



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Giuseppe Memoli Neto

**Burla Distópica:** etnografia cabaresca em tempos pandêmicos

Florianópolis

2023

Giuseppe Memoli Neto

**Burla Distópica: etnografia cabaresca em tempos pandêmicos**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Orientador(a): Prof. Dr.(a) Scott Correll Head

Florianópolis

2023

Memoli Neto, Giuseppe

Burla Distópica : etnografia cabaresca em tempos  
pandêmicos / Giuseppe Memoli Neto ; orientador, Scott  
Correll Head, 2024.

71 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa  
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis,  
2024.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. performance. 3. performance  
virtual. 4. corporalidade em performance. 5. burlesco e  
artes de cabaré. I. Correll Head, Scott . II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social. III. Título.

Giuseppe Memoli Neto

**Burla Distópica: etnografia cabaresca em tempos pandêmicos**

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 21 de novembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Vânia Zikan Cardoso

PPGAS/UFSC

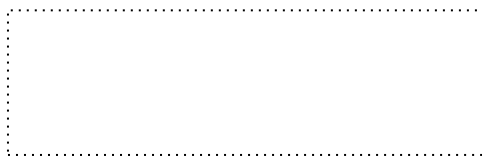
Dra. Patricia Leandra Barruffi Pinheiro

Pesquisadora Independente (doutorado: UDESC)

Dra. Marcela Maria Soares da Silva

Pesquisadora Independente (doutorado: UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social



Profa. Dra. Viviane Vedana

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof. Dr. Scott Correll Head

Orientador

Florianópolis, 2023.

Para todos aqueles que  
fazem o show continuar.

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa e escrita desta dissertação foi certamente um desafio. Esta pesquisa existe por causa da pandemia, mas posso dizer que a escrita foi feita apesar da pandemia. Sou muito grato pelo campo e por ter experimentado e apreciado as performances que serão descritas aqui. Elas foram certamente um ponto de refúgio e de beleza dentro do período de isolamento.

Em vários momentos houve insegurança a respeito do que eu estava escrevendo e refletindo aqui. Logo no início da escrita, perdi parte da pesquisa, dos dados e do esboço que eu tinha da dissertação. Felizmente em nenhum desses momentos de dificuldade eu passei sozinho. Tive o prazer e o privilégio de contar com meus pais, meus professores e meus amigos para dividir essas dificuldades.

Agradeço a Luciana e Victor por tudo.

À Amanda, que acompanhou ao meu lado todo o processo, apoiando sempre.

Ao meu orientador, Scott, pelas reuniões, correções, conversas, referências e indicações.

À minha banca, Vânia, Patricia e Marcela, pela leitura e pelos comentários que enriqueceram este trabalho e que enriquecerão trabalhos futuros.

À professora Viviane, pelas ajudas burocráticas e suplência na banca.

À Elaine que compartilhou de todo esse processo caótico comigo.

Ao Bruno e o Sérgio, por todas as conversas e pela nossa amizade.

Aos professores e servidores do PPGAS, membros do GESTO e à Universidade Federal de Santa Catarina.

*“Body is reality”*

(Crimes of the Future, CRONENBERG, D. 2022).

## RESUMO

A presente pesquisa é uma etnografia das performances virtuais de burlesco e artes de cabaré que ocorreram durante e no contexto da pandemia de covid-19 entre 2020 e 2022. A pesquisa acompanhou principalmente um coletivo de Florianópolis-SC chamado *No Hay Banda* e tratou de descrever os eventos, espetáculos e a composição das performances e suas transmissões no ambiente virtual. A partir da observação destas performances, entrevistas e conversas com atores, diretores e produtores, a dissertação tratou de descrever de que modos estas performances se diferem do teatro convencional, como se dá essa ‘corporalidade em performance’ e suas potências eróticas. Norteadando a pesquisa, discute-se o uso dos dispositivos tecnológicos enquanto imediação e o trabalho atenta-se para a relação de presença, ausência e corporalidade dentro do ambiente virtual, tentando entender como esta presença é construída e se corpos podem produzir algum tipo de ‘contato’ no virtual a partir das discussões sobre visibilidade háptica, sinestesia espelho-tátil e a o próprio fazer corporal das artes burlescas.

**Palavras-chave:** performance virtual; corpo em performance; teatro burlesco e artes de cabaré.



## ABSTRACT

The present research is an ethnography of virtual burlesque and cabaret performances that took place during and in the context of the COVID-19 pandemic between 2020 and 2022. The research primarily followed a collective from Florianópolis-SC, called *No Hay Banda*, and aimed to describe the events, shows, and composition of performances and their transmissions in the virtual environment. Through the observation of these performances, interviews, and conversations with actors, directors, and producers, the dissertation sought to describe how these performances differ from conventional theater, how 'embodiment in performance' occurs, and its erotic potential. Guiding the research, there is a discussion about the use of technological devices as mediation (continuity), and the work focuses on the relationship between presence, absence, and corporeality within the virtual environment, attempting to understand how this presence is constructed and whether bodies can generate some form of 'tactile contact' in the virtual environment through discussions of haptic visibility, tactile synesthesia, and the corporeal practices of burlesque arts.

**Keywords:** virtual performance; embodiment in performance; burlesque and cabaret arts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Flyer Burlesque Apaartment .....	37
Figura 2 – Flyer Dystopia Cabaret .....	40
Figura 3 – Flyer POA Burlesque Festival .....	49

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
2	<b>CAP. 1 - BURLANDO.....</b>	<b>22</b>
3	<b>CAP. 2 - O CABARÉ NO/DO APOCALIPSE.....</b>	<b>37</b>
3	<b>CAP. 3 - PERFORMANCE E VIRTUALIDADE .....</b>	<b>53</b>
4	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>66</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>69</b>

## PRELÚDIO

*O filme é Mulholland Drive (2001), dirigido por David Lynch. Estamos perto do fim do longa-metragem, em uma cena onde as personagens Betty e Rita entram em um teatro estranho, guiados apenas pelo pressentimento de Rita. O nome do local é Clube Silêncio. O lugar é visualmente pesado, em um monocromático vermelho que há nas cadeiras, tapetes, paredes, cortinas e até mesmo na roupa de Betty. Poucos lugares estão ocupados. Os demais espectadores estão vestidos em muitos estilos: alguns usam ternos e vestidos longos, outros usam jaquetas de couro e correntes. Apesar disso, com exceção das duas protagonistas, o restante da plateia se porta com excessiva discrição, quase que invisíveis; indiferentes e inabaláveis ante tudo que será apresentado no espetáculo. No palco, ao estilo italiano, há um anfitrião de cavanhaque e smoking.*

*O anfitrião exclama: “NO HAY BANDA!” e continua: “no hay banda. Ainda assim, ouvimos uma banda”. Um homem idoso, vestindo calças pretas e smoking branco surge tocando um trompete. Ele se movimenta de acordo, mas subitamente ele para, abrindo seus braços em uma posição de crucifixo, o trompete no braço esticado, longe de sua boca. A música, entretanto, segue tocando. “É tudo uma gravação”, afirma o anfitrião. “No hay banda, é apenas uma fita”. O músico deixa o palco. O anfitrião joga as mãos para cima e então para os lados e cada movimento seu invoca notas de trompete, como se fosse um maestro enfurecido. Mas não havia banda.*

*“É ilusão”, ele diz, enquanto invoca com seus braços uma tempestade. Em uma lenta profusão de fumaça, o anfitrião desaparece no ar, deixando apenas um pedestal reluzente no meio do palco. Neste momento, sem maiores explicações e motivos (lugar comum na filmografia de Lynch), Betty se convulsiona, seus olhos expressam confusão e desconforto, ela aparenta não entender o que acontece consigo (e talvez na performance que acaba de assistir). É a única a ter uma reação. Rita então intercede e faz com que ela se acalme. A performance continua.*

*Um novo anfitrião surge no palco, desta vez trajando um terno vermelho. Ele caminha em direção ao pedestal com o microfone que estava solitário no palco. Ele então faz o anúncio da próxima atração: a artista Rebekah del Rio, genuína cantora de San Diego, Califórnia. Ele a anuncia como “La Llorona de Los Angeles”.*

*Rebekah del Rio, ou La Llorona, surge de trás das cortinas, caminhando lentamente em direção ao microfone. Ela começa uma canção em espanhol Acapella (ou seja, sem acompanhamento instrumental). As duas personagens espectadoras são constantemente*

*focadas, em um frenesi emocional, choram silenciosamente, vidradas na apresentação. A música segue por um tempo até que, de repente, Rebekah del Rio convulsiona e cambaleia, caindo desfalecida no palco. A canção, como se esperava, segue soando inabalada. Enquanto a poderosa voz da cantora segue troando no clube, seu corpo é vulgarmente arrastado para trás das cortinas pelos anfitriões. O espetáculo acaba, dando sequência à narrativa do filme.*

*A partir de elementos cinematográficos, jogo de câmera, enquadres, edição, gravação e recortes específicos, a cena inteira do clube Silêncio se propõe a questionar a presença, corporalidade e potência dos elementos que aparecem no palco em performance. A começar pelo lugar em si, seu público quase que amorfo, tudo a destoar das protagonistas, que são as únicas a mostrarem algum tipo de reação emocional e corporal ao que está acontecendo e, justamente por isso, elas criam essa ruptura com todo o contexto da cena. Elas são mais do que espectadoras, porque também são espectadoras dos demais espectadores na medida em que o contexto inteiro (do lugar em si) está em performance. É justamente essa ausência de respostas do público, uma inexplicável ausência de reações que permite criar a estranheza e nos deixar pensando que existe algo mais acontecendo por trás daquilo, ou mesmo que acontece enquanto algo que está sobreposto ou até em paralelo. Este é o primeiro ponto que aponto ao trazer esta cena: a potência que certas expressões artísticas possuem de abarcar o ambiente e o contexto em que se está inserido para dentro da performance, fazendo com que seja parte desta. Enquanto assistimos ao filme, é possível ser um espectador aparentemente passivo, acompanhando as cenas que nos são mostradas, mas este não é sempre o caso com as demais formas de artes cênicas que existem (especialmente as que serão objeto desta dissertação). No caso da cena descrita, a ruptura que as personagens mostram em relação ao ambiente podem denotar também as fronteiras entre a performance e o cotidiano, na medida em que há uma sensação clara de que elas estão adentrando algo diferente do que estava lá fora (na cidade, fora do clube Silêncio). Esta mesma ruptura, ironicamente, permite que elas se aproximem do palco, de forma que elas estão reagindo ao que é performado pelos atores. É importante que o leitor tome nota destes jogos de contrastes, aproximações e afastamentos, dado que serão elementos fundamentais para o tema deste trabalho.*

*No que cerne às performances sendo apresentadas no palco, a ideia que permeia a cena é uma constante desconstrução da presença dos elementos que estão performando no palco. Mais até do que uma desconstrução, trata-se antes de fazer o espectador ativamente duvidar do que ele vê e ouve no palco. É a implicação de que o que vemos e ouvimos não está necessariamente ali ou, não existe de fato: ora se questiona a presença, ora se questiona a “substância” dessa presença. O segundo motivo de trazer esta cena é criar um contraponto*

*da problematização que será iniciada adiante: se uma cena gravada, fazendo uso de efeitos e dispositivos pode ser parte e potência do teatro, sem necessariamente se tornar cinema (ou pelo menos como esse é convencionalmente entendido). Na cena descrita, fazendo uso dos dispositivos e elementos cinematográficos que mencionei, questiona-se a presença das coisas: “é tudo ilusão”. Usualmente, no teatro, o som de uma banda tocando é o suficiente para se entender que há uma banda tocando, mas na cena se usa isso para trazer o efeito inverso, ou ao menos, questionarmos essa ideia. O que virá a seguir, por sua vez, faz parte de uma discussão que tenta entender se é possível fazer o caminho reverso: ao usar estes e outros dispositivos e elementos cinematográficos, é possível fazer teatro virtual e também criar presença nestes ambientes e contextos?*

## INTRODUÇÃO

### I

Em 2020, o mundo foi afetado por uma pandemia cujas implicações foram sem precedentes nas últimas décadas. Pode-se sugerir que desde a Segunda Grande Guerra, não havíamos estado em contato com um fenômeno de implicações globais que movimentou e aterrorizou todos os continentes do planeta. A pandemia de COVID-19 imputou uma necessidade de reorganização e reeducação de comportamentos para todos aqueles que tiveram a felicidade de viver em um estado organizado e responsável. Na medida em que as orientações sanitárias foram aplicadas, fomos orientados e organizados de maneira a mudar a forma como nos vestimos – seja nos protegendo mais os corpos com mais roupas, seja usando as máscaras –, a forma e constância com a qual fazemos nossa higiene, entre outras várias políticas e hábitos que foram introduzidos para tentar conter a disseminação do vírus (que a certa altura, já aterrorizava pela sua natureza mutante também).

Se por um lado, pudemos ver os países muitas vezes se aproximando para tentar conjuntamente combater o inimigo em comum (ainda que permeado pelas relações geopolíticas desiguais que sempre movimentaram o mundo), uma das medidas sanitárias utilizadas em quase comum acordo pelos países foi a do isolamento social. Nunca antes na história contemporânea, houve um movimento tão sólido de isolamento em um mundo cujas relações globais vinham de forma tão escalonadas. Não cabe a esta pesquisa, entretanto, discutir a eficácia e/ou comprometimento social e governamental para com estas medidas. Trata-se unicamente de trazer o contexto não apenas no qual esta pesquisa se desenvolveu, mas também o contexto em que o mundo se encontrava. Não obstante, a pesquisa como sendo e se tratando de algo presente neste mundo, necessitou novos modelos e formas de se pensar bastante específicas e, em suma, alinhadas com a realidade pandêmica e incerta que havia se instaurado.

Neste ínterim, muitas áreas aderiram ao *home office*, fenômeno que desdobrou novas relações entre trabalho e sujeito; outras áreas acabaram fatalmente se expondo ao risco do vírus, dentro desse contexto de medidas sanitárias sazonais; e, muitas áreas, assim como muitas expressões artísticas e culturais acabaram por ter suas dinâmicas e atuações drasticamente reduzidas ou, até mesmo, totalmente paralisadas.

Logo, as festas fetichistas que compunham o grosso do campo de minha pesquisa anterior (MEMOLI, 2019), deixaram de acontecer, assim como não podíamos criar

expectativas claras de quando voltariam. Em pouco tempo, as casas de shows e bares que hospedavam as festas fetichistas e performances ‘cabarescas’ começaram a fechar por tempo indefinido ou até mesmo de forma definitiva, algo que irei descrever no próximo capítulo. Como descrevi antes (2019), muitas destas festas aconteciam paralelamente com performances de cabaré e burlesco. Não só isso, mas algumas de minhas interlocutoras também eram atrizes em coletivos de teatro que costumavam se apresentar nesses e em outras casas de shows e palcos de Florianópolis/SC.

Em meio à pandemia, logo vimos diversos artistas, principalmente do ramo da música, adaptarem suas performances para uma realidade que não comportava mais a possibilidade de shows presenciais, abarrotados de gente. Logo, as *lives* tomaram enorme espaço nas mídias sociais e se popularizaram nas mais usadas plataformas e redes sociais.

Durante minha pesquisa para a monografia, já havia entrado em contato com o ambiente virtual em um contexto etnográfico. Tanto em trabalhos sobre BDSM em ambiente virtual (ZILLI, B. 2018) quanto a partir de leituras de autores que se detêm a pesquisar [n]este ambiente, importa-me pensar estes ambientes não enquanto um campo virtual, mas enquanto campo *ipso facto*. A relação de minha pesquisa com a pandemia parece muito com a relação da pandemia com estas performances que mantive contato – tanto o burlesco virtual, quanto às práticas BDSM. Em primeira mão, surge como um empecilho, ou até mesmo gerando ideias de impossibilidade; para eventualmente, na medida em que a realidade é iminente, surgem as possibilidades novas oriundas desses novos contextos. Digo isso na medida em que, de forma semelhante, os atores conseguiram não só encontrar maneiras criativas de interação, mas produzir performances que partam não de uma limitação, mas de um jogo de possibilidades a partir deste novo contexto. É mais uma premissa para o deixar-se afetar e, no processo, pensar também como estes corpos se afetam ao performarem nesses outros contextos. Os objetos antropológicos não são estáticos e cabe a nós circularmos estes objetos que sofrem diversos rearranjos a partir de novos contatos (STEWART, K. 2017). Estes objetos estão em constante movimento, transformação e faz parte do processo de pesquisa acompanhar estes movimentos e deixar-se afetar pelo campo. Da mesma forma que os artistas tiveram de lidar com as diferenças nos modos de fazer performance durante a pandemia, o pesquisador também precisa lidar com os limites e possibilidades deste contexto. Seja com os riscos de queda de conexão durante as performances, seja com a impossibilidade de encontrar meus interlocutores pessoalmente para entrevistá-los. Logo, um dos objetivos da pesquisa é entender como estas alterações na realidade imediata produzem experimentos específicos e, conseqüentemente, como estas alterações se aplicam dentro das performances, quais são estes



experimentos e com ênfase em como seus participantes estão percebendo e entendendo estas mudanças.

Como eu ainda mantinha contato com meus interlocutores e também seguia as redes sociais destes coletivos, tive conhecimento de que eles estavam, em plena pandemia, voltando à ativa. De forma a adaptar suas performances para um contexto não presencial, as performances teatrais estavam fazendo enorme uso de dispositivos digitais e transmissões para se manter em atividade. Ou seja, mesmo dentro de uma realidade aterradora e, em muitos casos, “apocalíptica”, o desejo e a necessidade de fazer e experimentar arte ainda imperava. Entretanto, tanto o teatro de revista, quanto o teatro cabaré e burlesco, que serão as performances que irão compor o campo desta pesquisa e serão devidamente apresentadas adiante, são expressões e performances artísticas que se sustentam muito no uso do corpo e na relação deste para com o público. Foi neste momento então que enveredei a pesquisa para este novo campo, entendendo o contexto do momento não apenas como um limitador, mas pensando nas potências que ele traz e apresenta acerca do teatro virtual. A questão norteadora desta pesquisa, então, é a de que, dentro de um contexto virtual, como corporalidade e presença são compreendidas e produzidas seguindo a perspectiva dos artistas e do público? Estendendo a questão, a pesquisa também busca responder a pergunta se (ou em quais sentidos) corpos ainda são capazes de ‘se tocar’ mesmo sem presença física imediata entre si? Como estes atores e o público entendem e reagem ao corpo no contexto virtual? Noutra viés, importa também descrever como a ausência dessa presença e toque físico afeta a performance e como os atores lidam com isso. Na medida em que pretendo discutir estas questões, esta dissertação pretende descrever os modos em que essa adaptação ao virtual foi feita por alguns destes coletivos e, munido de certo espírito romancista, jogar com as possibilidades e limitações da performance dentro de contextos ‘apocalípticos’. Nesse sentido, importa reiterar que o campo ocorreu inteiramente no período de pandemia e isolamento, onde novos recursos virtuais foram introduzidos e novas formas de fazer destas performances foram propostas e executadas, mas cabe dizer que, na medida em que esta pesquisa pretende trazer questões acerca das corporalidades em performance observadas no teatro burlesco e artes de cabaré, estas reflexões e questões também podem ser aplicadas para o contexto pós-pandêmico.

## II

O coletivo *No Hay Banda* foi criado pelo diretor, ator, Performer burlesco, Drag Queen, professor e mestre em artes cênicas Marlon Spilhere. Natural de Porto Alegre, Marlon começou a dançar no início dos anos 2000, dando início a sua trajetória artística. Entrou para

o circo onde aprendeu palhaçaria e tecido. Fez treinamento como ator. Na época já tinha interesse pelo burlesco, muito por conta de filmes como *Showgirls* e influência da Madonna.

Em 2001, em um número de palhaçaria, fez seu primeiro *strip-tease*. Ele era um artista latino e durante o número, várias dançarinas vinham tirar as roupas dele. A ideia era brincar com a sensualidade e com a ideia de ‘masculino’. O artista latino era uma farsa, escondia um falso volume na cueca, ao perceberem o engodo, as dançarinas vão embora e o artista acaba ficando e se apaixonando por um músico que estava no palco. Na época, Marlon nem sabia ainda que estava fazendo burlesco.

Já em Florianópolis, 14 anos atrás, ele criou o coletivo *No Hay Banda*. O nome inspirado na cena descrita no início da dissertação, no filme *Mulholland Drive*, de David Lynch. O diretor inspirou diversas cenas e números performados pelo coletivo. Cada performance que compõe um evento ou espetáculo, como me foi relatado pelos meus interlocutores, costuma ser chamada de número, ou seja, para definir uma performance específica. Cada número pode ser apresentado por um ou mais artistas, podendo também incluir diversas formas de expressões artísticas, como dança, comédia, canto, etc. Quando em grande quantidade e contando com diversos artistas, o conjunto de números costuma ser chamado de espetáculo. Um espetáculo pode ser temático, apresentando elementos específicos e em comum entre os números, ou abarcar diversos números com temas diferentes.

Inspirados principalmente em Pina Bausch, a ideia era produzir intervenções urbanas no centro de Florianópolis. Após produzirem algumas pequenas produções, o coletivo projeta o primeiro cabaré, no centro de Florianópolis. Contou com diversos números e artistas diferentes. Era o “Cabaré David Lynch. Com cenas musicais dos filmes como *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *Coração Selvagem*, *Blue Velvet*, com cenas icônicas e as cenas musicais dos filmes. Era bonitinho e bem trash. Era algo bem experimental e palco aberto, com interação com o público”, descreveu Marlon.

O coletivo foi criando espetáculos e desenvolvendo com o tempo uma identidade própria. Inspirada também nos movimentos de neo burlesco e burlesco contemporâneo: com presença de corpos fora do padrão e de homens entre os artistas. Elementos que quebravam com o burlesco tradicional.

### III

Para esta pesquisa, pensando nos moldes na qual ela foi feita, evitarei entrar em uma distinção sobre o que é etnografia e etnografia digital. Vou me limitar a tratar como uma etnografia, dado que diferentes arranjos de interações com o campo e meus interlocutores foram acionados.

Primeiramente, acompanhei as apresentações dos dois eventos do coletivo *No Hay Banda* que houveram durante a pandemia. Conheci o coletivo através de algumas interlocutoras de minha pesquisa anterior (2019), mas não havia até então assistido ao seus números e espetáculos. Além destes, acompanhei mais dois eventos que serão melhor descritos adiante, no segundo capítulo deste trabalho. Participei tal qual qualquer outro membro do público participou: acompanhando o engajamento dos eventos nas redes sociais, acompanhando os links disponibilizados para os shows; comprando os ingressos e adquirindo as senhas quando fosse o caso e, por fim, participando das conversas e chats que haviam durante e após os espetáculos.

A partir destes eventos fiz as descrições das performances presentes nesta pesquisa. Tentei, nesse processo, dar mais enfoque às narrativas, momentos e quebras que haviam nessas performances, do que nas imagens em si. Ao invés de me ater à densas descrições dos cenários e movimentos específicos, tentei enquadrar nas descrições as reações e o tom da composição dos números, não porque os julguei mais importantes que os demais elementos, mas porque foram os que mais me marcaram nos momentos da performance. Com esse espírito, a descrição é também de alguém que invariavelmente foi um espectador incauto dos números e performances apresentadas.

Além das performances, fiz entrevistas com diretores, professores e artistas que estiveram envolvidos nessas performances virtuais. Conversei também com as alunas de Alyssa Tessari em seu curso de burlesco, assim como ouvi as conversas da mesma com as artistas que performaram nos eventos organizados por ela após a pandemia. As entrevistas durante a pandemia foram feitas em caráter virtual também, através de aplicativos de conferência. As duas entrevistas principais que compõem a pesquisa foram as feitas com o diretor do *No Hay Banda*, Marlon Spilhere, e com Lívia Sudare, atriz, doutora e professora em artes cênicas. Além disso, conversei com algumas das artistas do coletivo *No Hay Banda* após as performances e ouvi seus comentários e reflexões durante os momentos de interação com o público que havia no final das performances. Tentei inserir as entrevistas de forma não convencional no texto da dissertação. O objetivo era fazer com que os meus próprios interlocutores surgissem no texto, na medida em que os temas também fossem surgindo, produzindo — ou tentando produzir — um diálogo entre todos os elementos do texto. Uma

tentativa então de repensar o privilégio da entrevista dentro de uma performance da escrita (DENZIN, N. 2001), no intento de fazer meus interlocutores emergirem ‘mais naturalmente’ entre os objetos discutidos e na produção de monólogos mais carregados não apenas do sentido em si de suas falas, mas que carregassem suas paixões e sentimentos pela performance.

#### IV

Decidi começar esta dissertação com um prelúdio que descreve uma cena de filme. A ideia é que a cena servirá de ponto de partida para as discussões que esta pesquisa abrange. Não coincidentemente o filme tem papel central dentro do campo: a partir do filme, o coletivo que acompanhei neste trabalho retirou seu nome, fazendo homenagem à obra de David Lynch, que inspirou a estética e vários dos números em diferentes apresentações do *No Hay Banda*.

No primeiro capítulo que segue, seguirei alguns tópicos que foram abertos nesta introdução, partindo para uma apresentação geral dos objetos de pesquisa e uma introdução do meu campo. Neste momento irei introduzir meus interlocutores no diálogo, tentando categorizar o que é teatro burlesco o cabaré enquanto espaço e suas artes. Apresento ao leitor como entrei neste campo e como os temas e questões de pesquisa surgiram para mim, descrevendo também como foi minha introdução à pesquisa e aos objetos pesquisados. Discuto também sobre a potência erótica presente nestas performances, discorrendo acerca da nudez e usos do erotismo dentro dos números burlescos, a composição das obras. Por fim, trago a ideia de corporalidade em performance para pensar esta nudez ‘extravagante’ que notei em campo, alinhada com uma discussão a respeito de fetichização e poder.

No segundo capítulo, apresento e descrevo ao leitor os eventos que observei em minha pesquisa, desde o momento de sua concepção até as apresentações em si. Faço também algumas descrições de performances que serão discutidas neste capítulo. Aqui será trabalhada a ideia de artista no apocalipse, tanto para se pensar a produção artística durante a pandemia, quanto para observar as ideias e processo criativo dos artistas naquele contexto. Adiante, trago uma discussão sobre interrupção e risco, pontos que surgiram tanto no presencial quanto nas performances virtuais.

No terceiro capítulo, a partir de outra descrição de performance, irei trabalhar com a utilização dos dispositivos e o papel deles dentro dos números e na produção. Aqui irei trabalhar na discussão entre ausência e presença, pensando a relação dos artistas e do público nas performances. Busco discutir se corpos são capazes de ‘se tocar’, mesmo sem presença

física imediata e como os atores e membros do público entendem essas relações. Pretende-se pensar que modos de interação são produzidos e quais as potências dessas corporalidades.

## CAPÍTULO 1 - BURLANDO

A emergência do teatro e da dança burlesca está inserida em um contexto de rompimentos com as formas de teatros convencionais do Séc. XVII na Europa, mais especificamente na França e Itália. O teatro popular, em oposição ao teatro de corte da época, era principalmente composto pelo teatro itinerante, famoso por misturar os dramas com música e dança. O cabaré e o burlesco emergem justamente nesse contexto de teatro popular e suas raízes são complicadas de traçar, dado o nomadismo inerente de seus atores e coletivos artísticos. Estas e outras informações a respeito da história do teatro burlesco e do cabaré enquanto espaço para o teatro de variedades foram coletadas tanto em conversas com meus interlocutores, mas também em cursos e aulas que participei durante o período de pandemia. Como irei mencionar adiante no trabalho, estas aulas e cursos foram formas de manter a produção artística em andamento, assim como também fomentar o interesse destas expressões artísticas e expandir seu público. Dentre os cursos e aulas que participei, cabem menções especiais para o minicurso ministrado pela doutora Christina Streva (PPGAC/UNIRIO) chamado *O Cabaré enquanto Linguagem: Poética, Estética e Pedagogia* e o ciclo de cursos *Cabaré: História, Experiências e Provocações*, promovido pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Ambos eventos contaram com aulas e momentos para debates entre os professores, alunos e ouvintes em geral, rendendo discussões que estarão presentes aqui.

Burlesco vem de *burla*, palavra italiana que significa chacota, caricatura, paródia, etc. Ainda que suas origens estejam relacionadas ao teatro itinerante da época, a popularidade do burlesco e de formas derivadas e relacionadas a essa expressão artística acabaram ficando relacionadas muito mais a ambientes privados<sup>1</sup>, sendo o principal destes, o *cabaret*.

Dois objetos serão centrais nessa dissertação e serão devidamente apresentados no decorrer da mesma: o teatro burlesco e o seu ambiente comum, este espaço chamado cabaré. Tanto o teatro burlesco vai receber definições específicas, na medida do possível, já que se trata de uma expressão artística que como toda expressão deste tipo, vive um processo de comensalidade mútua com outros movimentos e escolas; mas também é preciso apresentar esse lugar chamado cabaré, que é o contexto e ambiente em que geralmente essas performances acontecem. Esse ambiente é importante porque está intrincado na forma como o teatro burlesco se apresenta. Tanto trabalhos acadêmicos e literaturas sobre o cabaré, como é

---

<sup>1</sup> Por privado, refiro-me a casas noturnas e de shows.

o caso da literatura de William Grange (2021), quanto meus interlocutores concordam entre si ao destacar o cabaré como sendo, acima de tudo, um lugar de sociabilidade. Não apenas se tratavam de lugares onde os clientes poderiam beber e socializar entre si (VENEZIANO, N. 1996)(SILVA, E. 2001), mas também onde poderiam socializar com estes artistas; assim como também era um espaço para artistas amadores ou performances pontuais feitas por esse público. Embora seja possível e até mesmo comum que espetáculos burlescos ocorram em teatros e palcos convencionais, fica claro que tanto por motivos de tradição, quanto pelo próprio modo como as artes de cabaré se apresentam, os bares e casas noturnas acabam sendo espaço principal destas performances<sup>2</sup>.

Na entrevista com Marlon, ele evoca uma ideia de estetização da decadência por parte dessas expressões artísticas. A ideia de decadência e/ou precariedade é bastante recorrente nas entrevistas e na bibliografia sobre burlesco e cabaré, como no trabalho de William Grange (2021) que aponta para um ideal cabaresco de que o público deve se sentir que também pode estar no palco fazendo aqueles números. Um dos motivos para tal, é que o cabaré, diferente do teatro ‘convencional’, é dirigido para um público bem menor. Os palcos, em geral, são mais modestos, criando um diferente enquadre e uma fronteira mais tênue entre o artista e o espectador do que costuma ser o caso de realizações teatrais mais convencionais tais como o teatro dramático como descrito e criticado por B. Brecht (BENJAMIN, W. 1934). Sobre isso, Livia afirma que “no teatro dificilmente você vai conseguir conversar com o ator que fez a peça, em seu cotidiano normal.” No caso do cabaré, o palco não se faz um muro: “a gente tá lá pra conversar, como se fosse uma pessoa do próprio público. Assistindo também às cenas dos colegas”. No teatro, quando a peça acaba as pessoas vão embora, mas no cabaré “é um espaço de diálogo e interação, mas também é um espaço de risco, [existe o risco] de pessoas que não gostaram ou se sentiram ofendidas com o número poderem contestar”. E acrescenta que “o cabaré tem isso, a gente pode ficar bebendo, conversando sobre os números com o público e discutindo as ideias por trás deles... Não precisa ficar prestando necessariamente atenção para todos os números”. O artista busca intimidade com a plateia em um jogo de aproximação e distanciamento.

Logo, todo tipo de definição do burlesco enquanto arte de cabaré corre o risco da defasagem. Segundo os praticantes que acompanhei para os fins desta pesquisa, o teatro burlesco costuma ser compreendido e praticado como uma obra aberta e o cabaré como um

---

<sup>2</sup> Um tempo após o fim da pandemia, quando fui visitar algumas casas de shows para assistir performances burlescas, era comum observar nos cardápios *drinks* temáticos e muitas vezes bebidas que tinham o nome de alguma artista da casa ou que iria performar na casa naquela noite.

lugar de ocupação, de ‘carnavalização’ do ambiente e de fazer surgir por meio de performances as vozes que comumente não aparecem em outros teatros. O grotesco surge como uma categoria motivadora e o burlesco constantemente vai ganhando outras características — como será mostrado — e se expandindo no jogo da experimentação. Essa carnavalização do ambiente se dá com o hibridismo e as inversões, na produção de um espaço para resistência da arte popular e da crítica à uma ‘alta arte’, um espaço para subversão, representação de outros corpos e ataque às autoridades (STALLYBRASS, P. WHITE, A. 1986).

### 1.1 PRIMEIRO CONTATO COM O BURLESCO

Como mencionei antes, meu primeiro contato com o cabaré e com o teatro burlesco, presencialmente, foi durante minha pesquisa para minha monografia “A Performatividade dos Contratos Eróticos no BDSM/Fetichismo” (MEMOLI, 2019). Quando observei essas performances, não havia ainda um olhar atento às suas potências e a todo significado que poderiam carregar, tampouco eu sabia da história dos movimentos artísticos do cabaré e de como o burlesco surgiu no Brasil. Na época em que eu fiz meu campo (2018 e 19), haviam poucas casas de shows que apresentavam o teatro burlesco em Florianópolis-SC. Entretanto, por meio de minhas interlocutoras, eu tomei conhecimento de que haviam casas gigantescas e tradicionais espalhadas pelo Brasil que se dedicavam a essa temática e abriam espaço para essas performances.

Alguns bares e casas noturnas (apelidadas de “inferninhos”) daqui de Florianópolis-SC, ao fazerem eventos voltados para o público fetichista, costumavam colocar com atrações em seus palcos estas performances burlescas. Este tipo de expressão artística combinava bastante com o ambiente, principalmente ao se tratar de sua potência erótica dentro da arte — algo que será falado melhor adiante. Fiz uma breve descrição dessas performances em minha monografia, mas evitei dar muito enfoque para isso na época. No período pós-pandemia, com a reabertura de muitos bares e casas noturnas de Florianópolis, notei que a relação permanece. É bastante comum e provável que em festas de temática BDSM, ocorram performances burlescas. Em geral estas performances, em específico, acabam mesclando elementos do BDSM dentro dos números, como por exemplo, relações de dominação e submissão e o uso de acessórios e vestuário fetichista.

Posteriormente, fui convidado por algumas interlocutoras de meu campo anterior — que também eram atrizes — para assistir suas performances em uma casa noturna da cidade.



Foi então a primeira vez em que fui até um lugar para propriamente assistir a um espetáculo burlesco. Eu tive um pronto interesse na medida em que essas performances tinham elementos bastante únicos, vários dos quais eu não estava acostumado a ver no teatro ‘convencional’ — refiro-me aquele teatro clássico, de palco italiano<sup>3</sup>, feito em um teatro.

O primeiro aspecto que notei, era que os números não necessariamente compartilham uma temática em comum. Aqui fica claro que o burlesco também é uma amálgama de referências e aspectos difundidos em diversas escolas e movimentos artísticos do passado, assim como também está em constante transição por depender de um olhar atento à realidade social atual. Essa mistura temática é um aspecto basilar, por exemplo, do teatro de variedades (também chamado de Vaudeville). Para este movimento, o único aspecto em comum entre os números seria o entretenimento. Podemos pensar essas expressões artísticas como artes fragmentais: as composições estão situadas em diferentes arranjos de elementos, sejam músicas populares globais que se cruzam com situações específicas do cotidiano brasileiro, sejam vestimentas, situações e corpos que são ressignificados dentro de situações descaracterizadas.

A utilização da música e da dança são elementos clássicos do cabaré. Tanto o teatro burlesco, quanto as demais artes de cabaré fazem também constante uso do humor, em muitos casos se assemelhando bastante à comédia *stand-up*, ou seja, um humorista no palco com um microfone, em geral fazendo piadas consigo e com o público, que na maioria das vezes interage com o artista. Esse humor não raramente é satírico de um ponto de vista político e constantemente traz elementos do social para fazer chacotas e críticas. Tanto a parte dos figurinos e fantasias, quanto a parte de sátira social e crítica política estão presentes, assim como é no teatro de revista<sup>4</sup> — movimento que ficou bastante popular no Brasil no século passado. Todas essas expressões artísticas compartilham em comum o que Marlon S. chama de uma “comédia ligeira” com elementos como a “exposição do corpo, a quebra de padrões e o fato de retratar sua época”. É uma comédia que presta atenção no tempo atual e utiliza de seus eventos para compor situações e trazer ao palco dramas sociais que o público facilmente pode identificar.

Nas performances que eu assisti, antes de entrar em campo, as artistas eram em geral mulheres cis ou trans; os homens, quando apareciam, na maioria das vezes faziam papéis

---

<sup>3</sup> O palco italiano é talvez a estrutura de teatro mais difundida no ocidente, tratando-se de um espaço semi-fechado, com 3 paredes (duas laterais e uma atrás) e na frente, aberto, potencialmente separado apenas por cortinas retráteis.

<sup>4</sup> Para entender melhor este movimento artístico, também indico a dissertação de Mariana Araujo de Aguiar (2013).

menores, auxiliares ou complementares dentro das performances. Nas performances que observei durante a pesquisa na pandemia e após a pandemia, notei maior participação de homens performando. Estes ambientes também são comumente divididos com shows de *dragqueens* e *dragkings*<sup>5</sup>, sendo raro um espetáculo em que eles não estejam presentes, dado que é um lugar comum para a fantasia, o travestimento, a inversão e a provocação. É importante ressaltar que essas divisões não são tão sólidas e variam de evento para evento, sendo inclusive bastante comum que shows de *drag* contenham apresentações burlescas também. Ao conversar com artistas *dragqueens*, notei que esta mesma arte *drag*, na medida em que vai se expandindo, cai no mesmo problema de categorização do teatro burlesco e artes de cabaré: em todos esses casos mencionados, tratam-se de expressões artísticas bastante abertas, ou seja, com muita abertura para diferentes tipo de número e fazeres artísticos. Não obstante, costumam compartilhar lugares e espaços em comum e os artistas não raramente acabam transitando entre essas categorias.

Apesar de ter mencionado diversos aspectos que podem estar presentes no teatro burlesco, é importante ressaltar que se tratam de possibilidades. Um número específico de burlesco pode ser feito utilizando apenas um, alguns ou mesmo todos esses elementos em conjunto na performance. Há números que se propõem a fazer críticas e suscitar algum tipo de reflexão no público e há também números que aspiram apenas o entretenimento. Falando sobre essas diferenças do teatro burlesco, Livia afirma que: “o cabaré é isso: a gente não trabalha com um público de oitocentas pessoas, trabalha com um de vinte ou trinta. Se desses vinte ou trinta, cinco conseguirem sair incomodados com a performance, a gente já conseguiu o que queríamos”. Para quem produz então, fica nítido que a linha que conflui tanto na crítica quanto no entretenimento burlesco é a da provocação. Além disso, a participação do público surge novamente como eixo na medida em que ele ajuda a ‘dar vida’ à performance. Os números parecem ter várias camadas de reflexões possíveis e para Livia: “ele ganha seu próprio corpo. O próprio público dá o significado pra ele”. Dessa forma é possível que, ainda que de diferentes formas, todo mundo pode sair com algum tipo de experiência, íntima ou coletiva — ao participar do coro e das ovações da plateia.

Em uma das performances mais divertidas que assisti, feita pela artista Julie Atlas Muz (atriz e diretora de palco bastante famosa no meio cabaré e burlesco internacional), a

---

<sup>5</sup> A presença de *DragQueens e Kings* é bastante comum nestes mesmos espaços. Entretanto, essa presença só ficou bastante nítida após a pandemia, quando as casas de show reabriram. A relação entre *Drag* e burlesco não será tratada aqui nesta pesquisa, de modo que nas performances que observei essa presença não estava bem clara, tampouco era uma presença constante, algo que como percebi, pareceu mudar na cena atual. Essa relação certamente traz novas questões e possibilidades de abordagens etnográficas para futuros trabalhos a respeito dessa cena local e desses espaços compartilhados.

atriz após ser apresentada por uma anfitriã, surge de trás das cortinas trajando um vestido preto, com as mãos para trás, ela tem uma franja e o cabelo penteado ao estilo *pin-up* (outra referência bastante comum do burlesco). Ao som de "*I put a spell on you*", ela dança e ao revelar o que trazia escondido, segura um braço falso que se movimenta sozinho. Em sua dança ela contém os avanços da mão, que incessantemente tenta tocar e agarrar a atriz. Eventualmente a mão consegue tocá-la e chega ao ponto de despir seu vestido, revelando os seios cobertos pelos *pasties*. A atriz começa sendo acariciada, mas logo os toques se transformam em avanços agressivos. A mão eventualmente a sufoca ao ponto dela cair no palco; a mão ainda a segura pelos cabelos, parecendo levantar seu corpo, em total controle e a conduz para fora do palco, ao som dos aplausos e gritos da plateia. Percebe-se então que aquela, na verdade, era a mão real da atriz, que estava com uma prótese falsa que simulava a sua própria, criando o efeito de que o braço falso na realidade, era o verdadeiro e vice-versa.

## 1.2 A POTÊNCIA ERÓTICA DO BURLESCO

Falei do meu primeiro contato com o burlesco ao frequentar as casas noturnas de Florianópolis. Mas é importante trazer à baila que para além do teatro, existe um mundo de referências burlescas na mídia popular. Desde filmes da popular Hollywood como “Cabaret” (1972) e “Burlesque”(2010), o pornochanchada<sup>6</sup> e filmes elevados a ‘cult’ pornográficos como o *Cafe Flesh* (1982) , os musicais, até as referências estéticas presentes em várias divas do pop, o cabaré e o burlesco como espaços e expressões artísticas que tomaram emprestado diversos elementos de outros lugares, também tem seu papel na mídia popular através de suas potências estéticas, inspirando e recebendo homenagens em outros espaços.

Essa popularização que acontece atualmente tem efeitos bastante benéficos, na medida em que hoje em dia, essas homenagens e referências se atentam ao papel artístico e estético destes espaços e performances, muitas vezes trazendo-os como elementos imbuídos de graça e elegância e não como espaços de ‘perversão’. No senso comum brasileiro, por exemplo, é possível encontrar a palavra ‘cabaré’ como sinônimo de casa de tolerância, ou de prostituição. Uma associação que é bastante injusta e constantemente há reforços para desconstruí-la.

---

<sup>6</sup> Gênero do cinema brasileiro que se assemelha muito às propostas do burlesco: unir o cômico, a crítica social e aos costumes e a crítica política unido com elementos eróticos (muitas vezes bastante explícitos) (FREITAS, M, 2008).

A nudez, no ocidente cristão, foi um elemento com distintas interpretações na sociedade e na arte. Foi elemento opróbrio, na medida em que foi usado como forma de humilhação e penitência, ao mesmo tempo que relegou o culto à nudez como parte de sistemas pagãos; mas também, como é presente na arte sacra da idade média, foi elemento de pureza e inocência — podemos constatar isso na figura dos anjos e na de Adão e Eva, comumente representados nus. Sobre isso, Kenneth Clark expõe:

But as a result the body inevitably changed its status. It ceased to be the mirror of divine perfection and became an object of humiliation and shame. The whole of medieval art is a proof of how completely Christian dogma had eradicated the image of bodily beauty. That human beings were still conscious of physical desire we may assume; but even in those subjects of iconography in which the nude could properly be represented the medieval artist seems to show no interest in those elements in the female body which we have come to think of as inevitably arousing desire.

(The Nude: A Study in Ideal Form. Clark, K, 1956)

Essas relações sociais, morais e religiosas com a nudez apontam não apenas para um poder da natureza do corpo em si, como um poder contido nessa possibilidade da exposição dele. Também aponta para diferentes maneiras de apresentar, apreciar e perceber esse corpo nu — um corpo que de certa forma está ‘vestido’ com significados distintos, entendidos de maneiras distintas. Esse corpo nu pode estar relacionado à ideia de um ‘natural’, mas existem diferentes enfoques e diferentes naturezas que podem ser percebidas. Se o teatro burlesco pretende se construir como um espaço para diferentes tipos de corpos e estéticas que saiam de um determinado padrão entendido pelo público, ele também é um espaço que gera discussões a respeito justamente dessa natureza dos padrões.

A relação estigmatizada com o culto ao corpo nu fez marginalizar essa potência erótica, relegando este elemento à pornografia e à exploração da nudez feminina, principalmente. Em 1866, por exemplo, o artista Gustave Courbet apresentou uma pintura encomendada por um entusiasta da arte erótica. A pintura, chamada ‘A Origem do Mundo’, retrata um torso nu, toda a pele à mostra, com grave enfoque para a vulva ‘ao natural’. A pintura foi vista com escândalo e já na época suscitou uma discussão em que tal exposição tão crua não se tratava propriamente de arte, mas pornografia (Schlesser, T. 2005)

A nudez burlesca que proponho aqui é uma nudez distinta, que tratarei como “nudez extravagante”, dado que é uma nudez que se impõe dentro de uma cena e performance e tem como objetivo o rompimento. É uma nudez pensada e produzida para ser escandalosa. Essas

reflexões dizem muito a respeito de reflexões e interpretações que tive das performances, assim como do que compreendi nas conversas com os atores. O primeiro rompimento que irei tratar aqui é o rompimento do habitual, na medida em que faz uso dessa potência do corpo em si. Entendo o corpo nu como um objeto de poder, na medida em que ele joga tanto com o contraste entre natureza e cotidiano, mas também com o desejo. Para tal, devo retomar essa discussão no tópico adiante para relacionar esses movimentos e essa nudez com a ideia de fetiche no teatro burlesco.

A presença do erotismo não é uma exclusividade dessa forma de expressão artística, mas uma característica que surge em um momento comum a ela, que é quando emergem as performances nudistas e o surgimento do *strip-tease* enquanto expressão artística<sup>7</sup>, ou seja, o erotismo com finalidade artística e não puramente sexual. No Brasil, este tipo de arte se popularizou em movimentos artísticos como o teatro de revista – que, entretanto, surgiu na França–, expressão artística que se caracterizava pelo uso de erotismo e sátira para levantar críticas ao estado, ao social e à política (VENEZIANO, N. 1991); e nas performances das vedetes que desciam até a plateia em suas apresentações. Dentro dessa relação, o burlesco e, mais especificamente, o neo burlesco permite a produção de um corpo que apesar de cômico, político e crítico, é também um corpo sensual e que se atenta a essa possibilidade, produzindo enquadres e narrativas que fortaleçam essa percepção pelo público. Como discorre Reisa Klen:

“what I refer to as “bodily humour”—which encompasses various embodied performances through exaggerated gestures, costumes, a focus on pleasure and playfulness, coupled with striptease and the other attributes of traditional burlesque—neo-burlesque performers challenge normative social conventions of beauty, gender and sexuality.

(KLEN, R. 2014, p. 99)

Assim, esses diferentes elementos, ou fragmentos, ajudam a compor uma discussão ou narrativa central dentro de um número, em geral encaminhando-se para uma crítica social e/ou política.

A origem popular aliada à crítica social e à articulação de elementos eróticos explícitos dentro da dança, da música e do teatro burlesco não tardou a configurar o burlesco como uma expressão artística marginal. Para usar um exemplo, uma criativa metáfora com o corpo, em oposição a comédia fina, performances como o teatro de revista e o burlesco foram

---

<sup>7</sup> Mais sobre o *strip-tease* e sua relação histórica e artística com o burlesco pode ser lido no trabalho de Rachel Shteir *Striptease: The Untold History of the Girlie Show* (2004).

enquadrados como baixo cômico, porque enquanto a comédia fina era apresentada como do diafragma para cima, ou seja, uma comédia feita com o coração e o pensamento, ao baixo cômico restava tudo aquilo que há embaixo, os intestinos, as genitais, etc. Como no universo rabelaisiano (BAKHTIN, M. 2010), "a orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco" (pp. 325). Nesse sentido, o rebaixamento é também positivado, na medida em que são todas essas poéticas políticas e culturais que são rebaixadas ao regime do corpo em performance. E, tal qual no julgamento grotesco de Gargantua (RABELAIS. 2021. pp. 327), este novo ponto de vista do significante permite que o público, a partir destas novas representações, reconsidere e reinterprete este significante. O que é curioso e digno de um aprofundamento maior é que nem mesmo a experiência da crítica social e política retiraram o caráter de aparente alienamento que era atribuído a estes tipos de expressão populares. É uma possibilidade articular com a perspectiva de que é o caráter popular – e não ‘fino’ – que faz com que sejam empregados esses tipos de classificações a estas expressões<sup>8</sup> artísticas populares que enfocam o corpo neste processo crítico e satírico. Logo, estas definições e configurações parecem imperar até hoje, na medida em que moralmente e politicamente a natureza do corpo parece solapar a sua potência artística<sup>9</sup>.

### 1.3 CORPORALIDADE EM PERFORMANCE

Para pensar estes corpos expostos tanto nas performances presenciais quanto nas performances virtuais, proponho a ideia de pensá-los em termos de corporalidade em performance. Tanto o teatro burlesco, quanto as artes de cabaré em geral (ou artes da noite como alguns interlocutores chamam), compartilham desse ‘primado do corpo’, onde há uma intenção em ressignificar tanto os gestos e movimentos desse corpo, como também a

---

<sup>8</sup> Um exemplo fortuito que instiga a uma discussão semelhante é o do baile funk. Apesar de seu caráter de crítica social em potencial, fica evidente que em uma esfera média, atribui-se um caráter alienado e anti-arte a esta expressão artística popular – principalmente ao inserir a presença da dança e de uma corporalidade não só explícita, mas desejada na performance. Mais sobre essa relação específica pode ser lido no trabalho de Allan Oliveira, *Pump up the Jam: Música Popular e Política* (2014). Também acerca da relação entre corpo, composição, funk e política, os trabalhos de Milene Mizrahi (2007 e 2010) sobre o tema.

<sup>9</sup> Trago aqui também a memória da exposição de “La betê”, do artista Wagner Schwartz, apresentada no MASP em 2017, que envolvia a presença nua do artista. Ela gerou escândalo quando o público tomou conhecimento que crianças estavam assistindo a performance. Grupos de direita atacaram o evento com denúncias de pedofilia, inclusive. Em justificativa, o Museu argumentou que não se tratava de um trabalho erótico. Isso por sua vez suscita uma discussão que não será travada aqui, mas que creio pertinente, a de que outras potências e limites existem na exposição do corpo nu? Pensando então, para além do erótico e do pornográfico. Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml> (acesso em 22/06/2023).

exposição e o próprio papel do corpo dentro das relações. Como mencionei antes, a exposição e nudez do corpo estão dispostas de maneira a trazer significados e relações específicas entre o público. Apesar de podermos entender estes gestos como atos críticos e políticos, enquanto uma forma de arte que incorpora e brinca com elementos eróticos, não podemos deixar de apontar também para o aspecto de objeto de desejo deste corpo, na qual os receptores da performance atuam praticamente enquanto sujeitos de desejo. O despir-se entra como – tomando certa liberdade para fazer a analogia – um *drop*<sup>10</sup> da música eletrônica, um momento de ápice da performance, em geral acompanhado de algum tipo de *drop* da música<sup>11</sup>, momento também onde a plateia, extasiada, grita incentivando e produz uma interação intensa. É também como se fosse o momento do gozo (MEMOLI, G. 2019, pp. 36) para a pornografia. O que me parece mais central aqui é perguntar: o que esta nudez e este erotismo estão propondo? O primeiro ponto que carece levantar é que a nudez traz novas possibilidades para o corpo – enquanto algo que se faz pela parte dos atores e também enquanto algo que é pensado, pelos espectadores – no teatro e na dança e como algo que se exprime em si, quando ela ocorre, ela não me parece ser o foco durante uma performance, apesar de podermos considerar o elemento mais extravagante desta.

Durante a performance, os atores, em geral, se comunicam por gestos, trazendo o enfoque ora para objetos que trazem consigo, ora para ações que irão acontecer no número. O clima que se cria é sempre de uma expectativa. Ao assistirmos a algumas performances, é fácil ficar naquele estado de ansiedade em que “qualquer coisa pode acontecer agora” e é com isso que muitos artistas brincam ao interagirem com o público. Essa presença do público é ‘clubesca’ e igualmente performática, na medida em que o gesto dos artistas costuma controlar essa expectativa e, conseqüentemente as reações, que em geral, são gritos, assovios e uma ativa exaltação. Estes gestos são muitas vezes carregados de significados políticos, ou seja, são gestos pensados ou o ato de se pensar em movimento (MANNING, E. 2014), mas se apresentam em uma via de mão dupla: são pensados ao partirem como mensagem e são pensados ao serem recebidos. Estes gestos se assemelham muito à arte da mímica, onde os artistas simulam situações e ações. Também observei o uso de gestos para provocar o público,

---

<sup>10</sup> É chamado de *drop* o momento em que há uma quebra súbita no ritmo da música, em geral seguido por um crescendo na música.

<sup>11</sup> Dentre as performances que presenciei, não havia um estilo de música específico para as performances, ficando a critério dos atores escolherem o que melhor caberia na performance, incluindo a mistura de músicas diferentes para diferentes momentos da apresentação. Em geral, existe um DJ responsável por fazer essas edições segundo os critérios e pedidos dos atores, mas nas performances online, a produção e edição é toda dos artistas. Além disso, a música é apenas um dos elementos audiovisuais possíveis, podendo ser substituída ou até mesmo combinada com declamações, sons ambientes, etc.

como por exemplo para criar tensão no momento do artista se despir; assim como gestos para apontar determinado enfoque e atrair e/ou conduzir a atenção do público para determinado espaço, objeto ou cena. Nas performances virtuais, essa ovação do público é mais contida, ou melhor dizendo, mais silenciosa. Normalmente o público assiste com seus microfones silenciados, fazendo uso apenas do chat escrito para reagir ao que acontece na tela. Isso certamente ajuda também a controlar certos riscos que existem no palco presencial: já observei performances cuja a música ou sons (apesar de importantes para o número) acabaram abafados ante o clamor do público.

Uma destas potências que aparecem tanto nos palcos quanto nos ‘palco-casas’ é a de ressignificação que o corpo possui a partir de gestos contextualizados. Tomando um exemplo geral clássico, uma performance que por meio de gestos, vestimenta e enquadres específicos aponte para uma vida romanesca e elementos ocidentais tradicionais e cotidianos, pode mudar abruptamente o enquadre para as contradições desta vida e desses elementos, por meio de outros gestos que não sejam tão cotidianos assim. Neste caso, o erotismo surgiria como uma possibilidade para talvez questionar esse aspecto tradicional e puritano que foi construído na cena anterior. É um exemplo bastante clichê, mas serve para ilustrar as possibilidades que o corpo e a nudez permitem dentro de um número, com pouco mais do que alguns gestos. Pensando na relação entre eficácia e performance de Schechner (2006), podemos ir além e pensarmos também na eficácia simbólica dos gestos: a insinuação, o não-dito e a provocação são tão úteis quanto às ações em si. Como na cena descrita no prelúdio deste trabalho, em que um artista simula tocar um clarinete, é comum que artistas burlescos simulem com seus corpos através de gestos, o uso de objetos e situações específicas. Um exemplo são as performances do Drag King Burlesco<sup>12</sup> Maxwell Demon: em uma de suas performances, ele faz sincronia labial ao som de um sax, como se estivesse fazendo o som com a própria boca; em outro número, o artista simula tocar um violino com os braços<sup>13</sup>. Se o artista conseguir convencer o público a considerar determinado elemento, pouco importa o quão complexos ou carregados sejam seus gestos, o número irá funcionar da mesma forma. É claro que em muitos casos há o risco de não conseguir afetar a todos, mas estes são riscos considerados na produção de qualquer performance que utilize estas formas de linguagem.

Uma das propostas do burlesco, segundo meus interlocutores, é a “fetichização” de elementos e posturas sociais, assim como elementos romanescos presentes na cultura

---

<sup>12</sup> Também chamado de *boylesque*.

<sup>13</sup> As performances descritas e outras de Maxwell Demon podem ser assistidas em seu canal do Youtube: <https://www.youtube.com/@MaxwellDemonDrag> acesso em 07/11/2023.



ocidental para, por sua vez, inverter, satirizar e deslocá-los de seus lugares comuns na sociedade. Essa proposta é aliada às características performáticas que, dentre todas, talvez a que mais se destaque ao público seja a presença de elementos eróticos e da nudez. Importa, porém, tomar tempo para discorrer acerca do que tomo por fetichismo aqui, ou melhor, circular pelo conceito de fetiche e tentar entender como ele difere e também quais as conexões que existem em seus usos dentro destas performances.

Mencionei anteriormente algumas relações entre o BDSM, que pode ser entendido também como fetichismo como discorri em minha monografia (MEMOLI, 2019). Entretanto, o fetiche que tratei antes, relacionado a parafilias, práticas e desejos eróticos, não é a natureza do fetichismo que trato aqui. Tampouco falo do fetichismo que tange uma relação de materialidade e imaterialidade, como usado para tratar culturas não-capitalistas como os grupos da África ocidental (MACGAFFEY, W. 1994) em discussões sobre valor, materialidade e objetos.

Trato, como observei em campo e através do que relatam meus interlocutores acerca do corpo, de uma relação de fetichismo principalmente através do corpo, ou melhor, em que o corpo é o eixo de uma relação enquanto um objeto de poder, pensado e reconhecido para tal pelo público, dentro de algo que soa e se percebe semelhante à um culto ao corpo. Durante o *strip*, ou seja, o momento em que o artista retira parte ou toda sua roupa, existe um momento para ‘segurar a pose’. Como me foi relatado pelos atores que conversei, em especial Lady Arsenika, atriz burlesca que começou a fazer teatro burlesco pouco depois do fim da pandemia, o ‘segurar a pose’ trata-se de dar enfoque. “Eu diria que é uma distensão do momento. É você fazer algo trivial ter outra conotação, tipo tirar um ato ordinário e tornar ele extraordinário porque você marca aquele momento. Destaca ele para o público. Então ele é muito essencial pro espetáculo em si”, afirmou Arsenika. Pode ser pensada como uma forma de criar outro tipo de *lexis*, ou uma “unidade de leitura socializada” (METZ, C. 1985, p. 81), criando uma relação específica com o público de forma que o corpo está se comunicando com este público ao jogar com gestos e sinais que devem ser interpretados por um todo ou pela maioria e não necessariamente para alguém em específico. Dentro de um número, com elementos como movimento, música e dança, é uma forma também de aproximar a performance a algo próximo da fotografia. Observei tal fenômeno como uma forma de colocar o corpo e, mais especificamente, o que o corpo quer ‘relatar’ como real referencial naquele momento da performance (1985). A pose serve para marcar uma impressão específica, de uma condição do corpo em um estado e movimento (ou não-movimento) específicos também. Além disso, as performances são fotografadas e/ou registradas em algum

nível para que sirvam de material de promoção aos eventos, algo que ocorre em um momento pós espetáculo e show, envolvendo em geral o uso de redes sociais e compartilhamento de fotos para divulgação do artista e do evento em si. Logo, podemos pensar na pose como um momento que apesar de inserido e localizado dentro de uma série de lógicas cênicas dentro de um número, é também um momento intencionalmente separado; um momento de imobilidade que pode ser mantido indefinidamente, seja pelo artista ou pelo registro. Neste sentido, ainda que não se tratando dos mesmos contextos para o termo, retomo a ideia de fetiche discutida por Metz, na medida em que a pose é um momento para se guardar (1985), seja através do registro fotográfico ou filmográfico do número, seja através de uma imagem mental, ou algo que causa uma impressão no público, como me foi descrito pelos interlocutores. Podemos pensar enquanto uma forma de embaralhar outros sentimentos e propostas dentro de um número, combinado com os momentos de provocação e/em movimento. É comum os artistas brincarem com seus públicos, provocando-os com meio movimentos, olhares e jogando com diferentes enquadres no palco e na tela. Levando em consideração a interação com o público, mesmo em espaços virtuais como é o caso do grosso do campo desta pesquisa, essa relação com o espectador cria jogos de desejo e de materialidade por sua vez: o ator que olha direto na câmera (nos olhos do espectador), que faz como se estivesse tocando nele ou falando com ele. Dessa forma, mesmo tratando-se de um vídeo, podemos ter uma sensação de tatilidade com a mídia, dado que se propõe uma interação real entre esses corpos que estão afastados pelo espaço, mas aproximados pelos dispositivos e tecnologias. A tela se apresenta então como um enquadre também literal, limitando a percepção do público, mas permitindo ainda uma ressignificação nesse público na própria câmera do artista, como se esta pudesse servir como o corpo do espectador valendo-se de que do outro lado, este espectador está percebendo a performance através de sua própria tela e caixas de som. No mais, por levar à máxima o jogo com os enquadres, no intento de suprimir tudo aquilo que não é o corpo do artista e trazer a atenção do público para este, o segurar a pose é uma forma de fetichizar esse corpo em destaque.

Essa nudez extravagante do corpo em performance me parece de natureza distinta da que costumamos ver no cinema ou em outras mídias mais convencionais. A partir de minhas observações e do que conversei com os artistas, penso que se trata de uma nudez muito mais pessoal e dotada de significado. Diferente das obras convencionais que muitas vezes parecem verter para uma exploração do corpo e até mesmo uma apelação visual para públicos específicos, a nudez do burlesco, apesar de extravagante, parece menos violenta e descontextualizada. Em muito suspeito ser pelo fato de que a maioria das atrizes e diretoras

são mulheres, o que gera um tipo de nudez menos normativa, menos pensada por e para homens, que conseqüentemente acaba trocando os enfoques destes corpos e atentando para elementos distintos. Algo que já foi mencionado, mas que importa reiterar é que há esse intento em quebrar com os padrões tidos como convencionais, tanto em questão de gênero, quanto dos corpos em si. Em uma chamada para o evento *POA Burlesque Feast 2021*, que irei descrever melhor adiante, a personagem burlesca Lelê Rufi discorre a respeito da exposição de seu corpo em uma das imagens publicadas no Instagram do evento: "As redes sociais não querem ver minhas 'mamas' grandes e caídas expostas. Lá sou deletada, bloqueada, censurada. Mas ao vivo, em uma apresentação burlesca, em um cabaré, eu sinto o poder retomado. Meus seios gigantes são aplaudidos, exaltados. Ouço palmas, gargalhadas, gritos. Ouço alegria. Nunca a frase 'O corpo é uma festa' fez tanto sentido".

É um corpo que antes de se explicitar, se revela (SCHNEIDER, R. 1997). Esse revelar é dotado de diferentes significados, enquanto usa o potencial autorreferencial e recursivo do corpo, de forma que usa o próprio corpo para fazer críticas a uma ideia de corpo que os artistas e público não se identificam. Nesse sentido, no processo de centralizar esse corpo e fazer de sua presença e poder algo em destaque, sua 'pele' é coberta por camadas e mais camadas de significados (1997). Para Schneider, o corpo explícito é:

“A mass of orifices and appendages, details and tactile surfaces, the explicit body in representation is foremost a site of social markings, physical parts and gestural signatures of gender, race, class, age, sexuality—all of which bear ghosts of historical meaning, markings delineating social hierarchies of privilege and disprivilege. The body made explicit has become the mise en scene for a variety of feminist artists”

(Schneider, R. 1997, p. 2).

e também o corpo explícito em performance se propõe a:

“Challenging habitual modalities of vision which buttress socio-cultural assumptions about relations between subject and object, explicit body performance artists have deployed the material body to collide literal renderings against Symbolic Orders of meaning.”

(1997, p. 3).

Semelhante ainda a um dos exemplos que Rebeca Schneider apresenta, sobre uma performance de uma coletivo “guerrilha” feminista chamado de *Guerila Girls* que vestiu máscaras de gorila para exercerem uma crítica feminista anti-racista<sup>14</sup>, Livia Sudare descreveu

---

<sup>14</sup> Trata-se também de uma brincadeira fazendo uso da proximidade entre as palavras *guerilla* e *gorilla*, algo que se acaba se perdendo na tradução.

uma performance em que o público riscava em seu corpo frases e palavras do imaginário popular a respeito das ciganas. Entre as palavras escritas, por exemplo, havia “ladra de crianças” e outros dizeres xenofóbicos e violentos. A artista então esfregava as palavras, incapaz de se livrar da tinta, enquanto fazia um monólogo sobre ciganas. Uma outra performance, desta vez de Lady Arsenika e que pude assistir ao vivo, a personagem burlesca é persona de uma artista nipo-brasileira que em uma performance exibiu seu corpo riscado de diversas frases e palavras xenofóbicas contra asiáticos em uma performance que criticava a erotização feita com asiáticas em diversas expressões artísticas populares.

Isso tem um papel fundamental ao pensarmos as performances virtuais, que muitas vezes carecem de um palco convencional, como veremos nos exemplos adiante. O corpo pode, a partir do que foi dito, ser palco de um teatro social de relações que os artistas e também o público vivenciam durante o cotidiano. É outra forma de pensar a sátira de elementos cotidianos da esfera doméstica (como elementos associados à mulher caseira, à ‘família tradicional’, etc) e também deste corpo palco, ou corporalidade em performance e destacar esses elementos como parte da performance. É a partir destas poéticas que se desenvolve o sentido de fetichização, afastando-se do sentido marxista, animista ou freudiano, e sim destacando o processo de evidenciar o potencial político da corporalidade e apontar para um poder que o corpo possui. Como discorre Canevacci:

Um fetiche que soma a sacralidade do deus-objeto, o estranhamento da mercadoria-valor, a perversão do corpo sexuado. Este é o valor acrescido e o seu poder. Não é o poder de Medusa, que volta como mito petrificado em marcas, mas a potência de um fetichismo pulsante que leva a estratificar e misturar novamente o sagrado, a mercadoria, o eros dentro dos corpos de coisas. Sacralidade, estranhamento, perversão transfiguram as coisas mortas em sujeitos pulsantes. E mais ainda, acrescentam alguma coisa que antes não existia: uma empática facticidade entre sujeito e objeto.

(CANEVACCI, M. 2008, p. 279)

É, em suma, uma fetichização que trabalha com uma descolonização do corpo (CANEVACCI, M. 2008; SAIDEL, G. 2013).

## CAPÍTULO 2 — O CABARÉ NO/DO APOCALIPSE

### 2.1. OS EVENTOS DO COLETIVO *NO HAY BANDA*



Imagem 1 — Flyer do evento *Burlesque Apartment* no Instagram do coletivo *No Hay Banda*, arte pela designer, artista visual, pole dancer e artista burlesca Luana Maques (@luamarques.art).

Durante a pandemia, acompanhei principalmente os eventos do coletivo *No Hay Banda*. Nos anos de 2020 e 2021, o coletivo organizou e apresentou dois eventos (que contaram com a participação de diversos artistas independentes também). O primeiro evento

que assisti, *Burlesque Apartment*, já pensado para ser exibido em ambiente virtual, na rede social *instagram*, ocorreu no final do ano de 2020. O segundo, chamado de *Dystopia Cabaret Online*, começou a ser ensaiado no final do ano de 2020, para ser apresentado em abril de 2021. Para Marlon, a pandemia “foi uma puxada no tapete” e trouxe o terror de ser uma “morte para o teatro”. Interrompendo projetos em andamento, como era o caso do *Burlesque Apartment*, que surgiu antes da pandemia; foi ensaiado e produzido, mas não pode ser apresentado por conta das medidas de isolamento. Como uma forma de ‘ressuscitar’ o teatro, começaram então as produções para fazer o *Burlesque Apartment* transmitido pelas redes sociais. Durante o processo de produção dos dois eventos, Marlon deu luz à ideia do *Cyberpunk Burlesque*, para retratar esse mundo de pandemia, tecnologia e caos; misturando também a ideia do ser humano vivendo como um andróide, no automático em meio ao mundo distópico.

Os dois eventos diferenciaram-se bastante entre si. Por isso, faz-se necessário uma descrição de ambos para evidenciar essas diferenças que acabam servindo também de maneira a denotar um aprendizado e o surgimento de novas maneiras de pensar as potências e os limites do novo contexto: a produção destes eventos em ambiente virtual. Para tal, neste primeiro momento irei descrever o primeiro evento; este que voltará a aparecer pontualmente no próximo capítulo também, dado que ele foi responsável por levantar as primeiras questões que surgiram no andamento da pesquisa.

O primeiro evento, em 2020, não contou com ensaios coletivos. Meses após o início da pandemia e das medidas de isolamento social, foi o primeiro empreendimento do grupo na tentativa de manter a produção artística acontecendo, entendendo isso como uma necessidade tanto do público que estava carente destes eventos, como também dos artistas que, em muitos casos, estavam sem projetos para atuarem. A estrutura deste primeiro evento era bastante simples: todos os atores deveriam produzir e gravar suas performances individualmente e enviá-las para o coletivo que iria editá-las para transmitir em um evento com data e hora marcada. A transmissão foi na rede social *Instagram* por meio de uma *live*<sup>15</sup>. A divulgação do evento também ocorreu majoritariamente por meio desta mesma rede social, através de compartilhamento e engajamento das postagens referentes ao evento.

Sendo a primeira performance virtual que observei, foi natural fazer comparações com as performances burlescas que vi anteriormente em caráter presencial. A primeira diferença era talvez a mais óbvia: sendo a possibilidade de haver artistas de lugares mais variados e,

---

<sup>15</sup> Transmissão em tempo real. Ainda que, neste caso, seja uma reprodução das performances gravadas anteriormente pelos artistas.

principalmente, de um público também de lugares mais variados<sup>16</sup>. Foi a partir deste evento que consegui contatos com os artistas e organizadores para as entrevistas que fiz durante a pesquisa.

A segunda diferença se dava pela notável falta da interação com o público e outros atores (já que se tratavam de gravações). Isso não diz respeito ao conteúdo e qualidade das performances, que não deviam em complexidade, atuação e temas para com as performances presenciais; antes eram munidas de belas coreografias, atuações, danças eróticas, sátira e crítica social, todo o apanágio burlesco. Uma dessas performances, inclusive, trarei no próximo capítulo, visto que ela ilustra bem muitas das questões que serão pertinentes nesta dissertação.

Esta primeira impressão que tive com relação ao público, acabou se modificando na medida em que eu ia compreendendo melhor as nuances do campo. No segundo evento, Marlon diz que a ideia para o público era torná-los *voyeurs*, com o risco de que no ao vivo “tudo pode acontecer”, mas que o risco era algo presente no teatro. A ideia de um *voyeur* remete à uma observação que é, usualmente, solitária (MEMOLI, 2019), mas isso suscita uma reflexão acerca dessa relação entre estar em público no ambiente virtual, ainda que fisicamente estejamos sozinhos no espaço físico. Também importa dizer que nas postagens e chamadas do evento, assim como nas postagens que eram recortes e trechos das apresentações, havia um mundo de interações presentes na seção de comentários. Embora estes comentários não gozassem de fazer parte do show, na medida em que nas performances presenciais, cada movimento e ação pode suscitar uma algazarra de comentários, gritos e reações do público que acabam se inserindo na performance e, por sua vez, criando reações dos atores e alimentando ainda mais a cena; estes comentários nas postagens se assemelham muito aos que eram proferidos presencialmente e buscavam recriar uma experiência de interação entre artistas e público, mas nesse caso, diferiam porque os artistas não estavam recebendo essas interações imediatamente, mas somente quando o número estiver terminado e puderam abrir o chat para ler os comentários. Era uma maneira de ressignificar esse público ou mesmo ressignificar a ausência deste. Tomar nota disto me fez tomar conhecimento de que havia um público que se fazia presente, independente das limitações explícitas que havia para esta presença emergir. É possível pensar que, por meio do público, estas performances continuavam até suas postagens derradeiras, onde os receptores poderiam então participar e interagir entre si e com os atores.

---

<sup>16</sup> Este é o caso principalmente dos outros eventos que assisti, de outras cidades, mas que tratarei melhor adiante.

## 2.2. DYSTOPIA CABARET ONLINE



**Imagem 2 — Flyer do evento *Dystopia Cabaret* compartilhado no Instagram do Coletivo *No Hay Banda*. Arte da designer e atriz burlesca Luana M.**

*O público será apenas um voyeur diante deste caos distópico que se tornou a arte da performer burlesca?*

*Descubra!*

*O público entrará num ambiente virtual e vai se deparar com um night club perdido no espaço-tempo.*



*Em tempos de covid a gente vai ao cabaret na cama mesmo.*<sup>17</sup>

Desde o final de 2020, o coletivo *No Hay Banda*, começou um projeto chamado *Dystopia Cabaret Online*, onde vários artistas ensaiavam em uma sala virtual suas performances que culminaram em um evento via plataforma *Zoom* em abril de 2021. A proposta era a de fazer algo semelhante a um clube *cabaret*, com vários ensaios abertos ao público ocorrendo semanalmente. Como me narrou Marlon, o evento foi um grande esforço coletivo, para poder reunir pessoas diferentes e que também estavam em situações e bairros diferentes — artistas que podiam estar em casa, mas também artistas que estavam em maior risco, ainda precisando sair para trabalhar.

Pude ver na íntegra o evento em abril, visivelmente muito mais elaborado que o evento anterior, não só pelos meses de ensaio, mas pela estrutura do evento em si. Com um link disponibilizado nas páginas do coletivo – e também compartilhados pelos atores e espectadores – entramos em uma sala ao vivo para assistir às performances ao vivo. Havia uma mensagem com as recomendações para os espectadores fixada no chat, onde algumas regras estavam dispostas, entre elas a de que devíamos fechar as câmeras e microfones para que as artistas estivessem sempre enquadradas, dada a forma como a plataforma funciona<sup>18</sup>. Como era um link disponibilizado, havia então algum grau de controle, mas como será melhor tratado além, tratava-se de um pequeno controle apenas, já que facilmente qualquer pessoa poderia obter o link.

Neste evento, havia um anfitrião vestido de terno completo (figura clássica nestas artes de cabaré), que fazia as transições entre as performances, ora com uma introdução poética, ora com um encadeamento narrativo que conduz para a nova performance; era papel dele também fazer entrevistas performáticas para as atrizes e atores<sup>19</sup>. Essas entrevistas em geral serviam para perguntar sobre o papel do artista durante a pandemia, em um cenário distópico, onde as artistas poderiam descrever os problemas e dificuldades, assim como a necessidade do fazer artístico como uma forma de sobreviver a esses contextos. Cada ator e atriz estavam separados, na maioria dos casos, cada um em sua própria casa. O anfitrião também estava sozinho, com seu próprio palco e cenário. Não havia nenhum público presencial, cada artista

---

<sup>17</sup> Chamada do evento em publicação do *Instagram*.

<sup>18</sup> Como é comum nos programas e aplicativos de conferência, quem está com a câmera ligada aparece em destaque e, quem está com o microfone ligado fica consequentemente em destaque por sua vez.

<sup>19</sup> Em geral, todas as performances eram feitas por atrizes trans e cis gênero. Em algumas haviam homens, mas quando estes apareciam, eram como coadjuvantes

estava transmitindo sua câmera para a sala virtual onde estavam todos. Apenas duas atrizes compartilham um mesmo espaço físico, mas ambas performaram juntas no mesmo número.

Como de costume no cabaret, as performances eram bastante variadas quanto a suas temáticas. Havia nesta edição performances envolvendo pirofagia (utilização de fogo, com malabares e até mesmo o ato de “engolir” a chama) que evoca o caráter circense possível no cabaret; *poledance* (dança tradicional de *strippers* que está se popularizando) com elementos *cyberpunk*, sendo performados por uma atriz e dançarina que simulava um androide ‘preso na matrix’; gueixas em danças eróticas com a utilização do *striptease*, entre outras performances.

Como o evento foi ao vivo, sendo apresentado também ao vivo pelas atrizes, novas dinâmicas apareciam; a maioria envolvendo a interação entre artistas e também a interação com o público. Como mencionei, no momento das apresentações, apenas os artistas tinham suas câmeras ligadas, para que o aplicativo deixasse todos ou a maioria em destaque na tela principal. O artista que estava apresentando no momento ficava no enquadre principal, tendo seu microfone aberto; os demais que apareciam na lateral da tela, reagiam com expressões e gestos para o que era apresentado. Dessa forma, as reações eram também parte das performances, dando não apenas continuidade a estas, mas também criando novos elementos espontâneos circunscritos dentro do enquadre geral. Além disso, havia também um chat em tempo real, onde os espectadores podiam comentar na medida em que as ações iam acontecendo. Estas interações, apesar de limitadas à uma janela de chat à parte, possibilitaram outro tipo de relação, desta vez uma maior proximidade entre os próprios espectadores da performance, que podiam não só falar para e com os artistas, mas também entre si.

No final do evento, os organizadores liberaram e estimularam o público a abrir suas câmeras e microfones para interagirem com os artistas mais diretamente. Isso possibilitou não apenas fazer comentários a respeito de cada performance e do evento em si, mas também quaisquer perguntas que os espectadores desejassem fazer. Finalizadas essas interações, a *live* continuou aberta com música tocando, para que quem estivesse afim pudesse participar de uma balada virtual, onde vários espectadores e artistas ficaram dançando e interagindo entre si por um tempo.

### 2.3. A PERFORMANCE DE MARCIA HARI

Marcia Hari, personagem interpretada por Lívia Sudare, é uma dona de casa típica, que encontrou no cabaré durante a pandemia, uma forma de dançar e ser artista. Marcia Hari recém aprendera a dançar e por isso seus movimentos são muitas vezes erráticos e amadores.

Em sua sala de estar ela se sentia em um palco. Suas roupas deixavam muita pele à mostra. Ela dançava portando facas em ambas as mãos. Sua dança era uma quimera de estilos, conduzida majoritariamente por sua clara empolgação.

. Em certo momento, ouve-se o interfone tocar em seu apartamento, mas Marcia Hari continua sua performance tentando ignorar o barulho incômodo. A atriz, entretanto, parece claramente incomodada. Na medida em que a performance continua, o interfone continua tocando, tornando-se um estorvo. A atriz fica visivelmente mais transtornada, chegando a comprometer sua dança e seus movimentos. Eu enquanto parte da audiência, começo a me angustiar. Angustiava-me tanto por mim, por conta da misofonia, quanto pela própria artista, interrompida por aquele som tão comum e cotidiano, mas tão desconexo com o contexto da performance. Na medida em que o ruído continuava estorvando, os outros artistas, que assistiam com suas câmeras abertas, reagiam àquilo. Gesticulavam que havia algo de errado, que havia um ruído durante a apresentação, pareciam chocados em conjunto com expressões de confusão. Eu ficava cada vez mais desesperado com tudo que assistia.

Lívia continuava demonstrando incômodo com toda aquela interrupção e ruídos, mas continuou sua performance até o momento em que um rapaz, que eu descobri depois ser o marido de Lívia, cruzar ao fundo do cenário durante a dança e abrir a porta, saindo por alguns instantes. Após alguns segundos, a porta abre novamente e o homem volta, dessa vez trazendo uma caixa de pizza consigo, passando novamente por trás de Marcia, quase ou até mesmo se esbarrando na dançarina.

Com os olhos marejados, ela se aproxima da câmera, assumindo o enquadre todo da tela. Em meio às lágrimas ela pede desculpas. Olho para as outras câmeras abertas e vejo os demais atores espantados, levando a mão até a boca ou cabeça, alguns diziam que estava tudo bem e pediam que ela continuasse a apresentação. Eu fazia coro com elas, no meu quarto, assistindo com a câmera fechada. Afetado e empático com aquela performance que havia desandado tanto que parecia inviável prosseguir.

A atriz então começa um monólogo sobre o que é ser artista na pandemia. “Ser artista na pandemia é lidar com constantes interrupções”, dizia ela, em desespero. Terminado o monólogo, a tela subitamente se escurece. A câmera se apaga. Os outros artistas estão fazendo expressão de choque e, enquanto telespectador eu estava absorvida naquele drama, confuso e compartilhando daquele choque. Em um átimo, a câmera liga novamente, a atriz está de volta, não está mais chorando próxima da câmera. Está novamente no centro da sala, rindo e dançando. Era tudo parte do número: as interrupções, o monólogo e as reações. Eu estava atônito, perguntando-me “Espera! Era tudo parte do número?”. As demais artistas que antes

estavam chocadas, agora riam e aplaudiam enquanto o anfitrião assumia a tela, fazendo a transição para o próximo número. Aos poucos eu fui aceitando que aquilo havia sido tudo encenado. Eu fui afetado pela performance. Lembrei-me nesse momento de um texto de Ricardo Piglia (2010), algo a respeito da ficção se permitir ser verdadeira e falsa, mas em suma produzir uma experiência de verdade.

#### 2.4. ARTISTA NO APOCALIPSE

Trago este exemplo por alguns motivos: Diferentes mudanças no enquadre do real (BATESON, G. 2000) produzem experimentos distintos e criativos para o uso do ambiente; e este ambiente não é apenas um meio que dispõe dos elementos necessários para comunicação, mas é parte desta. A tela nestas performances, não só orientam a corporalidade que está em ação, mas serve também de limite ao que o público consegue perceber. É nesse sentido que uma das ideias que permeiam as performances burlescas virtuais é a de que a casa se faz palco, não apenas como improviso, mas como um ambiente pensado para esses termos. É novamente tratar das possibilidades e potências destes ambientes para produzir efeitos que dificilmente poderiam aparecer nas performances fora do virtual. A performance desloca o enquadre em diversos momentos, na medida em que ele traz o real para a performance e, ao mudar novamente, brinca de deslocar este real, fazendo com que este se aproxime e se afaste, fazendo também com que ele pare como um elemento recortado, um objeto a ser discutido dentro da própria performance. Neste caso, fazendo com que a interrupção seja parte desta performance. Importa dizer que estas diferentes mudanças não são abruptas e, como foi o caso da minha experiência com o número, foi necessário alguns momentos para perceber que havia algo de errado, que o enquadre havia se deslocado porque predominava uma incerteza no observador, onde aquele enquadre anterior não funciona mais, apesar de ele ter me convencido. A performance de Marcia também é singular por acionar uma metacomunicação, ao pensarmos nestes enquadres dentro dos enquadres, de forma que ela aponta para a própria natureza destas performances que por sua vez apontam para este ambiente doméstico transformado em um palco, em deslocamentos que apesar de abruptos, pelo intrincamento dos elementos e deslocamentos de foco, acabam também sendo sutis.

Quanto ao envolvimento de Livia no *Dystopia Cabaret Online*, eles estavam antes do projeto trabalhando individualmente — como foi o caso com o primeiro evento descrito —, em seus projetos particulares. Mas o projeto do *Dystopia* era diferente, dado que se tratava de um projeto pensado, produzido e apresentado em coletivo, para ser um espetáculo diferente do

que eles estavam produzindo e fazendo até então. Ela diz que isso partiu de “inquietações nossas e provocadas pela figura do diretor”. Eles deviam “pensar em um personagem, criar este personagem e um *background* para ele”, para que fosse apresentado.

Para a sua apresentação, a ideia de Livia surgiu durante a pandemia a partir de sua experiência em participar de *lives* apresentando danças. Ela notou um aumento no número de mulheres acima dos cinquenta anos que começaram a fazer algum tipo de dança durante a pandemia. E estas mesmas mulheres começaram a apresentar estas danças em *lives* na internet. Uma dessas colegas dançarinas disse à Livia que “virou artista. De dona de casa eu virei artista” e isso ficou em sua cabeça, suscitando questões como “o que é ser artista para essa senhora?”. Ela me conta então que a senhora foi atrás de arrumar figurino para gravar e apresentar tudo em um evento exclusivo para as famílias. Aquilo para ela era ser artista: participar de todos os processos de produção, desde a parte criativa das ideias, até a parte prática, de organizar tudo para fazer o evento acontecer. A pandemia permitiu para muitas pessoas um tempo de ócio e liberdade que não havia antes; esse tempo foi em muitos casos (como o do exemplo da colega de Livia) uma possibilidade para se interessarem por arte ao ponto de engajarem e produzirem arte.

Ainda sobre suas inspirações para Marcia Hari e suas inspirações em geral, Livia diz que “cada performance nasce desse incômodo, desse espírito de porco que a gente tem. De se debruçar sobre questões que nos incomodam e tentar trazer isso de maneira que incomode o outro também”. O cabaré tem como uma das suas potências justamente isso, não apenas causar incômodo e provocar o público, mas também provocar-se a si mesmo, encontrar e expandir os próprios limites. Ela continua: “Mesmo trabalhando com a comédia, não é uma comédia que busca exclusivamente fazer rir. Pelo menos é o que eu tento. Às vezes acaba saindo só riso. Como é o caso da Marcia Hari, as pessoas riam muito, mas a minha ideia não era só isso [a comédia], mas questionar o lugar do artista dentro de um processo de produção como esse [da pandemia]. Vai chegar para algumas pessoas, mas não vai chegar para todos.”

Para sua personagem no *Dystopia*, ela recebe o encosto da Marta Hari, a espã. Entediada com sua vida ela começa a se ver num mundo imaginário, dentro de cenários que ela construía. Por isso ela faz uso também de facas em sua dança, uma referência à Marta Hari também. A Marcia Hari surge então dessa experiência: é uma dona de casa que vê no cabaré online a possibilidade de virar uma grande estrela e performar em um palco para um público. Por isso ela dançava mal, porque ela estava apenas começando a fazer aquilo. Como parte do contexto de Marcia Hari, não só ela estava começando, como carecia de paz e espaço para

poder fazer aquilo. O marido interrompe sua performance; ele e outros elementos do cotidiano constantemente atrapalham e interrompem o seu fazer artístico.

Lívia já havia feito o mesmo número anteriormente. Ele foi criado com este mote, com base no questionamento sobre o que é ser um artista durante a pandemia. Partindo muito da provocação feita por Marlon, o diretor, acerca do que os artistas comentavam com ele sobre o contexto em que o mundo estava e como essa realidade fazia muitos dos artistas sofrerem, com diversas questões mentais abalando-os. Quando eu falei, em determinado momento da entrevista, que eu tinha me convencido de sua atuação e até acreditei que o que estava acontecendo eram interrupções genuínas, ela se divertiu e comentou que “muita gente achou que era real, mas ela foi toda ensaiada”.

Ela fez a performance anteriormente para alguns professores da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis-SC) e eles também achavam que era real. Em suas palavras ela pensou “Caramba! Vocês me conhecem do teatro há tanto tempo e não imaginaram que eu fosse criar algo assim...”. “Eu danço há tanto tempo, não é possível que o pessoal ache que eu dance mal assim”, ela completou aos risos. Ela e o marido não ensaiaram, ele acabou se empolgando com a ideia e geralmente não dizia o que iria fazer para interromper. Ela apresentou três vezes o mesmo número e em cada uma das vezes, seu marido fez coisas diferentes. A caixa de pizza, entretanto, foi ensaiada. A caixa, inclusive, era um fator de risco para a performance, já que eles moravam em um prédio e precisavam colocar a caixa de pizza do lado de fora do apartamento, para que ele pudesse aparecer com ela apenas quando estivesse voltando de fora. Ela me explica então que colocou a caixa de pizza do lado de fora de sua porta com um papel sobre a caixa escrito “por favor, não me tire daqui, sou um objeto cênico”, para que ninguém achasse que fosse lixo e colocasse acidentalmente fora.

Outra potência do cabaré é a de que o personagem pode ser ressignificado e deslocado durante as performances. Há sempre a possibilidade de jogar com essas figuras, quebrar o papel para criar efeitos e criar contrastes e novas dinâmicas entre essas personalidades inventadas, Lívia diz sobre isso que “no cabaré não é bem como construir um personagem, porque a gente vai e volta na personagem o tempo todo. A gente brinca mais com a ideia de persona. Eu não tô presa na personagem, eu posso sair e voltar”. “Tudo isso gera risco. A opinião dessa persona não é o seu escudo, você está por trás disso. Quanto mais próximo ao público, quanto mais há interação, mais perdemos esses escudos”. Assim como aquela personagem e sua artista estão sempre expostas às críticas e comentários, o corpo e a

pessoa por trás também está. Em suma, um corpo em performance é um corpo que está exposto ao ambiente e ao público, independente de qual é o ambiente.

## 2.5. INTERRUPÇÃO E RISCO

Do ponto de vista prático, o que pode acontecer em uma performance online? A internet pode cair subitamente, sem aviso algum. O vizinho pode tocar a campainha para pedir alguma coisa. O seu animal de estimação ou a sua criança pode surgir na sala fazendo barulho e pedindo atenção. Todas essas são possibilidades que fazem parte do cotidiano de quem trabalha online, artistas em performance ou não. Assim como vemos repórteres ao vivo expostos à interrupções, como alguém passar por trás, por exemplo, a interrupção em um momento de performance é sempre um risco e um risco que dificilmente pode ser totalmente evitado.

Em sua performance, Livia se engajou no processo de tentar trazer para o espetáculo essa ideia de interrupção. Como ela explicou, a ideia de ser interrompida ao acaso, também faz paralelo com a ideia do corpo físico em público, com um público presente capaz de tocá-la e interrompê-la imediatamente. No cabaré a interação e a interferência são fatos dados. Como foi dito antes, é costume que o público interaja, geralmente por meio de gritos e incentivos durante a performance, mas estes gritos não podem, em geral, ser controlados e há o risco constante da imprevisibilidade deste público. Livia afirma que “a gente trabalha com a ideia do risco. Que pode acontecer e temos que saber lidar”. É sempre uma possibilidade algum espectador dizer algo desconcertante e faz parte do espetáculo lidar e conduzir aquilo da melhor forma possível.

Como descrevi, nem sempre o que é apresentado no virtual é gravado e, com o ao vivo, trabalha-se também com esses riscos, ainda que muitos sejam de natureza diferente. Existe não apenas a possibilidade das interrupções cotidianas, mas de interrupções específicas de quem está fazendo uso de dispositivos: o microfone e as câmeras podem falhar, por exemplo. Não apenas isso, mas no caso do *Dystopia*, apesar das recomendações para os espectadores, havia sempre o risco de alguém acidentalmente — ou não — abrir o microfone e câmera e acabar interrompendo. Em alguns momentos isso até aconteceu, com alguém deixando, sem querer, o microfone ligado. Não havia controle sobre isso e foi escolhido não ter, já que o dispositivo e aplicativo permitiam poder bloquear isso. Como foi um evento de financiamento público, não se sabia que tipo de público poderia aparecer e, conseqüentemente, havia também o risco de ataques. Em um momento politicamente

conturbado do Brasil, era sabido pelos artistas que um evento de burlesco com financiamento público poder ser facilmente um alvo de grupos conservadores.

Para o *Dystopia*, Marlon recomendou aos artistas que não trabalhassem com o nu. Isso porque existia sempre a possibilidade de a *live* ser invadida e o discurso moral e conservador atrair gente agressiva que pudesse colocar os artistas, organizadores, ao coletivo e até mesmo o público em risco. Havia também o risco de esses discursos se expandirem e isso acabar afetando o financiamento do edital do estado.

A nudez também cria outros riscos paralelos aos já descritos: é sempre um risco que performances que a utilizem sejam retiradas de contexto. Livia descreve um caso que ocorreu algum tempo atrás em que uma das artistas, que gravou um número envolvendo nudez, teve sua performance gravada e colocada em um site adulto de pornografia. É o caso do discurso moral acirrado acabar por marginalizar expressões artísticas que envolvam qualquer tipo de erotismo, fazendo com que diminuam os espaços seguros para este tipo de performance. É nesse sentido que surge novamente a discussão e oposição entre o pornográfico e o erótico, sendo claro que os artistas do burlesco consideram suas performances como parte do segundo, mas ao mesmo tempo considerando que o primeiro seja um elemento simbólico válido em cena, para também servir como um potencial de transgressão e mudança de tom dentro dos números.

Outro risco presente, desta vez relacionado com o formato do evento, era de que havia o medo que o público, potencialmente acostumados com vídeos curtos, popularizados por plataformas como *instagram* e *tik tok*, pudessem se entediar e não permanecerem em um evento com duração de aproximadamente 1h 30. “Eu imaginava que o público não fosse ficar”, admitiu Livia. Entretanto, o evento contou com um bom público de aproximadamente setenta pessoas que permaneceram até o fim do espetáculo.

A respeito desses riscos dentro do cenário virtual, Livia me contou sobre um momento divertido que ocorreu durante o evento. A sessão do *Dystopia* acabou sendo pirateada através da plataforma *Discord*. O marido de Livia ao dizer que ia participar de uma performance, foi incentivado pelos amigos a compartilhar o link do evento e, a ao disponibilizar para um amigo, este fez um *streaming*, ou seja, transmitiu para outras pessoas, como se estivesse fazendo uma reação à *live*. Outros amigos então assistiram e ficaram comentando juntos. Isso foi para ela uma visão diferente e que representa muito o que é o cabaré, na medida em que trabalha o que é chamado de ‘zona cinzenta’, a malandragem e o charlatanismo. Em suma, ser pirateado é algo muito cabaré. Um desses espectadores ‘invasores’ disse que se sentiu como se estivesse em uma balada com amigos (isto durante os



momentos finais do evento em que todos podiam abrir as câmeras e microfones para interagirem entre si e com os artistas).

## 2.6. POA Burlesque Festival 2021 e Show Virtual de Fairy Adams



**Imagem 3** — Flyer do evento POA Burlesque Festival 2021, publicado no instagram do evento, produzido por *lascivagram*. Modelo: Miss G.

Ainda em 2021, assisti a mais dois eventos de burlesco que irei descrever brevemente aqui. O primeiro foi chamado de *Porto Alegre Burlesque Festival 2021*. Este espetáculo contou com diversas performances e foi sediado no bar Von Teese — em homenagem a Dita

Von Teese, uma das mais populares atrizes burlescas — que infelizmente fechou as portas durante a pandemia.

Este evento, diferente dos outros, era pago. Havia três tipos de contribuições<sup>20</sup> diferentes que podiam ser pagas pelo público e todas elas regalavam a entrada para o evento, mediante uma senha que era disponibilizada pelos organizadores. Como entendi, o evento contava com diversos números envolvendo diferentes propostas cabaretescas: não apenas as performances burlescas, mas também outro tipo de performance que entendi ser um evento clássico do local, chamado ‘sarau pelado’. O evento contou com patrocinadores e parceiros e contava com duas anfitriãs (que também eram organizadoras) que organizavam a sequência dos números. Elas explicaram sobre o contexto de produzir esse evento durante a pandemia e tentando reproduzir um grande evento burlesco nestes novos termos, entendendo o público desta vez como um ‘telespectador’ e a limitação do contexto atual como um mote para criação artística.

O evento contou com alguns artistas burlescos célebres, como é o caso da atriz Miss G, atriz burlesca e professora, também autora da dissertação “A Burla do Corpo: Estratégias e Políticas de Criação” (SAIDEL, G. 2013), proeminente trabalho acerca do tema do corpo no burlesco. Também foi um evento que contou com diversos artistas de lugares diferentes do Brasil. Vários dos temas satirizados e problematizados nas performances remeteram a realidade pandêmica em que estávamos inseridos. Aqui temas como a interrupção voltaram e em alguns casos a interrupção em si foi desconstruída para ser pensada, novamente em potência, a ideia de que a interrupção pode ser algo que irrompe na performance.

Acredito que por se tratar de um evento privado<sup>21</sup> e mais controlado, o uso da nudez parcial ou total estava presente em todas as performances. As anfitriãs, em dado momento, apresentavam os artistas usando apenas *pasties*. Acredito também que por conta disso, foi criado uma atmosfera entre artistas e públicos de um real culto ao corpo, onde literalmente as partes desnudas eram exaltadas — trazendo novamente a ideia de nudez extravagante — até o ponto em que uma das artistas foi alcunhada detentora das “divinas tetas”. A crítica à censura do corpo e sua nudez foi um dos temas mais recorrentes nas performances. Tratando-se de um evento que se dispunha a ser um sarau também, a maior parte dos artistas declamaram textos, em sua maioria originais. Genuínos manifestos que colocavam o corpo e suas potências em enquadre. Da mesma forma que o *Dystopia*, o *POA Burlesque Festival* também contou com

---

<sup>20</sup> Divididas entre artistas e organizadores.

<sup>21</sup> Por privado me refiro à um espaço controlado, acessado somente por quem pagou pelo ingresso e recebeu a senha para entrar na sala.

uma festa ao final, onde boa parte do público podia ouvir música e conversar, assim como dançar — rendendo cenas hilárias em que os espectadores apareciam dançando com seus animais de estimação em casa.

Não descrevo em tantos detalhes este evento porque em certos momentos eu fui acometido por alguns daqueles riscos previamente ditos. A conexão acabou dando problema e não consegui acompanhar todas as performances do início ao fim. O segundo evento que trago, também foi acometido de problemas técnicos.

O evento burlesco organizado e performado pela atriz Fairy Adams, acabou tendo que migrar de plataformas, acontecendo finalmente em uma *live* no *Instagram*. Este foi um evento menor em produção e em números. Neste evento também observei alguns dos outros riscos técnicos possíveis, como por exemplo, a câmera caindo em alguns momentos de uma das performances e no caso de uma das artistas em que a conexão estava falhando, ambos os casos com imprevistos que não eram simulados (como na performance de Marcia Hari). É importante que o leitor leve em consideração que estes elementos não controláveis fazem parte e não devem definir necessariamente a qualidade da performance, já que um acidente como a câmera cair pode ser facilmente integrado ao número dado que o imprevisto é algo presente nestas performances. Apesar de contar com menos números que os outros eventos, estes eram bastante distintos entre si e vários números contavam com argumentos e críticas políticas. O último dos números, por exemplo, iniciava com um musical envolvendo a música tema de “A noviça rebelde” e culminando em um ato de destruir uma suástica e símbolos integralistas.

Em um certo momento, na performance de uma personagem chamada Feline Flapper, ela questiona “vocês estão me vendo inteira?”. Esta indagação, para mim, serviu para vários pontos de partida nas questões que virão a seguir no trabalho. Para além da ideia do enquadre, há toda uma relação de disposição do corpo em performance, assim como de percepção: o público (para a artista) em um primeiro momento é uma câmera, que invariavelmente delimita aquela presença e espaço. É então fundamental questionar que tipo de disposições esse corpo assume ante essa distinta presença e quais são as possibilidades e os limites desta relação.

## 2.7. O ENCONTRO DO CORPO COM O VIRTUAL

Quando perguntei à Lívia sobre as diferenças observadas entre fazer burlesco virtual e presencial, Lívia disse: “Eu tive alunos que nunca fizeram teatro de forma presencial”. No

caso desses novos alunos que surgiram durante a pandemia e que nunca haviam tido contato com o burlesco antes, tratava-se de uma turma que não partia de uma “projeção vocal clássica, do corpo exagerado que se amplia [do teatro convencional], mas partiam de uma voz cotidiana”. Era uma voz mediada por um microfone caseiro, de um movimento corporal que devia se encaixar em uma tela e, um elemento que pouco aparece presencialmente: a necessidade de usar a edição de vídeo e áudio como elemento de teatralidade. Esse ponto importa também por reiterar a polivalência que notei entre os artistas de burlesco: como falei antes, o burlesco costuma juntar canto, comédia, dança, teatro e outras formas artísticas, muitas vezes em um mesmo número. No caso do burlesco gravado, podemos então adicionar a edição e composição audiovisual como outros saberes artísticos que entram em pauta.

Além disso, Lívia trabalhou menos com o ao vivo em virtude da conexão de internet. Fazendo com que os alunos criassem vídeos de suas performances. Isso aponta para outra diferença entre os dois contextos: apesar de o ambiente virtual permitir que públicos de outros lugares contemplem os espetáculos, este ambiente também cria diferentes demandas. Dentro de uma discussão de acessibilidade, o virtual traz outros tipos de limitações e dificuldades. Enquanto presencialmente pensamos principalmente em deslocamento e lugar onde o evento acontece, o virtual tem uma relação imediata com os dispositivos. Como observei no *Distopya Cabaret*, a conexão pode virar um problema e comprometer um número, fazendo com que a transmissão trave o som e/ou vídeo. Essa demanda existe tanto para os artistas, que além da conexão precisam de algum dispositivo para gravar e transmitir. Logo, acaba se tornando uma relação de que alguns públicos são incluídos, mas outros são excluídos, ou ao menos, cria novas dificuldades e facilidades. Deve-se notar que essas demandas, para os artistas, são adicionadas ainda às demandas convencionais, como por exemplo, maquiagem, figurino e cenário, que usualmente são feitos pelos próprios artistas. Como me foi relatado e pude constatar depois do período de pandemia, algumas casas de show de Florianópolis possuem camarim com figurinos disponíveis para os artistas, mas este não é o caso sempre e também não era o caso para quem performou no ambiente virtual.

### CAPÍTULO 3 - PERFORMANCE E VIRTUALIDADE – A VIRTUALIDADE DA PRESENÇA E A CORPORALIDADE DA AUSÊNCIA

A artista LDV está vestida de *maid*<sup>22</sup> e tem em mãos um espanador, com o qual faz movimentos como se estivesse faxinando a casa. Este ponto interessa porque a artista literalmente transforma a casa em palco, “carregando-nos” pelos cômodos enquanto faz sua ‘limpeza’, mantendo-se na maior parte do tempo enquadrada pela câmera; mas o público muitas vezes perdia a artista de vista também, na medida em que ela se movia pela casa e fazia seus movimentos de limpeza, vários destes não eram acompanhados pelo enquadre da câmera. Os telespectadores assistem a artista fazendo a limpeza no banheiro, até que o foco da apresentação muda (sempre de forma súbita) com a música. A artista deixa a câmera (ou seja, nós) em uma mesa e vai ao banheiro, mas ainda podemos ver toda a cena. Ela então percebe que estamos vendo tudo e nesse gesto de nos ‘notar’, o foco da performance se torna a própria interação entre artista e público. De repente, o telespectador é quem está ‘sujo’ – aproveitando do duplo sentido erótico, claro – e, para este tipo de limpeza, a artista adota uma sequência de gestos com esse duplo sentido erótico enquanto brinca de limpar aquele que está assistindo. Ela faz os gestos de limpeza enquanto se despe, terminando a performance semi nua e dançando.

Trago esta performance, apresentada ainda no primeiro evento do *NHB*, como um exemplo das formas pensadas pelos artistas para trazer às performances essa presença do público. Diferentes jogos e combinações podem ser feitos nos números para suprir essa presença, mas a partir desta performance, podemos pensar também em um leque de possibilidades que não costumam aparecer em um palco presencial. As noções de que o palco está limitado visualmente em quatro linhas na tela do público e de que, para os artistas, o público se apresenta como uma pequena lente que não demonstra reação ou emoção, são ambos elementos que devem não apenas serem considerados, mas também fazer parte da estrutura base do número que está sendo criada. Além disso, algo bastante comentado pelas artistas com quem conversei, foi o fato que elas podiam, através de suas telas do computador, assistir a si mesmas performando em tempo real, como se fosse um espelho, algo que nunca acontece no palco presencial.

Nas últimas décadas, o advento de novas tecnologias teve um papel elementar e crescente nas relações humanas e o mesmo se pode perceber nas performances (DIXON, S.

---

<sup>22</sup> Trata-se do clássico traje de criada, tipicamente em preto e branco, bastante usado como fantasia.

2007). Não é o caso apenas de novas dinâmicas serem incorporadas nestas performances, mas de novas performances surgindo a partir destes novos dispositivos e canais – como por exemplo os *videogames*, tema que vem tendo crescente interesse –, mas pouco vi de produções a partir de abordagens da performance e do corpo. É caro atentar para as relações entre os sujeitos e estas novas – ou não tão novas – mídias e seu papel constituinte nestas relações e, onde se encontra meu recorte, nas performances. Neste capítulo, pretendo discorrer a respeito do uso desses dispositivos, de como são pensados e que tipo de combinações e relações eles permitem e produzem nas performances. Por fim, o objetivo é conduzir a discussão até a ideia de presença, no intento de questionar essa pretensa imaterialidade (ou ausência de corporalidade) do ambiente virtual.

### 3.1. DISPOSITIVOS: MEDIAÇÃO OU CONTINUIDADE?

Quando pensava na relação das performances, durante a pandemia, com os dispositivos, tecnologias e redes sociais, tema central neste capítulo, ocorreu-me que não se trata de uma relação nova, apenas reimaginada, dentro de um novo contexto bastante específico. Isso porque, muito antes da pandemia, nas primeiras performances burlescas e artes de cabaré que assisti, esses dispositivos já estavam presentes. Sempre presentes nestas festas, os DJ's com suas mesas de som são centrais para a composição dos números. Em geral, os artistas sempre editaram suas músicas, mixando com outras, cortando e inserindo efeitos e outros sons que iriam aparecer nas performances. Podemos ir além, é fácil imaginar a utilização de dispositivos como celulares, telões de vídeo e outros dispositivos com diferentes utilidades cênicas dentro de um número.

O que ocorreu durante a pandemia com as performances virtuais foi que estes dispositivos passaram a ocupar papel central nas performances, seja por transmiti-las, seja por fazerem parte da composição do número, como é o caso da performance que descrevi no início deste capítulo. Todas as performances tinham isso em comum: uma relação entre o artista, o vídeo e a câmera; e o espectador.

São muitos os vídeos de números burlescos e artes de cabaré que encontramos na internet. E é muito comum que os artistas busquem inspirações e ideias em vídeos e apresentações em sites como, por exemplo, o Youtube. Os vídeos que assistimos não são menos espetáculos de cabaré ou arte burlesca do que o que assistimos presencialmente. Eles não se tornam mais ou menos cinema porque estão gravados ou transmitidos por uma tela. Assiste-se ao vídeo e o artista então deve pensar nos movimentos e nesse processo, pensá-los usando o palco em que se apresentarão como referência. Diferentes palcos possibilitam

diferentes usos do corpo e já observei performances presenciais em palcos tão pequenos, que permitiam apenas movimentos contidos, enquanto em algumas performances virtuais haviam salas com câmeras bem posicionadas que permitiam que o corpo ocupasse e se deslocasse por muito do espaço. Em um número do *Dystopia Cabaret*, uma artista fazia malabares, engolia e cuspiu fogo enquanto se movimentava na praia de costas para o mar, por exemplo, algo que dificilmente poderíamos presenciar em outros contextos. Logo, o processo de produzir e criar os números durante a pandemia, partiu muito de um caminho inverso: partindo do palco que havia (a casa, a sala, o quarto, etc), pensar como passar isso através de uma câmera para um espectador?

Como elemento central nas performances virtuais, como podemos entender os dispositivos? Não com o objetivo de descartar, mas sim pensar em outras possibilidades de caminho, prefiro me afastar da ideia de que os dispositivos têm uma relação de mediação entre os artistas e o público nas performances. Não penso em descartar porque acredito que essa relação de fato exista em muitos casos, mas para pensar na composição e transmissão das performances em si, tratarei da relação com os dispositivos em termos de imediação e/ou continuidade (MASSUMI, 2019). A perspectiva da imediação supera o pensamento de que as plataformas digitais são um terceiro elemento que permite que a comunicação seja feita entre aquele que transmite a mensagem e seu receptor, como se a transmissão fosse uma “janela transparente” (2019, pp. 26) para um receptor passivo. É claro que quando dizemos isso, não podemos fazer uso de termos como passividade e ação se formos comparar contextos muito distintos: se em um palco presencial, poderíamos evidentemente afastar com a mão o espectador da artista, algo que não podemos fazer durante a transmissão (mas claro que podemos sempre fechá-la). O nosso corpo está lá na medida em que ele é pensado pelo artista como uma presença. Eu posso entrar e sair de uma transmissão, tal qual posso deixar de assistir apenas fechando os meus olhos ou saindo do recinto. Se todos saírem da sala, como se todos saíssem de uma casa de show, não há mais público, todos os corpos se foram e, conseqüentemente, não há espetáculo porque não há ninguém para assisti-lo. Sendo assim, da mesma forma que os espectadores compõem uma presença que tem capacidade de reagir à performance transmitida, o corpo do artista também tem essa capacidade de reagir ao que vê. E como mencionado antes, diferente do presencial, através dos dispositivos, o artista está também se assistindo. Como descrito antes, LDV precisou encaixar o corpo em uma tela e adiante nos encaixar em uma perspectiva mútua o nosso corpo em uma lente de câmera que reagia aos seus movimentos, ela carregava a câmera pelos cômodos da casa como alguém que conduz nosso olhar, ou mesmo nos conduz pela mão.

É válido pensar nestas tecnologias em termos de continuidade, na medida em que são incorporadas à performance – como no exemplo que trouxe acima – para além de reflexões sobre hibridismo e simbiose humano e não-humano, mas pensando nestas plataformas como constituintes das performances. Outro exemplo do *Dystopia Cabaret* é o da artista Lua, que performou uma ciborgue que adquire consciência e se vê presa na *matrix*, tendo ciência de que estava em uma tela, tateando-a/nos, tentando escapar para o ‘nosso mundo’. Não se tratam de performances que são executadas em casa e por meio de uma transmissão nós como espectadores podemos assistir. Estas performances não ocorrem por meio dos dispositivos, mas com os dispositivos, ou melhor, os dispositivos podem ser elementos cênicos destes números.

A partir da noção de performance trazida por Goffman (1956, pp. 13) de que uma performance se faz na “presença contínua do sujeito ante um grupo de observadores” – que estão sendo influenciados por este momento – a imediação permite pensar em termos desta continuidade da presença, apesar de não haver um corpo físico em questão. Ainda assim, uma corporalidade é construída por essa relação com os dispositivos. Muitas redes sociais utilizam avatares pessoais e personalizáveis para criarem uma experiência de corporalidade e presença em suas redes e metaversos. Os artistas tentam com os dispositivos e contextos criados em seus números, criar uma relação semelhante de corporalidade quando nossa presença é ressignificada em um instrumento. É então que ganhamos propriedades tanto cênicas, quanto de um público: quando deixamos de pensar em uma separação de estrutura e processo (como se fosse forma e conteúdo) no que cerne à transmissão (MASSUMI, 2019). A ideia central aqui é que os dispositivos não transmitem mais nem menos essa informação do que o fazem os corpos dos artistas.

Esta discussão também se articula com a proposição que fiz anteriormente de discutir a relação performance e eficácia gestual/simbólica, na medida em que é possível estender o conceito de performance para pensar não só o papel do receptor, mas o da recuperação da mensagem, ou seja, sua apreensão, em relação com o meio que está sendo transmitido. Pensar em termos de imediação também permite compreender melhor a transindividualidade e transespacialidade destas performances. Dessa forma, para Massumi (2019), a continuidade é uma forma de sair de si, o que nos leva a pensar nessa corporalidade produzida entre os sujeitos, mas

Isto muda o significado de “entre”. Entre não é mais a distância externa que separa duas coisas. É um envolvimento, uma participação que une e dispõe as coisas juntas em mudança. “Entre” é um estar juntos no fora; estando no meio de um



dever compartilhado. Dever acontece pelo meio. O meio não é passivamente circunscrito pela relação externa entre as coisas, como pré-constituído. É um estar no meio ativo que leva as coisas para dentro de si, em direção à mudança. É a implicação direta de uma multiplicidade de naturezas umas nas outras, através de qualquer distância atual que as separa. Toda imediatez está no meio e todo estar no meio é imediatez. O entre não é a distância atual.

(MASSUMI, B. 2019, p. 32).

Isso vai de encontro com discussões que assumem os campos virtuais e materiais como domínios cada vez mais imbricados e refina a discussão ao descartar o virtual como campo desincorporado e provoca reflexões acerca de diferentes corporalidades que podem ser produzidas em situações e contextos distintos.

Com isso, pode-se dizer que podemos superar a limitação de que os dispositivos tornem as performances transmitidas em cinema. O que é transmitido não é uma “informação” ou um “conteúdo definitivo” (2019, p. 42), mas algo que está em operação. A performance não é somente transmitida, mas ela está em construção durante o número: é por isso que a performance de Livia, por exemplo, causou o efeito que descrevi. Se não houvesse uma relação com o presente (e nesse caso fazendo uso do duplo sentido possível), poderíamos rapidamente nos perguntar se não se tratava tudo de uma performance. Fosse o caso de ser uma das performances gravadas, logo levantaria a seguinte suspeita: “por que ela enviou um vídeo de uma performance que fracassou? Deve ter algo aí...”, mas tratando-se de uma transmissão imediata, que permite uma continuidade com o presente atual, e o corpo presente e situado da artista, está possibilitada uma relação de fato com a performance, ou melhor, uma interação imediata.

### 3.2. VIRTUALIDADE NA/DA PRESENÇA

O que se propõe aqui não é uma ideia de corporalidade pós-humana, simbiótica com estes dispositivos, mas pensar na extensão dessa corporalidade que é essencialmente humana, através de dispositivos que são criados tendo em visto o ser humano. Vejo no burlesco e nas artes de cabaré e em sua relação performática com o público uma forma de também refletir acerca dessa pretensa imaterialidade do virtual. Creio ser uma abordagem elementar para, conseqüentemente, contestar a imaterialidade do corpo virtual – ou digital, como alguns teóricos preferem. O subtítulo desta parte remete a isso, entender como se dá essa corporalidade na ausência do corpo tátil e como o virtual afeta o corpo físico – ou mesmo sua relação com este (algo que será complementado no subcapítulo a seguir). Importa então,

entender o que significa, na prática e simbolicamente, a ausência deste corpo tátil, do corpo que toca, dentro dessas relações e performances. E dentro desta ausência, pensar nas outras presenças que podem ser produzidas, incluindo a presença teatral e a presença da recepção. Nesse processo, caminhar em direção ao objetivo deste tópico: entender e apresentar como este corpo virtual se configura como tal (DIXON, S. 2007) e como ele é apreendido (MASSUMI, B. 2016). Como Dixon expõe:

“When the body is “transformed,” composited or telematically transmitted into digital environments, it should also be remembered that despite what many say, it is not an actual transformation of the body, but of the pixelated composition of its recorded or computer-generated image”

(DIXON, S. 2007, pp. 212).

Logo, o ambiente virtual não nos leva necessariamente para uma virtualidade. Onde os sujeitos perdem sua corporalidade, levando à máxima a pretensa separação corpo e mente. Antes são rearranjados e interconectados com elementos que à primeira vista podem ser entendidos como puramente exteriores a este, mas em termos de continuidade, podem ser pensados como parte (e não apenas extensão). A questão que vai tomando forma aqui é a de se os atores e observadores entendem os corpos virtuais como meras representações do corpo físico? Se é a partir do nosso corpo que percebemos o que está em tela, seria decair em um primado do toque dizer que a virtualidade implica uma ausência de nós mesmos. O que restaria presente no ambiente virtual se excluirmos nosso corpo da equação? Uma mente transeunte como vemos em obras de ficção científica?

Como observei em campo, o fazer artístico em contexto pandêmico se tratou majoritariamente de experimentos não apenas artísticos, mas também de interação. Nem artistas e nem o público, como me foi relatado, podiam imaginar os resultados desses experimentos. Com efeito, os estudos de performance também precisam acompanhar essas mudanças e esses novos arranjos que surgem na relação com o digital. Uma possível abordagem é a da relação entre performance e animação (MANNING, P. 2013) dentro de uma discussão da centralidade das mídias sociais e dispositivos tecnológicos dentro dos papéis sociais e em como um público pode ser o eixo deste processo, na medida em que ele legitima aquela experiência não apenas como algo real, mas como algo que possui movimento e vida própria. Estas discussões, embora encontrem mais frutos hoje, não são novas. Manning aponta que teóricos como Irving Goffman já haviam enveredado para o caminho da animação ainda nos anos 50 (2013). Afasto-me do sentido principal do texto, tratando de avatares virtuais, para tomar a noção de “formas alternativas de corporalidade” (p. 122) no contexto

virtual que a autora apresenta. Se retomarmos a ideia de que estes artistas estão performando uma outra identidade que não a deles, no processo literal de atuarem em seus papéis dentro de um número específico, é coerente pensar que nos números online, esse fenômeno também se reproduz. O artista em performance virtual está performando uma identidade que existe enquanto naquele ambiente, através dele e com ele.

A animação pode ser pensada em paralelo com performance, mas com a distinção de que se a performance tem enfoque nas relações entre os atores e seus papéis, animação diz respeito a uma relação que parte de um coletivo (2013). Desloco o objeto tratado por Manning, os universos de simulação virtuais, por exemplo, para as performances virtuais que observei e essa produção de corporalidade. Enquanto nas performances presenciais o público ovaciona e produz uma presença que não só é de espectador, mas também participativa dentro das performances, no ambiente virtual esse mesmo público é necessário para imaginar e produzir o convencimento necessário de que estas performances necessitam. Assim como a artista precisa nos convencer através de gestos e ações que ela está sendo interrompida (Macia Hari) ou que ela está nos levando pela casa e limpando nossa sujeira (LDV), o público não apenas deve reconhecer e perceber isso, como legitimar numa interação que produz uma performance que não termina, mas continua neste espectador.

A animação também implica um enfoque nas técnicas e nos dispositivos que são usados, o que certamente pode ser articulado com a noção de imediação apresentada anteriormente. Aquilo que podemos sentir falta no virtual, o tato, não é suprido, mas é ressignificado através da imaginação do público, que tem um papel que pode ser entendido como complementar dos gestos e cenas observados, ou melhor, experimentados. Como observei em campo, assim como interações são perdidas, novas combinações são criadas a partir das tecnologias.

Dá-se que podemos entender estas relações como a de atores e papéis, voltando-nos à performance novamente. Nesse sentido, refletir as diferenças, semelhanças, potências e limites dentro da comparação entre as performances burlescas virtuais e as presenciais nos permite questionar o papel do público como “apenas” público espectador, ainda que certamente não passivo como descrevi ao longo da pesquisa. É claro que há várias distinções nessa participação. Certamente a participação presencial, com ovações, interações táteis mais óbvias e imediatas são os elementos que os artistas mais sentiram falta durante o período pandêmico. A resposta é quase que instantânea quando se está no palco com um público presencial, enquanto no ambiente virtual, a performance tem um alcance muito mais pessoal em um primeiro momento, estendendo-se para um coletivo apenas em um segundo momento

(como o uso do chat para reproduzir os gritos e ovações). Logo, ainda que através da continuidade e da animação se possa produzir uma presença referencial e os dispositivos permitam reproduzir interações entre artista e público, é natural chegar à pergunta de que em meio ao isolamento, estas experiências comumente coletivizadas no palco presencial seriam experienciadas de forma isolada por cada indivíduo do público? Esta é uma questão que parece carecer de uma resposta definitiva.

Devo reiterar que esta questão não deve dissuadir o leitor a respeito da produção e construção de uma presença e corporalidade no ambiente virtual, mas unicamente questionar os limites da coletivização dessas experiências. Noutra viés, se hoje facilmente podemos considerar *chats* e fóruns online como comunidades, a questão que fica é a de quanto essas experiências assistidas em coletivo podem, de fato, ser partilhadas pelo público em si? Penso que na medida em que cada vez mais a nossa presença virtual aumenta, cada vez mais reconhecemos esta presença como apenas presença. E novamente, não para tender para um hibridismo, mas para uma continuidade do nosso corpo físico (MASSUMI, 2019) articulada como um reconhecimento e legitimação dos indivíduos que compõem esse meio (MANNING, 2013).

### 3.3. CORPORALIDADE DA/NA AUSÊNCIA

O que vem em mente quando pensamos em corpo? Este conjunto de tecidos e órgãos, uma materialidade que pesa sobre nós, ao mesmo tempo em que é o que somos. Este que nos prende ao regime dos sentidos e das experiências sensíveis; que pode nos identificar, como também ocultar-nos. Materialidade inescapável que ele é, não podemos presumir que a troca de ambientes (do presencial para o virtual) implique um apagamento do mesmo, como tentei justificar ao longo do capítulo. Tentei apontar também como diferentes experimentos artísticos (em conjunto com o uso de técnicas e dispositivos) permitem criar uma presença específica dentro destas performances burlescas e artes de cabaré. Uma das questões que resta ser trabalhada nesta pesquisa é a de que forma os corpos podem se tocar neste ambiente virtual? E também como este toque e/ou presença podem ser reconhecidos?

Como discorre Massumi:

Na sinestesia de nível espelho-tátil, olhar um toque no corpo de outrem desencadeia uma sensação de toque no local correspondente do corpo daquele que observa. Esse efeito é frequentemente discutido na literatura como uma “confusão” espacial ou um “erro” na habilidade que temos de discriminar a nós mesmos e ao outro

(MASSUMI, B. 2016)<sup>23</sup>.

Esta sinestesia de espelho-tátil é a potência de um corpo de perceber um toque em um outro corpo e ser induzido a ter essa mesma sensação de toque no próprio corpo. Durante as performances virtuais observadas e também em algumas das que foram descritas aqui, mostrei formas que podem ser apreendidas como sinestésicas, das quais os artistas fizeram uso para trabalhar tanto as presenças e relações destas entre público e atores, como o exemplo da artista LDV ao carregar a câmera pelos cômodos. Para além dessa relação direta com os dispositivos e imediação (MASSUMI, 2019), surgem outros elementos com potencial sinestésico em mente, estes tanto presentes nas performances presenciais, quanto virtuais. Os artistas em seus momentos de provocação e insinuação (nem sempre estes momentos ocorrem, mas trago aqui a título de dar mais exemplos práticos) tocam em seus próprios corpos e através da mímica (como abordei anteriormente) também simulam outros tipos de contatos e toques com elementos outros (objetos e sujeitos que podem ou não estar em cena). A ideia de espelho, dentro desta noção de sinestesia, implica uma percepção de elementos externos a si, por sua vez representados, ou espelhados, em nosso corpo e campo de percepção individual (MASSUMI, 2016). Mas antes de definir essas percepções como espelhamentos, é caro pensar na percepção enquanto algo que “participa do mundo” (2016).

O que Massumi indica é que há um caráter artístico na percepção, na composição de algo que ele chama de “artes da experiência” (2016). Este caráter artístico diz menos respeito à arte em si, do que às possibilidades da experiência sensorial. A arte pode, por sua vez, “expandir” este domínio. Massumi escreve:

A especificidade da sinestesia espelho-tátil é que a fusão entre visão e tato imediatamente levanta questões referentes ao espaço da experiência. O que parece é que ela faz com que a distância entre os dois corpos seja derrubada.

(MASSUMI, B. 2016).

A sinestesia espelho-tátil tende a retomar a ideia de continuidade e imediação (MASSUMI, 2019). Dentro do espectro da continuidade, não há como pensar que exista, de fato, uma distância separando os corpos, mas uma outra percepção da experiência corporal e artística relacionada com nosso entendimento a respeito de ocupar um espaço. É a nossa percepção que dá ordem ao caos do movimento e dos gestos que são observados nas performances.

---

<sup>23</sup> Não me irei aprofundar nas discussões trazidas por Massumi acerca da cognição e neurologia, para tal recomendo a leitura do artigo referenciado para uma maior depuração destas relações. Tratarei aqui especificamente da sinestesia e da corporalidade virtual em relação ao meu campo, às performances e à produção de corporalidade e presença nos ambientes virtuais.

Esta sinestesia implica ainda a existência de um corpo virtual, mas não nos termos de um virtual produzido e transmitido por dispositivos tecnológicos necessariamente. Neste caso, trata-se de um corpo virtual que faz par com o corpo físico, mas fora dos limites sensoriais deste, ou seja, ele tem seu fundamento em uma espacialidade reconhecida comum e tem seu fim na experiência em si. Massumi afirma ainda que:

O efeito espelho-tátil é uma expressão limitada da outridade-de-um-no-outro, das infinitamente múltiplas transformações qualitativas do corpo virtual. [...] É como se antes de o toque poder ser localizado espacialmente, refratasse em uma velocidade infinita a dois locais, registrado imediatamente pela *natureza qualitativa* do acontecimento.

(MASSUMI, B. 2016)

Essa natureza qualitativa, diz respeito à capacidade de poder ser afetado por um toque que é percebido em um corpo outro. Esse momento de afetar-se, ou natureza qualitativa do acontecimento (2016) é uma definição de simpatia. Nesse sentido, uma experiência compartilhada, aqui deslocando também para uma experiência durante uma performance virtual, se dá no jogo de justaposição entre o corpo físico e um corpo virtual em constante cruzamento. Isso diz respeito ao caráter de mutabilidade que o corpo possui ante os fenômenos que são experimentados por este. Antes de dissociar-se do corpo e de uma presença física, diz respeito ao constante movimento e à mutabilidade que o corpo tem em potência.

No que cerne ao campo das performances burlescas e artes de cabaré virtual, a sinestesia espelho-tátil pode ser também articulada com a ideia de visualidade háptica (MARKS, L. 2000), conceito que por sua fundamentação, aproxima-se mais com os objetos em questão. Marks afirma que:

Haptic visibility shows up in other cinematic genres, such as feminist film and video, experimental film and video that deals with perception, and experimental sexual representation, and indeed I would suggest that it is a growing trend among artists disaffected, for one reason or another, with optical visibility. Feminist work is closely concerned with the representation of the senses and embodiment; the key works I analyze are feminist as well as concerned with intercultural experience.

(MARKS, L. 2000, p. XII).

Por visualidade háptica, deslocando também para meu objeto<sup>24</sup>, referimo-nos ao potencial das imagens transmitidas “significarem através de sua materialidade, através de um contato entre observador e o que está sendo representado”<sup>25</sup> (2000, p. XII). Ainda, “sugere como a visão em si pode ser tátil, como se alguém estivesse tocando o filme com os olhos”(ibidem) ou “uma visibilidade que funciona como sentido do toque” (p. 22). É natural pensar, então, que sendo as artes burlescas e de cabaré, formas de criar experimentações sensoriais e o intento de uma partilha coletiva do que está em cena, estes elementos possam ser ressignificados e incorporados dentro do ambiente virtual. Isso porque, senão apenas a imagem, mas também o som, o uso do silêncio, a música, e falas podem ser hápticas (2000), as mesmas experiências (ainda que com possíveis distinções dado os contextos) em ambiente virtual, também o podem ser. Expandindo essa noção, pode-se sugerir também que “aquilo que o corpo quer dizer” (mote de muitos números burlescos, tal qual ouvi da professora de burlesco Alyssa Tessari) também tem um potencial háptico tanto no palco convencional, quanto através dos dispositivos tecnológicos que permitem essas performances serem. Em suma, nossa compreensão de corpo e presença estão fundamentalmente relacionadas, senão limitadas, a não só o que entendemos como corpo e presença, mas também naquilo que naturalmente buscamos quando nos deparamos com estas duas palavras/conceitos. Logo, trata-se mais de expandir o que se entende por corporalidade à guisa de expandir as potências nas quais esta se apresenta e é percebida por nós. Assim, nem tudo que observamos nas expressões artísticas é háptico, mas a partir de corporalidades apontadas e acionadas, cria-se a possibilidade de que o seja. Não quero dizer com isso que essas formas (ou possibilidades) de tatilidade no virtual são o mesmo que o toque físico, mas trazer exemplos de tatilidades alternativas (que fogem do toque óbvio que costumamos compreender) para produzir efeitos semelhantes ou relacionáveis.

### 3.4 SE HÁ DE BURLAR, QUE SE BURLE O CORPO

As discussões e comparações que surgiram nesta pesquisa, assim como o ato de condensar e rever as conversas e entrevistas que tive, apontam que a interação do público/espectador enriquece a performance burlesca e as artes de cabaré. A performance implica uma experiência empírica, como explica Zumthor (2018), é na percepção da teatralidade e não somente na iminência do corpo que se desenrola esse processo de presença.

---

<sup>24</sup> Inclusive no que cerne ao burlesco enquanto uma forma de expressão artística que, hoje em dia, comumente se propõe a repensar corporalidades femininas — ainda que como destaquei antes existam outras propostas burlescas para além das produzidas por artistas mulheres.

<sup>25</sup> Tradução minha.

É no reconhecimento dos espaços e num acordo comum entre aqueles que participam que essas cenas se desenrolam. A potência está nesse reconhecimento do caráter sensível destas performances, em uma corporalidade que é situada e nos significados que estão presentes dentro daqueles jogos cênicos.

O ambiente virtual e os dispositivos tecnológicos não vieram como substitutos ou como meios de reproduzir as performances presenciais. Tentei apontar no trabalho, como eles produzem novos tipos de relação e interação entre os participantes. Também espero culminar na noção de que o virtual não reproduz uma corporalidade, mas permite que os atores pensem e produzam um outro tipo de corporalidade que até então não era pensada. Nos números burlescos, é comum que os artistas desenvolvam e apresentem diferentes formas de expor, movimentar e entender o corpo. Em uma performance que assisti recentemente, após o período pandêmico, uma das atrizes performava um cão ao som de *I Wanna Be Your Dog*, de Iggy Pop. O corpo humano com seus movimentos bípedes e dotados de mais articulações não serviam para tal. A atriz além de vestida como cão, andava de quatro e encenava todo um novo jogo de movimentos e gestos para simular o animal. Mais recentemente ainda, fui convidado por uma interlocutora para performar (pela primeira vez) como o bode satânico Black Phillip, do filme *A Bruxa*, onde tive de ensaiar movimentos específicos e desenvolver um novo entendimento daquela nova corporalidade que eu estava produzindo: havia uma forma de andar, tanto para que emulasse o personagem, como para manter os chifres equilibrados na cabeça. A virtualidade também exige uma nova reflexão e produção de uma corporalidade específica, de forma a não ser apenas um registro ou transmissão de uma performance sem a presença do público e do palco convencionais.

Nesse sentido, os jogos entre presença e ausência, corpo físico e corpo virtual também podem ser entendidos como possibilidades de se burlar esta pretensa corporalidade e estes espaços comuns à arte. Remetendo à cena inicial deste trabalho, o trecho do filme de David Lynch, de forma a aproximar ao objeto do teatro virtual, Shaviro ao discorrer a respeito dos filmes experimentais de Andy Warhol diz que:

Simulacral artifice and inauthenticity become ways of affirming the life of the body; the passively voyeuristic dispersion of our attention and the exhibitionistic compulsion always to perform before the camera help to liberate subjective experience from the confining armor of the self

(SHAVIRO, S. 1993, p. 236-7).



A corporalidade em performance aciona uma performatividade que vai para além da expressão cênica, expandindo-se para todo o processo de criação e não apenas ‘contaminando’, mas também sendo contaminado pelo ambiente em que estas performances irão acontecer. Nesse sentido, a experiência performática se dá através do corpo para o corpo, mas também o corpo imprime na performance a sua própria experiência. Por quê não dizer então que o próprio corpo não seja performance?<sup>26</sup> Essa experiência do corpo é um processo contínuo de externalização e internalização porque o corpo em performance está em constante movimento e, conseqüentemente, mudança:

O corpo burla suas significações. É o corpo que burla de si. Burla-se com o corpo. O corpo devora alteridades, deglute o outro, vence num instante a fixidez das formas e identidades. Ele inaugura sua erótica particular. E como a antropofagia é processo que não tem fim, depois disso, o corpo recomeça tudo.

(SAIDEL, G. 2013, p. 100).

Por fim, cabe aqui refletir a respeito de um intrinsecamente que naturalmente surgiu, principalmente ao discutir essas questões teóricas. Há, fundamentalmente, uma relação entre corporalidade e socialidade quando tratei dessas performances realizadas no ambiente virtual, particularmente ao considerar o contexto de pandemia e isolamento. Essa relação nos permite dizer que o cabaré virtual foi em primeira instância uma produção de socialidade — dentro da cena burlesco e cabaresca — se considerar a manutenção das ansiedades que havia entre os artistas e também o público, isolado em casa. Levanta-se, então, a questão se a natureza deste isolamento diz respeito a algo social ou físico? A passagem pela pandemia e, principalmente, pelo isolamento, mostrou como novos modos de socialidade foram produzidos pelo cabaré online, assim como o cabaré presencial também produziu e produz — hoje no pós pandemia novos tipos de socialidade. Este isolamento coletivo que pode, em muitos momentos, apresentar-se com o contexto, é mais uma das muitas contradições do burlesco. Mas a arte burlesco se propõe a ser contraditória, como me relataram os interlocutores; esta arte que é crítica na mesma medida em que não quer ser levada a sério. Um constante processo artístico e performático de subverter as expectativas.

---

<sup>26</sup> Afastemo-nos do movimento e do gesto brevemente, à título de reflexão. Já tratei aqui do ato de despir-se, mas também aponte para as políticas e poéticas que existem na nudez extravagante do burlesco e no próprio corpo. Obviamente não está dado esse sentido buscado pelos artistas, mas construído a partir dos discursos desses e da historicidade destes movimentos teatrais. É um corpo que fala e que tenta se comunicar com seu público.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, meu objetivo foi trazer de uma forma mais geral, as definições dos meus objetos de pesquisa: o teatro burlesco e as artes de cabaré. Em seguida, trouxe descrições dos espetáculos e apontei para diferenças, potências e limites que haviam nas performances on-line dentro do contexto pandêmico. No capítulo anterior, articulei o material etnográfico com as questões que nortearam esta pesquisa. Tentei mostrar como discussões e teorias já existentes, tanto no campo da performance, quanto das artes cênicas e visuais (em aproximação aos resultados obtidos nas performances virtuais) corroboram para uma expansão das noções de corporalidade e presença.

Durante minhas entrevistas e conversas, que foram coletadas em um período já de abertura do isolamento da pandemia, fiz uma pergunta em comum para todos meus interlocutores: “Existe a possibilidade continuar havendo performances virtuais após a pandemia?”. Posso afirmar que em consenso, todos me responderam que dificilmente isso aconteceria, salvo algum evento muito específico. Certamente há que se considerar que o momento em que fiz tal pergunta era bastante singular: os organizadores, diretos e artistas estavam ansiosos em performar em um palco tradicional, com público presencial e muitos já estavam saturados das dinâmicas virtuais que permearam aquele contexto. Como me relatou Lívia, havia uma euforia em poder fazer teatro presencial novamente, ainda que também houvesse um “receio por terem ficados em um tipo de corpo restrito. Era como aprender a andar”. Muitos que haviam conhecido o burlesco durante esse período, precisavam agora conhecer esta nova (que na verdade é a velha) forma de fazer teatral. Algo como o caminho inverso daqueles que já estavam inseridos nesse meio.

Acabo concluindo que ao refletir sobre minha etnografia e dados coletados, há na realidade presente uma disparidade com muito do que foi dito a respeito das possibilidades e arranjos possíveis no ambiente virtual para as performances. Explico: dentro do campo de possibilidades da virtualidade e o desenvolvimento da relação entre criatividade e dispositivos, há uma disparidade com a realidade vista no pós-pandemia (e pós-isolamento ou movimento ‘fique em casa’), na medida em que os atores em questão não estão mais tão interessados nessas dinâmicas. Esta perspectiva descrita e observada durante a dissertação e contestada ante os dados coletados e a realidade observada neste contexto pós-pandêmico, ao meu ver, muito menos descredibiliza a pesquisa, mas aponta para novos dados com relação às motivações, as recompensas subjetivas e ao próprio lugar-comum de conforto do fazer artístico.

Outra questão que surge, finalizadas as discussões centrais da pesquisa e ao deparar com os resultados, pressupõe uma certa dicotomia entre a forma e o conteúdo destas performances. Como foi apresentado na pesquisa, estas expressões assumem um caráter bastante marginal, de rompimento com elementos normativos do fazer teatral que estes atores consideram convencional. Vê-se bem isso ao falar do burlesco, que já carrega em seu nome e definição uma série de intenções políticas e artísticas para serem dispostas nos palcos e cenários. Noutra viés, a dicotomia que se pode ver é a de que a forma ainda tenderia à um modelo conservador de fazer artístico, ainda que conservador dentro destas expressões específicas, mesmo que não no grande espectro de expressões artísticas que se conhece. Seriam todas as formas de expressões artísticas, por mais marginais que sejam, fadadas à um conservadorismo próprio das formas? Ainda: existe forma de se categorizar uma expressão artística sem que haja uma convenção destas formas, que por sua vez delimita o significado da mesma? Em “A Burla do Corpo”, Giorgia Saidel aponta para um caráter contraditório do burlesco (mais especificamente do *new burlesque*) ao trazer à tona elementos que podem ser considerados artisticamente “reacionários” (2013). Ainda que ela trate mais das políticas e poéticas, creio que essa crítica possa se estender também às formas, na medida que estes novos experimentos dentro do contexto pandêmico foram observados nesta pesquisa.

Importa dizer que apesar do peso do termo conservadorismo referindo-se a uma estrutura ou estética artística, não tomo aqui como um termo negativado. Podemos pensar isso também em termos de tradição, na medida em que um conservadorismo não implica necessariamente uma estagnação ou uma falta de inventividade e renovação. Antes, uma tradição implica uma política de permanência e especificidade que, na medida em que reitera certas estruturas e estéticas artísticas, se afasta de outras (muito mais do que as negar ou rejeitá-las). É o processo de construir uma identidade específica almejada. Não fosse isso, seria difícil tratar daquilo que torna o burlesco diferente enquanto arte.

No mais, espero com esta pesquisa, apontar que tanto no campo da performance, quanto no da corporalidade, o teatro burlesco e as artes de cabaré se apresentam como objetos ricos e extensos para outras discussões e abordagens etnográficas. Durante minha revisão bibliográfica e conversas com professores e pesquisadores de artes cênicas, tomei conhecimento de que diversas áreas das humanidades estão atualmente lidando e trabalhando com estes objetos. Penso que a antropologia ainda tem muito a contribuir com estas teorias e discussões.

A maior parte das reflexões e teorias discutidas aqui nesta pesquisa devem servir para se pensar o teatro burlesco e artes de cabaré mesmo fora do contexto virtual, dado que

meu objetivo foi sempre não criar uma separação drástica entre os dois contextos no que cerne o fazer artístico, às discussões de performance e corpo. Também servirá enquanto uma etnografia da cena burlesca de Florianópolis-SC, ainda que dentro de um recorte também específico. Apesar de muitas casas de shows terem fechado as portas definitivamente durante o período de pandemia, como pude constatar, a cena burlesca atual está tão forte e sólida quanto antes da COVID. Novas casas abriram, novos artistas surgiram, assim como novos movimentos e modelos de espetáculo também. Essa expansão no campo permite, por sua vez, novas discussões e abordagens destes objetos.

Por fim, a reflexão que permanece ao fim desta pesquisa é a de que o teatro burlesco e as artes de cabaré possuem meios de contornar convenções e modelos pré-estabelecidos tanto referente ao próprio fazer artístico, quanto na relação entre artista e público. Acredito que algumas dessas reflexões podem até mesmo ser estendidas para outras formas de performance que sofram mudanças abruptas no contexto e realidade.

Retomando o que apontei há pouco, se me perguntassem: “qual o futuro das performances em um mundo digitalmente relacionado?” ou mesmo “qual o futuro do burlesco e cabaré virtual?”, eu não saberia dizer com certeza. Enquanto houver a possibilidade, acredito que haverá sempre uma primazia às formas convencionais de presença na relação entre público e artista. Como me relataram muitos dos atores, este era o ponto que mais impactava a eles: a diferença na relação público e artista que há nos dois contextos.

O que posso supor sem receio, a partir de toda essa discussão, é que independente do quanto caótico ou ‘apocalíptico’ seja o contexto, ainda assim haverá quem queira fazer e consumir arte. Mesmo que o mundo tal qual o conhecemos acabe, mesmo que vivamos apenas com paus e pedras, enquanto houver algo para ser dito, haverá arte. O burlesco e as artes de cabaré são hoje foram e são artes de resistência, expressões que implicam uma ocupação dos lugares pelo corpo. O burlesco e as artes de cabaré permitem-se ser palcos para discussões que são caras a estes artistas, de modo que possam deixar seus corpos falarem.

*No hay banda, mas há arte.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Mariana de Araujo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920**. Dissertação de Mestrado de Pós-Graduação em História (PPGH/UNIRIO), 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010 [1977].
- BATESON, Gregory. “Forma, substância e diferença”. Mimeo. Tradução em português de “**Form, Substance and Diference**”. In: Steps to an Ecology of Mind. San Francisco: Chandler Pub, 1972
- BENJAMIN, Walter. **O Autor como Produtor**. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1984].
- CANEVACCI, M.. **Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CLARK, KENNETH. **The Nude: a study in ideal form**. Princeton University Press, 1956.
- DA CONCEIÇÃO SAIDEL, Giorgia Barbosa. **A Burla do Corpo: Estratégias e políticas de criação**, 2013. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.
- DENZIN, Norman K. **The Reflexive Interview and a Performative Social Science**. Qualitative Research, vol. 1, London, Thousand Oaks C.A. and New Delhi, 2001.
- DIXON, Steve. **Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation**. The MIT Press, 2007.
- FREITAS, M. de A. “**Entre estereótipos, Transgressões E Lugares Comuns: Notas Sobre a Pornochanchada No Cinema Brasileiro**”. *Intexto*, nº 10, abril de 2008, p. 65-91,
- GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. In: Monograph No. 2. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre 39 George Square, Edinburgh, 1956.
- GRANGE, William. **Cabaret**. Bloomsbury Publishing PLC, 2021.
- KLEIN, Reisa. **Laughing it off: Neo-Burlesque striptease and the case of the Sexual Overtones as a theater of resistance**. In: Revista Científica de Información y Comunicación, 11, p. 245-265, 2014.
- LYNCH, David. **Mulholland Drive**. Cidade dos Sonhos (2001). Direção e roteiro David Lynch.
- MACGAFFEY, Wyatt. **African Objects and the Idea of Fetish**. In: Anthropology and Aesthetics, No. 25, 1994.

- MANNING, Paul; GERSHON, Ilana. **Animating Interaction**. In HAU: Journal of Ethnographic Theory 3 (3): 107–37, 2013
- MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. **Thought in the Act**. University of Minnesota Press, 2014.
- MARKS, Laura U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- MASSUMI, Brian. **A arte do corpo relacional: do espelho-tátil ao corpo virtual**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 31, p. 05-21, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126462> Acesso em: 26/05/2021
- MASSUMI, Brian. **Imediação Ilimitada**. In: Academia.edu, 2019, Acesso em 01/06/2021.
- MEMOLI, GIUSEPPE. **A Performatividade dos contratos eróticos no BDSM/Fetichismo**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina.
- METZ, Christian. **Photography and Fetish**. In: October, vol. 34, 1985 (2007).
- MIZRAHI, Mylene. **Funk, Religião e Ironia no mundo de Mr. Catra. Rio de Janeiro: Religião e Sociedade**, 27(2) p. 114-143, 2007.
- MIZRAHI, Mylene. **“É o beat que dita”**: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk-Carioca. In: Desigualdade e Diversidade — Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº7, 2010.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. 2014. **"Pump up the Jam: Música Popular e Política"**, In Arte e Política no Brasil, André Egg e outros, orgs. São Paulo: Perspectiva, pp. 315-348.
- PIGLIA, RICARDO apud. SARMIENTO, Domingo F. **Sarmiento Escritor** In: Facundo ou civilização e barbárie. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- RABELAIS, François. **Pantagruel e Gargântua**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”** em Performance Studies: na introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.
- SCHNEIDER, Rebecca. **The Explicit Body in Performance**. London: Routledge, 1997.
- SCHLESSER, Thomas **L’Origine du monde in Dictionnaire de la pornographie**, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SHTAIR, Rachel. **Striptease: The Untold History of the Girlie Show**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2004.
- STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. **The Politics and Poetics of Transgression**. New York: Cornell University Press, 1986.

STEWART, Kathleen. **In the world that affect proposed**. In Cultural Anthropology Vol. 32, issue 2, pp. 192-198. American Anthropological Association, 2017.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Ed. Unicamp, Campinas- SP, 1991.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!** Ed. Unicamp, Campinas-SP, 1996.

ZILLI, Bruno. **A perversão domesticada: BDSM e consentimento sexual**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo. Ubu Editora, 2018.