

Questões performáticas e dissidentes entre escolas de samba e cabarés artísticos no Rio de Janeiro: reflexões a partir de *Talvez?*

Performative and dissident issues between samba schools and artistic cabarets in Rio de Janeiro: reflections from *Talvez?*

Cleiton França de Almeida¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

E-mail: cleitonalmeida@id.uff.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o processo de criação artística como um modo de elaboração de performatividades de gênero dissidentes. Para isso, é elaborada uma cartografia do processo de produção de *Talvez?*, uma série artística autoral formada por trabalhos em diferentes linguagens. Primeiramente, discute-se a potência destrutiva e criativa presente no samba e a sua ativação em âmbitos sociais e culturais. Em seguida, é analisada a construção do enredo *Testemunho de um eterno amante*, o primeiro ato da série em questão, e o que ele reverbera como criação de performatividade de gênero. Por meio de uma aproximação com a linguagem do cabaré advinda do contato com o álbum audiovisual *Orgia*, de Johnny Hooker, discute-se as afinidades entre os modos de burla do corpo presentes nas escolas de samba e nos cabarés artísticos, especialmente no Rio de Janeiro. Finalmente, aponta-se a importância de manter ativa a potência transgressora engendrada nesses territórios e de praticá-la na construção de modos plurais de ser e de estar no mundo.

Abstract

This article aims to reflect on the process of artistic creation as a way of elaborating dissident gender performativities. For this, a cartography of the production process of *Talvez?*, an authorial artistic series formed by works in different languages, is elaborated. Firstly, the destructive and creative power present in samba and its activation in social and cultural spheres are discussed. Then, the construction of the carnival plot *Testemunho de um eterno amante*, the first act of the series in question, is analyzed and what it reverberates as a creation of gender performativity. Through an approach to the language of cabaret arising from contact with the audiovisual album *Orgia*, by Johnny Hooker, the affinities between the ways of mocking the body present in samba schools and artistic cabarets, especially in Rio de Janeiro, are discussed. Finally, it points out the importance of keeping active the transgressive power engendered in these territories and of practicing it in the construction of plural ways of being in the world.

Palavras-chave

Corpo. Performance. Samba. Cabaré. Gênero.

Keywords

Body. Performance. Samba. Cabaret. Gender.

¹ Cleiton França de Almeida, pessoa não-binária. Artista-pesquisador. Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA/UFF). Bacharel em Artes Visuais – Escultura (EBA/UFRJ). Graduando em Artes Cênicas – Cenografia (EBA/UFRJ).

Como criar um corpo?

As performatividades de gênero e suas questões são a força que move diversas pessoas a produzirem arte. Como aponta Leandro Colling (2021), muitas vezes a vida e a obra tornam-se indissociáveis na análise de performances de arte de artistas dissidentes sexuais e de gênero, pois suas experiências sociais são a matéria da produção poética. De fato, o desejo de investigar as possibilidades do corpo e suas imagens mobiliza criações contemporâneas de diferentes linguagens e está cada vez mais presente no discurso de artistas dissidentes. As artes de performance, em especial, possuem um importante papel na articulação de diferentes mídias a fim de colocar o corpo em um espaço central de discussão. Afinal, como nos indica Josette Féral (2003), nelas o sujeito está sempre consciente do que se é e do que se mostra. Essa consciência sobre aquilo que o constitui é o ponto de partida para a transformação dessa matéria em algo de maior plasticidade.

São por vias traçadas pelo desejo de experimentar o corpo em suas infinitas possibilidades de criação que pretendo elaborar, nas próximas páginas, uma cartografia sensível de um processo artístico autoral de aproximação de dois modos de burla do corpo²: o samba e o cabaré. A partir de um enredo de escola de samba concebido por mim, descrevo e analiso o processo de criação e os afetos que o atravessam. Esse material é desdobrado em experimentações fotoperformáticas nas quais reverbero

as questões que o enredo provocou em meu corpo e exercito uma ampliação do potencial de criação que identifico na performance de samba para outras áreas de produção artística e para o campo social. Esse caminho prático-teórico conduz à reflexão sobre como as escolas de samba e os cabarés artísticos possuem afinidades metodológicas que ainda podem ser investigadas de maneira minuciosa. A intenção com a escrita sobre essa trajetória é demonstrar como diferentes modos de criação de corpo podem ser articulados em práticas artísticas cuja poética envolva arte e performatividades dissidentes de gênero.

Uma ampliação do corpo

Primeiramente, é importante delimitar a noção de corpo aqui compreendida como um corpo vibrátil, nos termos de Suely Rolnik (2016). Trata-se de um corpo aberto aos afetos que o atravessam em suas experiências com o mundo e que é constituído a partir deles. Em outras palavras, é um corpo em constante processo, incompleto e indefinido. Há uma tentativa de distanciamento da noção de corpo ensinada pela filosofia ocidental moderna como um organismo fechado em si mesmo e cindido entre mente e corpo, sendo que tudo relativo à matéria é subjugado em relação àquilo que é associado à razão intelectual. A capacidade subcortical dos nossos órgãos de sentidos, que Rolnik vincula ao corpo vibrátil,

Que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo (Rolnik, 2016, p. 12).

2 A artista burlesca e pesquisadora Giorgia Conceição, também conhecida como Miss G, desenvolve o conceito de burla do corpo em sua dissertação de mestrado em artes cênicas defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em 2013. Para a autora, o corpo que burla “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” (Saidel, p. 100, 2013). Esse conceito não será aprofundado no presente artigo, mas o atravessa no que se refere às performances dissidentes praticadas nos espaços analisados.

Ativar a vibratilidade do nosso corpo é, então, sentir o mundo como parte de nossa constituição. Como efeito dessa abertura, o corpo torna-se um lugar de tensões entre as rígidas estruturas que foram construídas como única possibilidade existencial durante nosso processo formativo e as criações de formas de expressão que pulsam das experiências desse corpo vivo e aberto às múltiplas possibilidades de existência que os afetos agenciam. O corpo vibrátil que entende o mundo como parte de seu corpo possui semelhanças com o corpo paradoxal conceituado por José Gil, que compreende o espaço do corpo para além dos limites da pele. Segundo o autor,

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal (Gil, 2002, p. 56).

Considerar o corpo vibrátil e paradoxal como espaço da ação artística é um modo de ensaiar novos sentidos para essa matéria que nos habituamos a chamar de corpo e de nós mesmos. É o que podemos notar na produção de diferentes artistas dissidentes sexuais e de gênero que ampliam a zona limiar entre as artes de performance e as performatividades de gênero. Um dos exemplos que mais se destacam na cena pop brasileira é Alma Negrot, artista multimeios que fez a direção de arte de trabalhos de cantores como Johnny Hooker e Karol Conká, mas que também tem um reconhecido trabalho como performer e *drag queen*.

Em suas produções visuais, Alma Negrot borra os limites precários dos papéis de homem e mulher, cria imagens extraordinárias e territorializa corpos alienígenas às normas deste mundo ocidentalizado e colonizado. Com um vasto repertório que

contempla Madonna, *clubbers*, neoburlesco e outras referências visuais e culturais da cena *queer underground*, a artista produz montagens – ou, nos termos da área, montações – que demonstram na prática como o corpo vibrátil tem sua configuração modificada pelos afetos que o atravessam. Ao falar sobre seu trabalho, a artista diz:

Traduzindo em cores e formas outras, encontramos maneiras de ecoar com algum brilho a mais tudo que antes estava preso na garganta junto do choro, no armário da normalidade. Armário esse que toda vez que me maquio, sinto-me mais distante e para nunca mais voltar. E mais próximo de qualquer coisa que eu poderia chamar liberdade³.

Outro nome que pode ser citado nesta verdade e que vem ganhando um lugar importante no mercado de arte é o de Uýra, que teve participação na 34ª Bienal de São Paulo, *faz escuro mas eu canto*; e uma grande exposição no MAM do Rio de Janeiro, *aqui estamos*, aberta no final de 2022. Autointitulada como a “Árvore que Anda”, Uýra é a montagem de Emerson, indígena da Amazônia Central, artista, bióloga e educadora. Em suas performances e fotoperformances, monta em seu próprio corpo imagens de seres da floresta – ou mesmo da própria floresta – e ao mesmo tempo em que estabelece um posicionamento político diante de questões ambientais; também reformula seu corpo a partir de outras lógicas e de outras performatividades que não as que foram ensinadas pelos dispositivos de poder que aniquilam a subjetividade – nos termos de Foucault (2020), a Igreja, o Estado, a medicina, as escolas, a família.

Em uma via mais próxima da que será trabalhada neste texto, podemos olhar para a trajetória de Samile Cunha, *drag queen* carioca que há mais de vinte anos escreve seu nome na história do carna-

3 Negrot, Alma. #VoguePride: @almanegrot fala sobre identidade queer. Vídeo do Instagram. @voguebrasile, 28 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CQqoEjttKPg/>>. Acesso em: 09 ago. 2023.

val por meio de suas performances e suas pesquisas de gênero. Personagem de Samuel Abrantes, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Samile Cunha é figura presente nas quadras das escolas de samba e em eventos carnavalescos durante todos os meses do ano, e no carnaval abrilhanta os desfiles de inúmeras agremiações como destaque de luxo. Apadrinhada por Milton Cunha, outro importante nome para a fomentação do debate sobre dissidentes de gênero no carnaval carioca, Samile é uma artista que explora os conhecimentos praticados no samba em suas performances dentro e fora da avenida. Para além disso, Samuel Abrantes incorporou em sua pesquisa acadêmica as vivências como uma *drag queen* do samba e desenvolveu teoricamente conceitos que permeiam essa experiência com arte, sexualidade e gênero em seu livro *Samile Cunha transconexões memórias e heterodoxia* (2014).

Nos três exemplos supracitados, pode-se notar como as experiências sociais atravessam a prática artística com o corpo. Alma Negrot e suas referências do pop, Uýra e as questões ambientais e indígenas, Samile Cunha e os saberes do samba. Seus corpos, vibráteis e abertos aos afetos, são atravessados pela coletividade que os circunda e se movem a partir dela para outras direções. No desejo de criação de outras performances sociais e de outras performatividades de gênero – ou seja, de um outro corpo –, transformam esses afetos em matéria viva para produções artísticas sobre seus corpos, em seus corpos, que derivam em construções de imagens desse processo de investigação por meio da arte.

A partir dos pressupostos das artes de performance como uma zona de experimentação das possibilidades de criação de corpo que reverbera as performances sociais, da produção em arte ser um meio de produção de vida, da montagem artística do corpo ser um modo de remontagem do corpo em todas as suas práticas, desenvolvo uma série intitulada “*Talvez?*”. Por meio da escrita e de foto-

performances, em um processo de construção de imagens em que o espaço do corpo é o lugar da ação, dou fluxo ao desejo de reformulação do corpo a partir dos afetos que o atravessam. No caso da minha produção, o samba praticado nos espaços das escolas de samba e os saberes agenciados a partir das experiências com ele são forças motrizes para o desejo de criação de corpos e de performatividades dissidentes de gênero. Consequentemente, o pensamento sobre suas potências é um ponto de relevância para a compreensão do processo executado.

A cultura do samba e seus afetos

A performance de samba possui uma paradoxal potência de quebra e de constituição que muitas vezes não é agenciada devido ao modo como culturalmente o samba é considerado em nossa sociedade. Desde sua formação a partir da montagem de saberes dos povos afrodiáspóricos que sofreram com a violência física e epistemológica da colonização em terras brasileiras e, nesse caso, especificamente no Rio de Janeiro, o samba é um dispositivo de reinvenção da vida e dos modos de ser. A potência do samba está no ato de requebrar: a repetição do ato de romper com uma linearidade determinada e de experimentar a criação de linhas sinuosas, assimétricas, fragmentadas. Sua prática provoca a burla dos parâmetros da colonização e gera novas possibilidades de se mover no espaço-tempo.

Contudo, as diferentes negociações com a colonialidade ao longo das décadas minaram de modo considerável essa potência, a fim de torná-la controlável pelas instituições de poder hegemônicas. No atual contexto em que vivemos, onde há uma necessária busca pela retomada de nossas forças ancestrais e pelo exercício pleno de nossas subjetividades, como performar a potencialidade destrutiva e criativa do samba?

De modo geral, o samba está culturalmente associado apenas ao período festivo do carnaval, como um gênero musical e como uma técnica de

dança ligados às manifestações populares. Essa associação imediata decorre de um longo projeto de transformação do samba em um símbolo de nacionalidade que se desenvolveu principalmente na segunda metade do século XX. O Estado, com essa estratégia, conseguiu alcançar dois objetivos que lhe eram importantes: primeiro, captou para si uma manifestação de povos marginalizados que era um incômodo e a tornou relativamente dócil; e segundo, formou uma imagem de brasilidade que economicamente era muito viável aos seus interesses políticos.

No Brasil, desde a abolição da escravatura, assistiu-se, com o desenvolvimento das relações capitalistas e o fortalecimento da sociedade civil, a uma modificação nas formas de dominação social. A velha estratégia de repressão física às formas carnavalescas do “populacho” foi cedendo lugar a um projeto cultural que tinha como objetivo abafar a subversividade latente nessas formas de folia, de maneira a integrá-las à visão de mundo oficial, reinterpretando os seus signos e descartando toda tendência rebelde, explosiva, incontrolável (Coutinho, 2006, p. 25).

Mesmo com os desdobramentos que aconteceram nas primeiras décadas do século XXI, muitos resquícios desse projeto ainda são presentes nos modos como o samba é compreendido na contemporaneidade. O historiador carioca Luiz Antonio Simas, que também possui importantes trabalhos em conjunto com o pedagogo carioca Luiz Rufino, ao esmiuçar como a população afro-brasileira inventa cosmo percepções a partir de suas experiências traumáticas e de encantamento neste solo, defende como o samba agencia diferentes sabedorias que estão para além do modo como foi absolvido pelo capitalismo:

Muito mais do que gênero musical ou bailado coreográfico, o samba é elemento de referência de um amplo complexo cultural que dele sai e a ele retorna, dinamicamente. No sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que

tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deus e louvar os ancestrais. Reduzir o samba ao terreno imaginário onde mora a alegria brasileira do carnaval é um reducionismo completo (Simas, 2019, p. 114).

É latente voltar nossos esforços para o que é a performance de samba para além dessas camadas colonizadoras do corpo que foram historicamente sobrepostas. Como ponto de partida, é possível dizer que há no ato de sambar uma teatralidade que dinamiza o corpo em todas as suas dimensões. O samba está assentado em afroepistemologias que compreendem o corpo como um lugar de produção de saberes e não apenas como um receptor passivo. Isso implica também na ideia de que não há uma separação entre mente e corpo, como a filosofia ocidental clássica tanto defende em suas teses. Sambar é produzir pensamento com o corpo integrado e aberto. É falar com os movimentos, com os gestos, e se comunicar por meio de uma língua que dança e que gera sabedoria ao dançar.

O entrecruzamento entre a arte e a vida que há no samba permite a análise de sua teatralidade como uma noção importante para a retomada de sua potência mobilizadora. Afinal, se “o cotidiano como campo inventivo revela uma infinita trama de saberes que são expressos nos corpos das práticas e dos praticantes [...], as práticas cotidianas emergem como formas de saber-fazer” (Rufino e Simas, 2018, p. 26), e é importante tecer uma compreensão sobre como esses saberes praticados no cotidiano nos afetam e sobre como podemos reformatá-los. Como propõe Josette Féral (2003), é definir a teatralidade não como categoria, mas como estrutura, ação, movimento, relações. É preciso, para isso, considerar o fazer teatral em sua esfera de produção ficcional, ou seja, como um exercício de construção, de fabulação e de inscrição de vida. O que há de teatralidade nas performances de samba é, fundamentalmente, a possibilidade de fazer existir algo que ainda não

existe por meio da experiência prática. Nessa imbricação entre arte e vida, podemos nos aproximar do que disse Antonin Artaud,

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro (Artaud, 1984, p. 22).

Em seu texto *O teatro e a cultura*, Artaud defende a ideia de que precisamos considerar a cultura em ação, uma cultura “que se torna em nós como que um novo órgão” (Artaud, 1984, p. 16). Essa consideração do autor está pautada em sua crítica ao modo como a cultura ocidental eurocêntrica muitas vezes não coincide com a vida e apresenta-se separada dela, como algo que serve para reger a vida, ao invés de ser construída por meio da mesma. Artaud faz parte de um conjunto de pensadores que rompem com o enaltecimento do sujeito civilizado e culto que extrai pensamentos dos atos, ao invés de identificar os atos como pensamento. No lugar, propõe que haja um proveito de ator, ao invés de fruidor, o que nos permite dizer que Artaud nos incentiva a superar a tradição cultural que privilegia a mente e a atividade intelectual em detrimento do corpo em toda a sua carnalidade. É necessário desfazer-se dessa cultura que se impõe sobre os corpos para que haja espaço para a construção de uma cultura pelos corpos.

Se uma performance de samba pode ser aproximada de uma performance teatral é porque o corpo, de modo integral, está em um lugar central na prática de criação. Como Artaud (1984) propõe, ao não permanecermos como simples órgãos de registro da cultura pré-existente, nos tornamos organismos produtores de culturas que provêm da própria experiência. A experiência do corpo vivo, do corpo em movimento, engendra modos de ser, de estar e de se relacionar com o mundo. Evidenciar o caráter teatral da cultura é, nesse ponto, compreender que

a vida é construída e que, consequentemente, pode ser desfeita e refeita por meio da prática corporal. As performances de samba são, portanto, um exercício cênico que pode ser utilizado para a constituição de realidades assentadas nas lógicas e nos saberes praticados nos espaços do samba.

Elizabeth Grosz (2015), ao falar sobre os corpos reconfigurados, traça um caminho que pode ser entrecruzado com o de Artaud pelas vias do pensamento da centralidade do corpo na produção de conhecimento. A autora dispõe um breve panorama histórico sobre o lugar do corpo na filosofia ocidental, fundada numa *somatofobia* que rejeita o corpo, a carne, a emoção, para enaltecer a mente, a razão. E, nessa empreitada, aponta para a própria constituição fragmentária do corpo, que é um processo de construção desenvolvido por toda a vida, e não como um objeto pronto que permanece inerte ao longo do tempo. Como a autora complementa, “a natureza não deve ser entendida como uma origem ou como um molde invariável, mas como materialidade em seu sentido mais geral, como destinação” (Grosz, 2015, p. 81). A vida é matéria para a formação da cultura em nossas práticas performativas.

Por ser uma filosofia de vida fundamentada no corpo, o samba já quebra com qualquer tentativa de apreensão por uma lógica de mundo eurocêntrica. Por ser resultado da reunião de diversos saberes vindos de diferentes configurações culturais, o samba é, indissociavelmente, um modo de produzir conhecimento pelo corpo em performance. Tudo o que o samba reverbera como potência de desfazimento dos moldes da colonialidade e de criação de outras performatividades é gerado no próprio corpo em performance, em cena. Como um saber fundado em tradições africanas, o samba não privilegia a cabeça como lugar de produção intelectual, mas todas as partes do corpo concomitantemente. A respeito disso,

Somos herdeiros de mentalidades decapitadas, as tradições ocidentais cultivam há tempos a má sorte de ter a cabeça deslo-

cada dos corpos. [...] Esse dismantelo é reflexo de processos que operam de forma em que se exalta um saber (centrado na razão ocidental e na representação da cabeça como centralidade) em detrimento de outras sabedorias que têm o corpo como assentamento (Rufino e Simas, 2018, p. 93).

Quando Elizabeth diz que “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (Grosz, 2015, p. 84), trata-se de tomar consciência da teatralidade da vida. Somos atravessados por tudo o que nos cerca e nos alcança como cultura e, por isso mesmo, ao compreender esses atravessamentos como componentes de uma construção ficcional, tomamos posse do poder de renovação dos sentidos da vida pelo teatro, tal como acreditava Artaud. Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018, p. 50) nos indicam que “são os saberes corporais que nos permitem pensar que o suporte físico do corpo em performance nos ritos pratica/inventa outras formas de relação com o mundo”. As performances de samba, como uma prática de vida que acontece em múltiplos espaços pela cidade, são saberes que estão em movimento, em ação, e que podem inventar práticas da teatralidade no cotidiano.

Desse modo, defendo que o sambista precisa articular ativamente a potência de requebrar que há no samba para que ela possa vir a ser uma força motriz na reconfiguração da sociedade, mesmo que seja apenas em planos micropolíticos. Exercitar a construção de uma vida cênica a partir dos parâmetros fundamentados na ancestralidade do samba é um modo de modificar não apenas o próprio corpo, como um performer, mas também os corpos que o circundam, como o público que presencia a ação teatral e é afetado por ela. Diante disso, no âmbito do processo artístico, como poderia articular essa potência praticada no samba com os demais afetos que atravessam o corpo?

É no caminho dessa reflexão que o processo de criação do projeto *Talvez?* inicia-se com a escrita da narrativa poética desenvolvida como sinopse

de enredo da escola de samba virtual Imperatriz Ludovicense para o carnaval de 2023, do qual sou responsável como carnavalesco⁴. Intitulado de *Testemunho de um eterno amante*⁵, o enredo é um relato ficcional a partir do álbum audiovisual *Orgia*, do cantor recifense Johnny Hooker. Este, por sua vez, tem como referência o livro *Orgia: diários de Tulio Carella, Recife 1960*, do escritor argentino Tulio Carella.

No álbum, Hooker canta sobre prazeres, amores e desilusões em canções que misturam diferentes ritmos musicais associados à brasilidade, que são acompanhadas por um material visual cuja estética tem como referência as noites em bares, casas noturnas e ambientes da cena *queer underground*, com a direção de arte assinada por Alma

4 Carnaval virtual é uma manifestação carnavalesca que reúne foliões de todo o Brasil e acontece de modo totalmente digital desde 2003. Os desfiles acontecem nos sites das ligas organizadoras, por meio de uma plataforma de upload de arquivos. Nos últimos anos, também acontece uma transmissão ao vivo nos dias e horários dos desfiles, nos canais oficiais das ligas na rede social YouTube. De maneira geral, os desenhos dos elementos que constituem o desfile, como as alas, as alegorias, os destaques etc, são dispostos em um layout de passarela, e o público pode acompanhar “rolando” a página. O processo de criação do desfile acontece em moldes similares aos das escolas do carnaval físico, pois há a construção do enredo, a escrita da sinopse, a composição dos sambas autorais por meio de disputa ou encomenda, a gravação em estúdio e o desenvolvimento dos desenhos. Ao longo do ano, os participantes convivem por meio de redes sociais, sendo o WhatsApp a mais utilizada atualmente. Em 2022, desenvolvi um documentário-artístico intitulado *Mamãe, eu quero ser Croquetchy! - Um doc purpurinado*, contemplado pelo edital *Cultura Presente nas Redes 2*, da Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, em que é apresentado o carnaval virtual e seus desdobramentos a partir de um desfile desenvolvido por mim. O documentário está disponível online e pode ser assistido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g-dHGG7CAXdA>>. Acesso em: 12 out. 2023. Mais informações sobre o carnaval virtual podem ser obtidas no site oficial de uma das ligas organizadoras de desfiles virtuais, a LIESV. Disponível em: <<https://www.liesv.com.br/site/>>. Acesso em: 06 set. 2023.

5 O texto será publicado como poema em um livro da Coleção Toada, da Editora PPGCA, da Universidade Federal Fluminense.

Negrot. A experiência proporcionada pelo trabalho de Hooker conduz a uma ampla percepção do corpo e das relações afetivas com outros corpos. As composições, em sua grande maioria, tensionam o lugar do corpo entre a efemeridade de prazeres sexuais e o desejo de sentir-se seguro e estável na prática amorosa. *Orgia* já convoca, desde seu título, um olhar para o corpo em todas as suas complexidades, especialmente o corpo marginalizado que encontra na penumbra noturna a possibilidade de exercer suas subjetividades.

O álbum de Johnny Hooker reverberou em mim o desejo de escrever um enredo carnavalesco a partir de uma narrativa que também considerasse o corpo em sua potência de criação. A escrita ficcional deu-se sob a escuta das músicas e alguns versos aparecem como colagens, de maneira integral ou parcial, assim como o cantor faz com o diário de Carella. O texto que escrevo é um poema montado em cinco momentos, em cinco atos que têm a duração dramática de uma madrugada. Toda a história se passa sob a presença da noite como uma entidade que acolhe os fazeres que transgridem as normas do dia. A influência de *Orgia* na escrita do enredo levantou o seguinte questionamento: o que as escolas de samba e os cabarés têm em comum?

Afinidades entre as escolas de samba e o cabaré artístico

No processo de concepção e de escrita de *Testemunho de um eterno amante*, aproximei-me do cabaré como linguagem e expressão artística, primeiramente, devido ao interesse de ambientar a história nesse local associado aos prazeres noturnos e à criação desviante aos moldes da tradição clássica. Uma das referências para isso foram os videocliques das músicas *Amante de aluguel* e *Nhac!*, e também dos demais vídeos produzidos para a divulgação do álbum *Orgia*. Vale ressaltar, porém, que Johnny Hooker tem trabalhos anteriores que também dialogam com a estética cabareteira, como o videoclipe

da música *Volta*, que faz parte da trilha sonora do filme *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda, que é uma forte referência para se pensar a cena dissidente sexual e de gênero no Brasil.

Assim como as escolas de samba se desenvolveram às margens da sociedade, cercadas por paradigmas negativos que as reprimiram, mas como palcos frutíferos para produções artísticas que não se enquadravam aos padrões ocidentais da arte canônica, também os cabarés no Brasil foram e são um importante espaço de experimentação artística para corpos dissidentes sexuais e de gênero. Esses espaços que sob a penumbra da noite deram luz a tantos artistas marginalizados se entrelaçam pelo compromisso ético em trair a estética da colonialidade. A autora Christina Streva, ao fazer uma robusta pesquisa sobre as origens do cabaré artístico, diz que o fenômeno foi “uma cena marginal, que se alastrou pelas periferias dos grandes centros urbanos a partir do final do século XIX” (2017, p. 65). Se observarmos o contexto carioca da época no que tange ao carnaval, em paralelo à chegada dos cabarés artísticos europeus, desenvolveram-se as primeiras associações populares que viriam a se tornar as escolas de samba no início do século XX. Oriundas de territórios às margens do centro social, como morros e bairros do subúrbio, as escolas de samba possuíam uma função similar ao cabaré, no sentido de ser um espaço de reunião de sujeitos inconformados com o sistema vigente, adeptos de modelos alternativos de vida; e de experimentações artísticas desconsideradas pela tradição clássica. Ainda a respeito dessas semelhanças, considero pertinente o que Streva diz sobre o espaço do cabaré:

O próprio espaço do cabaré abolia as barreiras entre os artistas e o público, criando um clima de intimidade e de mistura de corpos, muito diferente do tradicional e hierárquico palco italiano dos teatros da época. Em um momento da história na qual a sociedade vivia uma radicalização das diferenças sociais, o cabaré irá se configurar como um lugar de todos, no qual os corpos livres se

misturavam em festa (Streva, 2017, p. 89).

É possível identificar mais afinidades entre as duas linguagens artísticas. Segundo Cleber Braga, “pensar sobre uma tradição da arte do cabaré implica no reconhecimento de sua histórica traição ao cânone teatral e, no contexto sudaca, traição ainda à própria colonialidade na qual foi forjado” (2021, p. 5). O autor defende que o cabaré é, desde seus primeiros registros históricos na Europa, e em especial na França, uma transgressão à tradição teatral ocidental desenvolvida desde o teatro grego. Contudo, Braga acrescenta que a arte do cabaré na América Latina é uma segunda dobra transgressora sobre o cânone, pois trai a tradição do cabaré europeu ao trazer para a performance corpos e práticas que rompem com os padrões hegemônicos forçados pela colonização. Dessa maneira, o cabaré no Brasil e nos demais países latino-americanos, “tendo se desdobrado em outras corporeidades e geopolíticas, pôde se reconfigurar como maquinaria estético-política decolonial, desconstruindo e reformulando padrões estéticos vigentes” (Braga, 2021, p. 14).

Uma importante artista que marcou a cena noturna carioca ao se apresentar por cabarés da Lapa e ocupar tanto a noite quanto o dia com seu corpo transgressor é Madame Satã. A “bicha malandro” é um forte ponto de contato histórico entre o cabaré e as escolas de samba no Rio de Janeiro. Figura memorável da Lapa, também desfilava com suntuosas fantasias pelo carnaval. Em 2023, foi homenageada pela escola de samba Lins Imperial, com um enredo biográfico que buscava valorizar sua força e resistência contra o sistema. O samba-enredo, que se autoproclamava como um samba-manifesto, cantava “A sua vida foi um palco de teatro / Negro drama do asfalto / Flor que ensina a resistir / Ó, entidade, de bonecas e mendigos / Renegados e vadios, baixe na Sapucaí!” e, alguns versos depois, “Meu malandro bambambam, preconceito aqui não rola! / Não se brinca com Satã! / Mojubá a minha

escola!”⁶. Por todo seu legado, Madame Satã pode ser considerada como uma das precursoras da criação de performatividades dissidentes na zona limiar entre a escola de samba e o cabaré:

Distorcendo e desviando, Madame Satã encantou e assombrou o imaginário da sociedade carioca com suas memoráveis performances, que mesclavam musicalidades e teatralidades populares marginalizadas na época, como o samba e a capoeira, além das referências ao imaginário do candomblé (Braga, 2021, p. 23).

De um ponto de vista alegórico, Madame Satã é uma entidade que habita a fronteira entre as teatralidades populares marginalizadas no Rio de Janeiro, a esquina onde as escolas de samba e os cabarés artísticos se entrecruzam. Esses dois espaços de transgressão dos cânones surgem, cada qual no seu contexto, da urgência por lugares onde grupos com diferentes visões sociais pudessem se reunir e onde expressões artísticas consideradas pela oficialidade como inferiores, infames e inadequadas pudessem ser praticadas e apreciadas. Ambos se tornam palcos abertos para a investigação de metodologias disruptivas do corpo.

Em 2012, a escola de samba São Clemente cantou na avenida um enredo sobre espetáculos musicais e seu samba entoava os versos “Um violino anuncia / Vem viajar na magia / Do meu cabaré, com samba no pé / Vem exibir, pode aplaudir [...] De tudo aconteceu / Puxa! Aqui Paris é avenida / Hoje o malandro sou eu / Vi a tristeza feliz da vida”⁷. A narrativa da agremiação homenageava montagens emblemáticas da história do teatro musicalizado, incluindo os desfiles no sambódromo como

6 S.R.E.S. Lins Imperial 2023. Madame Satã: resistir para existir. Composição de Cláudio Russo, Genésio, Jefferson Oliveira, Kiko Vargues, Mateus Pranto, Naldo, Paulo César Feital, Pezão e Samuel Gasman.

7 G.R.E.S. São Clemente 2012. Uma aventura musical na Sapucaí. Composição de Flavinho Segal, FM, Grey, Guguinha, Marcos Antunes, Ricardo Goes, Serginho Machado e Vânia.

uma expressão brasileira do gênero. Nesse sentido, o samba-enredo afirma a escola de samba como um cabaré que pratica o samba no pé e que transforma a tradição parisiense em um espetáculo a céu aberto. Mas, somado a isso, para além da manifestação carnavalesca na Marquês de Sapucaí, considero que as quadras das escolas de samba são um espaço de experimentação artística. Durante o ano inteiro elas são ativadas como dispositivos de existência para as práticas desenvolvidas a partir do samba.

No que tange aos modos de burlar o corpocisheternormativo, as escolas de samba e os cabarés artísticos possuem na sátira, na paródia e na transgressão estratégias metodológicas afins. Ambos os espaços são férteis para produções performativas que desviam aos padrões e que explicitam seu caráter ficcional. É notável a elaboração de reflexões críticas acerca dos modelos hegemônicos e o estímulo ao exercício do pensamento sobre a construção dos cânones. Com isso, abrem-se brechas para romper com os papéis compulsórios de gênero e reinventar performatividades dissidentes. Uma imagem para exemplificar essa consideração é a performance de Raphael Khaleb em um elemento alegórico do desfile da escola de samba União da Ilha em 2015. Como destaque no tripé *O banho de Cleópatra*, o performer, uma bicha gorda, representava a famosa rainha do Egito tomando banho de leite de cabra. Khaleb, trajando apenas uma tanga e um adereço de cabeça para caracterizá-lo, ao exibir sua barriga e mamilos e chacoalhar toda sua gordura ao sambar, provocava a canônica imagem que se cristalizou no ocidente de Cleópatra como uma mulher esbelta, símbolo de beleza e sedução. A presença do artista no desfile dialogava com a proposta do enredo da escola, *Beleza Pura?*, de questionar os padrões de beleza da sociedade. Os comentários de extremo mal gosto feitos pelos comentaristas homens, cis e héteros da transmissão da TV Globo reforçam a potência da performance de Khaleb⁸.

O carnavalesco Milton Cunha, única presença dissidente de gênero na transmissão, foi cirúrgico ao perceber e comentar “o enredo está cumprindo sua missão de brincar com esse padrão”. A performance de Raphael Khaleb como Cleópatra e seu potencial transgressor possuem uma grande afinidade, tanto em termos visuais quanto discursivos, com a de Laura de Vison em sua performance da música *Vaca Profana*, de Gal Costa. A primeira, realizada em um dos palcos do samba; a segunda, nos palcos dos cabarés da Lapa. Ambas, contudo, quebrando as imagens estáticas de gênero e criando novas perspectivas para o corpo.

Esses atravessamentos entre o cabaré e a escola de samba geraram um desejo de performar em meu próprio corpo a narrativa do enredo que escrevi, principalmente devido ao seu caráter autoficcional. A articulação de fragmentos das referências levantadas foi primordial para as experimentações visuais desenvolvidas a partir do texto. Diante das possibilidades de burlar o corpo tanto pela potência requebrativa do samba quanto pelo poder de traição do cabaré, fui movido pela seguinte provocação: como poderia desdobrar em imagens visuais as questões levantadas pela performance da escrita?

Os desdobramentos de *talvez*?

Para a produção do trabalho visual, dediquei-me com mais atenção a um trecho específico da sinopse do enredo, escolhido devido a uma proximidade afetiva com o momento em que estava vivendo. Trata-se da passagem narrativa em que o sujeito encontra-se na solidão da cama após viver uma intensa relação amorosa e sexual com um outro. Considero que essa imagem poderia ser um tipo de símbolo de toda a narrativa, um resumo visual da

33:14 de um vídeo da transmissão do desfile da escola disponível no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rS-LD_6A0Ok>. Acesso em: 05 set. 2023.

noite de prazeres e dores no cabaré.

Além disso, para presentificar na ação uma corporeidade cabareteira, optei pela performance de acrobacia aérea, devido à proximidade das artes populares e circenses das apresentações em cabarés artísticos ao longo da história, como nos aponta Streva (2017). Por ter iniciado recentemente uma prática com tecidos, aproveitei a oportunidade para experimentar o entrecruzamento entre artes visuais, acrobacia aérea circense e escola de samba.

A concepção inicial foi trabalhar com montagens digitais a partir de duas fotografias. A primeira, como plano de fundo, a imagem de uma cama vazia, apenas com lençóis bagunçados com muitas dobras para marcar que houve ali a presença de um corpo que já não está mais. Sobreposta a ela, um recorte do meu corpo em acrobacia aérea com tecidos, uma atividade que requer a total atenção sobre os movimentos do corpo. A intenção, nessas propostas, foi trabalhar de maneira alegórica os dualismos presentes na narrativa. A cama bagunçada sem nenhum corpo é a ausência, os resquícios de um acontecimento efêmero sem nenhuma perspectiva de continuidade. O corpo acrobático é sobreposto como uma memória e um desejo de prazer. É o corpo em movimento, a realização de uma fantasia entre aqueles lençóis. A cama é fotografada de uma perspectiva que olha para baixo, para aquilo que é concreto. O corpo é fotografado de um olhar para cima, para o que está além do horizonte e pode ser abstraído. O dualismo entre a realidade e o sonho, entre a desilusão palpável e o desejo de uma ilusão que está em um plano longe do toque. A cama, lugar onde se sonha, mas onde também se vive grandes decepções. O corpo acrobático como um lugar de criação, de expressão artística e de tensionamentos dos desejos que associo ao cabaré.

Figura 1 – Colagem digital *Talvez?*



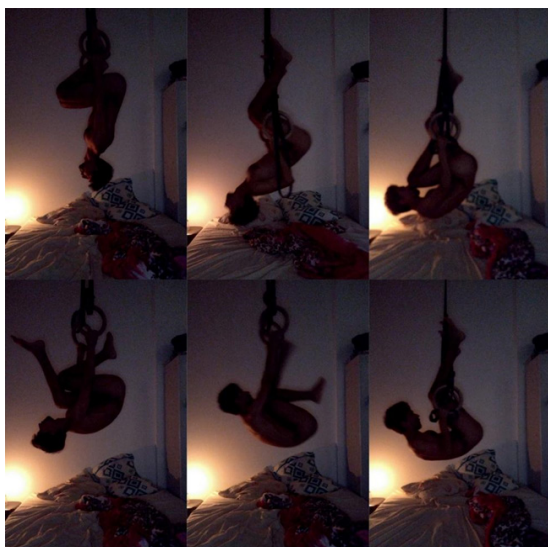
Fonte: acervo pessoal.

Com esses primeiros exercícios de sobreposição digital, surgiu o desejo de experimentar essa dualidade do corpo acrobático e da cama por meio de fotoperformances. Visto que possuo um par de argolas em casa, adaptei o espaço do quarto para que pudesse fazer os movimentos acrobáticos suspenso sobre a cama. Diante da câmera do celular, ferramenta de produção de registros íntimos, subi nas argolas e experimentei diferentes posições em que meu corpo permanecesse no ar, sem nenhum contato direto com a cama. A intenção era manter as principais questões conceituais presentes nas montagens digitais, mas também abrir o processo para que essa outra linguagem e técnica pudesse

apontar novos caminhos para o desenvolvimento do trabalho. Fiz esse exercício três vezes, para ajustar questões visuais da cena, como iluminação, altura das argolas e disposição dos lençóis sobre a cama. Com os arquivos fotográficos disponíveis, optei por um tratamento de imagem com alto contraste para evidenciar as sombras e o claro-escuro. Além disso, a escolha pelo contraste de cores quentes e frias foi possível pelo uso da iluminação azulada que entrava pela janela do quarto e pela luz avermelhada de uma vela colocada do lado oposto.

Entendo que em *Talvez?* transformo meu quarto em um palco de cabaré, em um cenário no qual me coloco em cena para performar o desejo de investigação das possibilidades do corpo. Esse corpo, vibrátil e paradoxal, por sua vez, é constituído por todos os elementos que compõem o espaço. Toda a construção da imagem é parte da experimentação do corpo e, sendo assim, a cama, a luz e as argolas são também elementos que dão sentido a esse corpo em processo de ser inventado. A criação autoficcional da escrita carnavalesca transborda as palavras, me atravessa em múltiplos sentidos e se espalha por trabalhos no campo das artes visuais e, por consequência, pela vida em suas diferentes performances sociais.

Figura 2 – Fotoperformance *Talvez?*



Fonte: acervo pessoal.

Últimas considerações

As conceituações teóricas e as experimentações práticas que constituem a cartografia apresentada neste artigo apontam para a importância que espaços de manifestações artísticas historicamente marginalizadas, como as escolas de samba e os cabarés artísticos, possuem para a criação de performatividades dissidentes na contemporaneidade. Esses lugares que estão em constante transformação devido às influências dos contextos políticos e culturais são palco para a produção de performances que rompem com as estratégias de colonização do desejo e que burlam com a cisheteronormatividade do corpo. Nesse sentido, é preciso manter ativa a potência transgressora engendrada nesses territórios e praticá-la na construção de modos plurais de ser e de estar no mundo.

A escrita do enredo *Testemunho de um eterno amante* aconteceu a partir desses princípios e seus desdobramentos são um exemplo de como o enredar carnavalesco pode ser uma prática de criação de corpos. Por meio de uma escrita que está atrelada aos conhecimentos produzidos nos territórios das escolas de samba, investiga-se movimentos requebrativos no processo de ficcionalização de si mesmo. Considerando o corpo aberto aos afetos em sua vibratibilidade e a teatralidade que constitui a cultura, propõe-se a experimentação de performatividades de gênero para além dos binarismos do sistema ocidental moderno.

Por meio das aproximações entre o fazer artístico dissidente sexual e de gênero nos cabarés e nas escolas de samba cariocas, percebe-se que ambos têm compromissos éticos e estéticos com modos de burlar o corpo. O processo de elaboração de *Talvez?* foi atravessado por essas duas linguagens e tanto o poder de traição quanto a potência de quebra e de constituição foram ativados para se pensar o corpo como um espaço de criação que é constituído não apenas pelo que chamamos de nós

mesmos, mas também por todo o conjunto de afetos que nos cercam, nos cortam, nos permeiam, nos penetram. Como um exercício de pensar e elaborar performatividades de gênero dissidentes, *Talvez?* aponta para uma necessidade contínua de permitir-se movimentar-se pelos desejos. No meu caso, esses desejos são sambistas e possuem no fazer artístico um espaço de performance que proporciona seu gingado e sua cabareteira transgressão à tradição.

Referências

- ABRANTES, Samuel. *Samile Cunha transconexões memórias e heterodoxia*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e a cultura*. In: O teatro e seu duplo. São Paulo: Max Limonad, 1984, p.15-22.
- BRAGA, Cleber. *Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.
- COLLING, Leandro. *O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?*. Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- GIL, José. *O Corpo Paradoxal*. in: LINS, Daniel; GADDELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. Cader-nos Pagu, [S. l.], n. 14, p. 45– 86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.
- RUFINO, Luiz, SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição. *A burla do corpo: estratégias e políticas de criação*. Orientadora: Cássia Lopes. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- STREVA, Christina. *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. Orientadora: Rosyane Trotta. 2017. 287 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Recebido: 08/09/2023

Aceito: 16/10/2023

Aprovado para publicação: 13/11/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.