima a atitudes consideradas machistas, por exemplo nas seguintes frases de seu discurso:

Essa cultura, esse governo está “desmasculinizando” os homens, está afeminando os homens. Veja a cultura, a moda, como os homens têm se vestido, como moças, como gays. [...] Deus fez macho e fêmea, fez o homem para ter macheza, não estou dizendo machismo, macheza, virilidade, robustez, liderança. (PAULO JUNIOR, 2015).

Esta normalidade, como explica Jeffrey Weeks (1993, p.6, apud LOURO, 2012, p.84), também está representada pelo par heterossexual, no qual a identidade masculina e feminina se ajusta às representações hegemônicas de gênero, masculino associado ao viril, ao comando, à força, feminino à doçura, fragilidade, submissão.

No Movimento II, observamos novamente a incidência da linguagem, quando se exprime uma lógica de discriminação de gênero e raça que se molda quase predominante pelo discurso, por exemplo, nas frases enunciadas na prática do “TOP 10”, com a canção: “Ta-ma-ra, cadê? Cadê a Tamara? Tá sentando na vara, Cadê a Tamara? Tá de picuinha, tá sentando na minha”; até os cochichos e risos homofóbicos dirigidos á Rafael quando entra na sala

⁵⁷ A definição de macheza segundo dicionário, deriva da “qualidade, ação ou dito de macho (“homem” valentão) ou de machão (‘homem agressivamente viril’); machidão, *machismo*.

⁵⁸ A misoginia é compreendida como a aversão à mulher, uma repulsa que incide diretamente nos índices de violência contra a mulher. Etimologicamente a palavra deriva do grego *misogynia*, ou seja, a união de *miseó*, que significa “ódio,” e *gyné* que é traduzido como mulher.

carregam a intenção de tornar o objeto falado passível de riso: são orações que estigmatizam os sujeitos das frases.

As piadas com essa feição discriminatória não servem para descontração, mas sim como mecanismo de marginalização e exposição da “inadequação” do alvo à sociedade modelo. Dagoberto Fonseca (2012) nos ajuda a compreender essa relação piada-racismo ao interpretar essas anedotas contadas e propagadas no Brasil à luz das relações raciais entre negros e brancos.

A piada, nesse contexto, deve ser interpretada como forma suave de estimular o preconceito etnoracial, bem como as relacionados aos homossexuais, aos idosos, aos deficientes físicos, à mulher, aos orientais etc. Ao provocar o riso, a piada dissimula e descontra os possíveis conflitos e o mal-estar entre os emissores e os receptores da mensagem. No caso, entre negros e brancos. (FONSECA, 2012, p.31).

No contexto da performance, o riso suscita a suavidade camuflando a violência inculcada na mensagem, como no Movimento II, em que Sofia diz para uma aluna negra da turma “se esconde, está passando a polícia” e todos riem. É deste modo que a piada enquanto recurso linguístico torna atitudes discriminatórias “brincadeiras”, devido ao seu tom jocoso. No entanto, o que está por trás da piada, é um histórico de tipificação criminal, que tratou de traçar um perfil físico e psicológico do criminoso, atribuindo a este, características físicas de pessoas negras.

Assim, a crise em torno das questões raciais vem concomitantemente com sua ampliação nos ciclos sociais, o que corrobora para uma posição liminóide que entra em conflito com as normas aceitas. Esse aspecto é o que aprofundaremos com maior rigor no próximo tópico.

3.5 O racismo e seus estigmas

No segundo ato da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), descrevemos cenas que tratam a temática do racismo nas escolas. No Brasil, um conjunto de pensadores e pensadoras, em diversas áreas do conhecimento, refletiram a respeito deste aspecto social: sua formação colonial e seu desenvolvimento: “as ideias fora do fora do lugar” (Schwarz, 2014), “o espetáculo das raças” (Schwarcz, 1993), a noção de “democracia racial” em “casa grande e senzala” (Freyre, 1993), as consequências desta teoria-prática em “rediscutindo a mestiçagem no Brasil” (Munanga, 1999), dentre tantas outras.

No “Movimento II”, momento da “cena do pó branco”, o negro se torna risível porque é visto como naturalmente composto por ausências: sem beleza, sem inteligência, sem atitude, sem cultura, sem governo, sem religião, sem memória/história, sem alma. Destas ausências decorrem o tratamento racista, que o torna objeto, e não sujeito, passível de ridicularização, atitudes que remontam o ideal poligenista, que atribuía às pessoas negras imperfeições oriundas de sua natureza biológica, sua raça, lida como “inferior” pela dita raça superior, os brancos, os puros (sem miscigenação), os europeus, os ocidentais. Desta forma, pardos e negros eram mais próximos, na escala evolutiva, dos macacos, portanto, dos primitivos, selvagens.

A sociedade brasileira sofreu influências do evolucionismo cultural tardiamente, em fins do século XIX, instituindo à população majoritariamente mestiça uma norma social que prima por uma aceitação da colônia pela metrópole, um padrão de nacionalidade incompatível com a realidade local, que deixou para população negra e parda - mas também a mestiça, em graus variados, a depender da tonalidade da pele - a imprescindibilidade da busca pelo branqueamento, pelo clareamento de seus traços a fim de estar o mais próximo possível do que a elite intelectual e política brasileira desse período determinou como ideal de população.

No entanto, a questão enigmática era como definir um tipo étnico brasileiro? Como transformar toda essa pluralidade de raças, já mestiças, de identidades e valores tão diversos, em uma só nação? Diante da mistura de três raças, tão diferentes, como poderia o país ter um caráter próprio? (MUNANGA, 2008).

A preocupação com essa nova idiosincrasia nacional trouxe a urgência de caracterizá-la conforme os modelos raciais estabelecidos pela ciência ocidental. Para tal realização a sociedade colonial tratou de interromper o tráfico negreiro e intensificar a imigração da população europeia, com o objetivo de fazer prevalecer uma população numerosamente branca ou embranquecida (MUNANGA, 2008). Assim, dentro de algumas gerações, por meio da seleção das raças, com o suposto declínio da população negra e o extermínio dos povos indígenas, alguns intelectuais acreditaram que dentro de um século, os negros, índios e mestiços desapareceriam. A criação dessa nova nação, brasileira, operou sobre o genocídio⁵⁹ e

⁵⁹ Refere-se à destruição de uma população/povo, gerida pelo extermínio, parcial ou total, de uma comunidade, ou até mesmo de determinado grupo racial, étnico ou religioso.

o etnocídio⁶⁰ das diferenças, ignorando qualquer possibilidade de consolidar o Brasil plural como de origem.

As piadas de cunho racial que aludem a um branqueamento e suscitam o riso nos faz lembrar que ainda não superamos a herança colonial de nosso passado histórico, que demonstra um *continuum* do pensamento social brasileiro em relação aos seus mitos de origem.

O fato dos/as adolescentes concluírem a experiência vivida na escola retratando esses tristes exemplos cotidianos de racismo, demonstra a aplicabilidade do drama social como em referência aos conflitos contracenados no palco da história: é o próprio momento de interrogação da situação dramática na peça que tem sido reproduzida historicamente e questionada no drama social.

Segundo Turner (1996, p.21) “a formulação de drama social pretendia a comparação da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aquelas dos dramas no palco”, ou seja, os conflitos sociais produzem necessidades de reparação que se dão no âmbito da ação social, de processos em movimento.

Nesse segmento os condicionantes sociais tendem à tensões que pressionam desvios, como no caso da criação do Coletivo Zoooom, que enquanto *communitas* - grupo/coletivo de pessoas com vínculos de reconhecimento – constituiu uma forma anti-estrutural, fundada por indivíduos que compartilhavam uma condição de *liminaridade*, e apontavam para experiências que, quando vivenciadas coletivamente, sugeriam um desordenamento dessa lógica estrutural.

Para Turner (2013) a vida social se movimenta a partir de uma atividade dialética entre estrutura social e anti-estrutura (*communitas*), fomentadas por práticas rituais/perfomáticas transitórias. A noção analisada nesse trabalho, de drama social, centra-se na prática ritual do Coletivo Zoooom na performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), enquanto liminaridade ritual, entre o antes e o depois da ruptura, da crise e do desfecho, que tenciona novas formas de experiências individuais e coletivas.

No caso do debate racial, observamos esta liminaridade na performance quando os estereótipos pejorativos dirigidos as alunas negras Lorena e Luana, lhe geram uma insatisfação tão expressiva das suas características físicas e fenotípicas, que elas se permitem ser pintadas com pó branco e terem os seus cabelos cortados e alisados. Suas condições

⁶⁰ Destruição de uma determinada cultura/civilização étnica exercida por outros grupos.

estavam permeadas por uma existência incompatível entre quem eram e quem desejavam ser, no momento da performance, demarcando assim, a dificuldade em se significar naquele contexto.

Experiências que irrompem em tempos e espaços liminares podem ser fundantes. Dramas sociais propiciam experiências primárias. Fenômenos suprimidos vêm à superfície. Elementos residuais da história articulam-se ao presente. Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social. Estruturas decompõem-se – às vezes, com efeitos lúdicos. [...]No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjetividade, com as formas alteradas do ser. (DAWSEY, 2005, p.3).

Essas experiências não aparecem apenas nas narrativas, estão nas/os personagens, no espaço, nas roupas, nos elementos cênicos, na alternância de representações que ora desmontam hierarquias ora constroem outros papéis. Os corpos exprimem as inscrições que foram impressas nele, nos seus tempos de vida, e que na performance passam a ser reinscritas.

3.6 Ação reparadora da performance

A criação artística não está desvinculada da realidade cotidiana, ela não é uma representação do real, ela não o reflete, mas sim é a própria realidade. É a ritualização das vivências cotidianas que, para Turner (2008), tende a reparar as crises deflagradas na experiência. Nesse ínterim, a própria performance artística constitui uma reparação dos conflitos oriundos das relações sociais, dado o reconhecimento de uma intensificação crescente das crises e a sua amplitude na dinâmica da vida social do tempo presente.

Segundo Dawsey (2013), Walter Benjamin interroga com quem o historiador estabelece empatia para compreender o passado, e não hesita em responder: com o vencedor. Nessa concepção, os que num dado momento dominam o contexto social seriam os herdeiros das vitórias e, portanto, de todos aqueles que venceram antes. É nesse sentido que compreendemos os dramas sociais como aqueles protagonizados no palco da história, pois, evocam os ruídos abafados do passado, reverberando-os no tempo presente (DAWSEY 2013).

É o que nos mostra o espelho mágico de Olorum. Como contavam os antigos *Griôs* (guardiões da tradição oral, dos saberes ancestrais), no princípio, havia apenas uma verdade no mundo explicada entre Orum e Aiyê, o primeiro, correspondendo ao mundo espiritual e o segundo ao mundo natural, material. Tudo que estava no Orum, se refletia através de um grande espelho mágico no Aiyê. Muhura, uma jovem habitante do Aiyê, protetora do espelho, passava dias inteiros a pilar inhame para ajudar a mãe. Um dia por incidente, o pilão escapou

de sua mão estilhaçando todo espelho. Logo, foi desesperada a procura de Olorum (o deus supremo), que descansava a sombra de um Iroko (planta sagrada que dá nome ao orixá do tempo), Olorum tranquilo respondeu, que daquele momento em diante, a verdade havia se despedaçado, e se alguém por ventura encontrasse um pedaço de espelho em qualquer parte do mundo, estariam encontrando apenas um pedaço da verdade que se espelhava na imagem do lugar onde o espelho se encontrava.

Eis então o sentido metafórico do espelho mágico: as explicações do todo se esfacelaram, não existe mais um espelho mágico que reflete as interpretações do real como parte de um mesmo cosmos em que compomos a matéria de uma mesma realidade. As experiências humanas se fragmentaram e as suas formas de explicação e compreensão da realidade se dispersaram, recaindo sobre os indivíduos a intenção de encontrar o sentido das coisas. O espelho da tradição (realidade) se estilhaçou e de um amontoado de cacos reconstruímos as experiências do passado.

A narrativa dos vencedores que legou o nosso presente histórico, abafa as histórias dos derrotados. Os dramas sociais, dentre os quais aqueles apresentados em “É pra copiar ou reescrever?” (2015) indicam algumas das narrativas suprimidas pela história, que vêm à superfície no ritual.

Assim a performance demonstra uma ação reparadora que instrumentaliza as compreensões e reações, que geram possibilidades de ressignificar os sentidos a partir da experiência coletiva. Isso se torna evidente, poeticamente, no momento em que as atrizes/os atores retiram os uniformes escolares que os vestiram durante o maior tempo em cena, e revelam suas roupas coloridas, remetendo-nos à diversidade e particularidade de cada uma/um. Ali, demonstra-se, na nossa leitura, uma comunicação desses indivíduos com estratos mais densos da vida social, que lhes permitiram assumir características diferentes daquelas socialmente esperadas.

Outro momento de ação reparadora pode ser destacado na peça, quando destacamos a projeção da imagem de um ultrassom em tela, em que a mãe emocionada descobre o sexo do seu bebê e passa a fazer os primeiros planejamentos para a vida da criança. Neste âmbito cênico, as/os adolescentes dançam uma coreografia de inconformidade, diante desta atitude, encarada como ordenadora, estruturante, do gênero, que emerge de uma gargalhada maléfica pujante. Ou seja, os fenômenos liminóides, são comparados por Turner (2013), aos momentos

de regressão ao útero, de renascimento ou morte social, aqui despontam da gargalhada que estremece as duras superfícies da vida social.

A coreografia revela uma sequência de movimentos que apontam para heterodoxia dos corpos, os movimentos que a priori buscam conformá-los, logo se confundem com a agitação dos movimentos que desfiguram tais conformidades. A fita métrica que brota da cintura, aludindo ao ventre reprodutor, é engolida centímetro por centímetro, em ato de rejeição dos protótipos delimitados por uma centralidade de gênero corpórea.

Segundo Luís Fernandes e Raquel Barbosa (2016, p. 79):

A centralidade corpórea, construída num processo incessante a partir das imagens irradiadas dos corpos na marquesa, na passarelle e no podium, torna-se uma instância com grande poder no jogo social. Definem-se assim disposições em relação à centralidade dotadas de efeitos performativos: o corpo não é a materialidade física de um sujeito psicológico ou de uma identidade social – ele é o próprio sujeito.

Nessa acepção, negar os contornos delimitados cultural e socialmente sobre o sujeito corpo, indica o aparecimento do reflexo do espelho estilhaçado da anti-estrutura, em que objetos corpos antes vistos como estruturalmente poderosos e centrais, passam a ser percebidos como sujeitos corpos, extremamente indefiníveis, frágeis, subjetivos.

Assim a ação reparadora se distingue por propor uma diferenciação entre mera experiência e uma experiência vivida. Onde a experiência vivida se caracteriza pelo processo criativo que consolida a possibilidade de se recriar universos sociais e simbólicos, dando a eles outros sentidos. Como, por exemplo: figuras estruturalmente frágeis, poder dotar-se de indubitável poder.

3.7 Desfecho ritual: o começo de uma nova ruptura

Em uma conjuntura político-social, cultural e econômica permeada por choques, fissuras e ruídos, os sentidos e significados, bem como os caminhos para a aceção destes, parecem tortuosos. A necessidade de criar novas formas, meios e estratégias de compreensão e pensamento emergem como latentes e indispensáveis.

Assim as relações entre experiência e expressão traduzem-se de modos complementares: o processo de realização da experiência se efetiva na expressão de um significado, que é gerado da experiência e que pode ser “performado”, sinalizando que o processo se completou e foi simbolizado (DAWSEY, 2005).

Segundo John Dawsey, (DAWSEY, 2007, p.528) performances indicam um interesse marcante por elementos estruturalmente residuais, arredios, interrupções, formas liminares, ruídos, suspensões. Nesse sentido a antropologia da performance, seria a própria expressão do tempo presente, pois busca significados que tenham vozes próprias. Exatamente pela sua multiplicidade e hibridismo a performance suscita compreensões sobre o nosso tempo, refletindo dos estilhaços as variadas possibilidades de subjetivação humana.

Os valores culturais arraigados socialmente tendiam a uma significação das relações e conflitos sociais sincretizadas, os sentidos estariam fundidos em formas estáticas de representação a papéis enrijecidos na ordem estruturante. Nessa ótica, expressões do social recaem sob a administração individual dos sujeitos em relação a esquemas de sexualidade binários, por exemplo, em identidades determinadas pelos papéis sociais de gênero, raça, classe, uma orientação sexual compulsoriamente heterossexual e uma beleza corpórea estritamente masculina, branca, magra, culta, sã e abastada economicamente.

Uma ruptura possível nos processos se dá quando existe a capacidade de diferenciação e de visão positiva desta. Quando se torna possível perceber as determinações socialmente estruturadas sobre o gênero, a sexualidade, raça e a classe, e enxergá-las como diversas sim, mas não inferiores, submetidas, derrotadas, marginais. No mundo atual, esse projeto parece inviável quando tais compreensões de mundo recaem sob o indivíduo. Entretanto, a diferenciação do sujeito só se torna possível nas relações coletivas: é na relação com o outro que se reconhece a diferença. Ao mesmo tempo, a experiência possibilita sua própria diferenciação relação individual, para além de uma percepção estigmatizante.

É o que demonstra a cena final da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), em que as atrizes/os atores pintam nos corpos umas/uns das/os outras/os palavras que antes lhes atingiam como pedras, apesar de aludirem à características delas/deles próprias/os, e que agora soam como fortalecedoras, incentivadoras da luta, da transformação, do amanhã melhor. Preta, gorda, sapatão, viado, bichinha, cabelo duro, vadia, piranha, etc., eram usadas em contextos escolares, infelizmente. Contudo, a reversão da cópia e a reescrita surgem como possibilidade de afirmação destas características que as/os compõem enquanto sujeitos-corpos distintos de um mesmo tecido social.

É assim que o Coletivo se torna *communitas*, pois, assim como este termo, permite uma forma de relacionamento humano contraposta ao modelo estruturado e hierarquizado do relacionamento social, estabelecido em posições bem demarcadas. O manifesto poético

então em grupo no final da performance pelas atrizes e atores, sinaliza justamente uma reação que colapsa essas posições sociais bem definidas, este é o desfecho.

Ao final do manifesto, toca o sinal, as atrizes/os atores vestem novamente os uniformes e retornam ao cotidiano escolar, caracterizando assim sua reagregação à lógica de a dinâmica social. O desfecho, na concepção turneriana, tende a levar à harmonia ou à cisão social. Nesse caso, se tratando de um fenômeno liminóide na sociedade industrial, a cisão ocorre na esfera dos símbolos pessoais. Isto é, existe uma reagregação destes indivíduos à ordem social, mas há também uma dissolução dos sistemas de representação no âmbito pessoal — essas atrizes/esses atores não retornam as mesmas/ os mesmos para a realidade escolar: reescrevem a linguagem, suas regras e formas de compreensão.

Como sinaliza Dawsey (2013), os liminóides são frequentemente associados a críticas sociais ou a manifestos revolucionários, expondo as injustiças e ineficiências, quebrando valores e padrões morais. Ao nosso ver, é o que propõe o Coletivo Zoom na realidade periférica em que se situa.

Assim sendo, na cena de encerramento da performance as/o adolescentes sentam-se em círculo, no centro do espaço cênico, e uma das atrizes se apresenta, destituindo-se de sua personagem, assumindo sua identidade social “real”. Pâmela Mendonça esclarece que aquela apresentação não era uma obra de ficção, mas sim a realidade violenta enfrentada cotidianamente pelas atrizes e atores que compuseram a peça. Além de fazer sua própria denúncia, via performance, o grupo possibilita ao público a colocação de suas urgências e inquietações, dá voz e ouvidos a estas queixas invisíveis e inaudíveis socialmente para que possam ser ditas, expostas e ouvidas.

Para concluir, podemos perceber a performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015) como uma forma de ação simbólica que não se constitui como um reflexo da estrutura. Ela se manifesta como produto de um processo social em movimento, liminóide, que considera o conflito uma consequência da tensão gerada na vida social pela atuação de princípios sociais contraditórios.

Na medida em que esses sujeitos e grupos são mantidos às margens dos processos centrais das discussões, que determinam as práticas a serem exercidas em suas vidas e corpos, florescem cada vez mais sujeitos liminóides, grupos *communitas*, que marcam a relevância de sua posição social colocada a parte em contextos sócio-político-culturais como é o caso do

Coletive e de sua performance de 2015. Logo, a relação estrutura *versus communitas* retrata a dialética substancial que dá vida a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que o objetivo deste trabalho foi interpretar, por meio da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), as relações que perpassam o corpo no ambiente escolar periférico, buscamos primeiro compreender como se constituem essas temáticas em zonas periféricas, para depois perceber, através da análise de uma expressão artístico-social, a relevância do trabalho desenvolvido pelo Coletivo Zoooom.

Assim, no primeiro capítulo pudemos obter uma visão mais ampla e crítica da cidade de São Paulo, extrapolando a visão convencional de “cidade-guia do desenvolvimento do Brasil”, acessando suas formas de (des) organização espacial que engendram um processo de segregação racial e espacial histórico, que culminou no surgimento das periferias urbanas, entre inúmeras outras problemáticas. Com base no levantamento dos dados sobre a periferia do distrito de Sapopemba e do bairro Fazenda da Juta, alcançamos a percepção do seu amplo contingente populacional, suas redes de sociabilidade, pontos de encontro e apropriação dos espaços públicos, marginalizados pela Paulicéia, por sua condição periférica.

Deste modo, constatamos a partir da análise empírica dos dados sobre o bairro, a importância do teatro enquanto linguagem estética que permite deslocar-se das representações convencionais e se conectar com a percepção de um *espect-ator*, conforme expressão cunhada por Boal (2011), que nos permite reconhecer duas dimensões: a de observador/a e a de atores e atrizes sociais, que atuam no cotidiano das periferias percebendo a importância do fortalecimento das redes de sociabilidade, seus trajetos e “pedaços” (MAGNANI, 2000), que facilitam encontros e parcerias.

É nesse sentido que atentamos para a importância do incentivo público à cultura, nos bairros periféricos, sobretudo na atual conjuntura, que vem priorizando os investimentos público-privados, de modo a negligenciar com o fomento a iniciativas autônomas em regiões com alto nível de privação.

Revelamos que as propostas desenvolvidas pelo Coletivo englobam as poucas exceções deste contexto, em que a periferia é vista como pólo cultural, e não como lugar em que os índices de mortalidade, desemprego e evasão escolar são extraterrestres. Nesse sentido, sua prática não se materializa pelas grandes proporções de sua atuação, mas sim, por aventar uma alternativa, por se arriscar a tocar em temáticas delicadas com um público em pleno

processo de formação de suas performances pessoais e sociais, as quais não têm orientação cultural, educacional e de tolerância e respeito à diversidade.

Destarte, as categorias turnerianas se aplicaram a análise da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015), pois possibilitaram uma assimilação que nos fizeram perceber as múltiplas dimensões da vida social, desde as suas relações estruturantes até as suas probabilidades de desvio à estrutural social, formando assim sujeitos *liminóides*, grupos *communitas* que protagonizam o drama social das intersecções de gênero, raça e classe no campo em que nos dispusemos. Nessa lógica, a experiência performática-ritual proposta por Coletive Zooom, realçou o deslocamento dos sujeitos entre “estado” e “transição”, gerando assim uma transformação em nível pessoal e social.

Desde o contexto urbano ao mapeamento do bairro, do histórico do grupo à descrição da performance, identificamos uma relação vital entre estruturas e antiestruturas, em que a existência da vida cultural e social se materializa nas respostas, nos desvios, na contraposição das lógicas hierárquicas.

O estilhaçamento do espelho mágico e o declínio das grandes tradições narrativas nos colocam diante de um momento histórico em que cada fragmento é um reflexo das contradições e resoluções do tempo presente. Como afirma Maria L. Cavalcanti (2013), perceber a experiência na sociedade significa considerar o lugar transformador e criativo das representações coletivas realizadas na consciência dos sujeitos. Este foi o objetivo geral do trabalho.

A experiência é um risco, como afirma Victor Tuner (2013), e esses/as adolescentes assumiram os riscos de realiza-la. Completar uma experiência, ritualizar um processo que parte do nível de uma percepção de dor e ou de prazer, na medida em que se deparam com essas relações em todas as esferas da vida cotidiana, os/as levaram a um resgate de imagens do passado, que reanimaram as emoções vividas naqueles momentos de dor, resultante das privações que lhes são estruturalmente legadas por serem pobres, moradoras da periferia, mulheres, negras, adolescentes... Uma conexão do que se foi vivido com a percepção da relação com que se está vivendo, conectando deste modo passado e presente, por intermédio de uma forma de expressão, a experiência, resultou na criação da performance, que mescla processos sociais e individuais vivenciados pelo grupo.

A investigação em torno da performance “É pra copiar ou reescrever?” (2015) trouxe interpelações de um drama social, representado a partir das relações de gênero postas nas

escolas dos bairros periféricos, em que seus atores e atrizes buscaram respostas, criaram *communitas* e experienciaram condições *liminóides*, a fim de encontrar oportunidades de ação social frente aos conflitos históricos, que desvelam resoluções no palco da cultura.

É o que identificamos no cotidiano escolar retratado pela performance, em que profundas relações de violência, agressão, intimidação, constrangimento, exclusão, marginalidade e estigmatização permeiam o dia a dia das/dos adolescentes. A escola que nos é mostrada parece garantir um aprendizado eficaz dos padrões de comportamento atribuídos aos membros de uma sociedade fundamentada em relações de desigualdade, definindo comportamentos adequados e inadequados de acordo com seus marcadores sociais, autorizando uns e desautorizando outros, inscrevendo os grupos conforme suas diferenças étnico/raciais, sexuais, de classe, gênero. As oportunidades de superação desses papéis, estruturalmente determinados, faz-se possível em grupos que se reconhecem numa mesma condição marginalidade, proporcionando assim, conjunções de desvio.

Sendo assim, as representações sociais logicamente articuladas podem ser desmanteladas e ou reinventadas mediante gêneros expressivos, com novas formas de ação simbólica, como sugere Walter Benjamin (1994) e Victor Turner (2013). Assim se desenha a interpretação do drama social no ciclo turneriano: elementos se apresentam colocando em perigo os esquemas interpretativos e classificatórios. Uma crise se delineia exigindo movimentos de reparação aos arquétipos socialmente enquadrados aos sujeitos, de acordo com sua condição de gênero, classe e raça, conforme demonstrado na performance analisada do Coletivo Zoooom.

À pergunta que dá nome a performance, “É pra copiar ou reescrever?”, os/as adolescentes nos respondem: é para reescrever! Concluimos nosso trabalho com a observação de que as histórias trazidas nesta peça representam inconformidades destes jovens com os estigmas e representações sociais, ligados às características que constituem suas identidades e que permeiam suas condições econômicas, culturais, políticas e sociais, e que compreendemos como um ato histórico, de escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1994), ou seja, resgatar as narrativas históricas que engendraram esses estigmas e reescrevê-las salvando-as do esquecimento.

Assim sendo, acreditamos que a prática social do Coletivo permite um relacionamento entre indivíduos históricos, concretos e idiossincrásicos. De modo a perceber que a regra de “colocar cada qual no seu lugar”, de acordo com a hierarquia e desigualdade conceptual/real,

pode ser eficaz numa dada dimensão, mas já não induz genericamente seus modos de “ser”. Suas identidades parecem ser atravessadas por múltiplos fatores que não se reduzem, apenas, às normas, códigos, limites e atribuições convencionados pelos regimes disciplinares que visam corresponder as demandas defendidas pela sociedade dominante.

REFERÊNCIAS

- ABGLT. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LÉSBICAS, GAYS, BISEXUAIS, TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. **Manual de Comunicação LGBT**. Ferdinando Martins, Liandro Lindner, Toni Reis. (Org.) Curitiba: Ajir Artes Gráficas e Editora. 2010.
- AMARA, S. S. Emilayne. **O Estupro corretivo, dupla vulnerabilidade das mulheres LBT's e a urgência de tipificação legal**. Caruaru, 2017.
- AMORIM, R. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. *Rev. Isnt. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 56, p.151-172, jun. 2013.
- ASSIS, J; LINS, I; MACEDO, M. Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo. **Cadernos Pagu**, São Paulo, v. 35. Jul/dez 2010: 37-78.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994a.
- BETIN, Felipe. **'Cura gay'**: o que de fato disse o juiz que causou uma onda de indignação. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/19/politica/1505853454_712122.html>. Acesso em: 27 set. 2017.
- BIAUTI, M, Vinicius. Corpo, Experiência e Performance: perspectivas teórico-metodológicas anti-conceituais. **Rev. Estudos em Linguagem e Tecnologia**, n.2, v.07, 2015.
- BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e não Atores**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2011. 368p.
- BORRILLO, D. A homofobia. In: LIONÇO, T.; DINIZ, D. (Org.). **Homofobia & educação**: um desafio ao silêncio. Brasília: Letras Livres; EDUNB, 2009
- BRASIL. **Projeto Lei 2731/2015**. Altera a Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014, que estabelece o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências. Brasília, DF. 20 de ago. de 2015. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=1302894>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2017. 285 p.
- CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Orçamento 2016**. Disponível em: <<http://www.camara.sp.gov.br/orcamento2016/>> Acesso em: 20 abr. 2017.
- CARBAJAL, C; NERI, D; BELFIORE, M; RAICHELIS, R; PAZ, R; SANTOS, V. **Assistência Social**: Controle social e política pública. São Paulo: Instituto Pólis, 2007. 120p.

- CAVALCANTI, V. C. L. Maria. Drama, Ritual e Performance. **Rev. Sociologia&Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 03.06, p. 411-440, Nov., 2013.
- _____. Drama Social: Notas Sobre um Tema de Victor Turner. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 127-137, 2007.
- CARVALHO, Mônica de. Cidade Global: anotações críticas sobre um conceito. **Perspec.**, São Paulo, v.14, n.4, p.70-82, 2000.
- CONGRESSO NACIONAL DO MOVIMENTO BRASIL LIVRE. **Propostas Aprovadas em 2015**. MBL, 2015.
- DAWSEY, John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.13, p. 163-176, 2005.
- _____. Turner, Benjamin e antropologia da performance: O Lugar Olhado (e ouvido) das Coisas. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v.7, n. 2, p. 17-25, 2006.
- _____. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e a antropologia da experiência. **Rev. Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.03.06, p. 349-410, Nov/2013.
- FERREIRA, Ligia. **Uma reflexão sobre a experiência da interpretação a partir de estados**. Buenos Aires – Argentina: Editora Argus-a, 2016. 215p.
- FERNANDES, Luis; BARBOSA, Raquel. A Construção Social do Corpo Periférico. **Rev. Saúde Soc**, São Paulo, v. 25, n.1, p.70-82, 2016.
- FONSECA, Dagoberto. **Você conhece Aquela? A piada, o riso e o racismo a brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2012. 141 p.
- GIOPPO, Christiane. Eugenia: a higiene como estratégia de segregação. **Rev. Educar**, Curitiba, n.12, p.167-180, 1996.
- GOMES, C. Roseli. Mestiçagem, Racialização e Gênero. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p.94-120, 2009.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003. 434p.
- HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, São Paulo, v. 22, p. 201-246, 2004.
- LE BRETTON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. São Paulo, SP: Vozes, 2012.

LOURO, Guacira. O Corpo Educado Pedagogia da Sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000., 127p.

MAGNANI, José. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. Rev. Na Metrópole – Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.

_____. De perto e de dentro: notas sobre uma etnografia urbana. Rev. Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.17, n.49, jun., 2002.

MUNANGA, Kebengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra.** 3. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008. 127 p.

MITIKO, Fabrício. **Processo de Produção Habitacional: análise do conjunto habitacional Vila União da Juta.** 2013. 126f. (Dissertação de Mestrado) – em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, U. Ariovaldo. A mundialização do capital e a crise do neoliberalismo: o lugar mundial da agricultura brasileira. **Geosp – Espaço e Tempo** (online), v.19, n.2, p.229-245, ago. 2015.

PABLO, T. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo.** 2013. 309f. Tese (Douramento em Sociologia) – Programa de Pós Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAULO JUNIOR. **Seja homem.** 18 jun. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lf6jzJ-MJ-U>>. Acesso em: 02 out. 2017.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Mapa da Vulnerabilidade Social (IVJ).** Disponível em: <http://www9.prefeitura.sp.gov.br/sempla/mm/index.php?texto=corpo&tema_cod=6> Acesso em: 23 abr. 2017.

_____. Projeto Lei 1859/2015. Acrescenta Parágrafo único ao artigo 3º da Lei 9.394/96 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação) Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=130284>> Acesso em: 10 jun. 2017.

QUEIROZ, Antônio. **DIAP: Prognóstico para a Câmara dos Deputados 2014.** Disponível em: <http://www.diap.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=24445:prognostico-o-do-diap-para-camara-dos-deputados-na-eleicao-de-2014&catid=45:agencia-diap&Itemid=642> . Acesso: 02 out. 2017.

QUEIROZ, Antônio. **Votos da Câmara caracterizam acerto de contas com o governo.** Disponível em: < <http://www.diap.org.br/index.php/noticias/noticias/25941-votos-da-camara-caracterizam-acerto-de-contas-com-o-governo>>. Acesso em: 28 out. 2017.

RAYMUNDO, Ticiane. CEU: Um Sonho de Qualidade na Educação de São Paulo. **Revista Encontro de Pesquisa em Educação**, Uberaba, v.1, n.1, p. 87-96, 2013.

REIS, Toni; EGGERT, Edla. Ideologia de Gênero: Uma Falácia Construída sobre os Planos de Educação Brasileira. **Educ. Soc.**, Campinas, v.38, n.138, p.9-26, jan-mar., 2017.

RELATÓRIO 2016. **Assassinatos de LGBT no Brasil**. GGB, 2016. Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/01/relatc3b3rio-2016-ps.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica. **Rev. Bagoas**, Natal, v.4, n.5, p. 17-44, 2010.

RODRIGUES, Cinthia. **Vida Sexual de Meninas Vira bullying Top 10**. Disponível em <<http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/vida-sexual-de-estudantes-e-exposta-em-escolas-da-periferia/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **Rev. de teatro crítica e estética**. Rio de Janeiro, n.12, p. 25-50, 2003.

SECRETARIA MUNICIPAL DE PROMOÇÃO DA IGUALDADE RACIAL. **Igualdade Racial em São Paulo: avanços e desafios**. São Paulo: SMPiR, [2013].

SIMMAWAKA, Viviane v. **Por Inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015, 244f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SOUSA, Ada Cristina Guimarães; BRANDÃO, Shyrlene Nunes . Como é ser adolescente do Sexo Feminino na Periferia? **Psic. Cienc. e Prof.** São Paulo, v.28, n.1, p. 82-97, 2008.

STOLKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n.14, p.15-42, 2006.

TORRES. H; MARQUES. E; FERREIRA. M; BITAR. S. Pobreza e Espaço: Padrões de Segregação em São Paulo. **Estud. Av.**, São Paulo, v. 17, n. 47. Jan./Abr., 2003.

TURNER, Victor. **O Processo: ritual estrutura e antiestrutura**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. 199 p.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas**. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. 278 p.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria – Notas sobre estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia; VEINER, Carlos; MARICATO, Emília. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.p. 75-102.

WOLACK, Marta. IZECSON, Lídia. **Os Centros Educacionais Unificados um Estudo de Caso em São Miguel Paulista**. São Paulo, SP: Fundação Tide Setubal, 2009. 42p.

ZOOOOM, Coletive. **Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia. 2015**

ZOOOOM, Coletive. **Espaço Aberto para Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia. VAI – II, 2016.**