

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

RICARDO BERTOLA NOLASCO DA SILVA

CABARÉTURGA:
COMO SE INSCREVE CABARÉ?

RIO DE JANEIRO
2023

RICARDO BERTOLA NOLASCO DA SILVA

CABARÉTURGA:
COMO SE INSCREVE CABARÉ?

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra. Christina Carneiro Streva

RIO DE JANEIRO

2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

BR488c Bertola Nolasco da Silva, Ricardo
CABARÉTURGIA: COMO SE INSCREVE CABARÉ? / Ricardo Bertola
Nolasco da Silva. -- Rio de Janeiro, 2023.
186

Orientadora: Christina Carneiro Streva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2023.

1. Cabaré. 2. performance latino-americana. 3.
descolonial. I. Carneiro Streva, Christina , orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE

LOCAL: SALA VIRTUAL

REALIZADA EM: 19 de junho de 2023.

CANDIDATO: Ricardo Bertola Nolasco da Silva

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Christina Carneiro Streva (Orientadora)
Profª. Dra. Livia Sudare de Oliveira (UFBA)
Profª. Dra. Rosyane Trotta (UNIRIO)

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “CABARÉTURGIA: COMO SE INSCREVE CABARÉ?”

A sessão pública foi iniciada às 14:00 horas. Após a exposição de cerca de vinte minutos, o(a) candidato(a) foi argüido(a) oralmente pelos membros da banca durante 01 hora e meia. A Banca, após a avaliação, considerou o(a) candidato(a) aprovado, tecendo os seguintes comentários: A banca destaca o pioneirismo do trabalho tanto na contribuição conceitual no campo dos estudos do cabaré quanto na construção de uma metodologia própria de pesquisa e de estruturação da escrita da dissertação. A banca ressalta a trajetória artística do pesquisador que se traduz em uma aproximação dialética entre sujeito e objeto.

A sessão foi encerrada às 16:00 horas. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo(a) candidato(a).

Documento assinado digitalmente
gov.br CHRISTINA CARNEIRO STREVA
Data: 19/06/2023 17:23:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br LIVIA SUDARE DE OLIVEIRA
Data: 22/06/2023 10:44:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dedico essa pesquisa à América Latina, seu cabaré e toda energia rebelde e inconformada. Às feridas jamais cicatrizadas. A todas que fazem de sua vida cabaré. A todas as cidades, salas de ensaio, ruas, vielas e encruzilhadas por onde passei.

AGRADECIMENTOS

A tripulação dessa viagem ficcional é composta por artistas de cabaré, teatro e performance com quem já trabalhei, convivi ou me inspirei. Memórias e reescritas das experiências fazem parte desse processo. Artistas vivos e mortos que convidei para essa dança. Sou grato:

À Claudete Pereira Jorge, grande atriz paranaense que tive o privilégio de dirigir em um dos últimos espetáculos em que atuou, o cabaré *Pinheiros e Precipícios*.

À Maria Alice Vergueiro, uma das minhas principais referências da vida e arte *cabaretera*, a quem dedico boa parte do meu fazer artístico.

Ao bufão Leo Bassi, ao Paticano e à Missa Patólica.

À Jesusa Rodriguez, Astrid Hadad, Liliana Felipe e Tito Vasconcelos pela abertura de caminhos por meio do Cabaré Político Mexicano.

Às existências da *Diva da Dúvida* Claudia Wonder e da *Dama Indigna* Cida Moreira, que muitas vezes embalaram essa escrita.

À Christina Streva, pela produção acadêmica, orientação, provocação e liberdade que permitiu a este trabalho encontrar sua própria língua.

Ao amigo Cleber Braga, com quem tive a honra de integrar seu Elenco de Ouro, e que me apontou muitos caminhos no entendimento do cabaré como *jogo* e *zona autônoma temporária*.

A todas as artistas da Casa Selvática (suas agregadas e aquelas que por ali passaram) com quem tenho desenvolvido minhas investigações nos últimos doze anos, configurando e reconfigurando o que é ser selvática. Em especial a companheira de muitos carnavais Stéfani Belo, a *cabaretera* nata Patrícia Cipriano, ao artista indisciplinar Leo Bardo, a aventureira Matheyas, a almodovariana Nina Ribas, a intensa e provocadora Princesa Ricardo, a parceria de Simon Magalhães, os sonhos compartilhados com Francisco Mallmann e minha amiga há mais de uma vida Semy Monastier.

Aos grupos, coletivos e artistas que tenho trabalhado nos últimos anos, em especial o Palhax Gourmet e o Trio Elétrico de Teatro por todas as trocas e reflexões sobre cabaré e bufonaria.

Às artistas que em diferentes momentos da minha trajetória contribuíram com essa pesquisa, muitas vezes me fazendo pensar no que é ou não é cabaré:

Leonarda Glück, Dani Passarinho, Límerson Morales, Douglas Kodi, Cesar Almeida, Rubia Romani, Paulo Biscaia Filho, Giovana Lago, Amabilis de Jesus, Dagmar Bede, Maria Tuti Luisão, Marcio Mattana, Patrícia Saravy, Miro Spinelli, Camila Cequinel, Silvestre e Paulo Carneiro (palhaço Abel).

Às artistas que abriram os caminhos para o estudo do cabaré na cena curitibana como a Companhia Silenciosa e as artistas da noite Vicky Nuauge, Brigith Baudelot, Paola e Betty Boop.

À Montserrat Angeles Peralta, *reina* do cabaré e minha irmã em terras mexicanas.

À banda Um Bailinho Perdido (Má Ribeiro, Daniel D'Alessandro, Luciano Faccini e Fernanda Fuchs) com quem tenho compartilhado criações e reflexões em cabaré nos processos de *Cabaret Tarot*, *Momo: Para Gilda Com Ardor* e *Revisões Cabaretas*.

Às artistas que já participaram das residências de criação *A Reinvenção do Cabaré* em Curitiba, Cidade do México e Querétaro.

Ao Cabaré Incoerente, coordenado por Christina Streva na UNIRIO, que me aproximou de pesquisadores comprometidos com o cabaré como Vinicius Lavall, Juliana Thiré e Vinicius Rigo.

À revisão atenciosa e generosa de Jessica Melo.

Aos meus pais, avós e ancestrais que me ensinaram a tradição de transgredir.

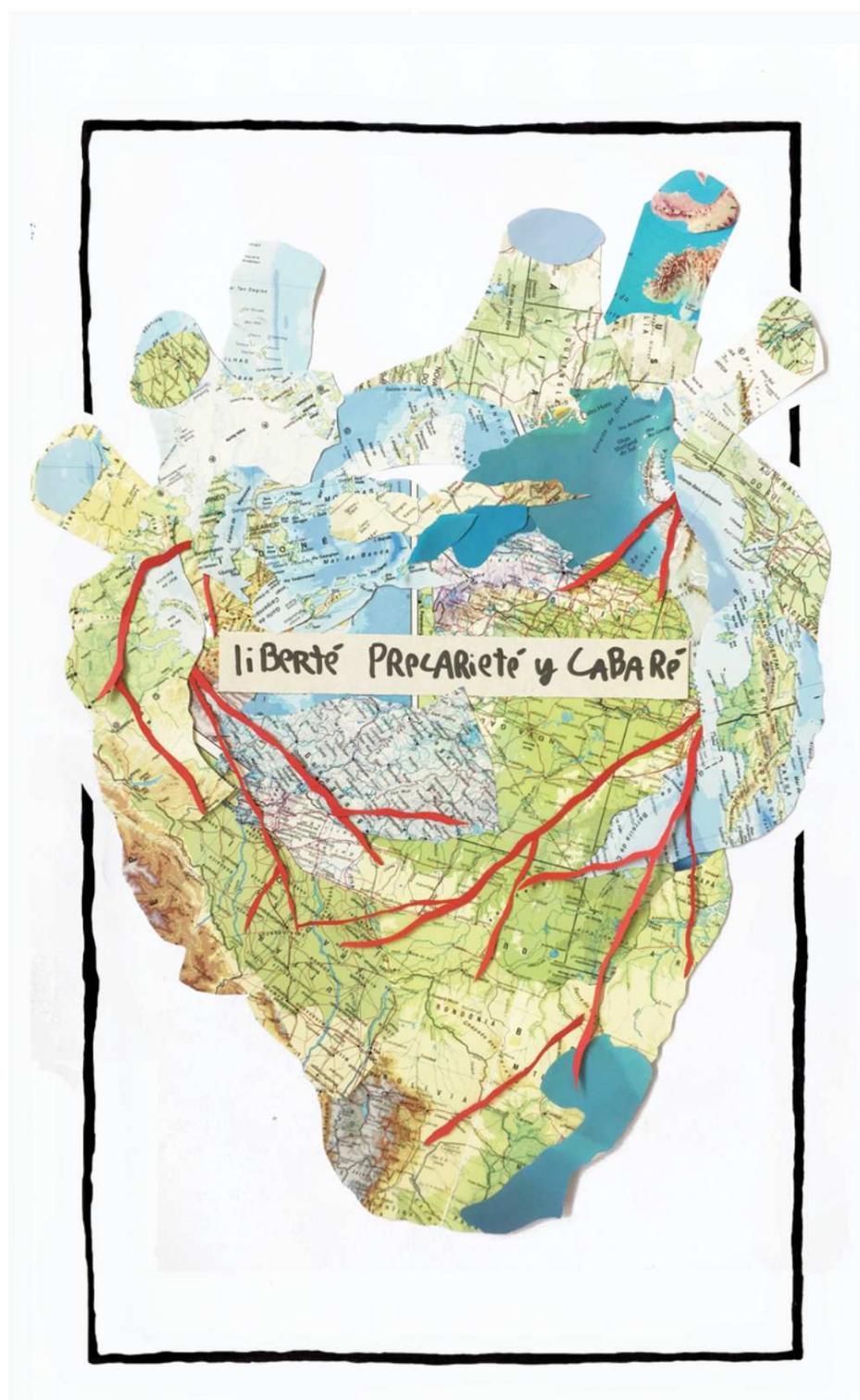
Nos últimos anos a pesquisa acadêmica tem aberto as portas para o cabaré e temos construído uma rede de artistas pesquisadores que possibilitam que um trabalho como esse seja desenvolvido. Nesse sentido é ainda importante agradecer à Lívia Sudare, e suas importantes considerações para a conclusão desse trabalho. Também agradeço aos comentários e revisões sugeridas por Rosyane Trota, ambas membras da banca.

Nossa tripulação se encontra nessa viagem ficcional com três artistas e sua produção de cabaré contemporâneo em diferentes contextos latino-americanos que foram centrais no desenvolvimento tanto da categoria *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, como da proposição de uma *cabaréturgia*. São elas a brasileira Marina Viana, com quem já estabeleci muitos intercâmbios e trocas e por quem nunca paro de me apaixonar e reencantar; a pornôterrorista colombiana Nadia Granados (La Fulminante) e seu cabaré multimídia que sempre me instigou em suas visões políticas e anárquicas; e a *reina chula* mexicana Cecília Sotres, um grande

nome da produção *cabaretera* contemporânea que foi de uma grande receptividade à minha investigação.

Ao Tarot de Marselha que me guia pelas minhas profundezas.

Especialmente, sou grato ao meu amor selvático e companheiro de todas as viagens Gabriel Machado, que vive intensamente essa *cabaréurgia* ao meu lado e acompanhou em todas as fases da pesquisa com carinho e deboche.



Colagem feita pela artista Thalita Sejanés em parceria com o autor.

Legenda: Sobreposto a uma moldura preta se vê o recorte de vários mapas que junto formam o desenho de um coração. Também sobrepostos estão fios vermelhos que formam veias e um recorte de papel onde está escrito: *Liberté precarieté y cabaré*.

Fonte: Thalita Sejanés e Ricardo Nolasco, 2022.

RESUMO

Esta pesquisa se caracteriza como um exercício teórico-prático sobre o cabaré contemporâneo produzido na América Latina e nas discussões acerca da inscrição de um formato considerado pela história oficial das artes cênicas como menor, seja por suas características fragmentárias, populares ou experimentais. O trabalho articula o cabaré enquanto um predecessor de práticas de expansão da cena e estabelece um diálogo com as zonas autônomas temporárias propostas pelo autor anarquista Hakim Bey. Se propõe como metodologia a construção de uma *psicotopografia*, através da sobreposição de referências teóricas, entrevistas com três artistas de cabaré - a brasileira Marina Viana, a mexicana Cecília Sotres e a colombiana Nadia Granados - e observações acerca da prática do autor junto às proposições da Selvática Ações Artísticas e da Casa Selvática, coletivo in-disciplinar e espaço artístico com sede em Curitiba, Paraná. O estudo propõe um olhar próprio para uma forma de pensar e fazer cabaré intitulada aqui de *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, e a *cabaréturgia* como ferramenta de reflexão e inscrição do cabaré latino-americano na busca em se olhar além de textualidades e arquivos, mas sim para a própria performance e o repertório.

Palavras-chave: cabaré; performance latino-americana; descolonial; zonas autônomas temporárias; cena expandida.

ABSTRACT

This research is characterized as a theoretical-practical exercise on contemporary cabaret produced in Latin America and on discussions about the inscription of a format considered by the official history of the performing arts as minor, whether due to its fragmentary, popular or experimental characteristics. The work articulates the cabaret as a predecessor of scene expansion practices and establishes a dialogue with the temporary autonomous zones proposed by the anarchist author Hakim Bey. As a methodology, the construction of a *psychotopography* is proposed, through the overlapping of theoretical references, interviews with three cabaret artists - the Brazilian Marina Viana, the Mexican Cecília Sotres and the Colombian Nadia Granados - and observations about the author's practice along with the propositions of Selvática Ações Artísticas and Casa Selvática, an in-disciplinary collective and artistic space based in Curitiba, Paraná. The study proposes a look at a way of thinking and doing cabaret entitled here as *cabaret-game-open-wound-work*, and the *cabaretturgy* as a tool for reflection and inscription of Latin American cabaret in the quest to look beyond textualities and files, but for the performance itself and the repertoire.

Keywords: cabaret; Latin American performance; descolonial; temporary autonomous zones; expanded scene.

RESUMEN

Esta investigación se caracteriza por ser un ejercicio teórico-práctico sobre el cabaret contemporáneo producido en América Latina y sobre las discusiones en torno a la inscripción de un formato considerado por la historia oficial de las artes escénicas como menor, sea por sus características fragmentarias, populares o experimentales. La obra articula el cabaret como antecesor de las prácticas de expansión escénica y establece un diálogo con las zonas autónomas temporales propuestas por el autor anarquista Hakim Bey. La metodología propone la construcción de una psicotopografía, a través de la superposición de referentes teóricos, entrevistas con tres artistas de cabaret - la brasileña Marina Viana, la mexicana Cecília Sotres y la colombiana Nadia Granados - y observaciones sobre la práctica del autor junto con las propuestas de Selvática Ações Artísticas y Casa Selvática, espacio artístico y colectivo indisciplinar con sede en Curitiba, Paraná. El estudio propone una mirada específica a una manera de pensar y hacer cabaret, aquí denominada cabaret-juego-herida-obra-abierta, y el cabaret como herramienta de reflexión e inscripción del cabaret latinoamericano en la búsqueda de mirar más allá de textualidades y archivos, pero sí para la propia performance y el repertorio.

Palabras clave: cabaret; performance latinoamericana; descolonial; zonas autónomas temporales; escena expandida.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Autorretrato de Stéfani Belo realizado no processo do espetáculo virtual <i>Aqui Estamos Futuro</i> .	25
Figura 2 - Teatro Bar El Vicio em noite de cabaré.	53
Figura 3 - Foto de divulgação do evento <i>Tem Bububu no bobobó – aniversário de 6 anos da Casa Selvática</i>	56
Figura 4 - <i>Psicotopografia</i> feita pelo autor	68
Figura 5 - Foto do espetáculo <i>Cabaret Macchina</i> da Selvática Ações Artísticas	70
Figura 6 - Cecília Sotres	76
Figura 7 - Las Reinas Chulas: Cecília Sotres, Nora Huerta, Ana Francis Mor e Marisol Gasé.	81
Figura 8 - Nadia Granados em performance	84
Figura 9 - Nadia Granados. Videoperformance do projeto Cabaret Político Multimedia <i>Colombinización</i>	87
Figura 10 - Performance <i>Nadie sabe quien soy yo</i> do projeto Las Guerras del Centro	89
Figura 11 - Marina Viana para o espetáculo <i>A Pequenina América e sua Avó Sifrada de Escrúpulos</i> do Mayombe Teatro	93
Figura 12 - Colagem retirada do <i>Pequeno Organon</i> para o Teatro Fanzine	95
Figura 13 - Marina Viana ao lado de Fernanda Fuchs no espetáculo <i>Re visitas Cabareteras</i> no Museu de La Ciudad (México)	98
Figura 14 - Encontro Cabaretero na Mostra Internacional de Cabaret – MIC 2022	110
Figura 15 - <i>Cadáver Delicioso</i>	114
Figura 16 - Registro do Programa do <i>Cabaré Voltei: Trombada de Cabarés + Domingo de Variedades</i>	117
Figura 17 - Colagem digital feita pelo autor e Gabriel Machado	119
Figura 18 - Palavras-chave em uma mesa de mármore.	125

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – LIBERTÉ PRECARIETÉ Y CABARÉ	15
1.1 PELOS MARES DO CABARÉ	15
1.2 DO TIMONEIRO: A ÉTICA E A ESTÉTICA DE UM BUFÃO	16
1.3 E O MAPA? EM BUSCA DE UMA PSICOTOPOGRAFIA DO CABARÉ LATINO-AMERICANO	19
1.4 POR ONDE VAMOS?	22
2 PSICOTOPOGRAFIA DE UM CONTINENTE CORPO CABARÉ 01: CABARÉ-JOGO-FERIDA-OBRA-ABERTA	25
2.1 LA GRAN QUIMERA LATINOAMERICANA: UM CONTINENTE CABARÉ	26
2.1.1 A nação <i>mestiza</i> , suas encruzilhadas e limiaridades	27
2.1.2 <i>Fiesta y dolor</i>	32
2.1.3 Outras imagens: línguas selvagens, ambíguas e grotescas perspectivas latinas para prática e inscrição do cabaré	36
2.2 UM LUGAR PARA O CABARÉ: ZONAS ABERTAS E POLIFÔNICAS NA AMÉRICA LATINA	42
2.2.1 O cabaré por dentro	44
2.2.2 Fizemos foi cabaré!	48
2.2.3 El Vicio Selvático	51
2.2.4 Pega Fogo, Cabaré!	57
2.3 CABARÉ-JOGO-FERIDA-OBRA-ABERTA: UMA PROPOSIÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA DE/PARA SE PENSAR E FAZER CABARÉ	58
2.3.1 Qual Cabaré?	58
2.3.2 Obra Aberta	61
2.3.3 Jogo	63
2.3.4 Ferida	64
2.3.5 <i>Cabará-jogo-ferida-obra-aberta</i>	66
3 PSICOTOPOGRAFIA DE UM CONTINENTE CORPO CABARÉ 02: AS FRONTEIRAS DA NOSSA CIDADE-ESTADO SE BORRAM COM AS GOTAS DO NOSSO SUOR	68
3.1 A EXPANSÃO CABARETERA	70
3.2 PISTAS DA CABARÉTURGA	75
3.2.1 <i>Hacer de la vida un cabaret</i> : encontro com Cecilia Sotres	75
3.2.2 Cabaré Multimídia: encontro com Nadia Granados	83
3.2.3 A Revolução Será Debochada, ou não será: encontro com Marina Viana	92
3.2.4 Linhas Cruzadas	103
3.3 CABARÉ EM BANDO	106
3.3.1 Criação em Bando: Residência na Casa Selvática	110
4 CONCLUSÃO: Como se inscreve cabaré?	119
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	137
Anexo I: A Revolução Será Debochada, ou não será! Carnavandalização, Teatro Fanzine, erros e errâncias no Cabaré de BH - Entrevista com Marina Viana	137
Anexo II: Cabaret Multimídia - Entrevista com Nadia Granados	151
Anexo III: <i>Hacer de la vida un cabaret</i> - Entrevista com Cecilia Sotres	161
Anexo IV: Cabaré enquanto comunidade: a MIC - Mostra Internacional de Cabaret	176

1 INTRODUÇÃO – *LIBERTÉ PRECARIETÉ Y CABARÉ*

1.1 PELOS MARES DO CABARÉ

Aperte o cinto (ou afrouxe, caso deseje uma experiência mais radical), pois estamos entrando em uma área de turbulência em meio a palavras, imagens e ambiguidades - afinal navegamos pelos oceanos processuais do cabaré contemporâneo latino-americano. A maré é evidentemente tempestuosa, polifônica e rebelde, além de esconder em suas profundidades uma mescla de tradição e transgressão. O balanço do mar revela que “a música é o mar por onde o cabaré navega” (SOTRES, 2016, s/p). Então escute agora o chamado desse bufão *cabaretero*¹, sinta as ondas e a brisa do mar e nesse percurso, jamais se esqueça da dança e do riso, mesmo em meio a tanto *dolor*. Não se assuste se o *portunhol* e outros idiomas bárbaros invadirem a cena e a escrita: viajamos pela América Latina.

Antes de zarpar é inevitável pontuar: boa parte dessa pesquisa foi realizada durante uma pausa causada por uma pandemia que resultou no naufrágio de muitos cabarés entre os anos de 2020 e 2022. Tal pausa possibilitou em minha trajetória de artista pesquisador de cabaré um mergulho investigativo.

Walter Benjamin (1987, p. 70) nos deixou a missão de “escovar a história a contra-pêlo” e aqui estamos, afinal, como diz o filósofo alemão, a história não é apenas contada pelos vencedores (e a do teatro e da arte não seria diferente), como também é documentada por eles e todo documento é documento de barbárie. Fernando Villar em *Sobre histórias, teatros e reescritas: primeiros apontamentos* (2008), fala sobre como algumas experiências cênicas foram esquecidas ou menos valorizadas pela história oficial do teatro em relação aos considerados grandes autores, ou ao que seria mais conveniente de ser relatado por seus contextos históricos e dispositivos de poder vigentes. E qual dispositivo seria mais poderoso do que a palavra escrita? Como afirma Villar, a história do teatro confunde-se com a história da dramaturgia e o que nos chega é sempre a exceção de muitos que foram esquecidos por não centrarem suas investigações no texto dramático.

¹ Utilizarei a palavra *cabaretero* como um sinônimo para *cabaretista* ou *cabareta* ao designar tanto o artista de cabaré como o que é próprio do formato, já que a palavra do espanhol é muito utilizada pelos artistas do cabaré político mexicano e traz em sua forma e sonoridade uma relação com a precariedade que considero muito importante para essa pesquisa.

Continuando nossa proposta de olhar para a história, não é difícil perceber qual teatro é beneficiado com isso, quando pensamos na palavra *dramaturgia* e a régua dura e cortante do drama. Se fala do teatro sério, da ilusão e da catarse e se apaga tantas outras obras. A palavra *dramaturgia* se modificou com diferentes contextos e atualmente pode se referir inclusive a elementos da encenação que nada tem a ver com a palavra, mas a sombra do drama permanece ali e leva à exclusão de tantas outras escritas.

O percurso aqui apresentado investiga possibilidades para uma inscrição histórica através da prática, da experimentação e do risco, o que chamo de *cabaréurgia*, e é esse o principal foco dessa pesquisa: investigar através da prática e do pensamento de artistas latino-americanos, em relação com trabalho que desenvolvo, o que pode caracterizar, a partir dos procedimentos próprios do cabaré, a escrita ou roteirização e conseqüentemente a inscrição. Algumas perguntas têm acompanhado minha prática como artista de cabaré na última década e são o motor para esta investigação: de que maneira propor outras realidades para-espetaculares e provisórias que ressaltem que o mundo é um cabaré? Como pensar a inscrição deste gênero que traz no instante sua maior bandeira? Será que é na presença da *performatividade cabaretera* que também pode residir sua inscrição? Como podemos pensar uma inscrição histórica do cabaré, já que este se colocou tantas vezes contrário às dinâmicas da eternidade e da universalidade presentes nos sistemas da história oficial?

1.2 DO TIMONEIRO: A ÉTICA E A ESTÉTICA DE UM BUFÃO

Desde que entrei na graduação em Licenciatura em Teatro na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2006, tive uma relação ambígua com o teatro, embora bastante intensa e apaixonada, o que me levou a logo em seguida fazer um novo vestibular na mesma instituição para o Bacharelado em Artes Cênicas, mas a sensação continuava sendo muito similar: sempre me sentia como se estivesse utilizando uma roupa apertada, mesmo que não tivesse qualquer dúvida sobre querer pensar e fazer arte. Buscando uma roupa que coubesse melhor no meu corpo gordo, por muito tempo vivenciei diferentes práticas artísticas: da *performance art* ao *teatrão*, do teatro épico à dança contemporânea, da palhaçaria ao teatro da crueldade, passei por muitos lugares. Me misturei a artistas visuais, músicos e

bailarinos. Em paralelo, estava comprometido com discussões que tocassem uma cena política que se relacionasse com o corpo como plataforma de ficcionalização da realidade, apontando outras possibilidades para o mundo como se configura. Neste período também me deparei com a obra do pensador e ensaísta anarquista Hakim Bey, em especial os livros *Zona Autônoma Temporária* (2018) e *Caos - Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares* (2003) que desde lá são fortes referências para tudo o que tenho feito.

Fui construindo, assim, uma trajetória bastante híbrida e intensa até descobrir no cabaré um espaço onde todas estas coisas poderiam acontecer em um mesmo tempo/espaço. Diferente de outros contextos latino-americanos, que vim a conhecer depois, Curitiba não tinha uma cena de cabaré, ou ao menos que utilizasse esse nome, apesar de muitos elementos do cabaré serem reconhecidos na vida noturna, especialmente na arte *drag* que sempre foi bastante forte na cidade. Porém, foi a nossa geração que começou a utilizar essa palavra, investigou como linguagem artística e conseqüentemente construiu uma cena que hoje é reconhecida ao se opor a uma imagem conservadora e *careta* muitas vezes associada à cidade.

O cabaré foi cruzando cada vez mais o meu caminho e a partir do momento que comecei a dirigir meus primeiros trabalhos a linguagem já estava completamente presente na hibridez, humor e irreverência. Por volta desse período comecei a trabalhar com o Elenco de Ouro, grupo dirigido pelo pesquisador de cabaré Cleber Braga, com o qual atuei no espetáculo *Cabaré Glicose*, no ano de 2007, e também com a Companhia Silenciosa (composta por Henrique Saidel, Leonarda Glück e Giorgia Conceição) que igualmente investigavam a estética *cabaretera* mesclada às discussões da performance e do teatro contemporâneo. Estávamos iniciando uma investigação própria do cabaré curitibano, que no meu trabalho culminou com a fundação da Selvática Ações Artísticas² e a Casa Selvática, há uma década, e que tem se destacado por sua investigação particular do tema e que me possibilitou conhecer outros circuitos de cabaré na América Latina e Europa. A pesquisa que desenvolvemos, além de possuir diversas particularidades éticas e estéticas, também pode ser destacada pelo interesse na criação em grupo ou coletiva e no intercâmbio com outros artistas e contextos. Por esse motivo é

² A Selvática Ações Artísticas é uma plataforma criativa que há doze anos desenvolve atividades na cidade de Curitiba, tem se destacado por uma investigação contínua do cabaré e da prática coletiva e colaborativa. Você pode ver mais informações no site: <www.selvatica.art.br> . Acesso em: jan. 2023.

importante pontuar as diferentes edições da residência *A Reinvenção do Cabaré*, já realizada em diferentes formatos e cidades, que recebeu em 2018 artistas latino-americanos na Casa Selvática para 20 dias de criação *cabaretera* ininterrupta. No ano seguinte também surge, em outro formato, sua versão mexicana, para a criação do *Cabaré Voltei: La Gran Quimera Latino Americana y otros disparates* que abriu o Festival Internacional de Cabaret de 2019.

No Filme *Clowns/Os Palhaços* (1970)³, o diretor italiano Federico Fellini faz uma mescla de autoficção e documentário sobre um tipo de artista que estaria desaparecendo: o palhaço de circo, figura icônica da cultura popular italiana. Logo na primeira cena o diretor rememora suas primeiras lembranças com o circo e sua atração por essas figuras, que longe de representar graciosidade ou doçura, lembravam ao jovem Federico habitantes considerados inconvenientes em sua pequena cidade: figuras que falavam o que queriam em meio a gargalhadas assustadoras, vagando sem ponto fixo, na maior parte das vezes embriagadas e contestando todas as lógicas. Sempre grotescas.

Nessa compreensão encontrei algo que me fez entender como artista de cabaré e bufão. Consegui perceber que existia aí quase como uma corrente mística, uma tradição transgressora que sempre me conectou a essas figuras livres, ácidas, precárias, divertidas e tristes: dicotômicas e contraditórias. Marginais e marginalizadas. Dissidentes. E suas maiores armas eram as gargalhadas apaixonantes e ameaçadoras direcionadas a tudo que estava estabelecido.

Diferente de Fellini vivo na América do Sul, e encontrei muitas vezes nesta terra estas performances: elas já estavam aqui, antes mesmo da chegada do primeiro europeu, gargalhando como ato ético e estético de seguirem vivas. Encontro esses seres bufos não apenas nos circos e palcos, mas caminhando pelas ruas latino-americanas, pedindo ou vendendo algo, nas feiras ou praças, segurando a atenção do público, incomodando o passante, no ônibus dizendo que “poderia estar matando ou roubando”, desafiando a polícia e as leis ou fazendo da rua cabaré. Não as encontro entre políticos nem religiosos; poucas vezes as vi entre artistas. Mas vi uma vez uma destas figuras se maquiando em frente a um pequeno circo em uma cidade pequena do litoral catarinense (era o Circo Teatro do Palhaço Perereca), se preparando para uma plateia de seis gatos pingados. Sempre as vi

³ *CLOWNS*. Direção: Federico Fellini. Escrito por Federico Fellini e Bernadino Zapponi. Distribuição: Reserva Especial. 1970. 1 fita VHS (92 min.), son., color., legendado.

gritando, chorando, bebendo e depois gargalhando. Como falou Bakhtin (2010, p. 80): “a verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi seu porta-voz”.

A compreensão de uma *performance popular* que minha orientadora, Christina Streva, defende em sua tese, possibilita um estudo e análise do cabaré no campo da performance que pode aprofundar um olhar para essa ética estética da liberdade (mesmo quando sabemos que não somos livres) com uma grande profundidade, afinal a performance, ao atravessar a vida, possibilita ver o cabaré além do que acontece sobre o palco, mas tudo que vaza e expande à cena. A gargalhada é dolorida, mas a única possível de ser dada. O riso é a subversão do próprio corpo e tudo que o limita.

Esse é o corpo de um bufão oferecendo a voz para a alucinação de todas as cidades, e portanto todo o texto está em primeira pessoa. É esse bufão quem escreve, um artista na busca por olhar para o trabalho que desenvolve e reconhecer nele uma ancestralidade e tradição transgressora.

1.3 E O MAPA? EM BUSCA DE UMA *PSICOTOPOGRAFIA* DO CABARÉ LATINO-AMERICANO

A insuficiência de metodologias científicas tradicionais para a pesquisa em artes oriundas da modernidade, como da tradição positivista e os métodos quantitativos, bem como as pesquisas qualitativas pós-positivistas, vem ocupando um importante espaço no debate sobre formatos e possibilidades de escrita que dialoguem com as especificidades das pesquisas. Nesse sentido, o trabalho da pesquisadora canadense Sylvie Fortin (2008, 2012) assim como do australiano Brad Haseman (2015) tem proposto importantes perspectivas na construção de um diálogo mais direto com o objeto pesquisado, abandonando quando necessário modelos enrijecidos e buscando outros formatos como a *pesquisa-ação*, a *escrita criativa*, a *autoetnografia* (FORTIN, 2009) ou a *pesquisa performativa* (HASEMAN, 2015) como alternativas igualmente rigorosas e potencializadoras de uma profundidade específica a cada investigação. É visível que por isso mesmo temos encontrado escritas que podem, inclusive, sair do papel e encontrar em sons, imagens e movimentos formatos possíveis para sua grafia.

Certamente, propostas de mapeamentos e cartografias dialogam com esses procedimentos ao se relacionar com materiais gráficos que não estão comprometidos com uma visão linear ou fixa, mas que já propõem distintas possibilidades de estudo. Um mapa pode ser lido tendo como ponto de partida ou chegada diferentes posições, com variados pontos de vistas e objetivos para a leitura. O mapa também dialoga com uma pesquisa que deseja se relacionar espacialmente com o objeto investigado. Nesse sentido, a cartografia serviu como método para pesquisadores, como Renato Cohen (2001), interessados em ângulos dissidentes da narrativa linear ou totalitária.

Por outro lado, a cartografia tradicional propõe ser uma redução das dimensões reais, um resumo ou fechamento: “imensidões ocultas complexas escapam à escala de medida. O mapa não é exato; o mapa não pode ser exato” (BEY, 2018, p. 20). No artigo *Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade* Cohen destaca um interesse específico “de cartografias que privilegiam a espacialização antes que a temporalidade” (COHEN, 2001, p. 105), ressaltando o caráter topográfico e específico de sua pesquisa que não utiliza apenas o trabalho cartográfico como metodologia, mas está em consonância com propostas cartográficas como as escritas em 1958 por Guy Debord na *Teoria da Deriva* (2003) ao propor uma *cartografia afetiva* para uma aprendizagem *psicogeográfica*, se interessando por uma relação muito pessoal entre a cidade e o corpo inserido nesse ambiente. Há uma notável relevância na experiência pessoal do pesquisador como metodologia investigativa.

Ainda sobre este viés, a brasileira Suely Rolnik propõe uma *cartografia sentimental* ao evidenciar nessa concepção tanto a *personalidade* envolvida na investigação como um olhar específico para a *mutabilidade* daquilo que é cartografado:

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 2011, p. 23).

Rolnik evidencia o viés político nessa compreensão, que por sua vez se conecta com o pensamento de uma *psicotopografia* ou *psicotopologia* proposto por Hakim Bey em seu livro *Zona Autônoma Temporária*. O pensador anarquista fala

sobre o fato de um “mapa ser fechado, enquanto a Zona Autônoma é aberta” (BEY, 2018, p. 20) e dando continuidade ao pensamento de que mapas não são capazes de desenhar uma relação 1:1, já que são sempre uma redução ou uma simplificação da realidade, e fala da *psicotopologia* ou *psicotopografia* como uma “ciência alternativa à da pesquisa e do mapeamento feito pelo Estado e ao imperialismo psíquico. Apenas a *psicotopografia* poderá desenhar mapas 1:1 da realidade” (BEY, 2018, p. 20).

Todos esses autores, seja nomeando como *psicotopografia*, *psicotopologia*, *psicogeografia*, *cartografia afetiva* ou *cartografia sentimental*, estão evidenciando a importância de um caráter político, psíquico e pessoal que difere da visão cartográfica que deseja achatar a experiência em um mapa que caiba em uma folha de papel. A proposta *psicotopográfica* deseja valorizar a experiência e aprofundar as dimensões e renega uma proposta que deseja subtrair a experiência individual e aberta da investigação. A metodologia do *psicotopógrafo* precisa ser mutante, em consonância com a do cartógrafo sentimental. Segundo a visão de Rolnik “o que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais” (ROLNIK, 2011, p. 66). É um trabalho que o pesquisador só pode realizar quando se envolve e se relaciona direta e *vibratilmente* com o objeto estudado em busca de *Zonas Autônomas Temporárias* potenciais:

Abra um mapa do terreno; sobre o mapa, coloque um mapa das mudanças políticas; sobre esse, um mapa da internet, especialmente da contrarrede com sua ênfase no fluxo clandestino de informação e sua logística - e finalmente, acima de todos, o mapa 1:1 da imaginação, da estética e dos valores criativos. A grade resultante ganha vida, animada por marés inesperadas e surtos de energia, coágulos de luz, túneis secretos, surpresas. (BEY, 2018, p. 27).

Deste modo, Hakim Bey propõe o procedimento *psicotopográfico* revelando a complexidade do trabalho com sobreposições afetivas, sentimentais, políticas, geográficas e abertas, sempre pronto para ser reinventado de acordo com as necessidades da pesquisa. No caso deste trabalho, compreende uma forma de reflexão que se dá como criação artística e acadêmica indisciplinar (CABALLERO, 2010), coerente com o cabaré contemporâneo latino-americano.

Uma *psicotopografia* permite outras perspectivas que vão além da linearidade, universalidade e univocalidade - perspectivas estas sempre refutadas pelo cabaré -; permite aproximações através de imagens, repertórios, memórias e criações.

Também é uma atividade utópica: imagina, cria e intervém no objeto pesquisado, e amplia seu conceito. Por este motivo, escolhi como formato o ensaio compondo os capítulos, textos que se põem como processos, fragmentos, perspectivas, mas sempre móveis. O ensaio é um modelo literário acadêmico opinativo e menos formal que possibilita uma escrita processual. Nada está pronto. Se ensaia quando ainda não foi definido, finalizado, fechado ou mapeado.

O ensaio é uma obra aberta e porosa que talvez nos permita encontrar novos desdobramentos. A experimentação é inerente ao ensaio. O teste. O laboratório. O ensaio revela forma de aproximação, desejo, elaborar contínuo, risco. Não elimina a possibilidade do erro. O ensaio pode até carregar a proposta do aperfeiçoamento, mas também vê no próprio ato de ensaiar um lugar de potência, construindo um diálogo não apenas com a *psicotopografia* enquanto metodologia da pesquisa, mas também com a proposta da *cabaréurgia* que é desenvolvida neste trabalho.

1.4 POR ONDE VAMOS?

Navegando, naufragando, à deriva nossa rota já se desenha. Desgovernada, afinal é uma proposta sobre não construir estado e nação ou obra dura, fechada e total. Nossa embarcação é uma malha intensa de atravessamentos e possibilidades. Um território provisório e mutável. Nessa inconstância movediça, o lugar procurado: ilhas utópicas em meio a um mar que canta ordem e progresso: nós cantamos *work in process*. Ideal político e estético de construir redes e "seguir com o problema" (HARAWAY, 2016).

A tripulação dessa viagem ficcional é composta por artistas de cabaré, teatro ou performance com quem já trabalhei, convivi ou me inspiram. Memórias e reescritas das experiências fazem parte desse processo. Artistas vivos e mortos convido para essa dança.

Escrevo como um artista de cabaré. O artista que sou, com todos os meus fantasmas e tentativas, com a caneta que falha, o teclado que estraga, o celular que queima e a *internet* que cai. Escrevo buscando marcar uma experiência efêmera na história.

Para pensar o entendimento de *cabaréurgia* enquanto elemento artístico e de inscrição do cabaré, cada capítulo deste trabalho corresponde a uma *psicotopografia* que combina em seu interior ensaios acadêmicos de elaboração da pesquisa.

No primeiro capítulo, *psicotopografia em processo de um continente corpo cabaré 01: cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, traço um mapa ou tabuleiro auto etnográfico e sensível para o cabaré latino-americano enquanto *zona autônoma temporária* e *work in progress*. O capítulo é composto por três ensaios acadêmicos que, além de refletir teoricamente sobre o cabaré latino-americano a partir de relações teóricas e espaciais, pretendem propor uma categoria investigativa: o *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*.

A *psicotopografia em processo de um continente corpo cabaré 02: as fronteiras da nossa cidade estado se borram com as gotas do nosso suor*, dá continuidade às reflexões iniciadas no primeiro capítulo com a categoria do *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta* para entender como eu e outras artistas do cabaré contemporâneo tem pensado a escrita, roteirização e arquivo dos seus trabalhos. O objetivo é refletir propriamente sobre a inscrição do cabaré contemporâneo através da proposta da *cabaréurgia*, tendo como ponto de partida a prática *cabaretera*.

O capítulo conclusivo, *Cabaréurgia: como se inscreve cabaré?*, busca compreender em que medida as propostas trabalhadas com *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta* e a de *cabaréurgia* podem auxiliar na pesquisa prática, teórica e histórica do cabaré, também apontando possíveis desdobramentos para este trabalho.

Também nos anexos é possível encontrar materiais complementares a essa pesquisa: as entrevistas realizadas e um breve ensaio sobre a I MIC (Mostra Internacional de Cabaret).

Meu ponto de partida é *Cu ritiba* e minha palavra é adeus. Meu trajeto é a América Latina, o que guia esse caminho é o cabaré que sempre vi como jogo: gira, sarau, criação em bando. É por esse caminho que me interesse pelo que tenho chamado de *cabaréurgia*: na tentativa de pensar sobre esta obra efêmera, híbrida, política, do instante e tão pouco documentada. Quais são seus procedimentos próprios? Quais suas especificidades? Quais são seus compromissos com o real e a ficção? Em que medida é importante a característica de desaparecimento que acompanha a história do cabaré e em que medida é importante não desaparecer?

Se, como pontua, Ileana Garcia Caballero (2011, p. 183) “o real hoje não é exclusivamente tratamento temático no universo da ficção, mas é a textura e o gesto inscrito na prática estética, encontro e também documento”, como pensar a inscrição

no cabaré feito agora? A história precisa de arquivos. Diana Taylor (2013) propõe o repertório como resposta. Nós cabareteiros precisamos lutar com a história, e por isso proponho como arma capaz de olhar para nossos arquivos e repertórios o *jogo-ferida-obra-aberta* e a *cabaréturgia*. Não é acabamento ou fechamento, mas algo que consiga compreender o instante, o riso, a dança, a performance, o teatro, o evento, a *zona autônoma temporária*, e todos os tipos de atravessamento do agora cabaretero.

2 PSICOTOPOGRAFIA DE UM CONTINENTE CORPO CABARÉ 01: CABARÉ-JOGO-FERIDA-OBRA-ABERTA

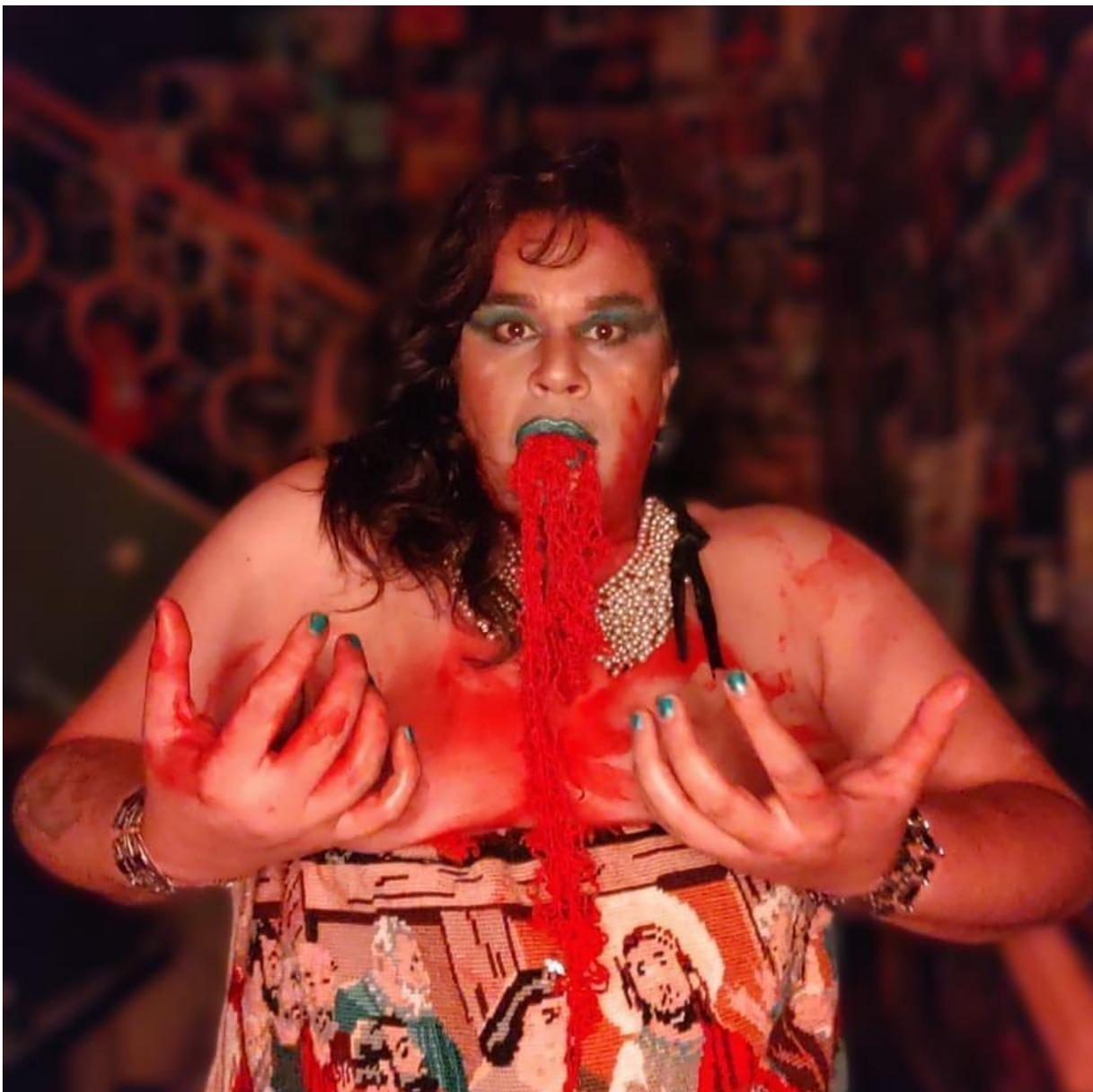


Figura 1 - Autorretrato de Stéfani Belo realizado no processo do espetáculo virtual *Aqui Estamos Futuro*.

Legenda; A artista está olhando para frente, como quem nos encara, vestida com uma tapeçaria que retrata a Santa Ceia, tem maquiagem e unhas na cor azul e parece babar um emaranhado de fios vermelhos.

Fonte: Stéfani Belo, 2021.

Para iniciar a investigação das possibilidades e propostas da *cabaréurgia* proposta nesta pesquisa, foi necessário em um primeiro momento compreender que existem muitos cabarés, mas com qual desejo dialogar? Portanto, essa primeira *psicotopografia* é composta por três ensaios investigativos que buscam uma

aproximação ética e estética do cabaré como linguagem indisciplinar e transgressora na América Latina. Tais ensaios, mais do que mapear ou querer dar conta de tudo o que pode ser o cabaré no continente latino-americano, apresentam a linguagem e a prática *cabaretera* em uma movida de identificação com o continente em seus aspectos geográficos, históricos, políticos ou contestatórios e introduzem as discussões acerca de inscrição, registro, memória e desaparecimento.

Construo a proposta de uma categoria de estudo e investigação do cabaré afetado por um olhar dissidente em relação a história oficial das artes cênicas, que sempre deixou o cabaré de lado seja por seu caráter fragmentário e popular ou inacabamento, precariedade e efemeridade urgente. Tal categoria nomeei de *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta* e busco explorar neste primeiro capítulo suas complexidades.

2.1 LA GRAN QUIMERA LATINOAMERICANA: UM CONTINENTE CABARÉ

un aviso-
 contenemos aqui una ciudad-estado-nación híbrida:
 mezcla de idiomas, mestizismos y el contrario de la pureza,
 mezcla de artistas y sus visiones continentales.
 Presentamos un monstruo de muchas cabezas
 descuartizado en un teatro histórico, un teatro del pueblo,
 veremos partes de esto en una excursión a sus entrañas.
 Un pueblo sin piernas pero que camina,
 un continente hecho de mucha sangre que escurre hacia al sur,
 una canción bufa,
 risa heroica,
 la única arma es una carcajada en la cabeza del colonizador,
 Muerámos de reír juntxs.
 Esta es nuestra quimera.
 Bienvenidas, bienvenidos, bienvenidos al CABARÉ VOLTEI! ⁴

Quando olho para o mapa da América Latina vejo uma série de outros mapas, cartografias de sangue e luta, *fiesta y dolor*. Vejo pontos dissidentes e polifônicos, cores, contornos. Uma imensidão no confronto da terra e da água. Sinto o gosto do seu coentro, milho, *pulque*⁵ e *jalapeño*, ouço esse mapa e não poderia não dançar e cantar esse mapa. Já não é apenas um mapa, mas partitura, parangolé, bandeira e grito.

⁴ Prólogo de *Cabare Voltei: La Gran Quimera LatinoAmericana y otros disparates*, espetáculo desenvolvido na residência *La Reinvencción del Cabaret* conduzida por Ricardo Nolasco, Gabriel Machado e Montserrat Angeles Peralta para a abertura do 17º Festival Internacional de Cabaret, na Cidade do México.

⁵ Bebida ancestral mexicana feita da fermentação da folha do agave.

Picoto esse mapa e misturo, depois junto seus caquinhos. Vou colocando sobre uma calçada dura estes fragmentos, misturo com outros caquinhos, pedaços, objetos, palavras. Então vejo um monstro de muitas cabeças surgir em minha frente, uma quimera feita de partes dissonantes. Pré e pós dramática revela em seu interior os cabarés em que já estive, uma hidrografia feita do sangue de uma vida experimental é desenhada na conexão desses pontos que se parecem com um corpo visto por dentro. Como todo corpo, aglomerado de diferentes formas de vida.

Traço por cima de todas essas imagens um outro risco conectando esses e outros pontos no mapa do continente. Linhas vermelho-sangue que escorrem por essas veias abertas. Desenhemos um outro mapa-tabuleiro, uma nova geografia. *Psicotopografia* das zonas autônomas temporárias prestes a sumir. Deixamos uma marca-ponto-registro de que estivemos por aqui. Uma psicotopologia ou *psicotopografia* não é um sistema fechado como um mapa, mas cartografia afetivo-sentimental provisória sempre pronta para ser reorganizada e recombinação. É o cabaré: feito de fluxos, instantes, arte e vida no limite da trituração/desaparecimento. O cabaré sempre está travando batalha com a grande obra fechada e eternamente reconhecida nas paredes dos museus ou presa no palco dos grandes teatros, assim como com a história oficial gravada em letras pequenas nos grandes livros empoeirados. O cabaré não é unívoco ou total, nem escultura indestrutível, não é colosso. É ao vivo, fugaz como a própria vida: instante repleto de agoras. Não deseja reproduzir o instante, mas ser esse instante *jogo-ferida-obra-aberta*.

Neste ensaio apresento reflexões terceiro-mundistas para a prática e pesquisa *cabaretera* na América Latina como instrumento cartográfico, *psicotopológico* e de inscrição histórica.

2.1.1 A nação *mestiza*, suas encruzilhadas e limiaridades

Eu sou uma ponte balançada pelo vento, uma encruzilhada habitada por redemoinhos (ANZALDÚA, 2021, p. 78)

A América Latina é uma grande parte desse continente, embora como diz Eduardo Galeano (2017, p. 18) “pelo caminho perdemos até mesmo o direito de nos chamar americanos”. Localizado entre o Rio Grande da América do Norte - conhecido em sua parte mexicana como o Rio Bravo que marca a fronteira entre a

América Latina e Anglo-Saxã e pelo qual muitas pessoas arriscam a vida na busca por cruzar a fronteira com os Estados Unidos da América - e o conjunto de ilhas sul-americanas que formam a Terra do Fogo/*Tierra del Fuego*.

Uma grande porção de terra repleta de particularidades, mas conectada por um histórico comum de colonizações exploratórias marcadas por violências, extrativismos irresponsáveis e uma contínua precarização da sua população. Nessa América estão grandes reservas naturais e uma diversidade de espécies animais e vegetais surpreendentes, constantemente ameaçadas pelos interesses do agronegócio e de multinacionais que seguem explorando essa parte do mundo. São inúmeros os movimentos de genocídio e sucateamento da América Latina, incluindo o extermínio e a marginalização de seus povos originários - outrora pelos processos históricos de colonização, e agora por tantas outras formas igualmente coloniais.

Ironicamente quando olhamos para o mapa, que é como todo registro fruto de um ponto de vista - e que nesse caso assume a centralidade do norte do mundo - podemos ver a alegoria de uma América Anglo-Saxã (como sabemos separada por um enorme muro físico e ideológico na fronteira com o México) sustentada em uma estrutura piramidal pela precária América Latina. Mais uma vez é Galeano (2017, p.18) quem diz ao falar sobre essa *sub-américa*: “ É a América Latina, a região das veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias”. Não basta expor ou reconhecer tais feridas e somente abrir uma dor profunda e ancestral e esperar que ela cicatrize, mas provocar erupções e transformações. Portanto, além de olhar para o cabaré que produzimos na América Latina, também é importante reconhecer que temos uma epistemologia, uma tradição transgressora e uma indignação própria, e estas nos apontam caminhos. Temos que dizer: também somos América. Convoco aqui Gloria Anzaldúa:

Os Estados Unidos se debatem com uma crise de identidade. Os neoconservadores querem manter a educação superior como uma instituição anglo-europeia. Querem manter um país anglo-europeu, expandir um mundo anglo-europeu imperializando um terceiro mundo. Mas nós problematizamos sua hegemonia. Nós dizemos “yo también soy América”. Para mim, América não termina nas fronteiras mexicanas e canadenses. Ela engloba a América do Norte, a América Central, a América do Sul e o Canadá. Nós temos de parar de nos apropriar da palavra América para que caiba apenas o Estados Unidos. Ela é tudo isso, *el nuevo mundo*. (ANZALDÚA, 2021, p. 188-189).

Ativista, feminista, acadêmica e poeta fundamental das perspectivas chicana e *queer*, Anzaldúa pensa a partir de sua trajetória na fronteira entre o México e os Estados Unidos e dali produz seu pensamento. Evoca um poder rebelde e transgressor soterrado, mas que permanece sob nossos pés, reconhecendo na mestiçagem latino-americana possibilidade de “abrir furos em seus muros” (ANZALDÚA, 2021, p. 187) e perfurar assim os limites que aprisionam a América Latina.

Aqui é necessário fazer um contraponto com as reflexões da socióloga anarquista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui acerca do discurso da mestiçagem em seu país, que atuou no desaparecimento da identidade indígena por uma retórica republicana na medida que “(...) permitiu assim construir a imagem do *mestizo* no discurso público e impô-la como a única identidade legítima da nação boliviana moderna” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 96, tradução do autor)⁶, atuando em uma ocidentalização da Bolívia na transformação do indígena em trabalhador do campo. É sabido que essa prática que agiu como um genocídio ideológico dos povos originários não foi exclusiva da Bolívia, e que são esses movimentos que ainda fazem na América Latina uma visão caricatural, alegórica ou romantizada tanto do indígena, como do mestiço.

Digo isso para que possamos entender que Gloria Anzaldúa (2021) propõe se apropriar da mestiçagem criando uma categoria capaz de ameaçar os *neoconservadores* ao inverter sistemas sociais de marginalização do mestiço, o que ela denomina como a *Nueva Mestiza*: “um sujeito liminar que vive nas fronteiras entre as raças, culturas, linguagens e gêneros” (ANZALDÚA, 2021, p. 194). Este lugar político e fronteiro habitado pela *Nueva Mestiza* também é chamado pela autora, como está evidenciado na epígrafe desta seção, de *encruzilhada*.

⁶ Texto original: “permitió así construir la imagen de “lo mestizo” en el discurso público e imponerla como la única identidad legítima de la nación boliviana moderna”. RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 96,

Ao refletir sobre a América Latina é importante lembrar que escrevo do Brasil, um país que, por mais que se localize na América Latina, se distancia dos outros tanto por sua extensão territorial quanto por seu idioma, mas que também tem proposto possibilidades de pensamento latino-americano. Se relacionando com um pensamento que se opõe às heranças coloniais através de uma reflexão afro-diaspórica, a pesquisadora Leda Martins também encontra na *encruzilhada* uma possibilidade para pensar a cultura negra no país a partir dos cruzamentos do tecido cultural brasileiro, segundo Martins:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpenetração do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos. (MARTINS, 2003, p. 69).

É fundamental para a compreensão dessa perspectiva (e também para a investigação do cabaré latino-americano) o entendimento da *encruzilhada* como possibilidade política que não silencie vozes ou visões de mundo, mas construa possibilidades de coabitar territórios híbridos ou mestiços. Para isso, Leda Martins não propõe uma visão harmônica desses cruzamentos, pelo contrário, evidencia que são possibilidades nem sempre amistosas, mas também espaço de confronto. As encruzilhadas latino-americanas não desejam ser espaços harmoniosos ou domesticados, mas de movimento e troca.

Nestas encruzilhadas nos perdemos e nos reencontramos, transformamos a matéria e construímos *espaços outros* dos que os regidos pelos mecanismos dos poderes vigentes e opressivos, construímos comunidade e utopias provisórias.

Também Luiz Ruffino reflete sobre a encruzilhada em uma proposta pedagógica inspirada por Exú, senhor das encruzilhadas, em sua proposição de ordem política e estética para uma educação emancipatória. Ele relata: “as encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as ações se atravessam, dialogam, se encontram e se contaminam” (RUFFINO, 2018, p. 75). Como é perceptível, Luiz Ruffino, assim como Leda Martins, também identifica na encruzilhada um entrelaçamento de forças não harmônicas, mas abertas à troca e à contaminação.

Ao propor uma *pedagogia da encruzilhada* Ruffino (2018, p. 74) convida a um lugar de ação educacional e política capaz de uma recombinação “das memórias e

justiça cognitiva”, a partir de destroços e fragmentos oriundos do “trauma e das ações de violência produzidas pelo colonialismo”. Em outras palavras, a encruzilhada se faz lugar pedagógico na medida que reposiciona nossas feridas coloniais como uma possibilidade outra para o mundo que vivemos.

Por isso Exú é o guia dessa caminhada pedagógica, o orixá capaz de resolver e fazer conviver todas as dicotomias que “versa acerca dos acontecimentos, dos movimentos, da ambivalência, do inacabamento e dos caminhos enquanto possibilidade” (RUFFINO, 2018, p. 73). O educador identifica em Exú as fronteiras e suas transgressões, e destas reflexões é possível perceber também na prática do cabaré da América Latina um lugar pedagógico e fronteiriço. Nos terreiros de umbanda muitas vezes as festas que celebram o povo de rua, assim como Exú, são denominadas cabarés. Exú é o senhor dos cabarés!

Nesta sobreposição de cartografias que proponho aqui, não posso evitar de ver também o cabaré que investigo como essa encruzilhada entre arte (e as mais diferentes linguagens) e questões que tocam diretamente a vida. Acredito que essas proposições mestiças nos servem para olhar o cabaré latino-americano como essa grande encruzilhada, e também através do cabaré compreender e até mesmo propor novas possibilidades decoloniais, éticas e estéticas para a América Latina.

É assim o cabaré da América Latina (em especial o que defino aqui como *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*) também é encruzilhada e utopia *mestiza*, na medida que constrói sua poética no cruzamento e no através. E assim podemos propor um olhar para a América Latina também como cabaré: um continente cabaré, aproximando questões aqui discutidas sobre o continente latino-americano desse espaço vivo sempre sendo construído, destruído, remodelado e hibridizado: possibilidades não lineares ou totalitárias para se coabitar mundos. O cabaré institui em suas encruzilhadas uma zona em que mundos diversos podem coexistir.

O relaciono com os estudos da pesquisadora cubana Ileana Diéguez Caballero (2011) acerca das *cenar limiares/liminares*, na medida que estas operam em linhas fronteiriças entre linguagens artísticas, mas também entre arte e vida, cena e política.

Ileana aponta uma cena latino-americana que, por mais que não faça referência direta ao cabaré, é povoada por artistas deste e referências *cabareteras*. Vai além da disciplinaridade do teatro ou da *performance art*, “instalando-se em

espaços de travessia, liminaridades e hibridações, onde se cruzam e se interrogam os campos da arte, da estética e da política” (CABALLERO, 2011, p. 145). Uma visão que pode revelar o cabaré como possibilidade de olhar para os contextos latino-americanos com particularidade aguda ao se identificar com essas encruzilhadas e mestiçagens, gerando uma forma de fazer cabaré muito própria que rasga a cena e questiona a realidade com o compromisso de inventar novos mundos, esquinas e espaços de autonomia:

A liminaridade tem textura política por implicar em processos de inversão de status. É uma antiestrutura, um "espaço potencial" a partir do qual se desautomatizam os discursos do campo da arte e da representação, dinamitando lugares comuns. (CABALLERO, 2011, p. 180).

O cabaré latino-americano com suas mestiçagens, encruzilhadas, limiaridades e possibilidades políticas e artísticas propõe espaços para a presença como documento tanto do próprio cabaré como do continente latino-americano.

2.1.2 Fiesta y dolor

É o cabaré cruzamento de diversas *tradições transgressoras* oriundas da cultura cômica e da *performance popular*, mas que se entrelaçam e dançam com elementos do contemporâneo, sempre atravessados pela vida. O cabaré se modifica e se encontra na América Latina, principalmente por perceber em suas próprias encruzilhadas possibilidades de fusão com a vida e a política. Não existe aqui arte apenas pelo delírio estético. Estética e ética jogam juntas.

O cabaré latino-americano deixa de ser somente mais uma herança europeia, transgride o próprio sotaque afrancesado - do francês fica só o pastiche do europeu -, se identifica com Exú e muitas outras entidades das encruzilhadas latino-americanas. No Brasil, inclusive, o *cabaret* perde o *T* e vira *cabaré*, se dilui com ambientes noturnos próprios do país na sua mistura de riso e lágrima.

A fim de entrar com maior profundidade no cabaré que fazemos por aqui, é importante jogar e se perder nesse espaço limiar e utópico que é a festa pública, Christina Streva (2017, p. 89) nos aponta o caminho através da obra de Mikhail Bakhtin: “A linguagem do cabaré relaciona-se com o conceito de carnavalização bakhtiniano na medida em que transforma arte em festa, fantasia e carnaval”. Factualmente, o pesquisador russo abre espaços de potência para a pesquisa do

cabaré na medida que “seus delineamentos sobre a carnavalização, o corpo híbrido e grotesco oferecem ferramentas para estudar fenômenos artísticos que propõem inversões paródicas do status quo.” (*apud* CABALLERO, 2011, p. 51). As duas pesquisadoras se referem ao olhar atento do pensador na última fase de seu trabalho ao se debruçar sobre a obra de François Rabelais, nela encontrando uma visão utópica, mutável e aberta de mundo em que “toda hierarquia é abolida” (BAKHTIN, 2010, p. 219). Bakhtin percebe já na festa pública medieval (anterior a produção de Rabelais) uma forma de sobrevivência de antigos ritos ligados a uma força regeneradora da vida na subversão das leis, relações e instituições, e eram bufões e charlatões os que comandam esse rito.

Não é difícil encontrar relações entre os estudos de Bakhtin sobre a cultura cômica do renascimento com o cabaré. Mesmo que este enquanto linguagem tenha se formalizado somente a partir da Belle Époque na França, já eram evidentes traços fortes cabaretistas em diferentes festejos e folguedos desse período.

No não oficial reside o rito bufo do destronamento dos reis e por ali encontramos uma alusão direta ao cabaré em meio a carnavalização: “o desmembramento, o esquartejamento do corpo de Tappecoue na praça pública, diante do cabaré, durante um banquete, numa atmosfera carnavalesca.” (BAKHTIN, 230). Esse fragmento evidencia como o que chamo aqui de uma *tradição transgressora* já presente na *performance popular*, na festa pública e no não oficial se misturam com as origens do cabaré. O autor está interessado em um espaço utópico e de liberdade que encontra na festa “isenta de todo sentido utilitário (...) toda finalidade prática” (BAKHTIN, 2010, p. 241) possibilidade para acontecer. Para Bakhtin “o jogo tem um parentesco íntimo com a festa, é como ela extra oficial, as leis que o regem opõem-se ao curso habitual da vida” (Bakhtin, 2010, p. 226).

Voltando o olhar para a América, Bakhtin (2010, p. 237) escuta um chamado em meio a festa pública: “nos domínios do pensamento, as palavras estavam também a procura da América, queriam descobrir os antípodas, esforçavam-se por ver o hemisfério ocidental do globo terrestre, perguntando ‘o que há ali debaixo de nós?’”. Aqui embaixo, podemos responder ao teórico russo: é evidente que são nas encruzilhadas mestiças latino-americanas que acontecem novas fusões entre festa e rito que necessariamente iriam diferenciar o cabaré que fazemos e investigamos por

aqui, menos conectado à herança individualista do romantismo que influenciou muito o cabaré nos contextos europeus, como aponta Robert Stam:

Enquanto os carnavais Europeus degeneraram numa repetição cristalizada de rituais perenes, pálidas evocações dos frenesis rabelaisianos de outrora, na América Latina, sobretudo nos países impregnados pela cultura africana trazida pelos escravos, o carnaval continua sendo uma tradição viva e vibrante. (STAM, 1992, p. 49).

Na medida que podemos expandir o entendimento de carnavalização, assim como fez Bakhtin, e compreender neste espaço outros desdobramentos da festa popular, encontramos na festa latino-americana a presença da subversão e transgressão tão presentes nos estudos do filósofo que percebe na carnavalização o ideal dialógico e polifônico que se opõe à totalidade e à obra fechada. No carnaval latino-americano, aqueles que tiveram seu espaço político negado e todos os interditos estão em festa e fazem parte do mesmo bloco, corpos se fundem, limites se perdem, o grito atravessa o corpo, o sacro se faz profano. O oprimido reencena e debocha do opressor. O opressor dança ridiculamente com bananas na cabeça e tudo, absolutamente tudo é efêmero.

Estamos na rua, em meio às encruzilhadas e as mestiçagens, construindo espaço coletivo, provisório e utópico. É o carnaval essa experiência limiar entre arte, festa, vida. Acontece em meio às leis ao mesmo tempo que suspende todas elas. Se vive a intensidade da liberdade com todas suas contradições. Silvia Rivera Cusicanqui ao analisar imagens das festas bolivianas do século XIX retratadas por Melchor María Mercado diz:

Tem um cunho católico e mestiço, mas as personagens e simbologias indígenas estão sempre presentes (...) Hoje, como no século XIX, a festa oferece a oportunidade de subverter os rígidos papéis de classe que se observam na vida cotidiana. Paradoxalmente, são as fantasias que possibilitam uma convivência inter-castas, bloqueada cotidianamente pelas fronteiras de vestimentas, fala e gesto, que na normalidade são quase impossíveis de cruzar⁷ (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 43, tradução do autor).

Silvia ressalta nesse fragmento o caráter temporário e utópico da festa, ao mesmo tempo que revela uma característica importante para pensarmos o contexto latino-americano: na impermanência da festa reside dicotomicamente a sua potência e o seu fracasso, revelando contradições impossíveis de serem resolvidas definitivamente. A festa e o efêmero assim carregam consigo também *el dolor*. A encruzilhada é um lugar cheio de potências e feridas.

A partir de Bakhtin e sua investigação de espaços utópicos através da polifonia, do grotesco, da festa e da carnavalização, é possível identificar uma *tradição transgressora* da qual o cabaré descende. É interessante voltar a atenção para como, no contato com essas encruzilhadas da América Latina, o cabaré se enreda desenvolvendo características próprias em diferentes contextos, o que de maneira alguma unifica essas manifestações, mas revela temáticas e procedimentos comuns de interesse marcados por um histórico de exploração e colonização. O formato tradicionalmente europeu, que sempre esteve conectado com as dissidências e inconformidades, é mais uma vez mastigado, devorado, misturado entre vísceras e encruzilhadas e depois devolvido como uma gargalhada infame na cabeça do colonizador.

Enquanto o cabaré europeu é marcado pela herança romântica do grotesco individualista, na América Latina o cabaré tem se reconectado com essa festividade utópica e não oficial estudada por Bakhtin e a transgredindo mais uma vez. O cabaré é envolvido por outras sonoridades, línguas, discordâncias e feridas. Encruzilhadas. Por aqui, nesse continente marcado por tanta dor e precariedade, ganha novos contornos enquanto zona autônoma temporária e espaço de resistência aos poderes estabelecidos.

⁷ Texto original: "Tienen un sello católico y mestizo, pero las personajes y simbologias indígenas están siempre presentes (...) Hoy, como en el siglo XIX, la fiesta brinda la oportunidad de subvertir los rígidos roles estamentales que se observan en la vida diaria. Paradójicamente, son los disfraces los que hacen una convivencia inter-castas, bloqueada cotidianamente por fronteras de vestimenta, habla y gesto, que en la normalidad resultan casi imposibles de cruzar". RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 43.

Por outro lado Livia Sudare (2017, p. 170) aponta a consideração de Umberto Eco à proposta de carnavalização de Bakhtin enquanto um espaço de liberdade e utópico, para se questionar se seria o cabaré alemão um espaço de profanação (em relação ao pensamento do também italiano Giorgio Agamben) ou um exemplo de reforço da lei. Eco entende que no carnaval e na comédia não existe uma verdadeira transgressão já que "eles nos lembram da existência da regra" (ECO *in* SUDARE, 2017, p.170). Me parece que é também nessa consciência das regras que o cabaré aqui pesquisado não pode ser entendido como um reforço da lei, mas sim uma forma de as escancarar e assim debochar delas. É importante reforçar que por mais que seja perceptível a referência no cabaré investigado aos contextos descritos por Bakhtin, não se trata de uma reencenação do contexto renascentista carnavalesco, mas no reconhecimento de como as tradições populares do bufão, do charlatão e do grotesco se desenvolvem de formas específicas ao se mesclar com o riso de povos oprimidos pela estrutura colonial e escravagista. Aqui o cabaré também evidencia a atividade coletiva e de acolhimento: é assembleia, lugar individual da fala e da escuta, mas que também abre uma voz coletiva. Na efemeridade e urgência *cabaretera* somos conduzidos a um espaço polifônico e provisório. Abre feridas, processos e encruzilhadas.

Cabaré é a festa e o corpo latino-americano que encontram formas subversivas de seguir existindo, mesmo em contextos atrelados a ditaduras militares e repressões políticas de todas as ordens. A América Latina reconhece mais uma vez na festa e no jogo o seu cabaré. Língua selvagem, mestiça, grotesca e polifônica. Aqui não teria como não se mesclar com outras tradições que entrecruzam festa e dor.

É justamente nesse lugar que estou definindo com uma *tradição transgressora* própria da América Latina que encontro uma possível gênese para o nosso cabaré e o que o pode caracterizar e que se relacionam com a proposta de *jogo-ferida-obra-aberta* que desenvolvo nesta pesquisa. É inevitável não relacionar com o que o pesquisador e diretor de cabaré Cleber Braga coloca como tra(d)ição no cabaré *sudaca*:

(...) projeta-se do cabaré sudaca, forjado nas ex-colônias, uma maquinaria contracolonial disseminadora de diferenças, que em parte mantém-se fiel à tradição popular e anti-burguesa do gênero, no que diz respeito a sua pré-história europeia e, por outro lado, trai a própria colonialidade do poder no qual foi forjado e imposto: pura tra(d)ição. (BRAGA, 2021, p. 7).

Em seu texto, Cleber apresenta o que denomina com as sete tra(d)ições do cabaré, ou os seus sete pecados, ao identificar em seu “espírito provocador e político, que historicamente se rebelou à moralidade vigente, aos cânones estéticos” (BRAGA, 2021, p. 13) possibilidade de diálogo com a América Latina e seu histórico de opressões raciais, de gênero, “entre outras heranças da invenção da América”. Tra(d)ições para a decolonização de corpos e mentes que nos levam pelos caminhos da festa e da dor na construção de epistemologias e procedimentos próprios do cabaré latino-americano.

2.1.3 Outras imagens: línguas selvagens, ambíguas e grotescas perspectivas latinas para prática e inscrição do cabaré

Não teria como o grotesco ou a carnavalização medieval sobreviver ou se desenvolver além da festa. Para chegar a isso, tinham que penetrar obrigatoriamente na grande literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 83).

A escrita é incontestavelmente, como deixa explícito Bakhtin a respeito da sobrevivência da cultura popular através da obra de Rabelais, a possibilidade de inscrição histórica mais forte da história da humanidade. Atravessa e marca muitos tempos e culturas, construindo registros pelos quais é possível se aprofundar em diferentes contextos. É forma de deixar vestígio, de dizer: “estivemos por aqui!”. Mas, também a escrita, como praticamente a única forma de registro aceita e respeitada, inevitavelmente constrói um totalitarismo de validação excludente.

Especificamente em relação aos objetivos desta pesquisa, a escrita envolve questões bastante contraditórias, das quais destaco:

- 1) Enquanto se reconhece prioritariamente o registro válido enquanto o que foi escrito, acabamos deixando para o lado de fora diversos formatos, como é o caso do cabaré e outros gêneros considerados “menores”, não tidos como de importância pelos parâmetros rígidos da história oficial da arte seja por seu caráter efêmero, frívolo ou popular.
- 2) Também a América Latina tem uma relação conturbada com a palavra escrita, já que possui muitas línguas originárias exclusivamente orais,

assim como se cruzou com outras tradições (como as vindas da África) também não escritas. Por muito tempo quem escreveu foi o colonizador, o patrão e o catequista. É importante pensar na quantidade de pessoas não alfabetizadas em todo o seu território.

O cabaré está sempre na luta já mencionada com o desaparecimento que muitas vezes o salva e muitas o condena. Como tudo o que não é oficial, seu estudo é sempre envolto por uma série de complexidades, e muitas vezes o lugar onde conseguiremos encontrar esses registros é junto aos arquivos policiais. Mas também é necessário questionar a lógica arquivista da história e reconhecer que ela é apenas uma das fontes possíveis de investigação, assim como a necessidade de metodologias próprias para o estudo teórico e prático do cabaré latino-americano. Perspectiva que se relaciona com o pensamento de repertório proposto pela pesquisadora mexicana Diana Taylor (2013), como forma de olhar tanto para as práticas daquilo que não fica arquivado, como para sutilezas que jamais podem ser captadas pelo pensamento do arquivo tradicional.

Vivemos em um continente marcado por seu histórico de dor, suas feridas, frutos diretos ou indiretos de um processo colonial, e assim sendo os procedimentos de estudo e memória não podem dar as costas para isso. A América Latina luta pela sua memória, que está constantemente sendo apagada ou escondida. O letramento e a alfabetização ainda são muito recentes, o que faz com que o registro escrito ainda seja envolto por uma série de dificuldades e histórias de barbárie. É fundamental o reconhecimento de formas de inscrição próprias da produção latino-americana além dos registros escritos.

Ao refletir sobre arquivo, repertório e roteiros Taylor (2013, p. 17) está interessada em pensar como a performance pode “transmitir a memória e a identidade cultural”, já que o arquivo não consegue guardar o evento ao vivo. “Ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias” (TAYLOR, 2013, p. 45). Encontrando diálogo com o pensamento de Cleber Braga (2021) uma tradição da traição, ou seja, possibilidades outras para uma epistemologia e genealogia própria para o cabaré latino-americano.

Utilizo para tal, junto às reflexões de Diana Taylor a respeito de roteiros e de uma cena limiar latino-americana como propõe Ileana Garcia Caballero, os

pensamentos de *oralitura* de Leda Martins (2003), a *Sociologia da Imagem* proposto por Sylvia Rivera Cusicanqui (2015), a visão de mestiçagem de Gloria Anzaldúa (2016) e a pedagogia da encruzilhada de Luiz Ruffino (2018), como algumas propostas capazes de *descentralizar* a palavra através de outras fontes de registro comprometidas com questões que atravessam o corpo latino-americano e também sua performance. Tradição oral, cultura popular, marcas do corpo, iconografia ou o próprio ato performativo são algumas formas de registro e inscrição que possibilitam abrir espaços outros a repertórios capazes de se contrapor às narrativas de uma história sempre comprometida com os interesses hegemônicos de cada tempo.

Se a lógica do arquivo tem um interesse naquilo que pode ser e é registrado em cada tempo, é inegável que é necessariamente carregada de uma visão ideológica. Exatamente por isso essas outras perspectivas são capazes de deslocar para relações de registro e reflexão mais coerentes com essa pesquisa. Questionando as lógicas oficiais de arquivamento, podemos construir relações atravessadas pelo espaço, memória, cultura oral, imagética e os mais diversos fluxos que as atravessam de uma maneira aberta, processual e em construção.

Leda Martins estabelece a *oralitura* como possibilidade da inscrição histórica, Sylvia propõe um olhar atento para a imagem inscrita como documento particular e coerente com a América Latina em sua prática sociológica. Gloria destaca a importância das teorias de *mestizajes* - inscrições fronteirizas como “outra leitura de cultura, história e arte- aquelas dos despossuídos e dos marginais” (ANZALDÚA, 2021, p.195), como é também a proposta da pedagogia da encruzilhada de Ruffino. Autoras e autor que pensam a partir de distintos contextos latino-americanos, revelando a necessidade de uma epistemologia e procedimentos próprios baseados em nossas liminaridades, mestiçagens, encruzilhadas e fronteiras. Para essa prática é necessário estar com um olhar atento e que vá além do que se convencionou entender como registro (na maior parte das vezes escrito), como aponta Martins:

Na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia (...) A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas. (MARTINS, 2003, p. 63 - 64).

Para a pesquisadora, o corpo em performance é local de inscrição (MARTINS, 2003) e a *oralitura* permite olhar para formatos já bem distantes da

lógica arquivista presente na transmissão e inscrição dentro do contexto estudado pela autora (as festas populares e especialmente a congada mineira), e que não poderia ser diferente no cabaré da América Latina quando o identificamos como um herdeiro da festa pública. Esse caráter denominado como *oralitura* não se refere somente à traição da cultural oral, mas também a ela podemos relacionar a *língua selvagem* defendida por Gloria Anzaldúa. Uma língua mestiça e híbrida capaz de assustar ao não se render aos mecanismos de controle e poder, a autora defende como um terrorismo linguístico: “*Deslenguadas. Somos los del español deficiente. Somos seu pesadelo linguístico, sua aberração linguística, sua mestizaje linguística, o sujeito da sua burla*” (ANZALDÚA, 2019, p. 310) que para fugir das lógicas tão centradas nas palavras e nos colonialismos encontra na imagem reduto e possibilidade de pensamento:

Uma imagem é uma ponte entre a emoção evocada e a percepção consciente; as palavras são os cabos que sustentam a ponte. As imagens são mais diretas, mais imediatas do que as palavras, estão mais próximas do inconsciente. A linguagem das imagens precede o pensamento articulado em palavras, a mente metafórica precede a consciência analítica. (ANZALDÚA, 2016, p. 124, tradução do autor)⁸.

Como Anzaldúa, também é nas imagens que Cusicanqui encontra possibilidade para uma perspectiva *decolonial*, uma genealogia própria do sul do mundo, na medida que possibilita um olhar para “o que as palavras não podem expressar em uma sociedade de silêncios coloniais” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 213, tradução do autor)⁹. Seguindo esse pensamento, por mais que não estejamos aqui tão próximos quanto a autora de uma visão sociológica, as imagens parecem ser junto a *oralitura* uma importante possibilidade metodológica para o estudo e prática do cabaré latino-americano, e evidentemente a sua inscrição.

O cabaré é uma linguagem bastante imagética por sua herança, como já apontada, da festa pública que, como toda tradição da performance popular, é tão distante dos livros e dos considerados grandes textos da dramaturgia. Também são elas, as imagens, que permitem olhar para os princípios de fragmentação e

⁸ Texto original: “una imagen es un puente entre la emoción evocada y el conocimiento consciente; las palabras son los cables que sostienen el puente. Las imágenes son más directas, más inmediatas que las palabras, están más cercanas al inconsciente. El lenguaje de las imágenes precede al pensamiento articulado en palabras, la mente metafórica antecede a la conciencia analítica.” ANZALDÚA, 2016, p. 124.

⁹ Texto original: “lo que las palabras no pueden expresar en una sociedad de silencios coloniales.” RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 213.

conectividade tão presentes no cabaré não como uma falta de narrativa ou linearidade, mas sim como um espaço próprio de análise. Finalmente, o cabaré é muito influenciado pelas discursividades imagéticas e burlescas presentes em charges e caricaturas. É o cabaré a arte do borrão e do traço rápido. Se conecta em sua imagética com uma *psicotopografia* através da cena.

Mas é importante não recair com ingenuidade nas armadilhas da imagem, afinal vivemos em um mundo *printável* e *instagramável* que potencializa ainda mais o poder da imagem, repleto de contrastes e contradições. Estamos em uma *imagemcracia* - a autoridade da imagem. Há um elaborado mecanismo de poder que envolve desde quem registra até quem é registrado: seja através de pintura, foto, desenho ou filme. É uma rede de relações que expõe contratos sociais, políticos ou religiosos, ao mesmo tempo que possibilita uma comunicação direta e acessível. Cusicanqui declara que “a banalização da imagem e da fotografia (*internet*, Facebook) e seu uso indiscriminado, pode chegar a converter-se em um atentado contra a memória visual, contra a atenção cuidadosa e a consciência crítica” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 313, tradução do autor)¹⁰. Devemos entender a imagem como um instrumento potente e capaz de revelar perspectivas ocultas entre as palavras, mas é importante perceber que “somos bombardeados de imagens e não fomos alfabetizados quanto ao deciframento das intenções colonizadoras que traz consigo a imagem” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 317, tradução do autor)¹¹. A autora não está propondo um mundo feito só de imagens, mas em suas palavras como:

¹⁰ Texto original: “La banalización de la imagen y de la fotografía (*internet*, Facebook) y su uso indiscriminado, puede llegar a convertirse en un atentado contra la memoria visual, contra la atención cuidadosa y la conciencia crítica” RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 313.

¹¹ Texto original: “somos bombardeados por imágenes y no somos alfabetos en cuanto al deciframiento de las intenciones colonizadoras que trae consigo la imágenes”. RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 213.

Uma possibilidade de pensar, falar e perceber que se sustenta no múltiplo e no contraditório, não como um estado transitório que tem que ser superado (como na dialética), senão como uma força explosiva e contestatória, que potencializa nossa capacidade de pensamento e ação. (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 310 - 311, tradução do autor).¹²

Assim como todas as autoras e autores mencionados nesta seção, acredito que precisamos encontrar novas perspectivas, categorias e metodologias próprias da América Latina, e em meu caso especialmente do cabaré que fazemos, para “lançar nossos dilemas na encruza, rasurá-los e reinscrevê-los, de forma cruzada” (RUFFINO, 2018, p. 79). Isto para mim é pensar no cabaré além de um recorte estético, mas sim ético, pedagógico e político. É o que chamo de *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, categoria sempre *in progress* e que parece em consonância com este apontamento de Cleber Braga:

Defendo a ideia de que, de modo geral, o cabaré tem radicalizado sua tra(d)ição transgressora nas ex-colônias porque seu espírito provocador e político, que historicamente se rebelou à moralidade vigente, aos cânones estéticos, encontra terreno fértil nos territórios violentados pela exploração colonial, pela desigualdade social baseada na racialização dos corpos, na misoginia e na LGBTQIfobia, entre outras heranças da invenção da América. (BRAGA, 2021, p. 13).

Essa é a imagem do monstro: ambígua, multivocal, festiva e nada acomodada. Por essa imagem-cabará podemos olhar além do que fomos ensinados e condicionados. Olhar para o monstro e suas incompletudes é também ir além da imagem, escutar seus sons, gargalhadas e gritos de dor. Imaginar e recordar, afinal como diz Francisco Mallmann “a memória é uma ação política”¹³. Apresento assim o cabaré como possibilidade de estudo, compreensão e prática do que pode ser a América Latina. Olho agora no fundo dos olhos desse monstro e ele só poderia ser cabaré. Um cabaré de proporções continentais e, ainda assim, cabaré.

2.2 UM LUGAR PARA O CABARÉ: ZONAS ABERTAS E POLIFÔNICAS NA AMÉRICA LATINA

O cabaré é antes de tudo um lugar: espaço em que pessoas se encontram, conversam e discutem, se divertem ou choram. As emoções não são lineares, muito

¹² Texto original: “Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica) sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción.” RIVERA CUSICANQUI, 2015, pp. 310-311.

¹³ Frase escrita na obra bandeira de Francisco Mallmann.

menos previsíveis. Pelo contrário - o cabaré revela que somos múltiplos, fragmentados e contraditórios. Podemos ser ao mesmo tempo impetuosos e covardes, alegres e tristes, crentes e céticos. É o lugar da dicotomia e da ambiguidade. Em meio a penumbra desses ambientes geralmente pequenos, muitas vezes secretos ou proibidos, é que se revelam experiências irrepetíveis e prestes a desaparecer em meio a fumaça e álcool. Um espaço para os gêneros baixos e menores tem que possuir especial atração a tudo que se dá abaixo da cintura ou embaixo da terra: *underground*.

Exatamente por essas características também é dicotômica a sua relação com a inscrição, afinal é uma arte propícia ao desaparecimento, seja como estratégia de sobrevivência ou amor ao esquecido e à rebeldia. Sem o aparato ou a grandiosidade dos espaços oficiais, não há moldura, palco ou escuridão que possa silenciar o público aflito por ter voz, gritar, aplaudir, vaiar e fazer todos os tipos de barulho proibidos nos grandes teatros, museus e bibliotecas. Muitas vezes em uma noite de cabaré é mais importante *quem* você irá encontrar e o *lugar* ao qual você vai se dirigir, do que o que será visto. Você entra por uma pequena porta, não sabe muito bem aonde vai dar e se depara com um espaço polifônico e soturno em que se revela um mundo à parte. A cena invade a vida e a vida, a cena: é difícil definir onde fica o palco quando percebemos que tudo é espetáculo irreproduzível desde que se passou por aquela porta de acesso.

Nesse ensaio convido para entrarmos pelas portas do cabaré latino-americano, como Alice¹⁴ que acessa um outro mundo ao cair na toca do coelho ou atravessar o espelho, para que possamos olhar para esse ambiente como um propulsor da linguagem. Utilizo a proposta de *Zona Autônoma Temporária*, do pensador anarquista Hakim Bey (2018), como possibilidade de aproximação do lugar do cabaré como um espaço de experiência, festa, liberdade e reflexão. Também teço relações desse espaço com as propostas utópicas de polifonia, carnavalização e grotesco presente no círculo de Bakhtin, assim como olhar para outros modelos artísticos populares e investigar possíveis aproximações. Finalizo com uma escrita *autoetnográfica* (Fortin, 2009) ao me relacionar com dois espaços que vivenciei: o Teatro Bar El Vicio, espaço administrado pela companhia de cabaré Las Reinas Chulas na Cidade do México e a Casa Selvática, espaço cultural localizado em

¹⁴ Referência à personagem das obras de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho*.

Curitiba/PR e que sedia o coletivo do qual sou um dos artistas residentes. *Welcome y bien venides ao cabaré!*

2.2.1 O cabaré por dentro

Mesas e cadeiras espalhadas por um exíguo salão, o cabaré acontece em espaços pequenos e a precariedade está sempre presente, o público se posiciona frente a um palco (ou elevação podendo ser feita de tijolos ou caixotes) igualmente diminuto, todos se encontram a um passo de subir ao palco. Os números com frequência acontecem em meio ao que seria o espaço do público, a interatividade é uma constante e é quase impossível fugir dela. Neste lugar se pode comer, beber e conversar enquanto se veem números variados com tendências que vão da farsa popular à *performance art*, passando pelo manifesto e as esperadas *chansons*¹⁵.

O silêncio do público não é absoluto e por esse motivo pode-se desconfiar que não são as atividades artísticas o que reúne os participantes do evento, é uma zona construída coletivamente para mais uma noite de diversão e debate: cabaré também é assembleia. Esse espaço pode variar em alguns aspectos: como na presença das mesas e cadeiras, a existência de um palco, ser um espaço clandestino ou um lugar que todos saibam o tipo de atividade que pode acontecer ali dentro. O que não muda é o aspecto festivo e irreverente de uma arte que se mistura com a vida, expondo uma inevitável precariedade e a relação muito direta com o agora de uma forma provocativa e transgressora.

Relaciono o cabaré com a *Zona Autônoma Temporária* - ZAT (Bey, 2018), como espaço complexo justamente pelo caráter que nomeia tal zona - efêmera e autônoma - em que podemos ver e imaginar um cabaré. Essa visão poética está muito relacionada à construção de um lugar político e de compartilhamento visando a liberdade: “Será que nós que vivemos no presente estaremos condenados a nunca experimentar a autonomia, a jamais ficar um momento sobre um pedaço de terra regido apenas pela liberdade?” (BEY, 2018, p. 13). Uma ótica que sempre esteve em relação com o cabaré que faço e investigo: uma busca constante pela construção de espaços experimentais como exercícios de liberdade e de criação de novos mundos. Bey continua essas indagações se perguntando se devemos esperar que o mundo

¹⁵ Expressão francesa para *canções*, utilizei a palavra em francês por esta definir um tipo específico de canção que se relaciona com a própria história do gênero: “o cabaré surgiu como um local para a apresentação, debate e criação de novas *chansons*.” (SUDARE, 2017, p. 19).

inteiro esteja livre do controle político antes de dizer que conhecemos a liberdade. Este horizonte permite olhar para o cabaré mesmo quando este se localiza em um ambiente fixo e permanente.

Ao refletir sobre esse aspecto espacial como fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem própria, e principalmente sobre essa espacialidade como uma geradora de um ambiente de liberdade e discursividades múltiplas é possível estabelecer diálogos com o pensamento de Mikhail Bakhtin, em especial por apresentar a *polifonia* como um universo utópico não apenas por ser uma multiplicidade de vozes, mas vozes que sejam equipotentes (Faraco, 2003).

Essa característica polifônica, ao incorporar a ambiguidade de forma que os discursos jamais se finalizam, se relaciona intimamente com o ambiente *cabaretero*. Além disso, constrói espaço propício também para outras propostas trabalhadas pelo círculo de Bakhtin e presentes na obra do poeta medieval Rabelais: o riso, o grotesco e a carnavalização. Robert Stam em seu livro *Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa* (1992) reflete sobre esses aspectos de sua obra muito interessantes para compreensão desse ambiente político, fronteiro e polifônico:

No carnaval, todas as distinções hierárquicas, todas as barreiras, todas as normas e proibições são temporariamente suspensas, estabelecendo-se um novo tipo de comunicação, baseado no "contato livre e familiar". O carnaval, para Bakhtin, gera um tipo específico de riso festivo. Mais do que uma reação individual a um evento cômico isolado, é uma espécie de alegria cósmica, de âmbito universal, dirigida a tudo e a todos, inclusive aos participantes do carnaval. Para Rabelais e para o espírito carnavalesco em geral, o riso tem um profundo significado filosófico; é um ponto de vista particular sobre a experiência, não menos profundo que a seriedade. É uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza. O riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte; provoca a queda simbólica de reis, de nobrezas opressoras, de tudo o que sufoca e restringe. Em Rabelais, o riso assumiu o papel de uma nova consciência crítica, através do qual o dogmatismo e o fanatismo eram ridicularizados. A filosofia de Rabelais, para Bakhtin, não deve ser procurada nos trechos em que ele parece mais sério, mas sim quando ele ri com mais vontade. (STAM, 1992, p. 44).

Espaço *work in progress*, ritual, místico, profano, contracultural e que pode se desfazer a qualquer instante. O cabaré *hackeia* tudo o que toca, é um espaço de construções libertárias, tribuna, assembleia e palanque, um lugar em que se pode ser o que quiser e se gargalha como arma para carnavalizar a realidade.

Justamente por tudo isso já mencionado, não costuma ser o espaço mais harmônico, mas sim aberto para a tensão, o debate, o grito, a gargalhada e a

transgressão. Tão polifônico como o carnaval, e é justamente por isso tão difícil falar do cabaré sem falar da liberdade e da festa.

A essência da festa: face a face, um grupo de pessoas em sinergia fazendo esforços para realizar desejos mútuos, seja pela boa comida e pela animação, pela dança, pelas conversas, pelas artes da vida; talvez até pelo prazer erótico, ou para criar uma obra de arte comunitária, ou para atingir a elevação do êxtase - em suma, uma “união de egoístas” (como escreveu Stirner) em sua forma mais simples- ou então, nos termos de Kropotkin, uma motivação biológica básica pelo “auxílio mútuo”. (BEY, 2018, p. 24).

Na transgressão experimental da festa é possível entender alguns aspectos importantes das *Zonas Autônomas Temporárias* (como evidência Hakim Bey), mas também do cabaré: esse lugar múltiplo, político e de morais invertidas que se relaciona diretamente com a carnavalização da realidade, o grotesco e tudo o que é tradicionalmente escondido embaixo do tapete, nas palavras de Bakhtin podemos confirmar esse aspecto político e transgressor da festa:

Uma interrupção provisória de todo sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensifica a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular. (BAKHTIN, 2019, p. 77).

O cabaré é filho indigno dos gêneros compreendidos pela tradição teatral como menores¹⁶, portanto da festa popular, mantendo viva uma dinâmica festiva e interativa em suas apresentações, como expõem o semiólogo colombiano Jesús Martín-Barbero (1997) ao se referir a reação direta do público que interage no ato da fruição “como a dos públicos populares no teatro e ainda hoje nos cinemas de bairro, com seus aplausos e assovios, seus soluços e suas gargalhadas” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 60).

O espaço do cabaré precisa ser propício para um público participante, barulhento, crítico e que se sinta livre. O tom é festivo, embora seja importante reforçar que a festa nem sempre tem a ver com a alegria, mas com um momento ritual de emoções múltiplas. Na América Latina esse formato sempre foi marcado por dar voz às mais variadas dissidências e propor ao mesmo tempo esquecer e refletir

¹⁶ “Durante décadas, o principal exercício da dramaturgia popular brasileira dividiu-se entre a revisteira e a melodramática. Ambos os gêneros dominavam o gosto do público popular. Ambos eram considerados menores. Menor, porém, muito menor, era o campo de abrangência daqueles que se julgavam maiores e que pretendiam a arte sublime com seus códigos inatingíveis.” (VENEZIANO, 2008, p. 2).

sobre o mundo, sendo uma das principais formas que a arte considerada independente vem resistindo em um lugar híbrido entre assembleia, bar, casa de shows e ponto de encontro.

Nessa abordagem espacial cabaretista e seu vínculo com outros formatos populares e os chamados gêneros menores, em seu lugar ruidoso em que todos se sentem livres para interagir, conversar e cantar juntos, ainda mais quando olhamos para a relação já posta com a *Zona Autônoma Temporária*, há uma conexão com a tradição popular do circo na América Latina e principalmente do Brasil. O circo também é derivado do teatro de variedades, possui a lógica de quadros e números e é em si só uma *Zona Autônoma Temporária* em sua proposta de levar a arte para onde o povo está. O circo também é um espaço provisório arquitetado para instigar a participação e a festividade, além do artista circense ser associado diretamente à liberdade. A expressão “fugir com o circo” evoca a fuga de uma realidade tediosa em direção ao que se sonha e acredita.

O antropólogo José Guilherme Cantor Magnani em sua trajetória marcada por textos que estudam relações que envolvem a periferia tece importantes reflexões em como o lazer e outras formas da população periférica enfrentar o cotidiano costumam ser desvalorizadas (Magnani, 2003). No livro *Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade*, Magnani constrói uma etnografia da presença do circo em relação ao lazer na periferia de São Paulo justamente no ambiente festivo, artístico e provisório gerado pela presença do circo nesses bairros. Um panorama entre a presença do circo no bairro com o que é visto nas apresentações, em sua profusão de números variados que buscam uma conexão imediata com a plateia em um jogo de sensações organizadas em um mosaico ou *bricolagem* “como os remendos do toldo de lona” (MAGNANI, 2003, p. 142).

O circo, como o cabaré e em alguma medida de uma maneira ainda mais radical, está interessado na construção de um ambiente para essa multiplicidade ao mesmo tempo que o público participante é convidado para os mais variados tipos de reações. “O circo se caracteriza por estabelecer relações diretas e personalizadas com os espectadores” (MAGNANI, 2003, p. 142). É nessas relações que percebo que reside a construção de um espaço diferente da política de visibilidade imposta nos formatos considerados maiores: onde a plateia precisa permanecer no escuro e em silêncio.

2.2.2 Fizemos foi cabaré!

Por mais que exista muita discussão sobre a própria palavra *cabaré*, na idade média, por exemplo, encontramos com a grafia de *Kabaret* - fato é que sempre esteve relacionada a um ambiente ligado ao consumo de bebidas alcoólicas (similar a uma taberna) e que em alguns casos já possuíam apresentações sejam elas musicais, números de acrobacia, declamações de poemas ou peças curtas (Sudare, 2017). Um exemplo disso pode ser a poesia satírica cantada pelos Goliardos, grupo de clérigos¹⁷ que no período medieval saíam dos mosteiros ou escolas e iam a diferentes localidades disseminando a maravilha do vinho, do jogo e dos prazeres da vida. *Carmina Burana* é o códice goliardo mais conhecido desses monges e reúne o maior número de canções profanas da Idade Média, embora tenha sido encontrado apenas no século XIX no mosteiro de São Bernardo na Baviera (Ribas, 2014) e então musicado por Carl Orff em 1936. Um importante registro tanto dos ideais desses eruditos errantes como retrato dessas tabernas medievais que já se relacionavam com um espaço que convidava para a festa, o humor e a transgressão.

Com o passar dos séculos essas tabernas se desenvolveram até que na *Belle Époque* se tornaram linguagem com a grande explosão francesa dos cabarés literários, sendo possivelmente o *Le Chat Noir* o mais importante desses endereços para um estudo dessa linguagem e sua relação com a espacialidade. Christina Streva em sua tese *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré* (2017) escreve sobre a relação desse espaço com o espírito *cabaretero*, evidenciando como a presença do humor e da ironia não estava presente apenas nas apresentações, mas na própria gestão:

O espaço interior do Le Chat Noir era pequeno e dividido em dois salões, sendo o segundo menor e mais estreito, sem ventilação, apenas três degraus acima do nível do primeiro. Logo ficou evidente que os frequentadores evitavam o lugar. Salis, então, tratou de elaborar uma estratégia criativa para reverter a situação. Colocou garçons vestidos em suntuosos trajes acadêmicos para servir no local e só permitia que clientes selecionados sentassem ali, apenas aqueles que “se sustentassem de seu intelecto”, batizando o local de L'Institute (O Instituto). A estratégia deu certo e o Instituto tornou-se o espaço mais disputado do cabaré, tendo de ser expandido para o salão ao lado e tornando-se uma marca registrada da casa. (STREVA, 2017, p. 74)

¹⁷ “É interessante pontuar que há uma laicização da palavra clérigo nos séculos XI e XII, uma vez que era esperado que todo membro da igreja fosse letrado, os letrados eram identificados como membros da igreja.” (RIBAS, 2014, p. 183).

O formato continuou sofrendo muitas modificações, pois como arte viva está sempre se relacionando com o espírito da época que é feito, jogando com padrões estéticos, realizando críticas ácidas à política atual, transformando o lugar em que se apresenta. Assim, passou pelas experiências do Cabaret Voltaire de Zurique, fundado por Hugo Ball e Emmy Hennings, sendo a alma do movimento dadá; desenvolveu sua linguagem no cabaré alemão, inclusive no período que antecedeu a ascensão de Hitler ao poder, como sendo uma forte oposição ao governo nazista reverberando nas obras de Bertolt Brecht e Heiner Müller; foi influência importante de todo o movimento cubo-futurista russo, especialmente no trabalho dramático de Vladmir Maiakovsky e se tornou produto, chegou até o *mainstream* e logo se espalhou pelo mundo como a peste que é.

O fato é que o cabaré foi uma das maiores referências da arte moderna, e com seu poder de adaptação e sua urgência latente chegou na América Latina se fundindo a outros gêneros populares, à *performance art* e ao ativismo político. Ganhou características tão próprias que hoje é um dos principais movimentos artísticos latino-americanos, sempre tendo o espaço (provisório ou permanente) como uma de suas principais características.

Em um continente tão precarizado e com históricos dolorosos de colonização e revolta, o cabaré aqui adquiriu uma maneira tão própria de ser feito que seu formato ruidoso e híbrido logo se tornou propício para a discursividade de um povo que é *encruzilhada* e que carrega em sua construção étnica e cultural essa multiplicidade evocada. O cabaré fala de nossa experiência latino-americana, afinal é a arte do *preariado*.

E foi uma importante influência para a modernidade europeia, mas também latino-americana, se manifestando na própria estrutura de sarau da dita Semana de Arte Moderna aqui no Brasil. Por mais que se reconheça a importância de questionar paradigmas da modernidade, é interessante pensar nesse processo de transformação de um gênero tradicionalmente europeu de uma forma tão própria na América Latina. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval” (ANDRADE, 1928, s/p). Eu diria "Fizemos foi cabaré".

Assim, o cabaré latino-americano se alimenta, sim, de sua versão europeia, mas em um prato repleto de outras referências. Mastiga, degluti, ruma e vomita, devolvendo com características tão próprias que transformam o gênero

definitivamente. A mistura de corpos diferentes em um mesmo corpo, mas sem perder características próprias em cada fragmento. Entre esses pratos mastigados e deglutidos está em um primeiro momento toda a tradição cultural popular presente em gêneros igualmente considerados menores e que davam espaço para vozes dissidentes, como o melodrama, a *commedia dell'arte*, a pantomima, a palhaçaria, o contorcionismo, o teatro de formas animadas, a dança erótica, a ópera bufa e o cancionero popular - formatos que tinham em comum uma oposição direta à arte maior, pura ou séria.

Na América Latina tais oposições já podiam ser encontradas em dois principais formatos: no circo - mencionado anteriormente pelo aspecto espacial que nos interessa nesse texto; e no teatro de revista: gênero que além de ser capaz de reunir muitas possibilidades artísticas em um mesmo espetáculo, também conquistou o público de praticamente todos os países latino-americanos com um tipo de espetáculo ágil, interativo e com muitos elementos da cultura popular.

Ao falar sobre o teatro de revista no Brasil, Neyde Veneziano aponta sua importância justamente por sua relação direta com a cultura popular, antecipando muitos elementos que com a tendência pioneirista do modernismo foram creditados a Semana de Arte Moderna:

Ao lançar mão de uma maior liberdade do texto, com relação à ligação entre as cenas, fragmentando-o e enfatizando o espetáculo com colorido e cenas de nudez, de exotismo, de sensualidade, de belas mulheres embaladas pela magnífica música popular brasileira, a revista poderia ter sido o carro abre alas no caminho da modernidade. (VENEZIANO, 2004, p. 250).

Mais para cima no mapa, no contexto popular mexicano, um outro formato conquistava os mais variados públicos com espetáculos também compostos por variedades: era o teatro de carpa, que assim como os circos se apresentavam em tendas instaladas nas regiões periféricas propondo um espetáculo divertido e político que revelou importantes nomes do cinema mexicano como o humorista Cantinflas. "A carpa é, sem dúvida, o espaço dos pobres, miseráveis, perdedores, recém chegados à cidade" (SOTRES, 2016, p. 39, tradução do autor)¹⁸, o que caracteriza a carpa como um gênero popular e um dos mais importantes predecessores do cabaré contemporâneo na América Latina. Para Gastón Alzate, um dos principais investigadores da estética *cabaretera* no México: "na carpa, diferente do teatro de

¹⁸ Texto original: "La carpa es, sin duda, el espacio de los pobres, los léperos, los perdedores, los recién llegados a la ciudad." SOTRES, 2016, p. 39.

revista, se prefere o baixo-calção, o escatológico, o obsceno; as grosserias acentuam-se com generosidade. Submetida muitas vezes à censura, a carpa é a melhor escola de duplo sentido."¹⁹ (ALZATE *apud* SOTRES, 2016, p. 39, tradução do autor).

Até aqui busquei olhar para diferentes características formadoras do cabaré contemporâneo na América Latina, partindo da ideia de uma espacialidade que possibilite um ambiente divertido e interativo, mas que também seja dinâmica e capaz de abrigar um tipo de arte que seja sempre aberta para as mais variadas leituras e suas forma de fazer e organizar. A busca em compreender o contexto latino-americano não deseja resolver o que pode ser esse formato em um continente tão grande e cheio de contradições como o nosso, mas talvez entender movimentos e possibilidades para que se siga sempre reinventando o cabaré. É um trabalho de olhar para a hibridez e a multivocalidade já presentes no gênero, e por isso para a parte final deste ensaio escolhi dois lugares que trabalham com a linguagem do cabaré, afetam minha pesquisa de modo particular e tocam diretamente a instauração de espaços de liberdade e polifonia como propulsores da linguagem que desenvolvem e da inscrição de suas práticas artísticas.

2.2.3 El Vicio Selvático

O cabaré é um gênero teatral que utiliza o tom farsesco utilizando a sátira e a paródia para fazer uma crítica social e política. O cabaré não é uma peruca mal posta e uma saia tirada do armário da minha vovó, nem um bocado de piadas sem sentido, nem entreter uma roda de bêbados, o cabaré é uma postura e uma ideia política que reflete, como nenhum outro gênero da cena, este profundo mal-estar que sentimos todos os seres humanos, e se você pergunta o porquê o sentimos, reflete aqui e agora, o cabaré chega a tempo, o teatro vai tarde. O cabaré significa desobediência civil e resistência. (REINAS CHULAS, 2017, tradução do autor)²⁰

Ao reconhecer que o cabaré se interessa pela presença e a efemeridade ao se relacionar com conceitos e utopias como a *Zona Autônoma Temporária*, o

¹⁹ Texto original: "En la carpa, a diferencia del teatro de revista, se prefiere el albur, lo escatológico, lo obsceno; las groserías se acentúan con generosidad. Sometida muchas veces a la censura, la carpa es mejor escuela del doble sentido.". ALZATE *apud* SOTRES, 2016, p. 39.

²⁰ Texto original: "El cabaret es un género teatral que utiliza el tono fársico tomando como elementos la sátira y parodia para lograr una crítica social y política. El cabaret no es una peluca mal puesta y una falda sacada del closet de mi abuelita, ni una sarta de chistes sin sentido, ni entretener a una bola de borrachos, el cabaret es una postura y una idea política que refleja, como ningún otro género de la escena, este profundo malestar que sentimos todos los seres humanos, y se pregunta el por qué lo sentimos, lo refleja aquí y ahora, el cabaret llega a tiempo, el teatro va tarde. El cabaret significa desobediencia civil y resistencia." REINAS CHULAS, 2017.

grotesco, a *polifonia*, a *carnavalização* e o espaço para o *jogo-ferida-obra-aberta*, como é pensar espaços com continuidade, em constante exercício de promover experiências provisórias, mas que não buscam o desaparecimento junto ao instante? Para tentar responder essa pergunta escolhi olhar para o Teatro Bar El Vicio na Cidade do México, endereço obrigatório do cabaré contemporâneo há mais de trinta anos (desde quando Jesusa Rodrigues e Liliana Felipe abriram o Teatro Bar El Hábito no início dos anos noventa); e a Casa Selvática - sede do coletivo Selvática Ações Artísticas, na qual sou um dos artistas residentes, e que completou uma década de existência em 2022. Dois espaços completamente diferentes, com histórias muito particulares e dedicados a ações prolongadas de cabaré e dissidência.

Curitiba e Cidade do México, duas cidades sem mar localizadas em pontos opostos da América Latina: geograficamente tão distantes e que aqui parecem se aproximar pelo cabaré em uma espécie de deriva continental. El Vicio - um teatro administrado por um grupo de mulheres *cabaretas* dedicadas à prática e estudo do cabaré político. Casa Selvática - uma casa gerida coletivamente por mais de 15 artistas dos mais distintos segmentos artísticos e interesses estéticos que tem no cabaré uma forma de reunir pesquisas tão peculiares. Dois redutos não apenas da arte *cabaretera*, mais de uma complexa teia de ações que envolvem arte e educação informal na luta para que o mundo seja um lugar possível para se viver. Duas bandeiras cravadas com o intuito de fazer do mundo um cabaré!

O cabaré contemporâneo mexicano já possui uma tradição na Cidade do México, ocupando diferentes espaços da cidade, desenvolvendo uma linguagem própria e reunindo um grande número de *cabareteros*. Os espetáculos são marcados por uma tônica política e atual (muitas vezes dialogando com acontecimentos do próprio dia) e é atravessado pelo show de humor com personagens como a farsa, releituras melodramáticas, o pastiche do musical norte-americano ou da ópera e a crítica direta e corrosiva. O riso é uma tônica forte dessas construções que vem se inventando e reinventando desde os anos oitenta com uma assinatura tão própria em diálogo com a crise das representações teatrais tradicionais (Alzate, 2009). Desde que conheci esse movimento pesquisando sobre o cabaré na América Latina, ainda no período da graduação, me apaixonei, afinal parecia reunir muitos aspectos que eu vinha investigando desde que iniciei minhas pesquisas com o gênero e me

perguntando o porquê do cabaré: a crítica ao neoliberalismo e aos processos de colonização, o espaço de liberdade para múltiplas vozes, a festa, o grotesco e a potência da efemeridade estavam também reunidos ali. Logo percebi que o Teatro Bar El Vicio, espaço administrado pela companhia *cabaretera* Las Reinas Chulas, era um ponto propulsor dessa rota.



Figura 2 - Teatro Bar El Vicio em noite de cabaré.

Legenda: O espaço está cheio de pessoas sentadas. Mesas pequenas a frente do palco com taças e bebidas. Uma *performer* de peruca loira se posiciona no palco ao lado de um acordeom. A luz é baixa.

Fonte: Milton Martinez, 2019.

Em 2019 junto ao meu parceiro de arte e vida, Gabriel Machado, e da minha arqui-amiga Montserrat Angeles Peralta, realizamos a residência *La Reinención del Cabaret* na Cidade do México como parte da programação do 17º Festival Internacional de Cabaré. Propusemos uma convocatória para artistas *cabareteros* mexicanos com o intuito de realizar a montagem do espetáculo *Cabaré Voltei: La Gran Quimera Latinoamericana y otros disparates*. Foi nessa ocasião que conheci o El Vicio.

Ao chegar no teatro-bar a sensação era híbrida de conhecer cada detalhe há muito tempo e tudo ser novidade. Por mais que todos os cabarés que já conheci tenham em comum o ambiente festivo, a venda de bebidas e o espaço para dissidências no palco e na plateia, a cultura mexicana faz tudo se transformar e ter a sua própria picância. O ambiente possui a sua nostalgia sendo um cabaré com tudo

que tem direito: pequenas mesas e cadeiras posicionadas em torno de um palco e um grande balcão onde se vendem *águas locas* e outras bebidas, e no salão durante todo o espetáculo você pode comprar deliciosas comidas como as famosas “papas chulas” - que pedíamos todas as noites.

Na primeira vez que fui ao Vício, na noite de abertura do festival, logo depois de ter estreado *o Cabaré Voltei* no Teatro del Pueblo, fui chamado junto a todas as artistas do evento para subir ao palco e fazer um brinde entoando o grito de guerra “Viva el Cabaret”, uma das noites mais emocionantes da minha vida: foi como uma renovação de votos a arte *cabaretera!* Percebi nesse instante que estava junto a uma espécie de família, ou melhor: um bando. Eu mal conseguia respirar nessa noite. Peço fogo para acender um cigarro, uma mulher gentilmente me oferece e percebo que é Nora Huerta, uma das *reinas chulas*. O que ressalta outra característica importante do cabaré: artistas e público dividem os mesmos espaços. Como diz outra *reina chula*, Ana Francis Mor:

Temos um teatro no qual fazemos espetáculos de teatro cabaré, aonde as pessoas vêm supostamente para se divertir, tomar umas beras, se passar. Esse é um tecido que estamos armando, uma rede de aliados. Finalmente o que expomos neste espaço são nossas ideias sociais e políticas, que dividimos com muita gente. (ALZATE, MARÍN, 2008, p. 2)²¹.

Com esse fragmento é possível compreender um pouco desse espaço aberto e construído para a polifonia: um espaço que não deseja silenciar o público, mas o convidar a jogar, rir e provocar. Fazer aliados. Uma coisa muito interessante sobre o espaço é que é frequentado por muitos tipos de pessoas, de diferentes classes sociais, artistas e não artistas, que muitas vezes chegam ali desejando apenas dar boas gargalhadas, o que permite um jogo provocativo capaz de expor as mais diferentes *feridas*. O trabalho das Reinas Chulas compreende além da administração desse espaço, organização do Festival Internacional de Cabaret, também a formação de novos *cabareteros* e oficinas destinadas a mulheres indígenas, trabalhadoras do campo e equidade de gênero (Alzate, 2009). O que caracteriza uma pesquisa profunda ao se olhar para o cabaré como arte e também instrumento social.

²¹ Texto original: “tenemos un teatro bar en el cual hacemos espectáculos de teatro cabaret a los cuales la gente viene supuestamente a divertirse, a tomarse unas chelas, a pasársela bomba. Ese es un tejido que estamos armando, una red de aliados. Finalmente lo que exponemos en este espacio son nuestras ideas sociales y políticas, que compartimos con mucha gente”. (ALZATE, MARÍN, 2008, p. 2).

Agora vamos mais ao sul. Chegamos em Curitiba, a capital mais fria do Brasil. Cidade conhecida por seu conservadorismo e “vampiros que aqui vivem”²². Abrimos as portas da Casa Selvática para olhar para um outro exercício de cabaré: agora em uma cidade que não possui tradição com o formato, mas que tem respirado recentemente algumas dessas possibilidades. Um espaço que não é teatro, restaurante ou bar: como o próprio nome diz é simplesmente uma casa e eu mesmo poderei ser o anfitrião. Decidimos manter a estrutura de uma casa como um lugar para sediar as nossas utopias há dez anos. Por aqui já realizamos mostras, residências de criação, projetos sociais, festas, espetáculos, exposições e principalmente: muito cabaré.

Somos em 15 artistas e um CNPJ habitando e gerindo a casa de diferentes maneiras, inventando formas de continuar, vivendo arte. O cabaré nem sempre foi uma investigação de todas essas artistas, mas sim uma forma de reunir pessoas que investigam a partir do teatro, dança, *performance art*, palhaçaria, artes visuais, música, arte *drag*, educação informal e tem um interesse na arte como política. Existe uma hibridez nessas artistas que nos conduziu quase que inevitavelmente ao cabaré.

O espaço aqui é de uma casa pequena e aberta para as mais diferentes propostas, mas sempre está vinculada a liberdade e a resistência numa cidade *careta* como Curitiba. Nosso espaço não tem mesas e cadeiras, nem mesmo um palco. Temos pequenas salas em que o público se aglomera para ver e viver as mais distintas experiências e uma sacada para uma pequena rua entre o centro e a periferia de Curitiba, ao lado da Igreja do Sagrado Coração de Maria. A cozinha é nosso bar em que vendemos bebidas e comidas com nomes exóticos homenageando sempre a tradição *cabaretera* como a torta Tristan Tzara e o drink Dercy Gonçalves, a fim de custear as despesas mensais do espaço gerido coletivamente. Não possuímos alvará para nenhuma dessas atividades.

²² Fragmento da dramaturgia de Francisco Mallmann: *Pinheiros e Precipícios*.



Figura 3 - Foto de divulgação do evento *Tem Bububu no bobobó – aniversário de 6 anos da Casa Selvática*

Legenda: 16 artistas com figurinos em tons de rosa e magenta estão em frente à Casa Selvática, onde pode-se ver os quartzos rosas da fachada e uma janela com elementos vazados também rosa.

Fonte: Mariama Lopes, 2018.

Em muitos aspectos nos diferenciamos da estrutura do cabaré, mas em outros nos aproximamos: esse espaço híbrido e aberto para a festa, o encontro e a cena se assemelham a muito do que geralmente é trabalhado no cabaré, além da criação de um espaço que comporte interatividade e hibridez. Hoje podemos dizer que o cabaré é nossa principal linha investigativa e através dele temos nos tornando um ponto importante no Brasil de discussão da linguagem com o chamado: “Cabareteres do mundo todo, unam-se!”.

Amabilis de Jesus e Henrique Saidel no artigo *Heliogábalus e Selvática: Arte, resistência e quartzo Rosa* publicado no livro *À Sombra do Vampiro - 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*, comentam que “enquanto centro cultural, a Casa Selvática é esse lugar de encontro, existência e coexistência, agregando aqueles que transitam pelas frestas obscuras e cintilantes da urbe” (SAIDEL, SILVA *in* TORRES NETO, 2018, p. 477) revelando como esse caráter *cabaretero* está relacionado ao encontro e a criação de zonas autônomas temporárias.

Embora se ressalte a diferença entre esses dois espaços tanto em relação a compreensões possíveis sobre o exercício cabaretista, mas também quanto às necessidades e propostas de gestão do espaço, percebo que existem três aspectos que se destacam para o recorte investigado neste ensaio: primeiro, o fomento a uma arte independente que assume a precariedade como uma discursividade ético política; depois, o olhar para esses espaços como propulsores de uma arte que não deseja o afastamento, mas compreender o público como participante do evento; e por terceiro, a relação com o contexto latino-americano, identificando a importância da construção de espaços fixos e de continuidade com a intenção de construir lugares de segurança para as dissidências, ao mesmo tempo que refletem sobre nosso tempo e contextos, dedicados a experiências efêmeras com as características que temos chamado aqui de zonas autônomas temporárias.

2.2.4 Pega Fogo, Cabaré!

Nesse percurso busquei olhar para o cabaré a partir do seu ambiente e como este é importante para compreender a estética e a ética *cabaretera*, a fim de refletir sobre as particularidades de sua inscrição. Estes espaços são fundados com a intenção de reunir artistas e público, questionar as hierarquizações do fazer artístico e também possibilitar a escuta de múltiplas vozes. O espaço aberto à interação é uma característica de gêneros populares frequentemente acusados de menores pela história oficial, por seu caráter efêmero, fragmentado e de entretenimento. Esse ambiente também permite que se olhe para a obra *cabaretera* com uma abertura definidora da linguagem.

Quando pensamos especialmente no cabaré na América Latina podemos compreender como o gênero se relaciona com questões históricas, coloniais e formativas desse contexto. Percebemos que assim como a América Latina é feita de encruzilhadas de diferentes etnias, culturas e visões de mundo, também o cabaré se relaciona radicalmente a essa profusão, muitas vezes contraditórias, de discursividades, pontos de vista e linguagens artísticas. Tanto o cabaré como a América Latina são grandes monstros grotescos, polifônicos e festivos feitos de muitas cabeças e que não suportam mais os discursos totalitários que desde a modernidade seguem calando tantas vozes.

O cabaré é um gênero indisciplinar, como aponta a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, que diz em seu artigo *Cenários Expandidos, (re) apresentações, teatralidades e performatividades* que “a teoria como prática interdisciplinar ou indisciplinar - prefiro hoje dizer - dialoga com a expansão das artes, mas também com a expansão e a problematização da própria categoria de arte, considerando os fluxos entre arte e vida” (CABALLERO, 2010, p. 135). O cabaré não deseja a disciplina ou a pureza estética, ao reunir diferentes linguagens artísticas e visões de mundo em um ambiente tumultuado e barulhento: a polifonia é sua sonoridade.

Ainda acompanhando as reflexões de Caballero acerca da expansão da cena, o ambiente *cabaretero* já é esse espaço em que arte e vida se borram e confundem. Como vimos, o cabaré contemporâneo na América Latina tem se interessado cada vez mais por essa expansão que toque a vida com toda sua *indisciplinarietà*, com ações no campo da arte e da sociedade. Assim o espaço do cabaré explode e se relaciona com toda a espetacularidade em que estamos inseridos e leva sua arte-vida experimental às ruas e espaços não convencionais, e agora impulsionado por um isolamento social que há dois anos impediu a prática cabaretista: a *internet*. Demonstrando que o cabaré é espaço, mas também a explosão deste.

Pega fogo cabaré! Cuidado, *in progress!*

2.3 CABARÉ-JOGO-FERIDA-OBRA-ABERTA: UMA PROPOSIÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA DE/PARA SE PENSAR E FAZER CABARÉ

2.3.1 Qual Cabaré?

Comumente associado a espaços não oficiais, à boemia e ao erotismo, o cabaré é um gênero que figura muitas vezes como nota de rodapé na história oficial das artes cênicas ao lado dos espetáculos de variedades e comédias ligeiras, geralmente caracterizado como um gênero menor ou baixo por seu aspecto híbrido, experimental, fragmentário, divertido e popular.

Festivo por excelência e que traz seu *inacabamento* como uma das principais bandeiras, o cabaré atualmente tem conquistado espaço na pesquisa acadêmica (no qual por muito tempo e salvo raríssimas exceções não foi bem-vindo). Preconiza discussões como as da expansão da cena, o pós-dramático, a transdisciplinaridade

e o teatro performativo, mas também, ao se colocar junto do que é independente, vai na contramão de tendências artísticas que buscam separar a arte da vida.

É importante dizer que o cabaré pode ser muita coisa. Praticamente todas as manifestações artísticas de alguma forma renegadas pela arte oficial, e até mesmo o oficial, se reconfigurado, podem figurar no cabaré, por isso também refere-se a espetáculos cheios de glamour e nenhuma crítica política (como os shows dos cassinos de Las Vegas ou dos cruzeiros marítimos, a título de exemplo). A proposição que aqui apresento de um cabaré-jogo-ferida-obra-aberta, busca tanto olhar para um cabaré específico produzido na contemporaneidade latino-americana como entender esse espaço *jogo-ferida-obra-aberta* como proposição ético-estética de se fazer e pensar cabaré, e certamente se aproxima do que diz a *cabaretera* mexicana Cecília Sotres:

O cabaré deve ser subversivo, provocador, agitador, imoral, irreverente, dissidente, ou seja, deve transformar e alterar a ordem do estabelecido, escandalizar as boas e as más consciências. Excitar, incitar, provocar, duvidar das crenças e doutrinas, questioná-las, dar voltas na cabeça, faltar com o "respeito", enlouquecer, ir contra os "bons costumes". Questionar como se está organizando o mundo, a política, o gênero, as regiões, as crenças, questionar tudo. O cabaré é crítico e questionador com todas as ideologias, não se casa com nenhuma. Por isso que o cabaré é apto para pessoas comprometidas com sua realidade²³. (SOTRES, 2016, p. 59, tradução do autor).

É assim que o cabaré perfura com suas lâminas ambíguas a cena. Invade e modifica se apropriando de tudo o que toca. *Hackeia*. Além de divertir também é instrumento político - compreendendo um entendimento ampliado de política que vai além de esferas partidárias e macropolíticas, mas política enquanto relação, construção de coletividade, zonas autônomas do poder vigente, tribuna aberta e resistência. E principalmente, a política do acolhimento daqueles que foram rejeitados pela arte oficial ou por um sistema sociocultural pautado na desigualdade.

Além das plumas e paetês é necessário falar das lágrimas e dos inconformados, dos que engolem em seco e sapos, dos que riem e gargalham como

²³ Texto original: "El cabaret debe ser subversivo, provocador, agitador, inmoral, irreverente, disidente, es decir, debe trastornar y alterar el orden establecido, escandalizar a las buenas y a las malas conciencias. Excitar, incitar, antojar, dudar de las creencias y de las dotrinas, cuestionarlas, voltearlas de cabeza, faltar al "respecto", enloquecer, ir contra las "buenas costumbres". Cuestionar la manera como está organizado el mundo, la política, el género, las regiones, las creencias, cuestionar todo. El cabaret es crítico y cuestionador con todas las ideologias, no se casa con ninguna. Es por ello que el cabaret es apto para personas comprometidas con su realidad." SOTRES, 2016, p. 59.

forma de devolver ou vomitar. Esse cabaré é uma forma de perfurar o já estabelecido, dado e fechado e assim libertar antigas e novas assombrações.

A lâmina do cabaré reúne dicotomias: não há certo ou errado, macho ou fêmea, bom ou mal, bonito ou feio, natureza ou cultura. No cabaré se ri e chora no mesmo movimento. O gênero carrega a sua cruzeza porque se irrita com facilidade com tudo que é muito acabado ou elevado.

O exercício do *cabaretero* é se aproximar de todos os formatos oficiais para subvertê-los. A língua do cabareta é afiada, paródica, instantânea, processual, ferida. Está sempre sendo transformada. Sua rainha é o espetáculo como denúncia da própria espetacularidade. Se é a arte do *precariado*, o cabaré não se contenta em se fazer de modesto ou simples, gosta do brilho aliado à subversão: é escancaradamente carnavalesco. "Não estamos na Broadway, nem na off Broadway, estamos na off off fuck off Broadway tupiniquim e terceiro-mundista"²⁴.

O cabaré aqui investigado é *in-disciplinar*. Lâminas indisciplinadas que abrem feridas e buscam em sua acidez e deboche um riso triste que dá continuidade a uma *tradição transgressora*. Se deseja que a arte liberte e que seja escutada enquanto ambígua e multivocal. É a contradição como ética, jogo, obra aberta.

O cabaré vê na fragmentação uma possibilidade outra de mundo que rompe com a linearidade, a totalidade e a universalidade. Tudo é provisório e recortado. Não existe uma única verdade. Nada é único. Se revela um mundo múltiplo, multifacetado para ser lido e relido. Na medida em que a modernidade apresentou tantos discursos totalitários e fechados, a fragmentação parece apresentar a possibilidade de um mundo diverso, polifônico e indisciplinar.

Há espaço para todes falarem. Muitas vozes que demandam como desafio muita escuta. A fragmentação também permite distintos rearranjos e sempre novas possibilidades como conectores desses estilhaços de mundo. No cabaré a estrutura já é fragmentada, tanto quanto as noções de personagem, persona ou performer. Ao se fragmentar se busca olhar a fundo, recortar, destacar e isolar. Enquanto ilusão dramática está intimamente comprometida com a linearidade e uma ideia de totalidade, a fragmentação permite olhar para outros ângulos e para o encontro de partes dissonantes e contraditórias em um mesmo corpo. O cabaré respira a

²⁴ Trecho da cabaréurgia de *Wunderbar* - espetáculo produzido pela Selvática Ações Artísticas em 2013, com texto e direção de minha autoria.

fragmentação justamente por não acreditar no uno, universal, puro, linear ou real. É onírico e imaginativo.

Assim, também escolhi aqui uma estrutura fragmentada para construir o diálogo com esse cabaré, dividindo as palavras que formam a categoria proposta (*jogo, ferida e obra aberta*) a fim de conseguir aprofundar essa primeira aproximação. Como no espetáculo *cabaretero* esses fragmentos não estão isolados, mas justapostos, e se enredam em uma trama de complexidades interdependentes. Linhas de força que podem caracterizar tanto aspectos vinculados à processualidade, temáticas trabalhadas e a performatividade do cabaré que investigo.

2.3.2 Obra Aberta

Por mais que inicialmente o entendimento de uma obra de arte aberta apareça no artigo do poeta e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos (1969), é através do livro do semiólogo Umberto Eco (1971) que essa discussão entra definitivamente para o cenário crítico contemporâneo como um divisor de águas no que tange à reflexão e produção da arte contemporânea.

A obra de arte aberta reconhece nas ambiguidades, contradições e multivocalidades, presentes em todas as obras de arte, possibilidades de leitura e interpretação, na mesma medida que se interessa por procedimentos e proposições posteriores à modernidade capazes de incorporar com maior radicalidade essa abertura. Nesse sentido, Eco (1971, p. 63) destaca uma declaração de coautoria na medida que “as obras abertas enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a se fazer a obra com o autor”.

Nenhum dos dois pesquisadores voltou suas reflexões especificamente para o cabaré (estando muito mais compreendidas entre discussões literárias e atravessamentos da música erudita contemporânea e das artes visuais, por mais que Eco consiga exemplificar também sua obra aberta no teatro brechtiano), mas não é difícil perceber como esse entendimento que presa pela ambiguidade e abertura frente à totalidade e fechamento da obra se relaciona com o cabaré aqui investigado.

Se destaca o interesse por uma discursividade que não seja unívoca. A obra aberta é dialética e ambígua, abrindo espaços para as contradições e infinitas

possibilidades de leitura. Perspectiva que se assemelha à proposta utópica de Mikhail Bakhtin quanto à polifonia e seu dialogismo que jamais se encerra, mas segue produzindo reverberações: “vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito”. (BAKHTIN *apud* FARRACO, 2003, p. 74). É dessa forma que o cabaré, por meio do ato político do encontro, da festa e efemeridade, abre a obra radicalmente, estreitando tanto os frágeis limites que caracterizam e separam as mais variadas linguagens artísticas, bem como entre arte e vida, com seu “riso que tudo dessacraliza e relativiza” (FARRACO, 2003, p. 79).

Há um compromisso ético com a abertura da obra e a inversão do *status quo*. Nesse aspecto aberto da obra cabaretista encontramos conexões com o que mais recentemente temos reconhecido no trabalho em processo, ou *work in progress*, que dá continuidade às reflexões de abertura da obra, mas as conduzindo diretamente a realização cênica contemporânea, como destaca Renato Cohen:

Se, por um lado, o termo *work in progress* é associado a uma noção de obra inacabada, aberta, por outro estabelece, em relação ao conceito de obra aberta (Umberto Eco), corrente até os anos 70, uma clara ampliação de horizonte, investindo-se principalmente na ideia da dinamicidade do sistema.” (COHEN, 2004, 21).

Dessa forma, por mais que esse aspecto aberto *cabaretero* encontre na proposta de Eco ressonância quanto a relação dialética e ambígua da obra de arte, talvez não esteja tão comprometido com o entendimento quanto a formalização evocada pela ideia de *obra*, se aliando nesse aspecto ao que Cohen (2004, p. 97) propôs com uma arte fronteira e dinâmica em suas metodologias e resultados - inclusive aberta ao erro e ao risco como característica inerente do *work in progress*. A obra *cabaretera* não é/deve ser apenas aberta em seu constante refazer, mas escancarada e livre.

A linguagem do cabaré se coloca contrária a tudo que busca fechar, universalizar ou aurificar a arte, como diz Cecília Sotres (2016, p. 61) em relação ao caráter *work in progress* do cabaré: “o espetáculo de cabaré nunca é definitivo, é uma obra viva e mutável (tradução do autor)”²⁵. Busca a abertura para ser modificada enquanto acontecimento do presente, seja na relação com o público, nos acontecimentos recentes ou na urgência que caracteriza o formato.

²⁵ Texto original: “El espectáculo de cabaret nunca es definitivo, es una obra viva y cambiante.” SOTRES, 2016, p. 61.

2.3.3 Jogo

É importante reconhecer o caráter de diversão e festividade presente no cabaré. Por mais que esteja comprometido em suas temáticas, proposições e discursividades com um histórico de dor e luta, o entretenimento é fundamental ao gênero se relacionando em diferentes aspectos com a proposta de jogo.

O jogo age sobre o instante, divide a realidade, propõe outras realidades possíveis e impossíveis, é sempre processo. O cabaré joga com o público, com as regras, leis, o permitido e o proibido. É difícil uma obra ser mais aberta do que enquanto jogo, na medida que estipula regras e limites ao mesmo tempo que estabelece a aventura do inesperado. Como pontua Richard Schechner, o jogo:

É um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre. É generalizado. É algo que todo mundo faz na mesma medida em que todo mundo observa outros fazerem- tanto formalmente, em dramas, esportes, na televisão, filmes; quanto causalmente, nas festas, no trabalho, nas ruas, nas áreas de lazer. O jogo pode subverter os poderes estabelecidos, como na paródia ou no carnaval (...). (SCHECHNER *apud* LIGIÈRO (org), 2012, p. 92).

Cabaré: jogo de transgredir. Tal aspecto está em consonância com a proposta das *Zonas Autônomas Temporárias* de Hakim Bey (2018, p. 66): “sugiro na verdade que a TAZ é o único ‘tempo’ e ‘lugar’ possível para a arte acontecer pelo puro prazer da brincadeira criativa”. Afinal o cabaré, quando joga com o poder, na medida que explode fronteiras entre espetáculo e realidade está construindo um tabuleiro, um mundo em miniatura para se brincar e imaginar. Brincadeira perigosa para aqueles que detém o poder que será sempre posto em xeque.

Diferente dos formatos oficiais considerados maiores, ao primar por uma visão de profissionalismo em suas técnicas sisudas e sérias, o cabaré é obra aberta para ser jogada coletivamente na construção dessas zonas autônomas temporárias. Também Christina Streva identifica a importância do jogo no trabalho do cabareta. O ator-provocador, como nomeia a pesquisadora, acontece na interseção do artista questionador, compositor e jogador. Quanto ao jogador, Streva (2017, p. 260) diz que “olha para o público. E bem dentro do seu olho. O jogador quer interlocução e diálogo, acima de tudo, quer o encontro”. O jogo se faz enquanto prática coletiva, aberta e experimental.

Essa proposta de jogo que trabalhamos aqui dialoga com o programa da Internacional Situacionista²⁶ (2003) quando propõe, utilizando o pensamento de John Huizinga, a substituição da ideia de um *homo sapiens* (o ser humano que sabe) pelo *homo ludens*, um ser humano que ao jogar é capaz de subverter a própria espetacularidade em que está inserido, deixa de ser figurante e se torna agente compositor de sua própria experiência. Mas diferente do que propõem os situacionistas, onde o espetáculo não seria um lugar de interesse, o cabaré parece jogar justamente com a espetacularidade grandiosa e revelada como forma de expor, combater e burlar as lógicas desse grande espetáculo, na construção de monumentos espetaculares, patafísicos²⁷, efêmeros e precários.

Como a Internacional Situacionista (2003, p. 60) declara: "a ideia de jogo é transformada [...] em relação aos perdedores e ganhadores, aqui o lúdico é construir novas realidades efêmeras". É interessante assim olhar para o jogo cabaré como um jogo sem ganhadores ou perdedores, mas que se joga como forma de treinamento para outras existências e realidades, um instrumento de preparação para o devir. Como destaca Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo (2012, p. 144) "a relação entre o jogo e a experiência reside justamente em que, após finalizado e rompido o círculo mágico, o jogo deixa uma marca no participante. Essa marca contribui para que a vida não seja a mesma". Não seria também o cabaré situacionista?

2.3.4 Ferida

A fronteira entre os EUA e o México é uma *herida abierta* onde o Terceiro Mundo se opõe ao primeiro e sangra. E antes que uma casca se forme há hemorragias novamente, a força vital de dois mundos se fundindo para formar um terceiro país - uma cultura de fronteira.²⁸ (ANZALDÚA, 2016, p. 42, tradução do autor).

No cabaré não existe separação entre arte e vida, essa é uma fronteira em contato íntimo e inseparável, em atrito - como a fronteira *herida abierta* que Gloria Anzaldúa traça nesse fragmento exposto acima. Podemos olhar para muitas

²⁶ A *Internacional Situacionista* foi um movimento transcontinental de cunho ético e estético preocupado em alternativas para uma vida rebelde em meio ao capitalismo. Entre seus principais pensadores se destacam o francês Guy Debord e o belga Raoul Vaneigem.

²⁷ A ciência das soluções imaginárias proposta por Alfred Jarry.

²⁸ Texto original: "La frontera entre Estados Unidos y México es una *herida abierta* donde el Tercer Mundo se araña contra el primero y sangra. Y antes que se forme costra, vuelve la hemorragia, la savia vital de dos mundos que se funde para formar un tercer país, una cultura de frontera." ANZALDÚA, 2016, p. 42.

fronteiras que compõem a obra *cabaretera*: polifônicas, híbridas, entre artistas e espectadores, na abordagem de temas fronteirços, na clandestinidade de muitos cabarés, no espaço aberto e político que o cabaré instaura ou nos corpos dissidentes. Os cabarés são espaços para exposição dessas feridas ainda não totalmente resolvidas, ainda mal cicatrizadas, ainda silenciadas. Costumo dizer que o cabaré existe enquanto não cicatrizamos nossas feridas, quando precisamos falar de coisas que nenhum formato fechado daria conta de falar, quando somos *in progress* e precárias. Urgentes. Enquanto o fascismo avançar por todos os lados, formos controlades pelas estruturas do biopoder, a injustiça se perpetuar em falhas políticas e sociais: haverá cabaré.

Anzaldúa, a partir de sua experiência de fronteira como mulher chicana, fala da tensão entre dois corpos gerando um corte que separa territórios e experiências. O cabaré se coloca nessa encruzilhada, nesse *entre*: radicalizando vida e arte abre novamente a ferida justamente para não a deixar cicatrizar. Carne viva. A estética do precariado e do precarizado, justamente por isso um gênero menor: por falar do mais imediato e não gostar do universal e eterno, mas por ser ação de fronteira e espaço para tudo que não pode ser domesticado, controlado ou enquadrado.

Podemos olhar para o cabaré também presente nos circos de horrores e zoológicos humanos. Feridas coloniais. Vida exposta no palco, na jaula, no cativo. Quando falamos cabaré falamos da vida dos cabaretas que serão em cena sempre eles mesmos: artistas de cabaré expondo muito do que poderiam estar escondendo. Outro ponto fronteirço acontece na tensão com o público: é assembleia e quer a participação, levantar o debate, debochar da política, ironizar relações de poder, rir do público burguês ou de si mesmo, provocar o estranho e não habitual.

O estranhamento age como um elemento importante ao provocar o riso, a desconfiança e a dúvida. Apresenta o grotesco como um ideal: corpos estranhos não assimilados, em processo. A dissonância é a maior arma do cabaré contra a totalidade e a harmonia. Mistura formatos por revelar justamente que nada é puro, a língua é selvagem (ANZALDÚA, 2012). É um espaço de debate onde a ferida sempre está aberta, como assinala Mauricio de Bragança (2007, p. 114) ao refletir sobre a obra da artista de cabaré mexicano Astrid Hadad:

A marca da violência forja definitivamente a memória cultural deste corpo subalterno. O conceito de fronteira carrega, então, o sinal de morte e de vida, a possibilidade de fim e a esperança de um reinício, traduzindo os paradoxo e contradições que estão presentes no projeto de Hadad. Apropriando-nos de um conceito de fronteira trabalhado por Gloria Anzaldúa (1999) em seus estudos sobre a "new mestiza", este novo cabaré anuncia um outro local de enunciação, no qual a fronteira assume a forma de uma vulva dentada, local de ferida aberta, infectada, hemorragia que favorece a transgressão definidora de uma nova consciência. (BRAGANÇA, 2007, p. 114).

É nesse aspecto da ferida que reside não o aspecto de maior importância, até porque não é o propósito desta investigação hierarquizar, mas o que talvez torne mais visível e mesmo diferencie o cabaré de interesse dessa pesquisa de tantos outros cabarés. Está ferida a própria experiência dos corpos latino-americanos e nos feriu todo o processo de precarização e exploração desse continente, uma mesma representação que vem se repetindo ininterruptamente há muito tempo. Feridas que tocam no cabaré aspectos éticos e estéticos e parecem também falar sobre o próprio aspecto processual e de produção do cabaré na contemporaneidade, o humor corrosivo de uma boca mutilada e desdentada que gargalha sobre todas as opressões. Ri e chora em ato contínuo.

2.3.5 Cabaré-jogo-ferida-obra-aberta

Não penso no real como inscrição da ferida, mas como irrupção do imediato, acontecimento ou textura e não superfície, porque não procuro reduzi-lo às taxonomias 'pós' do epidérmico nem à "fluidéz das superfícies" chamadas erroneamente de "sociedades transparentes". Ou como pedaço de realidade encontrada ou *ready made* que irrompe. Nem como realismo, nem como realidade construída na representação. O real que entra ou invade se concentra entre o objeto e o acontecimento, entre o desfeito de realidade funcional e o conjunto de acontecimentos que tecem a vida imediata. (CABALLERO, 2010, p. 183).

No jogo: espaço de experiência. Laboratório alquímico em que as peças são elementos e as operações táticas, mas não se sabe o que o experimento poderá gerar. Talvez uma bomba ou uma nova espécie. Os dados estão lançados como no poema de Mallarmé. No tabuleiro a maquete de uma cidade, palco e simulacro: zona autônoma temporária. Romper regras pode tanto estragar quanto criar um jogo novo. Experimentação. Ensaio do real. Treinamento e diversão.

Jogo obra aberta enquanto se mantém sempre em processo de cicatrização, sempre se movendo. Provocado por um trauma ou desencadeado por uma afecção aciona imediatamente as feridas do organismo. Defesa. Resistência. "O corpo

humano tem a resistência perfeita, bate de leve dói, bate de com força mata” canta Karina Buhr²⁹. No cabaré jogamos expondo as nossas feridas, com o instantâneo, com nossas memórias, contudo que não cicatrizamos ainda. É um processo de cicatrização permanente. Precariedade, relações com a colonialidade, dissidências, com o que rimos e choramos. *Ferida obra aberta* por suportar neste espaço nossas discursividades em processo: polifônicas, contraditórias. Rejeita toda univocalidade, tudo o que é total e definitivo.

Espaço aberto ao grotesco, carnavalizante, fragmentado, indisciplinar pré e pós-dramático. Tudo está convidado para entrar nesse cabaré que construímos aqui (ou quase tudo). O jogo com as regras suficientemente abertas para comportar nossas feridas, nosso instante, muito longe de qualquer crença no total. Jogo obra que só acontece nessa aventura aberta de nossas feridas. Jogo que não se finaliza, não se fecha, é móvel e assim como esse texto ainda se desdobra, não acaba no ponto final, ainda sangra, é uma categoria contínua, utópica e sempre em processo. *Liberté, Precarité y Cabaré!*

²⁹ BUHR, Karina. *Avião Aeroporto*. São Paulo: Independente. 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6Fphy317szNn35S2CwAAKY?si=714385d001bc47bd>. Digital (4min).

3 PSICOTOPOGRAFIA DE UM CONTINENTE CORPO CABARÉ 02: AS FRONTEIRAS DA NOSSA CIDADE-ESTADO SE BORRAM COM AS GOTAS DO NOSSO SUOR



Figura 4 - *Psicotopografia* feita pelo autor

Legenda: Arte produzida utilizando a técnica da colagem com sobreposição de fotografias, imagens recortadas, palavras, objetos e barbante vermelho. Pode-se ler termos como “Zona Autônoma Temporária”, “Arte vida experimental”, “Pedagogia”, “Jogo”, “Fragmentação”, “In-disciplinar”, “Latinoamérica”, “Pós dramático”, “Cabaré contemporâneo”, “Grotresco”, “Manifesto”, “Prédramático”, “Cabaré” e “Performance”.

Fonte: Ricardo Nolasco, 2022.

Cada um de nós possui metade do mapa – como dois potentados renascentistas, definimos uma nova cultura com a nossa excomungada união de corpos, fusão de líquidos – as fronteiras imaginárias da nossa cidade-Estado se borram com o nosso suor. (BEY, 2003, p. 7).

No meio de uma praça um amplificador, um tanto distorcido, toca no último volume *Gasolina*³⁰ da banda eletrônica Teto Preto. Um bando de artistas de cabaré balança seus corpos dissidentes. Repete a letra que sai da caixa de som e o grupo canta junto “gasolina, gasolina neles”. O grupo pula e se move. A praça se move. Na música o verso do poema vertigem de Roberto Piva ressoa “eu sou uma metralhadora em Estado de graça”³¹. Estão embriagadas e transpiram no encontro dos corpos. O grupo vai ficando maior e agregando outras pessoas que chegam correndo e começam a pular junto. Perucas e outros adereços despencam do alto da cabeça dessas artistas, elas gargalham, não param de balançar. A maquiagem borra. “Eu sou uma metralhadora em Estado de graça”. A música para.

Se escuta e se balança agora ao som da cidade. Todas param e permanecem de olhos fechados, escutando. Suam. Se trançam e dançam lentamente, rompem territórios, quebram limites. Estão exaustas. Uma artista nua no espaço público hasteia uma bandeira com a frase que dá título à essa *psicotopografia*: “as fronteiras da nossa cidade-estado se borram com as gotas do nosso suor”.

Existem duas bandeiras idênticas impressas com essa sentença, adaptada de uma passagem do panfleto anarquista *Amor Livre*, escrito por Hakim Bey (2003) e que compõe o livro *Caos - terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Feitas em 2011 em Belo Horizonte, durante um intercâmbio sediado no Galpão Cine-Horto que reunia o grupo Heliogábalus (de Curitiba) e a Primeira Campanha (de Belo Horizonte). Os grupos já não existem mais, mas essa frase ainda ressoa como possibilidade ética e estética de se fazer cabaré como prática e no encontro.

Na *psicotopografia* anterior, propus pensar o cabaré em diálogo com o continente latino-americano através de aspectos cartográficos, históricos, espaciais, decoloniais e biográficos na construção de uma categoria de estudo e prática que intitulei de *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*. Nesta, busco através da prática do cabaré feito hoje na América Latina, conexões com essa categoria nas discussões das artes cênicas e performativas contemporâneas. A fim de tecer relações com a perspectiva

³⁰ TETO Preto. Direção: Laura Diaz. Intérprete: *Gasolina*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k0XzDN-Gv3A>. Acesso em: 7 dez. 2022.

³¹ “Eu sou uma metralhadora em estado de graça” é um verso do “Poema Vertigem” de Ciclones (PIVA, 1997, p. 70).

desenvolvida no capítulo anterior e refletir acerca da minha prática e de três outras artistas do cabaré latino-americano, proponho como procedimento de criação e inscrição a *cabaréurgia*.

Diferente do capítulo anterior, em que encontrei no formato de ensaios que se conectam (mas também possuem uma independência entre si) uma forma de dialogar com a ética da fragmentação *cabaretera*, a presente *psicotopografia* é composta como um único ensaio longo em que fragmentos, diferentes pontos de vista, notas processuais dos meus cadernos de escrita, reflexões práticas e teóricas dançam juntos nesse borrar de fronteiras.



Figura 5 - Foto do espetáculo *Cabaret Macchina* da Selvática Ações Artísticas

Legenda: A atriz Patricia Cipriano está ao centro do quadro se vê o público ao redor e as luzes do Mercado Central de Curitiba.

Fonte: Mariama Lopes, 2018.

3.1 A EXPANSÃO CABARETERA

Utilizando o conceito de *campo expandido* desenvolvido por Rosalind Krauss (1979), Cassiano Quilici (2014) em seu artigo *O campo expandido: arte como ato filosófico*, busca definir práticas contemporâneas que, para além de borrarem as fronteiras entre as linguagens artísticas e seus suportes, inserem-se em diferentes

contextos, em diálogos diversos com o seu entorno, com outros campos do conhecimento e da ciência e se colocam nos limites estreitos entre arte e vida.

Se, como aponta a pesquisadora cubana Ileana Diéguez Caballero (2010), ao pensarmos a expansão das artes, trazemos também a problematização da própria categoria da arte - em que arte e vida se imbricam mutuamente -, poderíamos ampliar a visão não apenas de como as nossas práticas artísticas modificam nossos contextos, mas também em como os contextos modificam radicalmente o fazer artístico, que está com os seus limites cada vez mais alargados.

Nos estudos da autora sobre cenários liminares (CABALLERO, 2011) podemos encontrar relações com o cabaré tanto conceitualmente nesse tensionar de fronteiras, como na presença de artistas *cabareteras* ou que se relacionam de diferentes maneiras com a linguagem. Ao falar sobre o México, a pesquisadora analisa as ações realizadas pela *Resistência Civil Pacífica*, que denunciando fraudes eleitorais levou multidões para as ruas em apoio ao então candidato e atualmente presidente mexicano Andrés Manuel Lopez Obrador e seu mandato popular. Dentro desse movimento, Ileana destaca a *Resistência Criativa*, que tinha como uma das principais lideranças a *cabaretera*, diretora e atriz Jesusa Rodriguez. Ileana pontua que:

As ações da Resistência Criativa tinham o propósito de incrementar a não colaboração e produzir a não-governabilidade, fazendo visível a não-submissão de um elevado número de cidadãos através de intervenções simbólicas em espaços públicos, especialmente em algumas das instituições e empresas vinculadas ao partido declarado vencedor. (CABALLERO, 2011, p.170).

Com essa proposta a população participou de ações como fechamento simbólico de bancos e da bolsa de valores, encenações e quadros vivos que questionavam a situação política que se encontravam e performances que tinham como principal objetivo bagunçar o funcionamento do comércio. Os elementos do cabaré podiam ser vistos agora em praça pública, reconfigurados às dinâmicas da manifestação e da ação política. O cabaré invadiu a política.

É importante destacar a importância de Jesusa Rodrigues, já comentada aqui como uma das fundadoras do *Bar Teatro El Hábito* na Cidade do México e também uma das precursoras do que chamamos hoje de cabaré político mexicano, tanto na perspectiva *cabaretera* como política: Jesusa tem se dedicado a levar os elementos do cabaré à política, tanto com práticas voltadas especificamente a comunidades

indígenas e de trabalhadoras do campo como também em seu trabalho como Senadora da República dos anos de 2018 a 2021.

No relato que Ileana faz sobre as ações do movimento popular, destacando a presença de Jesusa, é possível encontrar pistas sobre a expansão *cabaretera*, que outrora distanciou o cabaré dos principais debates (por ser considerado muito próximo da vida e até mesmo vulgar). Mas agora, quando se pensa sobre a cena expandida e cenários limiares, se comprova a importância deste, sempre comprometido com a vida e o agora.

A proposta da cena expandida borra as duras fronteiras da obra de arte, vai além do hibridismo com as tecnologias ou outros formatos artísticos, mas também está preocupada em compreender como a arte toca outros segmentos como a ciência e a política. Gabriela Lírio Monteiro (2022, p. 42) aponta que a cena expandida “modifica a recepção da obra artística, proporcionando novos modos de recepção, levando o espectador ao lugar de agenciador da obra”. Segundo outra pesquisadora brasileira, Silvia Fernandes (2018) essa perspectiva da cena, ao ir além do hibridismo, tem o poder de tirar o teatro do seu caráter de obra acabada exigindo assim uma relação específica com a obra de arte. Está interessada em diálogos com o acontecimento, a precariedade e o acaso. Fernandes diz existir uma relação com o caráter relacional da arte que:

Implica uma expansão quase ilimitada dos domínios da arte, pois as próprias relações humanas são consideradas artísticas e podem incluir reuniões, ocupações, encontros, manifestações, jogos, locais de convívio e modos de colaboração entre pessoas. (FERNANDES, 2018, p. 15).

Características que se relacionam diretamente com o *cabaré*, principalmente quando o pensamos enquanto *jogo-ferida-obra-aberta*, tanto em relação às discussões evidenciadas anteriormente sobre a abertura da obra, mas também quando consideramos nessa pesquisa o cabaré como um instaurador de *zonas autônomas temporárias*. É perceptível essa relação expandida da arte *cabaretera* em diferentes momentos de sua história, desde seu aspecto relacionado à performance popular no teatro de feira e na bufonaria medieval (Bakhtin, 2010), como na origem da *performance art* atrelada às vanguardas históricas do início do século XX, em especial no cabaré dadá (Goldberg, 2006).

Na contemporaneidade, a expansão *cabaretera* segue tocando nos limites, friccionando os departamentos artísticos, sua cena vai invadindo a vida. Se a tensão

entre ficção e realidade está entre as principais discussões das artes cênicas, podemos perceber como ela se manifesta também no cabaré. Contrariando o destino trágico e dramático do teatro que se colocou sempre apartado da vida, agora o cabaré revela que tudo é ficção. Em sua relação escancarada com o *agora* se relaciona com o teatro do real, como podemos perceber nessa passagem escrita pela diretora e atriz Janaina Leite:

A cena, assim, incorpora elementos como o acaso, o erro, o perigo. Incorpora também sentimentos diversos daqueles experimentados na ficção já que nos encontramos diante de pessoas reais. (LEITE, 2017, p. 49).

Por mais que se possa estranhar essas discussões se acercando do cabaré, já que historicamente está vinculado ao alegórico e farsesco como já apontamos, também é sabido que muitos desses elementos documentais são vivenciados nos cabarés, que não poucas vezes expõem em seus números situações vividas e reperformadas pelas artistas ou coletadas em experiências reais.

Em muitos trabalhos do cabaré contemporâneo percebemos movimentos que “não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para fazer, contar, mostrar, em vez do esperado atuar” (LEITE, 2017, p. 49, grifos da autora). Em outros movimentos o real segue sendo a inspiração para a cena, mesmo que não em um aspecto autobiográfico, como por exemplo no espetáculo mexicano *Necrópolis Cabaret - hay muertos todo el año*, criação do *Grupo Atabal Teatro* com direção de Monstserrat Angeles Peralta - as artistas se inspiram em histórias encontradas em jornais para a construção de um espetáculo com denúncias sociais em relação as desaparecidas mexicanas e a violência de gênero.

Por outro lado, mesmo que consigamos reconhecer esses movimentos na relação com o teatro documentário ou o teatro do real, no cabaré latino-americano é perceptível ao mesmo tempo uma desconfiança em relação a todo o documento ou considerada realidade. O cabaré, mesmo quando utiliza esses elementos, expõe que tudo é espetáculo, incluindo a documentação. O que a expansão *cabaretera* não abre mão é de ser desbocada, debochada e duvidar de tudo. Expande a cena e reinventa a realidade.

Em 2014, a Assembleia Legislativa do Distrito Federal mexicano condecorou a companhia de teatro cabaret *Las Reinas Chulas* com uma Medalha de Mérito. Na

ocasião, o grupo formado por quatro artistas declaradamente feministas resolveu que não iria à cerimônia, mas que mandaria Buda, Jesus, Santa Rita e Coyolxauhqui³² para deferir, através do humor, discursos acerca do feminicídio e da LGBTFobia, da desvalorização da cultura e sobre o cenário político mexicano como um todo. Ao deslocar o seu cabaré para a plenária e torná-lo ferramenta de ativismo político, as *cabareteras* Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé e Nora Huerta extrapolam as noções da cena e do próprio espaço de apresentação, em um entendimento de arte como prática cidadã, e vice-versa. O lema da organização: "*hacer del mundo un cabaret*" também denota como elas tem agenciado um pensamento expandindo da cena em práticas *artístico-pedagógicas*³³ de luta social e dissidência, mas sem abandonar o humor e a sátira.

A própria linguagem do cabaré, insistentemente defendida, e principalmente atualizada pelas *Reinas Chulas* em relação ao contexto sócio-cultural da Cidade do México, nos oferece uma possibilidade miscigenada de teatralidade revelada e processual, onde a cena é constantemente reelaborada a partir do jogo com o público e o espaço teatral é posto como ambiente de convivência. Bertrand Dargelos, ao analisar o cabaré do *Chat Noir* sinaliza que:

Era um espaço para a vida social (...) para discussão política e para a transgressão das regras. A parte mais importante do Cabaret terá sido perdida se ele for considerado apenas um espaço para diversão. A vida social no Cabaret envolvia não só o ato de beber no bar, mas também para misturar-se (...). (DARGELOS in SUDARE, 2017, p. 30).

Assim, na ação de revisitar o cabaré em diálogo com a contemporaneidade, bem como com a *performance art*, o que as *cabareteras* mexicanas produzem, pode acercar-se ao que Ricardo Basbaum (2008) definiria como "vivenciar vivências", onde a obra artística é um *caminho aberto* sempre inacabado e que depende das relações estabelecidas entre artista e público, cena e contexto, para produzir significados e criar linguagens para além da obra em si.

Voltando ao artigo de Sílvia Fernandes, *Teatro expandido em contexto brasileiro* (2018), a pesquisadora sinaliza que a destruição das fronteiras entre linguagens artísticas, arte e vida, não é um fenômeno novo, podendo ser observado

³² Deusa Asteca.

³³ Empresta-se o termo "artístico-pedagógico" apontado por Gilberto Icle e Marta Haas (2019, p. 99) ao descrever grupos que não dissociam seus processos pedagógicos dos processos artísticos: "O processo de formação do ator se dá pela própria prática, aliada à reflexão acerca do fazer teatral e dos temas sociais, históricos e políticos relacionados às montagens criadas".

com luminescência desde as vanguarda históricas do início do século XX, mas, que a partir da década de 1960, com a aproximação do teatro da *performance art*, estes limites são radicalizados, colocando em xeque tanto os paradigmas da teatralidade e da representação, como do espetáculo acabado e pronto para ser "fruído" pelo espectador. Experiências que para Fernandes tomam força quando nos aproximamos do final do século XX, que criam teatralidades onde não só a cena em si tem um caráter processual, mas também todo o processo de criação é revelado ao espectador de diferentes maneiras. Um constante borrar entre arte e contexto, cena e jogo, política e estética, realidade e ficção.

3.2 PISTAS DA CABARÉTURGIA

As questões relacionadas à expansão e liminaridade da cena pretendem apontar caminhos para compreender o cabaré que é feito na contemporaneidade latino-americana. Se investiga um pensamento metodológico próprio para o cabaré em diálogo com as reflexões teóricas suscitadas na *psicotopografia* 01 acerca da inscrição do formato, afinal os padrões comumente associados a inscrição histórica aqui precisam ser reconfigurados de acordo com as especificidades do cabaré latino-americano.

Para compreender como artistas de cabaré tem se relacionado com a inscrição histórica na relação com um *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, entrevistei três artistas latino-americanas que realizam cabaré em diferentes contextos, e as reflexões geradas por esses encontros motivam a escrita deste subcapítulo que busca encontrar pistas para a proposta de uma *cabaréturgia*.

Essa etapa da pesquisa aconteceu exclusivamente de forma *online* devido à pandemia do Coronavírus e pelas distâncias geográficas. Pretendo discutir como as características da cena expandida *cabaretera* nos dão pistas sobre a *cabaréturgia* e questões relacionadas a como cada artista pensa a inscrição do cabaré.

3.2.1 *Hacer de la vida un cabaret: encontro com Cecilia Sotres*

Cecilia Sotres é uma das quatro integrantes da companhia mexicana de teatro cabaré *Las Reinas Chulas*. Formada por quatro mulheres, também compõem a companhia Marisol Gasé, Nora Huerta e Ana Francis Mor. Além de uma produção

intensa de espetáculos, administram e coordenam a programação do Teatro Bar El Vicio, idealizaram o Festival Internacional de Cabaret e uma série de ações *cabareteras* nos campos da política, arte cidadã e direitos humanos.

Cecília também é criadora do *El Vicio Acadêmico* - proposta formativa paralela ao Festival Internacional que se consolida como espaço potente de troca entre público, acadêmicos, críticos e *cabareteros*. É autora do livro *Introducción al cabaret (con albur)* (2016) no qual realiza um importante trabalho para o estudo do cabaré desde suas raízes históricas, o contexto da produção mexicana e uma série de exercícios práticos para se fazer cabaré.

O México é um dos principais pontos de produção e reflexão do cabaré contemporâneo, como já destacamos algumas vezes nesta pesquisa, e Cecília (junto com *Las Reinas Chulas*) faz um importante trabalho como artista e pensadora da arte *cabaretera*.



Figura 6 - Cecília Sotres

Legenda: A *cabaretera* trajada de chapéu azul e peruca loira segura uma arma de brinquedo que aponta contra a câmera.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Quando realizei essa entrevista com Cecilia ela estava no México e eu no Brasil, e uma linha invisível da rede mundial dos computadores conectava esses dois pontos no mapa. Ela tomava suco de laranja e eu já havia tomado alguns cafés.

Estava bastante nervoso, afinal de todas as entrevistadas ela era a única com quem eu nunca tinha conversado ou feito cabaré.

Ao falar sobre a produção do cabaré contemporâneo mexicano é importante reconhecê-lo, neste contexto, como tradição. Tradição do *transgredir*, como coloquei na primeira *psicotopografia*, ou a tradição do *trair*, a tra(d)ição, como defende Cleber Braga (2021). É fato que diferente de outros contextos - como o brasileiro, em que estamos descobrindo e criando muito do que pode ser o cabaré -, no México ele já se organiza em linhas de investigação e debates acirrados. *Las Reinas Chulas* é um grupo que se originou da experiência de trabalhar com as duas figuras precursoras do cabaré político mexicano: Tito Vasconcelos e Jesusa Rodríguez.

Um dos pontos centrais dessa compreensão é a relação deste com outra tradição: a do teatro popular. Por mais que se expanda, dilate e invada territórios e fronteiras, o cabaré no México é uma forma de fazer teatro cômico. Segundo Cecilia Sotres (2016, p. 54), “o teatro cabaré é um gênero farsesco por todas suas características (tradução do autor)”³⁴. Acessível, festivo e divertido também tem em comum com a farsa a presença de personagens grotescas, caricaturais e exageradas. Na farsa se torce a linguagem e as situações até o inverossímil e absurdo (SOTRES, 2016), se inverte exageradamente as lógicas. Se propõe outro mundo impossível.

Ao comentar, na entrevista, sobre o aspecto expandido das ações do cabaré desenvolvido pelas *Reinas Chulas*, Cecília relaciona diretamente com a cultura popular mexicana:

Temos lutado para que o cabaré saia às ruas, mercados, outros bairros. Saia, vá para fora. Lugares abertos e populares. Aí recuperamos uma história com o teatro popular que temos no México: a carpa. Esse fenômeno que não existiu em nenhuma outra parte do mundo dessa forma, que é nosso presente para o teatro: a carpa, a revista mexicana. Um gênero pré revolucionário, revolucionário e pós revolucionário. (SOTRES, 2016).

Algumas artistas mexicanas, como é o caso de Jesusa Rodríguez³⁵, inclusive defendem utilização de terminologias como *farsa política mexicana* ou mesmo *teatro de carpa* ao invés da palavra francesa *cabaret*, justamente como reconhecimento dessa tradição popular. Christina Streva (2017), ao colocar a dimensão do

³⁴ Texto original: “el teatro cabaret es un género fársico por todas sus características.”

³⁵ CAMENT, Natalia. **Cabaret Mexicano: Conversando con Jesusa Rodríguez**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RI19eAlyIn8>>. Acesso em: 14 out. 2022.

ator-provocador para o performer de cabaré recorre a figura popular do bufão, que está vinculada a essa tradição popular de transgredir e trair:

Afinal, o ator-provocador tem linhagem. É descendente direto dos clowns, dos bufões, dos comediantes populares e dos improvisadores. É tradicionalmente carnavalesco, no sentido bakhtiniano do termo. Utiliza-se da festa, da fantasia, do humor e da ironia como armas para subverter os valores vigentes e criar um mundo ao revés, no qual outras lógicas sejam possíveis. (STREVA, 2017, p. 201).

É possível perceber no cabaré mexicano que quando ele se expande, seja a outras linguagens artísticas como a do vídeo e da *internet* ou ao social, leva consigo essa tradição popular e muitas vezes, podemos dizer, se reencontra com lugares e contextos historicamente habitados por essa tradição popular. Vemos um teatro revelado e hiperespetacularizado como denuncia a toda a espetacularidade em que estamos inseridos.

É no trabalho social, atividades formativas e apresentando em diferentes lugares como presídios, praças e regiões periféricas que o cabaré das *reinas chulas* expande os limites da arte e também dessacraliza uma visão *aurificada* da obra de arte separada da vida. Na entrevista Cecília comenta sobre o trabalho que *Las Reinas Chulas* realizaram há cerca de cinco anos com mulheres de comunidades indígenas e camponesas com questões relacionadas a violência de gênero como “(...) algo absolutamente didático. Não é tão “artístico”, nem tão metafórico”. O cabaré se apresenta como instrumento político e educacional.

Cecília, ao falar da relação com o teatro popular mexicano, a carpa, diz: “é como uma recuperação, uma reinterpretação desse tipo de trabalho, desse tipo de atores e atrizes. Mas com o ponto de vista do feminismo, dos direitos humanos, o que é bem diferente”. Uma das características que movem a carpa é o *albur* - uma forma de humor típico mexicano - que no período das carpas e revistas mexicanas era marcado pelo machismo. Sobre isso Cecília questiona: “Como se transforma um humor que é bastante misógino, homofóbico?”. Se questionar sobre o humor, sobre o que rimos e o que não rimos é uma forma que Cecília encontra de seguir fazendo humor, rindo das dores e não dos oprimidos.

Nesse ponto da entrevista compreendi que já estávamos falando da dimensão do *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, conceito proposto nesta dissertação como categoria própria do cabaré latino-americano aqui analisado. Me interessa nessa

pesquisa relacionar a ferida à processualidade inerente ao cabaré, dimensão processual que também está presente no livro de Cecília.

Ao perguntar sobre a questão da ferida no cabaré ela me deu como exemplo o espetáculo *Banda de Las Recodas*. Show musical em que fazem paródias de músicas com teor crítico e feminista. O espetáculo estreou em 2005 e no decorrer dos anos foi se modificando e penetrando nas questões de uma das grandes feridas mexicanas: o narcotráfico. Cecília me conta que foram entrando tanto e rindo tanto dessa ferida que em um momento o espetáculo antecipou a tal ponto a realidade que as *cabareteras* se questionaram como o cabaré deve colocar o dedo na ferida:

O bisturi do cabaré não pode abrir mais essa ferida, tem que costurar, curar. Se reflete sobre ela, mas talvez não de uma maneira tão sangrenta, tão grotesca. O cabaré pode ter muito humor ácido, mas nesse contexto já não era possível. (SOTRES, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Reflito a partir dessa consideração sobre a pesquisa que estou realizando. Afinal, estou propondo justamente o cabaré como o lugar para a ferida em sua relação com a processualidade, mas também enquanto um lugar para trabalhar tudo aquilo que nos machuca na relação com a sociedade. Compreendo que eu e Cecília ocupamos lugares muito diferentes em relação ao que buscamos na linguagem, mas por outro lado é nessa consideração que percebo que esse exercício com a ferida não é apenas escancarar, mas questionar e entender, cuidar das nossas feridas.

Através da ferida introduzo as questões da produção de cabaré na América Latina, esse continente cultural enorme, marcado por semelhanças e diferenças. Cecília já se apresentou em diversos contextos latino-americanos, e fazendo um cabaré político e bastante questionador aos processos de colonização do passado e do presente reflete:

(...) como o Peru que é muito parecido com o México. Temos uma cultura indígena muito forte, não nos massacraram todos, diferente da Argentina. Somos países que foram absolutamente colonizados. Todas questões racistas e elitistas. Esta cultura é muito parecida, tem uma parte muito divertida, com muito humor e que sabe sobreviver e uma outra parte muito dolorosa, racista e triste. Dois lados muito interessantes onde o cabaré e outros gêneros menores dizem: vamos rir da nossa dor. (SOTRES, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Acredito que seja essa uma consideração muito importante que abre para questionamentos que se relacionam aos que Lívia Sudare (2017) faz em relação ao cabaré alemão. Quando a pesquisadora se questiona se o cabaré alemão seria um

espaço de profanação ou reforço da lei, abre possibilidades inclusive para se pensar o cabaré na América Latina. Sudare encontra esses dois espaços no cabaré alemão, e Cecilia também pontua movimentos contraditórios que se relacionam com o que faz:

Até onde que rir da nossa dor nos faz mudar ou nos acomoda? É uma linha bem delicada. Podemos seguir rindo de nossas desgraças, o que sabemos fazer muito bem, ou pensar em como transformar. Com a quantidade de violência que vemos todos os dias muitas vezes é pra se matar. Mas é instigante trabalhar com essa dor, como a vamos transformando. (SOTRES, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Percebo nessas considerações de Cecilia um questionamento que também tenho me feito nos cabarés que tenho acompanhado: o que podemos fazer com nossas dores e feridas sejam elas políticas, estéticas ou pessoais? Se a dimensão da ferida é algo importante para o cabaré contemporâneo, como ir além dela, como trabalhar com a ferida coletivamente? Como podemos não apenas expor a ferida em um ato repetitivo, mas propor a partir delas novos movimentos, inscrições e possibilidades?

Ao reconhecermos juntos as especificidades do cabaré enquanto cena limiar e instrumento político, pergunto para Cecília sobre o processo das *reinas chulas* em relação a dramaturgia e a escrita (ou não escrita) dos textos, ao que ela responde: “temos espetáculos que são escritos de formas completamente diferentes. Alguns tem muita improvisação e outros não tem nada”. Essa variedade metodológica para a escrita do cabaré, principalmente no mexicano que é bastante centrado na palavra falada, diz muito sobre o cabaré como uma linguagem sempre em exercício.

Cecília comenta a respeito de diferentes montagens das *reinas chulas* e os procedimentos utilizados para a criação da dramaturgia: técnicas de improvisação, criações ou paródias de músicas e formatos mais convencionais de escrita (mais similares ao que comumente chamamos de dramaturgia) são alguns desses elementos. Sobre o procedimento de escrita ela diz que:

Nos últimos sete anos temos escrito muito a distância, existem possibilidades tecnológicas que nos permitem dividir quem escreve cada cena. Fazemos um roteiro muito geral e vamos separando quem escreve a um, a dois, a três. (SOTRES, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Além da presença da textualidade, as referências ao teatro popular e as questões políticas que caracterizam o cabaré mexicano contemporâneo, é

perceptível também no trabalho de *Las Reinas Chulas* uma investigação de formatos e procedimentos próprios do cabaré, como a esquete teatral, por exemplo. A *cabaretera* destaca a relação tensa com a escrita para a cena de cabaré falando que poderia até passar o texto de algumas obras tal como é, mas em outras o texto nem existe porque “tem muitas coisas que não cabem no papel”.



Figura 7 - Las Reinas Chulas: Cecília Sotres, Nora Huerta, Ana Francis Mor e Marisol Gasé.

Legenda: As *cabareteras* trajam roupas com referência country, botas de cano alto e seguram instrumentos musicais dentro de um camarim

Fonte: Foto de divulgação de *La Banda de Las Recodas*. Oscar Davalos, 2004.

Para finalizar a entrevista conversamos um pouco sobre como o cabaré se inscreve, a fim de refletir além do registro enquanto texto. Percebo que *Las Reinas Chulas* tem revelado o poder do cabaré de recontar histórias, apresentando outras perspectivas, assim como na valorização da linguagem e dos artistas de cabaré. Cecília falou sobre as tentativas de organizar o material:

Já nos pediram para registrar tudo o que temos, mas não tivemos tempo de fazer. Ana Francis fez uma recuperação bastante boa de muitos textos nossos, pôr em ordem e tudo mais, ela teve uma bolsa para organizar nosso material mais antigo. Fez um trabalho inclusive de pegar as nossas obras de maior sucesso e escrever bem, com as atuações e personagens (...) limpar e pôr isso em ordem. Isso ela fez a uns cinco ou seis anos, acredito (...) Depois o Hemisphéric nos pediu para passar todos os vídeos, Jesusa fez isso com seu trabalho ou grande parte do seu trabalho está lá. Trabalhos

gravados tal qual foram. Isso é interessante, por mais que não tenhamos ainda conseguido reunir todos os materiais, ver quais servem. Nesse aspecto somos um desastre, confesso. É uma de nossas maiores fraquezas. Nem tudo temos gravado ou está muito mal gravado. Estamos aprendendo. Mas, temos coisas muito bem gravadas também. Agora com o cabaré zoom e com a pandemia subimos muitas coisas, algumas tivemos que baixar de novo por problemas com as plataformas virtuais. É um trabalho muito difícil e muito fino porque temos que ver as obras inteiras e analisar se tem sentido subir novamente ou não. Como agora não temos muitas pessoas trabalhando conosco, é muito trabalhoso. Sim, temos que organizar o que temos em vídeo, fora o que ninguém gravou ou o que já se perdeu. Tenho ainda k7s muito pequenos e que não consegui passar pro digital, é um trabalho que implica dinheiro, tempo e esforço. É necessário fazer esse registro do nosso trabalho tanto em vídeo, como escrito. O que dá pra escrever, que nem tudo dá pra escrever. (SOTRES, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Reconheço em outras práticas das *Reinas Chulas* mais vinculadas às discussões de repertório investigadas por Diana Taylor (2013) como uma possibilidade de inscrição, sendo as mais fortes o livro de Cecília que organiza reflexões teóricas, históricas e práticas do cabaré que ela desenvolve, assim como El Vicio Acadêmico, que se configura como um braço de pesquisa e pedagógico do Festival Internacional de Cabaret. Ao perguntar sobre El Vicio Acadêmico, Cecília diz:

Um espaço de reflexão e isso é muito interessante. De um movimento que se está fazendo, vem artistas de outros lados, estamos indo a outros lados, um verdadeiro intercâmbio. Isso é muito importante pra mim. Também é uma forma de profissionalizar. Como podemos fazer melhor? Como podemos aprofundar mais? Como podemos experimentar mais? Também fizemos coisas assustadoras, que viram dez pessoas, espetáculos que não funcionam. Estreou, teve duas funções e nunca mais. Ou porque não era cabaré, não fazia rir ou não era interessante mesmo, mas era um laboratório. El Vicio Acadêmico é como um laboratório. É um privilégio ter um laboratório. (SOTRES, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Acredito que apenas pelo relato dessa entrevista seja evidente como Cecília Sotres e *Las Reinas Chulas* tem investigado com bastante profundidade o cabaré contemporâneo mexicano enquanto linguagem e suas possibilidades. Expandem a cena na direção do social através do humor, fomentam a cena do cabaré latino-americano e seguem em sua missão, que é o slogan da companhia: fazer do mundo um cabaré!

Em relação ao interesse dessa pesquisa quanto a inscrição do cabaré, percebo na conversa com Cecília a articulação das feridas através da palavra (seja essa escrita ou improvisada) e principalmente do que se deseja e se sente a necessidade de dizer. O cabaré se inscreve enquanto a ferida também é inscrita,

levada ao debate, falada. É como uma lente de aumento que permite olhar com mais detalhes, mas também distorcer tais feridas até transformá-las. Cecília ressalta a questão da efemeridade e da urgência dos temas do cabaré, relacionados muitas vezes a assuntos da semana, o que me faz refletir sobre a própria dificuldade de armazenar e registrar os espetáculos.

Quanto à *cabaréurgia*, concluo que essa característica se relaciona com o formato jornalístico, bastante presente em gêneros oriundos do cabaré como o Teatro de Revistas e a Carpa Mexicana, centrando as discussões na palavra e em questões políticas, através de uma visão caricatural dos fatos. Mas, que ao compreender a *cabaréurgia* enquanto um procedimento criativo e de inscrição, nos interessa para essa pesquisa pensar além do roteiro escrito, mas como ele é manipulado, riscado, anotado, alterado, expandido e levado à cena.

3.2.2 Cabaré Multimídia: encontro com Nadia Granados

Nadia olha de frente para a tela. *Cabaretera* quase por acidente, seu cabaré é *performance art*: câmera, recorte, moldura, sobreposição e colagem. O fragmento é exposto e reposicionado, multiplicado. A personagem La Fulminante ocupa vídeos, relações digitais, sai para a rua. É quase um vírus contido na aba que você abriu por engano. Mistura imagens, línguas inventadas ou selvagens. Um discurso direto e permeado pelo humor e a ironia. Multimídia - os elementos do cabaré são recombinações e radicalizados em diferentes plataformas.

Gosta da contramão e do caminho inverso. Em suas referências se vê a comunicação direta com a performance política e as imagens da comunicação de massa, mas sem estabelecer vínculo com uma tradição cabaretista enquanto teatro popular. O cabaré de Granados parece por um lado se relacionar com a visão de Roselee Goldberg (2006) quando identifica no cabaré moderno elemento fundamental para a arte da performance: arte de vanguarda e transgressora. Por outro lado, temos uma relação complexa com o erotismo e a pornografia atravessando toda a obra de Nadia.

No artigo *Nadia Granados e um corpo fulminante no ciberespaço* (2013) o artista e pesquisador da dança André Luiz Masseno Viana equipara a persona criada por Nadia Granados, La Fulminante, ao King Kong caminhando entre os prédios de

Nova York. Uma imagem destruidora e monstruosa de um corpo feminino e *sudaca* provocando medo e tesão na cidade:

(...) se dá pela concomitância entre um discurso corporal que se utiliza, de forma subversiva, dos registros da indústria pornográfica – com suas representações estereotipadas do gênero feminino – e um discurso verbal emitido por uma língua que não se entende, mas que, ainda que traduzida por meio de legendas, se atreve a falar. (VIANA, 2013, p. 155).

O autor identifica a relação que Granados estabelece com a pós-pornografia, ao propor peças artísticas que se misturam a linguagem da pornografia e ao mesmo tempo transgridem o lugar onde a mulher e o *sudaca* é comumente colocado. Também Cleber Braga (2021) utiliza o trabalho da artista como um exemplo da qual considera a sexta tra(d)ição do cabaré: a desobediência feminista.



Figura 8 - Nadia Granados em performance

Legenda: Em um ambiente urbano uma mulher com um vestido cinza derrama um balde cheio de cimento sobre sua própria cabeça.

Fonte: Arquivo pessoal da artista, [20--].

Granados cria uma personagem ou figura que é muito diferente da personagem teatral, como ela expõe em seu trabalho de mestrado: “este personagem é deliberadamente uma ficção, sem ser atuação” (GRANADOS, 2020, p. 83, tradução do autor)³⁶. É como uma máscara, um disfarce de super heroína que não se pretende com grande profundidade ou psicologismo. Na pesquisa de *La Fulminante* é peruca, salto alto e ação. Em *Colombianización* terno, masculinidade performada e cabelo raspado. A relação deste tipo de criação centrada na imagem, contornos e clichês com a própria relação biográfica da artista, ficam evidentes no processo de *Colombianización*:

Represento um tipo de homem que em ocasiões atuo em meu próprio cotidiano, pois em minha vida pessoal, mesmo me reconhecendo como mulher, costumo transitar entre comportamentos que se acercam do masculino e do feminino. (GRANADOS, 2020, p. 83, tradução do autor)³⁷.

O cabaré de Nadia Granados busca por espaços onde possa incomodar e questionar. Não quer conforto: quer sangue falso e crítica violenta. Evoca a ação:

As cenas se fundamentam em diferentes formas de expor o corpo: virtuais e performáticas. Acontecem em torno do desaparecimento, o cadáver, o assassino, o ator, o cantor, o que imita, o que se empodera na violência e, no conteúdo de crítica, ao sistemas com a finalidade de impactar na consciência individual e coletiva. A estrutura dos seguintes capítulos associa cada cena do cabaré com distintos tipos de corporalidades e atos, que vão desde a representação ficcional de uma masculinidade, até o cadáver-escultura-putrefata como ferramenta comunicativo do terror (GRANADOS, 2020 p. 74, tradução do autor)³⁸.

Conheci Nadia em 2013, quando a artista veio ao Brasil a convite do *Instituto Hemisférico*. O evento foi em São Paulo, mas ela resolveu prolongar um pouco sua estadia desenvolvendo uma residência na Casa Selvática para dez artistas interessadas em práticas performativas de intersecção entre arte e política. Como resultado dessa residência, elaboramos uma festa com performances e trabalhos em vídeo na Casa Selvática chamada *Las Rabiosas Eróticas*, que se configurava como

³⁶ Texto original: “este personaje es deliberadamente una ficción, sin ser actuación.”

³⁷ Texto original: “represento un tipo de hombre que en ocasiones actúo en mi propia cotidianidad, pues en mi vida personal, aunque me reconozco como mujer, suelo transitar entre comportamientos que se acercan a lo masculino y a lo femenino.”

³⁸ Texto original: “Las escenas se fundamentan en diferentes formas de exponer el cuerpo: virtuales y performáticas. Suceden en torno a la desaparición, al cadáver, al asesino, al actor, al cantante, al que imita, al que se empodera en la violencia y, en el contenido de crítica, al sistema con el fin de impactar en la conciencia individual y colectiva. La estructura de los siguientes capítulos asocia cada escena del cabaret con distintos tipos de corporalidades y actos, que van desde la representación ficcional de una masculinidad, hasta el cadáver-escultura-putrefacta como herramienta comunicativa del terror.”

um cabaré. É importante destacar que o trabalho de Nadia é ligado ao campo da *performance art*, especificamente ao pós-pornô e o pornoterrorismo, e é a partir desses contextos de produção que se configura a relação de seu cabaré e de sua personagem La Fulminante.

Compreendo a importância da presença de Nadia nessa pesquisa por ela expandir a cena até a *internet* e depois levá-la novamente ao cabaré, dialogando com o espaço digital, que é o lugar no qual passamos a maior parte do nosso dia, e também porque as metodologias trabalhadas pela artista se relacionam diretamente com o objetivo deste trabalho em estudar o cabaré junto aos estudos da *performance*.

Iniciamos a entrevista pensando sobre a utilização da *internet* e outros ambientes virtuais como lugar de ação. Nadia conta que passou metade da sua vida sem *internet* ou telefone celular e quando começou a fazer a pesquisa de La Fulminante não encontrava lugares de validação ao que fazia, já que questionava os espaços institucionais das artes visuais e da *performance*: “Então eu pensava: se vou fazer alguma coisa eu não preciso de permissão, não preciso perguntar se me aceitam”. Comenta que já se interessava pelo espaço público e não pelos espaços institucionais, procurava: “um espaço que o público pudesse entrar sem ser convidado, um espaço mais fluído, e a *internet* (o YouTube por exemplo) nesse sentido me pareceu uma possibilidade muito interessante”.

Formada nas artes visuais e escultura, a aproximação de Granados à *performance* começou ao se questionar sobre a acumulação de materiais: “a primeira questão sobre quem faz coisas é que precisa ter um espaço para guardar essas coisas, e eu mal tinha um espaço para dormir. Não podia estar guardando lixo”. Começa a utilizar seu corpo como plataforma como “um desejo de fazer essas peças se moverem”. Por isso começou a pesquisar a *performance* e posteriormente o vídeo. Ainda na universidade fez alguns experimentos em fita K7, mas encontrou na *internet* uma alternativa frente ao mercado das artes visuais. Fazer assim seu trabalho circular sem precisar ficar o submetendo a galerias e museus, e não precisava esperar a validação, afinal tinha suas próprias lógicas de circulação. Por outro lado, Nadia não é ingênua nessa relação com a *internet* enquanto espaço público, como qualquer espaço público ela destaca as contradições:

Esse espaço da internet é um espaço público, mas nem tão público porque sempre está sendo controlado, ou como todo espaço público é regulado. Há toda uma regulação, de censura de certos conteúdos. Talvez por esses cortes muito do meu trabalho se perdeu. Esses arquivos foram se diluindo. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Me interessa pensar que essa relação com o arquivo e o desaparecimento são condutores desta pesquisa, mesmo ao perceber que a relação de Nadia com o cabaré começa muito mais com um interesse no formato, um tipo de espetáculo feito de fragmentos e números que ela poderia fazer sozinha, essas questões estão sempre permeando a investigação.



Figura 9 - Nadia Granados. Videoperformance do projeto Cabaret Político Multimídia *Colombinización*

Legenda: A Artista segura com as duas mãos notas de dólares, está vestida com uma camisa branca e um paléto preto e no pescoço uma corrente metálica pesada.

Fonte: Nadia Granados, 2018.

Desde 2013 (ano que trabalhamos juntos na Casa Selvática) Nadia tem se aproximado do cabaré como um formato cênico interdisciplinar:

Me interessa o formato do Cabaré Político Multimídia como um método para gerar peças coletivas que permitam às participantes pôr em discussão pública reflexões em torno das relações de poder, a manipulação midiática, a violência de gênero, o terrorismo de Estado e o genocídio. É uma estratégia de transformação social desde uma perspectiva transfeminista na qual se entende a construção de gênero como um sistema que controla os corpos e os adapta às normas do heteropatriarcado, estas normas estão vinculadas a estratégias de opressão que naturalizam e justificam a

violência machista que historicamente é exercida pelos homens no sistema patriarcal. (GRANADOS, 2020, p. 63, tradução do autor)³⁹.

Na pesquisa da performer com o Cabaré Político Multimídia é perceptível a referência à cultura de massa e o questionamento a esta, muito mais do que a presença dos formatos do teatro popular que muitas vezes se relacionam com a história e prática do cabaré. Granados comenta na entrevista que, diferente do México em que existe uma tradição *cabaretera* forte, na Colômbia ele está vinculado não mais que a imaginários cinematográficos. O cabaré se aproxima visivelmente do trabalho de Nadia por suas temáticas sexuais, mas ela não percebe tantas conexões com o trabalho desenvolvido pelo cabaré mexicano contemporâneo. Sobre sua compreensão de cabaré ela diz:

O meu é um tipo de formato que pode vincular várias cenas que não tem uma relação narrativa ou conectiva, cenas de distintas coisas que podem estar juntas. E que tenha uma carga erótica. Desconstruir um pouco esse ser erótico e transformá-lo em outra coisa, como acontece com esse personagem de La Fulminante e a obrigação de sexualização que todas as mulheres sofremos. Construimos as mulheres em torno do desejo. Tentamos imitar algo, mas não dá certo. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Como é perceptível nesse fragmento da entrevista, o trabalho de Granados tece conexões fortes com a dimensão do cabaré como *jogo-ferida-obra-aberta*, mas Nadia possui a intenção de abrir e escancarar a ferida “indo na contramão de tudo que se é aceito como a normalidade”. Nadia tem o desejo de “contrapor esses elementos e construir imagens” pondo seu próprio corpo em jogo:

Gosto de ver os discursos quase como objetos. Utilizo muito o rasgar coisas em cena, para revelar o que está abaixo. Abro minhas feridas, mas talvez mais como possibilidade de ferir. E também como forma de curar minhas histórias pessoais, minhas dores e feridas. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Um aspecto que se relaciona às feridas são os trabalhos com não artistas coordenados por Nadia. Diferente de um trabalho de formação como o comentado

³⁹ Texto original: “Me interesa el formato de Cabaret Político Multimedia como un método para generar piezas colectivas que permitan a las participantes poner en discusión pública reflexiones en torno a las relaciones de poder, la manipulación mediática, la violencia de género, el terrorismo de Estado y el genocidio. Es una estrategia de transformación social desde una perspectiva transfeminista en la que se entiende la construcción de género como un sistema que controla los cuerpos y los adapta a las normas del heteropatriarcado, dichas normas están vinculadas a estrategias de opresión que naturalizan y justifican la violencia machista que históricamente ha sido ejercida por los hombres en el sistema patriarcal.”

por Cecília Sotres, esses se configuram muito mais como uma prática artística autoral, Nadia pontua:

Quando a pessoa sobe no tablado para apresentar algo que preparou sobre si mesma, ainda mais quando estamos falando de violência de gênero com mulheres e outras dissidências, há uma espécie de cura. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Nadia realizou algumas edições de uma residência com trabalhadoras sexuais cis e trans na Cidade do México e em Bogotá. Ela comenta que no próprio trabalho delas existe um aspecto performático na medida que confrontam “uma sociedade que te rechaça, em que se encontram em um lugar de vulnerabilidade. Elas não têm uma formação de ator, atriz ou artista, mas tem uma prática”. Com essa prática de residência artística compreendo que existe uma outra conexão com a expansão da cena, além do vídeo ou do cabaré multimídia. O cabaré é proposto mais uma vez aqui como instrumento para a reflexão de questões sociais.



Figura 10 - Performance *Nadie sabe quien soy yo* do projeto Las Guerras del Centro

Legenda: Na imagem uma performer segura com uma das mãos um buquê de rosas e com a outra leva uma única flor a boca. Ao fundo seu próprio rosto é projetado com muitas rosas vermelhas no rosto e boca, formando uma espécie de tinta.

Fonte: Acervo Museo Antioquia, 2018.

Nadia faz um cabaré performance político muito próprio. Não existindo propriamente uma tradição de cabaré na Colômbia, criou muito do que pode ser o seu cabaré. Entendo com a entrevista que ela não compreende toda a sua produção para a *internet* como cabaré. Enquanto percebo o ciberespaço na relação que ela constrói com suas características cabaretistas, Nadia entende que seu trabalho está vinculado mais ao seu cabaré multimídia, realizado ao vivo. O que me faz refletir sobre a importância da presença para o artista deste gênero.

Tendo suas referências bastante vinculadas a como o cabaré é desenvolvido na *performance art* e no pós-pornô ou pornoterrorismo, com artistas como Guillermo Gómes Peña, Annie Sprinkle, Valie Export, além do grupo colombiano Mapa Teatro (que tem trabalhado assumidamente com a linguagem do cabaré em seus últimos trabalhos), também fica forte no pensamento de Nadia a repulsa a uma arte institucional:

Em geral o que me atraiu sempre foi o que não estava de acordo com os museus e galerias. Espaços brancos que não tinham nada a ver com o meu mundo, meu mundo não era assim. Nesse momento não se falava tanto da racialização, mas isso me incomodava muito... Como um cubo branco, uma coisa branca, perfeita, terminada, que me incomodava muito. Me interessava mais pela ironia e o sarcasmo, inclusive o abjeto. Eu não gostava de nada que fosse perfeito, fechado e branco. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Estes aspectos constroem especificidades muito próprias ao cabaré feito por Nadia Granados: grotesco e sem medo de pôr todos os dedos na ferida. As pistas para a *cabaréurgia* precisam ser procuradas em outros lugares. Nadia não possui em seu procedimento algo que se assemelhe a um texto dramático, mas possui um mapeamento de seus procedimentos de forma objetiva e sintética na elaboração de quadros gráficos onde descreve os materiais que utiliza em cada performance, procedimentos e temáticas. Geralmente trabalhando com a nudez e a hipersexualização do corpo, suas ações podem ser resumidas em frases que atuam como vetores da potencialização da ação, como uma mulher dentro de um saco plástico se arrasta em uma calçada ao som de *reggaeton*, um grupo de pessoas escondidas embaixo de um vestido muito grande balançam suas bundas, pessoas nuas embaixo de um único saco se deslocam batendo saltos altos, duas pessoas gordas nuas se sujam de lama em um canteiro.

As pistas para a *cabaréurgia* estão vinculadas ao próprio ato performativo e a uma ética das imagens como forma de inscrição. Como Nadia pontuou já no começo da entrevista, seu trabalho está sempre desaparecendo da *internet*, ela sempre está em luta com o apagamento:

O que se perde é a história do arquivo, ele tem uma memória contida no *link*. No caso de quando viraliza se perdem todos os acessos e compartilhamentos. Se perde todo esse acúmulo de movimento dos arquivos na internet. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Sinto durante toda a entrevista um cansaço da artista que está sempre em luta com o desaparecimento de sua arte: “coisas como moda e beleza não sofrem isso, mas o que tem alguma coisa de estranho sempre vai desaparecer”. Nessa afirmação fica evidente que as questões políticas de seu trabalho são o que realmente incomodam:

Esta boca que grita e que fala, é uma presença recorrente na performance de La Fulminante, assim como a dos demais orifícios corporais em suas ações: ela defeca, urina, ingere fluidos, come terra e cospe lama (estas duas últimas ações são recorrentes no vídeo “No basta un pedazo de tierra”). Ela utiliza a boca, a vagina e o ânus como espaços corporais produtores de discursos de resistência. (VIANA, 2013, p. 156).

O trabalho de Nadia se desenvolveu junto com a democratização ao acesso à *internet*, o que faz a artista refletir não apenas sobre o apagamento, mas sobre o uso das ferramentas:

Eu nunca imaginei no que iria se transformar a internet, o instagram. Agora as pessoas estão o tempo todo em relação à câmera fazendo vídeos de todos os tipos. É muito impressionante ver essa performatividade audiovisual, o controle dessa câmera pessoal o tempo todo, existem pessoas que parecem clones, fazendo o mesmo, querendo ser iguais. Milhões e milhões de pessoas fazem isso. (GRANADOS, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Seu trabalho parece ter sido em alguma medida premonitório de muitas discussões em relação à utilização desse espaço público: a *internet*. Se questiona sobre o uso, na mesma medida que aprofunda em diferentes camadas essa relação: “gosto muito desse espaço público que é a *internet* por isso. É claro que você pode acabar alienado em tudo que a *internet* te oferece, mas ao mesmo tempo ela te oferece tudo”.

Nadia desenvolve uma pesquisa de cabaré afetada por esse espaço (o qual interage, se diverte e questiona em ato contínuo). Ao utilizar elementos que dialogam com a virtualidade e o vídeo (edição, filtros, sobreposições sonoras, cortes e enquadramentos), se distancia de formatos teatrais e se conecta a outras maneiras de roteirização e escrita, muito mais próximas das discussões híbridas da *performance art*. Seu interesse no cabaré está vinculado a um formato que consiga conectar cenas e performances permeadas pelo erotismo sem se preocupar com uma unidade, diálogo evidente com a proposta dos espetáculos de variedades.

O procedimento de roteirização, para pensarmos na *cabaréurgia*, é também uma forma de pensar sobre a inscrição e memória do seu trabalho, bastante diferente do texto dramático, se configura mais próximo de um documento com as regras de um jogo ou uma ação de guerrilha. As feridas e a processualidade são inscrições fugazes, que podem desaparecer a qualquer momento, por sua tensão com a moral, as instituições e tudo que é oficial. Também é importante notar que se inscrevem feridas relacionadas a questões sociais e autobiográficas. Nadia inscreve cabaré com uma obra que se propõe a abrir a ferida e escancarar, seja em suas performances em espaço público, vídeo ou cabaré, através da crítica social ácida e rebelde.

3.2.3 A Revolução Será Debochada, ou não será: encontro com Marina Viana

Marina Viana é a Dama Indigna das Alterosas⁴⁰. Vai pelo caminho das frestas, erros e festividade como possibilidade para a insurreição, um levante povoado por utopias. Revolução que se faz e desfaz como única possibilidade para o fazer. Se relaciona com a História (essa também uma de suas formações), carrega as dicotomias de uma época e raramente aponta para um caminho único ou certo. Prefere o tortuoso, curvilíneo e ambíguo. O erro.

Deixa seus ideais à mostra e como toda nossa geração nem sempre sabe o que fazer com eles. Põem eles em dúvida com constância. Já viu tantos sonhos se desfazerem, tantas possibilidades malograrem. Mesmo assim, Viana não abaixa suas bandeiras: seu manifesto é paródico e repleto de posicionamentos que se

⁴⁰ Alcinha que surgiu de uma resposta da artista ao diretor Orlando Onabe quando questionou Marina Viana vencer o Prêmio SINPARC de 2011.

cruzam, mixam, plágio combinam. Não se perde nas reentrâncias do humor para burguês ver. É radical e radicante.

Viana foi avistada em meio a uma passeata, trajava um maiô de lantejoulas douradas gastas. Dançava com um cigarro na boca, carnavandalizava na Praça da Estação em Belo Horizonte, caminhava sobre as poltronas de um teatro mofado, em meio a uma encruzilhada anotava algumas coisas em um caderno amarelo. Sua casquete de frutas era sustentada por um rolo inteiro de fita crepe - como os nossos ideais: todos tão mutilados, mas sem motivos para escolher o caminho mais fácil, eficiente ou de melhor reconhecimento. Cantarola enquanto escuta em um *walkman* “alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial”⁴¹. Onde não houver bagunça não te demores.

⁴¹ VELOSO, Caetano. *Fora da Ordem*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aEuvZtfwlol>> Acesso em:4 Jan. 2023.



Figura 11 - Marina Viana para o espetáculo *A Pequeninha América e sua Avó \$ifrada de Escrúpulos* do Mayombe Teatro

Legenda: A artista encara a câmera de frente com traje preto com botons e distintivos e um tapa olho.

Fonte: Thomas Arthuzzi, 2010.

Sua voz de fumante convicta, combina com a memória de todos os cabarés e aparelhas⁴² clandestinas a de uma geração perdida entre o digital e o analógico. A potência da utopia se remodela. Sua *cabaréurgia* parece sair de sua própria boca, embora repleta de intertextualidades. Mas é generosa: entrega as palavras a outras bocas e permite que estas as transformem.

O continente e mapa de Viana é um traço que afronta e ri, carnavandaliza em K7 e *control c + control v*. Viana gosta de fazer errado e ao som de uma nova *playlist*.

⁴² *Aparelhos* eram como eram chamados espaços clandestinos de resistência à ditadura militar. Utilizo aqui no feminino *aparelha* como sugestão de Marina Viana em referência a Aparelha Luzia, espaço cultural de aquilombamento e encontro de pessoas negras na cidade de São Paulo.

Foi criadora do Teatro Fanzine - releitura do teatro de revistas em sua forma precária, como os populares zines ou fanzines são das revistas oficiais de grandes editoras, em coerência ética e estética com os ideais punks do faça você mesmo. Escreveu um pequeno *organon* do Teatro Fanzine (VIANA, 2020), em referência ao *organon* do teatro épico escrito por Bertolt Brecht, no qual desenvolve alguns conceitos, possibilidades de criação e ideias como a dramaturgia de fita K7, a plágio combinação, o teatro *madona* e a carnavandalização. No verbete *desobediência*, vemos um pouco das ideias do Teatro Fanzine (VIANA, 2020, s/p): “não tem fórmula, não tem bula. Só tem erro. O corpo é dissidente. O espaço é dissidente”. Insiro aqui uma página do *organon* de Marina Viana, como convite para adentrarmos a sua poética:

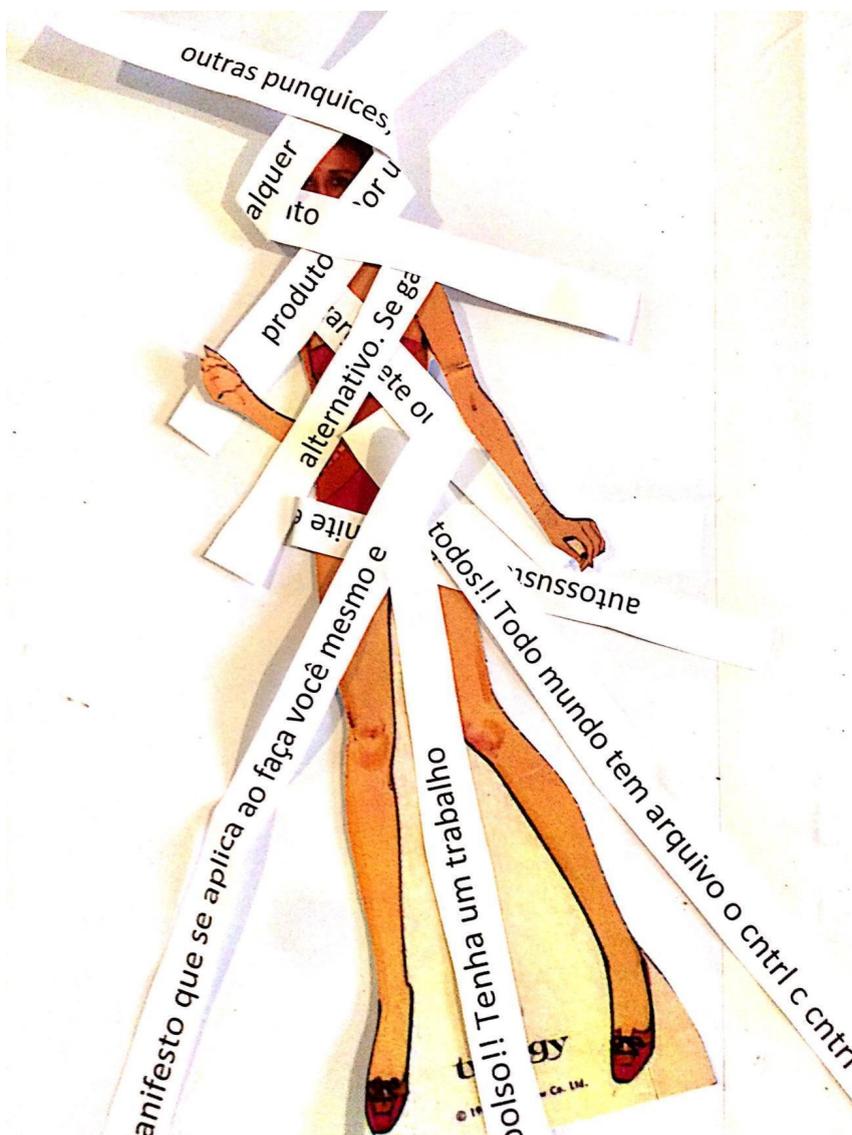


Figura 12 - Colagem retirada do *Pequeno Organon* para o Teatro Fanzine de Marina Viana

Legenda: Desenho de um corpo de croqui de moda que calça sapatos de salto alto e está envolto em recortes de papel com diferentes frases impressas.

Fonte: Marina Viana, 2010.

Durante a entrevista que fiz com Marina Viana estávamos em nossas casas, já fazia mais de um ano que nosso último cabaré presencial havia sido cancelado. Tínhamos encontro marcado em março de 2020 para a residência *A Reinvenção do Cabaré*, em que a Casa Selvática receberia mais uma vez artistas de diferentes contextos latino-americanos (México, Argentina e Brasil) que iriam compor a programação da MIC (Mostra Internacional de Cabaret de Curitiba). Um dia antes da chegada de Patricio Ruiz que vinha da Argentina, o Festival de Curitiba (que abrigaria a mostra) nos notificou do cancelamento do evento devido à pandemia do Coronavírus.

Foi um baque, meses de trabalho perdido, passagens aéreas canceladas e mal saberíamos que essa quarentena duraria tanto tempo. Continuamos nos encontrando virtualmente, sempre com a promessa da presença e do cabaré. Certamente de todas as entrevistas esta foi a mais pessoal, não apenas por se tratar de uma parceira de tantas criações, debates e trocas artísticas, mas por termos visões muito próximas do que é o cabaré e como desenvolvemos essa prática. Clico o botão que dá início a gravação da entrevista pela plataforma Zoom e a voz mecânica diz: *recording in progress*. Viana repete a frase. Cuidado, *in progress*, eu digo. Rimos.

Nos conhecemos em 2011, quando assisti o espetáculo *Elisabeth Está Atrasada* na programação do Fringe, mostra paralela que acontece no Festival de Teatro de Curitiba. A mostra se caracteriza por não ter curadoria e por mais que as condições muitas vezes sejam precárias, reúne uma quantidade enorme de espetáculos que se caracterizam por serem trabalhos de grupos e companhias independentes de diversas partes do mundo. Recebi a ligação da Clarissa Oliveira, artista que trabalhava comigo e que fazia a produção do mini-auditório do Teatro Guaíra e que recebia o espetáculo no qual Marina Viana integrava a equipe: “Ric, venha ver a peça das meninas de Minas. Elas são muito loucas, você vai amar!”.

Na ocasião dessa apresentação, os cenários e os figurinos não chegaram a tempo porque vinham de carona com o cenário de um outro grupo mineiro que também se apresentava no Fringe, e o frete atrasou. Mesmo assim, as atrizes entraram em cena de calcinha, sutiã e elementos emprestados. Foi uma experiência

que me fez compreender alguns pontos importantes sobre o cabaré e sua relação com a precariedade, incidente, acidente e jogo. O que Viana chama de erro e que diz "prezar muito".

Viana fala sobre a tradição do teatro de grupo em Belo Horizonte e uma estética "muito limpa, de textos muito simples, singelos e muito poéticos" que caracterizava o cenário mineiro na virada do século XXI: "acaba que todo mundo estava indo para um lugar assim e a gente foi para um lado oposto: de sujeira, de bagunça". Essa geração experimentou muitas coisas, segundo Marina, "descobrimo no erro coisas muito mais legais". E a partir daí essa geração que inicia a sua produção por volta dos anos dez, começa também a proporcionar espaços para o erro e o risco:

Era uma geração da bagunça mesmo, do erro. Foi quando, por exemplo, no prêmio eu agradeço ao Tom Zé, um monte de gente e ao control c control v e isso vira um grande escândalo na cidade. Eu estava assumindo que eu tinha roubado o texto de outras pessoas, tinha que devolver o prêmio. (VIANA, 2020. Informação verbal - Entrevista).

Pelo caminho do erro e da errância na faculdade através de professores como Sara Rojo e Marcos Alexandre, que também eram artistas do grupo *Mayombe*, conheceu o universo do cabaré mexicano, principalmente o trabalho de Jesusa Rodrigues e Liliana Felipe. Até então, a ideia de cabaré estava vinculada, para a artista, a visões mais europeias ou do cinema estadunidense, como o filme de Bob Fosse protagonizado por Liza Minnelli, e o cabaré alemão. A partir do conhecimento do cabaré mexicano e da aproximação de alguns artistas como Jesusa Rodrigues e Guillermo Gómez Peña que estavam em Belo Horizonte devido à realização do Hemispheric, Viana percebe um cenário latino-americano de cabaré e performance. No aspecto expandido da arte *cabaretera*, Viana reconhece também um interesse no cabaré em sua tensão com o teatro oficial:

Um caminho que não necessariamente é o teatro. Entra aí também uma questão econômica, não necessariamente é o teatro que você mandou um projeto pra lei, um processo colaborativo de artistas neoliberais, um dramaturgo, um iluminador,... essa lógica da lei de incentivo. (VIANA, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Devido à quantidade de grupos de teatro importantes na cidade (Belo Horizonte tem uma grande tradição de teatro de grupo), foi necessário para aqueles que ficaram de fora dos modos convencionais de produção, encontrar outras

possibilidades: “é quando surge o espaço 171 e começamos a fazer festas para pagar o espaço”. Deste contexto de produção é que surge o Varejão (*varieté* artístico de risco, eclético, jocoso, anárquico e onírico), cabaré periódico sem seleção em que os números são apresentados no Teatro 171.



Figura 13 - Marina Viana ao lado de Fernanda Fuchs no espetáculo *Re visitas Cabareteras* no Museu de La Ciudad (México)

Legenda: Marina Viana segura um microfone e um cigarro, veste um chapéu feito de papel e fitas coloridas e um sobretudo preto. Fernanda Fuchs está com um vestido de paetê azul, um turbante brilhante, está com os olhos fechados e parece dançar. Se veem pés e pernas a frente das artistas e ao fundo algumas pessoas do público

Fonte: Yanin Rangel, 2022.

Marina fala que em paralelo a isso aconteciam outras coisas na cidade, fundamentais para a cena de cabaré que começava a se formar, como a atriz e diretora Nina Caetano fazendo performances em vários pontos da cidade e o espaço da Gruta: “a gente começa a falar do corredor da leste”, que compreende uma série de bares e espaços culturais nas imediações do Galpão Cine Horto.

É esse conjunto de coisas acontecendo concomitantemente, no início dos anos de 2010, que formam o que Viana entende como o cabaré belo-horizontino: “tem o erro, o acidente e o precário”, que começam na relação com o teatro oficial, “mas também ganha esse espaço mais marginal, a gente não tem grana para ser o teatro convencional, então a gente também ocupa esse espaço de cá”.

A partir desse contexto surgem outros grupos que vão se interessando pelo cabaré como a *Toda Deseo* e o *Cabaré das Divinas Tetas*. Hoje Viana percebe “uma geração muito mais punho erguido que a nossa ou as anteriores, uma geração muito mais manifesto”, nesse lugar está a importância do cabaré como um espaço para corpos dissidentes capaz de “dar voz a esse erro, a esse corpo dissidente, a essa dor. Um lugar para dar voz a gente mesmo”.

Confirmando a importância do aspecto aberto e político do cabaré, Viana diz que o “(teatro) 171 é nosso aparelho, não um aparelho da época da guerrilha urbana que tinha que estar escondido, é um aparelho que quer aparecer. Mas, ao mesmo tempo, é um lugar seguro. Um lugar nosso. Não aceita um discurso que nos fere”. Esse aspecto de aparelho/aparelha é um ponto de vista bastante interessante para compreender o espaço cabaré na medida que estes eram espaços de liberdade, ao mesmo tempo que espaços seguros.

A diferença do Varejão realizado por Marina Viana a outras produções de cabaré em Belo Horizonte é o atravessamento. Devido a convocatória ser aberta, possibilita reuniões mais inusitadas e até divergentes entre si. Cenas feitas por artistas consolidadas e iniciantes, de diferentes segmentos artísticos e linguagens ocupam o mesmo espaço: “é diferente do Cabaré da Divinas Tetas ou do Cabaré Babylon, em que é a trupe que vai montar os números e tem um ou outro convidado”. Viana também destaca o Segunda Preta como espaço de cabaré e aquilombamento “um lugar preto, para pretos”.

Sobre o Varejão, Viana diz:

O Varejão acho que atravessa todos os cabarés de alguma forma, todo mundo tem seus aparelhos, aquilombamentos, mas que pode passar pelo nosso aparelho. Nosso aparelho tá arreganhado! Um lugar em que rola um encontro desses outros núcleos da cidade, que são muito potentes, muito incríveis. Eu acho que eles estão construindo linguagem e agente ta... o que que a gente tá fazendo? A gente tá construindo colaboração, sei lá... A gente tá construindo possibilidades: de erros, de acordos, de combinados (...). (VIANA, 2020. Informação verbal - Entrevista).

Compreendo que a expansão da cena *cabaretera* no trabalho de Viana está relacionada ao espaço, à comunidade, o erro e a precariedade. O cabaré enquanto encontro é possibilidade. Espaço precário, faça você mesmo que permite uma liberdade não encontrada nos circuitos do teatro oficial, e assim se aproxima das discussões da performance popular e contemporânea, mesmo que com algumas particularidades:

A gente tem uma performatividade que é nossa, do artista da cena, que tem uma outra relação com o aqui agora e como que a gente lida com esse tipo de ação para além do teatro clássico dramático total. Mas eu acho que aí a gente traz um outro corpo para a performance. (VIANA, 2020. Informação verbal - Entrevista).

Sempre que vejo Viana em cena se destaca para mim como ela se coloca na relação com o agora, a urgência do cabaré; para a artista “isso também se torna autobiográfico”. É nesse lugar do “erro e do desconforto”, que é diferente do improvisado como é visto no teatro, em que “você tem que desenvolver um negócio”, que Viana vê alguma das especificidades da performance de cabaré.

É uma relação com o agora, com o que atravessa a cena e quando falamos sobre o contexto da América Latina, Viana percebe que assim como o cabaré é um espaço historicamente dissidente, também vivemos em um espaço político latino-americano igualmente dissidente: “a gente é dentro do mapa, na concepção do mapa mundi, o sul global, a gente já é um espaço dissidente”, e isso altera a forma que performamos e também como nos identificamos na América Latina com o cabaré.

Esse aspecto tem muitas relações com umas das propostas que a artista trabalha em seu *micro-organon* do Teatro Fanzine: a *carnavandalização*. Que age como uma re-carnavalização do conceito trabalhado por Bakhtin (2010). Retomando a questão apresentada por Livia Sudare sobre o cabaré alemão enquanto um espaço para profanação ou reforço da lei, a *carnavandalização* propõe através do cabaré a própria profanação do conceito bakhtiniano, como está em seu *Pequeno*

Organon (VIANA, 2020, s/p): “carnavalizar o vandalismo é gritar sensualismo. Vandalizar o carnaval talvez seja invadir o desfile das campeãs ou mesmo reinventá-lo em sua cidade natal, por outras vielas e sem patrocínio”. Quando se agrega o vandalismo à carnavalização Viana complementa que “a gente destrona uma série de coisas, derruba monumentos, põe fogo em documentos. O vandalismo como esse lugar de destronamento”.

Compreendo com a obra de Marina um aspecto na *cabaréurgia* que tem a ver com uma escrita que esteja *carnavandalizando* a própria ideia do texto teatral, e em contato com um pensamento que se relaciona com a performance de cabaré: um texto para ser lido ou falado se relacionando com esse espaço. Uma escrita que atue tanto como uma escrita da performance ou para ser performada com o próprio registro e compartilhamento do processo. Está menos vinculada à ideia da produção de um arquivo, mas de um repertório em diálogo com o pensamento de Diana Taylor (2013). Na elaboração de seu pequeno *organon*, percebo um movimento de registrar e inscrever a sua prática *cabaretera*, um documento, mas não um arquivo.

A paródia é uma tônica que acompanha todo trabalho da artista e no caso do texto do *Pequeno Organon* ela diz: “já estou parodiando o Brecht e parodiando uma forma de cartilha, de listar regras e verbetes que pode ser subvertido a qualquer hora”. A virada do século XX ao século XXI é uma grande questão para a artista que mistura em seu trabalho procedimentos do analógico (fita K7, mimeógrafo e manifestos) com o digital (*control c + control v*, projeções) e também em questões políticas:

Uma era extremamente analógica, o mundo dividido entre blocos socialista e bloco capitalista e de repente viver num mundo extremamente neoliberal, e depois tem a era Lula, a gente tá na faculdade na era Lula, daí o negócio da uma mudada, chega 2013, tem uma série de conflitos de classes - estranhos e talz. Tudo muito recente. (VIANA, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Esse caráter contextual da virada do século, que marca o trabalho de Viana, nos faz pensar sobre a *cabaréurgia* como um elemento da inscrição histórica. A inscrição de uma geração que viveu essa mudança para as telas, mas que ainda carrega questões e ideologias do século passado. A respeito da inscrição do cabaré Viana diz que:

Durante muito tempo eu fiquei numa crise de que as coisas que eu escrevia eram perecíveis, que valiam para aquele momento mas datavam muito rápido. Eu tinha essa sensação, elas realmente datam muito rápido, a maioria das coisas, mas hoje eu vejo isso de uma outra forma. (VIANA, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Viana entende que essa é uma visão muito moderna, resquícios do final do século passado, porque de alguma forma ela acredita que o que a gente faz será inscrito.

Essa angústia tem a ver com ainda não ter se desvincilhado de uma lógica que o que a gente faz já se desvincilhou. A gente lida com presença, com repertório, com coisas do agora que vão se inscrever de outras formas que não a lógica do arquivo, do registro. (VIANA, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Ela entende que não precisa nem sair necessariamente da lógica tradicional do texto teatral, mas que os formatos podem ir além. Se preocupa, também, em como a escrita pode ser a escrita da performance e do processo do cabaré: “quando a gente pensa numa lógica de criação, no grau de contribuição de cada pessoa e como que a gente registra essas contribuições”. Então Viana dá uma ideia de inscrição “pichando por aí estivemos aqui e fizemos cabaré, fizemos, assim assim, assado e a gente bebia muita cachaça”, fala do próprio ato performativo como inscrição:

O ato da escrita já é uma performance em si, quando a gente não pensa aquela escrita para uma ação posterior. Acho que isso tem a ver quando eu sofria com meu texto perecível, ele vai ganhar outros valores. Acho que essas conexões com o agora têm valor, em último caso vai virar documento, vai virar arquivo. Mas acho que elas vão ter outras potencialidades. (VIANA, 2022. Informação verbal – Entrevista *online*).

Marina Viana, ao se aproximar do cabaré pelo erro e pela precariedade, demonstra uma grande lucidez nas conexões éticas e estéticas que caracterizam sua obra. Entende a dinâmica da sua produção, que é o lugar de onde fala, dança ou grita. Expande sua prática em diferentes direções, mas é no encontro e na *carnavandalização* do que está estabelecido ou rígido que faz o seu cabaré.

É perceptível na entrevista a relação de como a artista vê o cabaré com o pensamento de Hakim Bey (2018) em relação às Zonas Autônomas Temporárias. Por mais que sua pesquisa esteja vinculada a espaços que já possuem uma considerável trajetória (que mesmo autônomos não se caracterizem propriamente como temporários), são nos ambientes festivos e *undergrounds* da cena

independente de Belo Horizonte que se ergue este Estado provisório, que chamamos aqui de cabaré. Como aponta Bey, é também a possibilidade do *desaparecimento* o que move politicamente tais zonas e aparelhas.

Este é um circuito independente que constrói uma forma própria de criação, menos vinculada a uma pretensa tradição de um cabaré com suas raízes fincadas na tradição europeia, mas construída no aqui e agora, como traição. No meio do erro, da bagunça, da referência ao *fanzine* e ao faça você mesmo, se inscreve o cabaré como precariedade, lugar para o encontro e libertário. Como diz Viana “não tem fórmula, não tem bula”. Mas é nesse diálogo ético com a carnavandalização que podemos perceber uma forma de inscrição vinculada a um evento irrepetível, que em nada se relaciona com a reencenação do que pode ter sido o cabaré de uma outra hora.

A *cabaréurgia* se desenha a partir daí, como um *zine*, traz sua proposta atrelada a elementos analógicos e digitais, como a colagem que permite reencaixar imagens, palavras, textualidades e texturas até então inconciliáveis; e a edição virtual de textos através do *control c + control v*. Como uma publicação independente (fanzine), o cabaré propõe no trabalho de Marina Viana o reconhecimento de procedimentos próprios que se relacionam com a criação de um circuito e uma forma de fazer.

3.2.4 Linhas Cruzadas

Com as entrevistas e estudos das obras e trajetórias dessas artistas, em paralelo à compreensão de diferentes perspectivas e contextos da produção do cabaré na América Latina e como cada *cabaretera* reflete a partir do princípio da inscrição e da dimensão do *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, busco traços e linhas que desenhem uma *cabaréurgia*. Escolhi trabalhar, nesse momento da pesquisa, a partir da produção dessas artistas *cabareteras* por especificidades quanto ao contexto geográfico e artístico de suas produções, suas trajetórias e também por serem artistas que mais do que fazerem cabaré, também refletem sobre o formato.

Por mais, que a escolha de uma metodologia *psicotopográfica* e auto-etnográfica não ambicione dar conta do que é o cabaré latino-americano por sua totalidade, e esteja muito mais interessada no fragmento e na parte, acredito que essas três artistas escolhidas para nos acompanhar na pesquisa nos permitem

complexificar os estudos do cabaré na medida que abrem possibilidades em diferentes direções, assim reconhecendo o caráter múltiplo do cabaré.

Me parece interessante o exercício de identificar cruzamentos e encruzilhadas onde as diferentes visões do cabaré se encontram. Investigar a partir desses territórios comuns não ignora as diferenças, mas pode inclusive ressaltá-las. No cabaré a contradição e o dicotômico não são falhas, mas características de uma ética.

Como primeiro ponto de conexão entre essas artistas com a pesquisa aqui em curso, estão as questões relacionadas à expansão da cena, que se reafirmam nas trajetórias das três *cabareteras*. Por exemplo, podemos citar o trabalho social, democratização da prática artística para não artistas, instauração das discussões do cabaré em espaços não convencionais, a ocupação do espaço público, invasão de espaços institucionais como cenários políticos, o interesse pela *internet* como campo de ação ou a compreensão da própria multiplicidade do ambiente do cabaré com esse cruzar de fronteiras; fato é que o cabaré se comprova com uma cena expandida ao se interessar pelo mundo que existe fora dos limites da arte. Para o cabaré não existe arte pela arte, mas arte pelo atravessamento.

É evidente como essa questão se relaciona diretamente com as próprias discussões do teatro e da performance, na medida que o cabaré traz a hibridez e a impureza de linguagens. De diferentes maneiras a questão da teatralidade foi enunciada e questionada por todas as entrevistadas: Cecília Sotres entende a sua produção como teatro cabaré, reconhecendo seu vínculo com a tradição do teatro popular que muitas vezes foi expulso dos teatros oficiais; Nadia Granados refuta o teatro, identificando sua produção próxima à performance, mas também questiona a relação da performance com espaços institucionais; Marina Viana ressalta em seu trabalho um contraponto a um teatro que nega o erro e pontua uma performatividade própria do cabaré. Se afirmam ou não como artistas do teatro: a relação com a categoria teatro parece sempre ser coberta de tensão, seja por questões históricas, filosóficas ou da própria prática.

Sobre o jogo e a obra aberta, percebo pelas entrevistas que todas as artistas compactuam, em alguma medida, com essa visão, e a de que o cabaré é uma construção porosa processual. Já quanto à dimensão da ferida, é possível encontrar alguns pontos de aproximação entre as artistas e outros de divergência: Enquanto

Cecília pontua um cuidado necessário com o bisturi *cabaretero* para não abrir ainda mais a ferida, exemplificando em um episódio onde *Las Reinas Chulas* perceberam estar tocando discussões muito delicadas em relação ao narcotráfico mexicano, Nadia está interessada em ferir e machucar como resposta a quanto foi ferida e teve seu corpo de mulher *sudaca* violado. Viana percebe que a ferida é também uma agregadora capaz de construir locais seguros para o cabaré: *aparelhas*.

É identificável nos comentários das três artistas a importância da produção *cabaretera* mexicana como uma referência muito forte do cabaré contemporâneo da América Latina, especialmente na figura de Jesusa Rodrigues - citada pelas três artistas. Percebo com isso a importância de um contexto de produção e fortalecimento de uma rede de artistas como forma de inscrição através do repertório, como propõe Diana Taylor. Existir essa articulação visível do que pode ser o cabaré em nosso continente latino-americano nos permite inclusive questionar e propor outros cabarés.

Enquanto Cecília Sotres é uma artista do cabaré mexicano contemporâneo, dando continuidade a essa tradição transgressora, já que foi aluna de nomes importantes como Jesusa Rodrigues e Tito Vasconcelos, além de sua companhia ser uma das maiores continuadoras dessa linhagem de cabaretistas através do Teatro Bar El Vicio e do Festival Internacional de Cabaret, para Marina Viana é o movimento uma inspiração e referência para a sua produção que também se relaciona com a criação de uma rede em Belo Horizonte. Igualmente, Nadia Granados reconhece a importância deste, inclusive como possibilidade de negá-lo e dizer que o seu trabalho se difere.

Quanto aos trabalhos desenvolvidos pelo *Instituto Hemisférico*, é notável quanto as produções acadêmicas, artísticas e os *Encuentros* realizados bienalmente são propulsores da pesquisa e estudo do cabaré nas Américas, revelando como o campo dos estudos da performance vem se interessando nos últimos anos pelo cabaré, construindo um território bastante propenso para sua pesquisa.

O *Instituto Hemisférico* existe desde 1998, atrelado à Universidade de Nova York (NYU) e propõe uma rede de conexão entre todas as Américas. Oferece um modelo anticolonial e promove colaborações multissituadas e multilíngues, reconhecendo a todos como potenciais produtores de arte e conhecimento⁴³.

⁴³ HEMISPHERIC INSTITUTE. ©*Hemispheric Institute*. Missão. Disponível em: <<https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/missao>>. Acesso em: 14 out. 2022

O *Hemisferic* desenvolve uma prática bastante aprofundada em relação à reflexão e documentação de práticas performativas, e tem dado bastante destaque para os estudos do cabaré. Não por acaso, suas ações são citadas pelas três artistas.

Por mais que a relação com o *Hemispheric* possua também contradições, é fundamental reconhecer o importante trabalho que tem feito para o campo da performance e como tem posto luz sobre as discussões que tocam a produção do cabaré contemporâneo na América Latina - ações que dialogam diretamente com o intuito deste trabalho que se questiona sobre a inscrição do cabaré.

Nas conversas com as artistas se ressalta a dificuldade do arquivamento dos trabalhos seja enquanto registro escrito, fotográfico ou videográfico, questão que dialoga com o desaparecimento, que já discutimos em relação à história do cabaré. As produções das três artistas confluem no contexto histórico da virada do século, e se relacionam com o tópico pontuada por Marina Viana da transição de um mundo analógico para o digital. Podemos ver nas entrevistas a presença das fitas K7 como um símbolo desse mundo analógico e também da *internet* como um espaço possível de arquivamento, mas também de desaparecimento.

Percebo no trabalho das três *cabaretas* a importância de um trabalho reflexivo, seja dentro ou fora da academia, sobre suas práticas. Cecília publicou seu livro *Introducción al Cabaret (con albur)* (2016), Nadia Granados além de algumas publicações e fanzines, como *Orgasmo Libertário* (2016), também realizou o seu mestrado com a pesquisa *COLOMBIANIZACIÓN- Cabaret Político Multimedia - Exploración visual entorno a un fenómeno cultural tipo exportación* (2020), e Marina Viana seu *Pequeno Organon para o Teatro Fanzine* (2020). Esse aspecto se relaciona diretamente com a inscrição e o documento, na medida que propõem práticas reflexivas e de registro nem sempre vinculadas aos arquivos (que desaparecem no percurso das três artistas), mas sempre aos seus repertórios e investigações.

Nessas linhas cruzadas também se encontram propostas éticas e estéticas sobre o fazer e o performar cabaré que nos ajudam a pensar a *cabareturgia* como um material de inscrição através do fazer artístico, do repertório.

As *cabareteras* compartilharam procedimentos de escrita e roteirização em que se encontram poucos pontos em comum, mas conseguimos perceber

justamente por isso como a *cabaréurgia* precisa estar aberta a compreender possibilidades que apontam em diferentes direções. Não se refere a um formato capaz de dar conta de tudo, mas a reflexão e o interesse no como se organiza ou formaliza. É o processo interesse desse material. O procedimento é múltiplo e está em diálogo com formatos expandidos, já que é documento e repertório de uma cena *jogo-ferida-obra-aberta*.

3.3 CABARÉ EM BANDO

A prática cabaretista pode ser associada a trabalhos individuais e solos, na medida que estimula a autonomia e a linguagem própria do artista, como é perceptível com bastante força nas artes da noite, principalmente quando tangenciam o burlesco e a arte *drag*, mas também nas artes circenses. Muitas são as vezes que as artistas de cabaré realizam obras curtas que trazem na simplicidade das demandas de produção ou na precariedade a discussão de possibilidades para a continuidade.

Por outro lado, em minha trajetória a pesquisa do cabaré é marcada enquanto prática coletiva e um dos motivos de iniciar essa pesquisa foi também entender e me debruçar sobre essa prática. Sobre a questão da coletividade no cabaré percebo dois movimentos:

- 1) **Comunidade cabaretera**: o primeiro movimento é sobre uma ideia de comunidade capaz de agregar mesmo as artistas que desenvolvem as suas práticas individualmente. Se o cabaré congrega diversas manifestações artísticas que não tem espaço em outros contextos de produção, passa também a ser o lugar em que essas pessoas se encontram e se conectam. Hoje no Brasil, também como consequência dos esforços que vêm sendo feitos pela nossa geração, começamos a formar uma comunidade *cabaretera*. Embora essas artistas tenham muitas particularidades e investigações próprias, também há identificação e a busca por se conectar. Especificamente no trabalho que desenvolvemos na Selvática Ações Artísticas, temos igualmente feito o esforço de entender essa comunidade latino-americana, já tendo realizado diversos intercâmbios e também abrigado diferentes artistas

na Casa Selvática, a fim de entender a produção do cabaré contemporâneo e intercambiar com essas artistas.

- 2) **Criação em bando:** O segundo movimento que percebo busca ir além do entendimento de comunidade enquanto encontro e troca de universos individuais, mas se refere a uma prática a qual tenho me dedicado exaustivamente, que é a criação de cabaré em grupo. Dessa prática destaco a importância dessas criações na medida em que não se busca uma ideia de harmonia ou padronização muitas vezes presentes nas práticas de teatro de grupo, em que uma linguagem ou técnica específica costuma planificar as individualidades: se dá no exercício contrário a isso, que é a partir das divergências de linguagens e de presenças no mundo, buscar formas de estar juntas em ato criativo que seja capaz de imaginar outros mundos possíveis. Uma crença não apenas no encontro, mas no fazer junto.

Nesses dois movimentos é a questão do bando que se manifesta. Seja enquanto comunidade ou criação compartilhada, essa seção busca olhar para a expansão da cena a partir da ação compartilhada e a sua presença incômoda no mundo agindo para a diluição das fronteiras.

No texto *Psicotopologia da Vida Cotidiana* (2018), Hakim Bey pontua três itens que se relacionam com as *Zonas Autônomas Temporárias* e que entrecruzam essa pesquisa: no nomadismo o autor vê uma estratégia *radicante* (BOURRIAUD, 2009) de não se fixar, e assim o evento temporário não conseguir ser pego ou confiscado, ao mesmo tempo que pensamento e ação seguem em mobilidade; na festa (já comentada na *psicotopografia* anterior) o espaço expandido do encontro e do rito; e no bando a possibilidade de comunidade. Sobre o bando, Hakim Bey diz:

A família nuclear, com suas correspondentes “angústias edipianas”, parece ter sido uma invenção do Neolítico, uma resposta à “revolução agrícola” com a imposição de sua escassez e sua hierarquia. O modelo Paleolítico é ao mesmo tempo mais primal e mais radical: o bando (...)
A família é *fechada* pela genética, pela posse do macho sobre mulheres e crianças, pela totalidade hierárquica da sociedade agrícola/industrial. O bando é *aberto*. (BEY, 2018, p. 21/22).

O segredo da *Zona Autônoma Temporária* é permanecer aberta, em mobilidade (seja essa física ou em relação aos conceitos, ideias e verdades). Esse também me parece ser o princípio ético do cabaré que pesquiso. Que cabaré é esse

que carregamos conosco enquanto nos deslocamos? A ideia de um lugar-cabaré se move assim para um corpo e uma ação/performance cabaré. O bando cabaré. Percebo que assim que ele se move, em bando, e isso se relaciona diretamente com a primeira proposta enunciada: a comunidade. Uma comunidade, porém, feita de dissonâncias.

Sobre o aspecto da criação em coletivo, acredito que é necessário entrar por essa abertura anunciada e entender sua complexidade, especificamente numa criação de cabaré que não busque uma unidade e univocalidade. Penso que essa relação com a prática em grupo se relaciona de alguma maneira com o ato de imaginar novos mundos e realidades. A convivência nunca será harmoniosa, mas se insiste nesse encontro temporário do bando como exercício utópico.

Um dos aspectos que caracteriza o cabaré, como acredito que já esteja evidente, é sobre um espaço aberto a ouvir diferentes vozes que não encontram outros espaços nem na sociedade nem nos formatos artísticos oficiais. Sendo assim, é o cabaré espaço para o encontro dessas dissidências que não desejam se harmonizar, mas aprofundar esses lugares.

Situo essas relações em algumas proposições estético-pedagógicas de Princesa Ricardo Marinelli Martins, que a pesquisadora chama de transperformance coletiva. Princesa diz que devemos:

Olhar para os avessos dos corpos e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um corpo bizarro colaborativo. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. O desafio lançado é o de tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, o bizarro não como o novo, alheio ou inventado, mas como algo familiar que nos constitui e que representamos. Transperformar consiste, portanto, em tornar visíveis performaticamente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder". (MARTINS, 2020, p. 252).

Na proposta de Princesa, entende-se que tudo é performance, e assim podemos construir coletivamente outras performances porque "nós somos muito mais do que aparentamos ser/estar do que as formas que fomos ensinados a performar" (MARTINS, 2020, p. 251). É nesse sentido que acredito que a prática em grupo/bando do cabaré permite encontrar outras performances e performatividades que se oponham àquelas já conhecidas e que anulam tantos corpos e vivências. Nesse tipo de proposição se entende o processo artístico como "estratégia de irromper" (MARTINS, 2020, p. 261) determinações sociais. Segundo Princesa

Ricardo (2020, p. 265) “é sobre botar o dedo em nossas feridas para que as pessoas possam perceber as suas próprias feridas”.

O trabalho de criação em bando *cabaretero*, assim como na *transperformance* coletiva, encontra suas possibilidades mais do que como resposta ao mundo como se configura, mas permitindo que se veja outros modelos e possibilidades do que poderia ser uma comunidade. A criação não nega corpos abjetos e rejeitados, mas busca experimentar novos mundos. E coletivamente essa ação ganha novos contornos, já que coletivamente se expõem aquilo que o cabaré costuma expor estruturalmente enquanto linguagem artística dissidente e fragmentada, capaz de conglomerar todas as artes que tiveram seus espaços negados. Aqui também isso se reflete nos corpos e existências que tiveram caminhos negados, que agora se reconfiguram na criação de um só bando capaz de imaginar outras sociedades. Encontrar o bando e a banda.

Reforçando o caráter *autoetnográfico* dessa *psicotopografia*, concluo esse ensaio com uma seção investigativa a respeito da prática coletiva da pesquisa *cabaretera* através de uma residência que conduzi. Escrito a partir de notas, reflexões e relatos processuais, o texto tem como recorte temporal a I MIC (Mostra Internacional de Cabaret), que realizamos em Curitiba no início de 2022. Em anexo, encontra-se um relato da mostra com sua programação e artistas envolvidas.



Figura 14 - Encontro Cabaretero na Mostra Internacional de Cabaret – MIC 2022

Legenda: Foto de 31 artistas que participaram da mostra se posicionam em cima de um palco. Apontam, riem, conversam, se abraçam e fazem pose para a fotografia.

Fonte: Cibelle Gaidus, 2022.

3.3.1 Criação em Bando: Residência na Casa Selvática

É difícil precisar quantas artistas, a ata da reunião é a memória - guiada como toda essa pesquisa pela subjetividade. Inicialmente convidamos as artistas, que estavam curadas para os três primeiros dias da *I Mostra Internacional de Cabaret*, a integrar a residência que pensaria a estrutura e os entremeios do *Cabaré Voltei: Trombada de Cabarés*, que também reunia as selecionadas através da convocatória *Domingão de Variedades*. Logo, foram chegando outras pessoas: artistas da Casa Selvática, a banda Um Bailinho Perdido, artistas que iriam se apresentar no *Domingão de Variedades*, pessoas que vieram à Curitiba para acompanhar a programação e artistas da cidade interessadas na linguagem do cabaré. O bando foi crescendo no decorrer da residência.

Já no primeiro dia, em uma roda de cadeiras no jardim dos fundos da Casa Selvática nos sentamos. Além de mim estão as artistas Lucero, Mar, Patrício, Steffy, Simone, Luciano, Gabriel, Júlian, Patrícia, Leo Bardo, Amira, Má, Fer, Montse, Semy.

Se fala sobre um cabaré, se falam ideias: feira-livre, arrastão, América Latina. *Pot-pourri* de músicas. Coletivo. Gente. Tudo à venda. Um monstro à venda. Um monstro em exibição. América Latina Monstro. América Latina Monstro Cabaré. *La Gran Quimera Latino Americana. La Gran Quimero Latino Americana y otros disparates*. Os pedaços expostos em uma feira de um monstro cabaré continente quimera América Latina esquartejado.

Assim, cada número dessa noite seria uma peça, um pedaço, uma possibilidade cabaré. Fragmento desse monstro máquina quimera continente. Um monstro sendo montado. *Cuidado, in progress!*

Um violão passa entre os presentes e se cantam músicas do repertório de cada artista. Nesse espaço do sarau existe a construção de uma *zona autônoma temporária*, um espaço construído coletivamente de expressão: algumas pessoas que não haviam falado antes agora cantam, colocam seus desejos artísticos na roda. São músicas, números musicais, cabaré, repertório compartilhado.

A partir dessa primeira experiência se definiu com o bando que pensaríamos para essa edição do *Cabaré Voltei* uma estrutura musical, devido à quantidade de artistas que se relacionavam com a música. Assim, os momentos coletivos - abertura, intervalos e número de encerramento - seriam conduzidos pela música. Nos dias seguintes trabalhamos em agregar as ideias da feira e do monstro cabaré à mesclas de músicas, como um pupurri. Definimos algumas linhas temáticas e com direção musical da banda Um Bailinho Perdido fomos criando tais momentos.

Em paralelo a isso o bando se dividiu em grupos menores a partir de interesses, projetos e investigações que possibilitaram aprofundar diferentes relações com o cabaré.

No exercício *cabaretero* não se busca necessariamente um ambiente coeso e homogêneo: é uma arte da diferença, e sendo assim, deve valorizá-la. O exercício é expor particularidades, coisas que doem e nossos lutos, mas também se almeja construir diálogo, coletividade. É nessa característica dicotômica do cabaré que reside sua força. Percebo nesse aspecto um ato de coragem quando feito em grupo, insistir no estar junto, contrariando uma individualidade a qual somos impelidos socialmente. Não quero dizer que ela deixe de existir, mas que o trabalho é confrontar aquilo que acreditamos como natural.

Quando tantos artistas e coletivos se reúnem, acredito que todos estamos expostos nesse convívio. As estruturas estão à mostra, fragilidades reveladas, estamos prestes a quebrar. O monstro *continente cabaré fragmentado* habitando a feira de dissonâncias somos nós e nossos desejos. São as gotas do suor que se borram. As imagens vão amadurecendo, outras escapando em meio aos experimentos. Por fim, temos as peças soltas, as partes que apenas serão encaixadas no *rito festa cabaré*.

A *cabaréurgia* vai sendo construída em um jogo de encaixes que se dá a partir de nossas feridas e de uma relação intensa com a negociação necessária com o coletivo. Se escancara nessa relação com o outro nossas fragilidades como seres humanos, egoísmo, autoritarismo e a enorme dificuldade que temos de comunicação. Nos desafiamos, imaginamos um monstro como utopia e linha de fuga, como forma de imaginar um novo mundo.

Escolhi para aprofundar as questões ligadas a essa pesquisa analisar dois procedimentos que utilizamos para a elaboração do *Cabaré Voltei* no encerramento da Mostra Internacional de Cabaret: o procedimento de criação de uma das cenas e a construção do programa da noite.

Entre as cenas e números de cabaré que participei, escolhi falar sobre o processo de construção desta pelos seguintes motivos: se caracteriza por um procedimento pensando construção em bando, e acredito exemplificar com ela o ideal da categoria aqui investigada que denomino *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta* e porque se relaciona diretamente com a elaboração de uma *cabaréurgia*. Um exercício simples para a produção de uma cena com menos de cinco minutos que se vincula às principais questões dessa pesquisa.

Já foi dito neste trabalho algumas vezes sobre a relação dos movimentos artísticos modernos com o cabaré, que encontrou neste espaço e gênero o lugar perfeito para o desenvolvimento de seus experimentos e teatralidades. Estava na urgência *cabaretera* e no seu poder de ação muito do que esses movimentos desejavam instaurar com sua arte antiarte. Dissolver os grandes paradigmas e a aura que afastava a arte e vida, questionar a construção histórica de uma arte europeia e expandir os limites e as fronteiras da arte eram alguns dos desejos registrados pelos movimentos do início do século passado.

O surrealismo foi um desses movimentos, e talvez desses o que tenha reverberado com mais potência até os dias de hoje, tanto por ter sido o com maior tempo de duração, como pelo aspecto institucional e organizacional do movimento. Uma das principais características do surrealismo é a relação da arte com a psicanálise, e a partir dessa proposta desenvolveu metodologias e exercícios como a escrita automática ou em fluxo, a criação a partir de procedimentos de auto-hipnose e as próprias bases do Teatro da Crueldade desenvolvido por Antonin Artaud antes de sair do movimento.

Por mais que seja importante questionar muitos paradigmas do Surrealismo, como a forma como se atrelou aos ideais comunistas expulsando do surrealismo aqueles que não desejassem com ele compactuar, o pouco espaço político destinado às mulheres e a presença de figuras com posturas discutíveis tanto em relação a vida como a arte como Pablo Picasso e Salvador Dalí, é importante também reconhecer como esse movimento agiu no aprofundamento de procedimentos criativos e jogos que dialogam diretamente com a história do cabaré.

O *Cadavre Exquisis* foi um desses jogos, embora comumente traduzido para o português como *Cadáver Esquisito*, de origem francesa, a melhor tradução seria *Cadáver Requintado* ou *Cadáver Delicioso*. Foi um jogo primordial para o entendimento da poética surrealista tanto no campo do desenho como da escrita, "mesclando o acaso à potência criadora do inconsciente" (2005, RIVERA, p. 11). No caso do jogo poético, se caracteriza pelo "acoplamento ao acaso de pedaços de frase escritos por pessoas diferentes, de forma independente e secreta" (RIVERA, 2005 p. 11). Foi através desse jogo que iniciamos a construção da cena *La Gran Quimera Latinoamericana- telenovela cabaré latino-americana em menos de cinco minutos*.

LA NA IGKEJA DE TODOS OS BÉBADOS
 MORAM CRIATURAS DE DIFERENTES
 PERIODOS HISTORICOS RICOS E POBRES CA
 LIGATIA NADA HORIZONTAL O OASIS É
 METICAL

Os bamos bamos write. Na cidade espanta capital. Anti-bomas. Que bomas. o quê?
 Local bendo (a biblia?). Mosa olhando célula bome. Bomas bendo. damento bendo,
 nada p/ um lado, nada p/ o outro. O budo do memório. Boma. Boma. Boma. Boma. Boma.
 Que o céu e si os budo do fructo que emmã ontem a noite. Que p/ boma no budo?
 Quem estava na boma? C/ boma boma? Boma. Boma. Boma. Boma. Boma.
 avos. Boma. a

dupar elas, eles. Tendo o céu preferir os aplausos, os nossos
 aplausos. Boma. Boma. Boma. Boma. Boma. Boma. Boma. Boma. Boma.
 os bomas boma boma o

medo medo delirio amarelize a galinha
 fa se perder. medo delirio amarelize
 amarelo-ovo um ponto no horizonte
 o poço do duto
 evita se um, mudas a

nota perpendicular CAIDA REVIRAVOLTA CALARELO
 cidade maldita AGORA ESCAPA ME ESCAPA

e finge que não é da sua conta. Não sente o peso pelos afogados.
 Que nosso boma não sejam os mesmos e a justiça de rãta até sobre nosso boma
 que está maldito, possuída e que precisa ser boma para voltar nos a
 evoluir

nas ideias que compõe as imagens
 da cidade. Invertendo as lógicas. Pessoas por boma
 fombas pessoas, boma no meio da cidade
 Coquinhas e peixões. Piranhas famintas

Figura 15 - Cadáver Delicioso

Legenda: Folha branca com marcas de dobras, onde diferentes caligrafias e tons de tinta constroem um manifesto coletivo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2022.

Em uma folha de papel convidei cada membro da residência a escrever uma frase que fosse como um fragmento de um manifesto pessoal seu olhando para a América Latina como um continente cabaré. A regra era primeiro escrever a sua frase, dobrar o papel e deixar apenas uma palavra para o lado de fora. O seguinte jogador tem essa palavra como a primeira de sua frase, mas desconhece a linha de raciocínio que a fez chegar ali, e assim sucessivamente os jogadores vão preenchendo todo o papel. Nesse *jogo obra aberta* as artistas inscrevem suas feridas latino-americanas e cabaretistas enquanto prática performativa.

Posteriormente levei esse documento para casa e transcrevi em um documento aberto (no Google Drive) tentando ser o mais fiel possível e respeitando as construções estranhas das frases e oportunhol. No dia seguinte apresentei a próxima etapa do desafio: transformar essa escrita coletiva de manifesto no roteiro

de uma telenovela latino-americana para acontecer em menos de cinco minutos. Para essa etapa nos separamos em um grupo menor que iria trabalhar no texto, dividir falas e experimentar as intenções.

Trabalhar a partir da linguagem da novela foi também uma proposição coletiva, na medida que é um elemento cultural forte em todos os países representados na mostra: México, Brasil e Argentina. Pensando nisso propus complexificar o jogo: "não apenas estamos fazendo uma novela latino-americana, mas esta novela será dublada. Um grupo de *cabaretas* fará as vozes como se estivesse em um estúdio de dublagem e outro grupo fará a cena". Foi interessante esse procedimento, porque ele é o oposto do processo de dublagem de uma novela: iniciamos com a voz e só colocamos o movimento um dia antes do cabaré, a fim de valorizar o jogo, o instante e a precariedade exposta em cena.

Como escolha final para o experimento decidimos que artistas brasileiras fariam os textos em espanhol e artistas mexicanas fariam os textos em português, assumindo e se divertindo com o *portunhol*, assim como a trilha sonora, que deveria mesclar sonoridades de novelas mexicanas e brasileiras. Em cinco minutos o que fizemos foi uma mistura. Criação de *cabaréurgia* em um procedimento que dialoga com a proposta do *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*.

Depois de analisar esse procedimento criativo para uma das cenas de cabaré que compuseram a última ação da mostra, que embora tenha resultado em um experimento curto foi consequência de um procedimento complexo que teve o jogo em todas as fases da criação de uma *cabaréurgia* em residência, também me parece relevante olhar para o *Cabaré Voltei: Trombada de Cabarés + Domingão de Variedades* entendendo a *cabaréurgia* que se forma quase ao acaso numa noite de cabaré. Esse procedimento se revela pertinente quando estamos olhando para a *cabaréurgia* enquanto inscrição da prática e do processo cabaretista.

Na pesquisa de Livia Sudare (2017) a respeito do cabaré alemão do início do século XX, podemos perceber como o programa da noite é muitas vezes o único registro e arquivo de tais cabarés. Neles vemos impressas as atrações da noite, diretrizes, manifestos e até mesmo as regras de como o público deve ou não deve se comportar. São registros de muitos cabarés que não deixaram outro tipo de documento.

Por mais que na presente pesquisa não seja nosso objetivo olhar apenas para a lógica do arquivo, compreendo que na busca por uma *cabaréurgia* se está propondo através da lógica do repertório também a inscrição de arquivos que dialoguem com a processualidade. Se foi através dos programas de cabaré que tantos pesquisadores puderam estudar as dinâmicas de outros tempos, acredito que exista neles uma dimensão *cabaretúrgica* importante.

No programa vemos uma linha que se traça como em um jogo de cartas, conectando as atrações e que constroem a temporalidade do evento. Um mapa do percurso que será traçado coletivamente em ato performativo, e que por isso ninguém sabe ao certo como será. Talvez algum dos números não aconteça, ou tenhamos que talvez mudar a ordem, quem sabe alguém roube o microfone e resolva declamar seus poemas autorais, eventualmente chegue a polícia e feche o espaço clandestino? Muitos incidentes podem acontecer durante um cabaré, mas o programa (mesmo quando negado e transgredido) segue sendo a única âncora dessa deriva.

Pensando a partir da *cabaréurgia* e de como tenho desenvolvido a minha prática *cabaretera*, o programa da noite é capaz de, através de uma lógica intuitiva e do acaso, construir uma linha discursiva de temáticas e ações capazes de desenhar a precisão de um evento irrepetível. Quando refletimos aqui a partir da criação do cabaré em bando e em residência, é no programa que se inscreve o cabaré.

Assumo o jogo e o trocadilho quase infame, como é típico dos bufões, entre o ato de inscrever e escrever. Já que a história das artes cênicas é inscrita através da escrita, proponho como metodologia que se pense menos naquilo que já está escrito ou inscrito, mas no ato de fazer novas escritas e inscrições.

No caso do programa cabaretista, quando vemos o cabaré como evento irrepetível e acontecimento feito em bando, é o lugar onde se firma a comunicação. No caso analisado, durante o *Cabaré Voltei* no encerramento da *Mostra Internacional de Cabaret*, eram duas folhas de papel de tamanho A3 (cada qual com a programação de um dos dois atos) coladas na parede lateral do Espaço Fantástico das Artes. Todas as artistas e público podiam ter acesso a esse material e conforme o cabaré transcorreu o programa foi revisado com todos os incidentes ocorridos. Conforme os números eram apresentados também eram riscados, fazendo desse procedimento também ação contínua e performativa. Uma tentativa de inscrição

*cabaré*turgica através das lógicas do *jogo-ferida-obra-aberta* durante as cinco horas que durou o evento.

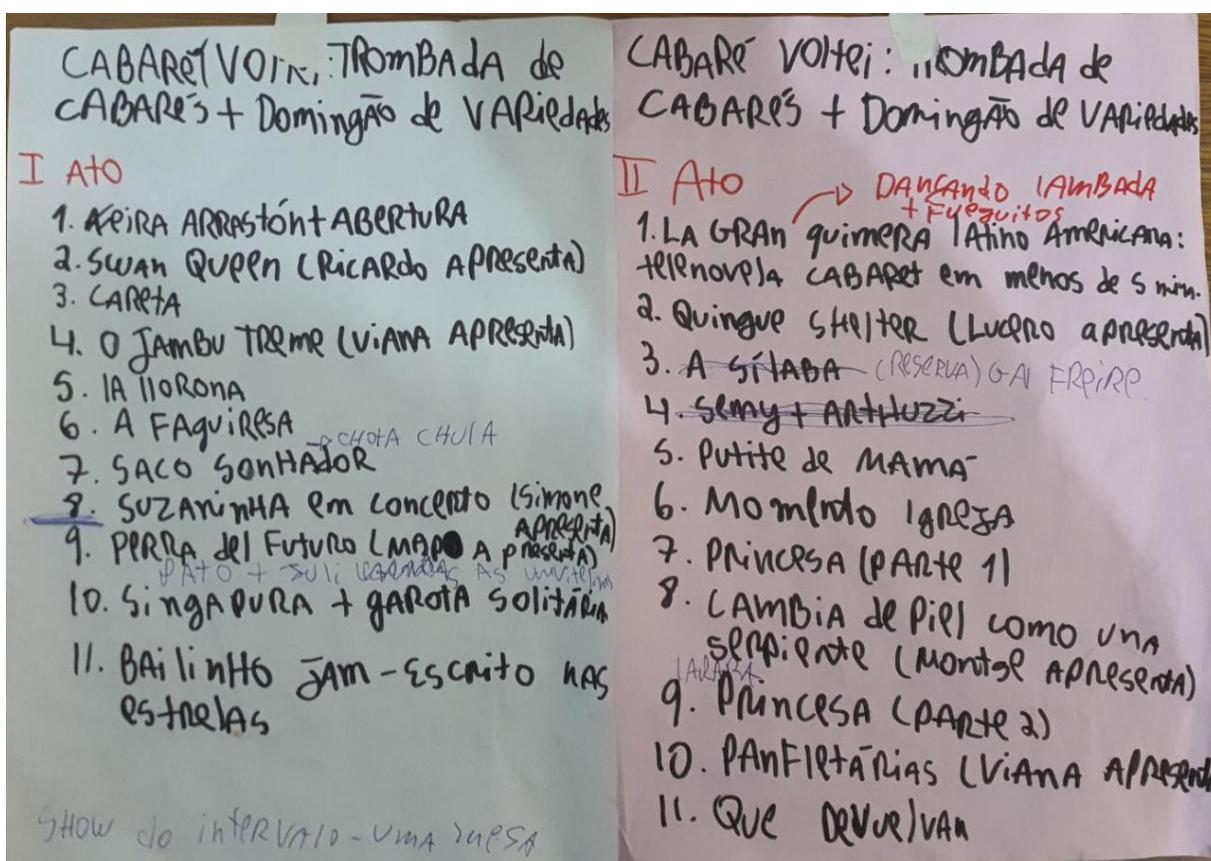


Figura 16 - Registro do Programa do Cabaré Voltei: Trombada de Cabarés + Domingo de Variedades

Legenda: Duas folhas de papel com os números de cada ato escritos a mão. O papel está riscado e com indicações nas cores pretas, vermelha e azul.

Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2022.

Sudare (2017, p. 223) diz que "o cabaré não é um gênero de autor, mas de performer", ressaltando a ligação do cabaré com os estudos da performance e também com o ato de se fazer cabaré no tempo presente. Entrelaçar corpos, bactérias e ideais, cruzar aquilo que foi categorizado. Estar junto. No cabaré a arte é encontro, compartilhamento. Bando.

Desenvolvo a prática cabaretista atrelada a de residências e criações em coletivo. Um desafio enorme em um mundo que cultiva o individualismo em um sistema duro de imagens já dadas, formatadas e finalizadas. O cabaré em seu movimento *underground* escava buracos nessas imagens, busca pelas profundidades, revolve a terra, construções, estruturas. Deseja ser obra aberta. Se expande ao social, remexe e burla das estruturas.

Na prática *cabaretera* que tenho desenvolvido em grupo/bando há um grande desafio: escutar vozes, desejos, movimentos e vontades. As feridas que desejam marcar o espaço, contar sua própria versão da história. No cabaré o corpo coletivo é feito de dissidências e inconformidades: é polifônico e não deseja a univocalidade ou universalidade.

Construímos cabaré como encontro, troca e jogo. As estruturas permanecem abertas e as fronteiras em risco de se borrarem. O exercício coletivo é sempre auto-expositivo, sempre nos colocamos em jogo na medida que jogamos juntos. A fragilidade do instante é também sua estrutura mais rigorosa. Ato performativo no encontro, quando se resolve ficar com o problema e jogar com ele.

A figura do diretor, aqui articulador da residência, também precisa ser revista. Existe um deslocamento e uma expansão que se distancia da preocupação com o resultado final, ou do controle da obra. Está a autoridade em jogo, recuperando a alegoria bakhtiniana do rei descoroadado ou destronado. A direção se entrelaça com a performance e a roteirização. Nesse contexto, a *cabaréurgia* é uma cena compartilhada, jogo e mapa a ser descoberto.

Nessas práticas de criação em residência que desenvolvemos na Selvática brincamos com a ideia de um *reality show*, como um *Masterchef Cabaret*. Expomos nossas feridas tanto no caráter desafiador e dinâmico do jogo, como com a reunião de artistas latino-americanas de diferentes realidades em um continente marcado por seu histórico colonial, sua precariedade e violências de muitos tipos que sofremos em nossas corpas dissidentes.

Compreendo o encontro e a residência como exercício *cabaretero*. Se já o cabaré é um formato híbrido, fronteiro e que se desdobra em distintas direções na contemporaneidade, estar junto e trocar reafirma esse intento. Quando se cria em bando compartilhamos fronteiras, e o cabaré se inscreve como prática indisciplinar de fronteiras borradas, se desfazendo com o suor do coletivo.

4 CONCLUSÃO: Como se inscreve cabaré?



Figura 17 - Colagem digital feita pelo autor e Gabriel Machado

Legenda: Na imagem se sobrepõe anotações do caderno de artista de Ricardo Nolasco a fotografias de artistas de cabaré e do teatro de variedades que são referências para o autor. Na parte superior esquerda a pergunta “O que é Cabaré?”, no centro uma foto de Hugo Ball com a cabeça de Ricardo Nolasco e sobreposto está escrito “liberté, precariété y cabaré” em vermelho, na parte inferior esquerda está escrito em uma placa de trânsito “obras”. Artistas presentes na obra: Grande Otelo, Astrid Hadad, Dalvinha Brandão, Dercy Gonçalves, Bertolt Brecht, Nádía Granados, Rogéria, Stéfani Belo, José Celso Martinez Correa, Josephine Baker, Daniela Passarinho, Maria Alice Vergueiro, Phedra de Córdoba, Leo Bassi, Miss G, Marina Viana, Cida Moreira, Las Reinas Chulas, Selvática Ações Artísticas, Vera Verão, Virginia Lane e Ulrike Ottinger.

Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2020

Com essa incursão pelas vielas e veias do cabaré produzido atualmente na América Latina, me perdi, naufraguei e nadei em busca dos traços do que pode ser a *cabaréurgia*. Refiz meus passos, me relacionei com artistas que me inspiram, perdi minhas fronteiras em meio a expansão da cena e ao bando.

A *cabaréurgia* é fruto de uma posição ético-estética que se relaciona com o cabaré. Mas, se são tantos, imensidão cabaré, não nos coube nesta pesquisa propor um único formato para sua escrita - e sim encontrar possibilidades expansivas em diálogo com a produção latino-americana, na medida que entendemos nesses procedimentos material de inscrição do processo e da própria ação cabareteira.

Se o drama (SZONDI, 2001) apresenta em seus ideais sólidos de *pièce bien faite* a figura do belo animal ou animal perfeito onde não há sobra ou espaço para o desvio e o erro, o maldito cabaré apresenta seu animal imperfeito, híbrido, ciborgue, grotesco e monstruoso feito de partes diferentes, dissidentes e muitas vezes contraditórias, montando novas ficções e novas organizações para o que poderia ser o real. Quimera.

O território fronteiro do cabaré - de laboratório artístico, de ocupação de espaços públicos/virtuais/alternativos, de arena de discussão política e de palco para dissidências e novas ficções – cria a possibilidade de se relacionar com a arte como um instrumento de construção de *Zonas Autônomas Temporárias* (BEY, 2018). Através desse jogo em tensão com as cidades e suas arquiteturas de opressões, se busca abrir as barreiras convencionalmente associadas a uma ideia de representação tão distante da vida.

Tenho utilizado a palavra *cabaréturgia* como forma de olhar para a particularidade da escrita ou roteirização para o cabaré, colocando em questão alguns paradigmas do drama moderno apontados por Peter Szondi⁴⁴ que ajudaram a construir esse lugar sacralizado de uma arte apartada da vida e que tantas vezes ajudou a afastar os considerados "gêneros menores" da história oficial do teatro.

Ao concordar com Leda Martins (2003), compreendo o próprio ato performativo como inscrição, e assim sendo, a *cabaréturgia* não deve se resumir a um texto que será encenado, embora também possa sê-lo, mas pode compreender em seus domínios desde o registro dos vestígios da ação cabaretista - uma estratégia, imagem a ser transgredida ou as regras de um jogo.

Nesse percurso *psicotopográfico e autoetnográfico* de aproximação de pontos de um mapa afetivo da América Latina, busquei olhar para a *cabaréturgia* como uma possibilidade de inscrição do cabaré através do repertório (TAYLOR, 2013) de produção de documentos que vão além da lógica do arquivo, mas que também não a ignorem. Uma forma de registrar e pensar cabaré que insira a processualidade, fronteiras e feridas na genética da obra. A *cabaréturgia* aqui apresentada está em diálogo com a categoria do *cabaré-jogo-ferida-obra-aberta* ao pensar a partir do

⁴⁴ Na Teoria do Drama Moderno Szondi (2001) apresenta o que caracteriza o formato a partir da derivação do drama burguês e do épico. Embora aponte com isso a inexistência de gêneros puros, indica também uma visão de mundo que atuou na exclusão de outros formatos.

cabaré na América Latina e sua inscrição, se interessando pela prática e a experimentação.

Foi de grande importância para essa pesquisa trabalhos acadêmicos que abriram os caminhos no estudo do cabaré no Brasil. Destaco a produção intensa de Neyde Veneziano a respeito do Teatro de Revistas Brasileiro, o teatro de variedades e outros gêneros menores como o próprio cabaré no início do século XX. Também Christina Streva (que é orientadora da presente pesquisa) e a investigação teórico-prática que desenvolve junto ao Cabaré Incoerente na UNIRIO; Livia Sudare, que se debruçou sobre o cabaré alemão durante a república de Weimar e propôs pontos para se estudar o cabaré em diversos contextos, e Cleber Braga, em sua associação entre a tradição e traição - tra(d)ição - *cabaretera sudaca* em diálogo com propostas decoloniais.

Reflexões acerca de uma América Latina rebelde e vibrante, coberta por feridas ainda não cicatrizadas permitiram a compreensão desse continente cabaré, afetando cada linha desses textos as pesquisas de Glória Anzaldúa, Silvia Rivera Cusicanqui, Leda Maria Martins, Luiz Ruffino e Diana Taylor. Assim, como as incursões de Ileana Garcia Caballero na relação de uma América Latina com cenários e cenas expandidas.

A articulação presente nesta pesquisa busca olhar carinhosamente para uma tradição transgressora e provocativa dentro da academia, como nos estudos de Mikhail Bakhtin, de quem foi impossível fugir por sua abertura de caminhos para se compreender uma pesquisa interessada na polifonia e na transgressão em um estudo importante para compreender a formação filosófica do cabaré. Da mesma maneira que provocações lançadas por teóricos como Umberto Eco, através da *obra aberta*, e Renato Cohen em sua investigação a partir da prática de metodologias e reflexões do *work in progress*.

Foi também nas *Zonas Autônomas Temporárias* propostas por Hakim Bey que encontrei em um primeiro momento o motivo político e anárquico que me conecta ao cabaré, identificando na construção de espaços utópicos invenções de novos mundos; e que em um segundo momento me apontou um lugar metodológico a ser descoberto em todos os dias dessa pesquisa, através da *psicotopologia/psicotopografia*.

Este processo se interessa pelo olhar para as encruzilhadas como um lugar que emana da experiência, e nesse sentido foi fundamental a abertura e generosidade encontrada nas três artistas entrevistadas: Cecília Sotres (que também está presente como importante referencial teórico ao se debruçar sobre o cabaré mexicano e abrindo assim perspectivas para o estudo do cabaré em toda América Latina), Marina Viana (amiga e parceira de muitos cabarés que acompanho a investigação teórica e prática e que reverbera em muitos aspectos desse trabalho), e Nadia Granados, ao construir importante conexão entre o cabaré e a performance, na medida que me interessa olhar para o cabaré através do campo da performance.

Impossível falar de cabaré de uma forma tão urgente, como se caracterizou essa pesquisa, sem compreender o trabalho que desenvolvo há 12 anos junto à Selvática Ações Artísticas, especialmente nos últimos dois anos em que realizei a pesquisa do mestrado concomitantemente a uma série de cinco trabalhos inéditos. Também foi imprescindível a realização da MIC - Mostra Internacional de Cabaré, que reuniu na cidade de Curitiba artistas do cabaré latino-americano em um contexto de troca e experimentação.

Também nesse percurso, Christina Streva me convidou a conduzir com ela e Vinicius Lavall uma matéria teórico-prática de performance de cabaré destinada à graduação de Artes Cênicas da UNIRIO, sobre o cabaré Latino-Americano. Realizada em caráter remoto, me possibilitou compartilhar e debater muitos aspectos presentes neste trabalho.

Construir um trabalho acadêmico em diálogo com o cabaré da América Latina me provocou a pensar em procedimentos de pesquisa e formalização da escrita em diálogo com o cabaré aqui estudado, e para isto desde o princípio foi importante me atrelar a uma escrita poética que me possibilitou entender que a pesquisa precisava de uma escrita própria - deveria propor lugares de fluxo e passagem. É ela processo, e por este me interessa.

A escolha de um formato ensaístico para compor as duas *psicotopografias* que compõem essa dissertação foi a possibilidade de diálogo com a processualidade inerente ao trabalho e ao caráter fragmentário conectivo que caracterizam o cabaré latino-americano, e que desde o princípio apontou possibilidades para a investigação.

Reconhecer a importância de um olhar processual e artístico para esse trabalho, presente na metodologia e na linguagem poética desenvolvida, foi uma estratégia importante em todo o percurso. A escrita é sempre processual e nesse caso a escolha de um material artístico desenvolvido como trabalho acadêmico permite compreender a pesquisa como um trabalho experimental que registra em suas páginas o percurso de um pensamento sempre em exercício. A relação com a academia e sua herança estruturalista produziu uma tensão importante nesse sentido, sem o desejo de um ponto final, mas um ato contínuo de inscrição.

Na primeira *psicotopografia: Cabaré-jogo-ferida-obra-aberta*, propus um olhar específico para o cabaré produzido na América Latina, e a construção de uma categoria que pudesse abarcar pontos que me interessam na reflexão e na prática do cabaré. A *psicotopografia* é composta por três ensaios, permitindo uma abordagem que se relacionou com as características dessa pesquisa tanto do ponto de vista processual como da fragmentação como característica de aprofundamento da linguagem.

No primeiro ensaio, *La Gran Quimera Latino Americana: um continente cabaré*, procurei pelos vestígios do cabaré principalmente através de uma epistemologia latino-americana e rebelde que me permitiu olhar para o próprio continente, sua formação territorial, cultural e polifônica com características *cabareteras*. Comecei redesenhando nosso mapa, cartografando através dele atravessamentos políticos, artísticos e cenários expandidos. Discuti neste capítulo a respeito da herança europeia (presente na própria palavra *cabará*, de origem francesa), e como na América Latina foi transgredida retomando os estudos bakhtinianos a respeito do carnaval e do bufão medieval em oposição ao soturno cabaré romântico europeu. Encontrei na discursividade das imagens uma forma de ir além das palavras e sua rede de significações, propondo perspectivas latino-americanas de inscrição do cabaré.

Já em *Um lugar para o cabaré: zonas abertas e polifônicas na América Latina* me aventurei por dentro, ao encontrar no espaço do cabaré um importante ponto do desenvolvimento da linguagem, relacionando com as *Zonas Autônomas Temporárias* de Bey, e a partir das discussões do autor me questionei sobre inscrição e desaparecimento. A busca nesse capítulo foi fazer uma retomada historiográfica a partir da ideia do *espaço cabará*, passando por contextos europeus na idade média,

belle époque francesa e modernidade; chegando na América Latina, tecendo relações com a Carpa Mexicana e o Teatro de Revistas brasileiro, até chegar na contemporaneidade com o estudo *autoetnográfico* do Teatro Bar El Vicio (Cidade do México) e a Casa Selvática (Curitiba). Esse percurso a partir da espacialidade foi imprescindível para a compreensão do cabaré como um gênero indisciplinar em relação aos cenários expandidos, investigados principalmente pela cubana Ileana Garcia Caballero.

No terceiro ensaio que compõem essa primeira *psicotopografia*, *Cabará-jogo-ferida-obra-aberta: uma proposição ética e estética de/para se pensar e fazer cabaré*, nos debruçamos sobre a criação de uma categoria, contraditória na medida que é feita de descategorizações, própria do cabaré latino-americano que me interessa nessa pesquisa. Refletindo nos subtópicos deste texto sobre jogo, ferida e obra aberta. A proposição do *cabará-jogo-ferida-obra-aberta*, permite olhar para o cabaré além de formalismos ou tendências históricas, mas como uma obra expandida, processual, interessada no aqui/agora e em nossas feridas latino-americanas.

A segunda *psicotopografia* que compõem este trabalho, *As fronteiras de nossa cidade-estado se borram com as gotas de nosso suor*, se caracterizou por aprofundar a proposta de um *cabará-jogo-ferida-obra-aberta* em relação à prática do cabaré contemporâneo, buscando na criação da *cabaréurgia*, elemento para a inscrição do formato.

No primeiro subcapítulo do ensaio, *A expansão Cabaretera*, propus um olhar para o cabaré através da proposta da cena expandida, defendi que este está historicamente ligado a essas discussões, e encontro pontos de conexão a partir de referenciais teóricos. Percebi na fusão entre arte e política exemplos práticos dessa expansão, assim como nas aproximações da teatralidade do real proposta por Janaína Leite. Por mais que o cabaré duvide sempre da realidade, essas perspectivas foram imprescindíveis para fazer as relações necessárias do cabaré com a cena contemporânea.

A partir deste espaço, comecei a procurar por traços e vestígios da *cabaréurgia* como um elemento de inscrição processual cabareteira. Através de entrevistas com três artistas de cabaré (Cecília Sotres, Marina Viana e Nadia Granados), de diferentes países e contextos de produção, busquei compreender

como a escrita, roteirização e arquivamento desse gênero expandido, assim como a investigação de novos formatos para estas, são capazes de articular elementos da memória e da inscrição. Sobre a escolha dessas artistas é importante dizer que o cabaré se manifesta de formas muito distintas em suas obras, o que se relaciona bem com essa pesquisa que não tem a intenção de determinar *o que é* o cabaré latino americano, mas abrir possibilidades a muito do que pode ser. Se a entrevista como metodologia me aproximou dessas artistas, também me possibilitou um mergulho intenso em pontos de conexão e referências que colocam essa pesquisa não como um panorama ou um mapeamento, mas sim uma *psicotopografia*.

Para finalizar, volto a perspectiva da pesquisa para o meu trabalho. A partir da ideia de bando escolhi como recorte temático a residência de criação que aconteceu durante a I MIC - Mostra Internacional de Cabaré, em que participei da organização e curadoria, em mais uma produção Selvática. Destaquei um procedimento de escrita coletiva de uma *cabaréurgia*, enquanto inscrição processual, e um olhar atento ao programa como documento de inscrição, como formas de pensar e repensar a *cabaréurgia*.

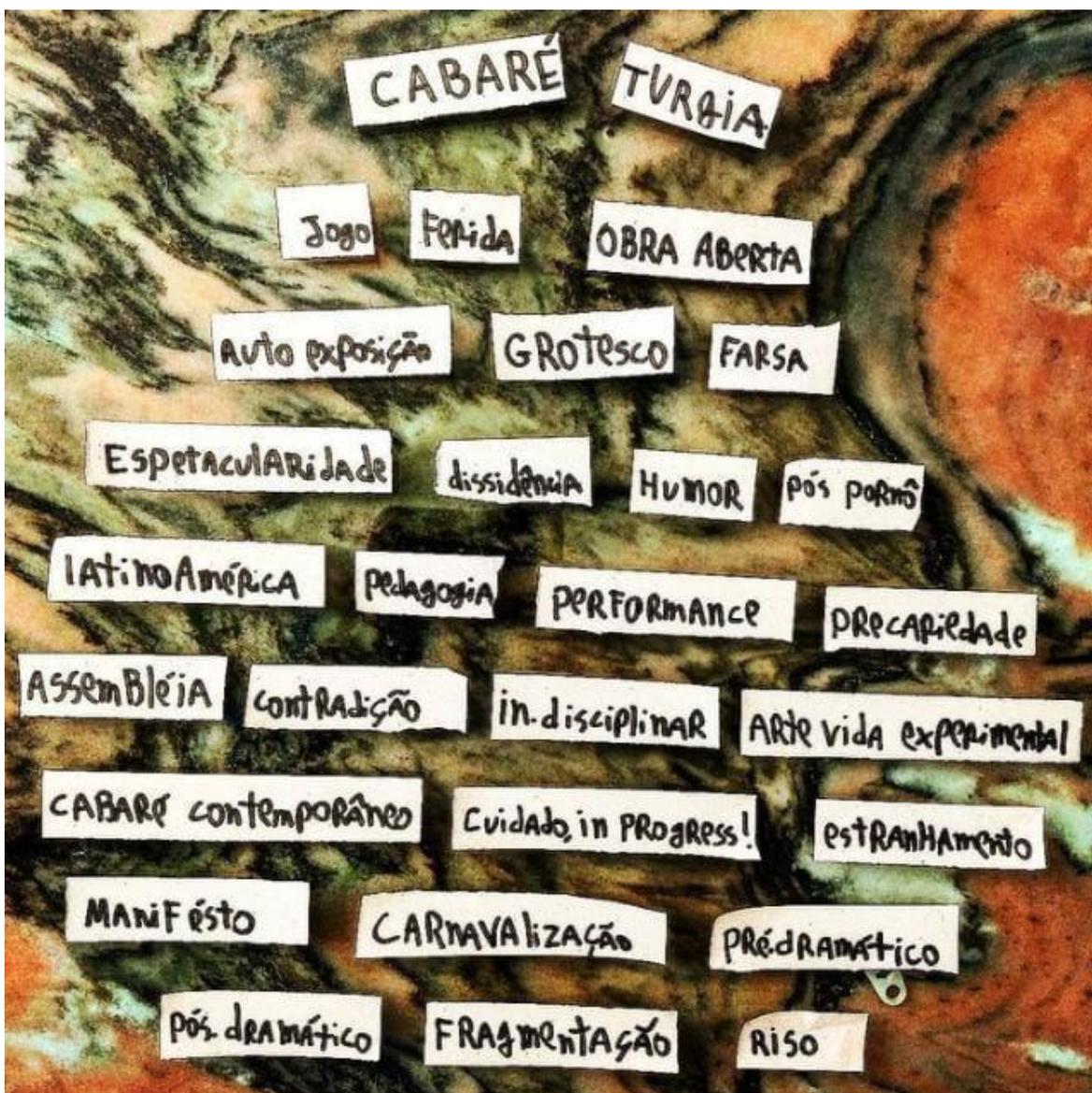


Figura 18 - Palavras-chave em uma mesa de mármore.

Legenda: Foto feita pelo autor no início da escrita deste trabalho, onde estão dispostas palavras-chave em uma mesa de mármore. No topo as palavras “cabaré” e “turgia”, seguidas pelas palavras: jogo, ferida, obra aberta, autoexposição, grotesco, farsa, espetacularidade, dissidência, humor, pós-pornô, latinoamerica, pedagogia, performance, precariedade, assembleia, contradição, in.disciplinar, arte e vida experimental, cabaré contemporâneo, cuidado *in progress*, estranhamento, manifesto, carnavalização, pré-dramático, pós-dramático, fragmentação e riso.

Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2021.

Mas afinal, o que é a *cabaréurgia*?

Ao refletir sobre o cabaré, e como este é avesso a definições, categorias e finalizações, me deparo com a importância da “desobediência a qualquer modelo imposto” (BRAGA, 2021, p. 27) para o cabaré contemporâneo produzido na América Latina. Como as *Zonas Autônomas Temporárias*, que jamais foram explicadas por Hakim Bey, também a *cabaréurgia* aqui apresentada valoriza as lacunas deixadas

por essa pesquisa. Me interessa aqui mais do que reduzir a um formato análogo ao da roteirização, o que seria insuficiente pensando nas discussões que são pertinentes ao cabaré, como acredito ter evidenciado nas páginas anteriores, mas uma forma de se pensar, praticar e inscrever cabaré.

Se para o teatro oficial foi através da dramaturgia que conhecemos muito do que foi produzido, imaginamos a sua execução e tivemos contato com os ideais vigentes em cada período histórico, a *cabaréurgia* se coloca como um procedimento descolonial de inscrição. Uma posição ética e estética de um cabaré que é *jogo-ferida-obra-aberta*. Utilizando a imagem de um Narciso frente ao espelho quebrado, evocada por Cleber Braga (2021), a *cabaréurgia* traz “o amor à própria diferença” enquanto escrita, roteirização, articulação acadêmica, arquivo, repertório. Inscrição.

A ferida aqui está aberta, em processo de cicatrização.

Se encontro acidentes e erros, também compreendo que é esse o procedimento. Penetrar com profundidade em caminhos tortuosos que não sabemos onde nos levarão. Isso caracteriza uma *psicotopografia*, são as vicissitudes das escolhas que desenharam essa pesquisa. Deixo feridas abertas que seguem querendo ser cavoucadas. Até aqui as percorri na busca por compreender, me relacionar com mais inteireza com a arte que faço; busquei caminhos e rotas para me perder.

Agora imagino no fim da viagem, que tantas vezes pensei que não concluiria, uma próxima aventura: construir a partir dessa investigação um *jogo cabaré* feito de encaixes e fragmentos, capaz de conter nossas *feridas e obras abertas*. Uma *cabaréurgia* para ser sempre jogada como escrita, reescrita e inscrição. Jogo de se pensar e fazer cabaré.

Retomando nessas considerações finais a alegoria de uma arte *degenerada*, expressão utilizada como ataque à arte moderna (bastante conectada aos cabarés das vanguardas históricas) pelo fascismo no início do século passado (GARCIA, 2009), penso na quantidade de vezes que tentei explicar o que é o cabaré (exercício de interesse para todas as artistas que fazemos e pensamos cabaré) utilizando as palavras *gênero* e *formato*. Agora considero essa uma das principais fragilidades deste trabalho, afinal nesta busca por justificar a importância do cabaré enquanto gênero ou formato reside a tentativa de equiparar sua existência ao oficial.

Considero esse movimento um contrassenso com a própria história do cabaré, e o que me move em sua direção. Uma arte feita de tudo que não foi reconhecido pela história da arte oficial, tudo que ficou de fora dos grandes teatros, museus e galerias, que não se adequa a posição de gênero ou formato. Proponho aqui a utilização de um *de-gênero* ou *de-formato*, reverberações posteriores para o aprofundamento dessa pesquisa. Encontrar no princípio de degeneração, presente em tudo que possui vida, analogia ao erro, desvio e a deformação. Perspectivas grotescas para o cabaré, coerentes com os horizontes aqui estudados. Se outrora foi o título de *arte degenerada* instrumento de marginalização do cabaré, agora proponho a utilização dessa palavra por toda a sua potência disruptiva e dissidente.

As linhas que desenham e escrevem a *cabaréturgia* se borram, confundem fronteiras, se deformam e suam. Se inspiram nos *canovaccios* da *commedia dell'arte* ou na dramaturgia clássica, se aliam aos procedimentos do situacionismo ou da performance e constroem regras para um jogo ou uma estratégia de guerra. Nessa cartografia *partida/esquizo*, escrevem-se da encruzilhada e do fragmento. São autoetnográficas. Inscrevem a *ferida obra aberta* que ainda lateja. Nessa *psicotopografia* o exercício foi muitas vezes o de continuar, reorganizar a rota, afinal a escrita é também processo de pensamento e inscrição. Busquei aqui inscrever um pouco do cabaré como prática e teoria em ato contínuo, o cabaré que me atravessa. Essa atividade acadêmica que guarda também uma ação de inscrição enquanto processo é *cabaréturgia*.

REFERÊNCIAS

Livros

ANZÁLDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza**. Tradução de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2016.

ANZÁLDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Tradução de Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento - o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara de Franteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEY, Hakim. **TAZ - Zona Autônoma Temporária**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Veneta, 2018.

BEY, Hakim. **CAOS- terrorismo poético e outros crimes exemplares**. Tradução: Patrícia Decia e Renato Resende. Conrad Editora. 2003. Disponível em: <<https://www.anarquista.net/wp-content/uploads/2013/07/Caos-Terrorismo-Po%C3%A9tico-e-Outros-Crimes-Exemplares-Hakim-Bey.pdf> >. Acesso em: 11/10/2022

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Tradução de Michèlle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

CABALLERO, Ileana Dieguez. **Cenários liminares - teatralidade performance e política**. Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FARRACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo- as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GARCIA, Silvana. **As Trombetas de Jericó - o teatro nas vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 2009.

GOLDBERG, Rose Lee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA [1958]. Definições. In: JACQUES, P. B. (org.) **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras Performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

MAGNANI, José Guilherme. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: UNESP, [1984] 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

PIVA, ROBERTO. **Ciclones**. São Paulo. Nankin Editorial, 1997.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociologia de la imagen: ensayos**. 1ªed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005.

SOTRES, Cecilia. **Introducción al cabaret (con albur)**. Paso de gato. México: Realizada em co-edição com Ediciones Chulas, 2016.

STAM, Robert. **Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa**. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Artigos e Capítulos de Livros

ALZATE, Gastón. **Todo hábito se convierte en vicio: el cabaret de las Reinas Chulas**. California State University-Los Angeles. 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/1458305/_Todo_h%C3%A1bito_se_convierte_en_vicio_el_cabaret_de_las_Reinas_Chulas_>. Acesso em 14 fev. 2021.

ALZATE, Gastón e MARÍN, Paola. **Las Reinas Chulas: El Vicio/El Hábito**. Entrevista con Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé y Nora Huerta. 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/7675901/Alzate_Gast%C3%B3n_y_Mar%C3%ADn_Paola_Las_Reinas_Chulas_El_>. Acesso em: 10 fev 2021.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

ANZÁLDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem? Tradução: Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos. 2019. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa**, no 39, p. 297-309, 2009. Disponível em: <http://www.campogrande.ms.gov.br/semu/wp-content/uploads/sites/26/2019/10/15-anzaldua%C2%A6%C3%BC_como-domar-uma-lingua-selvagem.pdf>. Acesso em 13 ago. 2021.

BASBAUM, Ricardo. V.C.P - vivência crítica participante. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v.6, n.11, p.26-38, 2008. Disponível em:
<https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000100003&script=sci_arttext&lng=pt> Acesso em:13 out. 2022

BRAGA, Cleber. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021. Disponível em:
<<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20249>>. Acesso em: 30 set. 2022.

BRAGANÇA, Maurício de. Performance, política e multiculturalismo no cabaré popular de Astrid Hadad. 2007. **Revista de Letras**, São Paulo, 47 (2): 99-120, jul./dez. 2007. Disponível em:
<<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/479>> . Acesso em 13 ago. 2021.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. in **Walter Benjamin- obras escolhidas**. Vol. 1. Mágia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. Tradução: Edelcio Mostaço. In: **Urdimento: ética, estética e política**. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). 2010. Disponível em:
<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135/9479>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

COHEN, Renato. Cartografia da Cena Contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Revista Sala Preta**. USP. 2001. Disponível em:
<<https://revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4682>>. Acesso: 11 de Outubro de 2022.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva (1958). In: Jacques, P. B (Org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, 18(1), p. 6-34. 2018. Disponível em: <revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>. Acesso 12 out. 2022.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena 7. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, p. 77-88.

HAAS, Marta. ICLE, Gilberto. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.36, p.96-115, nov/dez 2019. Disponível em: <revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14772> Acesso 13 out. 2020.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. Tradução Marcello Amalfi. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/document/352386743/Manifesto-pela-pesquisa-performativa-Brad-Haseman-pdf>> . Acesso em 12 de Setembro de 2022.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: **October 8**, New York, 1979.

MALLMANN, Francisco. A memória é uma ação política. **Bordado em tecido – instalação**. 2019

MALLMANN, Francisco. **Pinheiros e Precipícios**. 2017.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras (Santa Maria)**. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MARTINS, Ricardo Marinelli; GUARATO, Rafael. Transperformance Coletiva: bizarrices e não-binarismos provocados no (e a partir do) corpo que performa. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v.6, n. 1, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/artce/article/view/64197>> Acesso em: 13 out. 2022.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**,

v.3, n.1, p.37-49, 2016. Disponível em:

<periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em: 12 out. 2022.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Revista Sala Preta**. USP. 2014. Disponível em: <revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>. Acesso em 12 de Outubro de 2022.

RIBAS, Helena Macedo. Entre vícios e virtudes: a sátira dos goliardos medievais (séculos XI e XIII). **Cadernos de Clio**, n.º 5, 2014. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba. 2014. Disponível em: <revistas.ufpr.br/clio/article/view/40222/24577>. Acesso em: 10 fev. 2021.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v.10, n.1, p. 71-88, Jan./Jun. 2018.

SCHECHNER, Richard. Jogo. In: LIGIÈRO, Zeca. (org) **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. r. Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

SILVA, Amabilis de Jesus da, SAIDEL, Henrique. Heliogábalus e Selvática: artem resistência e quartzo rosa in TO RRES NETO, Walter Lima (org.). **À sombra do vampiro - 25 anos de teatro de grupo em Curitiba**. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

VENEZIANO, Neyde. **Melodrama e Tecnologia do Musical Brasileiro**.

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista e os ideais da Semana de Arte Moderna. in: AQUINO, Ricardo Bigi (org.), MALUF, Sheila Diab (org.) **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: UFAL, 2004.

VIANA, André Luiz Masseno. Nadia Granados e um corpo fulminante no ciberespaço. **InterFACES**. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de

Janeiro, 2013. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29930/16875>> Acesso: 13 out. 2022.

VILLAR, Fernando Pinheiro. **Sobre histórias, teatros e reescritas: primeiros apontamentos**. Portal Abrace: 2008. Conteúdo disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Fernando%20Antonio%20Pinheiro%20Villar%20de%20Queiroz%20Fernando%20Villar%20-%20Sobre%20historias%20teatros%20e%20reescritas%20primeiros%20apontamentos.pdf>>. Acesso em: 12 de Set. de 2022

Teses e Dissertações

GRANADOS, Naida. **COLOMBIANIZACIÓN- cabaret político multimedia**.

Exploración audiovisual entorno a un fenómeno cultural tipo exportación. Tesis (Maestria), Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM). Director de Tesis: Sergio Medrano. Ciudad de México, 2020.

SUDARE, Lívia. **Som e Fumaça - Um estudo sobre o cabaré berlinense durante a República de Weimar**. Tese (Doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Orientadora: Vera Regina Martins Collaço. Florianópolis, 2017.

Disponível

em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000029/000029f1.pdf>>.

Acesso em: 03 mar. 2021

RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. **Guy Debord, jogo e estratégia:**

Uma teoria crítica da vida. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2012. Orientadora: Eneida Maria de Souza.

Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8VUGS6/1/estliter_rios_pabloalexandregobirasouzaricardo_tese.pdf>. Acesso em 10 ago. 2021.

STREVA, Christina. **Por um ator-provocador e um professor-criador: uma**

pesquisa-ação sobre a performance de cabaré. Tese (Doutorado). Universidade

Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017. Orientadora: Rosyane Trotta. Disponível em: <<https://cabareincoerente.com/referencias/bibliografia/>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

Sites e Domínios da Internet

GRANADOS, Nadia. ©**Nadia Granados**. Página inicial. Disponível em: <<http://nadiagranados.com/wordpress/>> Acesso em 14 out. 2022.

HEMISPHERIC INSTITUTE. ©**Hemispheric Institute**. Missão. Disponível em: <<https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/missao>>. Acesso em: 14 out. 2022.

REINAS CHULAS. ©**2022 Las Reinas Chulas**. Página inicial. Disponível em: <<https://lasreinaschulas.com>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SELVÁTICA AÇÕES ARTÍSTICAS. © **2020 - Selvatica**. Página inicial. Disponível em: <<https://selvatica.art.br>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

Referências Musicais e Videográficas:

BUHR, Karina. **Avião Aeroporto**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b347wdVU0K0>> Acesso em: 14 out. 2022.

CAMENT, Natalia. **Cabaret Mexicano: Conversando con Jesusa Rodrigues**. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=RI19eAlyln8> Acesso em: 14 out. 2022.

CAMENT, Natalia. **Cabaret Mexicano: Conversando con Tito Vasconcelos**. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=x8_uxqjK4B4> Acesso em: 14 out. 2022.

I CLOWNS. Direção: Federico Fellini. Escrito por Federico Fellini e Bernardo Zapponi. Distribuição: Reserva Especial. 1970. 1 fita VHS (92 min.), son., color., legendado.

TETO PRETO. **Gasolina**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=k0XzDN-Gv3A>>. Acesso em: 14 out. 2022

VELOSO, Caetano. **Fora da Ordem**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=aEuvZtfwlol> > Acesso em: 4 Jan. 2023.

Plaquetes, programas e publicações Independentes

GRANADOS, Nadia. **Orgasmo Libertário**. La Silueta Ediciones. Bogotá, 2016.

VIANA, Marina. **Pequeno Organon do Teatro Fanzine**. Mensagem recebida por: <marinavianapereira@yahoo.com.br> 25 de Maio de 2020.

SELVÁTICA AÇÕES ARTÍSTICAS, **Cabaret Macchina - uma pós opera anti-edipiana da Casa Selvática**. Programa do espetáculo. Curitiba, 2018.

SELVÁTICA AÇÕES ARTÍSTICAS, Mostra Internacional de Cabaret (MIC). **Programa da mostra**. Curitiba, 2022.

ANEXOS

Anexo I: A Revolução Será Debochada, ou não será! Carnavandalização, Teatro Fanzine, erros e errâncias no Cabaré de BH - Entrevista com Marina Viana

Estamos em nossas casas, já faz mais de um ano que nosso último cabaré presencial foi cancelado. Tínhamos encontro marcado em março de 2020 para a residência A Reinvenção do Cabaré, em que a Casa Selvática receberia mais uma vez artistas de diferentes contextos latino-americanos (México, Argentina e Brasil) que iriam compor a programação da MICU (Mostra Internacional de Cabaré de Curitiba). Um dia antes da chegada de Patricio Ruiz que vinha da Argentina, o Festival de Curitiba (que abrigaria a mostra) nos notificou do cancelamento do evento. Foi um baque, meses de trabalho perdido, passagens aéreas canceladas e mal saberíamos que essa quarentena duraria tanto tempo. Continuamos nos encontrando virtualmente, sempre com a promessa da presença e do cabaré. Certamente de todas as entrevistas esta será a mais pessoal, não apenas por se tratar de uma parceira de tantas criações, debates e trocas artísticas, mas por termos visões muito próximas do que é o cabaré e como desenvolvemos essa prática. Clico o botão que dá início a gravação da entrevista pela plataforma zoom e a voz mecânica diz: *recording in progress*.

MARINA VIANA (imitando a voz do dispositivo): Recording in progress.

RICARDO NOLASCO: Cuidado, in progress.

risadas.

MARINA VIANA: Saudades.

RICARDO NOLASCO: Muitas!

MARINA VIANA: Esses dias lembrei de você, Rick. Fui pro interior, pra fazenda da minha vó. Na antiga casa dos meus avós, que já faleceram, minha vó faleceu ano passado. Eu fui lá primeiro e filmei a casa vazia, me filmei na casa vazia e agora voltei lá com a casa no chão. Vesti um sapato bicolor que era do meu vô e fiquei andando naquele espaço, fiquei filmando e pensei: eu to bem Ricardo Nolasco, bem ritualística.

RICARDO NOLASCO: Esquizo Rituals.

MARINA VIANA: Eu fiz um esquizo ritual mesmo.

RICARDO NOLASCO: A gente também tá arrumando, limpando a casa que a minha vó morava. É como ir numa pirâmide do Egito. É um super babado né?

MARINA VIANA: Não sei o que vou fazer com isso, mas vou fazer alguma coisa...

pausa

PARTE I

RICARDO NOLASCO: A proposta aqui é a gente passar pelos nossos lugares e práticas de cabaré e olhar para os contextos pelos quais você passou. A ideia é a criação de um espaço indisciplinar para pensar o cabaré como linguagem, prática social, cabaré como possibilidade. A gente se conhece desde 2011, quando fui assistir ao espetáculo Elisabeth Está Atrasada no Fringe do Festival de Curitiba. Nessa ocasião o que de fato estava atrasado eram os cenários e figurinos que não chegaram a tempo para a apresentação e mesmo assim as atrizes entraram em cena de calcinha, sutiã e elementos emprestados. Foi uma experiência que me fez compreender alguns pontos importantes sobre o cabaré e por isso gostaria que você comentasse sobre como a precariedade, o incidente, o acidente e o jogo podem ser vetores na forma como você trabalha com o cabaré.

MARINA VIANA: O erro né? O erro acabou virando um lugar que prezo muito. Marina (Arthuzzi) preza muito, acho que a Primeira Campainha. É bom lembrar disso porque esse é um momento muito simbólico não só pra gente da Primeira Campainha, que estava saindo de Belo Horizonte e fazia essa estréia de calcinha e sutiã, mas que marca o nosso encontro, né?

Eu fico achando também que a gente vivia um momento muito específico no teatro de Minas que era tudo muito certinho/bonitinho/fofinho. Se a gente colocar o Espanca e a cia. Clara, por exemplo, era uma estética muito limpa, de textos muito simples, singelos e muito poéticos. Acaba que todo mundo tava indo para um lugar assim e a gente foi para um lado oposto: de sujeira, de bagunça... e aí também eu acho que nesse começo de vida no teatro fui experimentando vários momentos e descobrindo no erro coisas muito mais legais. No acidente né? Você tá chamando de acidente, eu gosto de falar que é erro.

Mas é isso. Acho que a gente achou coisas muito mais interessantes no erro do que nos acertos. E aí a gente também começou a tender a propiciar um espaço de erro/de risco. Por exemplo nas coisas que eu fiz com Fidelis (Rodrigo Fidelis): da

gente se propor tarefas e a cena não tava nada nada pronta. Isso também juntou com um incômodo de gerações mais velhas, pelo menos em Belo Horizonte, um incômodo com esse desprezo, de certa forma, pelo texto bem dado, pelo texto decoradinho, pela marca certa... uma coisa bem caretona... que ficou muito incomodada como a gente lidava com o teatro, era uma geração que tava surgindo, já não era mais a geração Espanca - que tinha uma linguagem que já era diferente, mas (a nossa) era uma geração da bagunça mesmo, do erro. Foi quando, por exemplo, no prêmio eu agradeço ao Tom Zé, um monte de gente e ao control c control v e isso vira um grande escândalo na cidade. Eu estava assumindo que eu tinha roubado o texto de outras pessoas, tinha que devolver o prêmio.

Eu tô falando isso porque o cabaré - começo a dar esse nome para as coisas porque já na faculdade eu sou introduzida nesse universo do cabaré mexicano pela Sara (Rojo), pelo Marcos Alexandre, pelo pessoal do Mayombe que eram professores da escola e introduziram um pouco esse universo para mim, principalmente o trabalho da Liliana e da Jesusa. Então, eu vou entender esse espaço do cabaré no lugar de performance que eu não entendia antes, para mim era só o espaço da Liza Minelli, que já era uma paixão pra mim... o espaço do cabaré alemão também que era uma coisa muito apartada... Quando eu entro em contato com o cabaré mexicano e que também começo a frequentar esses espaços mais latino-americanos por causa da Sara, como foi no Hemispheric Institute, que veio aqui em 2004, e foi quando eu tive contato tanto com a Liliana e o Gómes Peña, em que o cabaré estava presente nesse espaço que era tanto de cabaré como de performance, aí eu comecei a fazer esses links.

Mas a coisa do erro entra pela experimentação no teatro convencional mesmo, que a gente vai encontrando outras caras pro teatro de BH: o Mayombe, até o Quatro Los Cinco que tem um pouco do Espanca, mas também tenta quebrar um pouco com isso, o 171, a Primeira Campanha e posteriormente As Bacurinhas, a Toda Deseo,... um caminho que não necessariamente é o teatro. Entra aí também uma questão econômica, não necessariamente é o teatro que você mandou um projeto pra lei, um processo colaborativo de artistas neoliberais, um dramaturgo, um iluminador,... essa lógica da lei de incentivo. A gente acabava que sobrava. Aqui tem muito grupo de teatro. Grupos importantes. A gente ficou nessa margem e a gente foi encontrando outros caminhos. Que é quando surge o espaço 171 e começamos a

fazer festas para manter o espaço. Guilherme volta da Argentina e começa a falar poemas da Susy Shock nessas festas, eu começo a traduzir esses poemas, Guilherme começa a se montar e vamos criando temas e pequenas performances para essas festas até virar o que hoje é o Varejão.

Enquanto isso estava acontecendo outros movimentos na cidade como a Nina Caetano fazendo performances em vários lugares da cidade e eventos na Gruta, muitas performances na Gruta.... então eu começo a identificar um cenário, a gente começa a falar do corredor da leste, no intercâmbio (Intercâmbio Primeira Campanha (Belo Horizonte) e Heliogábalus (Curitiba) em 2011, proposto pelo Galpão Cine Horto e que resultou em uma ação performativa de 24 horas) a gente corou esses espaços de certa forma, esse corredor. A gente fez várias situações entre a gruta e 171. Aí a coisa gentrifica um pouco porque tem o Zona Leste e tal, mas que também está seguindo uma onda que tinha começado nos anos 10 com a gente, até chegarmos aqui.

O que eu queria falar é um conjunto de coisas que forma pra mim o que eu considero cabaré em BH. Tem o erro, o acidental e tem o precário. Coisas que começam no teatro convencional e são criticadas, mas também ganha esse espaço mais marginal porque também a gente não tem grana para ser o teatro convencional, então a gente também ocupa esse espaço de cá.

RICARDO NOLASCO: Acho muito legal que você usa a palavra erro, e o erro me puxa uma outra idéia que é a “errância”- de não se saber exatamente onde se está indo. O erro proporciona uma outra caminhada. O erro permite a errância. E pensando no erro e na errância queria te perguntar sobre os corpos errantes, corpos e vozes que não poderiam falar nos espaços oficiais. Corpos feridos que só conseguem ser abrigados fora do teatro oficial que não quer o acidente, o erro e também não quer corpos que possam errar. Você percebe no cabaré e nesse espaço para o erro também essa possibilidade para as feridas desses corpos errantes?

MARINA VIANA: No Varejão passa muita gente nova, menino que está começando o curso no Palácio das Artes ou na Cênicas, e que faz experimentos ali no espaço. É uma geração muito mais punho erguido que a gente ou as anteriores, uma geração muito mais manifesto que as anteriores. Então é um espaço de manifesto e de se colocar no mundo, né? Com certeza é um espaço tanto de corpos dissidentes como

de dar voz a esse erro, a esse corpo dissidente, a essa dor. É um lugar de dar voz a gente mesmo.

RICARDO NOLASCO: Você sente que se consegue dar a voz para as contradições nesses lugares? Não digo dar voz a um bolsominion....

MARINA VIANA: Aí vira guerra. É possível que apareça um bolsominion no 171, faça uma cena, mas a plateia é viva, a plateia vai reagir, vai confrontar aquilo. Isso é uma coisa que é importante, é legal no Varejão porque o Varejão não para. As pessoas ficam entrando e saindo, é de graça, as pessoas estão pedindo cerveja, é dinâmico o tempo todo. Tem muito doidinho que mora ali na região, morador de rua, já entrou cachorro em cena, gente pirando. É tudo muito vivo e está todo mundo construindo junto, porque a plateia está muito presente e muito próxima. Se começasse um discurso mais reacionário, ele ia receber de volta. Não ia sair de lá impune por ter feito esse discurso, ia receber uma resposta.

RICARDO NOLASCO: A ideia é criar um espaço aberto e vivo....

MARINA VIANA: A gente fala muito que o 171 é nosso aparelho, não um aparelho da época da guerrilha urbana que tinha que estar escondido, é um aparelho que quer aparecer. Mas, ao mesmo tempo é um lugar seguro. Um lugar nosso. Não aceita um discurso que nos fere.

RICARDO NOLASCO: Gostaria de saber das contradições mais próximas, discursos que costumam conviver, produzem tensão e movimentos. Você sente que o cabaré que você frequenta e faz abriga contradições?

MARINA VIANA: O cabaré das Divinas Tetas abriga um universo transfeminista, tem Eli Nunes, ao mesmo tempo é um coletivo majoritariamente de mulheres, mas tem uma drag, o Rafa Lucas. Eu acho que o lugar em que aparecem coisas mais diversas é o Varejão, porque é o que menos tem uma cara muito definida. Tem por exemplo Violento do Preto Amparo que é uma performance de um artista negro de Belo Horizonte que vai falar da violência no corpo negro e ao mesmo tempo tem um lip sync e um grupo de adolescentes fazendo uma cena sobre a homossexualidade deles. Mas acho um lugar que as coisas conversam um pouco. Já rolou situações como a cena demorar muito e o público interferir, o artista se sentir injustiçado, ter discussão...

RICARDO NOLASCO: O Varejão tem a questão da convocatória aberta, né?

MARINA VIANA: É, não tem curadoria.

RICARDO NOLASCO: É diferente de uma curadoria ou de um grupo que está produzindo para um determinado contexto...

MARINA VIANA: É diferente do Cabaré da Divinas Tetas ou do Cabaré Babylon, em que é a trupe que vai montar os números, tem um ou outro convidado. No nosso caso a gente tá ali abrindo espaço, fazendo Mestres de Cerimônias, mas é aberta a todo mundo que se inscreve. A gente tem de tudo um pouco. Acho que a gente conseguiu criar acordos conjuntos de como lidar com situações mais complexas como discussões, alguém interferindo na cena, alguém mais bêbado, a gente foi criando acordos para lidar com esse tipo de conflitos.

Tem o Segunda Preta, por exemplo, que também é um lugar que pra mim se estabelece como um cabaré e que ainda tem a possibilidade de ser um quilombo cabaré: um lugar preto para pretos. De artistas pretos para se apresentarem, mas muitos deles se apresentam no Varejão também. O Varejão acho que atravessa todos os cabarés de alguma forma, todo mundo tem seus aparelhos, aquilombamentos, mas que pode passar pelo nosso aparelho. Nosso aparelho tá arreganhado! Um lugar em que rola um encontro desses outros núcleos da cidade, que são muito potentes, muito incríveis. Eu acho que eles estão construindo linguagem e agente tá... o que que a gente tá fazendo? A gente tá construindo colaboração, sei lá... A gente tá construindo possibilidades: de erros, de acordos, de combinados, enfim...

RICARDO NOLASCO: Muitas vezes quando falamos em linguagem sinto que é algo que fecha, que eu consigo segurar....

MARINA VIANA: Mas ao mesmo tempo é amplo. Se você pensar no que as meninas estão fazendo com palhaçaria, bufonaria, com a cultura drag no cabaré das Divinas Tetas é amplo! Na Segunda Preta também tem uma amplitude de pensamento sobre o teatro negro. No caso do Varejão essas coisas podem se contaminar também, passar por um pouco de cada um de certa forma.

PARTE 2

RICARDO NOLASCO: E quando você faz outra coisa que não é cabaré...como um filme, uma peça de teatro, como você leva o cabaré?

MARINA VIANA: Eu sei do que você tá falando. Por exemplo, o pessoal do cinema Belo Horizontino mais tradicional... mais tradicional que eu to falando é homem

branco da nossa idade, porque agora até tá surgindo outros coletivos muito mais interessantes. Mas, eu tô falando do pessoal que bombou nos anos 2000 - tudo homem cis branco - não gostam de mim, não gostam de como eu me comporto, porque eu não me comporto num set de filmagem! Eu até gosto, eu gosto bastante. Eu acabo interferindo numa lógica, no caminhar que eles querem. Uma lógica de cinema hierárquica, vertical, da visão do diretor. Chata já, né? Meio velha mesmo, a gente tá anos luz do cinema pensando nas possibilidades de criação. Eu tive algumas experiências no cinema e eu sinto um incômodo, com o que eu comento, como eu lido com texto, tipo de me xingar porque todas as tomadas eu falei o texto de uma forma diferente. Sabe essas coisas?

E no teatro eu nunca vou abrir mão de achar uma coisa muito legal no erro. Eu sempre vou querer romper em algum momento com o combinado do teatro clássico e vou procurar outra coisa, que seja sair do personagem, mesmo porque eu nem acho que tem esse negócio mais, que seja mudar alguma coisa de lugar... Eu sempre vou tender a fazer a coisa errada. Minha mãe fala isso: “você acha bonito fazer as coisa errado”.

RICARDO NOLASCO: Acho, mamãe...

MARINA VIANA: Acho que é isso mesmo. Não consigo entregar pizza. José Celso Martinez Corrêa falou isso pro Fidelis: “Você não sabe entregar a pizza”. Não sei mesmo, não quero. “Se é pra te entregar a pizza, se é pra te entregar a pizza eu vou dar a volta no teatro inteiro, pular e então te entregar a pizza”. E isso foi o maior conflito dele com o José Celso Martinez Corrêa. Eu não sei entregar pizza não. E isso tem haver com achar coisas muito mais interessantes fora do combinado, no erro, no acidente, se permitir errar. Permitir que de alguma forma isso faça parte do trabalho. E isso vai acompanhando a atriz em outras circunstâncias, pra além do cabaré.

RICARDO NOLASCO: Uma coisa que me chama muito atenção no teu trabalho é como ele é atravessado pelo contexto. Uma coisa muito cabareteira, seja o contexto histórico, o que estamos vivendo, geracional....

MARINA VIANA: Espacial. Se estou fazendo a mulher (A Mulher que Andava em Círculos) na rua, aqui dentro de casa, no 171. É bem de contexto mesmo.

RICARDO NOLASCO: Um contexto da presença, do agora, né? Eu acho que isso é muito forte do teu trabalho. Me parece na verdade que está além do contexto, está

no agora. Qualquer coisa que atravessa “eu faço cena de você”. O ar, o vento, o chapéu que caiu, a garrafa que quebrou. É muito interessante ver esses atravessamentos. Como você constrói essa relação com esse agora, acidentes, erros?

MARINA VIANA: Eu tenho a tendência de sempre comprar o erro, nem sempre as pessoas gostam tanto quanto eu, às vezes o público se incomoda. Não sei se eu já pensei mais sobre isso.... Eu to lembrando de umas coisas que escrevi outro dia por conta do mestrado também. Eu me coloco nesse lugar do agora e isso também se torna autobiográfico.... Você está se colocando mesmo nesse aqui agora e isso diz de você, você se coloca nesse lugar de “enunciación” como diz a Sara. Tenho que pensar mais sobre isso, mas eu gostei disso.

RICARDO NOLASCO: Fiquei com vontade de conversar com você sobre esse espaço que você cria em cena que está entre o roteiro, o erro e todos atravessamentos possíveis.

MARINA VIANA: É igual droga. Você fica na eterna busca pela sensação da primeira vez que você usou.

RICARDO NOLASCO: Você sente essa busca por essa sensação da primeira vez que usou?

MARINA VIANA: Sim, tem uns momentos muito específicos da gente em cena que a gente sabe que tá sendo muito legal. Uma coisa sua, com a situação, com o contexto. Não é uma coisa que o público acha lindo e não sei o que. É uma coisa nossa, uma chavinha que vira, uma sacada. Eu vivi vários momentos assim e a gente fica na eterna busca de viver esse momento de novo, por isso eu falei da droga. E que eu achei com certeza foi num momento de erro, de que as coisas não estavam em seus devidos lugares, algo que se misturou ali que foi muito legal. Ficou meio místico, mas é um pouco. Tive esse momentos e acho que foi nessa bagunça, nesse caos que de repente se estabelece.

RICARDO NOLASCO: No cabaré que você faz me parece de fato um outro espaço, que é diferente do improviso, algo que pra mim tá perto do místico mesmo....

MARINA VIANA: É que não é o improviso. O improviso tem uma lógica, você tem que desenvolver um negócio. É outro espaço, é diferente desse espaço de erro e de desconforto e de não saber o que fazer.

RICARDO NOLASCO: Eu sinto que o corpo que dança tem haver com esse agora. Você fala que nem tem haver com o público, mas a gente sabe que tem haver né?

MARINA VIANA: Tem haver, mas não parte dessa concepção racional de que ele está compreendendo e se emocionando comigo pela lógica do teatrão, é uma outra conexão mas não é tão racional e não é tanto dentro das normas de conduta do “rito teatral”.

PARTE 3

RICARDO NOLASCO: Você falou do cabaré como um tipo de performance, o que se relaciona com o que a Strega (Christina Strega) fala da performance popular. Que podemos relacionar com o mímico de rua, a estátua viva....

MARINA VIANA: Malabarista de sinal...

RICARDO NOLASCO: Acho que essa questão da performance tem relação com esse agora e seus atravessamentos. E a performance do cabaré?

MARINA VIANA: A gente tem uma performatividade que é nossa, do artista da cena, que tem uma outra relação com o aqui agora e como que a gente lida com esse tipo de ação pra além do teatro clássico dramático total. Mas eu acho que aí a gente traz um outro corpo para para performance, foi muito marcante o Hemisferic nesse sentido e as coisas que eu vi e vivenciei. O que a Jesusa apresentou, o que o Gómez Peña fez. Eu acho que está muito ligado a ideia de performance em si.

RICARDO NOLASCO: Estamos falando sobre essas figuras e fiquei com vontade da gente pensar um pouco em como o cabaré se relaciona com a América Latina. O que você sente de específico no cabaré quando estamos falando desse contexto?.

MARINA VIANA: Por ser um espaço historicamente dissidente, o cabaré... e a gente (América Latina) é um espaço historicamente dissidente. A gente é dentro do mapa, na concepção do mapa mundi, a gente é o sul global, a gente já é um espaço dissidente. Pensar performance, antes mesmo do cabaré, a performance aqui é tão ligada a esses corpos e uma arte política. É tão diferente de como nós, latino americanos, lidamos artisticamente com o político. A América Latina faz o uso desse espaço cabaré que na cabeça das pessoas é muito europeu, francês, alemão e belle époque, é porque a gente precisa de aparelhos mesmo e aí eu acho que o cabaré é esse espaço, esse lugar, aparelho. Esse lugar que a gente se agrega e pode acontecer. Se você pensar nos *balls* de Nova York eu acho que também entra

nesse espaço de cabaré.... Mas eu acho que a América Latina tem essas duas coisas, tanto por ser um espaço dissidente, um espaço não oficial e sermos sudacas e estarmos ocupando um espaço “dissidente” no globo e porque a nossa relação com a performance e com a arte política é muito mais marcante. Somos muito mais políticos no nosso trabalho artístico, nas nossas escolhas estéticas...

RICARDO NOLASCO: Algumas inevitáveis né? Algumas coisas não tem como fazer diferente. A peruca vai ser de ráfia por exemplo... me parece que a América Latina já traz algumas coisas que parecem cabareteiras antes de existir oficialmente o cabaré. Na musicalidade, a fusão entre música, palavra, poesia e cena. Parece que o cabaré na América Latina reconecta algumas coisas, como o repente por exemplo que pra mim é cabaré. Um jogo que tem relação com o rap. Ou em manifestações culturais como o Cavalo Marinho...

MARINA VIANA: O carnaval, né?

RICARDO NOLASCO: O carnaval!

MARINA VIANA: O bloco de carnaval é nosso cabaré itinerante.

RICARDO NOLASCO: O cabaré traz isso de poder ser alguma coisa provisoriamente. Não de fato ser como um personagem, mas no campo da brincadeira. Um descompromisso cem por cento compromissado.

MARINA VIANA: Tanto o bando do Bey (Hakim Bey), quanto comunitas (Victor Turner). Ileana Dieguez, você já leu alguma coisa dela? Ileana Dieguez é legal, ela vai falar muito do contexto latino americano e desses espaços liminares- espaços em que as coisas tem esse compromisso descompromissado. A banda, o bando, a festa. Que tem um compromisso descompromissado.

PARTE 4

RICARDO NOLASCO: Agora a gente chegou no carnaval. Chegamos nesse lugar festivo que impulsiona o erro...

MARINA VIANA: Chegamos na carnavandalização! Essa inversão de lógica que já está embutida na ideia de carnavalização. Se você for lá no Bakhtin ele vai falar do carnaval da idade média, do renascimento, vai falar desse mundo às avessas, desse mundo invertido, um mundo escatológico, era essa representação caótica da vida. Daí quando a gente chega no contexto do Brasil é a nossa subversão, eu sempre falo isso, como que a América Latina, assim como a gente tá vendo na Colômbia:

todo mundo da rua, todo mundo brigando, toda a América Latina tem uma coisa de posicionar-se politicamente que o brasileiro parece que não tem, mas tem, claro que tem, mas é porque é apagado da história as grandes revoltas, mas aí tem essa coisa do carnaval. É um momento mais subversivo, é um momento de manutenção de várias coisas também, mas é um lugar onde se rompe uma série de questões, daí quando a gente junta com o vandalismo a gente destrona uma série de coisas, derruba monumentos, põe fogo em documentos. O vandalismo como esse lugar de destronamento.

RICARDO NOLASCO: Eu anotei esse trecho do teu Pequeno Organon do Teatro Fanzine “Carnavalizar o vandalismo é gritar sensualismo. Vandalizar o carnaval talvez seja invadir o desfile das campeãs ou mesmo reinventá-lo em sua cidade natal, por outras vias e sem patrocínio”. Eu acho muito interessante porque o Bakhtin se relaciona com a carnavalização como um lugar em que o discurso não se finaliza. Mas se a gente pega o Brasil parece que o discurso se finaliza, por exemplo no desfile das campeãs parece que tem muita construção de Colosso. Daquela espetacularidade mais fascista e fascinante.

MARINA VIANA: É a coisa da alegoria. Eu tenho um amigo que faz um estudo sobre as escolas de samba que confrontaram a ditadura militar e as que fizeram propaganda para.

RICARDO NOLASCO: Parece que o carnavandalizar carnavaliza mais uma vez a carnavalização. Existe um perigo da carnavalização se tornar um discurso fechado, ou servir a uma classe específica, ou não ser mais das comunidades... por isso que o carnavandalizar pra mim parece capaz de carnavalizar duas vezes...

MARINA VIANA: Um recarnavalizar.

RICARDO NOLASCO: No Pequeno Organon do Teatro Fanzine você fala da carnavandalização e de outras propostas que são muito potentes em relação ao teu processo de escrita como a plágio combinação, a *manifesta*, a dramaturgia de fita k7 e a baderna. Como você transpõe essas propostas pro teu processo de escrita? Sinto que esse pensamento ajuda a olhar pra tua cabaréturgia como possibilidade para a abertura.

MARINA VIANA: Em primeiro lugar a paródia né? Porque eu já estou parodiando o Brecht e parodiando uma forma de cartilha, de listar regras e verbetes e pode ser subvertido a qualquer hora. Eu gosto dessa coisa de parodiar manifesto, esses

formatos bem do século XX. Comecei a inventar esses nomes que eu acho que se comunicam com minha forma de escrita, a descoberta da coisa do Tom Zé, tentar fazer o que o Tom Zé faz na música. Tem haver também por sermos uma geração nascida nos oitenta, como a informação foi chegando a nós ao longo dos anos, o que a gente vivenciou, passando por uma infância muito televisiva e na adolescência surge a internet. Por exemplo, eu fui uma pessoa que não tinha toca fita em casa, tinha toca disco/toca-fita separado. Eu queria gravar daí o que eu fazia? Eu pegava os discos e ia para casa da minha vó, colocava o disco e gravava lá, para poder escutar música do disco no meu quarto e não na sala de visita onde tinha um toca disco.

Acho que o Teatro Fanzine tem um pouco dessa mistura analógico - que as gerações mais recentes não sabem o que é, que a gente passou e a gente chegou aqui nessa rede, nesse computador e aí a gente descobriu outros procedimentos: control c control v, muita janelas abertas, vídeos relacionados. Como isso influenciou minha cabeça e como ficou o resquício da infância e da adolescência de coisas analógicas, como essas coisas se misturam. Eu acho que é muito sobre o roteiro de Sobre Dinossauros Galinhas e Dragões que era um pouco falar sobre essa geração, ser muito no meio do caminho, ser do século passado - final do século. Uma era extremamente analógica, o mundo dividido entre blocos socialista e bloco capitalista e de repente viver num mundo extremamente neoliberal, e depois tem a era Lula, a gente tá na faculdade na era lula, daí o negócio da uma mudada, chega 2013, tem uma série de conflitos de classes - estranhos e talz. Tudo muito recente. Eu vou falar disso até o dia que eu morrer, se um dia eu virar historiadora e pensar sobre esse processo, esse fenômeno que essa geração específica viveu.

A gente tem um pé no século XX muito grande, só que está aberto para essa possibilidade que é o século XXI. A gente constrói nessa contaminação entre esses dois momentos, esse momento que ainda é incerto, a gente não sabe como é que vai se dar, mas a gente tem um pé lá no século passado. O que eu faço no Pequeno Organon é tentar dar nome as coisas, como eu trabalho, como é minha escrita, como é minhas ações na cena. Daí eu fui achando esses nomes e quero agora também achar mais pontos de conexão com outros coletivos desse recorte que é o corredor etílico que vai estar presente na dissertação. E que de certa forma tem

vocês também, né? A gente vem de cidades que têm muitas semelhanças, cidades sem mar e a gente tem que buscar a nossa praia em outros lugares.

RICARDO NOLASCO: Tem que construir a praia mesmo.

MARINA VIANA: Acho que também a gente foi criada no Brasil em que o Brasil só viu o Sudeste, e olha que eu sou Sudeste... mas é Rio e São Paulo. Tudo que aconteceu nos últimos 50 anos, não o que aconteceu mas que a gente viu, foi registrado, foi no sudeste. A gente não viveu o Brasil direito, agora me perdi de novo...

RICARDO NOLASCO: Eu acho que é sobre se perder, sobre a errância. É tudo muito ao vivo, sendo atravessado e isso tem haver com o teu processo de escrita que é muito sobre o agora. Tem muito haver com o k7, o sample, o arrastar que o Tom Zé fala...

MARINA VIANA: Arrastão!

RICARDO NOLASCO: Isso faz um tipo de dramaturgia/cabaréturgia que é sobre essa escrita do agora. Queria te perguntar como você se relaciona com a inscrição. O Fernando Villar, por exemplo, coloca que a inscrição histórica no teatro se dá através dos textos (dramaturgias). Então, a gente estuda história da dramaturgia, estudamos através do registro textual. Queria saber se você quando escreve a tua dramaturgia para cabaré, que é sempre tão comprometido com o agora, você chega a pensar sobre a inscrição histórica seja dessa geração que tem o analógico, mas se abrindo para o digital... Viana, como se inscreve cabaré?

MARINA VIANA: Durante muito tempo eu fiquei numa crise de que as coisas que eu escrevia eram perecíveis, que valiam para aquele momento mas datavam muito rápido. Eu tinha essa sensação, elas realmente datam muito rápido, a maioria das coisas, mas hoje eu vejo isso de uma outra forma. Você entende quando eu falo que as coisas se perdem mesmo? Elas vão perdendo um pouco a potência delas com o passar do tempo, não sei se tem a ver com o que se chama de "Universal", tudo é muito particular e perecível. Mas eu acho que a gente vai se inscrever de alguma forma... talvez por isso mesmo eu parodie as coisas. Essa angústia é porque eu tenho ainda um pé muito fincado nos XX, uma concepção muito eurocêntrica de como ver as coisas talvez. A gente mesmo sem querer presa pelo arquivo e não pelo repertório. Essa angústia tem a ver com ainda não ter se desvencilhado de uma lógica que o que a gente faz já se desvencilhou. A gente lida com presença, com

repertório, com coisas do agora que vão se inscrever de outras formas que não a lógica do arquivo, do registro.

RICARDO NOLASCO: Mas, na medida que o arquivo tradicional não dá conta, onde podem estar esses formatos? Será que tem a ver com a forma papel ou seriam outros tipos de escrita que vão além do papel? A videografia hoje já é mais possível, mas também recai na lógica do arquivo.... Já que para o que temos feito é tão importante não ser universal, como poderíamos pensar nessa inscrição do cabaré?

MARINA VIANA: Não sei se tem haver com algo que saia da lógica tradicional do teatro, um texto que depois vai ser encenado, etc. Às vezes acho que o texto já tem uma possibilidade em si, mas acho que são os formatos que podem ir além.

Por exemplo, quando a gente pensa numa lógica de criação, no grau de contribuição de cada pessoa e como que a gente registra essas contribuições... pra ir além da lógica da ficha técnica. Porque o que a gente faz não é nem criação coletiva tipo o grupo Galpão, os grupos do ano setenta que assinavam tudo junto.... nem essas coisas tipo o Lume, com a colaboração colaborativa. Acho que é um outro lugar que eu não estou sabendo explicar porque eu também não sei.

RICARDO NOLASCO: Como poderíamos imaginar uma inscrição do que a gente faz para não desaparecer? Ou vamos desaparecer, não vamos inscrever nada e foda-se a história?

MARINA VIANA: Eu acho que a gente pode fazer uns pixos por aí: Eu estive aqui (gargalhada) Acho que é achar outros formatos mesmo. Como extrapolar. O arquivo pelo arquivo não dá conta mesmo. É em outros lugares que eu não sei te dizer, mas daí eu to usando a metáfora do pixo: estivemos aqui e fizemos cabaré, fizemos assim assim assado e a gente bebia muita cachaça.

RICARDO NOLASCO: Eu acho que se relaciona muito com o fanzine: não tenho uma grande editora abril pra fazer uma revista...

MARINA VIANA: Mas tenho uns xerox aqui, umas colagens.... e que às vezes as pessoas vão fazer outros usos: recortar, fazer um outro zine e colocar em algum lugar e o cachorro vai fazer xixi. Também se permitir ser parte de outros usos....

RICARDO NOLASCO: Menos totalitário. Quando a gente pensa em arquivo é totalitário, né? É fechado....

MARINA VIANA: Acho que tem outras formas. Também acho que tem uma coisa de tratar cada momento como um momento específico. O ato da escrita já é uma

performance em si, quando a gente não pensa aquela escrita para uma ação posterior... Acho que isso tem haver quando eu sofria com meu texto perecível, ele vai ganhar outros valores. Acho que essas conexões com o agora tem valor, em último caso vai virar documento, vai virar arquivo. Mas acho que elas vão ter outras potencialidades.

Anexo II: Cabaret Multimídia - Entrevista com Nadia Granados

(entrevista realizada em espanhol)

Conheci Nadia em 2013, quando a artista veio ao Brasil a convite do Hemispheric Institute em São Paulo e resolveu prolongar um pouco sua estadia desenvolvendo uma residência na Casa Selvática para dez artistas interessados em práticas performativas de intersecção entre arte e política. Como resultado dessa residência, elaboramos uma festa com performances e trabalhos em vídeo na Casa Selvática chamada “Las Rabiosas Eróticas”, que se configurava como um cabaré. É importante destacar que o trabalho de Nadia é ligado ao campo da performance art, especificamente ao pós-porno e o porno terrorismo, e é a partir desses contextos de produção que se configura a relação com o cabaré de Nadia Granados e de sua personagem La Fulminante.

PARTE I

RICARDO NOLASCO: Seja bem vinda, Nadia Granados, a esse maldito cabaré! Espaço in-disciplinar de reflexão e pesquisa do cabaré como jogo-ferida-obra aberta que integra a pesquisa Cabaréturgia: como se inscreve cabaré? que desenvolvo na UNIRIO, com orientação de Christina Streva. Para mim é muito importante falar com você porque um de meus interesses é pensar o cabaré no campo da performance política, espaço que o teu trabalho também se relaciona, como forma de investigar procedimentos específicos da prática do cabaré. Certa vez você me falou da internet como um espaço público, gostaria que começássemos conversando a partir desse seu espaço de atuação (a internet) e como ele se configura como um espaço público.

NADIA GRANADOS: Eu sou uma pessoa que cresceu sem internet, passei metade da minha vida, trinta anos ou mais sem redes sociais ou internet. Não existia telefone celular, não existia a selfie. Quando pensei em voltar a fazer performance, porque passei muitos anos sem fazer arte (ao menos em relação aos espaços mais tradicionais da arte), estava mais vinculada ao ativismo. Foi quando comecei a fazer La Fulminante. Eu não tinha nenhum espaço que me validasse como artista. Outra coisa é que eu já tinha uma clareza certa em relação a desobediência frente aos

espaços convencionais da arte relacionados a performance: sempre com muito pouco apoio e portas fechadas para tudo. Então eu pensava: se vou fazer alguma coisa eu não preciso de permissão, não preciso perguntar se me aceitam.

Eu me interessava pelo espaço público, muitas vezes quando você pensa em uma carreira na performance é mais importante o espaço institucional. Nesses espaços (mais institucionais) eu não tinha nenhuma forma de validação, não tinha nenhuma porta aberta. Então eu pensava que esses espaços públicos, da rua e da internet, me traziam algo que eu não precisava esperar a validação. Uma coisa que me dei conta com o ativismo é que muitas vezes as pessoas que vinham nos ver eram um público empático, que sentia o mesmo que nós. E como tínhamos idéias contestatórias, críticas ao governo e até subversivas, a relação com um público novo estaria em um espaço que não se desse só por convite. Um espaço que o público pudesse entrar sem ser convidado, um espaço mais fluido, e a internet (o youtube por exemplo) nesse sentido me pareceu uma possibilidade muito interessante.

RICARDO NOLASCO: Você já trabalhava com a linguagem do vídeo antes de pensar em um trabalho específico para a internet?

NADIA GRANADOS: Comecei a fazer vídeo na universidade em k7, quando você ia mostrar um vídeo tinha que colocar o k7 em um reproduzidor de vídeo. Quando aparece essa possibilidade da internet me questiono o porque eu tinha que continuar submetendo meu trabalho para um circuito de vídeo arte que muitas vezes nem oferece dinheiro. Em vez de buscar galerias e museus, porque não colocar o trabalho na internet? Enquanto muitos artistas da performance não queriam essa relação com o vídeo, desde o começo eu percebia que meu trabalho tinha uma relação muito intensa com o audiovisual pela manipulação midiática. Pra mim esse espaço público da internet entrou como um espaço em que o trabalho poderia fluir sem controle. Inclusive eu queria que o trabalho fosse viral, podendo ser reproduzido sem controle pela internet. A internet é um espaço público. Quando eu comecei com La Fulminante, era 2010, as redes sociais não eram o que são hoje. Inclusive meu trabalho sempre teve esse aspecto de permanecer ali, mas sempre estar sendo censurado. Porque esse espaço da internet é um espaço público, mas nem tão público porque sempre está sendo controlado, ou como todo espaço público é regulado. Há toda uma regulação, de censura de certos conteúdos. Talvez por

esses cortes, cortes, cortes muito do meu trabalho se perdeu. Esses arquivos foram se diluindo.

RICARDO NOLASCO: Porque esse espaço da internet é fundamental para o teu trabalho?

NADIA GRANADOS: Esse espaço público da internet possui essa relação com as redes e o viral e pode chegar a qualquer pessoa. Você chega a pessoas que não gostam do seu trabalho, chega a pessoas que te odeiam. É diferente do teatro e dos circuitos oficiais da arte que você tem que ficar pedindo autorização ou que tem os seus amigos vendo e você segue fazendo o seu trabalho para três pessoas. Esse lugar tem muito mais risco e pode ter pessoas que não gostam de você. É um espaço público que você não tem controle sobre ele. Me chama muito atenção, porque sou de uma geração que cresceu sem isso. Meu trabalho, por exemplo, pôde ser reconhecido primeiro em outros lugares do que na Colômbia. Muita gente aqui na Colômbia desprezava meu trabalho quando comecei a fazer La Fulminante, trabalhar com pós-porno, consideravam que não era arte. Mas com a internet tiveram que aceitar que existe e que vale a pena de alguma forma. Rua, internet e cabaré. O cabaré já tem isso: o espaço da empatia, o espaço do teatro. Já é o corpo vivo ali, tem um certo risco, mas é mais cômodo de fazer devido ao controle do espaço.

PARTE 2

RICARDO NOLASCO: Me chama muito a atenção isso que você fala sobre a vigilância e a censura na internet. Queria saber como é pra você fazer cabaret na internet.

NADIA GRANADOS: Eu nunca fiz como vocês cabaré-cabaré online. Eu tinha uma série de performances que organizei como um cabaré, mas fiz poucas experiências na internet de fazer ações ao vivo. Fiz algumas coisas em 2011 que foram apagadas quase imediatamente, tenho algumas coisas que posso te mostrar internamente. Porém sempre caía. Tentei também em páginas de sexo que também me apagaram quase imediatamente devido ao conteúdo político do trabalho. Nunca fiz um cabaré online, tenho uma proposta para fazer agora e estou elaborando isso. Mas sempre fiz em multi plataformas: performances nas ruas, vídeos para a internet e muitas

performances em festa. Quando comecei fazia muitas performances em festas. Deixei de fazer muitas dessas coisas, porque a gente muda, talvez deixe de se arriscar tanto e comece a encarar mais como uma profissão.

A experiência dos vídeos na internet foi muito intensa e muito interessante como possibilidade de mostrar e de chegar a muito mais gente. Algo que comprovei: os artistas da performance em geral pouquíssima gente conhece. Uma arte que nasceu rompendo e quebrando coisas e hoje está muito institucionalizada. Não sei muito desses circuitos. Eu não sei porque não estava dentro, por isso que os vídeos para a internet eram tão poderosos. Vou navegar só, circular por mim mesma. A maioria dos meus vídeos velhos foram apagados, mas alguns seguem circulando.

RICARDO NOLASCO: Porque eles são apagados?

NADIA GRANADOS: Acredito que a maioria dos meus vídeos são apagados por seu aspecto político. Não acredito que seja pelo conteúdo erótico, porque o conteúdo erótico tem um limite: eu nunca tive um conteúdo erótico tão forte, realmente o trabalho tem um conteúdo político que eles não gostam.

RICARDO NOLASCO: E o cabaré? Quando e como você começou a utilizar essa palavra?

NADIA GRANADOS: Essa era a proposta inicial desse projeto, antes de ir para a internet. O Cabaré de La Fulminante nasce em 2013, mas o projeto nasce em 2010... esse personagem, essa ficção de La Fulminante. Depois que fui a Curitiba, cheguei em Bogotá com uma amiga e comecei a trabalhar. Eu me apresentei no hemispheric com um cabaré, mas não era ainda um cabaré fechado: era uma série de performances que já tinha feito. Por exemplo o “cu que fala” eu fiz no hemispheric, ainda de calças, mas não era o cabaré. Voltando do Brasil eu comecei a trabalhar intensamente e em duas semanas eu estava apresentando o cabaré. Muitas das coisas que eu tinha fui reorganizando, reorganizando, reorganizando.

RICARDO NOLASCO: Você já tinha feito outros cabarés?

NADIA GRANADOS: Nunca tinha feito. Nunca tinha feito nada em um teatro com luzes e projeções. Talvez tenha feito algo com 22 anos, mas nem tenho registro disso. Me encanta essa possibilidade: a atenção e o foco. A possibilidade de manipular os elementos do teatro. Fiz o espetáculo nessa ocasião e continuei fazendo praticamente igual até uns dois anos atrás quando fiz nos Estados Unidos. Eu nunca aprendi teatro nem nada, era (El Cabaret de La Fulminante) uma série de

cenar que eu podia fazer sozinha. Um pouco precário, o que se relaciona bastante com o cabaré que é uma arte pobre. E nesse sentido se opõe bastante aquela ideia de cabaré com muito glamour, mulheres encantadoras, espetaculares, super bailarinas. O que faço é performance que é algo mais cru, é justamente o contrário porque eu gosto do grotesco: é como desarmar a aparência da femme fatale e terminar com ela pelada e destruída. Desconstruindo. La Fulminante nunca foi uma mulher muito armada em termos cosméticos, é um personagem mais cru.

RICARDO NOLASCO: Vejo que o cabaré se relaciona com o trabalho no aspecto fragmentado e evidentemente no erótico/pós pornô. Em alguns lugares a palavra cabaré é associada com a prostituição, em Bogotá é assim?

NADIA GRANADOS: Sim, mas é uma coisa muito distante, mas relacionado a filmes de cabareteras. Aqui não tem cabaré como no México ou Paris, não tem nada disso. Talvez tenham espaços mais gays com drag queens ou alguma coisa assim... mas nunca tive contato com isso. Não tenho ideia. Mas não tem uma tradição forte como no México por exemplo, com essa tradição forte com divas e humoristas. Mas sim, a ideia de cabaré tem a ver com as trabalhadoras sexuais. Mas pra mim era algo mais distante, alguém que tava me ajudando a pensar coisas me sugeriu: um cabaré e eu disse: sim, um cabaré. Inicialmente não pensei em nada além disso. A experiência no Brasil foi determinante porque era um cabaré. Um cabaré de artistas e não de trabalhadoras sexuais. Mas, eu nunca tinha visto um show de cabaré. Depois no México vi espetáculos das Reinas Chulas, mas não acredito que meu trabalho tenha algo a ver com esse tipo de cabaré porque já é muito teatral. O meu é um tipo de formato que pudesse vincular várias cenas que não tivessem uma relação narrativa ou conectiva, cenas de distintas coisas que pudessem estar juntas. E que tivesse uma carga erótica. Desconstruir um pouco esse ser erótico e transforma-lo em outra coisa, como acontece com esse personagem de La Fulminante e a obrigação de sexualização que todas as mulheres sofremos, construímos as mulheres em torno do desejo. Tentamos imitar algo, mas não dá certo.

PARTE 3

RICARDO NOLASCO: De que forma você coloca suas feridas éticas e estéticas nos seus trabalhos?

NADIA GRANADOS: Tem haver com um processo anterior que é a comunicação alternativa, o momento que eu estava me relacionando com o ativismo, os sindicatos e os movimentos sociais, histórias terríveis de violências e conflitos negados. Então era importante abrir essas feridas e perguntas, indo na contramão de tudo que se é aceito como a normalidade. Existiam outras vozes, outras maneiras de ver essas violências. Como contrapor esses elementos e construir imagens a partir disso e colocando o meu corpo em jogo? Como falar dessas dores e assim me pondo também sendo atravessada pela minha própria história? Por exemplo, nesse cabaré vai se abrindo essa ficção e revelando o que está por baixo desses discursos. As próprias frases dos discursos vão abrindo camadas. Gosto de ver os discursos quase como objetos. Utilizo muito o rasgar coisas em cena, para revelar o que está abaixo. Abro minhas feridas, mas talvez mais como possibilidade de ferir. E também como forma de curar minhas histórias pessoais, minhas dores e feridas. Toda a transformação que tive em minha vida com o trabalho artístico foi corporal e psicológica em muitos aspectos nesses anos.

RICARDO NOLASCO: E quando você se relaciona com outras pessoas como em laboratórios e residências de que forma as feridas se abrem?

NADIA GRANADOS: Quando pessoas que não são artistas sobem no cenário é muito potente, acontece alguma coisa que é como mágica nisso. Como de cura. Sou muito cética em muitos aspectos, mas vi acontecer isso. Quando a pessoa sobe no tablado para apresentar algo que preparou sobre si mesma, ainda mais quando estamos falando de violência de gênero com mulheres e outras dissidências. Há uma espécie de cura. Com artistas também, mas ainda mais com pessoas que não são artistas que nunca tiveram essa oportunidade de subir. Não é tão fácil subir num palco ou tablado. No momento em que se faz o silêncio, todos te olham, é uma situação muito particular...

RICARDO NOLASCO: Eu acho muito potente isso também, um lugar político que se instaura quando alguém sobe no palco. Se essa pessoa já teve a sua voz calada, de repente pode dizer o que quiser. Você fez um trabalho de residência específico com trabalhadoras sexuais, né?

NADIA GRANADOS: Estava falando um pouco desse grupo, foi muito forte com esse grupo. Um trabalho complexo. Estar em frente de quinhentas ou mil pessoas que te aplaudem é algo muito impressionante. É exatamente a possibilidade de ser,

não estão repetindo um texto como intérprete, mas decidindo o que vão dizer ou fazer, contando suas histórias de dor. Não necessariamente de dor, mas do que quiserem... Nunca obriguei ninguém a falar de dor, mas é difícil não falar de dor falando de feminismo. De suas histórias e suas marcas.

RICARDO NOLASCO: E seus corpos?

NADIA GRANADOS: No caso desse grupo de trabalhadoras sexuais principalmente, em que existe já no próprio trabalho delas um aspecto performático em relação com um corpo em um “o que se é e o que não se é”. E tem que confrontar uma sociedade que te rechaça, em que elas se encontram em um lugar de vulnerabilidade. Elas não tem uma formação de ator, atriz ou artista, mas tem uma prática. Elas têm uma força cênica por essa prática deste trabalho, que tem algo haver com atuar. Eu nunca exerci esse trabalho, mas é uma impressão minha e que se comprova de alguma forma, uma força própria de quem tem em seu trabalho o estabelecer um vínculo íntimo com quem não se conhece.

PARTE 4

RICARDO NOLASCO: Gostaria de retomar o que você disse sobre o teu trabalho desaparecer na internet, os vídeos caírem e você muitas vezes não ter nem mesmo o registro da ação. Uma especificidade sobre o trabalho na internet. Estamos sempre caindo. Como você pensa essa questão do arquivo, da escrita e da inscrição do teu trabalho?

NADIA GRANADOS: O que se perde é a história do arquivo, ele tem uma memória contida no link. No caso de quando viraliza se perdem todos os acessos e compartilhamentos. Se perde todo esse acúmulo de movimento dos arquivos na internet. Se você entrar nesse momento na minha página você vai ver que está desconfigurada. Acredito que é um boicote. Está lá, mas já não se pode ver. Uma censura que é muito boba, tem tanta obscenidade por todo lado e nós continuamos jogando como se estivéssemos em uma igreja. Como pode a internet ter regulações tão antiquadas? Coisas como moda e beleza não sofrem isso, mas o que tem alguma coisa de estranho sempre vai desaparecer.

No meu caso sempre tive essa questão, porque é muito trabalho, mesmo que você possa voltar a subir os arquivos, é muito trabalho. E você volta a subir e eles

voltam a apagar. Agora mesmo tem muitos vídeos que não estão. Eu nunca imaginei no que iria se transformar a internet, o instagram. Agora as pessoas estão o tempo todo em relação com a câmera fazendo vídeos de todos os tipos. É muito impressionante ver essa performatividade audiovisual, o controle dessa câmera pessoal o tempo todo, existem pessoas que parecem clones, fazendo o mesmo, querendo ser iguais. Milhões e milhões de pessoas fazem isso.

O que antes se via como o trabalho do artista, agora pode estar sendo feito por uma criança. Me chama muito atenção, quando comecei o que eu fazia era como uma obra de arte, agora tem milhões de pessoas fazendo isso. Inclusive pessoas que estão agora pesquisando meu trabalho e que conhecem meu trabalho de quando tinham 14 anos.

Em 2014 eu sentia que o pós pornô estava muito mais forte, agora é tanta coisa acontecendo que é difícil de dizer. Por outro lado, coisas que só pertenciam a uma elite agora todos tem acesso. Gosto muito desse espaço público que é a internet por isso. É claro que você pode acabar alienado em tudo que a internet te oferece, mas ao mesmo tempo ela te oferece tudo.

RICARDO NOLASCO: O risco é muito forte no teu trabalho, nos espaços que você escolhe. Queria saber também tuas referências, Nadia... Referências de cabaré, referências artísticas e de todos os tipos.

NADIA GRANADOS: Guillermo Gómez Peña, o artista mexicano que foi a primeira coisa com esse tipo de desconstrução de identidade que eu vi. Annie Sprinkle tem um jogo com a identidade que eu gosto muito. Mas, de cabaré não. Precisamente foi algo que comecei a fazer intuitivamente. De ver coisas imagino, de ver algo que me interessava nas formas de compor a cena. Nas projeções por exemplo, que foi algo que quando eu tinha 20 anos sempre achei muito divertido. Quando eu pude experimentar coisas com vídeo sempre me encantou. Tenho muitas referências que nem me dei conta.

Me formei em escultura e devo ter muitas dessas referências. Mas fiz faculdade em uma época em que eu não tinha dinheiro para nada, então muito do que eu fazia era reciclar. Aprendi muito sobre construção. Minha paixão era construir e desconstruir coisas para fazer esculturas e instalações. Aos 20 anos alguém me emprestou uma câmera e fiz um vídeo, também estava fazendo uma aula de performance nessa época, fiz um vídeo com batom e uma peruca loira. Mas, mais

que referência, eu tinha essa ideia das construções e estruturas, inclusive em relação aos discursos. Minha ferramenta básica da arte é a desconstrução, esse foi o essencial do que aprendi. Quando comecei a fazer performance isso foi muito forte pra mim: essa construção que tenho de gênero, comecei a desconstruir brincando com a música popular e discursos de dominação através da “exageração” ou o ato de representar algo que está normalizado.

Outro professor que tive e me influenciou muito foi Rolf Abderhalden, ele tem um grupo chamado Mapa Teatro. Um dos grupos de teatro mais importantes desse país. Em geral o que me atraiu sempre foi o que não estava de acordo com os museus e galerias. Espaços brancos que não tinham nada haver com o meu mundo, meu mundo não era assim. Nesse momento não se falava tanto da racialização, mas isso me incomodava muito... Como um cubo branco, uma coisa branca, perfeita, terminada, que me incomodava muito. Me interessava mais pela ironia e o sarcasmo, inclusive o abjeto. Eu não gostava de nada que fosse perfeito, fechado e branco.

Se você vê Annie Sprinkle, por exemplo, você vê ironia, sarcasmo, alguém burlando consigo mesma e falando de prazer, orgasmo e coisas que não são bem vistas. E está falando como alguém que não tem voz, porque ela era inicialmente uma trabalhadora sexual. Sempre me chamou atenção esse poder de falar de algo que pertencia ao meu bairro, isso não se aprendia na faculdade. Me interessava algo que pudesse ser do meu bairro, como uma música do meu bairro, inclusive gente como eu...com a aparência que eu tinha.

Tinham algumas referências que eu não gostava, alguns performers muito sérios e que precisavam fazer meditação ou yoga para fazer performance. Com uma bata branca, caminhando devagar, uma espécie de sagrado que não era. O que eu aprendi com Gómez Peña, Annie Sprinkle e Valie Export foi o contrário disso.

Também foi muito importante a escrita de Bataille e Marquês de Sade. Muitos filmes dos anos 70 e surrealistas. Fellini, Pasolini por exemplo são referências. Me interessava sempre o erotismo e esses temas, quando encontrei Annie Sprinkle foi muito importante porque não era essa mulher branca e com dor, mas que está burlando com isso. Burlando essas estruturas. Não apenas burlando como fazendo um trabalho muito forte com isso.

Muitas das referências vem da vida mesmo e os meios de comunicação. Uma forma de jogar com um sistema de representação que pode ser desconstruído. Toda minha prática com vídeo é empírica, eu não tenho nenhuma formação em como manipular uma câmera. Nada. Como artista quase tudo é empírico. O que eu fiz na universidade eram coisas, esculturas. E a primeira questão sobre quem faz coisas é que precisa ter um espaço para guardar essas coisas, e eu mal tinha um espaço para dormir. Não podia estar guardando lixo, não tinha espaço. Quando comecei a por meu corpo nas peças era um desejo fazer essas peças se moverem, porque esculturas não se movem. O vídeo é fascinante, as pessoas querem ver. Falar do audiovisual também é perceber que essa matéria é um arquivo. Ideias como a contra cultura, a contra propaganda. Os situacionistas seriam uma referência, todos esses movimentos contra culturais.

Quando comecei a trabalhar queria fazer humor político. Fiz algumas coisas, mas meu computador era uma merda.

As referências tem haver com o humor, a ironia.

Me esqueci de contar uma coisa muito importante que não falei, antes de estudar artes visuais eu sonhava em estudar teatro. Talvez porque minha maior referência era minha mãe, éramos muito amigas. Ela me levava quando muito pequena em aulas de teatro que ela fazia na universidade. Mas eu sempre fui muito mal nessas aulas porque sempre fui uma criança muito tímida. Depois tentei fazer teatro com um grupo, mas que as pessoas mais importantes nunca iam, então eu ficava sozinha ensaiando meus textos. Nunca progredi como atriz. Inicialmente eu queria fazer teatro, quando era pequena. Então é interessante porque encontrei a performance, e muito tempo depois terminei no teatro: fazendo teatro, mas sem fazer teatro. Sem fazer teatro porque sou uma má atriz. Toda vez que tento atuar vou muito mal. Isso é interessante sobre a performance porque misturou as disciplinas. A performance tem a qualidade também de fazer as coisas com pouco dinheiro, aprendendo algo com a precariedade. Se aprende muito com a precariedade. Você não tem nada mais do que o desejo de fazer as coisas.

Anexo III: Hacer de la vida un cabaret - Entrevista com Cecilia Sotres

(entrevista realizada em espanhol)

Cecilia Sotres é uma de Las Reinas Chulas - companhia de teatro cabaré formada por quatro mulheres que além de uma produção intensa de espetáculos administra o teatro bar El Vicio, organiza o Festival Internacional de Cabaré e realiza uma série de ações cabareteiras nos campos da política, da arte cidadã e dos direitos humanos - e uma das idealizadoras do El Vicio Acadêmico - proposta formativa paralela ao Festival Internacional que se consolida como um espaço potente de troca entre público, acadêmicos, críticos e cabareteros. É autora do livro *Introducción al cabaret (con albur)* no qual realiza um importante trabalho para o estudo do cabaré desde suas raízes históricas, o contexto da produção mexicana e uma série de exercícios práticos para se fazer cabaré. O México é um dos principais pontos de produção e reflexão do cabaré contemporâneo e Cecilia (junto com Las Reinas Chulas) faz um importante trabalho tanto como artista como pensadora da arte cabaretera. A entrevista acontece às 12 horas do Brasil e 10 horas do México, uma linha imaginária e o wifi conecta esses dois pontos da América Latina. Quando começamos a entrevista Cecilia toma um suco de laranja, eu já tomei alguns cafés.

RICARDO NOLASCO: Cecilia, antes de mais nada gostaria de agradecer a sua disponibilidade em fazer essa conversa, vai ser muito importante para a pesquisa conversar com você sobre cabaré.

CECILIA: O prazer é meu em colaborar com essa pesquisa.

PARTE I

RICARDO NOLASCO: Seja bem vinda a este Maldito Cabaré- que busca ser a construção utópica de um espaço indisciplinar, zona liberta e processual de reflexão sobre o cabaré enquanto linguagem híbrida, rebelde e transgressora. Nesse Cabaré não olhamos apenas para as plumas e os paetês, mas também para as lágrimas, as feridas e o nó preso na garganta. O Maldito Cabaré compõem as ações do trabalho de mestrado que desenvolvo no Programa De Pós Graduação em Artes Cênicas da

UNIRIO: *Cabaréturgia: como se inscreve cabaré?* Com orientação da doutora cabaretista Christina Streva.

O Cabaré Político Mexicano é sem dúvidas hoje um dos principais movimentos cabareteros na América Latina e possivelmente no mundo. Uma grande rede de artistas que buscam fazer do mundo um cabaré. Para minha geração de artistas, se reconhecer nesse movimento é como encontrar nossa própria turma. O Teatro Bar El Vicio é nossa catedral, um simpático teatro bar localizado em um bairro boêmio da Cidade do México, Coyoacán. Espaço administrado e gerido pelas maravilhosas Reinas Chulas. Como está hoje o movimento de cabaré no México?

CECILIA: Tivemos um último ano e meio bem complicado por conta da pandemia, covid, etc. Tivemos uma perda de força inevitável e grupos que talvez tenham se separado. Um momento muito complicado para o teatro como um todo. Quanto a esse grupo de pessoas fazendo cabaré sim existe, é importante e eu vejo. Não só na Cidade do México, mas em outras cidades como Puebla, Zacatecas, Guadalajara, etc... que não é tão visível, mas também existe. Algumas coisas com tudo isso aconteceram, digamos “para o bem e para o mal”⁴⁵. Como na questão de que se tenha expandido o gênero, mas também expandido um pouco mais para o que você chamou de plumas e paetês. Como todo teatro tem o bem feito e o mal feito, os que aprofundam e os que não aprofundam, eu prefiro evidentemente o que aprofunda. Como você disse aquele que tenha a dor, a indignação para com isso fazer rir. E também não precisa fazer rir o tempo todo, pode ter momentos muito profundos de outro tom que não apenas o cômico.

Não quero exagerar, mas agora como que “todo mundo faz cabaré”. Algumas pessoas que não fizeram muito cabaré estão dando aulas ou oficinas. E não quero menosprezar, sou muito cuidadosa com isso, mas sinto que é muito difícil fazer cabaré e por isso me soa estranho quando pessoas que não fizeram muito cabaré já estão dando aulas. Isso aconteceu “com a moda”- estou pondo entre aspas- um cabaré com pouca profundidade, pouco rigor. É uma coisa pela qual luto: é um gênero que não é fácil de fazer. É bastante complexo e você precisa fazer, fazer, fazer. Errar e voltar a fazer. Eu penso que se perde isso: “o profissionalismo” e “o

⁴⁵ quando Cecília utilizou as aspas enquanto linguagem gestual manteve no texto transcrito como sinal gráfico.

rigor”. No balanço das coisas negativas se perde o profissionalismo, o rigor e a profundidade.

Por outro lado, tem surgido muitos grupos interessantes e gente fazendo coisas subversivas, transgressoras, interessantes. E de muitas arestas: a partir do corpo como no burlesque - que não é cabaré, mas somos irmãos - canções com sátira política, etc. Cresceu muito o registro de números de obras, mas que foi interrompido no último um ano e meio pela pandemia. Muita gente deixou de fazer teatro e está fazendo pão para poder viver. A questão agora agora é complicada. Mas nessa balança de coisas positivas e negativas também as coisas se misturam: tem trabalhos que não aprofundam muito, mas está muito bem feito, e tem o contrário disso que tem um grande conteúdo, mas tá muito mal feito. Tá mal dançado, mal cantado, mal feito, tem uma dramaturgia que está verde mas tem algo a dizer. Tudo isso tem a ver com a “moda” do cabaré.

RICARDO NOLASCO: É um movimento tão forte que é compreensível e muito interessante ter tantas nuances.... Como que a gestão do teatro bar el vicio modificou a tua forma de fazer cabaré?

CECILIA: Modificou completamente. Como você deve saber El Vicio antes de ser El Vicio foi El Habito- que foi o espaço de Jesusa Rodrigues e Liliana Felipe⁴⁶ durante quinze anos. Esse era um lugar particular porque era um lugar muito “elitista” era muito caro, e só quem podia pagar podia entrar ali. Era frequentado pela alta intelectualidade mexicana, a alta academia, os altos jornalistas, artistas de muito alto nível intelectual e econômico. E um setor da política, a esquerda era seu público habitual.

Eu vinha de um outro lugar, que era o de fazer muitas apresentações no espaço de Tito Vasconcelos⁴⁷, que era muito diferente. O lugar de Tito era um lugar gay - não era lésbico, não era LGBT, era gay - um lugar que no final dos anos noventa teve seu auge por isso: não haviam muitos lugares gays e era bom que

⁴⁶ artistas fundamentais para o desenvolvimento e a difusão do cabaré político mexicano contemporâneo. Além de administrar o El Hábito e produzir muito cabaré até os anos 2000, se vincularam a diversas lutas da esfera política e dos direitos humanos. Jesusa hoje é uma das Senadoras da base de apoio do presidente do México López Obrador, o primeiro presidente com tendência de esquerda e social democráticas do país.

⁴⁷ Tito é um dos principais artistas do cabaré contemporâneo mexicano. Administra hoje o Cabaretito na Zona Rosa, bairro LGBTQIA+ da Cidade do México.

tivéssemos esse. O que acontece é que era uma mistura de discoteca com espetáculo. As peças que fazíamos com Tito eram muito mais frívolas, tinham que ser assim, mais ligeiras. O que nos possibilitou ter muita experiência: chamar a atenção como fora, isso nos deu muita experiência de tempo, fazer vários personagens, rapidez e agilidade.

Mas, repito, os temas e as dramaturgias eram muito simples, frívolos, “mais fáceis”. Formatos mais simples. Portanto, quando fomos trabalhar com Jesusa em El Hábito encontramos outro lugar. Na plateia estava o escritor do momento, Elena Poniatowska⁴⁸, Carlos Monsívais⁴⁹. Não podíamos dizer qualquer bobagem, tínhamos que aprender a fazer outra coisa.

Eu lembro que o primeiro trabalho que fizemos com Jesusa se chamava *Big Mother* porque na televisão mexicana tinha um programa chamado Big Brother, talvez tenha no Brasil também, é pavoroso. Mas o espetáculo não tinha nada haver com o programa, só o título para atrair gente. Era uma coisa muito profunda, muito louca, líamos Schopenhauer e no final tinha uma adaptação de Garcia Lorca. Uma coisa muito louca, fragmentos entrecortados de uma coisa com outra, um pouco surrealista. Não tinha muito haver uma coisa com outra até o final, mas com uma profundidade política, de metáforas dramáticas e cênicas muito fortes. Então se abriu outro mundo. Essas duas coisas tão diferentes de público gay, festa, diversão, plumas e que de repente você se sentava pra ver um espetáculo que chamava sua atenção com algo do momento, e do outro lado o público mais intelectual do final dos 90 e princípio dos 2000. Essas duas coisas foi muito interessante para mim: o que você tem que fazer para que o cabaré funcione nessas duas realidades? Essas coisas tão distintas foram um encontro interessante, pra depois encontrar meu próprio estilo.

RICARDO NOLASCO: O público de vocês também mescla essas duas realidades?

CECILIA: Conversamos muito sobre isso. Quando a fila para entrar no El Vicio está formada e vemos alguém que chamamos de “fresa”⁵⁰, alguém que parece ter

⁴⁸ Escritora, ativista e jornalista mexicana ganhadora de diversos prêmios, incluindo o Prêmio Cervantes de 2013. De família muito influente no México e de fundamental importância para a arte e a crítica de esquerda do país é também conhecida como Princesa Vermelha.

⁴⁹ Dos mais importantes escritores, jornalistas e ativistas políticos mexicanos.

⁵⁰ Fresa em espanhol é morango. Uma tradução aproximada ao português seria “fresco”.

dinheiro, convidando pelo celular a seus amigos que venham: “aqui você vai encontrar de tudo, dois meninos se beijando, um menino vestido de mulher, alguém super pobre, alguém super rico”. Nosso público tem toda essa mistura mesmo. E também um público que tem muita relação com a academia, um público universitário, de estudantes. Tentamos fazer muito essa conexão que no El Hábito não existia, essa relação com os estudantes, descontos, chegar à pessoas mais jovens. O público geral é o público da nossa idade, um público da nossa geração que nos acompanha, mas mesmo assim é um público muito variado. Recentemente- devido a pandemia, estamos abrindo desde maio- aconteceu algo bem sui generis: voltou um público mais velho - que ia no El Hábito e agora como as seções tem que ser mais cedo voltaram a frequentar o El Vicio. Antes as seções eram 9 ou 10 da noite, e agora temos que fazer bem mais cedo, então isso foi muito bom para recuperar um público que já não pode sair tão tarde de casa. Pessoas que iam ver a Jesusa e já não vinham agora porque ficava muito tarde para voltar para casa.

RICARDO NOLASCO: Jesusa afirma em algumas entrevistas que o cabaré não deve ter dinheiro público. Esse é um ponto de vista geral da cena cabaretera?

CECILIA: Esse é um ponto de vista dela. Temos tido muito esse debate, porque ela já teve apoio de grandes empresas como a Rockfeller por exemplo. Instituições que não são governamentais, mas são igualmente polêmicas. De onde vem esse dinheiro? Nós tentamos justamente o contrário: existem bolsas do governo para a produção de dança, teatro, circo, marionetes...diferentes coisas. Antes era tudo junto, mas agora conseguimos separar em diferentes formatos. E nós lutamos muito para que tivessem bolsas específicas de cabaré. Finalmente, a minha posição é que esse dinheiro é nosso mesmo, nós Mexicanos investimos. Várias vezes tive bolsas institucionais para falar mal do governo que me dá, mas na verdade não é o governo que me dá, são os impostos que todos pagam. Eu tenho tanto direito como qualquer outro artista. Inclusive este apoio permite fazer coisas que sem esse apoio não teríamos feito, o livro por exemplo eu fiz com um apoio institucional. E sem esse apoio pode ser que eu tivesse feito, mas teria feito seis anos depois e em uma edição muito mais simples. Eu não teria dinheiro para produzir esse livro. Para escrever sim, eu já tinha bastante coisa adiantada. Esse dinheiro foi muito

importante para mim: para viajar, conhecer coisas, fazer esse livro, etc e que de outra forma não poderia fazer, não teria dinheiro ou não conseguiria chegar em outros lugares. É um debate e entendo as duas argumentações, mas temos que ver essas entrevistas de quando foram, eu não sei agora o que ela pensa já que agora ela faz parte do governo. Temos que ver o que ela pensa agora...

RICARDO NOLASCO: Pela primeira vez em muitos anos México vive um governo de esquerda, né?

CECÍLIA: Sim, isso já nos trouxe muitos embates. Porque não é propriamente “a esquerda”, é um governo com tendências de esquerda, mas repleto de contradições. Certamente eu sou a mais crítica das quatro (Reinas Chulas) a isso. Sim, é esquerda, mas também não vai atirar no neoliberalismo. É muito difícil na atualidade, teria que ser um movimento mundial, de outras características. Mas sim há um governo muito diferente e principalmente com uma narrativa muito diferente dos anteriores. Temos medo que em uma próxima eleição ganhe um Bolsonaro ou algo assim, porque é isso que a direita quer, mas nossa arte sempre tem que ser crítica. É um momento político muito interessante.

RICARDO NOLASCO: Qual é a primeira lembrança que você tem do El Hábito e qual a primeira que você tem do El Vicio?

CECILIA: São muitas coisas. Como você disse o El Vicio é uma catedral do cabaré. Toda a história desse espaço. Ali foi a casa de Salvador Novo. Salvador Novo foi um poeta, dramaturgo, inclusive foi um burocrata trabalhou inclusive para o governo nos anos 40, 50 do século XX. Foi um tipo muito interessante, muito subversivo. Não se usava a expressão “salir del closet⁵¹”, mas sim ele era abertamente homossexual em um mundo onde isso era ser tachado de louco. Ali foi sua última casa. O espaço justamente onde está o El Vicio .O El Vicio tem duas chaminés porque uma era da sua sala e outra da sua cantina, onde está o palco era um pátio aberto, tenho algumas fotos de como era antes. Em frente ao El Vicio onde hoje tem outro teatro chamado La Capilla que era realmente uma capela e Salvador Novo transformou em

⁵¹ Uma expressão próxima ano nosso “sair do armário”.

um teatro. Atrás tem um restaurante. O sonho dele era que as pessoas fossem ver o teatro e depois fossem jantar muito bem. Como quase em sua casa, em sua intimidade. O sonho dessa personagem impressionante. Agora publicaram uma autobiografia que ele escreveu nos anos 50, não tinha saído porque teria sido “um horror”, ele teria que se exilar em outro país. É tremenda, se chama La Estatua de Sal. Lamentavelmente não chega até os últimos anos de sua vida. É uma autobiografia desde que era criança até seus 40, 50 anos, falta todo o depois. Ele narra episódios de sexo com outros homens que até pra agora seria muito forte.

Depois se torna esse espaço que Jesusa remodelou completamente. Primeiro La Capilla e depois diz: aqui tem que ser um cabaré. É onde ela faz El Hábito, que hoje é o El Vicio. Tem muitas histórias. Um dia estávamos no palco e saímos no camarim e nos perguntamos “é Fito Paez?”. “No, no, no. Se parece”. E era Fito Paez⁵²! Logo mais entra Fito Paez no camarim. Depois foi uma bebedeira com Tito Paez tocando piano no El Vicio. Sua mulher Cecília Roth⁵³ também estava. Como pode ser que Fito Paez esteja aí? Estas surpresas são como mágica.

E isso muda a vida de muita gente! Tenho amigas que eram super de direita. Panistas⁵⁴, de direita. Elas diziam que as primeiras vezes que iam ficavam se perguntando o que estava acontecendo no palco? Com que fauna estou? Elas foram se transformando em ir no El Vicio. Foram se transformando e hoje não são pessoas totalmente de esquerda, mas liberais, apoiam a comunidade LGBT. Isso aconteceu com muita gente: de ver as peças e mudar a forma que vem a vida. Isso é o mais sagrado que pode ter o teatro.

PARTE II

RICARDO NOLASCO: Um dos vídeos do youtube que acredito ter visto mais vezes na vida foi quando as Reinas Chulas foram em 2014 receber na assembléia legislativa da Cidade do México uma medalha pelo mérito cultural e artístico. Elas não puderam ir e enviaram como representantes figuras santas de diferentes culturas. Percebi que Las Reinas Chulas tem um campo de ação artística bastante expandido: Teatro Bar El Vicio, teatros oficiais, grupos de mulheres indígenas,

⁵² Compositor, pianista, cantor e cineasta argentino.

⁵³ Atriz argentina conhecida por suas atuações nos primeiros filmes de Pedro Almodóvar.

⁵⁴ Refere-se ao Partido de Ação Nacional.

projetos sociais, regiões periféricas, dentro e fora do México, espaços oficiais como a assembléia e a internet são alguns dos espaços de atuação das Reinas Chulas. Você poderia nos falar um pouco sobre como o cabaré acontece em diferentes espaços?

CECILIA: É uma excelente pergunta porque é assim: existem muitos tipos de cabaré e o nosso é assim. Fizemos um cabaré muito didático, com uma mensagem muito clara, trabalhando para isso com mulheres indígenas e campesinas que a ideia era essa: o teatro em uma função absolutamente social trabalhando com questões relacionadas a violência de gênero. Esse trabalho é como uma chave em que trabalhamos com questões sociais. Trabalhamos 4 e 5 anos com essas comunidades indígenas e campesinas, e era um trabalho muito didático. E esse trabalho continua reverberando em outros lugares. Trabalhamos bastante com adolescentes, fazendo trabalhos específicos para esse público sobre direitos sexuais e reprodutivos. Algo absolutamente didático. Não é tão “artístico”, nem tão metafórico. Tem que ser divertido, mas a menina tem que entender como se põe a camisinha e como não se põe porque pode estourar. São coisas muito didáticas. Inclusive a obra que você viu “Lucy (La Historia Cabaretera de Las Mujeres)” é muito didática, eu pensei em um público jovem e que fosse muito didático. Quando você faz obras assim pode não cair no panfleto, e mesmo assim ter uma mensagem bem clara.

Por outro lado tem toda a variedade de experimentações que temos feito tanto no El Vicio, como em espaços abertos, ... Particularmente no festival temos lutado para que o cabaré saia as ruas, mercados, outros bairros. Saia, vá pra fora. Lugares abertos e populares. Aí recuperamos uma história com o teatro popular que temos no México: a carpa. Esse fenômeno que não existiu em nenhuma outra parte do mundo dessa forma, que é nosso presente para o teatro que é a carpa a revista mexicana. Um gênero pré revolucionário, revolucionário e pós revolucionário⁵⁵. Com cômicos, tipos tipicamente mexicanos, como Cantinflas⁵⁶, esse homem famoso a nível mundial e muitos outros artistas desse gênero. É como uma recuperação, uma reinterpretação desse tipo de trabalho, desse tipo de atores e atrizes... mas com o ponto de vista do feminismo, dos direitos humanos, o que é bem diferente.

⁵⁵ Revolução Mexicana 1910.

⁵⁶ Um dos maiores astros do cinema Mexicano.

Como se transforma um humor que é bastante misógino, homofóbico? Bastante não, completamente. Como você transforma isso numa mistura. Então nesse campo teve muita experimentação nas linguagens cabareteiras de muitos tipos: espetáculos de canções, de esquetes que algo unifica, mas não necessariamente. Espetáculos bastante aristotélicos com começo, meio fim. Espetáculos quase completamente improvisados, outros sem espaço para isso. Nesse sentido você vai equilibrando diferentes relações com o público. O que é interessante é que sempre se pensa o público. Fizemos obras para presos, um reformatório, lugares para ricos. O principal é pensar quem é teu público.

RICARDO NOLASCO: No teu livro *Introducción Al Cabaret (Con Albur)* você fez um importante documento para compreender tanto o cabaret político mexicano, como em toda a contemporaneidade e sua relação com a história, além de compartilhar procedimentos e exercícios criativos. Foi um importante disparador para que eu começasse a investigar o cabaré como um *jogo ferida obra aberta*. Você fala desse lugar político do cabaré conseguir trabalhar com aquilo que nos dói e machuca através do humor. Gostaria que você falasse um pouco sobre como o cabaré sendo esse jogo processual te permite trabalhar feridas sociais e políticas ainda não cicatrizadas.

CECILIA: Vou responder com um exemplo. Nós temos um espetáculo que é o espetáculo com o qual mais viajamos, praticamente nossa peça de estréia. La Banda de Las Recodas. É um concerto de música de grupo, como uma banda popular. São quatro mulheres com perucas, chapéus e botas. É muito visual, atrativo, mexicano. São essas mulheres cheias de visualidade, brilho, brilho, brilho.

Fizemos em 2005, há 17 anos, a peça começou justo quando o presidente era Fox (Vicente Fox), que foi eleito para tirar uma outra opção mas também de direita. Esse espetáculo estreou em 2005 e as personagens começaram a mudar. No começo não sabíamos se eram artistas, ou pseudo artistas, aliadas com o narcotráfico. Esse espetáculo foi se modificando através do ano. Em 2006 já era uma banda de narcotraficantes mulheres. Não sabíamos se existiam mulheres narcotraficantes já que é um mundo de homens, mas elas eram. Isso começou a se desenvolver e acabou ficando gore: tinha uma cabeça muito realista que

arrebentava-mos como uma bexiga gigante em um show. Depois veio o governo de Felipe Calderón que abriu o país pros narcotraficantes. Enquanto isso nós seguíamos com esse espetáculo tão forte sobre estes temas. Em 2010, acredito, ainda estava Felipe Calderón, nos apresentamos em um teatro muito grande e fizemos cair cem cabeças. Talvez não fossem tão realistas porque eram muito caras, mas se pintou muito bem de fato que pareciam de fato cem cabeças e jogávamos ao público. O público não sabia se rir, se chorar, se seguir o jogo ou não. Foi um momento muito forte porque a realidade superava a ficção. Quando colocamos a primeira cabeça era cem mortos, mas não tantos, quando atiramos cem cabeças esse país já era uma fossa comum.

Nos demos conta que nunca mais faríamos isso, precisávamos baixar, foi o processo ao revés. A realidade nos superou de tal maneira... Jesusa tem uma frase que diz que o cabaré tem que ir à frente, saber o que vai acontecer. Porque se você estuda história e política você já sabe mais ou menos o que vai acontecer. Então o cabaré tem uma função premonitória, mas quando essa premonição se cruzou com a realidade foi rapidamente ao contrário. Isso tudo no último sexenio de Juan Manuel. Já não eram essas personagens narcotraficantes, já não podiam ser narcotraficantes. Já estava ligado a uma coisa horrível. Já não jogamos cabeças, já não sacamos armas.

Antes era uma loucura: tínhamos armas, carreiras de cocaínas. Já não podíamos fazer isso. Além das músicas que eram muito divertidas, que tem letras muito divertidas, muito feministas. Agora elas são executivas milionárias, que as personagens sejam ricas e queiram cantar. Fizemos a 15 dias e já não é narco, já não sacam armas, já não tem cabeças. Jamais pensamos em burlar as vítimas, mas a linha agora era tão fina que não podemos passar. Quando a ferida está tão tão aberta que você não tem como lidar com isso. Porque seguramente no público tem alguém que tem um desaparecido político ou uma desaparecida. O bisturi do cabaré não pode abrir mais essa ferida, tem que costurar, curar... Se reflete sobre ela, mas talvez não de uma maneira tão gore, tão grotesca. O cabaré pode ter muito humor negro, mas nesse contexto já não era possível.

PARTE III

RICARDO NOLASCO: Acredito que a América Latina seja um continente cabaretero por excelência, repleto de dores e feridas mas também humor e festa. Como produzir a partir da América Latina te permite uma relação específica com o cabaré? O que será que torna o cabaré feito na América Latina tão particular?

CECILIA: Tive a sorte de viajar muito pela América Latina, fiz cabaré na Argentina, Paraguay, muito na América Central, Nicarágua. Trabalhei muito no Nicarágua. Agora não posso mais ir, se for me prendem, porque fiz por muitos anos trabalhos feministas e sociais. Acho que não me prendem, mas não me deixam entrar. Na Colômbia também. São contextos muito parecidos em certo aspecto: somos países Colonizados, nos roubaram as riquezas e ficaram ricos com o nosso ouro.

Mas por outro lado temos especificidades como o Peru que é muito parecido com o México. Temos uma cultura indígena muito forte, não nos massacraram todos, diferente da Argentina. Somos países que foram absolutamente colonizados. Todas questões racistas e elitistas. Esta cultura é muito parecida, tem uma parte muito divertida, com muito humor e que sabe sobreviver e uma outra parte muito dolorosa, racista e triste. Dois lados muito interessantes onde o cabaré e outros gêneros menores dizem: vamos rir da nossa dor.

Tem uma pergunta importante aqui. Até onde que rir da nossa dor nos faz mudar ou nos acomoda? É uma linha bem delicada. Podemos seguir rindo de nossas desgraças, o que sabemos fazer muito bem, ou pensar em como transformar. Com a quantidade de violência que vemos todos os dias muitas vezes é pra se matar. Mas é divertido trabalhar com essa dor, como a vamos transformando. Existe muito dessa mistura.

RICARDO NOLASCO: A história das artes cênicas é muito contada na relação com textos dramáticos, todo pesquisador cabaretero se depara em algum momento com a desvalorização do formato justamente por ser uma característica do gênero estar na contramão daqueles formatos geralmente valorizados ou oficiais. Como você pensa em seu trabalho como dramaturga nessa relação com a escrita para o cabaré?

CECILIA: Temos espetáculos que são escritos de formas completamente diferentes. Alguns tem muita improvisação e outros não tem nada. Fizemos um espetáculo a partir de Shakespeare que era totalmente improvisado e as pessoas não acreditavam. Tínhamos um formato já estipulado: primeiro um monólogo, depois um diálogo e depois uma obra de quatro pessoas. O monólogo era em verso, o diálogo era uma tragédia e sempre acabavam mortos os personagens, e a cena em grupo tinha haver com o contexto político mexicano. E em todas as cenas você poderia colocar um elemento Shakespeareano. Um aroma de *Sonho de Uma Noite de Verão*, ou *Romeu e Julieta* ou *Macbeth*. Comédia, tragédia, etc. Essa foi a peça que me deixou mais desesperada em toda minha vida atoral porque não sabia o que ia acontecer. As pessoas diziam uma palavra, um tema e nós improvisamos. Tivemos oficinas de improvisação com Omar Argentino⁵⁷ que é um mestre da improvisação e com Pilar Villanueva⁵⁸. Improvisadores de muito alto nível. Retomamos toda a obra de Shakespeare e improvisamos sobre ela. Tinha só uma canção no começo e aquela estrutura: monólogo, cena em dupla e em grupo.

Essa foi uma experiência bastante diferente. Em *Recodas* por exemplo (Banda de Las Recodas) fizemos primeiro as canções. Queríamos cantar e começar a escrever canções. Canções de coisas que nos doíam, que nos incomodavam. Tinha desde canções de uma mulher que queria operar as “chichis” (as tetas), uma história de amor, uma canção muito forte sobre feminicídio, uma mistura de tudo. Depois que tínhamos essas canções começamos a pensar: quem é que vai cantar essas canções, que personagens que vão cantar essas canções? Então aconteceu aquilo que te contei: começaram como artistas, depois se tornaram narcotraficantes, mas a dramaturgia começou pelas canções. Esse espetáculo tem muito espaço para improvisar: aqui colocamos uma notícia do dia, aqui improvisamos uma questão lésbica,... posso te dizer que o roteiro são as canções e anotamos a lapis entre uma canção e outra o que vamos improvisar.

Por outro lado, temos obras muito textuais, a três anos escrevemos uma das obras que dramaticamente é nossa melhor obra. O espetáculo foi feito a pedido da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) para falar do 68 (Movimiento de 1968), de imediato nos perguntamos como vamos rir de 68, quando foi um massacre estudantil, quando jogaram o corpo dos estudantes ao mar. Como vamos

⁵⁷ Omar Argentino Galván é ator e diretor com um notável trabalho ligado ao improviso.

⁵⁸ Atriz e professora mexicana.

fazer uma obra cabaretera? Nos últimos sete anos temos escrito muito a distância, existem possibilidades tecnológicas que nos permitem dividir quem escreve cada cena. Fazemos um roteiro muito geral e vamos separando quem escreve a um, a dois, a três. É uma obra que praticamente não tem improvisação. São quatro telefonistas, mulheres comuns e corriqueiras, inclusive entrevistamos telefonistas reais, que começam nos anos 60 e não estão muito preocupadas com o que está acontecendo. Não se fala de política, mas se fala através do cotidiano: aquela que não pode levar o filho pro trabalho porque não tem creche, outra em dúvida em relação ao divórcio. Através de cenas muito delirantes e às vezes sensíveis, essas cinco mulheres vão envelhecendo. Algumas cenas temos trinta segundos para trocar de roupas, tem duas pessoas para nos ajudar porque é muito rápido mesmo. Nos trocam e já estamos prontas para a próxima década. No meio passam vídeos com as questões em cada década, é um cabaré muito documental, muitas questões políticas. Essa obra está muito bem escrita, um texto dramático muito fino, muito bonito, tem momentos cômicos de comédia clássica, clown, comédia física. E o texto dramático é muito bom, no final elas continuam juntas apesar de suas personalidades diferentes. É muito comovente. Se chama “a Chuchita se la bolsearon, sí la llevaron al baile y si la hicieron de chico los tamales”.

Outra dramaturgia que utilizamos muito é a dramaturgia do esquete, esquetes de cerca de 5 minutos em que tem que se passar algo. Vem uma esquete, daí vem outra coisa e depois mais uma, isso é bem comum.

Tem muitas coisas que não cabem no papel, mas tem obras como essa de Chuchita ou Las Miserables, que são bastante escritas e eu poderia te passar o texto tal como é. E tem outras que não poderia, porque o texto nem existe.

RICARDO NOLASCO: Tive o prazer de te ver em cena ao vivo com o espetáculo *Lucy, la historia cabaretera de las mujeres* no 17º Festival Internacional de Cabaré. Em Lucy você faz uma revisão histórica da história das mulheres através do cabaré. Me parece que você revela com grande força esse poder do cabaré recontar as histórias com novas perspectivas. Acredito que muito do que as chulas tem feito, assim como a publicação do seu livro, contribuem na valorização da história e dos artistas de cabaré. Como tudo o que fazemos pode não desaparecer e seguir

inspirando gerações futuras da mesma forma que fomos inspirados pelas que vieram antes de nós? Como você pensa o registro e o arquivo na sua produção?

CECILIA: Já nos pediram para registrar tudo o que temos, mas não tivemos tempo de fazer. Ana Francis fez uma recuperação bastante boa de muitos textos nossos, por em ordem e tudo mais, ela teve uma bolsa para organizar nosso material mais antigo. Fez um trabalho inclusive de pegar as nossas obras de maior sucesso e escrever bem, com as atuações, personagens,... como limpar e pôr isso em ordem. Isso ela fez a uns cinco ou seis anos, acredito.

Depois o Hemisferico nos pediu para passar todos os vídeos, Jesusa fez isso com seu trabalho ou grande parte do seu trabalho está no Hemisfério. Trabalhos gravados tal qual foram. Isso é interessante, por mais que não tenhamos ainda conseguido reunir todos os materiais, ver quais servem. Nesse aspecto somos um desastre, confesso. É uma de nossas maiores fraquezas. Nem tudo temos gravado ou está muito mal gravado. Estamos aprendendo, mas temos coisas muito bem gravadas também. Agora com o cabaré zoom e com a pandemia subimos muitas coisas, algumas tivemos que baixar de novo por problemas com as plataformas virtuais. É um trabalho muito difícil e muito fino porque temos que ver as obras inteiras e analisar se tem sentido subir novamente ou não. Como agora não temos muitas pessoas trabalhando conosco, é muito trabalhoso. Sim, temos que organizar o que temos em vídeo, fora o que ninguém gravou ou o que já se perdeu. Tenho ainda k7 muito pequenos e que não consegui passar pro digital, é um trabalho que implica dinheiro, tempo e esforço. É necessário fazer esse registro do nosso trabalho tanto em vídeo, como escrito. O que dá pra escrever, que nem tudo dá pra escrever.

RICARDO NOLASCO: Seria também o El Vício Acadêmico uma forma também de registro na medida que propõe ações pedagógicas, de reflexão e pesquisa?

CECILIA: Certamente. É um espaço de reflexão e isso é muito interessante. De um movimento que se está fazendo, vem artistas de outros lados, estamos indo a outros lados, um verdadeiro intercâmbio. Isso é muito importante pra mim. Também é uma forma de profissionalizar. Como podemos fazer melhor? Como podemos aprofundar mais? Como podemos experimentar mais? Também fizemos coisas assustadoras,

que viram dez pessoas, espetáculos que não funcionam. Estreou, teve duas funções e nunca mais. Ou porque não era cabaré, não fazia rir ou não era interessante mesmo, mas era um laboratório. El Vicio Acadêmico é como um laboratório. É um privilégio ter um laboratório.

Eu estive em Madrid trabalhando com um diretor (José Santis Sinisterra) que constrói um verdadeiro laboratório. É outro gênero - dramaturgia contemporânea espanhola. Ele trabalha muito com laboratório. É um trabalho atoral e dramático. Eu adorei trabalhar com ele porque me lembrou muito o cabaré, não tinha nada haver com cabaré, mas me lembrava muito o processo: ele colocava os atores para improvisar sobre certas coisas e daí ele pegava para escrever. É um intercâmbio, pra ele o ator não é um intérprete mas sim um criador. Eu quando vi ele em uma conferência compreendi que ele tinha muito haver com minha forma de ver o teatro. Essa questão de experimentar, que o ator seja também dramaturgo, por mais que ele seja o dramaturgo de suas obras, ele tem sempre um laboratório de atores. Uma companhia de atores impressionantes e muito bons que se faz uma coisa deliciosa de dramaturgia autoral, é muito científico e adoro a forma que ele trabalha. Trouxe muitas coisas do que trabalhei com ele para traduzir para o cabaré, fazer desde aqui. Gostaria que o El Vicio Acadêmico pudesse se converter nesse espaço. Agora está um pouco difícil de manter, mas a cada festival fomos construindo esse espaço. Que sempre entre um espetáculo e outro tenha uma conversa, uma reflexão, uma oficina, que vá além das peças e adeus. Que haja um intercâmbio de diálogo entre os criadores, inclusive com o público. Que se pense o que funciona, o que acontece em um espetáculo que vem da Argentina e em outro que vem da Espanha e outro de Nova York. É muito importante esse esmiuçar e a troca.

Anexo IV: Cabaré enquanto comunidade: a MIC - Mostra Internacional de Cabaret

O ano é 2022, em uma Curitiba fria e ensolarada se reúnem artistas cabareteiras de distintos contextos latino-americanos e entendimentos do que pode ser cabaré. Uma convenção das bruxas, encontro e residência chamada *Mostra Internacional de Cabaret* com artistas de Querétaro (México), Buenos Aires (Argentina) e de diferentes estados brasileiros: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e Paraná.

Composta por espetáculos, performances e shows, além de ações formativas, como a oficina *Carnavandalização* com Marina Viana, uma residência de criação colaborativa de cabaré, o lançamento do livro *Som e Fumaça - Cabaré, Berlim e a República de Weimar* de Livia Sudare e a palestra de Christina Streva *O cabaré como ferramenta de autonomia, empoderamento e resistência*, a mostra apontou em muitas direções e possibilidades da arte cabaretera.

Realizada com um edital do Fundo Municipal de Cultura da cidade, destinado a realização de pequenos festivais, e em parceria com o Espaço Fantástico das Artes (teatro administrado por uma companhia de palhaços que tem se firmado como um espaço também destinado ao cabaré) no qual concentrou a maior parte de suas atividades, também teve ações na Casa Selvática, Casa Hoffmann - centro de estudos do movimento e nas ruas do centro da cidade.

Adiada por dois anos devido a pandemia do coronavírus (quando a mostra aconteceria dentro da programação oficial do Festival de Curitiba no teatro Paiol com a sigla MICU) não teria como não ser explosiva. Toda a impossibilidade de encontro, festa e cabaré se fez possibilidade provisória e irrepetível. Uma mostra feita, realizada e produzida por artistas de cabaré em todas as funções. Antes de mais nada: encontro.

Estar junto, em bando, testando nossos limites e fronteiras, é como tenho desenvolvido grande parte da minha pesquisa com o cabaré. Um gênero que transporta a hibridez em seu DNA, e que coloca suas próprias fronteiras à prova. O cabaret que não se fixa, mas dança e escorre com seu poder de conquista e desaparecimento. Como diz na frase que dá título a esta psicotopografia: fronteiras que se borram com as gotas do nosso suor. Assim é o cabaret que faço: encontro de

possibilidades, sonhos, utopias, erros, malogros e acertos. Encontro de corpos que desejam romper seus limites e tensionar suas frágeis classificações.

O desafio de fazer uma mostra de cabaré esbarra com a tentação de buscar categorizar o que pode ser o cabaré, categorização que o matou e mutilou tantas vezes o arrancando até mesmo da história oficial das artes cênicas. O jogo é o de complexificar a linguagem, revelando de alguma maneira sua imensidão.

A coluna dorsal da mostra foi uma residência realizada na semana anterior a sua abertura com integrantes dos grupos participantes. Nesse espaço de troca e prática laboratorial essas artistas desenvolveram a estrutura do cabaré que encerrou o evento, dessa forma possibilitando que o público acompanhasse em um primeiro momento o que cada artista ou grupo investiga enquanto cabaré e no último dia uma mistura de todos esses cabarés enquanto prática coletiva e *Zona Autônoma Temporária*, tensionando e borrando fronteiras, com o Cabaré Voltei.

Também fizeram parte dessa última noite seis cenas de cabaré selecionadas através de convocatória, aumentando ainda mais os atravessamentos. No Cabaré Voltei não acreditamos no consenso, apostamos no dialogismo e na polifonia como lugar ético e estético. É cabaré como acontecimento, happening, assembléia, maquete de um mundo imperfeito e dissonante. Nunca sabemos quanto tempo vai durar. Público e artistas permanecerão. Não importa o que aconteça: permanecerão.

A curadoria da mostra foi feita pelo Gabriel Machado (que também assinou a direção de produção da mostra) e por mim, além de contar com a colaboração de diversas artistas de cabaré que se desdobraram para fazer o *babado* acontecer. Uma questão que caracterizou o evento foi ser uma mostra completamente realizada por artistas de cabaré, em todas as funções. Entre os dias cinco a oito de Maio de 2022 se concentraram os espetáculos e ações formativas da Mostra Internacional de Cabaré.

Faço aqui um dia a dia da mostra com atividade dupla de lembrar e inscrever esses dias, encontrando nessa produção vestígios da *cabaréturgia* nas ações da mostra.

A abertura foi das Psicodrags com o show Caça às Bruxas. Grupo formado por artistas do burlesco, cabaré, transformismo e arte drag. Nomes significativos das artes da noite e da cena contemporânea curitibana atravessaram lado a lado palco e noite. A importância das psicodrags para a cena da cidade se confunde com

diversos eventos artísticos e formativos que as artistas têm realizado nos últimos anos, como a Combo Drag Week (na qual por uma semana as artistas ministram oficinas, conversas e outras atividades de difusão do burlesco e do transformismo), a King Of The Night (festa dedicada ao fortalecimento da cena drag king) e evidentemente todas as propostas encabeçadas por Dalvinha Brandão que segue a mais de dez anos com seu projeto de *dragnização*.

O espetáculo é composto pela estrutura clássica dos cabarés: a mc (Juana Profunda) conduz o percurso pelos números das artistas, a alegoria da caça às bruxas na idade média aparece em diversos momentos: principalmente em relação ao conservadorismo e a intolerância evangélica crescente no país, como a burlesca Miss Gi que dubla um discurso evangélico em *línguas*, senta na bíblia, tira a roupa e gira os peitos. A platéia berra.

Como é comum nessa estrutura de show de variedades, os números tem questões técnicas e de discursividades que oscilam em diferentes direções, provocando as mais diferentes reações do público: como através do humor com a apresentação de Dalvinha Brandão (drag queen criada pelo artista da dança, ator e diretor Gustavo Bittencourt), com uma visão mais clássica do cabaré com Jeruza Müller cantando uma canção também cantada por Marlene Dietrich ou pelo encantamento de Ruby Hoo em seu streap intergalácteo.

A noite é coroada com o número da drag Esperanza (Claydson Nascimento) que recriou o sucesso de Elza Soares: Mulher do Fim do Mundo, com uma performance potente de *lipsync* em que seu corpo é condutor de uma série de sensações a cada respiro. A resistência muscular se faz ali alegoria e presença para o resistir de inúmeras vidas negras. Esperanza corre, se transfigura, troca de roupa, limpa o palco e ergue o pano de chão na ponta de uma vassoura agora transfigurada em bandeira, se pode ler: Elza vive!

No segundo dia a mostra começou logo de manhã com a oficina de Carnavandalização com Marina Viana, em que os integrantes foram convidados pela artista a desenvolverem ações no centro histórico de Curitiba estimulados por uma lista coletiva de desejos escrita em papel kraft para se *carnavandalizar* a cidade. Na praça João Cândido (localizada aos fundos das Ruínas de São Francisco) permanecemos compartilhando nossos desejos que passavam pelo de um homem trans tirar a camiseta, uma mulher gritar, uma bicha correr em círculos, uma pessoa

parar um carro, alguém desaparecer entre os prédios históricos e pedir para que a víssemos por um ângulo entre as construções, outra pessoa subir no busto que dá nome a praça e dançar ali, uma menina cobrir o busto com papel Kraft e uma mulher trans ameassar hastear fogo no monumento. Com a chegada da polícia decidimos coletivamente derivar para um outro ponto, alguém pede para caminhar de olhos fechados enquanto o grupo a protege até chegarmos numa fonte que tem a forma de um cavalo vertendo água pela boca, o cavalo babão. Depois do almoço a partir dessas ações desenvolvemos proposições em grupos.

Na noite o primeiro espetáculo foi *Necropolis Cabaret: hay muertos todo el año*. Peça que nos aproximou da dimensão do cabaret político mexicano. A partir de notícias de jornais as artistas construíram histórias doloridas, envolvendo três feminicídios. O humor ácido mexicano apresenta três histórias, num ambiente que remete ao televisivo, o tom é cômico e morbido. A apresentadora é um corvo e suas assistentes três moscas e um rato que também faz as intervenções musicais, o carismático Ratatá.

Cena e música atreladas ao precário e assumidamente político surpreende o público de cabaré que estamos formando em Curitiba. Os elementos tradicionalmente relacionados ao cabaré estão presentes ao contar a história de três mulheres mortas, três feminicídios e três desaparecidas. No fim o público tem que votar por qual dessas mulheres terá seu corpo encontrado e poderá ser enterrada dignamente.

A cultura mexicana possui uma relação íntima com a morte, sendo a *Fiesta de Los Muertos* um dos principais eventos de celebração desse tênue limite entre morte e vida. Se cultua os mortos como forma de celebrar a vida. As histórias daqueles que morreram nos ajudam a refletir sobre a vida, nos dão forças para seguir lutando. *Necrópolis* traz a força do cabaré mexicano e da cultura das mortes, revelando o histórico de mulheres desaparecidas no país, mas também dialogando com o Brasil onde também é assim. Dois países latino-americanos conectados por seu humor *cabaretero* e histórico de dor. Tem mortos todo o ano.

Na sequência a drag Queen Dalvinha Brandão lança seu EP: *O amor é uma invenção da Nasa para vender travesseiros*, em que pela primeira vez faz um show com suas músicas. O tom é non sense e absurdo em canções que parodiam o amor e o auto cuidado. O clima é festivo, conduzido por uma das principais drags e

humoristas curitibanas da nossa geração e com participações de artistas que trabalharam na produção musical das faixas do EP como Pedro Galliza. Depois a drag Juana Profunda e Neyde Marella discotecam até o fim da noite.

No terceiro dia, depois da palestra de Christina Streva *O cabaré como ferramenta de autonomia, empoderamento e resistência* em que a pesquisadora refletiu a partir do cabaré no Brasil, o cabaré se expande em três direções em diálogo com a cena do cabaré contemporâneo. Se imbrica e enlameia nos limites da performance art e da dramaturgia contemporânea, do autobiográfico, do teatro documentário, e auto ironia. O fracasso do cabaré invade a passarela. Três artistas instauram seu cabaré sem mc ou conferencista. As artistas são suas próprias apresentadoras e todas as vedetes. Estão sozinhas em cena.

Em *Lama- neobarroso drag* Patrício Ruiz (um dos principais dramaturgos argentinos da nova geração) coloca em cena sua relação com a terra, a morte e o cultivo. Na lama desenvolve uma performance autobiográfica e documental em que vai marcando com textos e memórias o cenário amarelo que pouco a pouco vai sendo manchado pela terra úmida. Entre os temas a morte de sua mãe (uma das tantas vítimas do covid), suas primeiras experiências homossexuais e um lugar comum: a terra em que se enterram os mortos, se *fode* clandestinamente, e de onde a vida brota.

O cabaré está diluído, ensacado e enlameado, mas está ali dizendo que cabaré é performance e performance é cabaré. O show está presente com referências a arte drag, mesmo que destroçado em meio a cena contemporânea.

Em *MPB - peça manifesto em três estrofes e um refrão* da Marina Viana, a artista mineira constrói um espaço híbrido em que música popular brasileira, suas letras, sonoridades e discursividades são as condutoras. Jogos de palavras, *transsubstanciações*, recriações, *plágio combinações* se articulam em torno de elementos como o chapéu da Carmem Miranda (que já está gasto), um caminho feito de estalinhos, projeções em uma parede lateral, cadeira e microfone.

Espectáculo feito de erros onde o teatro documentário se mescla com o cabaré em sua fragmentação, mas também como veículo de se falar sobre o mundo a partir da artista. O cabaré explodiu enquanto show e ilusão, aqui permanece enquanto possibilidade para se continuar. Com o casquete da Carmem Miranda ainda enfiado

na cabeça Marina ainda dança ao som de fitas k7 que talvez já quase não funcionem. São memórias, matérias e materialidades.

Com *Disfruta La Fruta*, Montserrat Ángeles Peralta, nossa eterna Montserrat Cabaret, fecha a noite com um espetáculo em que o cabaret se reencontra com o humor. Em três números musicais e em interação com frutas a artista faz o público refletir sobre os clichês e imposições sobre o corpo das mulheres.

Uma figura cômica está no palco com uma roupa de show, mas não parece se sentir confortável. Se liberta do salto alto como um grito de liberdade. Se comunica em uma linguagem inventada enquanto passa por diversas situações que remetem a descoberta sexual e a tomada de poder sobre o seu próprio corpo. Uma figura monstruosa e carismática que conduz esse percurso. No primeiro ato depois de cantar e apresentar seu primeiro número retira frutas de dentro da sua roupa como quem descobre o que tinha escondido dentro de si, no segundo em um número com a platéia vai descobrindo outras frutas por todo o espaço de representação e na terceira cena concentra frutas e corpo em uma mesa no palco que remete diretamente a um programa de gastronomia onde irá se relacionar com cores, cheiros e sons provocados pelas frutas.

A relação com a sexualidade é direta, mas passa por um humor clownesco que mais revela o olhar para a sexualidade do público do que da própria persona. O cabaré caminha com a palhaçaria e o show de humor completando a noite em que acredito que as direções do cabaré se apresentaram de maneira mais radical. Cabaré como cena expandida e emancipada.

A última noite conclui a mostra com o Cabaré Voltei: Trombada de Cabarés + Domingão de Variedades. Que reuniu artistas e grupos que pesquisam o cabaré de diferentes maneiras. O Cabaré Voltei é uma plataforma de encontro de cabareteiros latino americanos que atendem ao chamado: “Cabareteros del mundo todo, unanse!” A 7 anos convoca artistas para integrar a *Liga Internacional de Cabaret*. Já realizou diversas edições e se caracteriza a uma experiência com o cabaré e sua expansão tendo realizado edições em diferentes situações como em ruas e espaços alternativos, nesta ocasião teve a duração de cinco horas e reuniu em sua programação artistas que se inscreveram através de convocatória⁵⁹ e de cenas

⁵⁹ Tal convocatória teve curadoria das selváticas Leo Bardo, Patricia Cipriano, Marina Arthuzzi, Semy Monastier, Gabriel Machado, Marina Viana e Ricardo Nolasco e selecionou as artistas Ginger Moon (SP), Drag Susaninha (SC), Camila Cequinel (PR), Makabra Coquito (RJ), o grupo Quingue Xéltér (PR) e a dupla Panfletárias (MG).

desenvolvidas na residência que iremos comentar com maior profundidade no próximo sub-capítulo desta psicotopografia auto etnográfica.

Estamos formando um público de cabaré na cidade de Curitiba. Um público interessado no desenvolvimento da linguagem, em suas questões ético estéticas. Um público que não se conforma em ficar silencioso em suas cadeiras, mas quer fazer parte do evento - *Zona Autônoma Temporária*. No cabaré que se instaura. Um público que se monta para ir ao cabaré, ri alto e não tem medo de interromper a cena. Um público que grita, interage, bebe, fuma e conversa. Um público que não é público, mas sim participante. Quer invadir o palco, ficar em pé, dançar e beijar. Depois de dois anos de pandemia nos encontramos na mostra mais uma vez com um público que nem sabíamos que tínhamos. Um público de cabaré. Se borrando e expandindo com arte e possibilidades de vida.

A Mostra Internacional de Cabaré é por si só uma experiência de cabaré em bando, propondo encontro e dissidência. Se relaciona com a temporalidade proposta por Hakim Bey, na mesma medida que é encontro e fortalecimento da cena, inscreve cena, contradições e performance através do agora e da reunião de artistas dispostos a explorar os limites do gênero e criar no tempo presente a linguagem.

Quanto às reflexões sobre a cabaréturgia percebo que é uma oportunidade de ver em poucos dias tantas possibilidades, ao mesmo tempo que se confirmando como jogo e obra aberta aponta para muitos sentidos. Percebo mais uma vez que é a ferida que reúne essas visões, a inconformidade com o mundo como se configura, à normalidade, aos sistema de regras. Reivindicação coletiva do direito a ser um monstro.