

FUTURO? – REFLEXÕES SOBRE BURLESCO E VÍDEO-BURLESCO

Henrique Saidel¹

Resumo: Neste artigo, apresentam-se reflexões conceituais e metodológicas sobre a linguagem do cabaré e do burlesco contemporâneo, a partir da análise de uma das ações da pesquisa *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, desenvolvida na UFRGS: o processo de criação e apresentação da vídeo-performance *Futuro?*, em 2021. *Futuro?* assumiu-se como interrogação e lançou um olhar repaginado sobre elementos utilizados em obras anteriores: brinquedos de corda, bichos de pelúcia, bonecos infláveis, máscaras de látex, próteses e outros truques, eletrodomésticos, glitter prata, alguma metalinguagem e muita ironia. Fragmentos de passado, acionados e friccionados no presente, tematizando e sendo assistidos no futuro. Dialogando com pesquisadores de burlesco, cabaré, teatro, dança e filosofia, o artigo levanta questões sobre implicações da pandemia de Covid-19 na criação performática, estabelecendo conexões e possibilidades para artistas, pesquisadores e espectadores.

Palavras-chave: Burlesco; Brinquedos; Corpo; Vídeo; Performance Art.

FUTURE? – REFLECTIONS ON BURLESQUE AND VIDEO-BURLESQUE

Abstract: This article presents conceptual and methodological reflections on the language of cabaret and contemporary burlesque, based on the analysis of one of the actions of the research project *Toys, doubles and other performative bodies: aesthetics, erotics, politics*, developed at UFRGS: the process of creating and presenting the video-performance *Future?* in 2021. *Future?* assumed itself as an interrogation and took a fresh look at elements used in previous works: wind-up toys, plush animals, inflatable dolls, latex masks, prostheses and other tricks, household devices, silver glitter, some metalanguage and a lot of irony. Fragments of the past, activated and frictioned in the present, thematizing and being watched in the future. Dialoguing with researchers in burlesque, cabaret, theater, dance and philosophy, the article raises questions about the implications of the Covid-19 pandemic for performance creation, establishing connections and possibilities for artists, researchers and spectators.

Keywords: Burlesque; Toys; Body; Video; Performance Art.

¹Henrique Saidel (1981) é pesquisador e diretor de teatro, performer burlesco, curador, crítico e colecionador de brinquedos. Professor adjunto do Departamento de Arte Dramática/DAD do Instituto de Artes/IA da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, em Porto Alegre. É Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO (2016), Mestre em Teatro pela UDESC (2009) e Bacharel em Direção Teatral pela UNESPAR (2006). É líder do grupo “BURLÊMICAS – Grupo de pesquisa em burlesco, cabaré, performance e afins” (UFRGS/CNPq) e organizador do evento “Burlesco: cena, corpo e política”. E-mail: henriquesaidel@gmail.com

Um

Neste artigo², apresento reflexões conceituais e metodológicas sobre a linguagem do cabaré e, mais especificamente, do burlesco contemporâneo, a partir da análise de uma das ações da pesquisa “Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política”, desenvolvida no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS: o processo de criação da performance burlesca *Futuro?*, em parceria com a arquiteta e artista Andressa Farion³. O trabalho, realizado em vídeo, foi concebido, ensaiado, gravado, editado e estreado no primeiro semestre de 2021, e apresentado em diversas ocasiões ao longo de 2021 e 2022. O vídeo na íntegra está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=tsDSvjg1UPo>>.

A pesquisa propõe a investigação de procedimentos de criação, formalização e compartilhamento a partir da relação não-hierárquica entre os diferentes corpos presentes em cena. Uma cena surgida da interação e da fricção dos corpos (vivos e inanimados), dos objetos, dos materiais, das peles (humanas e não-humanas). Experimentações que habitam fronteiras entre linguagens e se dedicam a explorar as potencialidades da interação humano/objeto, com especial atenção à utilização de brinquedos, bonecos e outros objetos artificiais: objetos cotidianos, lúdicos, comerciais, objetos inúteis ou obsoletos, objetos kitsch. O brinquedo enquanto ser autônomo que desafia a primazia do corpo humano como portador de performatividade, questionando dualismos como vivo/inanimado, humano/objeto, carne/plástico, natural/artificial, sagrado/profano, arte/vida.

Pesquisa em arte que se faz no corpo-ação dos pesquisadores-artistas, através da realização de experimentações performáticas, em especial, de números e espetáculos cabareteiros e burlescos. É na cena burlesca que se intensificam e se atualizam as relações almejadas – entre humanos e não-humanos, entre palco e audiência, entre artista e público, entre público e público, indistinta e eroticamente.

Nessa performance, os brinquedos aparecem como agentes catalisadores. Se, por um lado, o brinquedo funciona como “isca” irônica para atrair a atenção e a empatia do

²Este artigo é uma versão revista, expandida e atualizada do texto *Olhares e processos do Futuro? – Notas sobre a criação (e apresentação) de um número burlesco em vídeo*, publicado nos Anais do XI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE, realizado na UNICAMP, em 2021.

³ Andressa Nasser Farion é arquiteta, bordadeira e cenógrafa, além de editora de imagens e vídeos. Desenvolve seus trabalhos autorais na marca Eulália Manual (@eulaliamanual).

espectador, por outro lado, o brinquedo é um ser atuante autônomo dotado de corporalidade, história, funcionamento e possibilidades próprias, capazes de não só serem manipulados pelos seres humanos mas também de determinar seu próprio destino e sua interação com os “seres vivos” com quem co-habita. O brinquedo brinca ele mesmo, o brinquedo age por si: o brinquedo é tão performer quanto o performer “de carne e osso”, construindo com os espectadores os múltiplos sentidos da ação performática.

Como o encenador polonês Tadeusz Kantor, que defendia um teatro no qual o objeto tornava-se ator: “No teatro, eu utilizo o objeto como parceiro do ator. O ator tem nele um adversário e não um acessório destinado a ilustrar o conteúdo do espetáculo. [...] Não há hierarquia nesse sentido. O texto, o ator, o espectador, o objeto têm uma significação equivalente” (Kantor, 1976). A cena kantoriana, com seus objetos-embalagens-mobiliários e seus bonecos e manequins– duplos cruéis e satíricos dos atores-humanos, em suas possibilidades e limitações expandidas –, explicita uma relação corporal e imagética horizontal (mas não isenta de tensões) que evoca não somente a “morte” implícita nos objetos inanimados e nas alegorias de guerra e religião, mas principalmente a “vida” que emerge na fricção e na transformação mútua desses corpos e imagens. A fina ironia de uma cena na qual a ação é atributo de todos os seres ali presentes, de uma cena que intensifica as materialidades e questiona a supremacia do antropomorfismo.

Ao falar de suas experimentações com embalagens diversas, Kantor revela: “De minhas práticas mais antigas, eu sei que, quanto mais um objeto é de ‘condição inferior’, mais probabilidade ele tem de revelar sua objetividade – e sua elevação a partir dessas regiões de desrezos e ridículos constitui na arte um ato de pura poesia.” (Kantor, 2008, p.51). Da mesma forma, os brinquedos – enquanto objeto “inferior”, ligado a uma suposta inferioridade da ludicidade desinteressada da criança frente ao pragmatismo produtivista do adulto – surgem em cena em toda sua potencialidade poética e provocadora, instando reações múltiplas que vão da surpresa à empatia risonha daqueles que aceitam o jogo, passando pelo desprezo e o escárnio maldoso daqueles que não se permitem brincar.

Um brinquedo “kantoriano”, que recusa a inferioridade e o esquecimento do descarte, e se coloca em pé de igualdade com o performer-humano. E, no caso desta pesquisa, um brinquedo cuja relação igualitária humano/objeto não é outra senão uma relação erótica (porque viva, porque desejável e desejante), uma relação baseada no encontro, no encontrão, no supetão, na suspensão, na justaposição, na identificação, na respiração, na esfregação, na

provocação, na simulação e na dissimulação, na atração, na sedução, na excitação, na satisfação, no gozo e na gozação dos corpos, das imagens e das ações – e de todos os sentidos e sensações que podem emergir nas subjetividades envolvidas.

Dos brinquedos infantis (sejam os caseiros, artesanais, criados pelos próprios brincantes, em sua vivência lúdica irrefreável, sejam os industriais, criados e vendidos por lojas e departamentos de marketing, em sua ânsia capitalista irrefreável) aos brinquedos adultos (daquelas categorias onde “adulto” é eufemismo envergonhado de “sexual”), o brinquedo burla a si mesmo e a sua condição/uso cotidianos, e performa artisticamente – uma performance burlesca que, irônica e maliciosa, convoca o olhar e a imaginação do outro, do espectador, excitando e excitando-se, propondo uma relação erótica iminentemente contrassexual, ressoando a teoria de Paul Preciado:

A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. (Preciado, 2014, p.21)

Enquanto objeto cênico/performativo, o brinquedo pode se aproximar, de certa forma, do dildo ressignificado por Preciado em seu *Manifesto contrassexual* (2014), ensejando e praticando uma relação na qual os corpos – suas partes e significações, suas organicidades e arbitrariedades, seus usos e relações de poder – e, por consequência, as subjetividades e os sujeitos são deslocados e reconfigurados, abrindo passagem para sexualidades, para vidas, para artes outras, menos falocêntricas e menos limitadas/limitantes: “O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno. Talvez ele indique que os órgãos que interpretamos como naturais (masculinos ou femininos) já tenham sofrido um processo semelhante de transformação plástica” (Preciado, 2014, p.79). E mais: “O dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia. A lógica do dildo prova que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino,

ativo/passivo não passam de elementos entre muitos outros de um sistema arbitrário de significação” (Preciado, 2014, p.84).

É nesse erotismo contrassexual que o brinquedo pretende transitar, paródico e auto-irônico, indo e voltando em um sem-número de experimentações artísticas ao longo dos últimos anos, seja como teatro ou performance, seja como produção visual ou textual, seja como cabaré ou burlesco⁴. Desde as primeiras ações com araras e sapos e dinossauros infláveis infantis, em 2003, até os números burlescos com animais de corda e vibradores e bonecos infláveis de sexshop, em 2023, passando por espetáculos e performances com figurinos e máscaras e outras próteses de plástico e látex: um polimorfo e polissêmico *work in progress* (Cohen, 1997) que não se pretende finalizado, mas sempre atento e mobilizado, esgueirando-se por ambientes como teatros, bares, praças, universidades, revistas, casas noturnas, livros, salas de aula e telas de computador.

Descrever e analisar o processo de criação de uma dessas obras, conectando-a com as questões gerais da pesquisa e suas reverberações, permite um vislumbre dos caminhos e das contribuições que tal trabalho pode oferecer. Compartilhar e mostrar as intimidades da criação, num convite à aproximação e ao encontro que a arte (e a pesquisa de/em arte) pode instigar.

Dois

A performance *Futuro?* Surgiu a partir do convite do festival *Yes, Nós Temos Burlesco!* (YNTB), realizado anualmente no Rio de Janeiro (com algumas edições realizadas em São Paulo), que sugeriu a criação de um número burlesco inédito, a partir do tema “Como será o amanhã?”. Tratava-se de uma provocação político-poética que ecoava o contexto pandêmico e social da época, no qual o mundo enfrentava os perigos e as incertezas da pandemia de Covid-19, em pleno 2021. As organizadoras e curadoras do festival, Giorgia Conceição (Miss G.) e Marco Chavarri (DFênix), propuseram uma releitura do samba-enredo *O amanhã*, música antológica da escola de samba carioca União da Ilha do Governador, composta por João Sérgio, em 1978.

⁴Para mais informações sobre a pesquisa *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, bem como sobre alguns outros desdobramentos artísticos dela decorrentes, recomendo a leitura do artigo *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: “experimento a quatro mãos”*, de Henrique Saidel e Marina Ferverza (2020) e do livro *As artes do cover: performance para além da cópia e do original*(Saidel, 2019).

Invocar um samba-enredo clássico do carnaval carioca e brasileiro, incorporar a batida contagiante da bateria de uma escola de samba e se perguntar sobre o futuro: se o presente por vezes se demora em sua hostilidade e seus impedimentos, talvez seja o olhar – utópico, esperançoso, desejoso, provocador, inspirador – para o futuro que possa gerar a mobilização necessária para a sobrevivência e a criatividade. O carnaval, a festividade e a alegria (não uma alegria alienada e ensimesmada, mas uma alegria profunda e compartilhada, nascida com e para a coletividade, com e para a vida em conexão com as pessoas e o mundo) como estratégias de ação e invenção, enquanto artistas e cidadãos que somos⁵.



Frame do vídeo *Futuro?*.

Se, em suas primeiras cinco edições, o festival foi realizado em espaços fechados e abertos da cidade do Rio de Janeiro (Teatro Rival, Teatro Cacilda Becker, Teatro Dulcina, Cine Joia, bares, casas noturnas e a orla de Copacabana), a edição de 2021 migrou para o ambiente virtual, recebendo artistas e espectadores em uma sala de videoconferência, no Zoom. Para se adaptar ao novo formato e as suas especificidades técnicas, a organização do festival pediu que os números fossem filmados e editados. Os arquivos (com duração máxima de 5 minutos)

⁵ O livro *Samba de enredo: história e arte*, de Luiz Antonio Simas e Alberto Mussa (2023), que trata dessa modalidade tão vital para as escolas de samba e a cultura carnavalesca, é leitura recomendada.

deveriam ser enviados para a produção do evento – no dia da apresentação, os vídeos seriam compartilhados com a plateia.

Para os artistas convidados/selecionados, os desafios eram vários: criar um número inédito, mesmo com as limitações financeiras, técnicas, estruturais, criativas, emocionais, existenciais causadas pela pandemia; refletindo/visionando um possível amanhã, em termos específicos e genéricos; tudo isso em uma obra realizada um formato, um suporte e um modo de fazer igualmente inéditos.

Nessa altura, talvez seja pertinente abrir um parêntesis para pontuar do que se fala, aqui, quando se fala sobre *burlesco*.

Abre parêntesis

Numa primeira aproximação, é possível vincular o burlesco ao contexto e ao ambiente heterogêneo do *cabaré*, com todas suas particularidades e variações. Segundo a professora e pesquisadora Christina Streva (2020, p.01 e 02),

A palavra cabaré é cercada de mistério e dubiedade. Por um lado, é frequentemente empregada para se referir a uma série de manifestações artísticas que vão desde espetáculos de circo-teatro, saraus, palcos abertos improvisados, reuniões de artistas e poetas e até mesmo festas performáticas. Por outro lado, a palavra carrega paralelamente uma dimensão pejorativa e é frequentemente usada como sinônimo de lugar de baixa reputação, de baderna e de prostituição. [...] Foi a partir do final do século XIX, mais especificamente a partir da fundação do Le Chat Noir (O Gato Preto), o primeiro cabaret artistique, no bairro boêmio de Montmartre, na noite de 18 de novembro de 1881, que a noção de cabaré enquanto linguagem artística começou a ganhar forma. Naquele pequeno estabelecimento que comportava aproximadamente sessenta pessoas, os frequentadores bebiam, fumavam e conversavam, enquanto assistiam a uma série de apresentações que se sucediam uma após a outra, realizadas pelos próprios artistas e frequentadores do local, e que eram, muitas vezes, acompanhadas do piano.

Palavra que nomeia um lugar e uma linguagem artística, o cabaré guarda em si a instauração de um espaço-tempo específico, noturno e subterrâneo (metáforica e/ou literalmente), agudo e efêmero, como uma espécie de *zona autônoma temporária* – de acordo com os escritos de Hakim Bey (2004) – festiva e libertária. O performer e pesquisador cabareteiro Ricardo Nolasco faz um inventário das características principais do cabaré:

O cabaré é um gênero derivado do teatro de variedades e que se relaciona diretamente com o entretenimento ao mesclar várias linguagens artísticas ao humor, à ironia, à paródia e à crítica sobre a atualidade. Um formato que valoriza a relação direta com o público (enquanto o drama deveria revelar um mundo apartado da vida) e que por não ser um gênero centrado no texto dramático tradicional foi considerado um subgênero popular e de entretenimento. Um gênero menor. E, afinal, o que você pode ver numa noite de cabaré? Variedades de todas as espécies como danças eróticas, discursos políticos, canções tristes, farsas, burlas, paródias de políticos, coreografias, números circenses, relatos autobiográficos, palhaçaria, charlatanismo, poesias, manifestos, discussões no meio da plateia, bruxaria, drags (queen, king e queer), performance art, cenas teatrais... uma lista que jamais acaba (Nolasco, 2020).

Embora não possa ser circunscrito como um subgênero do cabaré – dadas suas particularidades históricas e trabalhistas, seu circuito independente de eventos e apresentações, e sua comunidade própria de artistas e espectadores –, o burlesco contemporâneo possui ligação direta com a ludicidade e a provocação cabareteira, compartilhando o estabelecimento de uma relação direta com o público e os ambientes onde acontece: bares, festas, saraus, casas noturnas, e até teatros. Ambientes muitas vezes não-teatrais (ou melhor, ambientes sem a formalidade e a “seriedade” – e a sobriedade ética – de edifícios teatrais convencionais), onde a plateia pode se sentir mais livre e espontânea, conversando, comendo, bebendo, se deslocando e interagindo durante e com a cena.

Além disso, os artistas burlescos também se apresentam com um formato de cenas curtas e ágeis, em uma sequência de *números* (a relação com o circo e seus números e atrações é evidente) com duração média de 3 a 8 minutos, com forte conexão temática e coreográfica com a música que o acompanha, e uma intensa visualidade criada através de figurinos, maquiagens, adereços e objetos de cena. Cenas solo que incluem, em sua maioria, a realização de um *strip-tease*, no qual peças de roupa e objetos são despídos e retirados gradualmente do corpo do artista, em uma sequência que acaba por revelar peles e outras partes corporais de forma mais ou menos explícita (Weldon, 2010).

O *strip-tease* é utilizado, no burlesco, como ação intencional de provocação – do verbo inglês *to tease* –, como estratégia de conexão e relação direta com a plateia, como elemento de atração e condução da atenção dos espectadores, como forma de estabelecimento de uma proximidade física e afetiva e de uma excitação aguda em quem faz e em quem assiste, como procedimento de criação de expectativas no espectador (pequenos

e sucessivos gestos e acontecimentos, encadeamento de ações que anunciam outras ações que podem ou não acontecer) e manipulação dessas expectativas por parte do artista, em uma cena onde camadas de roupas e de sentido são desveladas, em um jogo irônico e sedutor de mostrar/esconder, exibir/não exibir, ver/imaginar (Philippe-Meden, 2016).

Marcado histórica e conceitualmente por um importante protagonismo feminino, o burlesco acolhe em suas cenas – e em sua produção – corpos e corporalidades outras, dissidentes e desviantes, com suas subjetividades plurais e contra-hegemônicas, existindo e atuando para além dos estereótipos de beleza e sensualidade da sociedade patriarcal capitalista. Ao analisar a linguagem burlesca, em artigo sobre o grupo *Sexual Overtones*, a pesquisadora canadense Reisa Klein afirma que:

Como seres sexuais autoconscientes e através de demonstrações públicas de humor e striptease, os artistas burlescos desafiaram o sujeito feminino dentro da ordem patriarcal, perturbando convenções sobre como as mulheres eram “permitidas” a atuar no palco e sobre como a feminilidade e a sexualidade poderiam ser representadas (Buszek, 1999). [...] Além disso, o burlesco proporcionou um caminho para o estrelato para artistas femininas que eram muitas vezes responsáveis não apenas pelos seus próprios atos, mas também como escritoras e produtoras de todas as suas performances (Buszek, 1999). Conseqüentemente, através do teatro burlesco, as mulheres avançaram para posições de poder mais proeminentes no mercado de trabalho com maior agência e autonomia econômica e cultural (Klein, 2024, p.04).

Uma performance onde a sensualidade, a sexualidade, a excitação e o desejo são matéria-prima para a discussão alegre e festiva de questões nem sempre fáceis, nem sempre óbvias. Uma ação performática onde o ato de burlar é fundamental: burlar padrões, sejam eles corporais, comportamentais, de gênero, de sexualidade, de criação cênica, de produção e direitos trabalhistas, de autoria, de relação palco/plateia, de posicionamento político, etc. Com caráter estético, terapêutico e político, a burla é uma ação artística e existencial que se inscreve no corpo e na postura da artista frente à sociedade e suas normatividades. Através do humor, da paródia, da sedução e da provocação libidinal, o burlesco enfrenta e debocha da mesmice e da tacanhice da norma e da interdição.

A artista e pesquisadora Giorgia Conceição (Miss G.) apresentou os conceitos de “burla” e “burla do corpo” em sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas *A Burla do Corpo: estratégias e políticas de criação* (2013), e continua a desenvolvê-los em outros textos:

Compreendo a burla como ação, e o burlesco como estratégia de produção de diferença. Nesse sentido, seu uso desestabiliza as políticas autoritárias. Na burla do corpo, rompe-se com as lógicas e práticas normatizadoras, criando-se possibilidades de reinvenção. A burla do corpo extrapola permissões, proibições e significações. Ela elimina a reatividade que conecta o corpo a dispositivos conservadores, paralisantes. Onde há feridas, a burla abre frestas para a criação de espaços dissonantes de atuação: políticas singulares, gêneros performativos, etc. Onde há gozo, ela inventa conexões que proporcionam instigantes relações entre artistas e público. O corpo burlado torna-se, ele mesmo, um caminho para a leitura crítica de dados culturais (Conceição, 2018, p.10).

Ao se inserir e dialogar com a linguagem do burlesco⁶, a vídeo-performance *Futuro?* olha para tais elementos e os coloca em perspectiva, a partir dos marcadores sociais e criativos de seus autores, e também da interação com a trajetória de pesquisa *in process* que a atravessa.

Fecha parêntesis

A partir de então, algumas perguntas surgiram no embate entre a cena cabareteira e burlesca pré e pós-pandêmica – com sua imprescindível presencialidade e convivialidade – e as possibilidades e impossibilidades das artes presenciais durante o isolamento imposto pela pandemia: Como criar uma performance em vídeo, sem a relação espacial e sensorial direta com o público? Como provocar o espectador sem a experiência presencial, agora adaptada para uma relação mediada no suporte e deslocada no tempo? Como se apropriar de uma linguagem outra, relativamente inóspita a artistas acostumados com técnicas, truques e fisicalidades de uma cena dos palcos, bares, festas e outros inferninhos? Que corpos são esses que se exibem, se escondem e se revelam, diante do olho da câmera, que dobra e simula o olho do espectador? Que espectador é esse, que assiste a um festival em sua própria casa, em uma previsível tela bidimensional? Que burla é essa? O que se pode burlar nesse burlesco virtual?

⁶Para uma expansão e aprofundamento do estudo das características e possibilidades do burlesco e do cabaré, recomendo fortemente a leitura dos artigos, ensaios e entrevistas do dossiê *Cabaré, burlesco e outros teases*, publicado no volume 42 da Revista CENA, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, em janeiro de 2024. Editado por Henrique Saidel e Cláudia Müller Sachs, o dossiê reúne 18 textos de pesquisadoras e artistas de diversas regiões do Brasil, além de Argentina, Alemanha e Canadá. O dossiê completo está disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/issue/view/4823>.

Outras questões ainda se somaram ao processo de *Futuro?*, mais diretamente vinculadas com minhas últimas obras solo: Como criar-responder algo a partir de uma demanda específica, vinda de outrem? Que masculinidades questionáveis e questionadas são (im)possíveis no corpo-imagem que apresento nessa cena-vídeo? Como expandir esse corpo – masculino, cis-gênero, branco, heterossexual – para além das funções e limites socialmente (auto)impostos, parodiando e ironizando suas normatividades e ampliando suas possibilidades estéticas e políticas, dentro de uma cena de apenas 5 minutos? Como criar e executar uma obra em parceria com outra artista, após anos de criações solo? Em que se deve insistir e o que se deve abandonar, em relação a obras anteriores?

Futuro? assumiu-se como interrogação e lançou um olhar repaginado sobre elementos já utilizados por mim e diversos parceiros em outros trabalhos: brinquedos de corda, bichos de pelúcia, bonecos infláveis, máscaras de látex (confeccionadas a partir do molde do meu rosto e da minha cabeça), próteses (mais ou menos realistas e funcionais) e outros truques de casas de festas, eletrodomésticos, glitter prata e furta-cor, alguma metalinguagem e muita ironia. Fragmentos de passado, acionados e friccionados no presente, tematizando e sendo assistidos no futuro.

A revisitação e reutilização de elementos e objetos de obras anteriores, em números novos, é prática comum na rotina dinâmica e veloz do cabaré e do burlesco. Nada vem do nada, e todas as boas ideias (incluindo materiais, figurinos, músicas, etc.) são exploradas ao máximo, em diferentes situações e contextos. Lia Lordelo e Jorge Alencar, ao analisar o espetáculo de dança contemporânea *Strip Tempo* – cujo dispositivo de criação parte justamente da reelaboração da memória e de elementos já utilizados pelos performers, para a criação de uma sequência de strip-teases, em versão presencial e online –, apontam que:

A prática de tomar obras preexistentes como matéria de criação artística na produção de novas composições toca no que Rancière (2005, p. 36) propõe sobre o regime estético das artes, que, segundo o autor, é “antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”. Em diálogo com as ideias de Walter Benjamin (1996), André Lepecki (2016), ao pensar sobre a prática da tradução de obras e de reenactments, chama a atenção sobre uma certa incompletude originária e radical das obras artísticas que trazem em si, desde o seu forjamento, um potencial de futuridades. Desde sua criação, cada obra comportaria matérias de relações futuras, seja em processos de percepção que se abrem em novos contextos históricos ou como possíveis fontes de traduções e transcrições (Lordelo, Alencar, 2023, p. 09).

Frame do vídeo *Futuro?*

A retomada desses companheiros de cena, assumindo e aproveitando toda a “futuridade” contida neles, conecta-se com minha pesquisa sobre/com os brinquedos, em seus aspectos cênicos, performáticos, eróticos, contrassexuais, políticos e além.

Em um segundo momento, iniciamos o processo de escolha da música que iria preencher os espaços e os silêncios da cena, estabelecendo as partituras e os ritmos da ação. Decidimos que a letra da música deveria, de alguma forma, oferecer uma primeira resposta e/ou comentário à pergunta-tema. Uma lista de opções foi formada, para então chegarmos nas duas canções escolhidas: Sessa sugeriu a música *Plástico*, do rapper paulista Edgar. A letra da música possui forte teor crítico, aludindo a um futuro pouco aprazível, tomado de assalto por aparelhos eletrônicos, dominado por softwares e algoritmos computacionais, arruinado pela produção excessiva de lixo e outros resíduos e poluentes industriais –algumas das faces mais desastrosas do inconsequente consumismo capitalista global, no século XXI. Lançada em 2018, a canção faz parte do álbum *Ultrassom*:

Já é hora de voltar a internet / Puxe os cabos, hashtag precisamos despertar
 Se não www vamos destruir o espaço / Saia da frente da tela
 Toneladas de materiais registrado como peças de refugio / Chegam em Gana
 África high tech de resíduos / As calotas de glitter e de sucata não afetam em
 nada o ecossistema / Só o ego sistema dos nossos fotógrafos / O novo ébano
 vem com tétano
 A realidade ainda vai explodir / É um breakout, um tsunami de glitch
 A máquina versus homem / Já estamos testando uber sem motorista
 Aumenta a procura por comida 3D / Manifestantes segurando suas placas de
 LED
 Com escritos do tipo: O Facebook é um lixo radioativo
 Como a Samsung que vem dizimando os coreanos / Com fabricações de seus
 aparelhos
 800 bitcoins por ano
 É a era do plástico
 Empreiteiras com propostas de construções feitas de polietileno
 Perfeitos ao padrão da Vênus de Milo / Anúncios e outdoor
 Diversos sorrisos ali, eu não avisto rosto chileno
 É carnaval no Brasil, e tome-lhe mais glitter no corpo / Tá tudo indo pro
 esgoto
 Parando no estômago de um peixe contaminado por estanho / E isso é só um
 asterisco
 Em uma extensa grade de assuntos que me deixam muito esquisito
 Eu não sei se você também fica estranho
 Com a grande quantidade de água potável que é gasta com descarga e banho
 Não deixem proibir o plantio de árvores em casa
 Você pode produzir o seu próprio oxigênio / O futuro é lindo como um
 pássaro sem asa
 O nosso futuro será lindo como um arco-íris / Que se forma na poça de uma
 água suja de óleo / O futuro é um jovem maníaco viciado em vídeo-games
 O futuro já foi e ainda continua sendo / O futuro é uma criança com medo
 de nós
 O futuro / O futuro / O futuro é uma criança com medo de nós
 Estamos sendo diagnosticados com déficit de atenção e hiperatividade
 Por não conseguirmos dormir a noite / Após a refeição de arroz, feijão e
 Coca-Cola
 As crianças e as abelhas estão viciadas em refrigerantes / Deem um lugar a
 uma gestante
 Ali ela carrega a esperança de um mundo melhor
 O futuro / O futuro / O futuro / O futuro / O futuro
 O futuro é uma criança com medo de nós (PLÁSTICO, Edgar, 2018).

Para contrastar e complementar a denúncia ácida da música de Edgar, que inicia e preenche a primeira metade da cena, escolhemos a canção *Amanhã*, do compositor e cantor paulistano Guilherme Arantes. Composta em 1977, a canção já faz parte do imaginário coletivo da MPB, e propõe uma visão mais otimista e luminosa sobre o futuro:

Amanhã será um lindo dia, da mais louca alegria
 Que se possa imaginar
 Amanhã redobrada a força
 Pra cima que não cessa, há de vingar
 Amanhã mais nenhum mistério, acima do ilusório
 O astro rei vai brilhar,
 Amanhã a luminosidade, alheia a qualquer vontade
 Há de imperar, há de imperar
 Amanhã está toda a esperança por menor que pareça
 O que existe é pra vicejar
 Amanhã apesar de hoje
 Será estrada que surge, pra se trilhar
 Amanhã mesmo que uns não queiram
 Será de outros que esperam
 Ver o dia raiar
 Amanhã ódios aplacados, temores abrandados
 Será pleno!
 Será Pleno! (AMANHÃ, Guilherme Arantes, 1977)

No Brasil de 2021 – período no qual enfrentávamos, ao mesmo tempo, uma emergência sanitária global causadora de milhões de mortes humanas, e um governo federal de extrema direita, autoritário e negacionista –, o contraste e o quase antagonismo entre as duas letras se tornavam ainda mais dramáticos e desafiadores: como enfrentar a urgência e o assombro da situação descrita por Edgar, sem abandonar a esperança cristalina e convidativa de Arantes⁷? A ironia construída pela justaposição inusitada das duas músicas, ouvidas na íntegra e em sequência (iniciando com *Plástico* e finalizando com *Amanhã*), convocava o espectador a propor sua própria interpretação, tecendo sentidos possíveis e mobilizando corpos e sensibilidades para o presente e o futuro da humanidade, não sem um maroto sorriso de canto de boca.

Como na maioria dos números burlescos, as músicas dão o tom e a linha dramaturgical da cena, afirmando-se como elementos importantes para a criação e a fruição das imagens e das ações. A música é utilizada tanto quanto ritmo/melodia quanto como letra/texto, evidenciando temas, simbologias, estilos e demais características da encenação.

⁷ Completando de forma inesperada o arco irônico da situação, qual foi a nossa surpresa ao percebermos que uma versão instrumental da canção de Guilherme Arantes foi trilha sonora da cerimônia de posse do presidente Luis Inácio Lula da Silva, em 01 de janeiro de 2023, precisamente durante o ato de passagem da faixa presidencial. Lembrando que a cerimônia foi marcada por forte simbolismo: diante da recusa do ex-presidente Jair Bolsonaro em participar do evento, a faixa foi entregue ao novo presidente por representantes do povo brasileiro. Coincidência ou não, a canção de Arantes confirmou-se como uma espécie de símbolo nacional de união e esperança para com o futuro.

Frame do vídeo *Futuro?*.

Então, partimos para a criação do roteiro de ações. Diferentemente de um roteiro “tradicional” de burlesco presencial, esse deveria prever também as relações da cena com a câmera que a filmaria (a câmera de um telefone celular, um iPhone SE, já um tanto antigo e obsoleto) e com a tela onde a cena seria vista: enquadramentos, proximidades, escalas, movimentos de câmera, focos, etc. Questões técnicas de espaço e iluminação também foram levados em consideração: a filmagem aconteceria na sala da nossa casa, com os móveis afastados para termos duas paredes brancas como fundo; os equipamentos de iluminação seriam as lâmpadas e luminárias disponíveis no local. A aparente precariedade dos meios foi tomada como característica estética, como linguagem, e permitiu diversas experimentações que não seriam possíveis em outros contextos. A estrutura do número foi dividida em 10 momentos/ações:

01) Uma mesa retangular coberta com papel reflexivo furta-cor. Câmera fixa em um tripé, com enquadramento fechado no nível da mesa. Iluminação feita com uma luminária de lâmpadas fluorescentes (verde, azul e vermelha), cuja luz é refletiva pelo papel que cobre a

mesa, colorindo a parede branca ao fundo. Os brinquedos (movidos à corda e à pilha) são acionados e caminham pela mesa, atravessando o quadro.

02) Mesmo cenário e iluminação. Brinquedos dispostos sobre a mesa, organizados por tamanho. A câmera movimenta-se lentamente sobre a mesa, da direita para a esquerda, num *travelling*. No final, a câmera enquadra uma máscara de látex. Após alguns segundos, a máscara se move repentinamente: sou eu, vestindo a máscara, e olho fixamente para a câmera.

03) Mesmo cenário e iluminação. Mesmo *travelling*. Agora estão sobre a mesa diversas máscaras de látex e cabeças de bonecos infláveis de sexshop, masculinos e femininos. Ao final, a mesma cena da máscara que se move e olha para a câmera. Na versão final do vídeo, os momentos 02 e 03 são editados e vistos simultaneamente, intercalando-se até o desfecho.

04) Parede branca ao fundo. À esquerda, o papel reflexivo cobre uma segunda parede, na vertical. A iluminação é feita pela luminária fluorescente e por uma segunda luminária com lâmpada LED branca. A luz é refletida pelo papel reflexivo. Câmera fixa. No centro, estou em pé, de frente para a câmera, vestindo calças jeans e camiseta preta, e usando a mesma máscara de látex dos momentos 02 e 03. Tiro a camiseta, revelando o tronco nu. Sobre minha barriga, tenho uma barriga falsa, uma prótese. A mesma situação/ação é refilmada com uma alteração: eu estou de lado para a câmera. Na edição final, intercalam-se imagens.

05) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está mais próxima, e filma apenas meu quadril e tronco. Desamarro a fita que prende a barriga falsa ao meu corpo. Retiro a prótese, afastando-a para frente. Revelo a minha própria barriga, que possui o mesmo tamanho e formato da barriga falsa. A ação é refilmada com uma alteração: estou de lado para a câmera. Na edição, intercalam-se imagens.

06) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está ainda mais próxima, em plano fechado, e filma meu quadril, mostrando o zíper da calça. Uma mão de plástico surge e desliza pela calça, acariciando minha genitália.

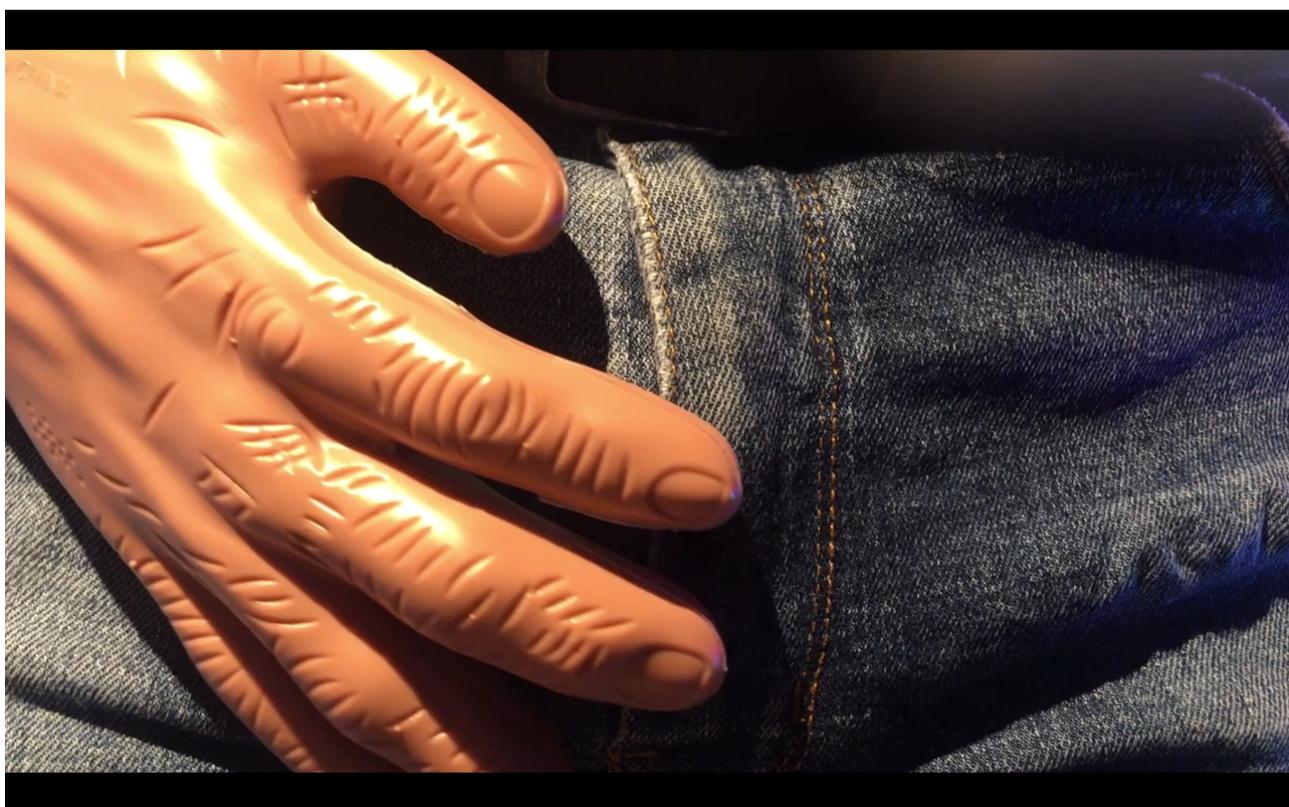
07) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está mais afastada, em plano mais aberto, focando meu quadril e parte da barriga e das pernas. Estou de frente. Abro o cinto e o zíper da calça. Retiro diversos objetos de dentro da calça, deixando-os caírem no chão: um pênis de brinquedo à corda, um dildo simulando um pênis realista, um revólver de

brinquedo em formato de pênis, uma língua de plástico vermelho.

08) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera filma minha cabeça e ombros. Subo as mãos e retiro a máscara de látex. Revelo meu rosto, coberto com glitter prata. Olho para a câmera. Sorrio, pisco os olhos e movo a cabeça, ao longo de 1 minuto.

09) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está um pouco mais afastada, e foca meus ombros e cabeça. O plano aberto enquadra também um ventilador de coluna. Viro o rosto e olho para o eletrodoméstico, ficando de lado para a câmera. Na grade do aparelho, lê-se a marca: FUTURO.

10) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera filma apenas o ventilador, que está ligado e sozinho. Um letreiro mostra a ficha técnica da obra, ao lado do aparelho. Fim.



Frame do vídeo *Futuro?*

Os momentos 01 a 07 acontecem com a música *Plástico*, de Edgar, ao fundo. Já os momentos 08 a 10 acontecem com a música *Amanhã*, de Guilherme Arantes.

A filmagem fragmentada foi um desafio técnico: montar o set de filmagem, com cenários e iluminação, encontrar os melhores posicionamentos para a câmera, organizar os objetos, figurinos e maquiagem, e atuar diante da câmera, cena por cena, sem plateia. O roteiro foi importante para que fosse possível executar as ações. As filmagens aconteceram em dois dias: no primeiro, filmamos os momentos 01 a 03; e no segundo dia, os momentos 04 a 10. Tal divisão foi necessária por razões técnicas de cenário e iluminação.

A criação e execução de cenários e iluminação foi realizada em conjunto. Figurinos, maquiagem, objetos, atuação e direção geral foram de minha responsabilidade. A filmagem e a edição foram realizados por Andressa Farion. Foram necessários vários dias para o processo de edição do vídeo para, em um tempo tão curto, dar conta de uma parafernália kitsch e multicolorida de objetos, brinquedos, máscaras, roupas, luzes, corpos e ações, buscando materializar o roteiro criado e também contemplar toda uma trajetória subjacente àqueles elementos. O olhar e o trabalho atento e habilidoso de Andressa Farion determinaram os ritmos e criaram os múltiplos sentidos do número. Uma edição frenética e detalhista, conectando os fragmentos de imagem e de ação, em diálogo direto com as músicas utilizadas.

Se, nos números burlescos presenciais, a sincronia entre os movimentos do performer e as batidas e viradas da música é técnica recorrentemente utilizada, no vídeo de *Futuro?* é a edição que garante tal efeito. É também a edição que ajuda a criar as pequenas expectativas que se sucedem ao longo do número, fundamental para capturar a atenção do público, que talvez se pergunte, atônito: “O que ele vai fazer agora? O que poderá vir depois disso? Não acredito que ele vai fazer isso!? De onde saiu esse bicho? Ele vai ficar aí, parado, por quanto tempo? Esse ventilador é real? De quem é essa barriga? O que vai sair de dentro dessa calça?”. Não é exagero dizer que o *Futuro?* só existe no presente, pelas mãos e pela criação de Andressa Farion.

Três

A estreia de *Futuro?* aconteceu na última noite do festival *Yes, Nós Temos Burlesco!*, em 13 de março de 2021, às 20h, em uma sala no Zoom lotada de artistas e espectadores⁸. Se não havia o frisson das apresentações presenciais, com o encontro efusivo entre espectadores

⁸Após a estreia, o vídeo foi apresentado em outras ocasiões, como no *Salvaje – Festival Internacional de Burlesque Argentina*, e em eventos artísticos e acadêmicos em Curitiba e Porto Alegre.

animados e artistas compenetrados, com o burburinho furtivo dos corredores e balcões e mesas, com a fricção dos corpos e dos copos, com os abraços e beijos e lambidas e afins, com os gritos e assobios e palmas tão comuns em noites de cabaré, com o glitter e as plumas esparramados pelas peles e roupas e montarias que só uma festa burlesca pode proporcionar, ao menos havia aquelas telas e chats por onde ferviam os comentários e conversas e elogios e GRITOS por escrito, havia a expectativa e o desejo por um encontro online mas não menos quente e dionisiaco.

Durante a apresentação do vídeo, pudemos acompanhar as manifestações no chat do Zoom, e constatar que sim, é possível criar um cabaré vivo e pulsante, e burlescar e burlar na virtualidade dos *gadgets* e da rede mundial de computadores. Assim como afirmam os artistas e pesquisadores Ricardo Nolasco, Amabilis de Jesus da Silva e Gabriel Machado, o cabaré cresce e floresce onde menos se espera:

Como uma planta trepadeira o cabaré se apropria de todo material precário que está em seu caminho para edificar espetáculo e resistência: possibilidade efêmera para se manter vivo. [...] O cabaré como gênero possui um interesse intrínseco em tudo que é inacabado, afinal é apenas no que não foi finalizado que existe a possibilidade de ser continuado ou desdobrado (Nolasco, Silva, Machado, 2021, p.04 e 05).

O inacabamento do cabaré é o inacabamento da vida e da criação artística *in progress*. E se, durante um período longo, a presencialidade do cabaré e do burlesco (como de todas as artes cênicas e performáticas) foi interditada, foi fechada e terminada, mesmo que temporariamente, então o inacabamento, o desdobramento inconcluso do cabaré surgiu como uma das possibilidades de manter viva e relevante a experiência artística. A edição online do festival *Yes, Nós Temos Burlesco!* mostrou, assim como outros tantos eventos pandêmicos, que é possível tocar e provocar o público mesmo através de um vídeo gravado e editado. Obviamente, não é a mesma coisa, e nem esperamos que seja. O mundo não era/é mais o mesmo: nada mais coerente que a nossa burla também não fosse/seja mais a mesma.

E nessa burla, o corpo – ou melhor, os corpos – continua sendo o principal vetor de ação, de resignificação e relação. No strip-tease burlesco, presencial ou virtual, o corpo é matéria-prima (matéria-plástica, matéria-metamorfose, matéria-carne-viva, matéria-sujeito) e, antes de tudo, território de história e de passagem: “Se, por um lado, é retirado o que oculta o corpo em sua nudez originária, por outro, mesmo despido, o corpo não está nu, posto que

está carregado de dizeres, de marcas dramatúrgicas, estéticas e históricas, e também de interdições” (Lordelo, Alencar, 2023, p. 03).

Em *Futuro?*, meu corpo – um corpo cis-masculino, branco, heterossexual, e mais tudo o que é por ele carregado e inferido – é escondido, exposto, coberto, despido, colorido, ironizado, recortado, expandido, substituído, desejado, simulado, editado. Um corpo que flerta com práticas contrassexuais citadas por Preciado (2014) em seu manifesto: um corpo auto-parodiado, des-centralizado, e que se oferece cabareteiramente em espetáculo, junto com seus brinquedos, máscaras, próteses, figurinos e outros dildos – para evidenciar, em si, certas características e arbitrariedades do espetáculo branco-cis-heteronormativo, espetáculo que insiste em invisibilizar-se e negar-se como tal, como estratégia e tecnologia de passabilidade e dominação. Um corpo glitterizado que burla e é burlado. Um corpo burlesco.



Frame do vídeo *Futuro?*.

Quatro

Encerro este artigo apresentando um texto que escrevi para o *Porto Alegre Burlesque Festival*, realizado em agosto de 2021, também pelo Zoom. Ao invés de convidar artistas para apresentarem números ao vivo ou gravados, o festival realizou um sarau (unindo forças com o *Sarau Pelado*, um dos eventos regulares do Von Teese Bar, espaço-ícone da cena burlesca na

capital gaúcha e no país, e que fechou suas portas durante a pandemia), incentivando artistas a falarem sobre seus processos de criação e sua relação com a linguagem e o universo burlesco.

O texto foi lido em voz alta por mim, ao vivo, diante da câmera de um computador, enquanto realizava um lento strip-tease, no qual me despia de uma roupa cotidiana e revelava uma roupa-pele-pelúcia de tigre, que recobria meu corpo-urso-*furry*, dos pés à cabeça. Ao lado, um tigre de pelúcia com mecanismo movido à pilha movia-se ao ser acionado pelo meu toque.

O título *Para criar uma performance burlesca* é, ao mesmo tempo, uma promessa e um (auto)deboche, um manual de instruções ironicamente falso e irretocavelmente honesto, e sem qualquer intenção de “funcionar” quando colocado em prática. *Para criar uma performance burlesca* é um meta-número burlesco, que soma mais uma camada ao *work in progress* espiralar no qual *Futuro?* já é, ele também, parte do passado.



Imagens da performance *Para criar uma performance burlesca*

Neste artigo, portanto, não somente o corpo é burlado, mas também qualquer pretensão de conclusão ou fechamento do pensamento e da conversa. O inacabamento e a abertura do cabaré desdobram-se na pesquisa e também no texto acadêmico. Então, sem mais delongas, com vocês...

Para criar uma performance burlesca

Ler a chamada do festival e tentar escrever. Tentar escrever para inscrever-se. Inscrever-se para participar de um festival, de um sarau, de um carnaval, de um bacanal, de um bacurau, de uma revolução corporal, de uma experiência sensorial, de uma comunidade local e internacional, de uma performance sensual, de um engajamento libidinal, de um devir-animal, de uma provocação radical, de uma natureza ironicamente artificial, de um desnudar-se nada sacrificial, de uma criação artística burlada burlesca e burlante, de uma cena e de uma visão/ação de mundo plural e, ainda assim, intransferivelmente pessoal.

Para criar uma performance burlesca, no meu caso, é preciso antes de mais nada não saber criar uma performance burlesca. É preciso antes de mais nada observar como são criadas as performances burlescas de outros artistas. É preciso assistir, observar, admirar, surpreender-se, divertir-se, chocar-se, excitar-se, empolgar-se, embebedar-se, gargalhar-se, duvidar, questionar, não gostar, desistir, afastar-se, voltar a gostar, arriscar, copiar, experimentar, experimentar-se, metalinguisticamente fazer-se e relacionar-se, fazer de novo, divertir-se fazendo, ensinar, criar uma disciplina na universidade, produzir um evento, dar aulas, ter aulas, incentivar outras pessoas a fazer observar experimentar, desistir, não saber, e voltar a fazer.

É preciso antes de mais nada colecionar brinquedos, espalhar os brinquedos pela casa, conviver com os brinquedos, namorá-los, observá-los, ouvi-los, mostrá-los, oferecê-los, acioná-los, lambê-los, esperar, esquecerê-los, procurá-los, convidá-los, provocá-los, inflá-los, quebrá-los ao meio, cortá-los com uma faca afiada, colá-los com cola látex, esperar, cortá-los novamente, vesti-los, excitá-los, performá-los, vivê-los, sê-los, deixar de sê-los, reproduzi-los, guardá-los, amá-los, burlá-los.

Esperar. Um corpo. Um corpo que age e se mostra. Um corpo um tanto sedentário, um corpo cada vez mais velho. Um corpo que se mostra agindo. Um corpo com uma barriga, um corpo de homem. Cis. Um corpo que age e agindo se mostra como um problema. Um

homem, um corpo burlesco em contato fricção com outros corpos, outros objetos, outros desejos. O que pode surgir daí? Um corpo que experimenta e ri de si mesmo e ao experimentar e rir de si mesmo tenta enfrentar ou ao menos desestabilizar a fixidez do problema. Esperar e agir. Agir-se. O que pode surgir daí?

Porto Alegre, inverno de 2021.

Referências

AMANHÃ. Compositor e Intérprete: Guilherme Arantes. In: RONDA Noturna. Intérprete: Guilherme Arantes. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 LP, lado B, faixa 1.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. Qual é o lugar do burlesco no Brasil? In: **Horizonte da Cena**. Publicado em 12/06/2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/qual-e-o-lugar-do-burlesco-no-brasil/>.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. **A Burla do Corpo**: estratégias e políticas de criação. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP: 2008.

KANTOR, Tadeusz. O objeto torna-se ator – entrevista com Tadeusz Kantor. In: **Cadernos de Teatro**. Número 68. Janeiro/fevereiro/março de 1976. Rio de Janeiro: FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro.

KLEIN, Reisa. Para rir disso: o strip-tease neo-burlesco e o caso do grupo Sexual Overtones como teatro de resistência. Tradução: Carina Zatti Corá. In: **Revista CENA**, Porto Alegre, n. 42, 2024. Páginas 01 a 15. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.135474>.

LORDELO, Lia da Rocha; ALENCAR, Jorge. Despindo o Tempo: fendas erótico-políticas no projeto cênico Strip Tempo – stipteases contemporâneos. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660126218vs01>.

NOLASCO, Ricardo. Cabaréurgia: pirraças de um bufão para uma inscrição histórica do cabaré. In: **Bocas Malditas**. Publicado em: 22/04/2020. Disponível em: <http://bocasmalditas.com.br/cabareturgia/>.

NOLASCO, Ricardo; SILVA, Amabilis de Jesusda; MACHADO, Gabriel Matheus Lopes. Cabaré

nasengrenagens da máquina cidade. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0108>.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre. Strip-tease Burlesque is Not Dead. In: **Revue d’Histoire du Théâtre**. Paris, soixante-huitième année, n. 269, 2016. Páginas 119 a 130.

PLÁSTICO. Compositor e Intérprete: Edgar. In: ULTRASSOM. Intérprete: Edgar. Rio de Janeiro: Deck Disc, 2018. 1 CD, faixa 7.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SAIDEL, Henrique. Olhares e processos do Futuro? – Notas sobre a criação (e apresentação) de um número burlesco em vídeo. In: **Anais do XI Congresso da ABRACE**. Campinas, vol. 21, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123>.

SAIDEL, Henrique.. **As artes do cover: performance para além da cópia e do original**. Rio de Janeiro: Circuito; POP LAB, 2019.

SAIDEL, Henrique; FERVENZA, Marina. Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: “experimento a quatro mãos”. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 8, n. 21, jul. 2020. Disponível em: <http://performatus.com.br/estudos/brinquedos-duplos-e-outros-corpos-performaticos/>.

SAIDEL, Henrique; SACHS, Cláudia Müller (org.). Dossiê “Cabaré, burlesco e outros teases”. In: **Revista CENA**, Porto Alegre, n. 42, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/issue/view/4823>.

SIMAS, Luiz Antonio; MUSSA, Alberto. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Record, 2023.

STREVA, Christina. O cabaré como objeto de estudo e o desafio de se (re)descobrir essa história. In: **CAVALO LOUCO – Revista de Teatro**. Tribo de Atuadores Óis Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, ano 15, n. 20, 2020. Disponível em: https://issuu.com/terreira.oinois/docs/cavalo_louco_20.

WELDON, Jo. **The burlesque handbook**. New York: Harper Collins Publishers, 2010.

Recebido em 27/11/2023

Aceito em 03/06/2024