

Burlas e baforadas: um ensaio sobre a genealogia do Burlesco.

Jokes and Puffs: an essay on the genealogy of Burlesque.

Giorgia Conceição¹

Universidade Federal da Bahia- UFBA, Salvador/BA, Brasil

E-mail: lojamissg@gmail.com

Resumo

A genealogia do burlesco oferece uma perspectiva importante para compreender essa forma de expressão cênica. Uma das linhas de investigação escolhidas para traçar essa árvore é a análise da história da participação feminina no teatro, uma vez que as mulheres desempenham um papel predominante no burlesco, mas não no teatro em geral. Outro caminho explorado para delinear essa genealogia envolve uma análise crítica da etimologia da palavra burlesco e seus diferentes usos ao longo dos séculos, desde seu surgimento no século XVII, até suas aplicações nos séculos XIX e XX. A partir dessas duas abordagens, a autora explora o burlesco como a arte da burla, analisando-o sob um viés da estética. Há uma conexão entre a burla do corpo e a produção de erótica. Susan Sontag defende uma erótica da arte (dionisíaca) ao invés de produções que visem a racionalidade e a busca por lógicas fechadas e normativas (apolíneas). Na conclusão do ensaio, a autora descreve as complexas dinâmicas envolvidas na criação de um número burlesco na contemporaneidade brasileira, argumentando que o corpo burlesco desafia suas próprias convenções e interpretações, explorando novas e ousadas formas de existência. A burla do corpo é vista como uma força transformadora capaz de gerar novas paisagens existenciais e desafiar as normas de uma sociedade tradicionalmente dominada por padrões masculinos.

Palavras-chave

Burla. Erótica. Genealogia do burlesco. Burlesco. Artes cênicas

Abstract

The genealogy of burlesque offers an important perspective to understand this form of theatrical expression. One of the chosen lines of inquiry to trace this lineage is the analysis of the history of female participation in the theater since women play a predominant role in burlesque, but not in theater in general. Another path explored to delineate this genealogy involves a critical analysis of the etymology of the word "burlesque" and its different uses throughout the centuries, from its emergence in the 17th century to its applications in the 19th and 20th centuries. Through these two approaches, the author explores burlesque as the art of "burla," examining it from an aesthetic perspective. There is a connection between the "burla" of the body and the production of eroticism. Susan Sontag advocates for an eroticism of art (Dionysian) instead of productions that aim for rationality and the pursuit of closed and normative logic (Apollonian). In the conclusion of the essay, the author describes the complex dynamics involved in creating a burlesque act in contemporary Brazil, arguing that the burlesque body challenges its own conventions and interpretations, exploring new and daring forms of existence. The "burla" of the body is

Keywords

"Burla" eroticism. Genealogy of burlesque. Burlesque. Performing arts.

¹ Giorgia Conceição (Giorgia Barbosa da Conceição, 1981, Curitiba) é artista de burlesco com experiência internacional, diretora teatral e pesquisadora. Como artista de burlesco, é também conhecida como Miss G. Sua dissertação de mestrado *A Burla do Corpo* (UFBA, 2013) é usada como base no entendimento do termo burlesco no Brasil, que é derivado da palavra burla. Giorgia também já esteve à frente da direção e curadoria de festivais, como o *Yes, Nós Temos Burlesco* (2015-2022) e *Combo Drag Week* (curadora, de 2019 até o presente). É uma das responsáveis pela disseminação do burlesco no Brasil, atuando na área desde 2009.

A história oficial do teatro ocidental é contada a partir de uma narrativa feita por homens. Porém, nos subterrâneos, fora das páginas dos livros e das molduras de teatros com patrocínio, mulheres tiveram que dar um jeito. Elas se organizaram para ora ter suas trupes, ora para atuar autonomamente, na clandestinidade. Tiveram que negociar entre fazer seu trabalho e, ao mesmo tempo, não chamar atenção demais a ponto de serem impedidas de trabalhar (nem sempre com sucesso nesse quesito). É uma grande ironia que as mulheres tenham sido as responsáveis por conduzir os rituais em homenagem ao deus Dionísio na Grécia da Antiguidade — e que tais atividades culminariam na formação do que se entende hoje por teatro. As artistas da cena sempre lidaram com proibições, em maior ou menor medida. Precisaram inventar um espaço possível para si. Mesmo excluídas e apagadas da história oficial, mulheres levaram, às baforadas, o sopro dionisíaco das suas criações.

Como artista que também escreve, meu objetivo é sair das garras do generalismo e do academicismo. Portanto, falo da minha experiência. Sou uma mulher, artista, na casa dos quarenta anos. Faço teatro desde a adolescência. Desde 2009, dedico-me à arte do Burlesco — uma linguagem cênica plural e popular. Só que antes de qualquer escolha, nasci com um corpo feminino, e fui moldada nele. Nenhum grande conflito com esse fato, a não ser o de ter que entender toda a herança cultural que a gente recebe quando se vem ao mundo em tais condições. É como ser alfabetizada em português ao invés de inglês. Como eu poderia saber qual é a experiência de não dominar uma língua hegemônica desde a tenra infância, se assim não tivesse acontecido? Em outras palavras, se homem das artes cênicas eu fosse, provável seria que não visse sentido em sair soprando tanto aos quatro ventos sobre esse tal de burlesco².

2 Nesse texto, falarei exclusivamente usando o artigo feminino. Essa é uma escolha estética, que se alinha com a minha visão sobre a arte burlesca. Também desejo

A pergunta mais dirigida a mim, em qualquer contexto de trabalho, é: "o que é burlesco?". Sempre começo a resposta alertando que tudo depende de qual burlesco estamos falando e aviso que a resposta será, ao mesmo tempo, complexa e provisória. É o mesmo caso desse texto, não haveria maneira de dizer brevemente "o que é dança", "o que é teatro", ou qualquer questão semelhante. Lembrando que a palavra burlesco deriva do latim *burula*, que significa gracejo, burla e piada. Vou dizer o que é burlesco para mim, nesse início de primavera do ano de 2023, num contexto pós-emergência sanitária pelo COVID-19: ele tem sido uma maneira de respirar melhor, de afrouxar a carranca de medo, susto ou indiferença. Ele propõe um olhar cômico e crítico para a vida, mostrando que ela é mutável, ausente de sentido ou finalidade, e que, mesmo assim, pode ser celebrada. Ele tem sido para mim, e creio que também para quem me assiste, um ritual capaz de criar uma suspensão do trágico peso do cotidiano.

Burlesco é um adjetivo que era para ser pejorativo. A intenção era descreditar a característica zombeteira e o gosto duvidoso (pelo ponto de vista de críticos eruditos) de certos livretos escritos a partir do século XVII. A palavra surge, portanto, no contexto da literatura. Era usada para se referir a paródias de romances famosos, romancinhos populares, de pequena monta, publicados quase simultaneamente às obras de sua época, ou inspirados em clássicos. A primeira obra classificada pela crítica literária como burlesca é uma paródia de Eneida, do poeta romano Virgílio. A burla, nesse caso, é com o próprio autor da obra, transformado em personagem central: *Le Virgile Travesti*, escrita pelo francês Paul Scarron, em 1648. É visível que, desde o início, um dos pontos fortes da gramática burlesca está pautado na ridicularização da virilidade masculina e no questionamento de papéis de gênero. Pelo uso da burla, coloca-se em xeque as bases heroicas sobre

deslocar a ideia da centralidade no masculino, abolindo o uso de artigos desse gênero como se fossem neutros.

as quais a cultura ocidental foi erigida. Romancinhos burlescos traziam o calor da realidade cotidiana, e alcançavam um público que desejava e precisava sair das normas impostas pela política e costumes vigentes.

O burlesco é incorporado pelo teatro através de peças que, inspiradas na literatura de pouca monta, fazem troça de nobres personagens, ou enobrecem personagens popularescos, no intuito de causar graça e proximidade com o público. Ele ficou de fora do teatro polido e sério, erudito, mas contaminou todo o tipo de teatro popular. Vários estilos de encenação e dramaturgia se fundam nesse espírito zombeteiro, como o vaudeville, o teatro de variedades e o teatro de revista. Havia o Teatro Burlesco na Inglaterra, ou Burlesco Vitoriano, algo bastante parecido com a estrutura do Teatro de Revista francês. Essas duas gramáticas influenciaram o que vem a ser hoje o burlesco.

Como dispositivo de diversas linguagens, não como uma forma cênica única, o burlesco se espalhou por vários países. No mesmo período, ele migrou tanto para o Brasil (através das revistas francesas e portuguesas no século XIX), quanto para os Estados Unidos (em vaudevilles, teatro burlesco vitoriano e teatro de variedades). Portanto, os desenvolvimentos de estilo de encenação no Brasil e nos EUA são bastante diferentes. Aqui, a revista ajudou a popularizar o carnaval, e seu espírito burlesco está entranhado na cultura brasileira. O humor utilizado na internet, por exemplo, é recheado de estratégias de sátira e paródia burlescas. Bem antes do advento da *World Wide Web*, no final do século XIX e início do século XX, o teatro tinha uma imensa importância como arcabouço da cultura popular e dispersão de ideias. No Brasil, as peças do fim de um ano eram o termômetro para o próximo fevereiro: nelas, as companhias teatrais lançavam as marchinhas que seriam sucesso no carnaval. O estilo também participou da transição entre monarquia e república, sem se abster do criticismo político, ainda que disfarça-

do em ironias e piadas³. Tanto na Revista no Brasil, quanto nas Variedades e Teatro Burlesco nos Estados Unidos, o conteúdo do espetáculo extrapolava o texto escrito. Grande parte do conteúdo de uma peça estava nos elementos visuais da encenação (figurino, cenário, adereços), e na interpretação não falada (marcação, movimentação, provocação, danças, etc).

Nos EUA, um grupo formado só por mulheres experimentava o tipo de espetáculo que viria a se tornar, por uma vertente, o stand-up comedy; e por outra, o que chamamos hoje de Burlesco. Uma atriz dirige-se de forma direta à plateia, sem quarta parede, fazendo comentários picantes, provocadores e embaraçosos. Ela é a narradora, ou condutora do espetáculo, mestre de cerimônias. O objetivo era dar uma volta na proibição e burlar⁴ o mutismo da condição da mulher na sociedade daquele período. Além da figura da narradora, elas traziam números de dança e mimo, e até moças interpretando personagens masculinos, vestidas em inversão de gênero. O grupo de burlesco vitoriano dirigido por Lydia Tompson - The British Blondies aportou em Nova York do ano de 1868, trazendo na bagagem a técnica da provocação, ou *teasing*. O burlesco vitoriano era um estilo muito popular na Inglaterra, mas totalmente desconhecido nos EUA. As obras do estilo faziam paródias de óperas ou peças clássicas, utilizando música, dança, travestismo, *extravaganza*, tudo isso num ritmo ligeiro. Provocar a audiência de maioria masculina era um recurso cênico para chamar a atenção para o conteúdo. Se o público era

3 Para o aprofundamento sobre o Teatro de Revista no Brasil, sugiro a leitura das obras de Neide Veneziano, que escreveu amplamente sobre o assunto.

4 Para uma maior compreensão do que é burlar, nesse contexto do burlesco, que vai muito além de fraudar ou enganar a lei, sugiro a leitura da minha dissertação de mestrado *A Burla do Corpo: estratégias e políticas de criação*, defendida em 2013 dentro do PPGAC da UFBA. Nela, eu cuidadosamente trabalho a noção de burla. Essa pesquisa serviu de base para todas as outras pesquisas posteriores sobre o tema no Brasil.

majoritariamente composto por cavalheiros (que tinham o poder de compra dos bilhetes) eles não ouviriam de bom grado o que mulheres lhes teriam a dizer, ainda mais na bruta Nova York de meados do século XIX. A não ser, é claro, que seus sentidos intelectuais fossem sobrepujados por seus instintos carnavais. Retirar luvas, rodar saias, mostrar tornozelos, vestir calças justas como um cavalheiro de antigamente, despir-se de casacos de maneira provocante, todos esses eram recursos de interpretação e composição cênica que mantinham a atenção do público no espetáculo. Assim, com muita mistificação e burla, as artistas ganhavam abertura para que assuntos proibidos a uma boca feminina fossem pronunciados no palco.

Ainda falando dessa passagem do século XIX para o XX, é importante lembrar a quem agora lê esse texto, que a profissão de atriz ainda era polêmica nesse período, tanto na Europa, quanto nos EUA ou no Brasil (Reis, 2011). Não havia diferença legal entre prostitutas e atrizes, apesar de nem toda atriz oferecer serviços sexuais, e obviamente nem toda prostituta ser atriz. Ambas as profissões, apesar de exigirem diferentes habilidades, eram temidas por seu poder de manipulação do masculino e por conferirem uma certa independência financeira às mulheres. Peças com mulheres não podiam ocupar o mesmo espaço que peças de teatro ditas sérias, produzidas e dirigidas por homens. O lugar de onde se via uma peça com elenco feminino era frequentemente em espaços dedicados ao entretenimento masculino, ou lugares onde a moralidade padrão era posta em questão. Dessa confusão moral, laboral e semântica é que, no Brasil, as expressões *Casa de Burlesco* ou *Cabaré* ainda seguem usadas popularmente como sinônimos para a palavra prostíbulo.

Depois de todo esse contexto, o que esperar do burlesco no Brasil nos dias de hoje? Há uma certa geografia que já começamos a delinear. Nossas avós são artistas como Maria Baderna, Eros Volusia, Luz del Fuego e Suzy King. Infelizmente, muitos nomes e histórias se perderam. Confunde-se muito

a burlesca com as vedetes da revista. Uma coisa, porém, não equivale necessariamente à outra. As companhias revisteiras muitas vezes eram produzidas e dirigidas por homens, que davam o crivo da aprovação dos corpos e do estilo de atuação da vedete. As rebeldes, as fora do padrão de beleza, as que não se submetiam ou não eram aprovadas em audições, muitas vezes faziam seus shows em casas alternativas, geralmente alugando o espaço e produzindo tudo desde o zero. Um flerte com as artes circenses, com as danças populares, com o faquirismo e todo esse universo fora do comum define o território movediço dessas artistas *underground* no Brasil⁵.

Toda mulher que ousa usar seu corpo para a mais absoluta expressão de si, ir às ruas, sentir o vento na pele, saindo dos seguros estúdios de ensaio ou conservatórios, flerta com a burla de padrões. As que estão a desafiar morais e comportamentos, e a trazer para o palco, sua vida e arte, tem parentesco com as artistas burlescas de outrora, e essas, com as bacantes da antiguidade. As lufadas de liberdade são sentidas com os movimentos dos quadris que causam ventanias, o uso estético e político do corpo como objeto último da performance. A pele se revela à contemplação coletiva, após camadas e mais camadas de figurinos arremessados ao ar, às vezes golpeando o colo de uma plateia arrebatada.

Não é apenas a rebeldia e o desejo de romper com padrões, no entanto, que define o que é burlesco. Muitas linguagens artísticas carregam o desejo de inovação e o desenho de novas possibilidades de existência. Engessar uma definição, por outro lado, também seria tentar conter a ventania. Uma saída para esse impasse é entender a genealogia da palavra burlesco e como ela pode nortear processos de criação. Se o burlesco vem da palavra burla, pensemos sobre alguns sinônimos comuns nos dicionários de língua portuguesa para o verbo

5 Estas histórias estão amplamente contadas nos livros dos pesquisadores Alberto de Oliveira e Alberto Camareiro, conhecidos como Os Albertos.

burlar: falsificar, trapacear, enganar, iludir, fraudar. Todas essas definições sugerem que existe algo para ser traspassado, modificado, pulado. São palavras carregadas de um valor que remete a uma moral transcendente a elas mesmas. Carregam uma dicotomia: partem do pressuposto de que algo moralmente aceito precisa ser iludido ou enganado para que algo ilícito aconteça. O julgamento do que extrapola os limites do lícito é que é transcendental.

Quando o corpo está em performance, como ignorar ou resistir aos pontos de bloqueio e aprisionamento de nossos estereótipos? Todas as camadas de significação, como contextos culturais, gênero, historicidade, tudo isso se torna evidente. É preciso querer lidar com esses conflitos para fazer burlesco. A burla como vetor de criação foi a maneira que encontrei, na minha prática artística, para manejar tais questões. Não é sobre bater de frente com a proibição. A estratégia pode ser melhor definida como o mapear de tais aprisionamentos e marcas, e conversar, cenicamente, com os valores que os mantém fixos. Isso é realizado dentro do escopo da comédia, usando a pulsão chacoalhante da burla. Ela pode funcionar como uma estratégia de ação dentro de uma política específica de corpo, que não coaduna com seu congelamento ou padronização dentro das políticas identitárias vigentes (Conceição, 2013).

Uso a definição de comédia a partir da sua indefinição, ou seu contraste em relação ao trágico, presente na Poética de Aristóteles. No volume que chegou até nossos dias, Aristóteles fala exaustivamente sobre a Tragédia. No entanto, defende-se que haveria um volume dedicado à Comédia que teria desaparecido antes do século IX⁶. Esse desaparecimento é abordado na obra de ficção *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Ainda assim, a veracidade

de da existência do volume sobre a Comédia não é consenso entre os autores. Porém, em algumas passagens da Tragédia, Aristóteles faz oposições desta à Comédia. A partir de contrastes, ou da própria omissão e ausência de mais elaboração sobre a Comédia é que se foi construindo ao longo do tempo as várias oposições entre o trágico e o cômico. Por vezes, essas elaborações realizadas por autores de vários períodos históricos são maniqueístas e relegam a comédia a um patamar abaixo da tragédia, como uma arte inferior. Para Destrée, essa hierarquização é fruto de valores pessoais dos filósofos e literatos, e não necessariamente algo presente nos escritos do filósofo estagirita (Destrée, 2010). Para nos aproximar de uma compreensão do burlesco, o que nos interessa salientar aqui é, que enquanto na tragédia há um herói – e que este personagem é fruto de uma idealização, pois é fiel a um modelo de comportamento, sustentado por um valor metafísico, transcendental, na comédia são retratados personagens comuns, próximos do cotidiano. Na tragédia, há a catarse provocada por fortes emoções de medo e piedade. Na comédia, o riso libera emoções repressadas, através da ênfase do comum, do pequeno, do ridículo, do mezinho. Fazer uma exaltação do corpo (que é material, mortal e passageiro), retirar qualquer tentativa de exaltação da moral vigente, questionar valores, com sátira e crítica, esse é o papel da comédia.

O burlesco, como um subgênero do cômico, designa, segundo Massud Moisés, "obras literárias ou teatrais que, visando o cômico por meio do ridículo ou da zombaria, recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias" (Moisés, 2004, p. 58). Essas obras produziram incongruência de assunto ou estilo, provocando o riso. Já para o historiador George Minois, a predominância da atmosfera burlesca durante a primeira metade do século XVII era uma alternativa à intelectualização do riso (transformado cada vez mais em humor refinado pela aristocracia e burguesia em ascensão), e do maior controle, organização e enquadramento

6 Sobre a discussão do desaparecimento ou inexistência do volume da Comédia de Aristóteles, consultar o artigo *A Comédia na Poética de Aristóteles*, do Prof. Dr. Pierre Destrée, Professor da Université Catholique de Louvain e pesquisador do FNRS.

exercido pelos poderes oficiais sobre as manifestações coletivas. Para o autor, nesse período, “a festa está sob vigilância” (MINOIS, 2003, p. 366). Para os dois autores, no entanto, ainda parece que o burlesco permanece aprisionado, apenas burlando as regras sociais, mas sem esvaziá-las do seu valor transcendente. Por isso, nunca estive contente com essas definições. Voltando à etimologia da palavra burlesco, houve um sentido bastante incomum a ela empregado, mas caído em desuso, que nasce da ideia de burla como mistificação (Rey, 1993, p. 309). Portanto, burlesco poderia ser algo trabalhado no crivo da mistificação, do mistério, da ficção – e por que não dá autoficção, do auto fabulismo (Arfuch, 2010)? A partir da sua própria história, do seu corpo e de suas marcas, as artistas podem criar narrativas que ultrapassam a borda das moralidades, da retidão, e dos valores metafísicos. O ato de burlar não precisa, portanto, bater de frente com os valores propagados pela cultura. Burlar pode ser chacoalhá-los em seus pilares, através da performance, criando um ambiente arejado que os desestabiliza, e os faz perder a força que os sustenta.

O formato contemporâneo de um espetáculo burlesco no Brasil é variado. Porém, diferentemente do passado, tudo o que é produzido, filmado e colocado na internet pode ser visto e estudado. Essa diferença faz com que o Burlesco tenha ganhado contornos de uma linguagem mais ou menos parecida em várias partes do mundo. No Brasil, por diversas questões relacionadas aos meios de produção e à falta de acesso a financiamentos (especialmente com a decadência de patrocínios para qualquer tipo de arte nos últimos anos), mais do que espetáculos com uma grande narrativa de fundo, o que mais se cria e se mostra são esquetes, apresentadas em diversos contextos. Essas esquetes são chamadas de números. Grande parte dos números são desempenhados individualmente, pela maior facilidade de criar assim. Mas há quem os crie em duplas e, mais raramente, em grupos. Esses números são apresentados em diversos contextos, como em bares,

teatros, festas, eventos, ou até em festivais de burlesco. O cenário mais comum para o burlesco acontecer é quando uma produtora organiza uma noite de shows e convida diversas artistas para apresentarem seus números, formando um espetáculo no qual cada performer criou previamente sua cena específica. O roteiro fica por conta da produtora, que o organiza de acordo com todos os números existentes. Nesse caso, a figura da produtora se mistura a de uma diretora artística e roteirista. A presença da figura do Mestre de Cerimônias é bem importante, e remete à mesma função no teatro de revista e no teatro burlesco. Também há os assistentes de palco, que ajudam no andamento do show, providenciando as necessidades entre os números. Esse formato de show experimentei e consolidei no evento *Terça Burlesca*, no qual estive na produção, curadoria, direção artística e apresentação entre os anos de 2020 a 2023, na cidade de Curitiba (figura 1). Há também a possibilidade de criar peças burlescas, o que é mais difícil devido ao acesso aos meios de produção. Três exemplos de peças burlescas realizadas são o solo *Baderna*⁷ (com direção e atuação minhas); *Os Reis do Ringue*, espetáculo do coletivo *Kings Of The Night*⁸; e *O Piano Burlesco*, com direção cênica minha, direção musical de Jeruza Miller, com performance nossa e de Ruby Hoo⁹ (figura 2).

7 *Baderna* é um solo de burlesco em homenagem à Maria Baderna, que esteve em cartaz no Teatro Cleon Jacques, em junho de 2023, em Curitiba. A peça teve apoio do gabinete da vereadora Maria Letícia para sua realização, viabilizado pela Fundação Cultural de Curitiba. Até o momento da escrita desse artigo, busco possibilidades para viabilizar a produção de mais temporadas e da circulação do espetáculo pelo Brasil.

8 O coletivo *Kings of The Night* é um núcleo de artistas mulheres dedicadas a arte drag king, que tem no comando a performer drag king e burlesca Rúbia Romani, intérprete das personas Ruby Hoo e Rubão). O espetáculo foi viabilizado por um edital público de ações afirmativas da Fundação Cultural de Curitiba e também fez temporada em São Paulo, no Sesc Avenida Paulista.

9 *O Piano Burlesco* é um espetáculo cênico musical, no qual Jeruza Miller toca seu repertório do erudito ao clássico, fazendo também a figura da Mestre de Cerimô-

As três peças foram realizadas na cidade de Curitiba, no ano de 2023.

Figura 1 - Terça Burlesca

Miss G (Giorgia Conceição) no show Terça Burlesca em outubro de 2022.



Fonte: Fotografia Débora Alborta.

Figura 2 - O Piano Burlesco



Fonte: Divulgação. Capela Santa Maria, 40ª Oficina de Música de Curitiba, Edição Inverno. Fotografia Gabriel Stocchero.

Os números burlescos geralmente dialogam

nias. Miss G e Ruby Hoo entram em cena em esquetes burlescas solo e em dupla, que interpretam o repertório musical de Jeruza. O elenco também conta com a participação do assitante de palco Moisés Benv.

com uma música de fundo, textos em *off*, e quase nunca se usa o texto falado. O desempenho da performer burlesca se assemelha mais ao teatro físico, ao mimo e à palhaçaria. Tudo vai depender, também, da formação dessa artista. Algumas trazem sua experiência do teatro, outras da dança, ou do circo. Algumas delas trazem performances de gênero (*drag queen* e *drag king*), outras começam a estudar burlesco com artistas mais experientes, e já absorvem técnicas mais específicas de atuação dentro dessa linguagem. Há duas vertentes mais utilizadas para a composição dos números: uma se apoia em narrativas, contando uma história ao público. Outra, a artista usa puramente o jogo cênico do seu corpo com a música, sem a intenção de contar nenhuma história. Em ambos os casos, há espaço para um roteiro fechado e alguma improvisação, e o balanço entre uma e outra coisa varia de acordo com o estilo da artista. Porém, em quaisquer das vertentes, com ou sem uma história, há um arco dramático instaurado: a performer vai construindo uma modificação da sua imagem do início ao fim do número, até causar uma transformação completa (ver figura 3).

Figura 3 - Baderna



Fotos de uma cena do espetáculo solo Baderna, de Miss G. Montagem que exemplifica a progressão dramática de um número burlesco, através de revelações com o figurino. Montagem de fotos da autora, a partir de fotografias de Mônica Lachman.

Podemos dizer que é essa primeira persona, apresentada ao público no início do número, que é

burlada. Com isso, uma segunda camada burlada é a da história carregada pelo corpo da própria performer, e por ressonância, nos corpos do público. Essa modificação da imagem da persona apresentada, essa burla, que acontece em paralelo com a energia da cena, se dá através do uso de revelações. Nesse jogo, o figurino é sempre um elemento importante. Geralmente há o strip-tease cênico da persona inicial, com a performer que, ao se livrar, com muita técnica, de peças de roupa, cria uma imagem e uma energia completamente diferentes ao final do número. Esse arco dramático é experimentado pelo público de maneira magnética: a audiência participa do jogo cênico proposto pela performer, sem quarta parede. A exposição de boa parte do corpo nu (quase nunca uma nudez completa, mas nada disso é uma regra), com um apelo para um glorioso *finale* é quase sempre o desfecho de toda performance burlesca, com ou sem a narrativa de uma história como pano de fundo.

Ainda que a burlesca não queira tirar risadas do público, se ela se movimenta com graça, exaltando suas habilidades corporais, brincando com a plateia e girando seus *pasties* (elementos de figurino burlesco que servem para cobrir os mamilos e criar a possibilidade de girar penduricalhos presos a eles, num gesto de rebeldia e celebração da liberdade do corpo); se ela vai brincando com a plateia num jogo de improvisação, sem nenhuma grande narrativa por trás dessa simples ação, isso continua dentro do âmbito da comédia. Pois, é necessário lembrar que nem sempre a risada é a finalidade do cômico. A sensação de gozo por ir além dos limites sociais já é uma forma de comédia. Uma mulher comum (a artista), revelando-se diante do público e chegando a um final arrebatador, jamais estará dentro de qualquer padrão esperado. Os limites da comédia são bem mais extensos do que o senso comum dimensiona. Podemos pensar, por um outro extremo, nos filmes de Charles Chaplin, nos quais nos compadecemos da pequenez daquela personagem. Chegamos por vezes a derrubar algumas lágrimas. Ninguém dis-

cordará, todavia, que se trata de uma comédia. A grande diferença entre o trágico e o cômico, e que ainda posiciona o burlesco no escopo da comédia, é o questionamento dos valores centrais, transcendentes, metafísicos. Na tragédia, tais coisas seriam sustentadas e apresentadas como um modelo a ser seguido.

No Brasil, uma das características do nosso pensar e de como organizamos a criação, é a antropofagia. Para Suely Rolnik, a arte brasileira extraiu dos rituais indígenas uma fórmula ética, que ocupa lugar central na cultura daqueles povos. A autora defende que, no modernismo, artistas fizeram-na migrar para a cultura da sociedade brasileira como um todo (Rolnik, 2010). A aproximação com a antropofagia sugere à burla diversas características, mais propositivas do que reativas (como seria no caso de entendê-la unicamente como fraude, engano, etc). Antropofagicamente, burlar seria incorporar as coisas do mundo, criando objetos e situações impossíveis mediante as cansadas dicotomizações. Unir pedaços de mundos distantes, amarrando-os num feixe (ou fetiche) incomum. Burlar é usar as regras implícitas ou explícitas para ir além delas, inventando espaços arejados de operação no mundo. Burla e antropofagia são operacionais e demandam ações executadas necessariamente com o corpo: organizando o pensamento em movimento (Conceição, 2013).

A relação entre a burla do corpo e a erótica é evidente. Falo de uma maneira ampla de ver e pensar arte, por vias que não excluem totalmente a interpretação racional, mas também não a toma como regra. O que está em jogo nessa performatividade burlesca não é a significação, pois os significados são dados aos corpos por complexos mecanismos de poder. Ao privilegiar outras formas de contato, troca e entendimento dos corpos (corpos que burlam suas significações pré-existentes no ato da performance), emerge a erótica. O esquema racionalista, que sugere o total domínio do objeto através

de ligações estruturais, é amenizado pelo corpo da artista burlesca em performance. Na erótica dessa arte ecoa a proposta de Susan Sontag (1997) para a crítica. O corpo burlesco-antropófago da burlesca é capaz de suspender dicotomias, ativando inéditas formas de contato através da produção de realidades. O corpo burla suas significações. É o corpo que burla de si. Burla-se com o corpo. O corpo devora alteridades, deglute o outro, vence num instante a fixidez das formas e identidades. Com isso, a artista em performance inaugura sua erótica particular. E como a antropofagia é processo que não tem fim, depois disso, o corpo recomeça tudo. A cada amanhecer. Burla-se das significações. Burla-se da tentativa de conter e calar as sacerdotisas de Dionísio. O corpo que burla precisa lembrar de burlar-se no lusco-fusco de todos os ocasos. Em todos os fechamentos. Ele precisa recordar de indagar sobre o que ainda pode. Pois, a “significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil de se desfazer” Há milênios a artista burlesca vem burlando convenções. Mesmo que o gênero literário tenha surgido no século XVII, essas sacerdotisas de Baco já atravessavam o mundo e sempre se permitiram atravessar por ele. Pela auto-manipulação de seus corpos na construção de seus números, elas se reinventam a cada performance. Articulam a burla do corpo – que pode também ser vista como auto-ficção (Arfuch, 2010). Num ato de mistificação cênica, elas aproximam vida e arte e quebram a lógica do controle, e propõem o encontro através da dúvida, do deslocamento, do rompimento das identidades fixadas. As lufadas de liberdade sentidas nesse vento ancestral, suscitam a participação total do público através da liberação do movimento irrefreável do desejo. Arte erótica. Dionisiaca. Somente a força brutal e arrebatadora do desejo posto em prática é capaz de criar novas paisagens existenciais, novos mundos a serem habitados, e sentidos que transbordam a ocidentalizada, apolínea e falocêntrica forma de existir.

Referências

- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- CONCEIÇÃO, Giorgia B. A Burla do Corpo: estratégias e políticas de criação. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC - UFBA, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27102>>.
- CAMAREIRO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. Cravo na carne: fama e fome - faquirismo feminino no Brasil. São Paulo: Veneta, 2015.
- DESTREE, Pierre. A Comédia na Poética de Aristóteles. In: Organon, nº 49. Instituto de Letras. Porto Alegre: UFRGS, 2010, Páginas 69 a 94. [On line]. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/28993/17731>>.
- ECO, Umberto. O nome da rosa. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.
- REIS, Angela de Castro. «Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX», Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, nº8, printemps-été 2011, [En ligne] URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504.
- REY, Alain (org). Dictionnaire historique de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993.
- ROLNIK, Suely. Políticas da hibridação. In: Cadernos de subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2010. Páginas 14 a 21.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

Recebido: 10/09/2023

Aceito: 11/01/2024

Aprovado para publicação: 19/01/2024

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>.