

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS

SABRINA RAMOS NEGRÃO

**PRÁTICAS ORGANIZATIVAS**  
**DA CENA CULTURAL NEO-BURLESCA**  
Identidade, gênero e política através da arte

Porto Alegre

2018

**SABRINA RAMOS NEGRÃO**

**PRÁTICAS ORGANIZATIVAS  
DA CENA CULTURAL NEO-BURLESCA  
Identidade, gênero e política através da arte**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Ciências Administrativas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Administração.

Orientador: Daniel da Silva Lacerda

Porto Alegre  
2018

**SABRINA RAMOS NEGRÃO**

**PRÁTICAS ORGANIZATIVAS  
DA CENA CULTURAL NEO-BURLESCA  
Identidade, gênero e política através da arte**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Ciências Administrativas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Administração.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 12 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Daniel da Silva Lacerda  
Orientador  
UFRGS

---

Prof. Dr. Maria Tereza Flores Pereira  
UFRGS

*Um homem não me define  
Minha casa não me define  
Minha carne não me define  
Eu sou meu próprio lar*

FRANCISCO, EL HOMBRE, **Triste, louca ou má**

*What good is sitting  
alone in your room?  
Come hear the music play.  
Life is a Cabaret, old chum,  
Come to the Cabaret  
Come taste the wine,  
Come hear the band.  
Come blow your horn,  
Start celebrating;  
Right this way,  
Your table's waiting. ”*

LIZA MINELLI, **Cabaret**



## RESUMO

Nesse trabalho, a cena cultural do neo-burlesco em Porto Alegre foi analisada a partir de suas práticas organizativas de contracultura, revelando suas ligações com o movimento feminista e o tensionamento das relações hegemônicas pautadas pelo poder simbólico masculino. São investigadas as formas através das quais as agentes do campo assumem sua arte como práticas de resistência política e cultural, a partir de sua visão identitária como comunidade, do corpo como artefato e agente político e da reconstrução de uma identidade de gênero plural, questionadora, protagonista e inclusiva.

**Palavras-chave:** Neo-burlesco. Teoria feminista. Abordagens processuais. Práticas organizativas. Gestão alternativa. Organizações culturais. Identidade.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>   | <b>9</b>  |
| <b>1.1 Justificativa – o neo-burlesco e os Estudos Organizacionais.....</b>                        | <b>11</b> |
| <b>1.2 Objetivos.....</b>  | <b>12</b> |
| 1.2.1 Objetivo geral.....  | 12        |
| 1.2.2 Objetivos específicos.....   | 13        |
| <b>2 REVISÃO DA LITERATURA.....</b>  | <b>14</b> |
| <b>2.1 Burlando gênero, identidade e a dominação masculina.....</b>                                | <b>14</b> |
| <b>2.2 Dos Cabarés aos Barzinhos Descolados: a organização da resistência do neo-burlesco.....</b> | <b>17</b> |
| <b>2.3 Práticas Organizativas: contribuições ao estudo das organizações.....</b>                   | <b>22</b> |
| <b>3.1 Estratégia de pesquisa.....</b>   | <b>25</b> |
| 3.1.1 Hegemonia cultural.....  | 25        |
| 3.1.2 Construção da Identidade feminina.....   | 26        |
| 3.1.3 Práticas de resistência cultural.....  | 26        |
| <b>3.2 Sujeitos Participantes da Pesquisa.....</b>   | <b>27</b> |
| <b>3.3 Geração de dados.....</b>   | <b>27</b> |
| 3.3.1 Observação participante.....   | 27        |
| 3.3.2 Entrevistas semi-estruturadas.....   | 29        |
| <b>3.4 Análise de dados.....</b>   | <b>30</b> |
| <b>4 RESULTADOS.....</b>   | <b>31</b> |
| <b>4.1 Um campo artístico de práticas políticas de resistência.....</b>                            | <b>31</b> |
| <b>4.2 O corpo-político como protagonista em práticas de resistência.....</b>                      | <b>39</b> |
| <b>4.3 Resistência de um coletivo que se vê como comunidade.....</b>                               | <b>49</b> |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>57</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>   | <b>62</b> |
| <b>OUTRAS REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>65</b> |
| <b>ANEXO A - códigos-chave definidos a partir da análise de dados.....</b>                         | <b>66</b> |

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção cultural no Brasil vem trilhando um longo percurso de embate de interesses desde o Brasil Colônia, com a chegada em 1808 da família real ao Brasil e do estabelecimento da rede institucional da cultura hoje existente no país (CARVALHO; DOURADO; GAMEIRO, 2013). Neste início, a orientação das políticas que definiam investimentos e escolhiam estéticas eram estritamente ligadas aos gostos e interesses de uma restrita elite ligada à corte, significando uma clara exclusão da imensa maioria da população (CARVALHO; DOURADO; GAMEIRO, 2013).

O público que fica fora da universidade, dos museus, dos “bons modos e bons costumes” não compartilha os mesmos códigos e a mesma estética, e por isso não pertence à mesma hierarquia da dita alta cultura (CARVALHO; DOURADO; GAMEIRO, 2013). Essa separação pode ser relacionada ao que Bourdieu (2005 *apud* PAES; SILVA, 2010, p. 132) a respeito da oposição entre a “cultura erudita” e demais “categorias” de cultura, reforçada por políticas de ascensão e hegemonia cultural que provêem aos dominadores tanto o acesso, quanto o poder de enunciação sobre a classificação da cultura. No entanto, assim como ocorre em outros lugares, no Brasil a estética considerada “alta cultura”, de bom gosto, bons modos e legitimada pela estrutura de poder hegemônico teve historicamente adversários estéticos, que se manifestam através do que chamamos organizações contraculturais.

Desde a chegada da família real e da dita *alta cultura* ao Brasil, existe uma cena cultural alternativa que não é tão prestigiada mas permanece resiliente, marcada pela vida noturna, pela música, pelo erotismo e pela nudez feminina. Situada em bares alternativos de capitais do país e do exterior no início do século XXI, assim como foram nos teatros de revista de Londres do século XIX, nos cabarés de Berlim pré-guerra ou nos shows de *striptease* nos Estados Unidos dos anos 50, pode-se observar uma cena cultural denominada de *Burlesco*, que, apesar de temporal e geograficamente distantes, apresentam características de contracultura semelhantes em todos esses casos citados (FERREDAY, 2008).

Como descreve O’Connel, em artigo publicado no jornal britânico *The Guardian*, descrevendo uma casa de shows em um pub na cidade de Clerkenwell, Inglaterra, em 2003:

“Bem-vindos ao subterrâneo dos prazeres’, brada o belo MC, no andar de baixo do pequeno teatro. Ele apresenta Miss Imodesty Blaize. [...] A morena curvilínea abre caminho no pequeno teatro e sobe ao palco, com o chapéu preto inclinado cobrindo um dos olhos, vestida em um bustier preto e meia-arrastão. Virando de costas e olhando charmosamente por cima dos ombros, ela movimentava os quadris ritmicamente e começa a desatar o corsete.[...]”(O’CONNEL, 2003, p.1)<sup>1</sup>

Em relação a esse artigo jornalístico do *The Guardian*, vale ressaltar que por mais *provocativa*, *vulgar* ou qualquer outro adjetivo que possa ser utilizado para caracterizar essa arte, faz-se conveniente a definição de Bourdieu acerca das distinções sociais: os discursos sobre o mundo social se concentram em juízos de valor, portanto subjetivos, sendo impossível apontar o que sejam objetivamente; é na correlação entre as estruturas sociais e estruturas mentais que se estabelece este caráter naturalizado e não questionado das distinções culturais (BOURDIEU, 2005 *apud* PAES; SILVA, 2010).

Entretanto, observa ainda que apesar de expressar a mesma estética *vintage* e a subversão através do erotismo, as performances burlescas atualmente apresentam diferenças quando comparadas a seus antecessores: as organizações e sujeitos que compõem o movimento *neo-burlesco*, como define a autora, compõem uma cena artística de contracultura com implicações sociais, principalmente referentes à identidade de gênero e ao movimento social feminista (FERREDAY, 2008).

Diferentemente, portanto, do movimento típico da primeira metade do século XX, o *neo-burlesco* como cena cultural apresenta algumas especificidades, bem como implicações organizacionais e sociais, tais como o público composto em sua maioria por mulheres e homens homossexuais na faixa de 20 a 30 anos - e não predominantemente masculino e heterossexual como era de costume. Kay Siebler, em seu artigo "*What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as a post-feminist sexual liberation*" levanta a discussão acerca do movimento enquanto um potencial movimento político de empoderamento e ressignificação de uma forma de arte e de representação da mulher enquanto objeto meramente sexual para uma audiência exclusivamente masculina (SIEBLER, 2015).

---

<sup>1</sup> “Welcome to this underground of delights,’ booms the handsome MC, downstairs in the tiny theatre. He introduces Miss Immodesty Blaize. [...]. The curvy brunette weaves her way through the tiny theatre and takes to the stage, black hat cocked over one eye, dressed in a black bustier and fishnet tights. Turning her back, and peeping coquettishly over her shoulder, she sways her hips and begins to undo her corset“ [...]

A autora ressalta, no entanto, que para que ser um ato político de empoderamento e de - literalmente - burla dos padrões hegemônicos dos papéis femininos, não basta ao movimento *neo-burlesco* incorporar mulheres de diversas etnias e de variados biotipos. Na visão crítica de Siebler (2015), por mais que muitas performances *neo-burlescas* incluam uma ruptura nos moldes tradicionais de sexualidade e que convidem o público a um questionamento a partir de uma ótica feminina e, muitas vezes, feminista acerca da complexidade em questões tais como desejo, sexualidade e identidade, é necessário se questionar até que ponto estas performances críticas chegam a impactar na política da sexualidade e na sua estrutura de poder (SIEBLER, 2015).

Para observar e analisar de que modo ocorre a cena cultural do *neo-burlesco* em Porto Alegre, bem como com o objetivo de analisar os símbolos, significados e impactos de suas práticas organizativas, define-se como objeto de estudo as práticas ligadas a três organizações culturais autônomas, lideradas por um mesmo grupo de mulheres, que são as principais protagonistas de uma cena artística específica de Porto Alegre: a escola de dança *Velvet Pole & Tease*, o bar e casa de shows *Von Teese* e o *Festival Burlesco de Porto Alegre*. Em comum, tais organizações culturais possuem o protagonismo gerencial e artístico de um grupo de mulheres; as performances exótica, erótica e burlesca como expressão artística; e o discurso de empoderamento feminino através da arte e do corpo como bandeira. A partir desta delimitação, portanto, este trabalho se propõe a responder a seguinte questão teórica: de que maneira essas práticas organizativas, circunscritas em uma sociedade pautada pela dominação simbólica masculina, atuam de forma a desafiar tal realidade, a partir de sua rede de contracultura em Porto Alegre?

### **1.1 Justificativa – o neo-burlesco e os Estudos Organizacionais**

Existe vasta literatura existente acerca do tema específico da cena cultural alternativa *neo-burlesca*, de organizações alternativas e não-hegemônicas, de identidade e desigualdade de gênero, marginalização da cultura popular em oposição à cultura erudita e áreas relacionadas. Tal fato demonstra a relevância da realização do trabalho de conclusão de curso de Administração na área de Estudos Organizacionais acerca do tema apresentado. Um destes objetos de pesquisa é,

portanto, a ação e militância das organizações culturais urbanas caracterizada pelo *pole dance*, pelas danças exóticas e pela estética do cabaré, caracterizado pelo movimento *neo-burlesco*.

Desta forma, presente trabalho tem o intuito de fazer uso da bibliografia relacionada especificamente ao movimento *neo-burlesco* e a Estudos Organizacionais para compreender, analisar e discutir a atuação das organizações artísticas urbanas de contracultura de Porto Alegre que fazem parte deste movimento cultural na cidade de Porto Alegre, bem como verificar a capacidade de transformação política e social dos agentes. Para tanto, objetiva-se observar a realidade de produção cultural autônoma de Porto Alegre, com o fim de caracterizar seus agentes e de que forma sua “cultura não-erudita e não-mercadológica” desafia os padrões de crenças e relações de poder visível e invisível, principalmente no que diz respeito às relações hegemônicas, por exemplo, de gênero, de moral e de identidade a serem mais profundamente abordados nos capítulos seguintes.

Desta maneira, o presente trabalho descreve a manifestação cultural das organizações do neo-burlesco de Porto Alegre justifica sua relevância à luz de seu referencial teórico. Segundo autores da área de Estudos Organizacionais, em pesquisas no âmbito da cultura, é possível considerá-la como tema cada vez mais relevante no que diz respeito à compreensão dos fatores que contribuem para a questão do desenvolvimento, tanto econômico quanto social (SIMÕES; VIEIRA, 2010). Segundo os autores, portanto: “[...] organizações são capazes de apoiar, difundir, organizar ou, até mesmo, inibir a expressão dos elementos abstratos da cultura [...]” e portanto “[...] a partir desta perspectiva, compreender as dinâmicas das organizações ligadas à cultura passa a ser tão fundamental.” (SIMÕES; VIEIRA, 2010, p. 15).

## **1.2 Objetivos**

A seguir serão apresentados os objetivos geral e específicos deste trabalho.

### *1.2.1 Objetivo geral*

Analisar de que maneira práticas organizativas caracterizadas pelo movimento artístico *neo-burlesco*, circunscritas em uma sociedade pautada pela dominação simbólica masculina, atuam de forma a desafiar tal realidade, a partir de sua rede de contracultura em Porto Alegre.

### 1.2.2 *Objetivos específicos*

Os objetivos específicos são:

- (a) mapear as práticas organizativas de cena cultural neo-burlesca, no contexto de uma sociedade pautada pela dominação masculina;
- (b) *caracterizar o movimento e neo-burlesco e suas relações com o movimento de resistência feminista;*
- (c) *analisar de que forma se dão as práticas de resistência contra-hegemônica da cena neo-burlesca, no que diz respeito a gênero e identidade feminina.*

## 2 REVISÃO DA LITERATURA

A seguir, é apresentada a revisão bibliográfica:

### 2.1 Burlando gênero, identidade e a dominação masculina

A divisão entre os gêneros parece estar na “ordem natural das coisas”: em todo o mundo social, na linguagem, nos corpos, nos sistemas de percepção, de pensamento e de ação dos indivíduos e, portanto, da sociedade (BOURDIEU, 2018).

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção. A visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina. (BOURDIEU, 2018, p. 22).

Embora naturalizada, a dominação masculina é uma construção social incorporada - constrói a diferença entre os sexos biológicos com base na histórica visão mítica do mundo, enraizada na relação de dominação arbitrária de homens sobre as mulheres, inscrita na realidade da ordem social a partir da divisão do trabalho. A partir da diferença puramente biológica dos sexos, especificamente de ordem anatômica dos órgãos sexuais, legitimou-se como justificativa “natural” a diferença entre os gêneros, principalmente no que diz respeito à divisão social do trabalho, naturalizando uma diferença que em verdade é uma construção social.

As diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significções e valores que estão de acordo com os princípios desta visão: não é o falo (ou a falta de) que é o fundamento dessa visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em *gêneros relacionais*, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo da virilidade e do ponto de honra caracteristicamente masculino, e instituir a diferença entre os corpos biológicos em fundamentos objetivos da diferença entre os sexos, no sentido de gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas. (BOURDIEU, 2018, p. 40).

Para Bourdieu (2018), a dominação masculina não tem sua origem na biologia, mas sim em uma construção social que é legitimada e normalizada como a *ordem natural das coisas*, em uma “[...]construção arbitrária do biológico.” (BOURDIEU, 2018, p. 40). Esta construção da dominação masculina tem sua origem em uma visão androcêntrica na divisão do trabalho e, a partir dela, nas práticas e

representações de todo o cosmos. O poder legitimado masculino tem, portanto, uma força particular devido a suas operações: "[...] ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada." (BOURDIEU, 2018, p. 40).

A dominação masculina encontra, desta forma segundo o autor, os meios e condições para seu exercício. O poder masculino legitimado se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção, bem como de reprodução social, que lhes garante posições privilegiadas, no sentido objetivo - e, em âmbito subjetivo, em percepções, pensamentos e ações partilhados universalmente por todos os membros da sociedade. Desta forma, a representação androcêntrica da reprodução social, tanto em seus aspectos objetivos quanto subjetivos, é socialmente legitimada, ao passo que é naturalizada e velada aos olhos do senso comum.

A dominação masculina, segundo Bourdieu, vê sua legitimidade nas relações e sistemas de crenças que são produto da incorporação das relações de poder por parte do lado dominado. Segundo o autor, os atos simbólicos sempre supõem conhecimento e reconhecimento por parte de seus destinatários. Para que uma troca simbólica tenha efeito, é necessário que ambas as partes - dominador e dominado - tenham categorias de percepção e avaliações idênticas. No que diz respeito aos atos de dominação simbólica, como a dominação masculina, é necessário que os dominados - as mulheres - tenham incorporadas estruturas de percepção que sejam as mesmas que o dominante usa para reproduzir seus atos.

A alquimia simbólica, segundo Bourdieu (2008), torna-se desta forma "[...] simbolicamente eficiente, como uma verdadeira *força mágica*: uma propriedade que, por responder às 'expectativas coletivas', socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico." (BOURDIEU 2008, p. 170). Dá-se uma ordem e ela é obedecida, em um ato quase mágico. Contudo, para que o ato simbólico tenha essa espécie de eficácia mágica, sem gasto aparente de energia, é necessário que um trabalho anterior e frequentemente invisível tenha produzido naqueles submetidos ao ato de imposição as disposições necessárias para que haja a obediência sem que esta seja sequer questionada (BOURDIEU, 2008).

A violência simbólica, portanto, é "[...] essa violência que extorque submissões que nem sequer são percebidas como tais, apoiando-se em

‘expectativas coletivas’ em crenças socialmente inculcadas [...]” (BOURDIEU, 2008, p. 171). A teoria da violência simbólica, portanto, apoia-se na teoria da produção da crença, do trabalho de socialização necessário para produzir indivíduos e grupos dotados de esquemas de percepção e de avaliação que são capazes de perceber a relação de poder inscritas em uma situação ou em um discurso e, por fim, de obedecê-las.

Bourdieu, no entanto, em sua obra “A Dominação Masculina”, deixa claro que, ao tomar o termo “simbólico” no sentido mais corrente, existe o risco de considerar “simbólico” como oposto a “real”, e desta forma considerar erroneamente que a violência simbólica é algo imaterial, imaginário e portanto sem efeitos reais. Bourdieu evidencia justamente a objetividade da experiência subjetiva de dominação, ao passo que ressalta que não se pode fazer esquecer o papel da violência física e que há sim mulheres que sofrem este tipo de violência, e que é impensável tentar justificar ou desculpar os homens por esta forma de violência.

A partir dos textos de Bourdieu, portanto, é assumido que a dominação masculina é uma estrutura social e historicamente construída, fruto de um trabalho de reprodução constante, para o qual contribuem agentes específicos. Entre os agentes, estão a violência tanto física quanto simbólica masculina, bem como instituições e organizações que reproduzem suas estruturas de poder. Da mesma forma, Cuhe (1996) argumenta que as relações de poder simbólico também serão determinantes no que diz respeito a identidade: considerando *identidade* como uma construção social e não uma essência ontológica, dada no campo da representação. Segundo o autor, a construção da identidade se faz dentro dos contextos sociais, determinando as posições dos agentes e, desta forma, também orientam suas representações e suas escolhas.

Cuhe (1996) ainda ressalta a característica *relacional* da identidade, como um fenômeno que acontece através da ordem das relações entre os grupos sociais. Desta maneira, a identidade é construída e reconstruída a partir das trocas sociais, em uma relação dinâmica, dotada de fluidez e passível de mudança, em oposição a uma identidade supostamente estática, imutável e isolada. Assim como não existe uma suposta essência que definiria a identidade, também não há uma “identidade em si” - a identidade é sempre resultante de um processo de identificação no contexto de uma situação relacional, já que existe somente em termos relacionais: uma identidade existe em relação a outra.

Em referência a Bourdieu, Cuche (1996) pontua que o poder de nomear e de ser nomeado, no âmbito da identidade e da representação, é relativo ao poder e autoridade legítimos que os grupos dispõem. De acordo com o autor, o conjunto das definições e categorias de identidade funciona como um sistema de classificação que determina as respectivas posições de cada grupo no contexto social. A autoridade legítima, portanto, detém o poder simbólico de estabelecer categorias de representação da realidade social e seus princípios de divisão do mundo social.

No que diz respeito à questão de gênero, Judith Butler (1990) argumenta que é necessário expor a origem das categorias de sexo e identidade de gênero – assim como desejo e orientação afetiva - como efeitos de uma estrutura específica de poder. Segundo a autora – em referência a Nietzsche e Foucault – uma genealogia crítica de tais categorias se faz necessária para compreender as disputas políticas que legitimam tal categorização, bem como a legitimação de instituições, práticas e discursos que não são consequência destas categorias de identidade, mas pelo contrário, são sua causa.

Em sua obra *“Problemas de Gênero – feminismo e a subversão da identidade”*, Butler referencia Simone de Beauvoir, pontuando que ser mulher em uma sociedade pautada pela visão e pelo poder masculino é ser um objeto de mistério, pertencente ao universo do desconhecido. Este objeto de desejo masculino, portanto, se torna fonte de confusão e escândalo quando inadvertidamente toma o papel de sujeito, desafia o poder e a autoridade masculina e questiona o seu papel na arena das relações sociais, reestabelecendo o significado de sua identidade como mulher.

## **2.2 Dos Cabarés aos Barzinhos Descolados: a organização da resistência do neo-burlesco**

Partindo da questão da identidade de gênero e suas implicações no que tange às relações de poder, descrita por Bourdieu e Butler, é possível delimitar de que forma tais conceitos são observados e vivenciados objetivamente no âmbito da cena cultural burlesca. Da mesma forma, é possível fazer a análise acerca da forma através da qual suas performances artísticas provocam e subvertem noções hegemônicas sobre a identidade feminina.

Pode-se definir o neo-burlesco como um fenômeno cultural originado na metade dos anos 1990 em casas noturnas de Nova Iorque e especialmente Londres, com o ressurgimento dos “teatros de revista” tais como o *Volupte*, *The Pigalle Club*, *Teatro* e *Bethnal Green Workingmen’s Club* (FERREDAY, 2008). O termo, segundo Ferreday, se refere a dois fenômenos culturais distintos porém interconectados: primeiramente, a cultura urbana alternativa, ou *subcultura* na qual mulheres, amadoras ou profissionais, fazem performances de *striptease*; e por fim o uso do termo “neo-burlesco” pela indústria da moda e de beleza para se referir a um tipo específico de visual vintage, que traz consigo a narrativa de uma perigosa e excessiva feminilidade, ligada ao imaginário da *femme fatale* (FERREDAY, 2008).

Nestas casas noturnas, as artistas e o público se vestem com *visual retrô*, em uma referência ao burlesco tradicional dos séculos XIX e início dos XX; no entanto, diferentemente de seu antecessor, a maioria do público antes formada por homens heterossexuais, são atualmente compostos por mulheres e homens homossexuais. Implicações simbólicas deste fato, relacionado ao “olhar masculino” e à objetificação da mulher serão tratados no decorrer do trabalho. Além disto, o neo-burlesco, segundo a autora, é um fenômeno cultural que não somente se faz presente em casas noturnas de centros urbanos, criando uma comunidade de contracultura em diversas cidades mundiais, como também é um gênero de feminilidade que circula e reúne membros por meio das mídias sociais e sites.

Em seu artigo “*Showing the Girl - the new burlesque*”, Ferreday (2008) descreve que o neo-burlesco é poderoso no âmbito de análise das teorias *queer* e teorias feministas justamente devido à prática do *striptease* e de performances eróticas, assim como ao grupo de mulheres que formam uma comunidade em torno das organizações que fazem parte de sua cena de contracultura. A autora, no entanto, foca sua análise nas maneiras com que espaços culturais, principalmente na comunidade online, permitem um imaginário antes restrito a espaços privados a circular e a se tornar a base de uma comunidade insurgente.

Ferreday (2008) ainda descreve que o ícone mais famoso no *mainstream* que incorpora o neo-burlesco é a artista Dita von Teese: cabelos pretos, lábios vermelhos, corsetes, e figurinos com extravagantes plumas e lantejoulas que foram recorrentemente copiados pelas indústrias da beleza e da moda. A insurgência, segundo a autora, da comunidade neo-burlesca revela a extensão na qual esta versão de feminilidade se mostra como uma dramática oposição ao que von Tease

chama de “visual ridículo de supermodel” (*greasy supermodel look*) que caracteriza os padrões populares e hegemônicos de beleza feminina. No entanto, é importante ressaltar que a cena do neo-burlesco de Porto Alegre, por mais que reconheça a figura de Dita von Teese, incorpora uma leitura mais abertamente política do neo-burlesco, tanto no conteúdo e no tom de suas performances, quanto na diversidade de identidades e corpos das artistas. Em Porto Alegre, o neo-burlesco tem mais proximidade com Siebler (2015) define como burlesco *underground* do que com o burlesco cheio de glamour, que flerta com a mídia de massa, através de um padrão de beleza da mulher branca, magra e estadunidense de Dita von Teese.

Também analisando a cena cultural do *neo-burlesco*, Kay Siebler pontua que o feminismo é um movimento que luta contra a hierarquia de opressão; a luta feminista, segundo a autora, além de tratar de temas como gênero e identidade, também inclui-se e posiciona-se fortemente entre questões tais como etnia, classe, deficiência e demais identidades tradicionalmente marginalizadas - e esta luta não acontece simplesmente quando uma mulher se veste com cinta-liga e meia-arrastão. A autora resalta que uma performer pode ser feminista com este figurino, mas não é a cinta-liga nem a meia-arrastão que caracterizam como tal, mas sim o contexto e o ato em si (SIEBLER, 2015). Autoras como Giorgia Saidel analisam o movimento neo-burlesco em um contexto que relaciona a performance artística burlesca em suas relações com corpo, gênero, identidade e colonialismo, considerando a arte burlesca em seu potencial provocador e tensionador das relações hegemônicas. Através, portanto, da burla do corpo, rompe-se com as lógicas e práticas normatizadoras, criando possibilidades de reinvenção. (SAIDEL, 2018)

A partir dos textos anteriormente citados e da cena cultural previamente caracterizada, o presente trabalho terá como foco os encontros e apresentações que acontecem em três organizações culturais de Porto Alegre e que formam o centro da contracultura neo-burlesca da cidade: o bar e casa de shows **Von Teese**, a escola de dança **Velvet Pole & Tease** e o **Porto Alegre Burlesco Festival** - uma rede de práticas culturais protagonizado por um mesmo grupo de mulheres que mantém o bar aberto para eventos em praticamente todos os dias da semana, durante todo o ano; a escola de dança que oferece aulas e *workshops* em horários regulares e o festival, que mobiliza as duas donas no bar no papel de produtoras, a artista e dona da escola Velvet como artista, além de movimentar a cena como um todo, que inclui artistas locais, nacionais e internacionais, bem como alunas da escola,

frequentadoras do bar, artistas amadoras e, comumente, seus/suas parceiras/os e familiares. Os agentes da rede, portanto, assumem diferentes papéis na cena, orbitando esses três principais núcleos da rede.

Tanto a comunidade online quanto as organizações culturais que promovem os eventos neo-burlescos em Porto Alegre e em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e do exterior, têm certas características: sua versão de feminilidade, é radicalmente diferente do padrão de beleza reproduzido em revistas, na publicidade e na mídia de grande circulação em geral (FERREDAY, 2008). Imagens, práticas e objetos associados à cena neo-burlesca se posicionam contra o padrão hegemônico prescritivo de feminilidade, considerando sua identidade de gênero, de raça, de orientação afetiva como uma busca e uma construção, pautada no respeito à diversidade e ao protagonismo de “diferentes identidades”.

Em sua origem, o termo “burlesco” significa paródia, sátira. Para o neo-burlesco, no entanto, a paródia não é tão importante quanto a expressão individual de feminilidade da artista - e também do público. Ferreday ressalta que interpretando uma versão de feminilidade que é satírica, mas ao mesmo tempo demonstra um prazer inerente à identidade feminina vivenciada como autêntica, é possível repensar a tensão histórica entre feminismo e feminilidade. “O burlesco representa de forma dramática o fato de que a identidade feminina não pode ser reduzida a um objeto ou prática: as identidades femininas são múltiplas e devem ser vivenciadas de forma prazerosa [...]” (FERREDAY, 2008, p. 49).

Retomando a cultura *drag*, a literatura ressalta que simplesmente representar a identidade feminina como um prazer satírico não é o suficiente. Assim como o *drag*, o burlesco também questiona a identidade feminina hegemônica, bem como sua naturalização como papel social e objeto sexual. Na cena neo-burlesca de Porto Alegre, por exemplo, por mais que existam performances que não tratem explicitamente da discussão sobre a identidade feminina, a dominação masculina e sua naturalização, acontecem também as que tratam destas questões abertamente. De uma maneira ou de outra, dentro e fora dos palcos, a cena do *neo-burlesco* pesquisada é permeada de e dialogam com a natureza construída socialmente da identidade de gênero, em tom artístico, engajado e provocativo.

O termo “neo-burlesco” sugere uma quebra com relação ao “antigo”. O burlesco foi sempre associado a demonstrações públicas de sexualidade feminina; sexualidade, esta, que estava ligada a uma demonstração exagerada de

feminilidade, em seus figurinos, produções e atos. Maria-Elena Buszek demonstra que assim como as *pin-ups* do final do século XIX, as performances burlescas ocupavam uma posição única na qual “[...] negociava um espectro raro de zonas cinzas entre a identidade binária da mulher na época [...]” (BUSZEK, 1999 *apud* FERREDAY, 2008). Através das performances excessivamente sexualizadas, ao mesmo tempo que incorporavam os ideais de beleza feminina da sociedade burguesa, as artistas demonstravam, segundo a autora, que “[...] entre a burguesa ‘mulher de verdade’ e a prostituta das classes mais baixas existia um alternativo, instável, e poderoso papel para as mulheres brancas - identidades transgressoras que foram celebradas e trazidas à luz no teatro burlesco.” (BUSZEK, 1999 *apud* FERREDAY, 2008). “

Ainda segundo Buszek, em referência da mesma autora, as *pin-ups* da época podem portanto ser compreendidas como: “[...] representando seus sujeitos belos e embelezados [...] como [...] agentes conscientes de sua sexualidade [...] cujas identidades sexuais podem ser autoconstruídas, autodeterminadas e em permanente mudança [...]”<sup>2</sup> (BUSZEK, 1999 *apud* FERREDAY, 2008). Portanto, segundo as autoras, um dos aspectos importantes da atual cena do burlesco é a noção de *continuidade* com as performances históricas. O desejo, portanto, de homenagear as antigas artistas do burlesco é também uma forma de reconhecer sua importância como figuras femininas que eram sujeitos conscientes e detentores do poder de auto-enunciação que incorporavam resistência aos padrões femininos de seu tempo.

Segundo autores da área de Estudos Organizacionais (SIMÕES; VIEIRA, 2010), é possível considerar a cultura como tema cada vez mais relevante no que diz respeito à compreensão dos fatores que contribuem para a questão do desenvolvimento, tanto econômico quanto social.

[...] organizações são capazes de apoiar, difundir, organizar ou, até mesmo, inibir a expressão dos elementos abstratos da cultura” e portanto “a partir desta perspectiva, compreender as dinâmicas das organizações ligadas à cultura passa a ser tão fundamental. (SIMÕES; VIEIRA, 2010, p. 15).

Assim, a perspectiva acerca da cultura de Ianni (2004 *apud* VIEIRA; SILVA; RODRIGUES, 2010) permite a transição da compreensão da cultura como plano

---

2 “[...]representing its beautiful/beautified *subjects* [...]” as “[...] self-aware sexual beings [...] whose sexual identities can be self-constructed, self-controlled and changing [...].”

abstrato para o entendimento de como o sistema de significados, que estrutura a *estrutura*, concretiza-se nas manifestações culturais e é apropriado pelas organizações. Da mesma forma, Simões e Vieira (2010) argumentam que a cultura não é inocente - pelo contrário, tendo em vista que suas expressões são criadas e recriadas no jogo das relações, os antagonismos e as diversidades sociais, políticas e econômicas também se fazem presentes nela. Esses antagonismos sociais, segundo Ianni (2004 *apud* VIEIRA; SILVA; RODRIGUES, 2010), constituem a sociedade e se manifestam na cultura por meio de imagens, metáforas, significados, símbolos e narrativas.

É a partir dessa compreensão de cultura, como possibilidade de manifestação de antagonismos, conflitos e relações de poder, que se pode sustentar sua representação como um campo de disputas de poder, visíveis e invisíveis, que lutam por sua legitimidade. Desta forma, seus elementos de disputa acabam influenciando, em maior ou menor grau, a estruturação e a dinâmica das manifestações culturais (SIMÕES; VIEIRA, 2010). Apesar do foco na estruturação dessas dinâmicas evidenciar o conflito, o foco de análise deste trabalho em campo serão as práticas organizativas que desempenham os papéis dessa estrutura na prática. Para isso, será a apresentada a seguir a categoria de “prática organizativas”.

### **2.3 Práticas Organizativas: contribuições ao estudo das organizações**

Em sua obra *Imagens da Organização*, o autor Gareth Morgan analisa o processo de descrever e interpretar os fenômenos organizacionais partindo de múltiplas perspectivas. De acordo com Morgan, a análise organizacional, como outras ciências sociais, é um processo de leitura e interpretação da realidade que pode se dar de muitos modos. Segundo Morgan (1996), o pensamento dominante sobre organizações, cuja origem está na teoria da administração clássica e na administração científica, está relacionado a uma estrutura de atividades claramente definidas, bem como a linhas claras de comando, coordenação, comunicação e controle. Morgan (1996) lança luz ao fato de que a realidade social e organizacional é complexa e escapa à compreensão do paradigma mecanicista e positivista da administração clássica, que representa as organizações como eficientes máquinas compostas por peças funcionais e substituíveis, desconsiderando os aspectos humanos e sociais das relações organizacionais:

Ao considerar a organização como um processo racional e técnico, a imagem mecanicista tende não só a subvalorizar os aspectos humanos da organização, como também a ver superficialmente o fato de que as tarefas enfrentadas pelas organizações são, muito frequentemente, mais complexas, imprevisíveis e difíceis do que aquelas que podem ser desempenhadas pela maioria das máquinas. (MORGAN, 1996, p.36)

O autor, desta maneira, evidencia que a análise da organização através da metáfora da máquina – assim como qualquer paradigma de análise – possui limitações: "Imagens ou metáforas criam somente formas parciais de percepção. Tais fatores encorajam a ver e compreender o mundo a partir de uma perspectiva, desencorajando a visão de outros aspectos." (MORGAN, 1996, p.36) Desta forma, o autor lança luz às limitações da análise organizacional sob o ponto de vista da metáfora da máquina, típicos da administração clássica e ainda hoje hegemônicos tanto nos estudos quanto nas práticas organizacionais, abrindo espaço para metáforas e pontos de vista e alternativos à chamada administração *mainstream*; entre estes paradigmas alternativos e críticos, está a *abordagem processual* e a análise organizacional sob o ponto de vista das *práticas organizativas*.

A abordagem das organizações enquanto práticas, portanto, baseia-se no paradigma pós-moderno e pós-estruturalista, com enfoque em uma forma processual de analisar e agir sobre a realidade (DUARTE E ALCADIPANI, 2016), como uma alternativa ao paradigma estrutural-funcionalista predominante nos Estudos Organizacionais (MORGAN, 1996). Em oposição à ideia das organizações enquanto estruturas estáveis - cuja existência objetiva é considerada de antemão – as abordagens processuais levam em consideração o *constante construir* dos fenômenos organizativos (*organizing*), focando não nas instituições pré-concebidas, mas na transformação do imaterial para o material através de ações e práticas dos agentes da rede. A partir da literatura, são definidas as principais linhas teóricas no âmbito das abordagens processuais, a serem utilizados como apoio teórico no decorrer do trabalho: Práticas e Arranjos Materiais; Teoria Ator-Rede e Redes de Ação. (DUARTE; ALCADIPANI, 2016),

Autores como Schatzki (2006) ressaltaram a importância de compreendermos as organizações “como elas acontecem”, considerando o contexto (*site*) no qual a prática humana se desenrola como uma rede de *práticas* - atividades humanas organizadas - e em *arranjos materiais* - pessoas, objetos e artefatos que formam

configurações, nas quais são dotados de identidade e significado. Essa perspectiva já foi consagrada em estudos organizacionais em diversos estudos nas últimas décadas, que se opuseram em particular à forma mecanicista com organizações são tradicionalmente representadas.

Segundo Duarte e Alcadipani (2016), o fenômeno social organizacional visto como práticas organizativas (*organizing*) focam nas conexões entre as ações dos agentes da rede e não nas organizações enquanto estruturas estabelecidas, rígidas e não problemáticas. Esta rede de ação formada pela prática recorrente dos agentes, portanto, permite perceber que agentes são os produtos ou efeitos de *organizar* e não seu insumo de entrada. Desta forma, as ações coletivas não precisam ser executadas dentro dos limites de uma organização formal, pois as organizações se tornam agentes devido, justamente, a uma prática repetida e legitimada (DUARTE; ALCADIPANI, 2016).

A partir da abordagem processual e do conceito de práticas organizativas (*organizing*), portanto, é possível analisar a cena cultural e as práticas organizativas de identidade e resistência da cena do neo-burlesco de Porto Alegre, focando nas práticas e efeitos do seu *organizing*, com enfoque no processo de organizar em si. Desta forma é possível observar e analisar o que segundo Schatzki (2006) seriam “as organizações enquanto elas acontecem” e não necessariamente uma organização formal previamente estruturada, abrindo desta maneira a possibilidade de um enfoque na agência e na criatividade dos agentes que, em sua rede de práticas, tecem alternativas a formas organizacionais hegemônicas; alternativas, estas, que são ricas, plurais e inovadoras e que do contrário poderiam escapar ao arcabouço de análise de outras vertentes de análise.

A partir dos conceitos apresentados anteriormente, é possível estabelecer uma abordagem teórica básica, que corrobora com a relevância do desenvolvimento do projeto de trabalho de conclusão na área de Estudos Organizacionais, no âmbito das práticas organizativas culturais - e especificamente, sobre a cena porto-alegrense do *neo-burlesco*. A partir destes pressupostos, é possível traçar relações entre as práticas organizativas definidas como objeto de pesquisa com trabalhos de autores clássicos e contemporâneos no âmbito das organizações culturais, da cultura como poder simbólico, bem como da identidade e desigualdade de gênero no âmbito dos Estudos Organizacionais e demais ciências sociais relacionadas.

### 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No que se refere ao procedimento metodológico para o levantamento e análise de dados, foi realizada uma pesquisa qualitativa. De acordo com Vieira (2007, p. 17), “[...] a pesquisa qualitativa tem historicamente sido mais utilizada em alguns campos específicos das ciências sociais, notadamente na antropologia, na história e na ciência política [...]”. O autor, citando o trabalho de Miles e Huberman (1994 *apud* VIEIRA, 2007, p. 17) salienta, no entanto, que desde os anos 1990, vem aumentando o número de pesquisas qualitativas na área da Administração e, em particular, em Estudos Organizacionais.

#### 3.1 Estratégia de pesquisa

Esta pesquisa, de abordagem qualitativa, consiste em um estudo em nível organizacional da cena cultural do neo-burlesco de Porto Alegre, considerando suas três principais organizações: *Velvet Pole & Tease*, *Von Teese* e *Festival de Burlesco de Porto Alegre*. Para tanto, os sujeitos participantes foram as integrantes das organização - produtoras, gestoras, artistas e público geral. Para este fim, são especificadas a seguir as categorias-chave, bem como sua definição constitutiva e definição operacional (VIEIRA, 2007).

##### 3.1.1 Hegemonia cultural

Definição constitutiva:

[...] refere-se a uma forma de ‘poder consentido’ que possibilita a identificação de pessoas e suas instituições políticas e sociais, contrastando com formas coercitivas de dominação. Assim sendo, a hegemonia dá-se quando o consentimento é atingido, ou seja, quando o poder torna-se assegurado por meio de um tipo de liderança (ou autoridade) intelectual, moral e política [...]. (SPICER; BÖHM, 2007; LEVY, 2008 *apud* NAVES; REIS, 2017, p. 1).

Definição operacional:

Foi operacionalizada através dos relatos obtidos em entrevistas e observações que demonstram as representações, símbolos e discursos naturalizados pelo senso comum, contra os quais os agentes pesquisados se mobilizam e lutam.

### *3.1.2 Construção da Identidade feminina*

Definição constitutiva:

Formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). Adotando o paradigma pós-moderno, identidade de gênero tem característica performativa e fluida: não é algo que o indivíduo *é*, mas sim algo que o indivíduo *faz* - é um verbo (*fazer, performar*) e não necessariamente *ser* (SALIH, 2006).

Definição operacional:

Foram observados elementos estéticos, tais como roupas e acessórios, associados ao gênero no relato individual ou construção do grupo; temáticas enfocadas nas performances; formas de apresentação e representação do corpo, incluindo sua percepção de julgamento moral.

### *3.1.3 Práticas de resistência cultural*

Definição constitutiva:

São as ideias alternativas de futuro em rejeição a um passado idealizado, considerando as relações sociais e econômicas do presente; são, portanto, ideias e práticas que surgem a partir da compreensão acerca do funcionamento da hegemonia (MITCHELL, 2013).

Definição operacional:

Atividades ou ações recorrentes mapeadas no campo, eventos realizados pelos participantes do campo de pesquisa, percepção sobre dominação masculina e relação com significado percebido com as práticas organizativas dos agentes.

### **3.2 Sujeitos Participantes da Pesquisa**

Os sujeitos participantes da pesquisa foram as produtoras, gestoras, artistas, alunas e público da cena do neo-burlesco de Porto Alegre, já que estes são os agentes principais desta cena cultural.

### **3.3 Geração de dados**

No presente estudo, a geração de dados foi feita através de observação participante, no qual o observador, segundo Durham (1973 *apud* CARR; MENDONÇA, 1978) objetiva assimilar as categorias inconscientes que ordenam o universo cultural investigado. Desta maneira, tem-se como objetivo a análise sistemática da realidade cultural e das relações de poder simbólico na qual as organizações são integrantes e participantes (DURHAM, 1973 *apud* CARR; MENDONÇA, 1978).

#### *3.3.1 Observação participante*

Foi realizada observação participante com o objetivo de analisar de que forma são realizadas as práticas no universo sócio-cultural estabelecido, bem como seus significados, registrados em diários de campo. As observações participantes deram-se da seguinte forma:

- **09 de julho de 2018:** participação como aluna no **workshop** “**Introdução ao Burlesco**” ministrado pela artista Lou’Ann Devon na

escola Velvet. A aula teve duração de 1 hora e 30 minutos e participação de cerca de 20 alunas, todas mulheres. Algumas eram participantes da cena como espectadoras e artistas, mas a maioria teve ali seu primeiro contato com o burlesco. Durante o *workshop*, a professora ensinou passos e movimentos básicos do burlesco, ofereceu alguns itens típicos do figurino burlesco como luvas, plumas e taças decoradas para os seios (os *pasties*). A artista e professora falou sobre sua experiência pessoal com a arte burlesca, suas questões íntimas e políticas e posteriormente abriu espaço para que cada mulher compartilhasse sua experiência.

- **27 de julho de 2018:** participação na noite burlesca “**Noite da Cora – Frank Sinatra**” no **Von Teese**, com apresentações durante toda a noite da artista Cora Pepper, em estilo que mistura o burlesco clássico com uma pitada de sátira.
- **11 de agosto de 2018:** presença no festival anual “**Porto Alegre Burlesque Festival**”, no Teatro Hebraica, produzido pelas proprietárias do bar Von Teese. Participação junto ao público e junto aos artistas, em momentos *off stage*. Também foi possível a entrada nos bastidores do festival, acompanhada por uma das artistas, em visita ao camarim.
- **11 de agosto de 2018:** participação da festa “**FunDango**” no Bar Ocidente, juntamente com as produtoras, os/as artistas e alguns espectadores mais inseridos na cena, bem como amigos/as, namorados/as e cônjuges. A festa foi uma parceria entre o festival e o Ocidente, nos moldes de uma festa pós-evento, na qual o grupo formado pela cena burlesca dividiu o espaço da casa com o público geral.
- **24 de agosto de 2018:** ouvinte no evento “**Community – Creative Mornings - com Lou’Ann**”, no Von Teese, uma série de palestras com café da manhã para a comunidade criativa, em eventos mensais e gratuitos. Neste evento, a palestrante foi a artista Lou’Ann Devon, que, juntamente com a artista Bianca Brochier, da dupla Brigittes, foi uma das protagonistas na consolidação do burlesco como cena

artística na cidade. A palestrante falou sobre arte, burla, autoimagem, identidade e a sua trajetória em meio a todas estas questões.

- **19 de setembro de 2018:** participação no evento burlesco “**Affection**” no Von Teese, com participação de diversos artistas da cena em performances com o tema “afeto”. Ao final das apresentações, os/as artistas abrem para a plateia que o evento foi realizado em homenagem a uma artista e amiga, que vinha enfrentando problemas pessoais e de saúde e que estava na plateia. O tema da noite foi dedicado à amiga, que recebeu todo o afeto e apoio de sua “família tradicional burlesca”.

### 3.3.2 Entrevistas semi-estruturadas

Foram realizadas 7 entrevistas semi-estruturadas com os seguintes sujeitos: duas produtoras da cena burlesca; um artista burlesco, homem; uma espectadora; uma artista burlesca; uma professora de dança e artista burlesca; um espectador, homem. com o objetivo de captar a percepção dos agentes que realizam as práticas, bem como de que forma o público externo percebe a mensagem recebida. O critério de seleção do grupo entrevistado foi definido com o objetivo de dar ênfase aos sujeitos mais diretamente envolvidos com a cena (artistas e produtores/as pioneiros), mas também levando em consideração a visão de sujeitos que são frequentadores esporádicos e de artistas que começaram a performar recentemente. As entrevistas, portanto, foram feitas com agentes-chave da escola de dança, da casa de shows, entre as artistas, alunas e público geral, com as pessoas citadas a seguir, cujo nome foi trocado para um pseudônimo:

- Sofia – professora de dança e artista burlesca;
- Cristina – artista burlesca;
- Miguel – artista burlesco;
- Marina – produtora;
- Fernanda – produtora;
- Alice – espectadora;
- Paulo – espectador.

Para fins de anonimato, optou-se por não descrever especificamente cada um dos sujeitos entrevistados, preferindo-se caracterizar o grupo de forma geral. Desta forma, os sujeitos entrevistados têm idade que varia entre 25 e 40 anos e são residentes de Porto Alegre. Entre os/as artistas, há uma participação sistemática nos eventos do Von Teese, bem como atuação em outras casas, teatros e escolas, envolvendo não somente a arte burlesca, como também outras formas de artes cênicas e danças, principalmente a artes performáticas e dança contemporânea. O grupo formado pelo/as artistas e as produtoras é também denominado pelo grupo de “família tradicional burlesca”, uma comunidade informal que envolve indivíduos de Porto Alegre, de outras cidades do Brasil e do mundo.

No que diz respeito ao grupo em geral, envolvendo produtoras, artistas e espectadores, é interessante ressaltar que a maioria possui atuação acadêmica, principalmente na área humanidades, que varia entre graduação e pós-graduação. Temas como arte, performance, gênero e identidade são temas recorrentes interesse e atuação acadêmica entre o grupo. Entre espectadores, que variam no grau de participação da cena burlesca, possuem relação próxima com as artes em geral.

### **3.4 Análise de dados**

Os dados levantados foram analisados a partir de técnicas de interpretação, com o objetivo de analisar o teor e o significado tanto implícito quanto explícito das falas, costumes, símbolos e demais categorias significantes no objeto de estudo. Para tanto, foram realizadas a transcrição das entrevistas e a consolidação dos diários de campo, bem como a análise do material a partir da definição operacional, utilizando paradigma interpretativo para a análise dos dados, observando a recorrência dos códigos.

A partir da análise interpretativa das entrevistas e dos diários de campo, foram estabelecidos códigos-chave<sup>3</sup> com base na recorrência de símbolos e conceitos observados no material de campo. Os códigos-chave foram, então, classificados em três grupos, a partir das categorias-chave definidas anteriormente na estratégia de pesquisa:

---

<sup>3</sup> Lista completa de códigos-chave presente no Anexo A

- a) *Hegemonia cultural;*
- b) *Construção da identidade feminina;*
- b) *Práticas de resistência.*

## **4 RESULTADOS**

Com base na classificação dos códigos-chave nas três categorias apresentadas anteriormente, foi possível identificar os temas centrais que estruturam as práticas da cena cultural neo-burlesca em Porto Alegre, definidos a seguir:

Os dados coletados no trabalho de campo serão apresentados agora divididos em três temas principais que estruturaram a análise: 1) as práticas estudadas são enunciadas pelas agentes como atividades políticas e de resistência; 2) o corpo é um objeto central de disputa, e as agentes da rede se empoderam e ressignificam esse corpo, que é político; 3) A compreensão da rede de práticas a partir das semelhanças e diferenças identitárias reveladas no desempenho dessas práticas.

A análise de cada um destes três temas centrais segue abaixo:

### **4.1 Um campo artístico de práticas políticas de resistência**

Em Porto Alegre, a cena do neo-burlesco é formada por práticas organizativas cujos principais protagonistas e locais de performances são o bar Von Teese – onde acontecem shows regulares, em diversos dias da semana; a escola de dança Velvet Pole & Tease, onde acontecem aulas regulares de pole dance, danças sensuais, bem como workshops com artistas e professoras de Porto Alegre e outras cidades do país; e o Porto Alegre Burlesque Festival, festival anual produzido pelas donas do Von Teese, com as principais artistas da cena de Porto Alegre, do Brasil e algumas atrações internacionais.

Na cidade, artes relacionadas com o burlesco e o circo existiam antes de 2015, em eventos e grupos independentes, como por exemplo o Cabaré Valentin, o Circo Híbrido, com enfoque nas artes circenses e na fanfarra. Já o Valentina Bar 18+, com temática erótica, já trazia artistas burlescas para a cidade antes do Von Teese, como as burlescas Mayanna Rodrigues e Sweetie Bird, que fazem parte do primeiro coletivo Burlesco do Brasil, formado em São Paulo, o “The Burlesque Takeover”, com apresentações regulares no Valentina Bar 18+ (HAHN, 2017). Outra

artista relevante da cena é a bailarina gaúcha Gabriela Chultz, artista burlesca, professora de dança e pesquisadora acadêmica.

Considerando a relevância do burlesco em Porto Alegre antes de 2015, neste trabalho foi considerada o neo-burlesco como cena consolidada, com protagonismo feminino e como tensionamento das relações hegemônicas de gênero com início em 2015, tendo o Von Teese como palco principal em noites exclusivamente dedicadas ao estilo. O que marca o início da cena do neo-burlesco do Von Teese foram as apresentações da dupla Brigittes, protagonizado pelas artistas Bianca Brochier e Lou'Ann Devon, que posteriormente estabeleceram uma noite com apresentações regulares dedicada ao burlesco e as artes exóticas e eróticas chamada “Bordel”, no palco do Von Teese. Em 2017, uma das proprietárias do Von Teese, juntamente com a artista Bianca Brochier, da dupla Brigittes, abre a escola de dança Velvet Pole & Tease.

A partir dos relatos das donas do Von Teese, foi possível compreender sua motivação para abrir um bar temático dedicado ao burlesco em Porto Alegre:

A gente se construir essa casinha que foi concebida para ser um bar com comidas delícia, com coisas feitas com amor. Mas também muito importante é ser um espaço aberto para cultura na cidade, para artes mais marginais que, assim como o burlesco, não têm espaço em outros lugares. (Então) elas podem acontecer aqui [...]  
(Marina, produtora)

[...] às vezes até no próprio teatro os artistas não têm como locar um teatro para expor seu trabalho.  
(Fernanda, produtora)

[...] Então (o Von Teese é) um lugar de lazer de alegria, onde as pessoas podem beber, conversar com os seus amigos e também às vezes tem que saber conhecer coisas que vão encantar elas para os resto da vida. Era pra provocar esse encontro.  
(Marina, produtora)

O objetivo da dupla, portanto, era criar um espaço no qual artistas de artes “marginais” da cidade tivessem um local para poder performar seu trabalho, facilitando o encontro deles com o público. Este público, segundo as produtoras, não necessariamente já tinha tido contato com o burlesco antes de começar a frequentar o Von Teese, inaugurado em 2015. No entanto, a partir da atmosfera *vintage*, acolhedora e vibrante tanto da casa e quanto das anfitriãs, o bar foi atraindo um público curioso. A partir da realização de noites temáticas com artistas locais, o Von

Teese foi tornando-se não somente referência da cena neo-burlesca, como também uma comunidade formada pelas produtoras, artistas e público.

Em relação aos eventos, estes são produzidos pelas duas donas do Von Teese, assim como pelas próprias artistas, de maneira independente. O bar é mantido a partir da venda de comidas e drinks, com parcerias com fornecedores e produtores locais. A receita da venda de ingressos (que variam entre R\$15,00 e R\$20,00) é revertida integralmente em forma de cachê ao artista da noite, que, juntamente com o bar, fazem a divulgação do evento utilizando principalmente suas próprias mídias sociais. Já o festival anual, produzido pelas donas do Von Teese, é financiado de forma independente a partir de parte da renda anual do bar, feira de expositores no evento, venda de drinks no local, venda de ingressos, além de parcerias com produtores, técnicos de luz e som, fornecedores e publicitários da cidade. Grande parte do trabalho da produção é realizado pelas próprias produtoras, artistas e amigos.

Desta forma, a cena tem autonomia no que diz respeito ao próprio financiamento, viabilizando a cena cultural neo-burlesca como produção independente da grande mídia, facilitando uma alternativa à produção artística reprodutora de crenças e práticas hegemônicas e com objetivos estritamente mercadológicos, possibilitando desta maneira o que foi definido anteriormente como alternativa à produção cultural, artística e de entretenimento mainstream.

Além destes núcleos principais da cena do neo-burlesco em Porto Alegre, existem parcerias com casas e produtores de festas da cidade, que cada vez mais incluem o burlesco em suas noites. Exemplo são festas que incluem temática burlesca sendo realizadas no tradicional bar porto alegre Ocidente, no Bonfim, assim como participações especiais de artistas burlescas em diferentes casas, principalmente na região da Cidade Baixa. A cena burlesca de Porto Alegre também tem relações próximas com o maior festival burlesco do país, o “*Yes, nós temos burlesco!*” no Rio de Janeiro, além de fazer parte de uma comunidade internacional de artistas e produtores de burlesco, que se apoiam mutuamente e a partir do qual artistas têm mobilidade para apresentações em diversos países.

A partir dos relatos em entrevistas e da observação, foi possível observar a importância, para as agentes do campo, dessas práticas de expressão artística. A arte neo-burlesca é vista como um meio de auto-expressão, na qual a artista tem plena autonomia na escolha dos temas a serem tratados, no seu figurino,

na sua direção de cena. No entanto, para além da expressão artística individual, o burlesco é considerado pelo grupo como um meio de práticas políticas de resistência, relacionadas à identidade de gênero e ao feminismo, que utiliza a arte, a celebração, o erotismo e a sátira como forma de provocar e tensionar as relações hegemônicas gênero. Quando questionadas sobre “o que é o burlesco”, as donas do Von Teese e produtoras do Porto Alegre Burlesque Festival trazem um relato no qual fica clara a esfera política indissociável das práticas artísticas.

O burlesco é uma forma de arte que engloba várias outras artes, por exemplo: elementos de teatro, performance, dublagem, canto... mas a maioria das vezes tem uma performance que acontece geralmente em um período de uma música. Geralmente, se conta uma história e pode ser uma história que envolve política, pode ser uma coisa pessoal e às vezes é pura beleza.[...]  
(Marina, produtora)

A força do burlesco vem de processos internos, dessas mulheres - não só mulheres - mas dessas pessoas que estão pensando uma outra relação com a sexualidade, porque o burlesco desafia uma sexualidade hegemônica. E ele é político porque ele se põe publicamente e aí eu acho que tem a ver com o papel da arte. A arte tem muito esse potencial de transformação, de tensionamento. A performance é muito potente para você tensionar aquilo que existe.  
(Alice, espectadora)

A partir da abordagem processual, os fenômenos sociais tais como instituições, transformações históricas, linguagem, poder, atividades culturais, conhecimento e significado não são estruturas estáticas e imutáveis (SCHATZKI, 2006 apud DUARTE e ALCADIPANI, 2016). Pelo contrário, estes componentes são manifestações do campo das práticas que, em um processo contínuo e coletivo de *organizar*, pautados por relações de poder, formam a realidade social. (COOPER; LAW, 1995 apud DUARTE e ALCADIPANI, 2016). A partir dos relatos de Marina e Alice, pode-se perceber a que a arte é a principal prática organizativa da rede e que esta assume um papel que vai além da pura expressão individual: a partir da recorrência do significado das próprias performances, as agentes da rede demonstram que a cena burlesca pode ser analisada a partir da lente da abordagem processual, como rede de práticas organizativas formadas predominantemente por mulheres, que buscam questionar, tensionar e ressignificar sua identidade e seu papel social como tal. Desta forma, suas expressões artísticas e performáticas têm um papel de empoderamento da narrativa de sua própria história, em âmbito de expressão individual e subjetiva, mas também é compartilhado e performado

coletivamente entre o grupo, como uma prática coletiva de reconstrução da identidade feminina e do tensionamento das instituições e crenças sociais hegemônicas, como forma de resistência à dominação simbólica - e institucional - hegemônicas. Como relatado por Alice, portanto, a arte é considerada uma via importante de tensionamento e transformação social.

Desta maneira, o tom provocativo e político das performances, bem como a homenagem ao burlesco tradicional em seus aspectos artísticos e críticos, podem ser observados logo na abertura do Porto Alegre Burlesque Festival:

O show inicia com as duas produtoras do evento vestidas com peças estilizadas que lembram o figurino dos antigos apresentadores de teatros de revista e cabarés. Apresentando as atrações, elas seguram fichas de papel que, no verso, é possível ler mensagens políticas e satíricas, que mudam a cada entrada delas no palco, como por exemplo: "fora Temer", "respeita as mina", "apoie a cultura", "Marielle presente", entre outros. (Diário de campo, 11 de agosto de 2018)

No burlesco, a crítica pode também assumir uma sátira política aberta, misturando elementos da política institucional e utilizando o humor e a nudez como fatores satíricos de crítica. Pode-se observar estes elementos na performance da artista Miss G (Giorgia Conceição), artista curitibana co-fundadora e produtora do festival do Rio de Janeiro "Yes, nós temos burlesco!":<sup>4</sup>

Mulher branca, gorda, em ato político pelo estado laico, contra o golpe de Temer e contra candidatos que representam a intolerância e o discurso de ódio, representado por Bolsonaro. A artista paranaense entra no palco em meio a gritos e palmas da plateia, vestida com sapato, calça e camisa social masculinas, além de gravata e terno, imitando o traje de um homem da elite. Além do traje, a artista usa uma máscara de "lobo mau", e está com a Constituição Brasileira na mão. No áudio, é possível ouvir vozes masculinas em discursos políticos sobre a doutrina e a constituição. Fica claro que a artista está interpretando satiricamente a figura de políticos brasileiros. Em meio a aplausos, a artista pede mais participação do público. No áudio, é possível ouvir trechos de discursos como por exemplo: (...) Isso é uma afronta ao parlamento! - a artista empunha a Constituição e bate fortemente na capa, mostrando ao público. - É o parlamento que decide! (...) Que Estado é esse onde a minoria infringe a maioria?! (...) Por acaso Marx vale mais do que Jesus?! - a plateia vai e bate palmas. Em meio a trechos de discursos políticos de vozes masculinas raivosas de diversos sotaques, a expressão da artista, ainda com a máscara de lobo-mau, é como se fosse a de um profeta, com o livro sagrado em punho e mão em sinal de poder em direção aos céus. A artista começa a folhear e a despedaçar a constituição energeticamente. Vozes predominante femininas na plateia gritam enquanto aplaudem o ato. Com a capa na qual se identificava a Constituição Brasileira totalmente rasgada, se observa que o livro que está na mão da

<sup>4</sup> Disponível em Youtube.com – POA Burlesque: <<https://www.youtube.com/watch?v=gWY03NmmVH8>>

artista é na realidade a Bíblia. A plateia aplaude entre gritos femininos de "maravilhosa!" A música que inicia a tocar é uma versão da cantiga popular, na qual se ouve:

"Cuidado com a Cuca  
Que a cuca te pega  
E pega daqui  
E pega de lá.  
A cuca e malvada  
E se fica irritada  
A cuca e zangada  
Cuidado com ela  
A cuca é matreira  
E se fica zangada  
E cuca é danada  
Cuidado com ela"

A música inicia em um remix no ritmo de um funk e a artista começa a dançar e a tirar o paletó em uma strip tease. Tirando a roupa, ironicamente típicas de um homem da elite e mais especificamente de um político, ao som de um funk, a artista vira de costas para o público, tira as calças e exhibe uma calcinha verde e amarela, na qual se vê na parte traseira uma bandeira estilizada na qual se lê "ordem e progresso". Dançando funk, a artista tira a camisa social e exhibe um corpete verde-bandeira. Agora o público vê um lobo-mau com um figurino burlesco dançando funk até o chão. Ao som do batidão e das vozes femininas da plateia, a artista pega uma colher de pau e uma panela e acompanha a batida da música, em referência satírica ao movimento a favor do impeachment da ex-presidente Dilma Roussef. A plateia acompanha em palmas ritmadas. A artista joga a panela para o lado e a música para. Inicia a tocar "O Fortuna", da obra "Carmina Burana" de Carl Orff. Em clima dramático, orquestral e apocalíptico, representado por aquela figura cômica, a plateia cai na risada. A artista vai ao fundo do palco e retorna com uma foto A3 com o rosto de Jair Bolsonaro de ponta-cabeça. A plateia vai e diversas vozes gritam: "Queima!!!" A artista tira a máscara e podemos ver seu rosto com batom vermelho, longos cílios postiços, sombra amarela com glitter e uma peruca ruiva, chanel cacheada. A performer cospe na foto de Bolsonaro e a plateia aplaude. Com um sorriso no rosto, a artista provoca o público ameaçando rasgar a foto. A plateia reage e se ouve diversos gritos masculinos e femininos de "Rasga!!!". Miss G despedaça a figura no meio e a plateia reage. Tirando o espartilho, a artista conduz o público de um dos lados a cantar no ritmo da música "Lula livre!", e a plateia acompanha. Do outro lado, a artista conduz: "fora Temer" e a plateia também acompanha, criando um canto conjunto comicamente ao ritmo de Carmina Burana. De costas, tirando o espartilho de maneira performática, a artista se vira para a plateia de top less e com pasties e termina seu ato seminua em meio a aplausos. (Diário de campo, 11 de agosto de 2018)

A partir da performance da artista Miss G, podemos ver um âmbito de crítica política institucional também presente no burlesco. De acordo com a abordagem processual, estas são fenômenos produzidos em uma conjuntura histórica, social e envolvem determinadas relações de poder - e desta forma, portanto, são reafirmadas e legitimadas socialmente através de práticas. Da mesma forma, as práticas alternativas às relações hegemônicas podem ser vistas como entidades constituídas por meio de uma rede de relações que podem ser exemplificadas pelas performances artísticas do Porto Alegre Burlesque Festival,

que por sua vez estão inseridas na rede de práticas que compõem a cena neo-burlesca; além disso, este organizar é entrelaçado pela materialidade, a partir de objetos e artefatos que formam configurações que possuem significado e identidade (DUARTE; ALCADIPANI, 2016) como o corpo seminu, a Constituição, a foto do político, os passos de funk, a Bíblia, o terno do político com cabeça de lobo, a bandeira nacional bordada na calcinha da artista.

Na performance da artista Miss G, especificamente, podemos perceber uma crítica e um tensionamento a respeito das instituições políticas brasileiras em suas práticas hegemônicas, que reproduzem as posições de poder nas mãos de uma elite histórica - masculina, branca, cristã. Considerando que os fenômenos sociais, em seus sistemas de significados, relações de poder, instituições, estruturas e funções só podem ser analisados a partir do campo das práticas, sendo o social uma rede entre práticas e arranjos materiais (SCHATZKI, 2006), podemos observar que a artista faz uso de sua prática artística e performática como via de crítica e tensionamento destas relações hegemônicas, bem como faz uso dos arranjos materiais de figurino, cenário, trilha sonora e do próprio corpo como símbolos de apoio à sua narrativa crítica, instigando uma efervescência coletiva na relação com a plateia, que participa manifestando coletivamente sua posição política.

Em sua performance, desta forma, podemos considerar a relação da artista com o público como práticas e arranjos materiais compartilhados no momento da performance, a partir do qual artista e público compartilham os mesmos ideais de oposição e resistência no que diz respeito às práticas organizacionais hegemônicas no âmbito da política, dos movimentos sociais e dos sistemas de crenças. Desta maneira, por meio dos ideais, signos e objetos em comum, a artista e o público (agentes), a performance (práticas), assim como a trilha sonora, o cenário e o figurino (arranjos materiais) compõem uma rede e um *organizing* compartilhado permeado pela materialidade, que tensionam determinados elementos simbólicos e institucionais do poder hegemônico.

Além da crítica direta à política institucional, existe também a abordagem de questões políticas relacionadas ao poder simbólico, do âmbito das crenças, significados e práticas naturalizadas socialmente. Exemplo é o questionamento e tensionamento da visão hegemônica de dualidade entre a "mulher direita" e a "mulher objeto" na fala, símbolos e performances das mulheres pesquisadas: o

senso de comunidade e sororidade faz com que elas entendam "ser mulher" como uma identidade comum, considerando que mesmo na prostituição e na pornografia, a mulher tem um lugar de fala e pode ter poder de enunciação e autodeterminação sobre o significado sobre suas ações e seu discurso. O "moralismo" recorrentemente negado, muitas vezes de maneira irônica e provocativa.

Estudos sobre o burlesco de autoras como Ferreday (2008), em referência à pesquisa de Buszek (1999), evidenciam também que um dos aspectos marcantes da cena cultural neo-burlesca é, justamente, a noção de *continuidade* com as performances do burlesco clássico, protagonizadas por mulheres - pobres, solteiras, viúvas, prostitutas. Mulheres estas que, apesar de estarem à margem da sociedade em posições estigmatizadas, eram conscientes de sua sexualidade e tomavam para si o poder de definir por si próprias a sua identidade como mulher, aproveitando um pequeno espaço de fala que lhes cabia, destinado para seduzir e entreter os homens em cabarés e teatros de revista para, nas entrelinhas das plumas, paetês e da nudez dos seus corpos, tornar pública uma crítica, uma sátira ou uma posição política. O desejo, portanto, de homenagear as antigas artistas do burlesco é uma forma de reconhecer sua importância como figuras femininas que eram sujeitos conscientes e detentoras de poder de auto-enunciação e de crítica, que incorporavam resistência aos padrões femininos de seu tempo (BUSZEK, 1999 *apud* FERREDAY, 2008).

Em diversos momentos, foi observada a forma com que as agentes do campo reconhecem a importância das artistas clássicas do burlesco em seu âmbito político no que diz respeito à identidade de gênero. O relato da entrevistada que é espectadora assídua e socióloga exemplifica o burlesco, historicamente, como forma de tensionamento das relações hegemônicas:

O burlesco do final do século XIX, para mim, é extremamente político, porque eram mulheres que, primeiro, só tinham lugar no campo das artes como coristas. Elas não podiam ser protagonistas de nada, elas só eram protagonistas fazendo striptease. Então era essa a chance de assumir o palco e elas usam esse espaço que elas têm, que é dado para elas.

[...]

Se eu só tenho lugar no palco fazendo strip, vou fazer strip e vou fazer a minha crítica, dar o meu recado. Não precisa ser uma crítica elaboradíssima a respeito do sistema econômico. Pode ser fazer uma sátira com as formas do corpo da mulher, pode ser uma sátira ao fato de ela ser uma stripper falando, pode ser qualquer coisa que inverta o lugar ao qual ela era delegada, você se aproveita disso e faz alguma coisa diferente.

[...]

A gente está falando de uma época que não existia nem o movimento feminista então você vê que não é só no movimento feminista que as mulheres lutaram, isso sempre aconteceu.

Acontece que no movimento feminista elas ganharam corpo, força, visibilidade. Mulheres sempre, o tempo inteiro, lutaram para conquistar um espaço. As mulheres nunca abaixaram a cabeça e ficaram ali esperando, sempre tentaram resistir.

(Alice, espectadora)

A partir do relato acima, é possível melhor compreender as relações de poder, tanto visíveis quanto invisíveis, que permeiam as relações de gênero, bem como o papel da arte como potencial de tensionar as relações hegemônicas, com base em autores como Bourdieu (2018). Segundo o autor, o poder masculino é legitimado e se afirma de dois modos: primeiramente, na objetividade tanto das estruturas sociais quanto das atividades produtivas que, aliadas a um sistema de reprodução social, garante a estas posições privilegiadas no sentido objetivo; mas também através do âmbito subjetivo, em percepções, pensamentos, crenças, símbolos e ações compartilhadas universalmente pelos membros da sociedade. Desta forma, este poder androcêntrico, que é tanto objetivo quanto simbólico, é socialmente legitimado, ao passo que é naturalizada e velada aos olhos do senso comum (BOURDIEU, 2018).

No entanto, Bourdieu define que, no que diz respeito aos atos de dominação simbólica, como a dominação masculina, é necessário que os dominados - as mulheres - tenham incorporadas estruturas de percepção que sejam as mesmas que o dominante usa para reproduzir seus atos. Portanto, fazendo referência à metáfora da sociedade como um campo de batalhas utilizado pelo autor, é possível compreender o papel da provocação artística como resistência política. É essa compreensão de cultura, como possibilidade de manifestação de antagonismos, conflitos e relações de poder, que se pode sustentar sua representação como um campo de disputas de poder, visíveis e invisíveis, que lutam por sua legitimidade. Desta forma, seus elementos de disputa acabam influenciando, em maior ou menor grau, a estruturação e a dinâmica das manifestações culturais (SIMÕES; VIEIRA, 2010).

#### **4.2 O corpo-político como protagonista em práticas de resistência**

As práticas de resistência manifestam uma ruptura com categorizações pré-determinadas na sociedade, tais como classe, orientação afetiva, raça e gênero - provindos da cultura hegemônica. Tal fenômeno pode ser observado especialmente através do protagonismo que identidades não-binárias e corpos 'diferentes', 'abjetos' e não-normativos, conjuntamente com corpos 'desejáveis' e 'objetificáveis', assumem nessa rede de práticas. Esse protagonismo é observado especialmente através de um empoderamento por via do corpo e da sexualidade, em um fenômeno complexo que tem a arte e a performance como seu meio de expressão. Estas práticas a partir das quais o corpo e a sexualidade têm seu significado social, pautado pelo poder hegemônico, desconstruído e reconstruído em termos de relações e práticas alternativas a ele são, portanto, práticas de tensionamento destas relações hegemônicas (MONTGOMERY, 2013).

Nas práticas do neo-burlesco, as questões que envolvem corpo, empoderamento e objetificação são analisadas e vivenciadas a partir de uma lente complexa, que não cabe em uma simplificação dicotômica entre sujeito e objeto (MONTGOMERY, 2013). Isto porque o corpo tem materialidade e é um importante artefato na configuração das práticas organizativas, possuindo significado e identidade inerente a ele (DUARTE; ALCADIPANI, 2016). O corpo, portanto, é um dos principais arranjos materiais que estrutura as práticas da rede do neo-burlesco, conferindo materialidade ao seu *organizing*, como podemos observar nos relatos:

[...] As performances geralmente envolvem uma historinha, não é um strip pelo strip, digamos assim. É como chamar atenção para a coisa que faço, dizendo: eu estou aqui na frente de uma plateia que não está prestando atenção no que eu estou dizendo. Então você tira a roupa, a plateia presta atenção e ao mesmo tempo eu vou contar o que eu quero contar. Então olha para os meus peitos e presta atenção no que eu tenho para dizer!  
(Marina, produtora)

[...] Era o que se fazia na época da repressão na ditadura militar, que você chamava atenção para o corpo, e a censura prestava tanta atenção no corpo que eles não pegava a mensagem que estava entrelinhas.  
(Fernanda, produtora)

O uso do corpo não é apenas fundado na agência que ele assume enquanto agente das práticas, mas no valor simbólico que carrega enquanto objeto de disputa central das práticas contra-hegemônicas. Existe uma forte ideia política relacionada ao corpo e à sexualidade feminina como elemento de tensionamento das relações hegemônicas, demonstrados principalmente por meio de falas e performances. Fala-

se muito a respeito do corpo político e sobre como o empoderamento do corpo e da sexualidade é um processo internamente difícil e com conflitos, mas relevante tanto individual quanto politicamente. Em entrevista, Alice relata a respeito da questão:

A mulher na nossa sociedade está em uma sinuca de bico. De um lado, ela vem de uma história de repressão, de que sexo não é para ela. De uma dicotomia da dona de casa e da mulher da vida. Mas o sexo, o erotismo nunca é uma coisa que pertence à mulher. Na criação das nossas avós, ou até das nossas mães. A gente passou por uma mudança cultural em que é pedido para a mulher para que ela seja uma mulher erotizada, desejável, desejante, que ela queira sexo o tempo inteiro e que ela esteja disponível o tempo inteiro. A gente vive, dependendo do meio que a gente está, entre esses dois extremos: ou o sexo não é para você ou você tem que ser sexualizada, linda, gostosa o tempo inteiro e tem que transar muito e etc. Só que entre esses dois extremos, eu não encontrava um discurso ou um lugar para um desejo que brotasse dentro de mim mesma, que eu fosse protagonista daquilo. E no burlesco eu encontrei mulheres que estavam fazendo aquilo de uma forma que partia delas. Elas não aceitavam o papel de mulher que não tem direito a desejo, mas também não aceitavam o papel de que a mulher tem que ser o que o cara quer, tem que ser gostosa, isso e aquilo. Elas estavam deixando uma força que vinha de dentro delas surgir, e estavam usando para contar a própria história.

[...]

O burlesco, assim como outros processos como o sagrado feminino e o tantra, são reconstruções da sexualidade. O burlesco faz isso de forma pública.

(Alice, espectadora)

O âmbito público e político e a esfera individual e subjetiva acabam, assim, por se entrelaçar, fazendo parte de um mesmo movimento contra-hegemônico no qual relatos sobre a própria trajetória de empoderamento estão em paralelo com a questão da luta feminista. Existe um olhar crítico ao movimento, principalmente no que diz respeito ao corpo, ao prazer e à sexualidade, a partir do qual busca-se um espaço para um empoderamento político e de direitos civis, mas ao mesmo tempo um empoderamento do próprio corpo, da própria sexualidade e de direitos de auto-expressão e prazer. Esta questão pode ser observada no relato da entrevistada sobre sua inicial resistência ao movimento burlesco e posterior integração do movimento com as suas próprias questões de identidade como mulher:

Tinha uma questão política pela não-objetificação do corpo da mulher, eu estava em uma fase de resgatar a posse sobre o meu corpo, de não querer me colocar como objeto, mas ao mesmo tempo isso era um entrave para a minha própria vida sexual, porque ao mesmo tempo você se livra de um estereótipo de um lado mas você ainda não sabe como se reconstruir de outro. Então eu estava nesse momento de me reconstruir. Eu não tinha entendido que o universo do burlesco podia ser um desses instrumentos de

reconstrução. Era um posicionamento político e foi no Bordel que eu descobri que elas estavam afinadas com o meu posicionamento político, que elas não estavam opostas aquilo.

[entrevistadora:] - Como assim?

Pela forma que elas lidavam com o público e como elas eram donas do próprio corpo e do próprio erotismo. Que elas não estavam fazendo aquilo se colocando no lugar de objeto, mas no lugar de sujeito. Que não tem problemas nenhum você assumir que você tem um corpo desejante, como alguém que é capaz de provocar o outro mas que você é dona daquilo e você não está fazendo aquilo simplesmente para ser um objeto de olhar. É difícil você dizer onde você percebe isso, mas na maneira com que elas constroem a relação com o público e a relação entre elas, isso fica muito evidente que é disso que se trata.

(Alice, espectadora)

As entrevistadas abordam, também, as questões enfrentadas pelas mulheres na atual conjuntura social e política do movimento feminista, atualizando algumas pautas relevantes, que perpassam principalmente a questão do corpo, da identidade e da sexualidade que, no movimento burlesco, têm a arte como sua via de expressão. Neste sentido, no que se relaciona à questão da mulher assumir um papel de protagonista no âmbito da sexualidade e erotismo, a artista relata:

E quando tem (conotação sexual e erótica) as pessoas têm que lidar com isso (risos). Tipo, eu sempre espero que seja porque a pessoa que está dando esta conotação, que é a pessoa que tem o corpo, está mostrando esse corpo porque ela quer. Eu sempre parto deste princípio, que as pessoas são agentes com vontade. Elas têm vontades, elas têm agência sobre as suas escolhas, então eu prefiro acreditar que tu quer porque quer, e se você ficou desconfortável você pode se retirar. Não é um problema meu que “to rebolando a minha raba na tua cara” se você está ofendido ou não. Se você está ofendido, vai embora, enfim faz o que você quiser.

(Sofia, artista)

De maneira mais especificamente relacionada ao papel das performances artísticas e da cena cultural como potencial transformador, a entrevistada relata:

A força do burlesco vem de processos internos, dessas mulheres - não só mulheres - mas dessas pessoas que estão pensando uma outra relação com a sexualidade, porque o burlesco desafia uma sexualidade hegemônica. E ele é político porque ele se põe publicamente e aí eu acho que tem a ver com o papel da arte. A arte tem muito esse potencial de transformação, de tensionamento. A performance é muito potente para você tensionar aquilo que existe.

(Alice, espectadora)

A partir das considerações expressas nas entrevistas, é possível traçar uma relação entre corpo, identidade, política e arte presente nas práticas do burlesco que são complexas e não cabem em categorias prescritivas a respeito da maneira pela qual o corpo 'pode' ou 'deve' ser representado para poder se enquadrar ou não em uma prática de resistência política legítima. O corpo não pode ser dissociado de sua materialidade objetiva, ao mesmo tempo que resiste a uma objetificação e reificação performada pelas relações hegemônicas. Neste sentido, no movimento burlesco podemos ver a artista se empoderando da materialidade, simbolismo, desejo e identidade de seu corpo. Neste sentido, ela rompe com o lugar que lhe é cedido nas artes, de musa idealizada retratada através dos olhos "do artista"; e quebra com a reificação imposta, pelas relações hegemônicas do olhar masculino, a um corpo feminino desejado, tomando o lugar que corpo desejante. (MONTGOMERY, 2013)

Considerando principalmente as questões de corpo-político, as agentes vêem sua ação como movimentos de resistência em uma esfera política e ressaltam a potência das micro-revoluções e do senso de identidade, pertencimento e de comunidade, tanto dentro da cena do burlesco em esfera regional e internacional, quanto em relação às mulheres e comunidades LGBTQ+ em geral. Um dos elementos mais relevantes neste caso é o seu protagonismo e diversidade dentro da cena.

Desta forma, portanto, assim como ocorre em abordagens processuais como na Teoria Ator-Rede e na Rede de práticas (Duarte; Alcadipani, 2016), é a performance de suas práticas manifestadas pela livre expressão da identidade e da sexualidade de seus corpos que enquadra as agentes em sua rede e comunidade de práticas. O corpo é, portanto, elemento fundamental dessa identidade, além de ser principal mediador de uma prática política, entrelaçando de materialidade e significado esta rede de práticas.

A arte e a sátira eram a principal forma assumida pelas performances que se apresentavam como agitação e tensionamento das relações hegemônicas. As performances em geral, em contexto, são consideradas políticas pelas artistas e pelo público mais assíduo - sendo estas performances abertamente de cunho político-institucional ou simplesmente um ato erótico com strip-tease. No que diz respeito à diversidade e protagonismo de minorias, pode-se analisar a relevância da

performance que trata da violência à mulher trans realizado pela artista transexual Valeria Houston:<sup>5</sup>

Mulher negra, trans, em ato sobre identidade e direito das mulheres trans e travestis, militante pelos direitos das mulheres e na luta contra a transfobia. A artista entra no palco ovacionada, entre gritos de "linda". A artista entra em palco vestindo apenas um vestido curto feito fitas de sinalização de isolamento, com maquiagem, cabelo black power e salto-alto, detrás de uma fita de isolamento amarela e preta que literalmente isola a artista do público, e fala de maneira descontraída sobre números.

"- Por exemplo o número 95. 95% das nossas mulheres trans não têm uma oportunidade de trabalho formal. - o tom de voz da artista se torna mais grave e austero - Temos também um número bastante interessante: 35. 35 é a expectativa de vida de uma mulher trans aqui no nosso país, que é o que consome mais pornografia trans e também o que mais mata. Tudo isso resume-se também ao número 1. Aquele pelo qual todos se justificam. Um..."

As luzes vermelhas se acendem e a artista canta a capella a música de Caio Prado, "Não Recomendado":

*Uma foto, uma foto*

*Estampada numa grande avenida*

*Uma foto, uma foto*

*Publicada no jornal pela manhã*

*Uma foto, uma foto*

*Na denúncia de perigo na televisão*

A artista começa a desfazer seu figurino feito de fitas de sinalização, ainda detrás da fita que corta o palco de lado a lado.

*"A placa de censura no meu rosto diz:*

*Não recomendado à sociedade*

*A tarja de conforto no meu corpo diz:*

*Não recomendado à sociedade*

*Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado!*

*Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado!*

*A placa de censura no meu rosto diz:*

*Não recomendado à sociedade*

*A tarja de conforto no meu corpo diz:*

*Não recomendado à sociedade"*

A artista, em tom dramático e melancólico, retira uma tesoura de dentro de seu traje feito de fitas de isolamento, preta e amarela, já semi-desfeito, enquanto canta:

*"Não olhe nos seus olhos*

*Não creia no seu coração*

*Não beba do seu copo*

*Não tenha compaixão*

*Diga não à aberração"*

Cortando e desfazendo seu figurino, a artista com o torço já desnudo, canta a plenos pulmões, enquanto a plateia se mantém em absoluto silêncio:

*"A placa de censura no meu rosto diz:*

*Não recomendado à sociedade*

*A tarja de conforto no meu corpo diz:"*

A artista, já seminua, continua cortando as fitas que ainda a envolvem, e fala com a cabeça baixa:

*- Dizem que eu não sou recomendada.*

Com a tesoura, termina de cortar as última fitas que cobriam seu corpo e fica de pé no palco, em silêncio, nua com o pênis e os seios também

<sup>5</sup> Disponível em Youtube.com – POA Burlesque: <[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_ZWQQQ5kMM&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=a_ZWQQQ5kMM&t=3s)>

descobertos. Algumas fitas pendem depedaçadas pelo seu corpo, algumas caídas no chão. A artista, uma mulher negra e trans, termina seu ato completamente nua, de salto alto, maquiagem e cabelo afro. A faixa que a separava da plateia, cortando de lado a lado o palco, também já está no chão. Seu corpo negro, não binário, em uma nudez que muito além de entrega e vulnerabilidade é inquestionavelmente um ato de coragem e de luta. A plateia ovaciona de pé, emocionada. Muitos na plateia estão em lágrimas.

Entrando novamente ao palco, as duas produtoras e apresentadoras do festival também estão emocionadas, com a voz embargada. Elas anunciam, entre lágrimas, que é a hora do intervalo. O clima é de muita emoção entre todos que se levantam, sem silêncio, e se direcionam ao lounge para o intervalo.

A partir da abordagem de Práticas e Arranjos Materiais, podemos analisar a importância não somente das atividades humanas organizadas, como também da dimensão social formada pelos arranjos materiais (SCHATZKI, 2006) que são o conjunto de objetos, pessoas, artefatos, organismos, coisas, corpos que formam configurações e possuem identidade e significado. Em sua performance, a artista Valeria Houston, neste sentido, literalmente incorpora as práticas de resistência permeadas por uma materialidade dotada de uma identidade contra-hegemônica, pois seu próprio corpo e sua identidade como mulher negra trans são inerentemente não-conformativos à norma e sua (r)existência é indissociavelmente política.

Logo em sua entrada no palco, a materialidade dos artefatos, objetos, figurino, maquiagem evidenciam sua identidade como mulher. Sua performance inicia com o que se torna uma constante durante o ato: a materialidade - tanto de sua identidade considerada transgressora pelo senso comum, como pela objetividade na violência sofrida em decorrência dela. Quando fala em números, a artista traz ao concreto a abstração do que representam os números 95, 35 e 1: respectivamente, a porcentagem referente ao número que mulheres trans que não possuem emprego formal; à expectativa de vida de uma mulher trans; ao sentimento de naturalização e abstração quando vemos uma foto, uma notícia, uma representação física dos arranjos materiais que legitimam a violência contra a mulher, e especialmente à mulher trans e negra. Em sua prática performática, fica muito claro o significado e a identidade que os arranjos materiais - a foto, a música, o salto-alto, seu corpo nu - possuem e como a realidade é entrelaçada pela materialidade.

Acompanhada pela letra da música e pela faixa de isolamento que literalmente a separa do público, a artista interpreta e narra as violências sofridas pelos homossexuais e mulheres transsexuais. Violência esta que está no âmbito do que Bourdieu (2008) define como simbólico, a partir do qual a sociedade reproduz essa violência que extorpe submissões que são naturalizadas e não percebidas como tais, apoiando-se em 'expectativas coletivas' e em crenças socialmente introjetadas. No entanto, como Bourdieu evidencia, 'violência simbólica' não significa irreal, imaginária e sem efeitos concretos; pelo contrário, Valeria expõe em seu ato as consequências objetivas de precariedade empregatícia, baixa expectativa de vida e feminicídio como fatos sociais decorrentes da estrutura de poder hegemônico que legitima a homofobia, a transfobia e a violência contra a mulher.

Finalizando sua performance nua, falando "Dizem que eu não sou recomendada", tendo cortado as faixas de isolamento que a separavam do público e cobriam seu corpo, Valeria Houston performa um ato político que traz para o âmbito da materialidade tanto a insanidade e covardia naturalizadas das práticas de dominação e violência do feminicídio e das violências contra a mulher, mas também apresenta um ato de vulnerabilidade, coragem e resistência ao expor tais práticas e ao despir e exibir com orgulho sua identidade como mulher transsexual.

De forma semelhante, outro aspecto abordado em relação à identidade feminina e ao corpo político é a questão da opressão concreta e objetiva, em padrões de beleza hegemônicos e no que diz respeito à auto-estima e ao direito ao prazer. O grupo considera que o corpo feminino celebrado em sua diversidade de formas, principalmente no que diz respeito ao direito ao auto-amor e ao prazer, são potência como tensionamento das relações hegemônicas através da micropolítica. É possível observar estas questões na seguinte passagem, que descreve o lobby de entrada do Porto Alegre Burlesque Festival:

Outro aspecto interessante é a expressão livre do corpo, principalmente feminino. O corpo e a nudez são aceitos, normalizados e celebrados, com um ar de performance e sátira. É possível observar a relação com o corpo, por exemplo, em uma grande escultura no centro do hall de entrada no teatro, no qual estão os expositores e o bar com mesinhas. O público transita, bebe e conversa aguardando o início das performances; no centro do espaço, há uma grande escultura de uma vulva, adornada com plumas e purpurina, com um clitóris de cristais e paetês, com a qual as pessoas interagem e tiram fotos das mais diversas maneiras, em uma atitude normalização e celebração do corpo feminino.  
(Diário de campo, 11 de agosto de 2018)

As agentes, principalmente as mulheres tanto cis quanto trans, se posicionam em oposição às relações hegemônicas de gênero e à visão hegemônica de corpo e sexualidade, criando espaço para a libertação e celebração do corpo feminino (visto como corpo-político), dando voz a corpos de diferentes tipos, formas, cores, classes e orientações sexuais; outro fator importante é a visão de que o empoderamento da sexualidade e do erotismo são vistos como potencial político e de resistência. A questão fica evidenciada no relato da artista e professora de dança entrevistada:

O pole (dance) vem das strippers, as strippers eram burlescas - tudo faz sentido, tudo se conecta, está todo mundo junto e é tudo farinha do mesmo saco. E eram mulheres à margem. O movimento burlesco que renasceu nos anos 90 trouxe outros aspectos, como a questão do corpo político, corpos dissidentes, corpos que não são esperados, a norma... que torna tudo muito mais legal. E eu sempre vi no pole um elemento agregador, que é considerado hoje pelas pessoas como uma atividade física, mas é uma atividade física muito plural. Ele abarca muitos tipos de corpos, ele é possível de ser feito por pessoas de todas as estaturas, todos os pesos, com problemas físicos. O pole foi um canalizador de diversidade muito grande. Coisa que tu não vê no ballet, nas danças "normais", danças que as pessoas esperam. Talvez por eu ter trabalhado no High Heels e ter visto a coisa crescer, e meninas de 14 anos e mulheres de 60 fazendo aula. Pessoas gordas, pessoas magras, pessoas negras, brancas, asiáticas... todo mundo junto fazendo aquilo, se conhecendo e curtindo a mesma coisa. (Sofia, artista)

Quando questionada a respeito do significado do conceito de corpo-político, uma questão interessante emerge: a entrevistada falou repetidas vezes sobre o âmbito político do corpo feminino, mas até o momento não tinha explicado sua definição nem exatamente onde pode-se perceber. Este conceito é naturalizado pela entrevistada que, quando perguntada diretamente para explicar "o que é o corpo político" tem bastante dificuldade de articular um conceito que está na sua vivência e é tida como natural:

Como eu vou explicar isso? Como se explica isso?... ah, isso é normal, sabe! A gente tem uma normatização, sabe, do que é o certo e do que é o esperado que as pessoas sejam, que as pessoas façam [...] O corpo político pra mim é tu ter noção do teu corpo, da tua identidade que está aqui, no teu corpo, porque a identidade também é estética, ela não é só uma ideia do que tu é. Ela não é só uma visão dos outros de ti, mas é uma visão de ti para o mundo. Então, eu acho que práticas como o burlesco, como danças, o pole em si, eles trazem isso muito à tona. Eles fazem tu parar pra pensar nisso, e refletir sobre essa imagem, sobre o que se espera de ti. O corpo é político porque é. Porque se tu é um ser social, político, o teu corpo também vai ser. (Sofia, artista)

A questão do machismo e da objetificação são vistos como presentes nas relações sociais, mas relativos diante do contexto que estão inseridos: a nudez e o erotismo femininos não são considerados como objetificação em essência e sem contexto, dando ênfase no poder de enunciação e autodeterminação da mulher agente sobre o significado de sua própria ação - tensionando o poder de enunciação e classificação hegemônico masculino.

Com ênfase no poder de enunciação e nas disputas discursivas, o grupo se posiciona em relação a uma visão mais complexa de objetificação, abrindo espaço para que a agente da ação tenha lugar de fala e protagonismo para enunciar o significado de sua própria ação - ao invés de ser classificada de acordo com a visão masculina hegemônica.

Em entrevista, a frequentadora assídua e socióloga fala a respeito da entrevista que fez com uma das principais artistas de burlesco no país, a carioca Delirious Fênix que, em 2015 em parceria com com Giorgia Conceição (Miss G) fundou e produziu na cidade do Rio de Janeiro o festival “*Yes, nós temos burlesco!*”, que acontece anualmente. Segue o relato:

Uma entrevista que me marcou muito foi com a Delirious Fênix: eu perguntei pra ela

- Da onde vem a Força do burlesco?

- A força do burlesco vem da boceta. Ninguém sabe mais o poder da boceta do que prostituta.

Então ela estabelece uma conexão direta entre o burlesco e as prostitutas. mulheres que sabem quanto poder o corpo da mulher tem. Eu não estou dizendo isso para glamourizar a prostituição, mas as mulheres que se colocaram nessa posição - seja por escolha, seja por falta de escolha como a única opção que tinham - seja porque elas escolheram isso com convicção, elas experimentam no real do seu corpo a potência que elas têm; e o que elas podem fazer também em relação ao homem.

Uma mulher que foi prostituta, que é prostituta, ela ela tem a tem um poder muito grande sobre a sexualidade. Eu acho que burlesco precisa beber disso. Então eu não digo que a prostituição tem potencial emancipatório, porque acho que a ideia de emancipação é uma ideia complexa... Mas ele tem um potencial revolucionário. Tudo depende do contexto em que está colocado. Mesmo a mulher que está nesse lugar, numa situação dessas por obrigação, ela tem condições de descobrir dentro de si uma força. De novo: jamais defenderia que qualquer mulher faça isso por obrigação, obviamente que não! Mas mesmo assim, a mulher estando naquela situação, dependendo do contexto político, da rede de suporte, essa mulher pode transformar isso uma potência revolucionária.

Se toda vez que a gente está numa situação que você não tem escolha senão aquilo, você está diante de uma situação de um processo que precisa ser que precisa ser tensionada mas mesmo assim situação de opressão à mulher tem condições de descobrir uma capacidade dentro dela. [...] Não é o ato da mulher que se prostitui que precisa ser condenado. O que precisa

ser condenado é (a estrutura social) que não deixa escolha, que trata seu corpo como mercadoria.  
(Alice, espectadora)

A partir do relato, é possível observar a relevância entre o grupo de posicionamento que não estigmatiza a mulher que trabalha com strip-tease, pornografia ou prostituição, rompendo a oposição entre mulher direita e mulher objeto, a mulher de família e a mulher da vida. Reafirma-se que o burlesco tem em sua origem as mulheres da periferia e dos cabarés, que ali conseguiam um espaço e um lugar de fala, que era aproveitado de diversas formas (inclusive políticas), abrindo um espaço de resistência nas entrelinhas de em um ato que deveria ser erótico e direcionado para o público masculino. Da mesma forma, a prostituição e a pornografia - por exemplo - , bem como a identidade feminina em geral, são observadas por uma lente mais complexa, considerando a sororidade e o lugar de fala como elementos essenciais.

#### **4.3 Resistência de um coletivo que se vê como comunidade**

Entre as agentes do campo, existe um senso de comunidade, que pode ser observado por exemplo no termo cunhado pelas integrantes que se refere ao grupo de artistas e produtoras: a chamada “família tradicional burlesca”. A partir do próprio termo, pode-se perceber uma sátira com a expressão “família tradicional”, utilizada comumente no discurso conservador que se refere a um padrão de família hegemônico, referindo-se neste caso a uma comunidade de indivíduos sem necessariamente laços familiares consanguíneos ou matrimoniais, com uma grande diversidade de identidades de gênero, orientações afetivas, idade, raça e perfil sócio-econômico. Serão apresentados aqui os modos como essa comunidade se constitui, no qual as agentes são cúmplices de práticas mutuamente reforçadas.

A “família tradicional burlesca” representa o sentimento de pertencimento e comunidade não somente da cena local de Porto Alegre, mas é a denominação referente à comunidade burlesca que forma uma rede dentro do Brasil e também em outros países. Quando questionada a respeito do que é a “família tradicional burlesca”, a artista que, apesar de ter começado a realizar performances há pouco tempo se comparado a outras artistas mais experientes, relata “A família tradicional (burlesca) não tem ações específicas, a gente existe! É um termo que eu vejo que

as pessoas usam. É um grupo que se apoia.” (Cristina, artista). A partir dessa compreensão, apresentarei a seguir os elementos que permitem identificar essa identidade coletiva a partir de suas semelhanças, para depois explorar suas diferenças enquanto grupo.

A comunidade burlesca é vista por seus integrantes como um grupo de artistas e produtores, que oferecem apoio mútuo em uma rede de contatos em diversos países, a partir do qual os artistas e produtores têm maior mobilidade em suas turnês, realizando produções e apresentações em festivais de diversas cidades do mundo – além de receberem apoio dos membros no que diz respeito à divulgação e estadia. Além disto, durante as viagens, artistas, professoras e produtores costumam oferecer workshops, palestras e aulas sobre o burlesco em diferentes espaços. No entanto, o grupo tem um caráter fluido, considerando como membro também indivíduos que não são necessariamente performers, buscando também o acolhimento e inclusão dos espectadores, principalmente das mulheres. Neste sentido, a entrevistada, que começou como espectadora e mais tarde chegou a fazer performances em noites de palco aberto, relata sua primeira experiência em uma noite burlesca no *Von Teese, o Bordel*:

Eu estava em uma busca que parece que não fechava com o que, na minha cabeça, era o Bordel. Eu achava que basicamente era um evento de strip, que era basicamente as meninas tirando a roupa e sensualizando. Eu achava que era demais para mim, que eu não ia dar conta daquilo. Então eu não ia no Bordel... Ai eu fui no meu primeiro Bordel. E eu me lembro bem, a Luana estava lá com um roupão, foi fazendo strip e sentou no meu colo. Aquilo me trouxe um impacto tão positivo, porque eu me senti muito bem. Eu não sabia que ia ter essa pegada meio cômica, meio subversiva. Eu achei que era simplesmente uma sensualização igual você tem na casa de strip, que eu ia me sentir acuada com as meninas lá sensualizando para os caras... e eu me sentindo a pessoas mais sem-graça do universo. Então eu achei que eu ia me sentir meio humilhada por elas, pelas meninas do Bordel, por isso que eu não queria ir. E quando eu vi que elas me incluíram e brincaram com essa ideia - elas sendo mulheres me colocaram junto delas - eu comecei a me sentir muito à vontade. E eu comecei a perceber: opa, aqui tem uma coisa diferente.  
(Alice, espectadora)

A partir destas características, observa-se que, além da rede de apoio artístico, um aspecto relevante da comunidade burlesca é a sororidade e sentimento de irmandade feminina, no qual a identidade feminina é o denominador comum no que diz respeito a vivências, sendo elas no âmbito individual e privado, sejam elas na esfera social e política. Em entrevista, a artista relata acerca do Porto Alegre Burlesque Festival em sua primeira participação no festival como artista:

O Festival foi incrível. E aí na questão do feminismo mesmo, você vê é um monte de mina fazendo um monte de coisa, tomando a frente de tudo e se ajudando. E aí, para mim, o feminismo existe muito mais forte ainda fora das cenas, quando tem uma mulher ajudando a outra. Porque quando tu vê um monte de mulher bonita arrumada de saltão, aí tu pensa que é uma competitiva com a outra, no senso comum. Aí, vou roubar o seu marido (risos). E aí você chega e é tipo: “amiga, fica tranquila vai dar tudo certo”, “amiga, me ajuda aqui”. É a questão da sororidade mesmo. Falar que vai ficar tudo bem e de botar outra pessoa para cima, tem uma irmandade. Tem esse termo que as pessoas usam de “família tradicional burlesca.” Acho que rola uma coisa meio família mesmo, uma questão de se ajudar. Por exemplo, tem gente que você conheceu hoje, ou tem gente que eu nem conheço ao vivo, conheço só pelo Instagram. Mas quando você vê, não tem uma coisa de quebrar o gelo, tem um pertencimento.  
(Cristina, artista)

Em paralelo a outros processos de reconstrução da identidade feminina de maneira contra-hegemônica, que também tem como base importante o fortalecimento do sentimento de sororidade e comunidade, a entrevistada ressalta o caráter público – e portanto, potencialmente político – do burlesco:

O burlesco, assim como outros processos como o sagrado feminino e o tantra, são reconstruções da sexualidade. O burlesco faz isso de forma pública. Cria uma comunidade para quem é performer ou não. É aberto para quem quiser fazer performances.  
(Alice, espectadora)

A reprodução de práticas de resistência gera identificação comunitária entre esses agentes, uma vez que são as ações produzem os agentes e não o contrário (DUARTE E ALCADIPANI, 2016). Da mesma maneira, o conceito de identidade de gênero, sob o ponto de vista do paradigma pós-moderno, é considerado como performativa e fluida, não sendo dada *a priori*. Não é um substantivo estático, mas sim um verbo: fazer, performar, construir (SALIH, 2006).

Desta forma, é possível agência e autonomia aos indivíduos - e aos grupos - para a construção e reconstrução de uma identidade de gênero que não está atrelada à construção e hierarquização arbitrária da dualidade dos papéis tradicionais de homem e mulher. Esta visão, pautada por relações hegemônicas de poder e que, além de determinar papéis de gênero prescritivos, excluem identidades de gênero e orientações afetivas que não conformam com a hegemonia, considerando-as como "abjetas" e "antinaturais". Desta forma, a desconstrução da visão tradicional de identidade feminina por meio das práticas da cena do burlesco através de uma arte provocativa e de uma rede que se vê como comunidade é,

simultaneamente uma construção coletiva de alternativas do que significa, para as agentes do campo, "ser mulher".

A partir dos relatos, é possível perceber a importância, para essas mulheres, do empoderamento do corpo e da sexualidade, assim como sua celebração por meio das práticas artísticas performadas em sua rede. Esta reconstrução da identidade feminina tem seu aspecto de resgate íntimo e individual, mas seu caráter performático o torna público e portanto, saindo de um âmbito puramente íntimo e subjetivo, assume seu caráter propriamente político. Outro aspecto relevante é que, sendo uma prática compartilhada, o processo de reconstrução de identidade enquanto mulher na cena burlesca estreita os laços afetivos entre as integrantes, fortalecendo seu senso de comunidade e de sororidade - que, em si, também é parte de uma reconstrução que, neste caso, é a identidade das agentes como cena cultural e rede de apoio ("família tradicional burlesca").

Diante de uma realidade social na qual a desigualdade de gênero, a discriminação e a violência contra a mulher e contra pessoas com identidade afetiva e de gênero não-normativas são sistêmicas, e em um momento no qual o discurso conservador de direita retoma forças no Brasil e no mundo, torna-se ainda mais relevante o questionamento da relevância de movimentos culturais como o burlesco. Quando abordada acerca do tema, a espectadora e pesquisadora relata:

Eu acho que o burlesco se dá em dois lugares: primeiro, formar uma comunidade na qual as pessoas possam participar. Aqui no Brasil, a gente vê muito claramente pessoas que têm identidades, corpos, comportamentos, etc que desviam de um padrão hegemônico, elas encontram uma comunidade de afeto que permite a elas existir e resistir, formada por pessoas que falam: "tá tudo bem em você ser desse jeito e a gente te ama mesmo assim." E a e a outra dimensão e a outra dimensão propriamente política, que é a performance, que é a via da arte. Claro, é pequeno do ponto de vista da abrangência, a gente não está falando de mega show com o Maracanã lotado, você está falando de movimento que circula e vai de pessoa em pessoa constituindo uma rede de homens e de mulheres, vem de pessoas que passam a lidar com o próprio corpo e com autoridade de uma outra forma. Eu acredito muito nas microrevoluções e no poder que a arte tem de ir penetrando esses vários espaços, mudando pouco a pouco, pessoa a pessoa. Eu sou uma pessoa que foi afetada pelo burlesco. Ele afetou minha vida; e acho que como a minha, ele pode também afetar a vida de outras pessoas - e assim vai indo. Eu acho que a revolução se faz também com essas pequenas coisas que na verdade são muito grandes. Elas são pequenas do ponto de vista quantitativo, mas elas são importantes do ponto de vista da profundidade da raiz da transformação que elas operam. Então eu acho que nesse sentido, nesse mundo que a gente está agora, a gente não tem muito espaço para coisas muito grandes

- mas é nesse pequeno que a gente consegue construir alguma coisa diferente e resistir frente essa loucura toda que está acontecendo.  
(Alice, espectadora)

A partir dos relatos das agentes do campo, é mais fácil delimitar o que está “dentro” da cena cultural e das práticas organizativas do burlesco e o que está “fora” e é conduzido a partir das relações hegemônicas. Dentro da sua cena e da sua comunidade – ou como as agentes denominam: na “família tradicional burlesca” - é possível observar que sexualidades e orientações afetivas não-hegemônicas têm espaço para sua livre-expressão, como pode-se observar no relato da artista:

Por exemplo, tem essa performance da Luana sobre ser lésbica. Ela traz um arco-íris com bandeira gay de glitter nos peitos e ergue a mão com o punho fechado. Então para mim, tem aí a representatividade daquela mulher que pode afirmar que é sapatão e continuar sendo extremamente sensual, feminina dentro da feminilidade como a gente entende e que se foda.  
(Cristina, artista)

A entrevistada descreve a diferença entre sua própria experiência enquanto mulher lésbica dentro da cena cultural burlesca em contraposição a fora da cena:

É engraçado, mas no burlesco tem muita sapatão, então me sinto bem à vontade. Tem bissexuais, heterossexuais também, mas é um dos poucos lugares que eu me sinto totalmente ok em ser sapatão. Isso porque há muito espaço para sexualidade da mulher, e ser lésbica é uma das possibilidades. Sabe, eu nunca sei qual é a orientação sexual de uma pessoa. Meio que não importa: ela só uma pessoa .  
(Cristina, artista)

A partir do relato, é possível estabelecer que a visão e as práticas pautadas por uma ideia de identidade de gênero performativa e fluida, que é construída a partir das práticas dos sujeitos e dos grupos e que abre espaço para identidades não necessariamente conformativa com as relações hegemônicas é o "natural" entre as práticas dentro do movimento burlesco. No entanto, fica visível o que faz parte ao que está "dentro" desta rede e o que está "fora" dela quando as agentes do campo comparam suas práticas com as práticas hegemônicas no que diz respeito às relações de gênero. Desta forma, se evidencia o fato de que a o movimento burlesco, em sua rede de práticas, possui característica contra-hegemônicas e que, portanto, possui um potencial de tensionamento e transformação destas relações.

A partir das notas de diário de campo, realizadas com base na observação participante, bem como através dos relatos de entrevistas, foi possível ver ainda uma dissonância entre a visão acerca do aspecto político do movimento burlesco, principalmente entre os homens e as mulheres (cis e transexuais) agentes do campo. É possível observar esse fenômeno da fragmentação dos objetivos internamente a partir do relato do artista e produtor sobre como o movimento burlesco relaciona erotismo e nudez femininas diante de um público machista:

É perfeitamente possível você fazer um burlesco que não questione nada disso (questões de gênero e feminismo), perfeitamente normativo para hétero ver. A Dita von Tease é meio isso: ela está ali para ser bonita para os caras comprarem. Então nesse burlesco mais clássico, você vê performances que não estão questionando nada, nenhuma normatividade, nenhum tipo de empoderamento, que estão ali justamente para reforçar os padrões. O machismo é tão forte, que é bem possível que mesmo (as performances burlescas das) mulheres muito empoderadas, muito “faca na bota”, o cara que está na plateia vai ver aquilo com olhos machistas. Então tem aí o outro lado da equação, que ainda está batendo em um outro ritmo. Ou seja, a relação pode ser machista, porque estamos imersos uma relação machista, porque a nossa sociedade é machista.  
(Miguel, artista)

Miguel, portanto, reconhece que a sociedade machista muitas vezes é refletiva no público que comparece às apresentações do neo-burlesco. Em conversa com outro espectador homem e artista visual, e refletindo sobre até que ponto as artistas consideram a cena do burlesco como político e feminista, a partir de conceitos como o de corpo-político, descritos e analisados ao longo do trabalho, ele declara:

Então eu vejo a questão da política entre as pessoas que participam do movimento e das pessoas que estão diretamente relacionadas com ele, mas eu não vejo uma projeção (para além da cena já estabelecida). Então, eu não vejo como o burlesco teriam uma grande relevância no ponto de vista social. Eu não sei quanto que esse movimento conseguiria abarcar um grande grande público uma grande massa e ser influente do ponto de vista macropolítico. Eu não tiro a importância e relevância do movimento... mas acho que não tem como.  
(Paulo, espectador)

Paulo entende, diversamente do relatado e analisado nas seções anteriores que o movimento não seria político por não ter impacto para além do grupo de participantes diretos da cena neo-burlesca. Essas duas falas masculinas, revelam uma grande dissonância entre a visão geral das mulheres da cena sobre os aspectos políticos inerentes às próprias práticas e performances, e a visão dos

homens, que questionam e relativizam o potencial político e crítico das mesmas práticas e performances protagonizados pelas mulheres.

Sobre essa questão, uma outra integrante espectadora, foi indagada diretamente. A participante foi perguntada sobre mulheres dizerem majoritariamente que as performances são atos políticos independentemente do seu conteúdo, enquanto homens acharem que isto é relativo e uma performance pode ser sim objetificação. O fato se daria tanto para o público, quanto para os artistas.

Eu acho que isso tem muito a ver com o olhar masculino sobre a mulher, que não consegue entender as coisas de outra forma, que não consegue desvincular o erotismo da mulher de uma posição de objeto. Não consegue ver um corpo nu - ou seminú, enfim – politizando.

(quando a artista está) carregando a Constituição, enfim - em referência à performance da artista Miss G no Festival - ele consegue entender isso como político. Mas ele não consegue entender uma mulher assumindo na frente de outras pessoas a sua sexualidade como uma coisa política porque ele não entende como a mulher carregou no seu corpo séculos de opressão e o que quer dizer para ela estar ali em um espaço em que ela pode dizer: "eu posso provocar mas eu não quero ser tocada", "eu tenho a liberdade de provocar e de não ser tocada". Ou de simplesmente dizer: o meu corpo é erótico. Porque as mulheres durante muito tempo tiveram que silenciar que o seu corpo é erótico. Elas tiveram que silenciar que elas têm um prazer que flui no seu corpo.

Então eu acho que para o homem ainda é muito difícil dissociar essas duas coisas, porque ele não carrega essa marca no seu corpo. Então se homens dentro do próprio universo do burlesco tem essa ideia, eu acho que o burlesco também precisa fazer uma revolução interna, porque esses homens precisam entender do que a gente está falando. - risos - só digo isso!

(Alice, espectadora)

Essa diferença foi reveladora de pelo menos uma divisão programática no movimento, a partir de um recorte de gênero. No entanto, de modo mais sutil percebemos que existiam diversas interpretações com relação às bandeiras políticas. Do ponto de vista das práticas organizativas, cada indivíduo é uma organização.

Morgan (1996) defende que o processo de descrever e interpretar os fenômenos organizacionais, em paralelo com outras ciências sociais, é uma leitura e interpretação da realidade. A partir disso, defende uma visão crítica e de viés interpretativo dos fenômenos organizacionais contrárias às teorias *mainstream* de análise organizacional, que não percebem a realidade social e organizacional como complexa. Um fenômeno como a cena neo-burlesca escapa à compreensão do paradigma mecanicista e positivista da administração clássica, que representa as organizações como eficientes máquinas compostas por peças funcionais e

substituíveis, desconsiderando os aspectos humanos e conflitos sociais das relações organizacionais.

A partir da abordagem processual, e da crítica de Morgan (1996), é possível perceber a complexidade das práticas organizacionais do neo-burlesco em Porto Alegre. De fato, tais práticas de *organizing* acabam por formar uma rede e uma comunidade, a partir das quais os agentes se reconhecem como pertencentes a um mesmo grupo, que possui valores e práticas em comum e que se opõem, em práticas de resistência cultural, às relações hegemônicas da sociedade em geral. No entanto, é importante ressaltar que, mesmo dentro da cena contra-hegemônica do neo-burlesco, existem diferentes visões acerca do significado das práticas do grupo, que é plural, complexo e não imune a pontos de vista que flertam com as relações hegemônicas de poder – bem como os conflitos decorrentes deste choque de opiniões.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a pergunta de pesquisa - *de que maneira essas práticas organizativas, circunscritas em uma sociedade pautada pela dominação simbólica masculina, atuam de forma a desafiar tal realidade, a partir de sua rede de contracultura em Porto Alegre?* – pode-se concluir que a visão de práticas organizativas ajudou a evidenciar a importância das alternativas ao paradigma positivista, que considera organizações e instituições como entidades concretas, estáveis e naturais.

Neste sentido, a visão dos fenômenos organizacionais a partir de um paradigma interpretativo e processual contribui para o processo de descrever e interpretar os fenômenos organizacionais, em paralelo com outras ciências sociais, como um processo de leitura e interpretação da realidade. Esta visão crítica dos fenômenos organizacionais vai de encontro às teorias *mainstream*, pois consideram o fato de que a realidade social e organizacional é complexa e escapa à compreensão do paradigma mecanicista e positivista da administração clássica, que representa as organizações como eficientes máquinas compostas por peças funcionais e substituíveis, desconsiderando os aspectos humanos, conflitos e disputas de poder inerentes às relações organizacionais, especificamente e sociais, de modo geral.

Além disso, a análise dos fenômenos organizacionais enquanto práticas leva em consideração a complexidade dos fenômenos organizativos, considerando sua conjuntura histórica, social e as relações de poder que as permeiam. Da mesma forma, considera que os fenômenos organizacionais não estão simplesmente no campo do abstrato, mas são manifestações concretas, entrelaçadas pela materialidade a partir de objetos e artefatos, que formam configurações e que possuem, concretamente, tanto significado e quanto identidade.

A partir destes pressupostos, foi possível considerar as práticas das agentes da rede do burlesco como práticas e arranjos materiais compartilhados. Desta maneira, por meio dos ideais, signos e objetos em comum, a artista e o público (agentes), a performance (práticas), assim como o corpo, o cenário e o figurino (arranjos materiais) compõem uma rede e um *organizing* compartilhado permeado pela materialidade, que tensionam determinados elementos simbólicos e

institucionais do poder hegemônico no que diz respeito à identidade feminina e sua resistência política.

A reprodução de práticas de resistência gera identificação comunitária entre esses agentes. Dessa forma, em linha com a perspectiva da Teoria Ator-Rede e da Rede de prática, as ações produzem os agentes e não o contrário. Da mesma maneira, o conceito de identidade de gênero, sob o ponto de vista do paradigma pós-moderno, é considerado como performativa e fluida, não sendo dada *a priori*. Não é um substantivo estático, mas sim um verbo: fazer, performar, construir.

Desta forma, é possível agência e autonomia aos indivíduos - e aos grupos - para a construção e reconstrução de uma identidade de gênero que não está atrelada à construção e hierarquização arbitrária da dualidade dos papéis tradicionais de homem e mulher. Esta visão, pautada por relações hegemônicas de poder e que, além de determinar papéis de gênero prescritivos, excluem identidades de gênero e orientações afetivas que não conformam com a hegemonia, considerando-as como "abjetas" e "antinaturais". Desta forma, a desconstrução da visão tradicional de identidade feminina por meio das práticas da cena do burlesco através de uma arte provocativa e de uma rede que se vê como comunidade é, simultaneamente uma construção coletiva de alternativas do que significa, para as agentes do campo, "ser mulher".

***No que diz respeito ao movimento burlesco e neo-burlesco e suas relações com o movimento de resistência feminista***, portanto, foi possível analisar que as práticas organizativas de sua rede formam uma comunidade que é tanto um lugar de pertencimento, afeto e aceitação de identidades dissidentes e não-hegemônicas, como também é um campo de práticas políticas de resistência política e feminista, cuja arte é o principal meio de expressão e de resistência. Para além, portanto, da expressão artística individual, o burlesco é considerado pelo grupo como uma rede de práticas políticas de resistência, relacionadas à identidade de gênero e ao feminismo, que utiliza a arte, a celebração, o erotismo e a sátira como forma de provocar e tensionar as relações hegemônicas gênero. A esfera política, portanto, é considerada indissociável das suas práticas artísticas.

***No que tange às práticas organizativas de cena cultural neo-burlesca, no contexto de uma sociedade pautada pela dominação masculina***, foi possível considerar as relações de poder não somente através do campo objetivo, mas também através do âmbito simbólico - em percepções, pensamentos,

crenças, símbolos e ações socialmente legitimadas, naturalizada e velada aos olhos do senso comum. Desta maneira, é a partir desta compreensão de cultura, como possibilidade de manifestação de antagonismos, conflitos e relações de poder, que se pode definir a cultura como um campo de disputas, de poder tanto visível quanto invisível, que lutam por sua legitimidade. Fazendo, portanto, referência à metáfora da sociedade como um campo de batalhas definido por Bourdieu, é possível compreender o papel da provocação artística como resistência política e tensionamento das relações hegemônicas.

**No que diz respeito à *forma através das quais se dão as práticas de resistência contra-hegemônica da cena neo-burlesca, no que diz respeito a gênero e identidade feminina***, é importante pontuar os seguintes aspectos: o âmbito público/político e a esfera individual e subjetiva acabam por se entrelaçar, fazendo parte de um mesmo movimento contra-hegemônico no qual relatos sobre a própria trajetória de empoderamento estão em paralelo com a questão da luta feminista. A ideia de corpo político é um dos principais meios de resistência. Considerando que o corpo feminino é objeto de dominação nas relações hegemônicas, essas mulheres se empoderam e ressignificam seu corpo e sua sexualidade.

As práticas de resistência manifestam uma ruptura com categorizações pré-determinadas na sociedade, tais como classe, orientação afetiva, raça e gênero - provindos da cultura hegemônica. Tal fenômeno pode ser observado especialmente através do protagonismo que identidades não-binárias e corpos 'diferentes', 'abjetos' e não-normativos, conjuntamente com corpos 'desejáveis' e 'objetificáveis', assumem nessa rede de práticas. Esse protagonismo é observado especialmente através de um empoderamento por via do corpo e da sexualidade, em um fenômeno complexo que tem a arte e a performance como seu meio de expressão. Estas práticas a partir das quais o corpo e a sexualidade têm seu significado social, pautado pelo poder hegemônico, desconstruído e reconstruído em termos de relações e práticas alternativas a ele são, portanto, práticas de tensionamento destas relações hegemônicas.

Nas práticas do neo-burlesco, as questões que envolvem corpo, empoderamento e objetificação são analisadas e vivenciadas a partir de uma lente complexa, que não cabe em uma simplificação dicotômica entre sujeito e objeto (MONTGOMERY, 2013). Isto porque o corpo tem materialidade e é um importante

artefato na configuração das práticas organizativas, possuindo significado e identidade inerente a ele. O corpo, portanto, é um dos principais arranjos materiais que estrutura as práticas da rede do neo-burlesco, conferindo materialidade ao seu *organizing*,

Desta forma, portanto, em linha com a perspectiva da Teoria Ator-Rede e da Rede de práticas, é a performance de suas práticas manifestadas pela livre expressão da identidade e da sexualidade de seus corpos que enquadra as agentes em sua rede e comunidade de práticas. O corpo é, portanto, elemento fundamental dessa identidade, além de ser principal mediador de uma prática política, entrelaçando de materialidade e significado esta rede de práticas. O uso do corpo não é apenas fundado na agência que ele assume enquanto agente das práticas, mas no valor simbólico que carrega enquanto objeto de disputa central das práticas contra-hegemônicas. Existe uma forte ideia política relacionada ao corpo, identidade e sexualidade feminina como elemento de tensionamento das relações hegemônicas, demonstrados principalmente por meio de falas e performances. Foi possível observar a recorrência, no discurso das agentes, a respeito do corpo político e sobre como o empoderamento do corpo e da sexualidade é um processo internamente difícil e com conflitos, mas relevante tanto individual quanto politicamente.

O âmbito público e político e a esfera individual e subjetiva acabam, assim, por se entrelaçar, fazendo parte de um mesmo movimento contra-hegemônico no qual relatos sobre a própria trajetória de empoderamento estão em paralelo com a questão da luta feminista. A partir das considerações expressas nas entrevistas, é possível traçar uma relação entre corpo, identidade, política e arte presente nas práticas do burlesco que são complexas e não cabem em categorias prescritivas a respeito da maneira pela qual o corpo 'pode' ou 'deve' ser representado para poder se enquadrar ou não em uma prática de resistência política legítima. O corpo não pode ser dissociado de sua materialidade objetiva, ao mesmo tempo que resiste a uma objetificação e reificação performada pelas relações hegemônicas. Neste sentido, no movimento burlesco podemos ver a artista se empoderando da materialidade, simbolismo, desejo e identidade de seu corpo. Neste sentido, ela rompe com o lugar que lhe é cedido nas artes, de musa idealizada retratada através dos olhos "do artista"; e quebra com a reificação imposta, pelas relações

hegemônicas do olhar masculino, a um corpo feminino desejado, tomando o lugar que corpo desejante.

A partir dos relatos, foi possível perceber a importância, para essas mulheres, do empoderamento do corpo e da sexualidade, assim como sua celebração por meio das práticas artísticas performadas em sua rede. Esta reconstrução da identidade feminina tem seu aspecto de resgate íntimo e individual, mas seu caráter performático o torna público e portanto, saindo de um âmbito puramente íntimo e subjetivo, assume seu caráter propriamente político. Outro aspecto relevante é que, sendo uma prática compartilhada, o processo de reconstrução de identidade enquanto mulher na cena burlesca estreita os laços afetivos entre as integrantes, fortalecendo seu senso de comunidade e de sororidade - que, em si, também é parte de uma reconstrução que, neste caso, é a identidade das agentes como cena cultural e rede de apoio ("família tradicional burlesca")

A diversidade de corpos, em suas cores, tamanhos, formas, perfis socioeconômicos, orientações afetivas e idades, sendo protagonistas na cena do burlesco é uma das formas de resistência e tensionamento do grupo em relação às relações hegemônicas. Um dos aspectos mais relevantes da cena cultural neo-burlesca é a noção de *continuidade*, *pertencimento* e *sororidade* com as performers do burlesco clássico, protagonizadas por indivíduos marginalizados e corpos dissidentes, como mulheres - pobres, solteiras, viúvas, prostitutas. Mulheres estas que, apesar de estarem à margem da sociedade em posições estigmatizadas, eram conscientes de sua sexualidade e tomavam para si o poder de definir por si próprias a sua identidade como mulher, reconhecendo sua importância como figuras femininas que eram sujeitos conscientes e detentoras de poder de auto-enunciação e de crítica, que incorporavam resistência aos padrões femininos de seu tempo. Da mesma forma, o sentimento de sororidade com todas as mulheres, bem como de acolhimento e respeito ao lugar de fala de qualquer indivíduo com identidade marginalizada ou dissidente, forma uma comunidade que se reconhece, se apoia e, unida, celebra sua existência, questionando padrões e tensionando os costumes e as crenças da nossa sociedade, em meio a brilhos, paetês, música e bons drinks.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 2008.

BUSZEK, Maria Elena. Representing Awarishness: Burlesque, Feminist, Transgression, and the 19th-Century Pin-up. **The Drama Review**, vol. 43, nº 4, 1999, p. 141-162.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: feminism and the subversion of identity. Nova Iorque: Routledge, Chapman & Hall, Inc. 1990.

CARVALHO, C. A.; DOURADO, D. P.; GAMEIRO, R. (Orgs.). **Cultura e Transformação**: políticas e experiências culturais. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2013.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1996.

DUARTE, M. de F.; ALCADIPANI, R. Contributions of Organizing for Organizational Studies. **Organizações e Sociedade**, v. 23, n. 76, p. 57-72, 2016.

FERREDAY, D. Showing the Girl. **Feminist Theory**, v. 9, n. 1, p. 47-65, 2008.

MALINOWSKI, B. "Tema Método e Objetivo desta Pesquisa". **Argonautas do Pacífico Ocidental: um Relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia**. Trad.: CARR, Anton P. e MENDONÇA, Ligia Aparecida Cardieri. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Os Pensadores.

MITCHELL, K. The Culture of Urban Space. **Urban Geography**, v. 21, n. 5, p. 443-449, 2013.

MONTGOMERY, Meghann Yavanna. **A Burlesque**. Thesis (Doctorate in Philosophy). Griffith University Gikd Coast, 2013.

MORGAN, Gareth. **Imagens da organização**. São Paulo: Atlas, 1996.

NAVES, F.; REIS, Y. Desenhando a Resistência: estética e contra-hegemonia no movimento agroecológico no Brasil. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 309-325, abr./jun. 2017.

PAES, K. D.; SILVA, R. C. da. Artesanato: de fenômeno cultural a geração de renda? In: VIEIRA, M. M. F.; SILVA, R. C. da; RODRIGUES, M. S. (Orgs.). **Cultura, Mercado e Desenvolvimento**. Porto Alegre: Dacasa, 2010.

SAIDEL, G B C.. **A burla do corpo**: estratégias e políticas de criação. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) \_ Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SALIH, Sara. On Judith Butler and Performativty, 2006. IN: LOVAAS, Karen; JENKINS, Mercilee M.. **Sexualities & communication in everyday life**: a reader. California: SAGE Publications, 2006.

SCHATZKI, T. R. On Organizations as They Happen. **Organization Studies**, v. 27, n. 12, p. 1863-1873, dec. 2006.

SIEBLER, Kay. What's so feminist about garters and bustiers? Neo-brulesque as post-feminist sexual liberation. **Journal of Gender Studies**, v. 04, nº 5, 2015.

SIMÕES, J. M.; VIEIRA, M. M. F. A Atuação do Estado e do Mercado na Trajetória do Campo Organizacional da Cultura no Brasil. In: VIEIRA, M. M. F.; SILVA, R. C.da; RODRIGUES, M. S. **Cultura, Mercado e Desenvolvimento**. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2010.

SPICER, A.; BÖHM, S. Moving Management: theorizing struggles against the hegemony of management. **Organization Studies**, v. 28, n. 11, p. 1667-1698, 2007.

VIEIRA, M. M. F. Por Uma Boa Pesquisa (Qualitativa) em Adminsitração. In: VIEIRA, M. M. F.; ZOUAIN, D. M. **Pesquisa Qualitativa em Administração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.



## OUTRAS REFERÊNCIAS

HAHN, MARIANA. **Uma visita ao Valentina, o primeiro bar erótico do Brasil, que fica em Porto Alegre.** Revista Donna, [S.l.] 2014. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/lifestyle/uma-visita-ao-valentina-o-primeiro-bar-erotico-do-brasil-que-fica-em-porto-alegre/>> Acesso em: 23 de outubro de 2018

O'CONNELL, D. **Tassels Will Be Worn.** The Guardian, 28 Sep. 2003. Disponível em: <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1050959,00.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

## ANEXO A - códigos-chave definidos a partir da análise de dados

### *i. Hegemonia Cultural*

- **alternativa à produção cultural, artística e de entretenimento**

**mainstream:** valorização da cena cultural neo-burlesca como produção independente da grande mídia, se opondo a uma produção artística com objetivos de mercado reprodutora de crenças e práticas hegemônicas;

- **busca pela superação de crenças pessoais hegemônicas**

**assimiladas à respeito do próprio corpo, sexualidade e identidade como mulher:** relatos sobre o constante trabalho de questionamento e desconstrução de crenças pessoais que estão relacionados ao machismo, à depreciação do próprio corpo, às barreiras em relação à própria sexualidade;

- **desconstrução da ideia de “rivalidade feminina” e fortalecimento da**

**sororidade:** visão da feminilidade como uma irmandade, com acolhimento, reconhecimento e apoio às outras mulheres;

- **oposição ao padrão de beleza imposto pelo mainstream:**

protagonismo e celebração dos corpos em todas as suas formas, idades, cores e tipos, em contraposição ao padrão hegemônico da mulher jovem, branca e magra;

- **diversidade e protagonismo:** oposição a qualquer tipo de

discriminação por gênero, orientação afetiva, raça, classe social e espaço de expressão à diversidade de indivíduos;

- **desconstrução de tabus:** desvelamento de tabus e naturalização do

corpo, da nudez, do erotismo, da afetividade e da sexualidade em suas diversas formas.

### *ii. Construção da identidade feminina*

- **Corpo político:** marcadores sociais que os indivíduos carregam em seus corpos aliados à sua potência não-normativa e não-hegemônica.

- **Sororidade e comunidade:** relatos acerca da visão dos atores sociais como grupo (comunidade) e como irmandade feminina em uma dimensão ética, política e prática (sororidade).

- **Pertencimento, sororidade e identidade de gênero como potência:** reconhecimento do âmbito político das práticas organizativas, pautada

pela identidade de gênero, como potencial de tensionamento das relações políticas e culturais hegemônicas.

- **Empoderamento do corpo e sexualidade como reconstrução da identidade:** relatos acerca da importância do protagonismo da própria sexualidade na reconstrução da identidade como mulher.
- **Oposição à identidade hegemônica - mulher objeto versus mulher direita:** integração do protagonismo da sexualidade como fator importante na identidade feminina, negando a dualidade hegemônica entre a mulher erotizada pelo olhar masculino (objeto) em contraposição à mulher respeitável e não erotizada pelo olhar do homem (direita).

### ***iii. Práticas de resistência***

- **Tensionamento das relações hegemônicas através da arte:** visão de que as práticas e performances artísticas buscam questionar e tensionar as relações hegemônicas de gênero, por meio de uma arte provocativa, erótica e protagonizada por mulheres.
- **Diversidade e protagonismo de minorias:** respeito e espaço para livre-expressão de grupos estigmatizados e/ou minoritários (transexuais, prostitutas, pessoas gordas, negras, idosas, entre outros) e visão de que a diversidade é natural.
- **Disputa de discurso e significado da própria ação:** disputa pelo poder de enunciação sobre o significado da própria ação e sobre sua identidade, contrapondo as classificações pautadas pelas relações hegemônicas: o que é político, o que é vulgar, o que é feminino.
- **Tensionamento pela arte e pelo humor:** relatos de que a performance e a sátira são maneiras de questionar e tensionar relações naturalizadas no senso comum, abordando de maneira performática temas tabu tais como erotismo, papéis tradicionais de gênero, nudez, casamento, homossexualidade, transexualidade, preconceito, violência de gênero, entre outros.
- **Protagonismo e lugar de fala:** consideração do protagonismo de todas as agentes do campo em relação ao significado das próprias práticas, incluindo aquelas em posições estigmatizadas pelas relações hegemônicas – tanto a pesquisadora acadêmica quanto a prostituta têm

legitimidade em se dizer feminista e em definir suas práticas como políticas.

- **Tensionamento da visão hegemônica do corpo e sexualidade:** visão do corpo – especialmente o feminino- como inerente à própria identidade e à luta política que, através da arte, deve ser celebrado em sua potência e sua diversidade.
- **Questionamento dos papéis de gênero:** contraposição às definições hegemônicas de gênero e sua inerente estrutura de dominação.
- **Negação do moralismo:** oposição a padrões naturalizados do que é respeitável versus o que é vulgar, o que pode vir a público versus o que deve permanecer velado, práticas/identidades que são naturais versus inaceitáveis.
- **Contraposição à objetificação da mulher:** disputa sobre o poder de enunciação da própria ação, identidade e sexualidade, bem como tomada do papel de sujeito de suas práticas, negando as classificações hegemônicas a partir do olhar masculino.
- **Papel das microrevoluções:** visão do potencial transformador do tensionamento das relações hegemônicas através de diversas formas políticas, não necessariamente ligadas ao poder institucional.