

Noite Lilás: uma experiência transdisciplinar de cabaré na Universidade

Lavender Night: a transdisciplinary cabaret experience in the University

Barbara Biscaro¹

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

E-mail: barbara.biscaro@gmail.com

Lucila Vilela²

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

E-mail: luluvilela@gmail.com

Resumo

Este texto tem como objetivo narrar uma experiência artístico-pedagógica envolvendo a linguagem do cabaré nos cursos de Teatro, Artes Visuais e Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. As autoras apresentam as metodologias utilizadas, assim como as bases bibliográficas, imagéticas e sonoro-musicais que nortearam o processo, ilustrando com fotos, imagens, vídeos e descrições a experiência entre docentes e discentes de um Centro de Artes no contexto acadêmico no ano de 2022.

Abstract

This text aims to narrate an artistic-pedagogical experience involving the language of cabaret in Theater, Visual Arts and Music courses at the Arts Center of the State University of Santa Catarina. The authors present the methodologies used, as well as the bibliographical, imagetic and sound-musical bases that guided the process, illustrating with photos, images, videos and descriptions the experience between teachers and students of an Arts Center in the academic context in the year 2022.

Palavras-chave

Cabaré. Artes Visuais. Música. Universidade. Artes Cênicas.

Keywords

Cabaret. Visual Arts. Music. University. Scenic Arts.

1 Barbara Biscaro é atriz, cantora e pesquisadora vocal. Doutora em teatro pelo PPGAC- UDESC/Brasil. Foi professora colaboradora na área de voz e interpretação teatral nas Graduações em Teatro das universidades FURB/ Blumenau (2015), UDESC (Florianópolis – 2016 a 2022) e UFSC (Florianópolis 2023) e é docente colaboradora do Programa de Maestría de Investigación en Dirección de Dramaturgias Contemporáneas da Universidad Central de Ecuador (UCE). É preparadora corporal e vocal de atores e ministra oficinas no Brasil, trabalhando com grupos teatrais profissionais e estudantes de teatro e música. Seus espetáculos autorais, que pesquisam a palavra cantada em cena são *Récita – tudo aquilo que chama a atenção, atrai e prende o olhar* (2006/2014), *A Menina Boba* (2010/2012) e *As Mulheres Insolúveis* (2019).

Sítio: www.vozerio.org

2 Lucila Vilela é Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2017). Mestre em Estudos Avançados em História da Arte, pela Universidade de Barcelona (2008). Graduada em Artes Plásticas, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2001). Membro da equipe editorial da Revista Digital Interartive, Barcelona, desde 2008. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina -CEART/UDESC (2021-2023). Responsável pela coordenação, concepção e montagem do Projeto de Pesquisa e Formação em Dança *A Mesa* - Edital Elisabete de Estímulo à Cultura (2023). Organizadora do Festival Loïe (2021, 2022 e 2023) – Espaço Cultural Matura Floripa. Realizadora do projeto CASA, de Artes Visuais e Performances - Edital Elisabete Anderle, em Florianópolis (2010) e em Joinville (2014).

Por que Noite Lilás? A história por trás do nome

No ano de 2017, a artista-professora Barbara Biscaro fez uma versão em português da canção *Das Lila Lied*, originalmente composta e difundida no ano de 1920, no contexto artístico do cabaré nas grandes metrópoles da atual Alemanha. A sugestão veio em um encontro com a pesquisadora Livia Sudare, que havia comentado que esta era uma canção que merecia ser revivida neste início do século XXI. Sudare fez seu doutorado acerca do cabaré no período da República de Weimar, na Alemanha, um período que foi desde a virada do século XX até a ascensão do partido nazista, em 1933.

As canções deste período, neste contexto, tinham um forte senso crítico e estavam em consonância com um período de democratização da Alemanha, momento no qual várias camadas da população, antes invisibilizadas (mulheres e homossexuais, por exemplo), estavam em plena luta pela conquista de direitos civis.

Das Lila Lied, de Mischa Spolianski e Kurt Schwabach é uma das canções icônicas deste período. Escrita em 1920, tornou-se um hino em favor da busca pela ampliação dos direitos civis e da visibilidade das pessoas homossexuais, transexuais e travestis de Berlim. Seu título, na tradução para o português, ficou Canção Lilás: as noites lilases como metáforas dos cabarés, lugares onde as pessoas podiam ser aquilo que elas eram, sem máscaras sociais ou o medo da criminalização de suas práticas amorosas.

A primeira vez que a versão em português veio a público foi em uma noite beneficente à ADEH³ (Associação em Defesa dos Direitos Humanos com Enfoque na Sexualidade) no Teatro do CIC (Florianópolis). Executada pela Tripa (Barbara Biscaro na voz, Fernando Bresolin no violino e Mateus Pacher no piano), depois foi registrada pelo projeto UDESC

Sessions⁴, com esta mesma formação. Em 2022 ela é trazida para o contexto de uma disciplina de Voz, na Graduação em Teatro, e incorporada como material de estudo.

Contando o processo: contexto onde nasce a Noite Lilás

O processo pedagógico da Noite Lilás surgiu no primeiro semestre de 2022, no contexto da Licenciatura em Teatro e do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. As professoras Barbara Biscaro, discente das disciplinas de Voz 3 da grade curricular do Departamento de Teatro e Lucila Vilela, discente das disciplinas de Interlocuções Pictóricas, do Departamento de Artes Visuais, realizaram uma parceria entre as suas turmas para a realização de um projeto pedagógico em comum, que se constituiria das seguintes etapas:

- Aulas conjuntas sobre a linguagem do Cabaré, trazendo os elementos das artes da cena e das artes visuais que permeiam esta forma artística;
- Produção de um *Tableau Vivant* em aulas-ateliê conjuntas, sendo que as atrizes do Teatro seriam as figuras em cena e as artistas visuais ajudariam no processo de confecção de objetos, figurinos, adereços e outros elementos para o quadro;
- Ensaios gerais entre as discentes-atrizes envolvidas na disciplina de Voz 3 e as discentes-artistas visuais para a elaboração de números musicais na linguagem do cabaré;
- Confecção dos cartazes e divulgação nas redes sociais do projeto;
- Apresentação do resultado da disciplina, ao final do semestre, em um bar que fica a poucos metros do Campus do Centro de Artes da UDESC, recebendo público externo.

3 Disponível em: <<https://adehdireitoshumanos.wordpress.com/sobre/>>.

4 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1k1Px34aHk>>.

Neste momento, em meados de julho de 2022, a primeira apresentação da Noite Lilás (que recebeu nome neste primeiro processo) se demonstrou um acontecimento artístico e pedagógico potente e transformador. A experiência conseguiu agregar cerca de setenta discentes, entre os cursos de Teatro, Artes Visuais e Música, além do público que compareceu em peso. Sendo também o primeiro semestre de retorno após a pandemia, o acontecimento serviu como um catalisador para gerar relações e sentido de coletividade após o longo período de isolamento social.

No semestre seguinte, ainda em 2022, a turma de Voz 3 continuaria seu ciclo na disciplina Voz 4. Em diálogo entre discentes e docente, todas decidiram levar adiante o processo da Noite Lilás, propondo-se aos seguintes novos objetivos:

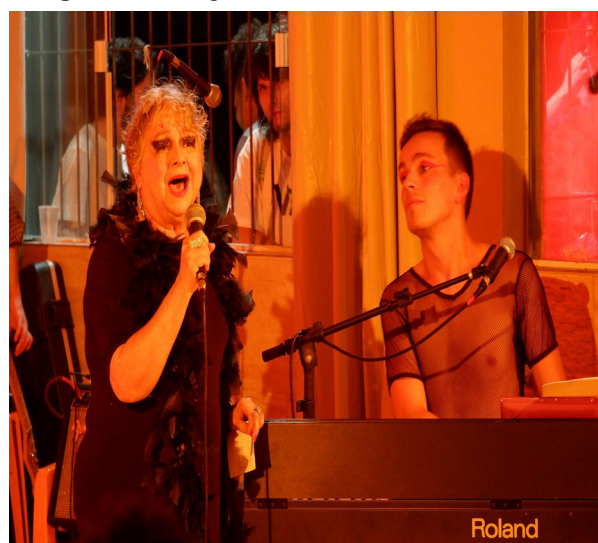
- aprofundar o processo de construção das figuras;
- aumentar a quantidade de quadros e músicas para o cabaré;
- chamar convidadas externas da cidade de Florianópolis para protagonizar quadros e fazer os discentes interagirem com pessoas já experientes na linguagem;
- realizar três apresentações, uma por mês, no mesmo bar utilizado na primeira experiência, aprofundando as linguagens da luz, da sonoridade e da visualidade da cena;
- fazer as discentes viverem uma experiência de criação intimamente ligada à produção coletiva, já que todas teriam que participar de aspectos como a montagem/desmontagem, divulgação, produção de materiais gráficos, etc.

Neste segundo momento a professora Barbara Biscaro seguiu com as alunas matriculadas formalmente nas disciplinas e a professora Lucila Vilela continuou no processo, mas, sem uma turma sua vinculada à Noite Lilás especificamente. Entrou na parceria também o professor Daniel Colin, que era substituto no departamento de Teatro na época, que

conduziria a disciplina de Interpretação Teatral 4.

As convidadas chamadas para interagirem com o projeto foram o ator, cantor e performer Severo Cruz (Figura 2), e a atriz e cantora Margarida Baird (Figura 1). Ambos figuras com seus mais de cinquenta anos de carreira artística, conhecidos na cidade por atuarem nesta intersecção entre música e teatro desde sempre. O contato das discentes com estas pessoas foi uma potente ferramenta pedagógica, pois possibilitou que artistas jovens entrassem em cena com artistas muito experientes, conhecendo suas histórias de vida e arte. Esta ação também foi proposta pensando uma experiência de ancestralidade, no sentido de proporcionar aos estudantes a oportunidade de atuar com pessoas de outra geração do meio teatral da cidade, reforçando que o teatro é uma arte coletiva forjada no tempo de vida de centenas de pessoas que nos antecederam no território onde atuamos.

Figura 1 - Margarida Baird e Eduardo Bassani



Fonte: Foto de Julia Perosa, 2022.

Figura 2 - Severo Cruz em cena com a bruxa Mariah



Fonte: Foto Ariel Gaboro, 2022.

Figura 3 - Cantoras da banda A Montanha do Fogo



Fonte: Foto de Julia Perosa, 2022.

Vale ressaltar que ao longo deste processo foi nascendo e tomando forma A Montanha do Fogo⁵ (Figura 3), banda puxada pelo pianista Eduardo Bassani que foi totalmente integrada ao acontecimento da Noite Lilás. Os espaços de experimentação da banda atravessaram os espaços de experimentação da Noite Lilás, formando um núcleo de criação e execução musical composto por piano, guitarra, percussão, baixo acústico e vozes. As discentes da disciplina de Voz 4 tiveram a oportunidade de serem acompanhadas musicalmente em diversas ocasiões (em aula e em cena), o que se constituiu como um

importante aporte pedagógico e artístico.

As três apresentações ocorreram ao longo do semestre e, novamente, confirmaram sua potência e capacidade de transformação do território do Centro de Artes naquele momento. A Noite Lilás era esperada ansiosamente pelo público, que lotou todas as performances e que concretizou um senso de coletividade muito importante naquele espaço e momento histórico-social.

Vale marcar também quão valiosa foi a proposta de um projeto transdisciplinar, valendo-se de uma prática insurgente frente a especialização e separação crescente dos conhecimentos na universidade, tal como pontua Morin, Freitas e Nicolescu na carta que finalizou o I Congresso Mundial de Transdisciplinariedade:

A transdisciplinaridade é complementar à aproximação disciplinar: faz emergir da confrontação das disciplinas dados novos que as articulam entre si, oferece-nos uma visão da natureza e da realidade. A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa (Morin, Freitas e Nicolescu, artigo 3, 1994).

Juntando Teatro, Música e Artes Visuais em vez de separar os conhecimentos, buscando as complementaridades que criam pontos de encontro, nas próximas páginas deste artigo, as discentes-artistas Barbara Biscaro e Lucila Vilela irão compartilhar as referências de pesquisa deste processo artístico-pedagógico, aprofundando os conteúdos e as práticas realizadas ao longo deste processo de um ano de trabalho.

O *Tableau Vivant*

O processo de montagem cênica da Noite Lilás partiu também da pesquisa e da construção de um *Tableau Vivant*. Traduzido do francês como “pintura viva”, ou “quadro vivo”, o *tableau vivant* designava originalmente um gênero de entretenimento de muito sucesso no século XIX: a encenação teatral de

5 @amontanhadofogo no Instagram.

uma pintura clássica. Com a invenção da fotografia, essas “performances” começaram a ser registradas e acabaram por gerar um gênero fotográfico autônomo, muito utilizado pelos fotógrafos pictóricos, como H.P. Robinson e Oscar Rejlander.

Na prática, um grupo de pessoas se reunia com o objetivo de reconstruir uma cena, em geral, de pintura, ou uma narrativa visual literária, histórica, alegórica, se ajeitando em poses, figurinos e cenários até ficar muito parecido. O resultado, na maioria das vezes, era registrado em fotografia, mas com o passar dos anos, essa prática se expandiu para obras em cinema, vídeo arte, *flashmobs* e cenas teatrais.

A pintura que disparou o processo criativo da Noite Lilás foi o tríptico *Metrópolis* (Figura 4), do artista alemão Otto Dix, pintado entre 1927 e 1928. A obra retrata as diferenças sociais presentes nas grandes sociedades urbanas do pós-guerra. Um retrato dos costumes e da estrutura social da República de Weimar, em três painéis que se interligam. No quadro percebemos rastros de uma sociedade que se estende até os dias de hoje. No ambiente capitalista, os prazeres imediatos e a sobrevivência dos aflitos habitam o mesmo espaço.

No painel central, uma festa suntuosa traz a promessa de prazer e felicidade. Homens de poder e mulheres luxuosas ostentam riqueza, com adereços, plumas, vestidos e penteados que caracterizam a época. A dança *charleston* é representada pelo casal central, a música é marcada pela presença negra dos músicos de jazz e um indício de emancipação das mulheres aparece ligado ao princípio do consumo. Observando a obra com muitos detalhes, é possível encontrar uma suástica em um detalhe das saias, dando sinais do que estaria por vir.

Nos painéis laterais, a rua se faz presente. As margens do quadro são também as margens da sociedade. Do lado direito, prostitutas de luxo e figuras de gênero ambíguo. Na frente uma mulher exibe um casaco de pele que alude a uma vulva (associações frequentes na obra de Dix), atrás dela, uma

figura com peito descoberto e um soldado mutilado sobrevivente de guerra. Do lado esquerdo, aparecem os bichos, um cachorro de rua e um cavalo que convivem com soldados mutilados e prostitutas em farrapos, mulheres carnais, lascivas e provocantes. A prostituição moderna e o corpo como produto aparece como estratégia dos sobreviventes. A sexualidade, a decadência e os abusos habitam essa obra cheia de detalhes e símbolos que retratam uma época. São realidades que se chocam: o mundo aparente dos prazeres, derivados do consumo e a prosaica realidade da destruição social e psíquica.

A vida urbana é retratada no quadro como uma época marcada pelo desgaste e pelo consumo desesperado; ofereciam-se estímulos para a percepção e os sentidos, vendia-se o prazer imediato que, em seguida, era marcado pelo vazio. Esse processo repetitivo, atrofiava os sentidos provocando um entorpecimento da alma. Sinais do que viria a se acentuar em um mundo tomado pelo capitalismo e pela globalização. De acordo com Eva Karcher, Dix ainda retrata, nessa grande cidade, um sentimento de potência e impotência, “potência porque existe uma ação pelo menos de forma aparente; como impotência porque todos os acontecimentos momentâneos devem parecer intercambiáveis” (Karcher, 2010, p. 156). Assim, provoca-se um estado de indiferença.

Em *Metropolis*, as cenas acontecem simultaneamente, nos ambientes exterior e interior. A representação da simultaneidade de ações e acontecimentos foi, também, um dos mais importantes descobrimentos do teatro épico dos anos vinte, influenciados sobretudo por Piscator. Na pintura, Dix tece relações entre tempo e espaço e o contraste entre locais protegidos e vulneráveis.

A obra de Dix serviu de referência tanto no aspecto conceitual como no formal. O estudo das cores que compõem o quadro e a transparência obtida através da técnica da veladura na pintura à óleo, foi fonte de pesquisa para a criação dos figurinos da Noite Lilás. Cada detalhe de cor, de forma e de transparência nos adereços, nos vestidos e nos

objetos foram observados minuciosamente para serem recriados pelos estudantes, responsáveis pela concepção e criação tanto dos figurinos, como das personalidades das figuras.

Durante um semestre inteiro, a pintura foi observada. Esse tempo foi essencial para refinar o olhar e descobrir cada detalhe que aparece, muitas vezes escondido, ou despercebido em uma visão rápida de uma pintura. A insistência na demora do olhar certamente contribuiu para a qualidade de criação do *tableau vivant*.

A escolha da obra de Otto Dix para a construção da pintura viva se deu muito pela estética de seus retratos (Figura 6). Como poucos pintores, Dix teve um olhar para pessoas invisibilizadas, retratou os horrores da guerra, os ambientes dos cabarés, os bordéis, o circo e não hesitou em pintar temas considerados tabus como feminicídios, sadomasoquismo e a sexualidade em corpos velhos. Sua obra acaba tendo também um certo caráter documental, visto que existem poucas fotografias e pinturas daqueles que não deveriam ser retratados, ou seja, lembrados pela sociedade de hoje. Dix viveu experiências de guerra, frequentou bordéis e presenciou assassinatos, quis pintar aquilo que viu mesmo sabendo que poderia ter consequências. Ele chegou a causar escândalo sendo processado por “difundir figuras desonestas” e posteriormente foi afastado de seu cargo de professor na escola de Belas Artes, durante o período nazista. Muitas de suas obras tratam da relação entre Eros e a morte, bem como contrastes entre luxo/pobreza, belo/feio, juventude/velhice, saúde/decrepitude, ser/parecer.

Foram muitos encontros entre as turmas para elaborar e produzir as personagens da Noite Lilás. Um processo em constante transformação. Apesar da referência inicial da pintura, os estudantes tiveram total liberdade para criar novas situações, objetos e adereços. A referência age apenas como disparador dando espaço para criação. Uma das características da Noite Lilás acabou sendo esse processo de constante transformação a cada

apresentação.

A cena do *tableau vivant* (Figura 5) durante a Noite Lilás dura 1 minuto, sustentado em pausa. O impacto do silêncio faz com que o público observe a pintura, que está viva e pulsante. Após a pausa, o quadro ganha vida e as figuras invadem a cena. O cabaré é esse lugar errático de experimentação onde nunca sabemos exatamente o que irá acontecer.

Figura 4 - Otto Dix *Metropolis*, 1928.



Fonte: KARCHER, 2010

Vale ressaltar que o processo de construção do *tableau vivant* foi muito precioso para pensar não somente a transdisciplinaridade entre o teatro e as artes visuais, mas também experimentar a criação de maquiagem, figurinos e adereços cênicos a fim de compor as figuras que performam a Noite Lilás. Partir da pintura e dos elementos visuais e chegar no corpo, na vocalidade e nas ações de cada figura constituiu em um processo importante, fundador da dramaturgia cênica e visual do cabaré criado nesta ocasião.

Figura 5 - Noite Lilás. Didico's Bar.

Fonte: Foto de Lucila Vilela, 2022.

Esse jogo de operações provoca uma situação própria da arte contemporânea que lida com a possibilidade oferecida por um vasto campo de imagens. Ao operar com um repertório de imagens pré-existentes e com o significativo reconhecimento dentro da história da arte, artistas solicitam um conhecimento prévio na recepção de uma obra que, desviada de seu contexto original, passa a adquirir um novo significado. Um lugar marcado pela reflexão conceitual com base em uma tradição carregada de preceitos.

Jacques Rancière, em seu livro *O destino das imagens*, observa que “existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança”. Esse jogo de operações, cria camadas conceituais que “produzem uma distância, uma dessemelhança”.

A partir do repertório visual de Otto Dix, a Noite Lilás produz esse jogo de operações, as estratégias que possibilitam esse diálogo entre presente e passado são contaminadas pela consciência de uma visualidade pré-disposta à manipulação. Na esteira da antropofagia brasileira, os personagens de Dix ganham vida, cantam, dançam e celebram trazendo questões da atualidade. *Noite Lilás, o nosso melhor! É onde podemos ser quem somos sempre!*

Figura 6 - Otto Dix. *Mulher deitada em pele de leopardo* 1927.

Fonte: KARCHER, 2010

Figura 7 - Quadro depressivo - um dos momentos da Noite Lilás.

Fonte: Foto de Julia Perosa, 2022.

Os cabarés - referências e desdobramentos

O processo de criação da Noite Lilás contou com uma extensa pesquisa sobre o surgimento dos cabarés e suas manifestações na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil (Figura 7).

Os cabarés-artísticos foram uma invenção do final do século XIX que se espalharam por muitas cidades da Europa até meados do século XX. Funcionavam como laboratórios de experimentação e de criação coletiva, eram lugares que abrigavam as vanguardas artísticas e mostravam todo tipo de performance.

O cabaré é um desafio para o performer.

Mostre-se e o seu talento da maneira que você quiser. Arrisque-se. Seja diferente. Experimente com a forma e também com o conteúdo. Leve ao limite e, em seguida, encontre novos limites além de sua visão inicial. Combine e recombine os componentes e invente algo novo (Harrington, 2000, p. 16).

Cabarés como o Moulin Rouge (1889), Foilès Bergère (1869) (Figura 8) e Chat Noir (1881), em Paris, ofereciam um lugar de divertimento popular a um público diversificado. Eram noites festivas regadas a bebidas e apresentações com célebres dançarinas, frequentemente acompanhadas do piano. Foi nessa época que nasceu o estilo de dança francês chamado Cancan. Bebidas eram servidas enquanto os clientes eram convidados a assistir aos espetáculos, ou a dançar na pista. Os cabarés atingiram o auge e a popularidade na *Belle Époque*, em uma sociedade sedenta por diversão.

Figura 8 - Jules Cheret. La Loïe Fuller, 1893



Fonte: MoMa <https://www.moma.org/collection/works/5615>

Em Barcelona, surgia a cervejaria cabaré El Quatre Gats, que se tornou um dos núcleos principais do modernismo catalão. Em Zurique, o Cabaret Voltaire funcionava como um ponto de encontro para artistas, era o início do dadaísmo, um movimento artístico anti burguês que questionava o sistema vigente recorrendo ao irracional. Criado e dirigido pelo filósofo, poeta e romancista Hugo Ball, e pela sua companheira, poeta, atriz e bailarina Emmy Hennings, o Cabaré Voltaire era um espaço de liberdade artística e experimentação. Schal und Rauch (Som e Fumaça), Eldorado e Überbrettli (Superpalquinho), em Berlim, também foram alguns dos principais cabarés trazendo muita ousadia e intensidade nos palcos.

Nos Estados Unidos, o cabaré apareceu com mais glamour, um espaço de divertimento e menos contestação política. Em New York durante os anos de 1910, grandes cafés que apresentavam shows ficaram conhecidos como cabaret. O primeiro Cabaré ao estilo dos de Paris foi o Sans-Souci (1915). Neste estabelecimento da Rua 42 em New York havia um grupo profissional de dança.

New York nos anos 1940/50, viu a fama de algumas casas como o Tony que tinha como atração Mabel Mercer e Cafe Society onde se apresentou Billie Holliday. No início dos anos de 1960, o Bon Soir apresentou as futuras estrelas Kaye Ballard e Barbara Streisand, e muitos outros artistas fizeram sua estreia em cabarés de New York.

O Teatro de Revista e as manifestações de cabaré no Brasil também fizeram parte dos estudos para a criação da Noite Lilás. Os Teatros de Revista, ao contrário de seus similares “de câmara” eram espetáculos de grande porte, montados nos grandes teatros do país e muito mais ligado ao Teatro que a shows, mas os cabarés que funcionavam como cassinos, também, tiveram dias de glória no início do século passado.

No Rio de Janeiro, o bairro da Lapa chegou a ser chamado de “Montmartre brasileira”, em refe-

rência ao bairro de Paris onde tinha a maior concentração de cabarés. A Lapa boêmia começou a crescer por volta de 1910 e atingiu seu período de ouro mais ou menos entre o final dos anos quarenta (1940). Os bares: o Siri, o Café Colosso, o Capela, o Café Bahia, o Imperial, os cabarés: o Apolo, o Royal Pigalle, o Vienna Budapeste, o Novo México, o Casanova, e o Cu da Mãe, faziam enorme sucesso.

E, finalmente, outra grande referência foi o grupo Dzi Croquettes (Figura 9) formado por treze homens bailarinos, atores e cantores. Em plena ditadura militar, o grupo criou espetáculos irreverentes e ousados, que misturavam os ritmos brasileiros com o Jazz, o Teatro de Revista e os musicais da Broadway, cenas de plateia que evocavam o improviso como ferramenta política e questionadora, o carnaval, e o cabaré. O Dzi Croquettes, em sua carreira no Brasil e no exterior, antropofagicamente, absorveu as estéticas existentes, inovou e dialogou com a vanguarda da época. Influenciou diversos artistas e movimentos culturais relevantes como a Bossa Nova e o Teatro Besteirol.

Figura 9 - Dzi Croquettes.



Fonte: ALVAREZ, Raphael e ISSA, Tatiana.

Para o projeto pedagógico da Noite Lilás, as artis-

tas-professoras tinham certeza que a apresentação teria que ocorrer em um local condizente com a linguagem do cabaré. Reproduzir um cabaré na caixa preta da universidade se constituiria em uma perda muito grande no âmbito da linguagem já que o cabaré era uma experiência a ser vivenciada para muito além do espetáculo: o espaço do cabaré com suas liberdades inerentes (bebidas alcoólicas, fluxo de pessoas, etc.) era um desafio em termos de atuação dos *performers* e de produção e execução da proposta. Cleber Braga, pesquisador da linguagem do cabaré, escreve que:

No que diz respeito ao cabaré, sua teatralidade historicamente corresponde a um espaço cênico difuso, onde artista e público estão em contato direto, afetando-se mutuamente. O contexto boêmio, o álcool e a música contribuem para um relaxamento das fronteiras que objetivam manter o público no seu devido lugar. Diferente disso, o cabaré é, por tra(d)ição, um lugar de experiência compartilhada, de encontro mais horizontalizado [...] (Braga, 2021, p. 12).

A solução encontrada foi um bar de sinuca, que fica a poucos metros atrás do campus da UDESC. Situado em um local arborizado e com um grande campo de futebol de grama ao seu lado, o bar recebe os estudantes universitários de segunda a sexta, sendo um dos únicos pontos de socialização entre diferentes cursos do Centro de Artes. O dono do local concordou em ceder o espaço desde a primeira apresentação e, hoje, é um parceiro, que passou a incentivar o acontecimento no local, se propondo a mudar as dinâmicas de funcionamento do bar para acolher a Noite Lilás. O local se chama Didicos Bar e passou a ser o espaço físico das apresentações e a casa da Noite Lilás.

Artistas da cena - ampliando as possibilidades de ser e estar mulher no palco

Um dos elementos pedagógicos muito im-

portantes ao abordar este universo poético e estético foi a apresentação de outros referenciais do ser e estar mulher em cena no início do século XX. Um dos objetivos era apresentar às discentes diferentes performers da cena que se dedicavam a pesquisas transdisciplinares, misturando dança, teatro, canto, comicidade, cinema e artes visuais em seus trabalhos pessoais. Mulheres (em um amplo espectro que não compreende apenas a cis normatividade) que desafiaram os modos de produção de sua época e ousaram em suas apresentações inovadoras, criando novos referenciais para o trabalho da mulher em cena no contexto europeu. Para o pesquisador Cleber Braga,

[...], a exposição por vontade própria, no ambiente público do cabaré, pode configurar também uma desobediência, um fortalecimento feminino no sentido da autonomia sobre o próprio corpo. Seguindo tal perspectiva, outra relevante tra(d)ição do cabaré foi a ocupação da cena por mulheres, historicamente restritas ao lar, no contexto das urbanidades modernas (Braga, 2021, p. 19).

Anita Berber (Figura 10), por exemplo, foi uma das artistas mais provocantes da época dos cabarés e do expressionismo alemão. A atriz e dançarina vivia intensamente, era glamourosa, excessiva e escandalosamente andrógina. Conhecida pelo uso de uma maquiagem carregada, pelo espírito livre e personalidade forte, Anita Berber exercia um comportamento fora do padrão e suas ousadas atuações contribuíam para seu sucesso.

Figura 10 - Anita Berber, retratada por Otto Dix.



Fonte: Otto Dix, 1925.

Dançarinas como Loïe Fuller, Jane Avril e Josephine Baker (Figura 11), para citar algumas, também foram notáveis como mulheres independentes e talentosas.

Loïe Fuller saiu dos Estados Unidos em 1882 rumo à Paris para mostrar sua dança Serpentina, movida por um grande tecido. Apesar das dificuldades de sua trajetória, contada em seu diário, ela conseguiu estrear no Folies Bergère. E pouco depois, ela despertou o interesse de poetas e artistas e acabou tornando-se ícone da cultura francesa e emblema da *Art Nouveau*.

O Moulin Rouge e o Bal Bullier, contavam com a presença de uma das mais famosas bailarinas de Can-Can de Paris: Jane Avril, conhecida como “La Mélinite”. Jane Avril era extremamente magra e dançava com movimentos rápidos e contorções. Se apresentou em diversos cafés e salões de dança parisienses.

Um dos ícones culturais mais famosos da primeira metade do século XX foi Josephine Baker que, com 19 anos, já se apresentava no Folies Bergère. Na ocasião, Baker apresentou sua *Danse Sauvage* usando apenas pérolas e uma saia feita

de bananas. Na noite de estreia, foi aplaudida de pé 12 vezes. Apesar de acentuar os estereótipos que os franceses tinham sobre os negros, Baker encontrava um lugar nos palcos para enfrentar as políticas segregacionistas da época. E é através desse lugar que conseguiu uma atuação política, significativa na resistência francesa antinazista e na luta antirracista.

Figura 11 - Josephine Baker. Banana Dance, 1926.



Fonte: <https://www.istd.org/discover/news/saluting-our-sisters-josephine-baker/>

Artistas visuais - quando a pintura e o desenho encontram as artes da cena

Outro cruzamento importante foi apresentar artistas dedicados a registrar nas artes visuais as cenas do cabaré, ou então, que contribuíram para uma aproximação das artes visuais com o teatro.

É o caso do artista Henri Toulouse Lautrec (1864-1901) que realizou muitas litografias e cartazes dos cabarés em Paris (Figura 12). Ele tinha uma doença congênita nos ossos que afetava o

desenvolvimento das pernas e encontrou nos cabarés um espaço de acolhimento. Assim, o artista frequentava esses lugares quase como uma segunda casa, passava horas e horas no Moulin Rouge, desenhando, pintando e anotando tudo o que via ao seu redor. Retratou personalidades como Jane Avril, Loïe Fuller, Louise Weber, apelidada de “La Goulue” (A Gulosa) ou o famoso Valentin, conhecido como Desossado, por causa de sua dança desarticulada. Toulouse-Lautrec produziu uma extensa obra que hoje serve de documento para entender o espírito de uma época.

Figura 12 - Henri de Toulouse-Lautrec. Moulin Rouge: La Goulue, 1891.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990>

Mas a referência direta para a elaboração dos personagens que compõem a *Noite Lilás* foram as pinturas do artista alemão Otto Dix (1891-1969) que criou uma arte forte e politizada no período entre guerras. Dix serviu o exército alemão durante

a Primeira Guerra Mundial e sua obra está diretamente contaminada pelas condições desumanas desencadeadas pelos conflitos. Corpo, morte e sexualidade são temas recorrentes e evocam a tensão entre Eros e Thanatos. As desigualdades sociais, a vida nas ruas com soldados mutilados, cachorros, prostitutas em contraste com chefes de Estado, ostentando luxo e excessos na vida noturna, tudo foi retratado pelo artista com muitos detalhes.

E para pensar nos figurinos e nos objetos, foi fundamental olhar para a obra de Oskar Schlemmer (1888-1943), professor na escola da Bauhaus, na Alemanha.

A Bauhaus propunha uma experiência estética integrada à produção industrial, com o objetivo da democratização da obra de arte. Schlemmer era diretor da oficina de teatro, cujas atividades incluíam criação de máscaras, roupas e acessórios, estudo das condições mecânicas, óticas e acústicas do fazer teatral, cenografia, estudo do movimento e da interpretação (individual e coletiva), e exercícios de direção e representação. Uma de suas montagens mais importantes foi o *Das Triadische Ballett* (Ballet Triádico) apresentado em 1922 no Landstheater de Stuttgart e em 1923 no Teatro Nacional de Viena, na Semana da Bauhaus (Figura 13).

Figura 13 - Oskar Schlemmer. Balé Triádico, 1922



Fonte: <https://bauhaus-movement.tumblr.com/post/130971199209/oskar-schlemmers-triadisches-ballet-triadico>

Cabaré, 2022, Ilha de Desterro, Brasil, América Latina

O texto de referência usado na disciplina de Voz 4 para ampliar e aprofundar o entendimento sobre a linguagem do cabaré foi do pesquisador e professor Cleber Braga, intitulado *Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!*, publicado na Revista Urdimento, no ano de 2021. No referido texto, o autor perpassa as raízes do cabaré até os dias de hoje, situando o binômio tradição e traição para caracterizar a linguagem em suas práticas nos mais diversos contextos. A brincadeira com o termo tra(d)ição aponta as rupturas que a linguagem promoveu no teatro convencional e, ao mesmo tempo, explicita as formas mais clássicas do próprio estilo, dando um panorama muito interessante para este campo de estudos.

A leitura do artigo foi muito importante para as discentes envolvidas no processo, pois os conceitos e os elementos trazidos pela teoria puderam jogar luz e entendimento a uma série de procedimentos que estavam ocorrendo na prática da sala de ensaio e das apresentações, ajudando as discentes a compreenderem onde a Noite Lilás se situava em seus horizontes históricos, estéticos e políticos.

A primeira ruptura com as tra(d)ições que o cabaré traz, segundo Braga, é a ruptura com o texto. O espetáculo feito de quadros independentes, misturando diversas linguagens, desafia a supremacia do texto teatral nos teatros europeus do início do século XX. Para ele “[...] a tradição do cabaré implica nesta primeira grande traição: ela desconstrói, em sua gênese difusa, a autoria única” (Braga, 2021, p. 8). Essa ruptura com a ideia de autoria única, criando uma outra forma de organizar a cena, faz com que o cabaré seja um espaço de expressão da diversidade e da pluralidade de discursos da cena. Ainda enfatizando o potencial decolonizador do cabaré, o autor ressalta:

Teatralidade projetada do acontecimento ébrio, o cabaré não provém de uma mate-

rialidade textual como outras modalidades teatrais europeias, assombrando toda uma tradição dramatúrgica. Desde sua origem intáctil, ele dilui o racionalismo eurocêntrico que para Quijano (2005) é basilar da colonialidade ainda em curso. Difuso como vapor alcóólico, o cabaré reverbera nas ondas sonoras, vibra na rede de corpos de onde emerge o espetáculo-acontecimento (Braga, 2021, p. 9).

Desse modo, o texto vira textura e as autorias se diluem dentro das linguagens individuais e coletivas evocadas pelo acontecimento do cabaré. Exercitar este ambiente de autoria compartilhada, no qual cada pessoa pode elaborar um número, um discurso ou uma intervenção na noite sem necessariamente passar pelo crivo de alguém identificado como diretora ou dramaturga, foi uma experiência diferente do comum para a maioria das pessoas envolvidas: possibilitava que outras narrativas pudessem emergir no processo e rapidamente serem incorporadas na estrutura. Contribuiu para um ambiente de maior pluralidade de formas e linguagens, ao mesmo tempo que fez com que cada um se responsabilizasse mais por aquilo que decide veicular em seu corpo, seu figurino, sua voz, seus gestos, palavras e ações na performance.

Outra tradição do cabaré que se constitui como uma traição é a incorporação simbiótica entre música e teatro. Para Braga, “outro exemplo significativo deste processo de abrasileiramento ou singularização do cabaré e de outros gêneros espetaculares de variedades é a relação entre dramaturgia e música popular” (Braga, 2021, p. 17). Ou seja, o abandono dos cânones de alta música europeia na cena (encarnados pela cultura colonizada no território brasileiro da ópera lírica europeia, por exemplo) em prol das musicalidades populares e suas raízes negras, indígenas, periféricas e rurais fazem o cabaré um ambiente propício à miscigenação e reflexão das exclusões que ocorrem nos contextos estéticos e poéticos no teatro brasileiro.

Outra ruptura apontada por Braga seria a incorporação das vanguardas e a mistura entre a dita

alta cultura e a cultura popular de sua época. “É a partir deste ponto que outra importante tra(d)ição se desenha. Após tirar o cânone teatral de base dramatúrgica, o cabaré afirma-se enquanto espetacularidade popular e erudita, ao mesmo tempo, desfazendo as dicotomias entre alta e baixa cultura, tradição e vanguarda [...]” (Braga, 2021, p. 10). Nesse sentido, a Noite Lilás buscou incorporar diferentes referências tanto populares quanto eruditas em seu repertório e em suas referências, trazendo as vanguardas brasileiras (o modernismo, a poesia concreta, etc.), as vanguardas europeias (expressionismo alemão) e as diferentes culturas que formam o país (cultura negra, indígena, etc.), a fim de honrar esse princípio formador cabareteiro na ilha de Santa Catarina.

Outra escolha importante foi a do espaço cênico, já mencionado anteriormente neste artigo. Para a grande maioria das estudantes das disciplinas, foi a primeira vez que se apresentaram em um ambiente como um bar, com os desafios inerentes a essa proposta. O que foi possível perceber, de forma geral, é como este campo de estudos práticos e teóricos foi potente e engajador dos desejos de discentes da graduação em teatro no contexto citado, corroborando com o que Braga explica sobre a prática do cabaré na América Latina e seu potencial transgressor:

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

A possibilidade de dar vida, corpo e voz aos corpos negados e higienizados pela colonização europeia foi uma fonte de reflexão e discussão entre as discentes no processo. Também deu materialidade a uma discussão que vem sendo empreendida pe-

los ambientes acadêmicos de arte e pesquisa, mas que nem sempre encontra experiências práticas que possam dar suporte à reflexão conceitual.

Outro elemento importante da linguagem do cabaré é o poder de colocar as existências *queer* em foco, pois

Neste sentido, a cisheteronormativolândia configura um modo de espetacularidade específica adotada como norma social. De forma alternativa, assim como o Âncora do Marujo em Salvador, a Casa Club Roshell, na cidade do México, configura-se como um refúgio e, ao mesmo tempo, maquinaria contra colonial ao valer-se da espetacularidade do cabaré para fortalecer redes de afeto e subjetividades gênero-sexodissidentes (Braga, 2021, p. 24).

A Noite Lilás, em sua proporção devida ao Centro de Artes de uma universidade do sul do país, acabou formando um espaço na qual as existências *queers* podiam se encontrar, ver-se em espelhamento entre palco e plateia, criando um reduto de existência e resistência fundamentais no final do governo Bolsonaro, em um ano de retorno de centenas de estudantes de suas casas após a pandemia, na qual dezenas deles tiveram que “voltar para o armário” para poder viver os anos de isolamento nas casas de suas famílias em cidades pequenas e médias do interior.

Outro aspecto relevante da proposta pedagógica foi estimular as estudantes a experimentar em seus corpos a possibilidade de brincar com a construção de novas identidades de gênero, tornando a experiência *queer* uma forma de rever sua própria história e seus próprios preconceitos. Braga defende que “a tra(d)ição do cabaré, por exemplo, implica numa revisão da própria história, incluídos aí os privilégios. Implica na impossibilidade de pureza, de lealdade a qualquer modelo imposto. Improviso sem fim, pura processualidade, nenhuma conclusão” (Braga, 2021, p. 26).

Abaixo a pureza, viva a mistura!

Seguindo à risca a tradição de eliminar qualquer pureza ou lealdade, a dramaturgia da Noite Lilás consistia nos seguintes quadros:

1 - Chegança

Canção: Youkali (Kurt Weill), com versão em português de Eduardo Bassani. A banda A Montanha do Fogo executava a canção em primeiro plano enquanto todos os performers da noite formavam um quadro vivo no segundo plano com molduras de pinturas de diversos tamanhos, sendo este o momento denominado Quadro Depressivo.

Figura 14 - Detalhe do Quadro depressivo. Pablo Assi, Ariel Gaboro, Bia Alvarez e Amanda Dalsenter. Fonte:



Foto de Julia Perosa, 2022.

2 - Abertura

Discurso cômico de duas atrizes, que faziam as mestras de cerimônia da noite, dando as boas-vindas ao público. A banda então fazia um medley com trechos de todas as canções que seriam executadas na noite e pontuava o discurso das atrizes

com sonoridades, interjeições musicais e citações, misturando musicalidade e palavra.

Figura 15 - As cômicas Ana Clara Reuter e Vivian Brasil.



Fonte: Foto de Julia Perosa, 2022.

3 - Desfile das figuras

As performers entravam, através de um corredor em cena, enquanto A Montanha do Fogo cantava a canção “Bicha”, de Eduardo Bassani. O coro fazia momentos pontuais da canção e um vocalize que fazia parte do refrão, sendo que a música repetia até todos entrarem em cena e se posicionarem nos seus exatos lugares para a formação do *tableau vivant* de Metropolis, de Otto Dix.

4 - *Tableau Vivant*

As figuras congelavam, a música cessava e se cronometrava um minuto inteiro no relógio para que o público pudesse observar o *tableau*. Passado esse momento iniciava a introdução da próxima canção, na qual os performers “acordavam” lentamente da paralisia do quadro e se preparavam para entrar em cena.

5 - Canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque.

Com todas as performers em cena, o coletivo narrava a história de Geni através da canção, sendo que ao longo do ano de 2022, diversas pessoas passaram a assumir partes cantadas solo da melodia, demonstrando o crescimento técnico e de autoconfiança das discentes envolvidas. O coro (e todo o bar, sempre) fazia os refrões, dando peso e

força à canção. Quando Severo Cruz participou, ele cantou os versos e o coletivo fazia o refrão. Havia sempre um rodízio de pessoas fazendo os solos, para que mais e mais discentes pudessem ter esta experiência.

Figura 16 - Momento de Geni e o Zepelim (2022). Beatriz Aguiar e Fernando Sarquem.



Fonte: Foto de Julia Perosa.

6 - Solo da convidada da noite

Este era o momento de solo da convidada da Noite. Quando Margarida Baird esteve, escolheu cantar a canção Speak Low (Kurt Weill) e o ator Severo Cruz escolheu fazer uma cena musicada com Terezinha (Chico Buarque) na qual uma das atrizes terminava a cena debaixo da saia da bruxa Mariah, simulando uma cena de sexo oral.

7 - Cena do chapéu

A cena do chapéu foi criada para que as artistas-discentes aprendessem a arte de passar o chapéu e conseguir dinheiro do público. Incorporando as possibilidades do Pix, o quadro se consistia no refrão da canção “Tá com dólar, tá com Deus”, da banda Francisco El Hombre, intercalada com discursos de cinco performers, pedindo dinheiro para a plateia, reforçando a penúria da vida de artista e estudante universitário, criticando a inexistência das políticas públicas para a arte naquele momento, etc. Cada performer criava o seu próprio discurso e era feito um rodízio, para que mais pessoas pudessem

vivenciar este momento de fala sozinha. O refrão, “o dólar vale mais que eu, eita fudeu, vale mais que eu”, era repetido em coro, reforçando seu caráter de marchinha carnavalesca e invariavelmente, ao final da cena acabava cantado por todo o público.

8 - Três cantos nativos dos Índios Kraó⁶ [sic].

Este foi um dos momentos mais discutidos e conturbados do processo da Noite Lilás. Havia o desejo da professora Barbara Biscaro que se incorporasse uma canção indígena no espaço do cabaré, para reforçar a mistura entre alta cultura e cultura popular, elemento típico do cabaré, atualizando as possibilidades sonoras desta interação no Brasil, ano de 2022. Estávamos em um momento de plena luta pelos direitos indígenas (com a tramitação do Marco Temporal, por exemplo). Esta é uma suíte de três canções recolhida e arranjada pelo compositor brasileiro Marcos Leite em um intercâmbio musical com os indígenas Kraó, do Tocantins, em 1982. Foi escolhida para integrar o material de estudos da Noite Lilás, além de sua conexão com a musicalidade indígena, por ser simples e de fácil aprendizado, assim como o fato de ser uma canção executada em coro a quatro vozes sem acompanhamento, o que criou uma atmosfera completamente diferente no espaço do bar.

Após conversas com lideranças indígenas Guarani (próximas das pessoas envolvidas no processo) e estudos sobre apropriação cultural, a canção foi finalmente incorporada na Noite Lilás, sendo precedida pelo seguinte discurso, feito por uma atriz em cena e escrito pela professora Barbara Biscaro:

6 A suíte Três Cantos Nativos dos Índios Kraó foi arranjada no ano de 1982 pelo compositor brasileiro Marcos Leite, com base em cantos dos indígenas Kraó que habitam o Tocantins. O título da canção utiliza a palavra índios, o que hoje é considerada uma forma incorreta de designar os povos originários brasileiros, porém as autoras decidiram deixar o título da canção como foi inicialmente concebida e como é conhecida no ambiente da música coral no Brasil e no mundo. Para acessar as partituras entre em <https://festivaldecorais.com.br/wp-content/uploads/fic/arranjos/Tres-Cantos-Nativos-SATB.pdf>

Boa noite, Noite Lilás! Chegou um momento de sonho, de utopia neste cabaré.

Porque todos que estão aqui esta noite, querendo ou não, moram, vivem, sonham e estão nesta terra brasileira, devastada e usurpada corpa de mulher pobre.

Não contamos a vocês, mas isso aqui é pura moquecagem de arte, é mistura de polenta com aipim, dênde com *strudel*, modernismo com batidão, universidade com o boteco. Cabaré também é lugar de experimentação, de abrir a escuta e ouvir tudo aquilo que fica soterrado pelo conhecimento enciclopédico, na caretece da burocracia, neste estado da federação que tem suástica na piscina. Tupi or not tupi! Yes, nós temos bananas! O dólar vale mais que eu!

Pedimos licença para o povo indígena dos Krahô, que vivem no Tocantins, para ampliar as vossas escutas, para abrir os nossos ouvidos colonizados e beijar em nossas bocas com a língua inventada da arte aqueles que estão sendo esquecidos porque seu canto nunca chega até nós, devidamente alcoolizados de surdez seletiva.

Que a cada manhã possamos acordar escutando vozes diferentes, outras vozes, que tenhamos a capacidade de escutar aquilo que nunca é escutado.

Que se possa ressoar, a cada dia, no coração desse país um som multicolorido (BISCARO, 2022).

O aprendizado desta canção, com suas dificuldades musicais (um arranjo a quatro vozes em um curso de Teatro), assim como as discussões ferrosas e difíceis que foram enfrentadas pelas docentes e discentes em aula demonstraram como é trabalhoso, mas possível, incorporar as diferentes

referências culturais do Brasil no formato do cabaré. Ao trazer a floresta para dentro do bar, experimentando outra sonoridade de vozes e sons, o público era convidado a considerar as diversas realidades contidas no território brasileiro, assim como as discentes experimentarem na boca uma outra musicalidade e língua falada nos diversos brasis existentes hoje.

9 - Segundo solo da convidada

Neste momento era feito o segundo solo dos convidados. Quando Margarida Baird esteve, cantou “Trepá no Coqueiro” uma embolada de Ary Kerner Veiga de Castro de 1930, canção imortalizada por Bibi Ferreira no Teatro de Revista, com todo o elenco fazendo uma coreografia junto com a cantora.

Figura 17 - “Trepá no coqueiro” com Margarida Baird e elenco.



Fonte: (2022). Foto de Julia Perosa.

10 - Reconstrução do *Tableau Vivant* e Canção Lilás

Após o segundo solo da convidada, as artistas-discentes voltavam aos seus lugares no *tableau vivant* ao longo da Introdução da Canção Lilás. A canção era executada por todas cantando em uníssono, todas as partes da letra. Esse era o grande final da noite, que terminava com a frase “*eu quero amar, mas sem temer*”.

11 - Baladinha (Bis)

Neste momento a banda A Montanha do Fogo sempre executava uma canção e convidava

público e performers a terminar a noite dançando todas juntas. As canções feitas ao longo das apresentações foram I Will Survive (Gloria Gaynor), Dancin Days (As Frenéticas), Lança Perfume (Rita Lee), entre outras. Com o avançar do processo, cada vez mais discentes se dispunham a cantar nesta parte, arriscando segurar a melodia de uma música inteira, o que demonstrava o amadurecimento cênico e musical possibilitado por este espaço ao longo de um ano.

Considerações finais

Ao longo deste processo de um ano, o coletivo estudou e experimentou diversas referências cênicas, pictóricas e artísticas para compor a dramaturgia da Noite Lilás. Além dos elementos citados no artigo, os artistas Dzi Croquettes, o Teatro Musical brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, o Teatro de Revista e acontecimentos como o Show Opinião, a Semana de Arte Moderna Brasileira e o movimento tropicalista temperaram o percurso artístico-pedagógico descrito neste artigo. Com suas contradições, traições e tradições, cada elemento trazido para a sala de aula e para a cena foi intensamente discutido e vivenciado por todas as envolvidas no processo, consistindo em um movimento realmente coletivo, sem uma autoria única. A força desta ação reverberou e reverbera ainda no Centro de Artes, já que as professoras Biscaro e Vilela já estão conduzindo, no ano de 2023, mais duas apresentações da Noite Lilás, em um outro contexto e que merecerá outro artigo a ser escrito futuramente.

O desejo de continuidade e a adesão cada vez maior do cabaré como linguagem cênica a ser explorada pelas artistas-discentes é uma das provas da força desta linguagem na sala de aula do contexto universitário, além do sentido de parceria entre professoras-artistas de diferentes áreas a fim de criar um trabalho único.

As alunas das Artes Visuais entraram em cena, assim como as alunas do Teatro colocaram a mão na massa na criação pictórica. O público que foi co-

nhecendo e amando a Noite Lilás e o espaço que ela representou ia se misturando cada vez mais ao acontecimento, que proporcionou um senso de integração e coletividade muito especiais, principalmente em face do momento histórico de ser o primeiro ano após a pandemia de Covid - 19 no Brasil.

Vale ressaltar que as duas professoras em questão eram substitutas em seus departamentos e, no momento, não dão mais aulas na Universidade do Estado de Santa Catarina. Aquele acontecimento, que teve tempo e espaço circunscrito de um ano, continua ainda reverberando na universidade e no movimento da cena local, agora povoada de casas de cabaré, shows de Drag Queens e outros coletivos, que foram ganhando força e intensidade ao serem tomados como referência de estudos em um percurso de aprendizagem universitário. Para conferir o vídeo do cabaré na íntegra, acesse o link: <<https://www.youtube.com/watch?v=QUekRIBow1k>>.

Referências

ALVAREZ, Raphael e ISSA, Tatiana. [Filme] *Dzi Croquettes*. Tria Produções. Brasil 2009.

BRAGA, C. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0101. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20249>>. Acesso em: 7 set. 2023.

CABARÉ INCOERENTE. Disponível em: <<https://cabarecantu.com/>>. Acesso em: 7 set. 2023.

KARCHER, Eva. *Otto Dix*. Köln: Taschen, 2010.

MORIN, Edgar. FREITAS, Lima de. NICOLESCU, Basarab. Carta da Transdisciplinaridade. Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade. Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro, 1994. Consultado em 29/12/2023 em https://d1w-qtxts1xzle7.cloudfront.net/36997298/carta-libre.pdf?1426533086=&response=content-disposition:inline%3B+filename%3DCarta_da_Transdisciplinaridade_Comite_de.pdf&Expires=1703872215&Signature=A3oL4zx2aRkEceV4PncWyxsQBt99mh2q6Ec5DP0xHPuaNBdazK-T-MERZ-Chz1Q3KnxVp3EES8wvFFbR7v88UXhgKNXOyP8R9JQ4j6homA7wIUX6aYCO~7pMru-

bhe~u7nnDJQieFKPDXeyH3M828jBuEBEoEwL-NX~6eB2BuQ30a3nUYOWYyGnt1yuB-FOLLP5x-2-KNUI53ST6F6RfzCwm-WXus-Zd6tnJdx4bJM-faZjS0z7KVyP5u3BpVttYlxyfkjBk~8hQWWs~B-B34imjPE6eHwxa5lXZkSP9ZtFsLKu5W1WXcA-1RovM5eiYDyTSGS5qTlzlupmzHb8GQnx4Zxs-g__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Recebido: 11/09/2023

Aceito: 13/12/2023

Aprovado para publicação: 16/01/2023

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>.