

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



PORTO ALEGRE

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**GABRIELA MAFFAZZONI CHULTZ**

**O prazer do paradoxo: sensualidades e feminismos na arte do burlesco.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para fins de obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzane Weber da Silva (Orientadora) (PPGAC-UFRGS).

**Linha de Pesquisa:** Processos de criação cênica.

**PORTO ALEGRE**

**2021**

## CIP - Catalogação na Publicação

Maffazzoni Chultz, Gabriela  
O prazer do paradoxo: sensualidades e feminismos na  
arte do burlesco. / Gabriela Maffazzoni Chultz. --  
2021.  
230 f.  
Orientadora: Suzane Weber da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Burlesco. 2. Dança. 3. Sensual. 4. Strip-tease.  
5. Feminismos. I. Weber da Silva, Suzane, orient. II.  
Titulo.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Tese intitulada **O PRAZER DO PARADOXO: SENSUALIDADES E FEMINISMOS NA ARTE DO BURLESCO** de autoria de Gabriela Maffazzoni Chultz, analisada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alba Pedreira Vieira (UFV- MG)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Cristiane Moraes Soares (CAPES PNPD/UFRGS)**

---

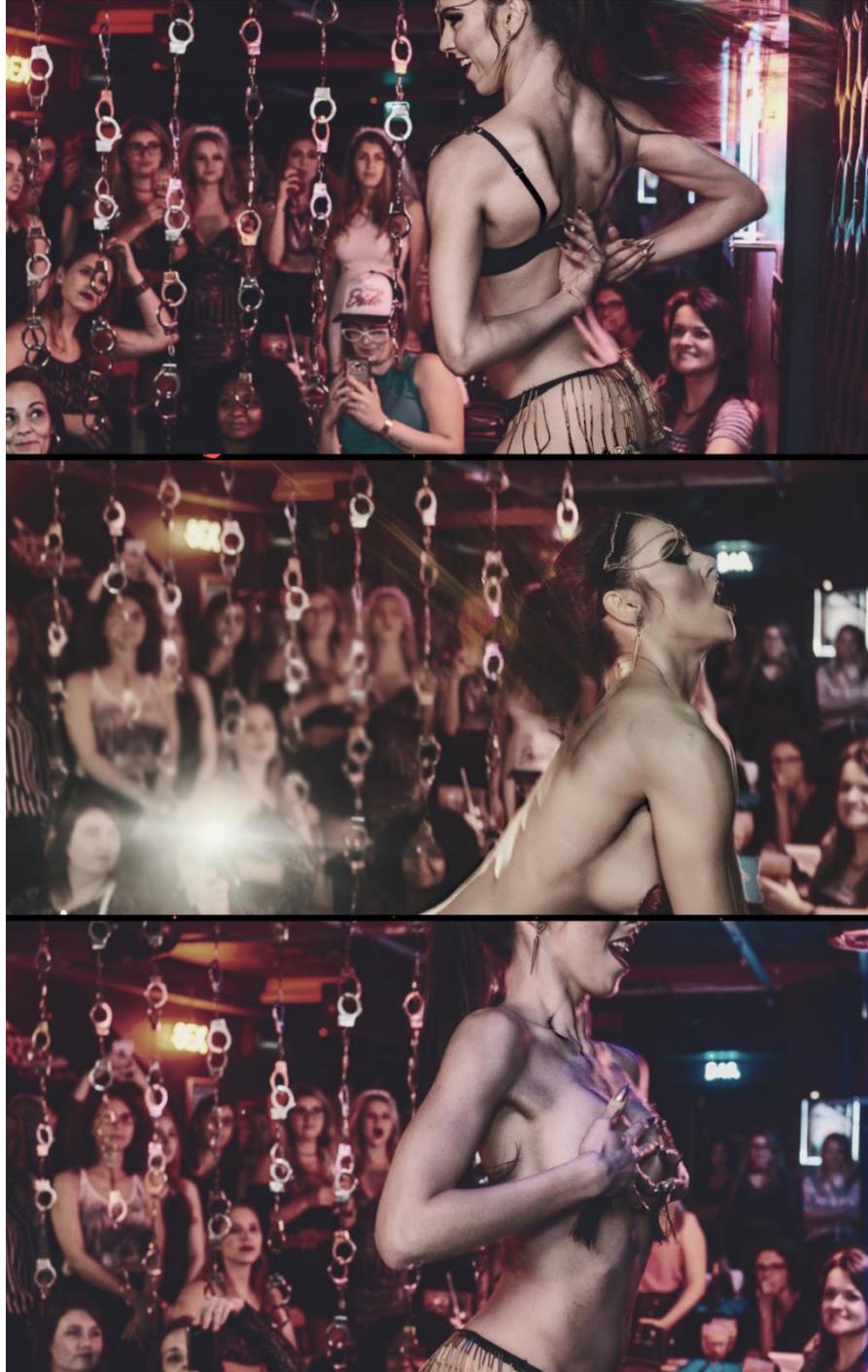
**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Morteo Éboli (PPGAC - UFRGS)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Patricia Fagundes (PPGAC-UFRGS)**

**Porto Alegre, 29 de novembro de 2021.**

**Figura 1** - Gabbi Chultz em Valen Bar (Porto Alegre)



Fonte: Valen Bar.

*E o público aplaude literalmente esse paradoxo (DODDS, 2013).*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao PPGAC – UFRGS pela possibilidade de pesquisa acadêmica. Obrigada Dra. Suzane Weber, pela parceria que mantemos e por desenvolver com excelência seu papel de orientadora e incentivadora. Aprendi a ser pesquisadora com você. Agradeço a minha família, amigos, alunas, alunos e professoras e professores pelo apoio, ao me verem lidando com mil tarefas e ainda assim confiando em meus resultados. Obrigada também Valen bar, por permitir testar e desenvolver uma linda trajetória burlesca durante três anos. Muitos *insights* dessa pesquisa vêm da atividade prática artística que desenvolvi nesse espaço, sempre pensando a pesquisa. Obrigada Marco Rodrigues, meu amor, meu companheiro, por compartilhar a vida comigo, estudando, aprendendo, empreendendo, visualizando e celebrando conquistas. Obrigada por cuidar tanto de mim, principalmente durante meu período final de escrita. Agradecimentos à banca examinadora pelo aceite de participação e pelas contribuições.

## RESUMO

A presente tese busca analisar o burlesco enquanto fenômeno artístico contemporâneo, compreendendo valores e paradigmas flutuantes, paradoxais. Ao examinar a atuação da mulher dentro da arte do burlesco, evidenciaram-se questões que envolvem a dança e a nudez do burlesco, e o “corpo *strip-tease*”, que é, por um lado, lugar de prazer sexual e de autonomia, mas por outro lado é estigmatizado como objeto e imoral. A burla e o *tease* foram observados como procedimentos práticos específicos dessa arte, e ainda impregnam as ferramentas metodológicas para criar possibilidades arejadas mediante as cansadas dicotomias (empoderamento x objetificação; reforço do patriarcado x subversão) disparadoras das discussões feministas na tese. Destacou-se na investigação a observação participante e a prática como pesquisa, ativando a forma etnográfica e autoetnográfica de pesquisa e análise, uma vez que as experiências da autora enquanto dançarina burlesca contribuíram para examinar o fenômeno estudado. Assim, referencial teórico, experiência prática, viagens, e entrevistas semiestruturadas compõem pontos de vista essenciais. Entre diversos autores do referencial teórico da pesquisa, destacam-se os estudos das pesquisadoras sobre burlesco e o corpo *strip-tease* que se localizam no campo da dança: Sherril Dodds (2011, 2013), Jessica Berson (2016), María Dolores Medialdea (2017). Destacam-se também os estudos a cerca do teatro de revista: Delson Antunes (2004); Vera Colloço (2018, 2008); Neyde Veneziano (1991, 1996, 2006, 2010), uma vez que traços desse fenômeno são trazidos para demonstrar singularidades do burlesco brasileiro.

Palavras-Chave: Burlesco; Dança; Sensual; *Strip-tease*; Feminismos; Paradoxo.

## ABSTRACT

This thesis seeks to analyze burlesque as a contemporary artistic phenomenon, comprising floating, paradoxical values and paradigms. By examining the role of women within the art of burlesque, issues involving dance and burlesque nudity, and the “striptease body”, which is, on the one hand, a place of sexual pleasure and autonomy, but for the other side is stigmatized as object and immoral. *Burla* and *tease* were observed as specific practical procedures of this art, and they still impregnate the methodological tools to create airy possibilities through the tired dichotomies (empowerment x objectification; reinforcement of patriarchy x subversion) triggering the feminist discussions in the thesis. Participant observation and practice as research stood out in the investigation, activating the ethnographic and autoethnographic form of research and analysis, since the author's experiences as a burlesque dancer contributed to examining the phenomenon studied. Thus, theoretical framework, practical experience, travel, and semi-structured interviews compose essential points of view. Among several authors of the theoretical framework of the research, the studies of researchers on burlesque and the striptease body that are located in the field of dance stand out: Sherril Dodds (2011, 2013), Jessica Berson (2016), María Dolores Medialdea (2017). Studies on revue theater are also noteworthy: Delson Antunes (2004); Vera Collaço (2018, 2008); Neyde Veneziano (1991, 1996, 2006, 2010), since traces of this phenomenon are brought to demonstrate the singularities of Brazilian burlesque.

Key words: Burlesque; Dance; Striptease; Sensuality; Feminisms; Paradox.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gabbi Chultz em Valen Bar (Porto Alegre) .....	4
Figura 2 - Casa de shows <i>Proud Embankment</i> (Londres).....	13
Figura 3 - Gabbi Chultz em <i>Proud Embankment</i> (Londres) .....	13
Figura 4 - Imagens no teatro do Islington Town Hall (Londres).....	14
Figura 5 - <i>London Burlesque Festival</i> . Teatro do Islington Town Hall (Londres).....	14
Figura 6 - Casa de show e bar <i>Cellar Door</i> (Londres).....	16
Figura 7 - Miss G (Giorgia Conceição) .....	27
Figura 8 - Gabbi Chultz em Valen Bar. (Porto Alegre) .....	40
Figura 9 - Gabbi Chultz em Valen Bar. (Porto Alegre) .....	40
Figura 10 - Entrevistando Ruby Deshabillé (Londres UK), 2018.....	44
Figura 11 - Quadro Paradoxal .....	51
Figura 12 - Clipe “O que cê quer de mim” – GIA.....	53
Figura 13 - <i>Guerrillas Girls Tate Modern</i> (Londres).....	72
Figura 14 - <i>Guerrillas Girls Tate Modern</i> (Londres).....	73
Figura 15 – <i>Do women have to be naked to get int the music videos?</i> .....	75
Figura 16 - Joséphine Baker, França, 1920 .....	77
Figura 17 - Lydia Thompson.....	85
Figura 18 - Sally Rand.....	89
Figura 19 - Bettie Page .....	89
Figura 20 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	96
Figura 21 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	97
Figura 22 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	99
Figura 23 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	101
Figura 24 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	102
Figura 25 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	103
Figura 26 - Hora do Show Manual Burlesco ( <i>Classic Moves</i> ) .....	104
Figura 27 - Hora do Show Manual Burlesco (Maquiagem).....	121
Figura 28 - Hora do Show Manual Burlesco (Figurino) .....	122
Figura 29 - Lídia Café da Manhã (Giovana Lago) .....	124
Figura 30 – Yes, Nós Temos Burlesco.....	126
Figura 31 – Yes, Nós Temos Burlesco 2019 Teatro Rival.....	127
Figura 32 – Yes, Nós Temos Burlesco 2019 Teatro Rival.....	128
Figura 33 - “Mamãe Eu Quero: ninguém manda nessa raba” .....	128
Figura 34 - Petit Cappuccine (Malu Cavalcante) .....	130
Figura 35 - Alondra Machuca .....	132
Figura 36 - Petit Cappuccine (Malu Cavalcante) .....	134
Figura 37 - Eloína Ferraz .....	142
Figura 38 - Gabbi Chultz em performance .....	147
Figura 39 - Gabbi Chultz em performance. ....	148
Figura 40 - Gabbi Chultz com Rubão (Rúbia Romani) .....	152

Figura 41 - Gabbi Chultz na gravação de clipe “O que cê quer de mim” – GIA .....	154
Figura 42 - Gabbi Chultz em performance .....	157
Figura 43 - DFenix (Marco Chavarri) .....	158
Figura 44 - Gabbi Chultz em performance .....	161
Figura 45 - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário .....	164
Figura 46 - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário .....	165
Figura 47 - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário .....	166
Figura 48 - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário .....	167
Figura 49 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	174
Figura 50 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	176
Figura 51 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	177
Figura 52 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	178
Figura 53 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	180
Figura 54 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	181
Figura 55 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	182
Figura 56 - - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	183
Figura 57 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	184
Figura 58 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	185
Figura 59 - <i>Ronnie Ritchie</i> .....	186
Figura 60 - Tempest Storm. Las Vegas, 2014 .....	196
Figura 61 - Pearl Noir .....	199
Figura 62 - Redbone .....	200
Figura 63 – Ewa em performance do Malandro .....	206
Figura 64 - <i>The Girls From Madureira</i> . Da esquerda para a direita: <i>Dark Cinammon</i> , <i>Petit Cappuccine</i> , <i>Chayenne F</i> e <i>Ewa</i> .....	207
Figura 65 - Miss G em frames do trabalho <i>Simpatia Full Time</i> , 2010 .....	210
Figura 66 - Gabbi Chultz em performance .....	211

## SUMÁRIO

### Conteúdo

1 INTRODUÇÃO .....	11
1.1 ATRAÇÕES DA NOITE .....	32
2 O TICKET DO BURLESCO É O PARADOXO .....	37
2.1 ESCOLHAS METODOLÓGICAS PARA ADERIR AO PARADOXO .....	41
2.2 O PRAZER DO PARADOXO NO CORPO.....	46
2.3 DESNUDANDO PARADIGMAS.....	62
O BURLESCO E O PARADIGMA DE VALOR: PENSANDO A TRADIÇÃO CULTURAL DA ARTE E SEUS INTERESSES DE PESQUISAS .....	62
PARADIGMAS DE UMA AUTONOMIA RELATIVA PARA TRABALHAR COM O BURLESCO .....	69
PARADIGMAS E PARADOXOS DAS MULHERES NUAS.....	72
3 BURLESCO: GLITTER E PLUMAS, PEITOS E BUNDAS .....	81
3.1 It's Burlesque .....	82
3.2 Hora do Show – Um Manual Burlesco .....	92
Dançando Sensual & Sexy .....	93
<i>Classic Moves</i> .....	95
<i>Sexual Moves</i> .....	105
Paradoxos do <i>Strip-Tease</i> .....	108
Show Girl Persona: Personagem, Figura, Persona, e Performance .....	115
Maquiagem, cabelo e figurino .....	119
3.3 “Burlesco Brasileiro”: o Teatro de Revista e Aspectos Feministas das Vedetes .....	125
4 THE NAKED RESULT: TRÊS PROPOSTAS FINAIS .....	143
4.1 O burlesco é uma performance artística de gênero .....	143
4.2 Burlesco: uma revisão sobre a mulher e o corpo objeto (sexual, mercadológico, artístico) .....	159
4.3 Problemas Burlescos: níveis de autonomia <i>versus</i> dominação masculina e a economia fálica .....	189
4.4 Results .....	201
5 - CONCLUSÃO: THE SHOW MUST GO ON .....	213
REFERÊNCIAS.....	219
ANEXO DE ENTREVISTA .....	226

## 1 INTRODUÇÃO

Sempre há uma expectativa sobre como o show vai começar. Você se arruma, sai de casa. Há toda uma preparação para assistir burlesco, para ver “*aquelas mulheres que dançam, tiram a roupa, com aqueles negociinhos que giram* (imagine o gesto) *nos peitos*”. Você sai da sua casa, adentra no bar e relaxa. Numa experiência perfeita (daquelas que eu mais gosto) você está acompanhada de uma ou mais pessoas. O burlesco é bom de assistir junto. Já pede uma comida, um drink, e aguarda a entrada da artista. As luzes mudam um pouco, o som baixa, o MC (Mestre de Cerimônias) surge para apresentar o primeiro número da noite.

Do outro lado, enquanto você faz todo esse ritual, a artista também faz o dela. Normalmente começa a se arrumar cedo, dá algum reparo aqui e ali nos figurinos, faz a mala com tudo que precisa. Começa o processo de fazer a maquiagem e de arrumar o cabelo. Observa se está tudo ok com as unhas, com os pelos, com a pele (sim, pois quando o palco é muito próximo ao público você precisa estar sempre “impecável” em todos os detalhes). Ela chega ao bar antes dos clientes. Para ensaiar, para se concentrar, jantar. Papear um pouco com os amigos da casa: o *DJ*, os garçons, os seguranças, o *barman*. Já aproveita e sobe para o seu camarim (que muitas vezes é um espaço improvisado, mas é o seu espaço) com um drink na mão.

Passei três anos consecutivos assim, mergulhada na prática do burlesco, observando o público e sendo essa artista, de janeiro de 2017 ao final de 2019, todas as semanas. Se eu não estava escrevendo a tese, trabalhando, ou dando aulas de dança, eu estava fazendo burlesco. Vivendo o burlesco na carne. Sempre com *glitters* perdidos pelo corpo, dormindo tarde, acordando cedo. Sempre pensando em uma nova ideia de número coreográfico, novo figurino, nova música. O burlesco me permitiu experimentar diversos desejos, ideias criativas e roteiros. E um desses desejos era o de poder subir em um palco todas as semanas.

Era como estar em cartaz permanentemente. O modelo de acontecimento do burlesco, a autonomia do trabalho criativo solo, o cachê fixo que eu mantinha, me permitia exatamente isso. Mesmo em tempos que já estava desafiador fazer arte em

Porto Alegre, e ser remunerada por isso, eu tinha essa possibilidade com o burlesco. Era minha joia rara. Era eu e a minha mala. Uma preparação minuciosa, individual, uma estrutura mínima, uma espécie de *pocket show*. Não deixei de gostar de trabalhar em grupo, seja no teatro, seja na dança. Mas através do burlesco eu encontrei uma forma de viver a arte e de ser artista que eu jamais vou esquecer. Uma forma apaixonante, sem igual.

Gosto de dizer que até uma turnê internacional eu tive a oportunidade de realizar, me apresentando em casas burlescas de Londres de maneira independente. Para contextualizar: primeiramente, em janeiro de 2018, fui a Londres realizar uma viagem pessoal com segundas intenções. Fui a passeio, com meu marido, e iríamos visitar amigos. Mas fui com um figurino na mala, caso conseguisse algum contato na cidade que me convidasse para dançar. Assim, já nessa viagem e com algumas trocas de *e-mail*, fiz uma apresentação no *Proud Cabaret*, na *venue City*<sup>1</sup>, um dos locais mais conhecidos de burlesco em Londres, o que me levou, alguns meses depois, a inventar essa modesta turnê fora do Brasil (entre os meses de abril e maio de 2018), participando do *London Burlesque Festival*<sup>2</sup>, e dançando em outras casas e outras *venues*<sup>3</sup> do *Proud Cabaret*, inclusive na mais nova e pomposa *venue* chamada *Embankment*<sup>4</sup>.

---

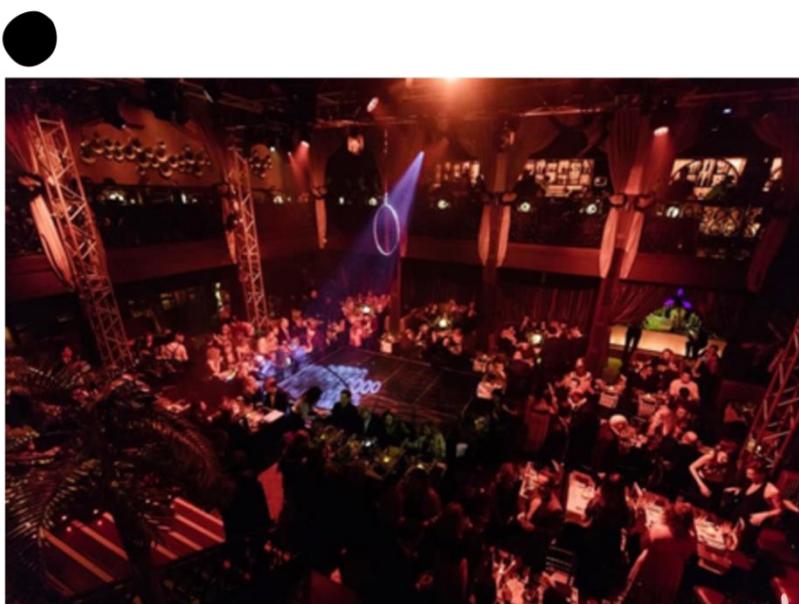
<sup>1</sup> Para ver mais: <http://www.proudcabaretcity.com/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>2</sup> Festival Burlesco de Londres, reconhecido como um dos maiores festivais de burlesco do mundo, atraindo participantes de diversas localidades, e um grande público consumidor. Ver mais em: <https://www.londonburlesquefest.com/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>3</sup> Traduzindo literalmente: locais.

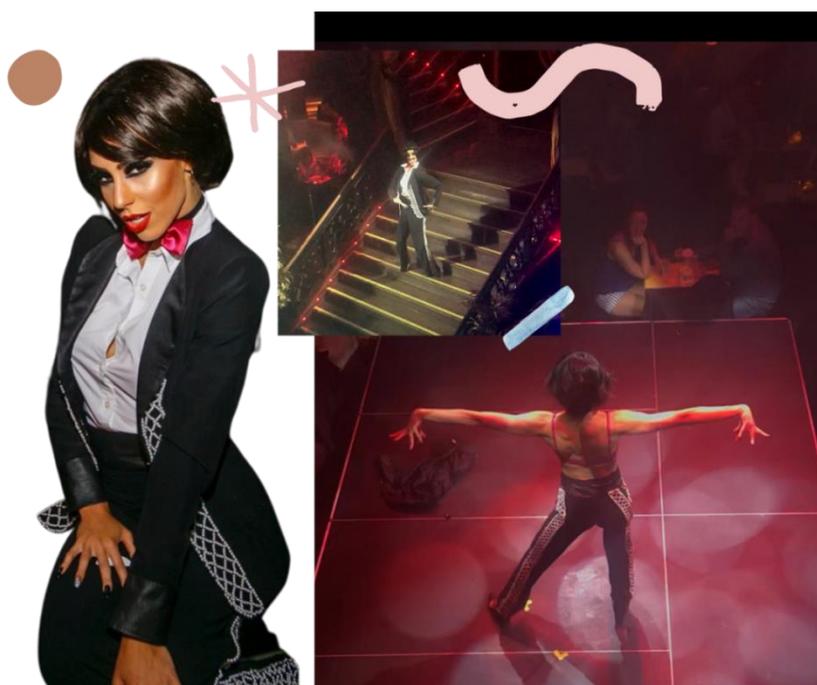
<sup>4</sup> Para ver mais: <http://proudcabaretembankment.com/> Acessado em 05/11/2021.

**Figura 2** - Casa de shows *Proud Embankment* (Londres)



Fonte: <http://proudcabaretembankment.com/>

**Figura 3** - Gabbi Chultz em *Proud Embankment* (Londres)



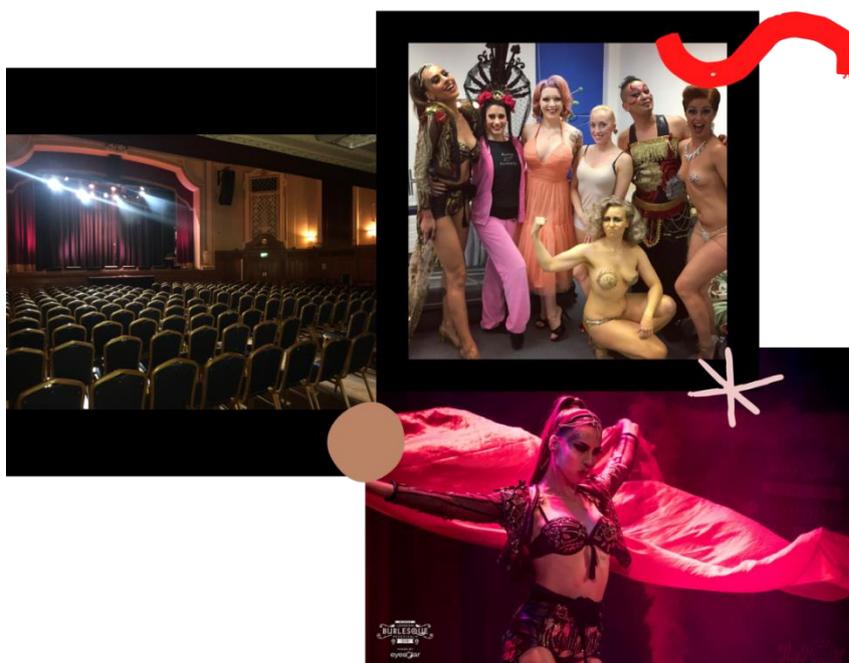
Fonte: arquivo da pesquisadora.

**Figura 4 -** Imagens no teatro do Islington Town Hall (Londres)



Fonte: arquivo da pesquisadora.

**Figura 5 -** *London Burlesque Festival*. Teatro do Islington Town Hall (Londres)



Fonte: arquivo da pesquisadora e foto da artista por *London Burlesque Festival*.

Também me apresentei no charmoso e curioso *Cellar Door*<sup>5</sup>, mini bar subterrâneo reservado para pouquíssimas pessoas em Londres. O camarim desse local era na cozinha, de tão pequeno que era o espaço do estabelecimento. Quando terminava o show, eu guardava minhas coisas, pegava o pagamento, e ia de metrô para a casa que estava hospedada. Mesmo sendo tarde da noite isso era possível e seguro. A partir dessas experiências, verifiquei Londres como um forte polo burlesco, um dos maiores do mundo, segundo depoimento de uma das artistas que acabei criando uma amizade e pude entrevistar: Ruby Deshabillé<sup>6</sup>.

É muito bom poder contar essas histórias, por isso decidi começar a tese assim, com as melhores memórias, que remetem rapidamente ao universo prático da pesquisa, para começar a explicar o que é o burlesco. Essa é uma das vantagens da pesquisa etnográfica e autoetnográfica<sup>7</sup>: poder estar dentro do contexto para melhor entender (no corpo), analisar e explicar. A tese visa caracterizar gradativamente o que é o burlesco, e, a o mesmo tempo, demonstrar a diversidade e elasticidade dessa forma artística a cada capítulo. E eu ainda não contei exatamente como eu comecei a fazer burlesco, onde eu comecei, e sob quais circunstâncias. Farei isso agora, voltando alguns passos para trás.

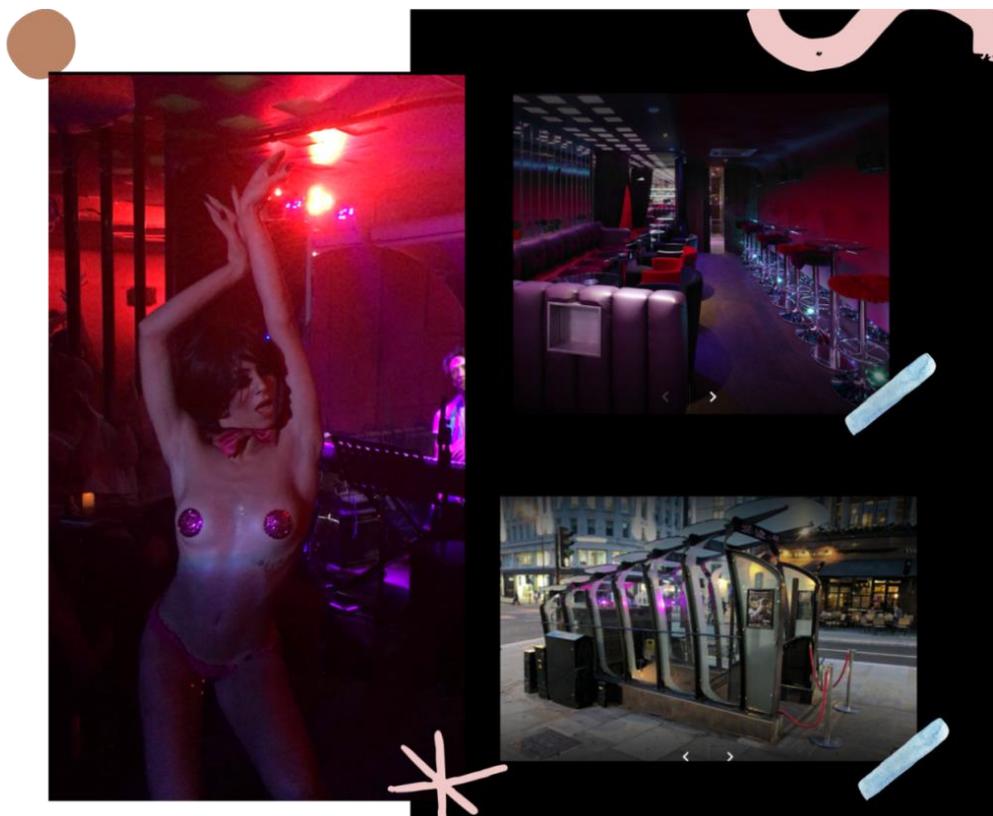
---

<sup>5</sup> Para ver mais: <http://www.cellardoor.biz/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>6</sup> Para conhecer mais: <https://www.rubydeshabille.com/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>7</sup> Importante frisar desde já nossa escolha por categorizar a pesquisa como “de inspiração” etnográfica e autoetnográfica. Nossa escolha se justifica pelo fato de trazermos autores da sociologia, como Pierre Bourdieu e outros; de ter a ação de ir ao terreno de pesquisa (lugares do burlesco) como ação da pesquisa; de realizarmos entrevista e fotografias - ferramentas da metodologia etnográfica. Além do mais, nos localizarmos em uma filiação de pesquisa em dança que recorrentemente utiliza da forma etnográfica e autoetnográfica. Assim perpassamos por Dantas (2016), Fortin (2009), Fernandes (2013), para demonstrar nossos pares dentro desse pensamento etno e autoetnográfico em dança. As próprias autoras que mais aparecem dentro da tese – Sherril Dodds (2011, 2013) e Jessica Berson (2016), são artistas participantes dentro de suas próprias pesquisas, portanto, que empregam o modelo etno e autoetnográfico. Ao mesmo tempo, o estudo também pode ser visualizado dentro da perspectiva da prática como pesquisa (FERNANDES, 2014), uma vez que a prática não está apenas dentro do processo de pesquisa, mas está guiando a pesquisa através da prática (HASEMAN, 2006, p.2, 3).

**Figura 6** - Casa de show e bar *Cellar Door* (Londres)



Fonte: Imagens do estabelecimento salvas do *Google* e foto da artista em *Cellar Door*, do arquivo da pesquisadora.

### **Meu começo no burlesco e histórias paralelas**

Agora retrato minha estreia oficial no burlesco, e como essa prática chegou até mim. Mais algumas histórias. No ano de 2015 participei do congresso internacional *Cut and Paste: Dance advocacy in the age of austerity*. – SDHD/CORD<sup>8</sup> em Atenas - Grécia. No intervalo de uma das mesas redondas, deparei-me com o título de um livro: *Dancing on the Canon: Embodiments of Value*

---

<sup>8</sup> *Society of Dance History Scholars/Congress on Research in Dance.*

*in Popular Dance*, de autoria de Sherril Dodds<sup>9</sup>. Olhei os capítulos, e um dos temas centrais era a prática do burlesco. Coloquei o livro na estante assim que cheguei em casa, no Brasil. Não o li imediatamente. Pausa de tempo.

Brasil. Entre o final de dezembro de 2015 e início do ano de 2016. Entregando dissertação de mestrado. Estudando para a prova de doutorado. Cortes de bolsas, cortes na cultura. Verba trancada de financiamento de projeto artístico recém-contemplado. Crise política no Brasil. Desenrolava-se o impeachment da presidenta Dilma Rousseff. No meio disso, minha principal ocupação, além de estudar e de ter recentemente acabado um mestrado com bolsa, era dar aulas de dança do ventre. Pela primeira vez senti real medo em relação à escolha profissional, que tive a liberdade e o incentivo de escolher. Medo pela falta de algum tipo de apoio, institucional ou mesmo privado, para me estabelecer dentro do setor da cultura e das artes, especialmente da dança.

Assim, mesmo que tudo parecesse atravancado, passei a buscar formas alternativas de continuar fazendo meu trabalho. Logo pensei nas minhas duas possibilidades: a de ser artista, e a de ser professora, ensinando dança. O objetivo era o de encontrar uma forma de obter constância dessas atividades, penetrar novos meios, ter maior autonomia, e, conseqüentemente, maior rendimento financeiro. Independente de editais. A ideia inicial era de encontrar um local para que eu pudesse dançar, me apresentar de forma fixa, toda a semana. Pela minha experiência em trabalhar com dança do ventre<sup>10</sup>, ainda mais intensivamente naquele ano, pensei em me apresentar nos restaurantes da cidade, uma prática recorrente da cultura árabe explorada por vários estabelecimentos no mundo. Conhecia algumas pessoas, e tinha um bom material. Fui ligar e visitar todos os restaurantes da cidade. Nenhum estava contratando dançarinas e nem realizando shows. Esse mercado em Porto Alegre estava em baixa.

---

<sup>9</sup> Ela é membro fundadora do grupo de pesquisa PoPMOVES do Reino Unido e iniciou o Grupo de Trabalho de Dança Popular, Social e Vernacular do SDHS. Sua expertise em pesquisa é centrada em dança na tela (cinematográfica), dança popular e abordagens de teoria cultural para a dança. Atualmente é professora doutora no Departamento de Dança da Temple University (Filadélfia/Pensilvânia – EUA).

<sup>10</sup> Minha primeira prática desenvolvida em dança (desde os meus sete anos de idade), e que me acompanha até hoje.

O novo plano A das apresentações artísticas chegou por acaso. Pesquisando locais para show, lembro-me de ver na internet sobre uma casa noturna com restaurante, e que em alguns dias da semana realizava apresentações artísticas. O bar era de temática erótica, chamava-se na época Valentina, hoje mais conhecido como Valen Bar<sup>11</sup>. Gostei, e achei que poderia fazer parte. Foram alguns meses tentando encontrar as pessoas certas para me colocarem lá dentro. Ligações e e-mails. Até que uma hora caí no *whatsapp* de uma pessoa que organizava alguns dos shows. Não lembro exatamente o que eu disse para convencê-los, mas deram-me espaço para mostrar meu trabalho em um número dentro de um show chamado *Handcuffs – 50 Tons de Cinza*<sup>12</sup>. A estratégia foi a de chamar a atenção. Criei um número com uma música *pop*, coreografada com fortes movimentos de quadril, pouca roupa, salto alto, e vestindo uma cabeça de zebra. Ao modo zebra, estava representando os 50 tons de cinza e com certeza era a criatura mais chamativa do lugar.

Assim, acabei conquistando uma vaga, e até que com bastante liberdade criativa. Em contrapartida, eu tinha que fazer também um número coletivo, número de abertura do show, que eu realmente não gostava. Não era algo que eu gostava e estava de acordo cenicamente. Sentia-me exposta, com vergonha. Para conseguir entrar no show, então, com o número que eu queria, valeu a pena fazer. Uma vez por mês tínhamos o show, fazia parte da programação dos shows variados das sextas-feiras do bar. Aqui o ano era o de 2016, um ano antes de eu entrar para o burlesco oficialmente.

Até que em uma dessas apresentações, conheci a pessoa que iria ser a responsável por me colocar no *hall* do burlesco. Em uma dessas sextas-feiras, ao final do meu número, eu retirei a cabeça de zebra e entreguei a alguém do público. Nessa noite estava em minha frente Mayanna Rodrigues<sup>13</sup>, e por acaso entreguei a cabeça de zebra a ela. Eu ainda não a conhecia. Ela estava em Porto Alegre, creio

---

<sup>11</sup> Primeiro bar temático de erotismo do Brasil (Porto Alegre – RS). Bar para público adulto, com comida, shows artísticos, exposição de artes visuais. Mais em: <http://valenbar.com.br/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>12</sup> *Fifty Shades of Grey* (Cinquenta Tons de Cinza) é um romance erótico *best-seller* da autora inglesa Erika Leonard James publicado em 2011. O livro virou filme, com grande sucesso no Brasil. O show era inspirado em ideias e cenas do filme.

<sup>13</sup> Mayanna Rodrigues (SP), nome artístico Black Rainbow, artista burlesca, performer, *pornstar*.

que esticando sua estada por causa do seu show na quarta-feira no bar (noite burlesca no Valen). Ela, artista burlesca em São Paulo, vinha toda a semana se apresentar na casa. E falou comigo que tinha uma proposta. Assim me disse: achei a minha substituta. Não entendi na hora. Mas quando ela falou em burlesco lembrei-me do livro, de Dodds, que havia comprado no congresso em 2015. Disse a ela que tinha grande interesse e fui pra casa começar a ler o tal do livro. Eu estava encantada, com o burlesco e com as coincidências.

Assim aconteceu. Já estava complicado para o Valen Bar trazê-la a Porto Alegre toda a quarta-feira. Mas parecia não haver numerosas artistas burlescas na cidade. Foi aí que eu entrei. Um mês depois tivemos nossa primeira reunião. Também entrei em contato com um dos sócios da casa Alexandre Godoy<sup>14</sup>, maior responsável pela programação e agenda do bar. Comecei assim meus ensaios e criações. Quando Mayanna vinha a Porto Alegre, eu mostrava meus números a ela e ajustávamos alguns detalhes. A estreia estava marcada para dia 11 de janeiro de 2017<sup>15</sup>. A partir daquele momento eu iria me apresentar todas as quartas-feiras e Mayanna viria apenas uma vez por mês, quando eu tinha folga.

Bem, essa foi uma das formas que me resolvi em meio a um momento complexo de oportunidade de trabalho artístico, como retratei anteriormente. Dançando no Valen eu conseguia ganhar por mês um valor de R\$1.200,00 a R\$1.600,00 reais, e esse foi um fato decisivo para que eu permanecesse no burlesco, e me aprofundando sobre. Tive que lidar com a aceitabilidade um pouco problemática inicialmente de estar fazendo burlesco (família, marido, amigos, colegas de profissão<sup>16</sup>), principalmente por conta da prática do *strip-tease*, ponto chave dessa arte. Esse fato já adianta o motivo das discussões a respeito da objetificação da mulher, sobre o qual o estudo tanto se interessa, a respeito dos

---

<sup>14</sup> Sócio Criador do Valen Bar18+ e entusiasta da indústria do entretenimento.

<sup>15</sup> Nesse ano também nasce o Porto Alegre Burlesque Festival, organizado pelo Von Teese, bar de temática burlesca, no qual me apresentei com um dos números também apresentados no Valen Bar. No festival conheci alguns nomes que também aspiravam pela cena burlesca na cidade, e outros nomes já mais solidificados, como DFenix (RJ).

<sup>16</sup> Lembro-me de ter causado comentários problemáticos entre algumas profissionais da dança, sobretudo da dança do ventre. Nesse período volta e meia me mandavam *prints* que mostravam pessoas jugando meu trabalho, no sentido de “*você está desvirtuando, tirando o respeito e o valor das mulheres que dançam, misturando nosso trabalho com sexo. Vão achar que somos todas prostitutas*”.

feminismos e dos problemas burlescos, que estão embrenhados na pauta associativa capitalismo/patriarcado, e entre reforço/subversão, revelando a ambiguidade “níveis de autonomia versus a dominação masculina e a economia fálica”, um subcapítulo da tese.

### **Aulas de dança e a atuação no burlesco**

Aqui quero contar rapidamente sobre minha trajetória como professora de dança, demonstrando o quanto isso se aproxima, em termos de prática e de posicionamento, com o que vim a fazer através do burlesco. Ao mesmo tempo em que iniciei as apresentações no Valen Bar, comecei a intensificar a atuação como professora de dança. Além dos espaços que eu contava para dar aulas, locando, ou fazendo parte de equipe de escola de dança<sup>17</sup>, eu inventei algo como *personal dancing* na época, pois precisava desenvolver ainda mais minha presença e experiência de professora, e queria ganhar mais dinheiro.

Eu estruturei uma aula que chamava secretamente de Sensual Hip Dance, para dar aulas nas casas das alunas. Não falava ainda Sensual Hip Dance para todos, pois tinha receio que se assustarem com o nome. Dizia que era uma aula de dança que ensinava a rebolar. Passei a ter em minha “clientela” alunas que realmente poderiam pagar. Uma foi indicando para a outra. Se juntando em pequenos grupos em suas casas. A divulgação na internet me ajudava e o boca a boca mais ainda. Em poucos meses eu estava com a agenda lotada de aulas, todos os dias. Bastante feliz, mas bastante cansada. E ainda tinha o doutorado, que estava apenas começando.

Nesse momento, eu e Marco Rodrigues<sup>18</sup>, meu marido e sócio, estávamos fortemente inclinados a abrir nosso próprio estúdio de dança, mesmo com pouco dinheiro disponível. Ele teria que abrir mão de seu emprego - na época trabalhava como professor em uma grande escola de dança de Porto Alegre com carteira

---

<sup>17</sup> Nesse tempo dei aulas na Escola Harém Dança do Ventre, dirigida por Muna Zaki.

<sup>18</sup> Marco Rodrigues é diretor do *Grupo My House*. Atua como professor, bailarino e coreógrafo na cidade de Porto Alegre e dedica-se ao estudo das danças urbanas desde 1992. Principais trabalhos acadêmicos: *Uma proposta metodológica para a dança de rua* (2006). *Elementos Facilitadores para Corpos Remixados nas Danças Urbanas: um recorte desde os anos 1970 em Porto Alegre* (2018), dissertação de Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC UFRGS.

assinada - para encarar uma nova fase, uma fase de empreender. Marco também fazia mestrado na época. Ambos sem bolsa. Decidimos abrir o estúdio mesmo assim. Abrimos um espaço em 2017, bem pequeno, uma sala para o nosso Grupo My House<sup>19</sup>, que a partir daquele momento seria também um estúdio de dança, para além de grupo de dança com criações de espetáculos e performances. Deu certo. Nesse local ficamos apenas um ano, e logo nos mudamos para uma casa maior. Durante a pandemia, no ano de 2021, passamos por mais uma mudança de espaço físico. Desafios, resistências e desejo de prosperar ao mesmo tempo.

Ao fixar no ano de 2017 o nome da marca Sensual Hip Dance®<sup>20</sup>, pude expor com autonomia minhas experiências técnicas e pedagógicas, centrando todas as aulas em nosso estúdio de dança My House. A adesão a essa aula crescia de forma significativa a cada mês. Arquitetei intuitivamente algumas estratégias marqueteiras, como dar aulas para celebridades, e obtive sucesso. Hoje tenho me qualificado via estudos informais<sup>21</sup> de *marketing* e empreendedorismo, e meu negócio com Sensual Hip Dance, que se tornou uma marca, tem crescido junto ao Grupo My House, nossa empresa e espaço físico.

A marca Sensual Hip Dance® hoje tem professoras certificadas por mim em diversas cidades e estados do Brasil, além de ter se expandido através de professoras certificadas na Argentina, Portugal, Estados Unidos e Austrália. Algumas questões que apresento na tese me ajudam e muito a solidificar um discurso que utilizo dentro da Sensual Hip Dance. Ainda que Sensual Hip Dance não seja burlesco, e que seja uma marca, um *business*, essa prática está orientada dentro de uma perspectiva de práticas sensuais, imprimindo discursos de corpo semelhantes ao que temos no burlesco, e sobre os quais posso fazer relações com a tese (auto exploração da sensualidade através da dança, movimentação dos quadris, incentivo das diferenças entre os corpos, acessibilidade para pessoas que nunca dançaram antes - ainda que a aula tenha seus desafios técnicos). Dentro do Valen Bar, os shows de sexta-feira que participava em 2016, passaram depois a

---

<sup>19</sup> Estúdio de dança e núcleo criativo em Porto Alegre. Para ver mais: [www.grupomyhouse.com.br](http://www.grupomyhouse.com.br) e <https://www.instagram.com/grupomyhouse/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>20</sup> Aula e marca de dança com bases técnicas de dança do ventre, com movimentações específicas de quadril, glúteos e pélvis, e do *Twerk*. Para ver mais: <https://sensualhipdance.com.br/> e <https://www.instagram.com/sensualhipdance/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>21</sup> Livros, cursos presenciais e palestras, além de cursos e mentorias online.

serem coordenados por mim, chamados de Sensual Hip Show, o que se tornou outro subproduto da marca na época.

Reforçando: ainda antes de entrar para os temas da pesquisa, conto essas histórias e ofereço esse panorama, que pode parecer um tanto pessoal, no desejo de fazer compreender o contexto que me atraiu para o burlesco. De outro modo, confio que esse seja um documento para registrar um percurso de pesquisa, e um percurso de iniciativas artísticas, com vias de incentivar a descoberta de novos potenciais comerciais, de novas possibilidades de trabalho com arte e ensino da arte. Veremos que isso está em plena sintonia com o universo burlesco de trabalho. Visto um resumo da trajetória que tomei como professora de dança, e as respectivas aproximações práticas e reflexivas que essa atuação mantém com o burlesco, descrevo agora a trajetória de pesquisa acadêmica que resulta O Prazer do Paradoxo: sensualidades e feminismos na arte do burlesco.

### **Trajetória de pesquisa para chegar ao burlesco**

Pensando na trajetória de investimentos dentro da pesquisa em artes cênicas, importantes aspectos de continuidade devem ser mencionados. São constantes em meus estudos: a interdisciplinaridade teórica e prática, e a dança configura-se em posição de privilégio; a noção e operação de bailarino-criador<sup>22</sup>, presente desde os estudos de iniciação científica, na graduação; o interesse pelos contextos de criação, especificando as práticas; além de certos procedimentos pesquisa, privilegiando a forma etnográfica e autoetnográfica.

Ser a priori dançarina e ter feito a graduação em teatro (na Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS), me inseriu em um contexto de diversas perspectivas. Ainda assim, dediquei-me fortemente à dança, de forma prática e teórica, durante a graduação, investindo num leque expressivo que se entrosou com o teatro e também com a arte da performance. Assim, adentrei na pesquisa de

---

<sup>22</sup> Bailarino-criador, intérprete-colaborador, bailarino-pesquisador-intérprete. A noção, por exemplo, de intérprete-criador surge em meio à dança contemporânea na segunda metade do século XX, diferenciando-se de paradigmas nos quais a figura de destaque é a do coreógrafo como autor-criador e os bailarinos são executantes de sua criação. Passa-se então a adotar diferentes nomenclaturas para descrever os papéis desempenhados pelos bailarinos (MICHEL e GINOT, 2002; SILVA, 2010).

iniciação científica “Práticas Corporais Artísticas do Bailarino-Criador em Dança Contemporânea: Estudos de Caso no Contexto Brasileiro”, orientada pela Professora Dr.<sup>a</sup> Suzane Weber da Silva<sup>23</sup>, parceria que prosperou e se desenvolveu na pesquisa de mestrado, e agora no doutorado.

Com ampla liberdade de escolha temática para a pesquisa de mestrado, apresentei no ano de 2016 o memorial de criação reflexivo “Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante”<sup>24</sup>, uma reflexão sobre a prática coreográfica em dança com uma comunidade específica: os alunos adolescentes do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, de Porto Alegre – RS. Voltando ao interesse sobre o contexto, elegi falar de um contexto institucional, público, gratuito de ensino, centrado no corpo como inscrição do social e do dançante. Articulei, assim, procedimentos coreográficos com grandes grupos, me utilizando de um discurso da dança e do gestual do hip hop.

A ideia da larga escala, como eu a utilizava, significou o dançar em uníssono e em coletivo, e tinha as seguintes propostas prático-reflexivas: como pequenas ações podem se tornar experiências em larga escala? Como a dança, o suor e a poética dos corpos podem sugerir alternativas frente às fragilidades econômicas, sociais e políticas? De que maneiras as danças urbanas podem abraçar diferentes identidades, comunidades e até mesmo nações? Não se tratava, portanto, num sentido de grande produção da larga escala, já que os recursos eram mesmo escassos, mas da sua poética de *multitude*, fazendo dançar coletivamente as possíveis diferenças.

Brinco que da larga escala, no âmbito da pesquisa de mestrado, passo agora para a pequena escala, a escala das produções performáticas, das performances solas. A perspectiva da arte da performance será lembrada nesse sentido durante a pesquisa, uma vez que a performance enfatiza a experiência física de um evento, frequentemente através da figura de um artista em performance individual e

---

<sup>23</sup> Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora adjunta no Departamento de Arte Dramática (UFRGS). Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (2010), Mestre em Ciências do Movimento Humano (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral (1996) pela UFRGS.

<sup>24</sup> Ver Memorial reflexivo-crítico de criação de Mestrado completo em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/140952> Acessado em 05/11/2021.

dominante (CARLSON, 2010), ou seja, bem como é a configuração mais marcante do burlesco. Na perspectiva da performance moderna, mais relações com o burlesco podem ser estabelecidas. Com a chegada do século XIX e XX, observa-se o despontar da forma teatral visual e física que se constituiu como *cabaret*<sup>25</sup>, além do desenvolvimento de uma amplitude de atividades performativas, tais como o *strip-tease* (CARLSON, 2010).

Retomando ao burlesco no sentido de performance da pequena escala, objeto de estudo, tomamos os seguintes parâmetros para a investigação: o burlesco feito por mulheres, acontecendo frequentemente em espaços não tradicionais de arte, em espaços intimistas e seletos, em produções relacionadas também ao entretenimento, em performance geralmente individual envolvendo nudez, com apresentação de pequenos números (em torno de 5 minutos em média), operando muitas vezes em uma auto produção de criação cênica, coreográfica, musical, e, frequentemente, auto produção de figurinos e maquiagem. É uma arte de autogerenciamento em diversos aspectos. Quando eu digo que era eu e a minha mala (em passagens anteriores da introdução), estou falando sobre esse universo pontual de interesse que a pesquisa se ocupa, da pequena escala.

Importante ressaltar que o burlesco enquanto plataforma de performance individual feita por mulheres foi compreendido assim ao final do século XIX, e, mesmo que sua história não tenha se legitimado fortemente em uma tradição cultural da arte, geralmente ditada por estudos europeus ou norte-americanos, investigações sobre esse nicho de interesse vem crescendo nos últimos anos - os estudos de Dodds (2011, 2013) são exemplos internacionais trazidos na tese, bem como o livro *The League of Exotic Dancers: Legends from American Burlesque*, de Matilda Temperley, e Kaitlyn Regehr (2017). Com essas primeiras pistas sobre burlesco, ajustarei a seguir e com mais detalhes o foco da pesquisa.

---

<sup>25</sup> Para uma rápida revisão da palavra Cabaret: “A palavra “cabaré” provém do termo francês cabaret – taberna. Em sua definição mais atual, abarca uma variedade de estilos que vão desde a sátira política ao espetáculo ligeiro. É interessante observar que essas descrições se assemelham muito aos espetáculos que os circenses irão produzir a partir do final do século XVIII e durante todo o século XIX. Não só com relação ao tipo de espetáculo, temáticas e artistas, como também quanto à questão arquitetônica.”. (SILVA, 2010, p.66).

## Estado da Arte e Foco da Pesquisa

Esta tese se insere no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), cumprindo o objetivo de fortalecer uma massa crítica que prevê o desenvolvimento artístico e educacional das artes cênicas na região sul do país, promovendo a articulação entre a prática cênica, teorias e conceitos literários, artísticos e culturais. Posicionamos<sup>26</sup> assim o estudo em uma investigação no campo das artes, dentro de uma visão atual de pesquisas diversificadas em referências e aportes teóricos. A pesquisa está fundamentalmente ligada ao campo da dança, visto que esse é o meu espaço principal de elaboração artística e acadêmica ao longo do tempo, e está em busca de reconhecer e especificar a força das práticas artísticas que envolvem a expressão da sensualidade e da sexualidade, fato que conduz um processo e ação de fortalecimento enquanto área de pesquisa. Entre outros fatores, interessa-nos às percepções sobre o corpo, sobre a performance, e sobre o movimento dançante nas performances burlescas.

No Brasil, se observado um estado da arte dentro do campo de formas não hegemônicas de arte – poderia especificar aqui o contexto das danças populares, das danças sociais, e das práticas que envolvem sensualidades e erotismo - existem conquistas progressivas, e certos autores demonstram isso (NÓBREGA, 2000; NAVAS, 2003; RODRIGUES, 1997; MONTEIRO, 2011; KATZ, 1989). Uma vez que trarei certos traços do teatro de revista para destacar singularidades do burlesco brasileiro, e para criar aproximações entre os dois fenômenos, menciono também nesse panorama os autores (ANTUNES, 2004; COLLAÇO, 2018, 2008; VENEZIANO, 2006, 2010), que conduzem assim um ato de revisão histórica e de valor dentro do panorama do teatro brasileiro.

No sentido de reconhecer a força do burlesco, o estudo *Dancing on The Canon: embodiments of value in popular dance* realizado por Sherril Dodds (2011), ao qual pude ter acesso através do livro homônimo, tornou-se uma inspiração forte e inicial para a investigação. Bailarina e professora na *Temple University* –

---

<sup>26</sup> Essa nota serve para indicar que estarei utilizando a primeira pessoa durante a escrita, ora do singular e ora do plural. Quando do plural, para reforçar ações coletivas: minhas e da orientadora, minhas e de um coletivo de pesquisadoras, minhas e de um coletivo de artistas, etc.

*Philadelphia* (EUA), Dodds é membro fundadora do grupo de pesquisa britânico PoPMOVES<sup>27</sup>, e iniciou o Grupo de Trabalho de Dança Popular, Social e Vernacular na associação SDHS<sup>28</sup>. Em *Dancing on The Canon* a autora apresenta três estudos de casos nos quais demonstra localizadas articulações de valor, como ela mesma chama, em comunidades dançantes particulares: *neo-burlesque striptease*, *punk, metal and ska fans*, e uma investigação em um *dance club* caribenho britânico. Vale notar que no caso do burlesco, Dodds se coloca de observadora e performer, assim como realizo na presente pesquisa. No livro de Dodds, ainda encontro referências para aprofundar a discussão sobre o conceito de valor, o que será interessante para a compreensão de certas discussões da pesquisa. A verificação do conceito de valor (DODDS, FEKETE, FRITH) - valor artístico, social e econômico, por exemplo, opera para discutir as danças e outras artes que ocorrem em espaços “não de palco”, não tradicionalmente legitimados artisticamente.

Observando a produção literária estrangeira de conhecimento sobre burlesco, vemos que inúmeras vezes as artistas do burlesco são chamadas de “*burlesque dancers*”, evidenciando a dimensão dançante para tal análise artística, e as principais autoras estrangeiras de burlesco e *strip-tease* que utilizo na tese estão localizadas no terreno da pesquisa em dança - a exemplo de Sherril Dodds (2011), Jessica Berson (2016), María Dolores Medialdea (2017). Nesses estudos também é frequente a ênfase nas áreas das políticas de gênero, e é por isso que trazemos alguns autores também de fora das artes para compreender questões de gênero e suas complexidades dentro do burlesco (onde Judith Butler se destaca).

Para falar das investigações brasileiras sobre o burlesco situadas no âmbito artístico<sup>29</sup>, preciso falar com destaque de Giorgia Conceição. Não só considerando sua atuação na área da pesquisa acadêmica<sup>30</sup>, mas também como artista, e aproveito para dizer que sou admiradora do trabalho dela. As palavras (também em entrevista) da artista e pesquisadora Giorgia Conceição (conhecida artisticamente

---

<sup>27</sup> <https://popmoves.com> Acessado em 05/11/2021.

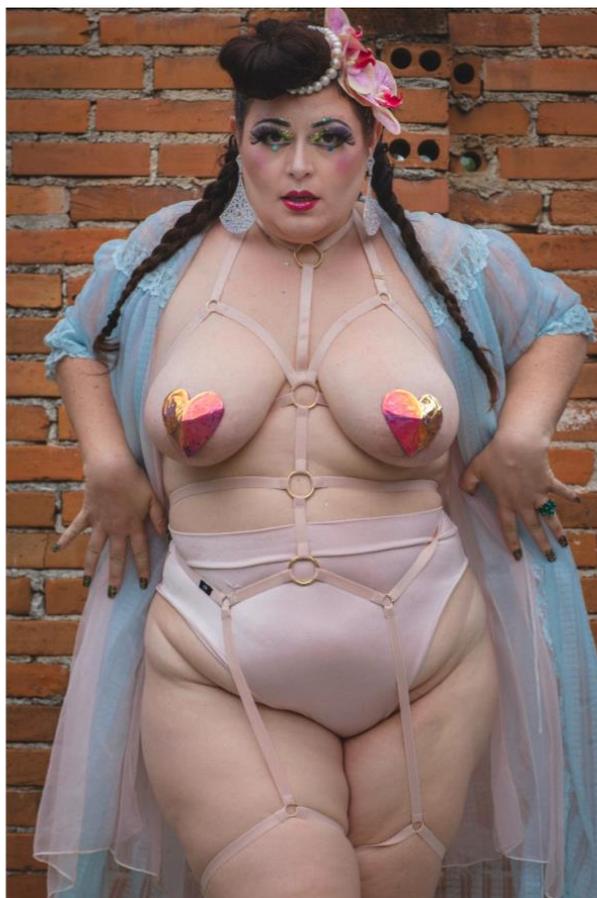
<sup>28</sup> Society of Dance History Scholars <https://sdhs.org/> Acessado em 05/11/2021.

<sup>29</sup> Especifico esse recorte, pois existem outras pesquisas que abordam o burlesco, mas estão nas áreas da sexualidade, comunicação, letras.

<sup>30</sup> A começar pela sua dissertação de mestrado “A burla do corpo: estratégias e políticas de criação” (2013), realizada no PPGAC da UFBA. Ver em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27102> Acessado em 05/11/2021.

como Miss G) estão aqui para representar importantes considerações sobre como é o burlesco brasileiro. Como o próprio nome do festival criado por ela diz: “Yes! Nós temos burlesco”<sup>31</sup>.

**Figura 7 - Miss G (Giorgia Conceição)**



Fonte: Cris Scutti, 2020.

---

<sup>31</sup> Maior Festival de Burlesco do Brasil, com a missão de fortalecer a comunidade brasileira, lançar novos talentos, intercâmbio com artistas internacionais e de aprofundamento na arte, rendendo homenagem aos artistas burlescos veteranos do país. O “Yes” é uma iniciativa das artistas DFenix e Miss G (Marco Chavarri e Giorgia Conceição, respectivamente). Ver site: <https://www.yesnostemosburlesco.com/> Acessado em 05/11/2021.

Retomando as discussões em torno do conceito de valor na arte, lanço perguntas que demonstram focos da pesquisa: qual o valor do burlesco? Qual a força do burlesco perante as outras artes, e quais são as inovações para se discutir tabus<sup>32</sup> e questões feministas, questões de gênero, por exemplo, dentro da arte, e especialmente dentro do burlesco? Para mobilizar o conceito de valor, elaborei conhecimentos de perspectivas artísticas, sociológicas, mercadológicas, culturais (BOURDIEU; CONNOR; DODDS; FEKETE; FRITH). Assim, em passagens iniciais da tese tenho o conceito de valor<sup>33</sup> com certo destaque<sup>34</sup>. Ao longo do processo de escrita, o paradoxo acabou por se tornar um conceito fundamental, pois ele escapa dos tradicionais binarismos - arte (high/low); pequena e grande produção; valor simbólico e valor comercial; capital econômico e capital cultural; arte e entretenimento, entre outros - e conecta-se, portanto, melhor com princípios chave e específicos do burlesco, como a burla<sup>35</sup> e o *tease*<sup>36</sup>.

Dou início, portanto, às primeiras mobilizações do conceito de paradoxo aplicado à temática do burlesco. Para aproximar, primeiramente, a burla ao conceito de paradoxo, quero trazer algumas definições de burla escolhidas por Giorgia Conceição em sua dissertação de mestrado, uma vez que “A Burla do Corpo” é título e tema da pesquisa de Giorgia. Para além das definições tradicionais, ela escolhe:

---

<sup>32</sup> Tabu como manifestação dos preconceitos existentes nos indivíduos e sociedades. Tabu como o que determina o que está fora das margens daquilo que é aceito, inquestionável. Tabus do corpo, da mulher, de gênero. Sobre a questão de gênero, em "Atos Performativos e Constituição de Gênero: Um Ensaio em Fenomenologia e Teoria Feminista" de Judith Butler, a autora especifica que "a identidade de gênero é uma realização performativa compelida pela sanção social e tabu" (BUTLER, 2011).

<sup>33</sup> Perpassarei por categorias de classificação e valor: arte (high/low); pequena e grande produção; valor simbólico e valor comercial; capital econômico e capital cultural; arte e entretenimento, entre outros binarismos que estão sendo postos em cheque.

<sup>34</sup> Importante frisar que ao iniciar o estudo, eu imaginava o conceito de valor como central, mas houve depois o deslocamento para o paradoxo.

<sup>35</sup> Sobre a burla, trago algumas definições a partir do trabalho de Giorgia Barbosa da Conceição Saidel, que trata o conceito com protagonismo em sua pesquisa “A Burla do Corpo: estratégias e políticas de criação”. Nas palavras delas: “a palavra burla tem origem latina. Refere-se, grosso modo, à brincadeira, gracejo e farsa. Por isso percebo, de antemão, a dificuldade em traduzir o sentido de burla para o inglês, pois nesse idioma frequentemente a equivalência é feita como fraude ou engano... Já o termo burlesco foi usado pela primeira vez no contexto da literatura, no século XVII, na França, para designar obras que tratavam de maneira vulgar nobres realidades, ou vice-versa. É dessa forma que o burlesco entra no teatro, através de peças que fazem burla de nobres personagens, ou enobrecem personagens populares no intuito de causar graça.”. (SAIDEL, 2013, p.46).

<sup>36</sup> *Tease*: provocar, incomodar, fazer uma “gozação” (tradução nossa). O *tease* é uma palavra importante para o burlesco. É tudo que a/o artista deve fazer em cena: tanto em um sentido de provocação sensual e erotizante, quanto em um sentido de provocação cômica, política e perspicaz.

Para mim, a aproximação com a antropofagia sugere à burla diversas características, mais propositivas do que reativas (como seria no caso de entendê-la unicamente como fraude, engano, etc). Antropofagicamente, burlar seria incorporar as coisas do mundo, criando objetos e situações impossíveis mediante as cansadas dicotomizações. Unir pedaços de mundos distantes, amarrando-os num feixe (fetiche) incomum. (SAIDEL, 2013, p.14).

Durante a tese lançamos propostas paradoxais que lidam justamente com criações “impossíveis mediante as cansadas dicotomizações.” (SAIDEL, 2013, p.14). Onde, ao mesmo tempo, é possível “... Unir pedaços de mundos distantes, amarrando-os num feixe (fetiche) incomum” (SAIDEL, 2013, p.14). A burla assim é sempre uma alternativa de resposta ao paradoxo. No capítulo 02 veremos um quadro paradoxal onde essa definição de burla escolhida por Giorgia se faz presente, reforçando os laços entre o paradoxo e a burla.

Agora vamos aproximar *tease* ao conceito de paradoxo. Começo por reforçar o papel do *tease* no burlesco, oferecendo uma definição própria: o *tease* é como andar em dois trilhos, provocando sensualmente e politicamente, suscitando impulsos erotizantes, mas que, ao mesmo tempo, costumam surpreender em ações, e não necessariamente corresponder a expectativas. Sherril Dodds (2011) define o *tease* como uma forma de jogar com o paradoxo em cena, em suas palavras: “... tanto para defender quanto para criticar o corpo *strip-tease*” <sup>37</sup> (DODDS, 2011, p.120, tradução nossa). Assim veremos também o *strip-tease* como fenômeno distintivo e paradoxal no burlesco, figurando em um dos temas principais da análise sobre o corpo. Nossos esforços de pesquisa concentram-se bastante sobre o *tease* em diferentes aspectos que veremos mais adiante. Se a burla é a ação do burlesco, o *tease* é a estratégia que conduz. Burla e *tease* sugerem desde já que as propostas que irão surgir aqui desafiam crenças e percepções consabidas, percepções que até parecem contraditórias em alguns momentos.

Esboçadas as primeiras mobilizações do conceito de paradoxo, seguem alguns pontos-chave da tese, propostas a serem estudadas e defendidas pela pesquisa: desnudar a prática do burlesco; mapear o que é específico em termos de

---

<sup>37</sup> *Both to advocate and critique the strip-tease body.*

procedimentos técnicos e de criação do burlesco; questionar quais são os códigos e movimentos do burlesco; questionar como se ensina burlesco; questionar como se forma uma artista burlesca e qual seu *background*. Tratando de propostas ainda mais arrojadas, você pode esperar pela proposta de considerar o burlesco enquanto uma performance artística de gênero. Há a proposta também de compreender tabus relacionados ao burlesco, como a ideia de mulher objeto, os feminismos, a expressão sexual, e a dominação masculina. Todos, por fim, apresentam complexos, mas prazerosos, paradoxos. Afinal de contas, há prazer no ato da burla e na ação do *tease*.

Não poderia deixar de mencionar ainda dois investimentos da pesquisa logo na introdução. Primeiro: existe aqui um olhar atento à perspectiva de brasilidade no burlesco, ficcionando e ao mesmo tempo demonstrando laços reais entre o burlesco (considerando-o primeiramente um fenômeno estrangeiro) e o teatro brasileiro de revista. Ainda que o burlesco enquanto construção histórica tenha sua origem em países da América do Norte e da Europa, procuro encontrar partículas brasileiras, o que poderia ter sido uma espécie de estopim do burlesco brasileiro, antes mesmo do que é hoje o burlesco no Brasil. Certos traços do teatro de revista sugerem aproximações (em configurações e em datas) com aspectos singulares do burlesco, ainda que com diferenciações. Para além da justaposição com o teatro de revista, ainda provocamos que existem formas específicas de se fazer burlesco no Brasil, e que o burlesco assim está, e progressivamente mais e mais, inclinado a ser uma arte fluida, contemporânea, e não mais datada, ou apenas *vintage*, que retrata uma época e o hemisfério norte. A história do burlesco, bem como os valores artísticos e estéticos envolvidos, está em constante criação. Sobre o segundo investimento: a pesquisa versa sobre o “corpo *strip-tease*”, sobre essa prática e seus efeitos. O *strip-tease* destaca-se como elemento chave, paradoxal, e também de distinção (no que se refere à técnica e seus poderes virtuais) do burlesco.

Além de o estudo trazer diversas mulheres para referência bibliográfica e marcos da trajetória burlesca, consideramos para a investigação relatos de artistas, através de entrevistas que se mostraram esclarecedoras para compreender o que é específico da técnica e do fenômeno burlesco. Assim temos as entrevistadas burlescas: Miss G (Giorgia Conceição), Petit Cappuccine (Malu Cavalcante), Rubão e Ruby Hoo (Rúbia Romani), Lídia Café da Manhã (Giovana Lago) sendo do Brasil,

e Ruby Deshabillé da Inglaterra. Acrescentamos ao grupo das entrevistadas Monique Prada, trabalhadora sexual, feminista e ativista autora do livro *Putafeminista* (2018), que utilizamos como referência na pesquisa. Ela não é artista, nem artista burlesca. Mas a intenção, e provocação, foi a de justamente ouvir perspectivas diferentes sobre a questão da objetificação dos corpos das mulheres, e sobre os diversos feminismos, interesse importante do estudo. Acreditamos que essas diferentes vozes e indagações específicas podem orientar investigações em dança no sentido de uma perspectiva feminista, contemplando os interesses de falar de sexualidade e de gênero.

Para além de ouvir as artistas, o recurso das entrevistas é interessante aqui, primeiro, para assegurar uma visão distanciada, para além de próprias concepções, na medida em que mantenho grande envolvimento com a prática do burlesco e utilizo essas experiências da prática como dados de uma pesquisa etno e auto etnográfica<sup>38</sup>; segundo, para compreender as percepções que orientam e distinguem possíveis e diversos fazeres artísticos burlescos; e, terceiro, para compreender o que temos de burlesco brasileiro.

Fechando essa primeira parte da introdução, uma rápida revisão: descrevi o meu percurso doutoral envolvendo as investigações de pesquisa, memórias e práticas artísticas, bem como apresentei alguns autores norteadores do estudo. As primeiras pistas sobre o que é o burlesco foram dadas, bem como as delimitações da pesquisa. O interesse pelo paradoxo foi uma chave para compreender complexas questões que levanto sobre o burlesco. O paradoxo, como vimos, está amarrado a dois conceitos fundamentais e práticos do burlesco: à burla (ao modo que trouxe o estudo de Giorgia Conceição) e ao *tease* (no sentido da provocação, e da revelação peculiar da prática do *strip-tease* no burlesco, sobre o qual me debruçarei com maior ênfase). Opto assim por começar a explicar o fenômeno do burlesco pelas beiradas, sugerindo tópicos que demonstram as complexidades reflexivas que quero abordar, para entrar na carne do burlesco, mais e mais, a cada capítulo que veremos a seguir.

---

<sup>38</sup> No capítulo referente às escolhas metodológicas abordarei ainda mais sobre a etnografia e a autoetnografia, demonstrando que esse é um caminho recorrente nas pesquisas em dança e dentre os pares que escolho enquanto referências bibliográficas para o estudo.

Apresento agora algumas prévias do que há por vir, e do que especifica a tônica da tese. Como em um show, o espectador tem suas expectativas. E o leitor também. E eu estou pronta para entrar em cena. Desnudando não somente meu corpo, minhas histórias, mas a prática do burlesco, a técnica, as problemáticas, as propostas do estudo, os desafios, os tabus e os paradoxos do burlesco. Apresento a seguir, e ainda dentro do capítulo introdutório, a organização da tese, as “Atrações da Noite”.

## 1.1 ATRAÇÕES DA NOITE

Organizo a tese em quatro grandes títulos: Introdução, O Ticket do Burlesco É O Paradoxo, Burlesco: *Glitter* e Plumas, Peitos e Bundas, e *The naked result*: três propostas finais. Os títulos escolhidos brincam com conceitos da prática do burlesco, e promovem uma ambientação imagética junto à escrita. Todas as escolhas que causam aproximação entre você (leitora/leitor) e eu (pesquisadora que escreve), e o contexto da prática, serão mobilizadas. A opção de utilizar a 1ª pessoa do singular, e por vezes do plural, durante a escrita exemplifica essas escolhas, e é necessária pelo fato de expressar minhas percepções sinestésicas enquanto artista pesquisadora. Vejamos agora uma síntese de cada capítulo da tese.

### INTRODUÇÃO

O presente capítulo. Para além de uma introdução formal de pesquisa, que costuma apresentar as principais propostas formuladas pelo estudo, os conceitos operacionais, e um primeiro conjunto de autores, no capítulo de introdução eu conto algumas histórias: um pouco sobre o momento em que eu inicio a pesquisa de doutorado, um pouco sobre como cheguei ao burlesco, ou melhor, como ele chegou até mim e para onde ele me levou (com diversas fotos). Aqui temos os primeiros vestígios de uma pesquisa etno e autoetnográfica. Também os primeiros vestígios do que é o burlesco, e das delimitações da pesquisa. Demonstro, através da minha trajetória, o fato dessa pesquisa estar principalmente localizada no terreno da dança, uma vez que todos os meus estudos artísticos e ações profissionais (seja em cena

ou dando aulas de dança) estão direcionados a essa área, e a atuação com o burlesco que realizo se distingue fortemente pelos recursos da dança. Para a compreensão de uma trajetória enquanto pesquisadora, traço também relações entre a minha pesquisa de mestrado (defendida no ano de 2016) com a tese de doutorado (defendida em 2021).

Nessa seção “Atrações da Noite”, apresento a organização da tese, adiantando os principais tópicos de cada capítulo: Introdução; O Ticket do Burlesco É O Paradoxo; Burlesco: *Glitter* e Plumas, Peitos e Bundas; *The naked result*: três propostas finais.

## **O TICKET DO BURLESCO É O PARADOXO**

Nesse capítulo explico como foi o processo de eleger o paradoxo como *ticket*, conceito operacional da pesquisa. Assim apresento facetas paradoxais do burlesco, que estão presentes, sobretudo, no corpo, e apresento as escolhas metodológicas da investigação para aderir ao paradoxo. É possível notar aqui uma reunião de diversas teorias e conceitos que mobilizo, demonstrando autores e autoras que serão recorrentes e, ao mesmo tempo, apontando certa filiação de pensamento teórico. Esses autores e autoras compõem uma fortuna crítica dentro dos temas que estabeleço. Aparece aqui também um entrosamento com conceitos e discussões sociológicas - espaço de conhecimento que me relaciono desde a pesquisa de mestrado - e uma dedicação para compreender certas teorias filosóficas feministas e de gênero. São feitos questionamentos a exemplo de: “Como se colocar feminista através do burlesco?”. A perspectiva feminista brasileira para se pensar o fazer artístico burlesco brasileiro torna-se essencial para abraçar subjetividades.

Um “Quadro Paradoxal” também é criado, no qual organizo visualmente alguns disparadores reflexivos da tese: 1 “Descer A Raba/Fazer Subir O Conceito”; 2 Sensualidades/Feminismos; 3 Prazer Feminino/Prazer Correspondente somente a Padrões Machistas; 4 Corpo Objeto/Abjeto/Corpo Sujeito; 5 Empoderamento/Vulnerabilidade do Corpo; 6 Entretenimento Noturno é Arte?; 7 Níveis de Autonomia Econômica e de Gênero/A Economia Fálica. Evito dizer que esses disparadores sempre apresentam relações de polaridades, pois em muitos

casos veremos paradoxais coexistências e nem sempre oposição e dualidade. E aqui devo lembrar as palavras de Giorgia, mencionadas na primeira parte da introdução sobre a burla, e que eu aproveito para expressar o paradoxo: "...burlar seria incorporar as coisas do mundo, criando objetos e situações impossíveis mediante as cansadas dicotomizações. Unir pedaços de mundos distantes, amarrando-os num feixe (fetiche) incomum..." (SAIDEL, 2013, p.14).

Além de compreender o paradoxo como conceito operatório, eu elejo alguns paradigmas para compreender em quais macros e micros contexto o burlesco se insere artisticamente. Assim teremos discussões a respeito de: "O burlesco e o paradigma de valor: pensando a tradição cultural da arte e seus interesses de pesquisas"; "Paradigmas de uma autonomia relativa para trabalhar com o burlesco"; "Paradigmas e paradoxos das mulheres nuas".

## **BURLESCO: GLITTER E PLUMAS, PEITOS E BUNDAS**

É nesse capítulo que localizo a carne do trabalho. Começando com uma descrição etimológica e histórica do que é o burlesco, subcapítulo "*It's Burlesque*<sup>39</sup>", para depois compreendê-lo na prática, subcapítulo "Hora do show – Um Manual Burlesco". Aqui estou falando do fenômeno que vemos na cena, fenômeno que vivencio e estudo. Assim, tudo que faz parte da prática é trazido, em dimensões distintas conforme meus focos em interesse: Dançando Sensual & Sexy; Classic Moves; Sexual Moves; Paradoxos do Strip-Tease; Show Girl Persona: Personagem, Figura, Persona, e Performance; Maquiagem, cabelo e figurino.

Ao final desse grande capítulo, dedico-me a discutir o burlesco a partir de perspectivas brasileiras, inclusive trazendo o fenômeno do teatro de revista para sugerir comparações e aproximações entre os dois fenômenos. O festival de burlesco brasileiro "*Yes, Nós temos Burlesco*" é mencionado e abre um tópico importante de discussão para se falar de burlesco brasileiro. Das entrevistas, chamo atenção especial para as reflexões de Malu Cavalcante (*Petit Cappuccine*), que

---

<sup>39</sup> Justificando a escolha desse título: *It's Burlesque* é o nome da trilha principal do filme *Burlesque* (2010) dirigido por Steve Antin, onde no elenco se destacam Christina Aguilera e Cher. O filme, bem como a música em tom de *cabaret*, se torna uma referência senso comum para explicar o que é burlesco. No entanto, e obviamente, na tese vou a fundo para explicar o burlesco.

demonstra a necessidade de se compreender, para além de um burlesco brasileiro, um burlesco negro. Por diversas vezes trechos das entrevistas realizadas são entremeadas aos textos desse capítulo, e isso se repete em “*The naked result: três propostas finais*”.

### **THE NAKED RESULT: TRÊS PROPOSTAS FINAIS**

Colocados todos os pontos (práticos/artísticos, teóricos, filosóficos, sociológicos, paradoxais) na mesa, realizo três desafiadoras propostas que envolvem a prática do burlesco na visão que recorto para a pesquisa: O burlesco é uma performance artística de gênero; Burlesco: uma revisão sobre a mulher e o corpo objeto (sexual, mercadológico, artístico); Problemas Burlescos: os níveis de autonomia *versus* a dominação masculina e sua economia fálica. Em todas essas propostas encontramos discussões contemporâneas, representantes de paradoxos e/ou problemas.

Em “O burlesco é uma performance artística de gênero” parto da teoria *queer* de Butler (2003). Assim o gênero tem uma capacidade de ação, repetição e até mesmo de flutuação, características que podem ser detectadas na performance burlesca. A exibição do corpo, a nudez sucessiva, a transformação e a surpresa são aspectos que podem apontar para uma arte que trabalha sobre a performatividade de gênero, sobre a performatividade *queer* e também feminista. Uma interessante comparação entre - o que podemos chamar de - “sistema *drag*” e o “sistema burlesco” também é lançada nesse momento.

Em “Burlesco: uma revisão sobre a mulher e o corpo objeto (sexual, mercadológico, artístico)”, destaca-se o problema: o embate da objetificação se restringiu apenas às mulheres e aos seus corpos e sexo, e tomou uma proporção abjeta com esse reforço. No entanto, o que não pode se resolver, pode-se burlar. E o burlesco realiza essa ação. Para essa condição de corpo objeto, a burla aparece como licença paradoxal, de poder e de transgressão. Feitos alguns jogos conceituais e reflexivos em torno do corpo objeto, exponho exemplos de objetificação e da “mulher objeto”, na ideia de classificar reconhecidos tipos de objetificação e assim tentar compreender se há algo de objetificação no fenômeno burlesco, de que forma

isso acontece, e como esse acontecimento se diferenciaria de outros reconhecidos casos ditos objetificação. Assim teremos os seguintes exemplos demonstrados em ordem: 1 – A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário; 2 – A objetificação da mulher no âmbito pornográfico tradicional; 3 – objetificação no sentido de posse; 4 – A possibilidade de objetificação da mulher no contexto do burlesco.

Em “Problemas Burlescos: os níveis de autonomia *versus* a dominação masculina e sua economia fálica”, apresento um prolongamento da discussão anterior. Os problemas burlescos estão embrenhados na pauta associativa capitalismo/patriarcado, e entre reforço/subversão. Quando Jessica Berson (2016) reflete que “Sentir-se empoderada não é a mesma coisa que ser empoderada...” começamos a entender alguns desses “problemas burlescos” ou limites entre a ambiguidade “níveis de autonomia *versus* a dominação masculina e a economia fálica”. A teoria de Bourdieu irá me servir até certo momento para compreender uma interpretação de economia fálica, mas para começar a fazer a contraposição, a própria burla desse sistema, me distanciarei de Bourdieu para abraçar outras referências. Veremos ainda que a discussão de gênero é um ponto disparador da performance burlesca, mas não está desacompanhada. A tensão em relação à histórica questão racial no burlesco, por exemplo, é um tema prioritário para a comunidade neo-burlesca (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.59), e trarei algumas falas da artista Pettit Cappuccine (Malu Cavalcante) para compreender legítimas reivindicações para o burlesco.

Antes de concluir o capítulo “*The naked result*: três propostas finais” realizo, através de um subcapítulo intitulado “*results*”, um fechamento com os principais resultados reflexivos do trabalho, retomando questões iniciais da pesquisa, demonstrando as evoluções dos pensamentos articulados, e sugerindo as últimas e novas ideias ao analisar a tese por completo. Após esse momento, temos então o capítulo de conclusão, evidenciando as transformações ocorridas enquanto pesquisadora, as contribuições e os limites da tese, entre outras informações contextuais do período em que o trabalho foi criado.

## 2 O TICKET DO BURLESCO É O PARADOXO

Para que eu encontrasse a problemática da pesquisa, deixei aquietar o pensamento para as palavras dançarem livremente. Não foi uma escolha rápida e certa. Foram voltas. E elas foram importantes, já que alguns resquícios antigos permaneceram na tese. Quando eu comecei a escrever a tese, a questão da legitimidade artística figurava forte para mim. Preocupava-me em expressar a relevância da arte do burlesco diante de outras manifestações artísticas, de outros segmentos de pesquisas acadêmicas. Antes eu estava fortemente influenciada pela perspectiva analisada por *Dancing on The Canon* (DODDS, 2011), que discute o *canon*, e a disparidade de valor entre as diferentes danças, na prática e nas pesquisas sobre dança. Assim, como já abreviado na introdução, eu tinha o valor como conceito central da pesquisa.

O valor ainda está aqui, mas como um fator paralelo, assim como a questão da legitimidade. Aos poucos percebi que o paradoxo seria uma ferramenta melhor para entender o burlesco hoje, já distante dos binarismos de valor tradicionais. Pensar na legitimidade da arte implicaria estudar graduações de valores que indicam baixa cultura *versus* alta cultura (estrutura de pensamento que já se encontra fragilizada). Não quis fugir totalmente dessa vontade de pensar a legitimação, mas também não quis torná-la contexto e motivo definitivo da tese, até porque muitas verdades perenes sobre o valor da arte vieram se modificando rapidamente nos últimos tempos. É por isso que Bourdieu, com o conceito de valor, legitimação e canonização, vai aparecer na tese, mas não permanecerá do início ao fim.

Ao afrouxar os laços com o conceito de valor, houve então um momento em que duas palavras reunidas surgiram: prazer e paradoxo. Como pensar o prazer feminino, a expressão das sensualidades fora da lógica machista? É possível? Como é esse corpo paradoxal burlesco, cheio de *tease* e burla? Pois é nesse caminho que encontramos grandes questionamentos contemporâneos do fazer artístico das artes sensuais, como o burlesco.

A problemática desse estudo tem esse tom. A construção da performance burlesca oferece uma oportunidade de desenvolver ideias, de criar personas, e de burlar esquemas culturais fixos ao redor do sexo (REGEHR, 2017, p. 79). Suas

circunstâncias de acontecimento são artísticas, mas suas veias são paradoxais e articulam-se rompendo fronteiras da arte, ou do que é de maior valor nas artes. Talvez, práticas como o burlesco venham para a história flexibilizar as categorias da arte e de valor nas artes. O que é “arte de verdade”, o que é “arte séria”.

Aspectos além daqueles puramente artísticos são considerados, justamente pelo contexto de lugar não artístico em que o burlesco muitas vezes acontece (bares, casa noturnas, festas). Eu provoço que aí se abre um paradoxal *ticket* sobre o conceito de artificação (HEINICH; SHAPIRO, 2013) aplicado ao burlesco. Vou explicar melhor através da seguinte pergunta, que resume o conceito de artificação: qual principal elemento não arte<sup>40</sup> é transformado em arte pelo fenômeno do burlesco, da ação concreta das artistas, e que poderia se verificar nele um processo de artificação? O *strip-tease*. Um elemento-chave. Os deslocamentos da prática *strip-tease* para que essa se torne aceita artisticamente, para que possa ser analisada enquanto técnica, e para que se diferencie em um *strip-tease* específico do burlesco, é um fator a ser examinado com alto grau de importância na tese.

Outro fator que caracterizaria um processo de artificação, conforme o texto traduzido de David Harrad “Quando há Artificação” (HEINICH; SHAPIRO, 2013), é o da intelectualização. Vamos notar que o burlesco hoje se constitui como uma arte realizada por mulheres que em sua maioria tem o segundo grau completo, e até mesmo faculdade e pós-graduação (DODDS, 2011). Essa tendência não pode ser generalizada, mas se confirma em boa parte das entrevistas que realizei durante a escrita desse estudo. Não é incomum notar essas mulheres discutindo suas performances em contextos acadêmicos. Eu sou um exemplo, mas também existem outros no Brasil, como a artista e pesquisadora Giorgia Conceição, conhecida

---

<sup>40</sup> E ao revelar que esse elemento é o *strip-tease*, encontramos maiores paradoxos. Por um lado, existe um esforço de discernir nitidamente as diferenças entre *neo-burlesque* e *strip-tease*. Nas palavras de David Owen - autor de artigos como *Neo-Burlesque and the Resurgence of Roller Derby: Empowerment, Play, and Community* (2014), um show de burlesco é “mais sobre a provocação e a arte de revelar, em vez de uma simples exposição”. (REGEHR, Kaitlyn. 2017, p. 79, tradução nossa). *More about the tease and the art of the reveal rather than about simple exposure*. Por outro lado, também quer se compreender mais sobre o *strip-tease* enquanto técnica, ainda que tenha propósitos multifacetados que nem sempre priorizam a funcionalidade arte. Além do mais, as primeiras dançarinas de *strip-tease* também representaram novas visões de empoderamento feminino (BERSON, 2016, p.8). Ou seja, na tese mostrarei sim as distinções entre as artistas burlescas e as dançarinas de *strip-tease* (não burlescas), no entanto, sem destituir, dessas últimas, a voz e o poder de resposta à opressão do patriarcado. As trabalhadoras que performam no mercado erótico não são simplesmente receptoras passivas dos golpes duros do patriarcado (BERSON, 2016, p.19).

artisticamente por Miss G (SAIDEL, 2013; CONCEIÇÃO, 2011), já mencionada na introdução do trabalho.

Importante frisar que os processos de legitimação não são os mesmos da artificação, bem como HEINICH e SHAPIRO (2013) definem: “Apesar de uma semelhança aparente, os dois conceitos são bastante diferentes. Com efeito, afirmamos que o conceito de artificação é um avanço teórico e empírico em relação à legitimação” (HEINICH; SHAPIRO, 2013, p.17).

O jogo da artificação serve aqui enquanto *ticket* reflexivo inicial, para compreendermos à luz de outras faculdades, como a sociologia, o fenômeno da tese. No entanto, a análise do burlesco em um processo de artificação é por si paradoxal e complexa, quando não contraditória. É um *ping-pong* reflexivo. Ao passo que transforma um elemento tradicionalmente visto como não arte em arte, a exemplo do *strip-tease*, e que passa a se estabelecer também em ambientes artísticos e culturais (teatro, editais da cultura, universidade), ele, o burlesco, também quer fazer o movimento contrário: levar a arte de modo complexo, em termos de política e de discurso para o bar, para locais que não são tradicionalmente de arte. Noto ainda que algumas artistas desejam carregar e defender uma identidade *stripper*, contrária daquela da artificação, e, inclusive, não querem se reconhecer necessariamente enquanto artistas (mais adiante poderei sinalizar isso em alguns relatos, nas entrevistas). Complexidade e paradoxo, conceitos-chave da pesquisa.

**Figura 8** - Gabbi Chultz em Valen Bar. (Porto Alegre)



Fonte: Valen Bar.

**Figura 9** - Gabbi Chultz em Valen Bar. (Porto Alegre)



Fonte: Valen Bar.

## 2.1 ESCOLHAS METODOLÓGICAS PARA ADERIR AO PARADOXO

Durante os meus anos de estudo no doutorado, alguns autores me instigaram a compreender os modelos e instrumentos de pesquisa dos estudos comparados<sup>41</sup>, uma vez que tinha o desejo de compreender as semelhanças, diferenças e as linhas paradoxais de um *strip-tease* burlesco, de uma atuação e de um corpo burlesco, em relação às performances de *night club*, das *strippers*. Cito como exemplo, dentro da perspectiva dos estudos comparados, o objeto de Wacquant - a violência na rua e no ringue, presente em “Corpo e alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe” (Wacquant, 2002)<sup>42</sup>. “A violência na rua e no ringue” inspira no que diz respeito à comparação: a violência das ruas é interpretada diferentemente da violência do ringue, dos lutadores de boxe. No texto de Wacquant, os lutadores praticam a violência do ringue para se proteger da violência da rua: “*todo tempo passado no gym é menos tempo passado na rua*”. O que parece, em um olhar senso comum, uma mesma forma de violência, através do estudo a similitude é desmistificada, e surge a possibilidade paradoxal.

A técnica de observação como meio para se apropriar da prática, em uma ação de “corpo e alma” também é uma inspiração aqui, para se fazer uma pesquisa etnográfica e autoetnográfica em dança. Wacquant atua no condensamento da erudição acadêmica e do conhecimento *in loco*, fazendo com que o pesquisador integre suas próprias impressões corpóreas na investigação sociológica. Escrever sobre algo que faço, ser artista e ser pesquisadora, envolve esse condensamento.

Se para Wacquant (2002) a violência é um tema, quais são os elementos diferenciadores em meu trabalho: a sensualidade, o prazer, a nudez, o *strip-tease*, e a própria arte. O *strip-tease* de *night club* não é igual ao *strip-tease* burlesco. A dança de palco e a dança de bar, do *cabaret*, ainda que possam se aproximar em termos de coreografia, dança e figurinos, adquirem e acionam valores distintos,

---

<sup>41</sup> Método de pesquisa recorrente em estudos filosófico-político-sociológicos que buscam comparar realidades. Como referências, cito o artigo *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe* (Wacquant, 2002), que compara e contrapõe a violência na rua da violência no *ring*.

<sup>42</sup> Livro de Loïc Wacquant: “Corpo e Alma - Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe”. Em resumo, o livro é uma etnografia de um ginásio de boxe realizada após o período de três anos de trabalho intensivo de campo em Woodlawn, comunidade afro-americana de baixa renda na cidade de Chicago.

quando não paradoxais. E até mesmo riscos distintos. Um ou uma espectadora pode intervir de forma surpreendente com a performance de bar, e talvez esteja em estado alterado (estado de embriaguez, por exemplo).

Ainda sobre a perspectiva dos estudos comparados, a necessidade de ir a campo na pesquisa aproxima-me da ideia de “... uma sociologia não somente do corpo, no sentido de verificar um objeto, mas também a partir do próprio corpo como instrumento de investigação e vetor de conhecimento” (WACQUANT, 2002, p.12), traço típico desse modo de estudo. Para seguir no exemplo de Wacquant, ele mostra e demonstra, em um mesmo movimento, a lógica social e sensual que informa o boxe como ofício do corpo no gueto norte americano. Assim, as percepções e sensações vistas da cena, do palco, contam como informações e dados valiosos para investigar o burlesco, assim como as percepções colhidas das artistas entrevistadas.

Falando em ir a campo, é importante explicitar que durante todos os anos de estudo de doutorado, eu estive em cena, me apresentado no Valen Bar semanalmente, e em outros locais esporadicamente (inclusive fora da cidade de Porto Alegre), até próximo à chegada da pandemia. Procurei trabalhar nesses últimos anos exclusivamente nos *modus operandi* de criações autônomas, individuais, e em locais fora do circuito teatral e tradicional de arte. Assim, pude mergulhar nos procedimentos de pesquisa da etnografia e autoetnografia. O artigo “Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística”, de Ciane Fernandes (2013), e a provocação de André Lepecki “*Como escrever com dança? (ao invés de simplesmente sobre dança)*” em seu respectivo artigo “*Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*” (2004, p.133), me inspiram a buscar uma escrita coerente à prática que observo e desenvolvo. Como pensar dançando, “*escreverdançando ou dançaescrevendo*”? (FERNANDES, 2013, p.20). Tento trazer essas respostas na forma que escrevo e organizo a tese.

Os principais procedimentos da pesquisa etnográfica para elaborar as formulações do estudo foram: estar em cena, realizar entrevistas, fazer viagens, participar de eventos e festivais, filmar e fotografar o campo, gravar minhas percepções (voz e/ou vídeo) sobre o processo e escrever a tese em primeira pessoa

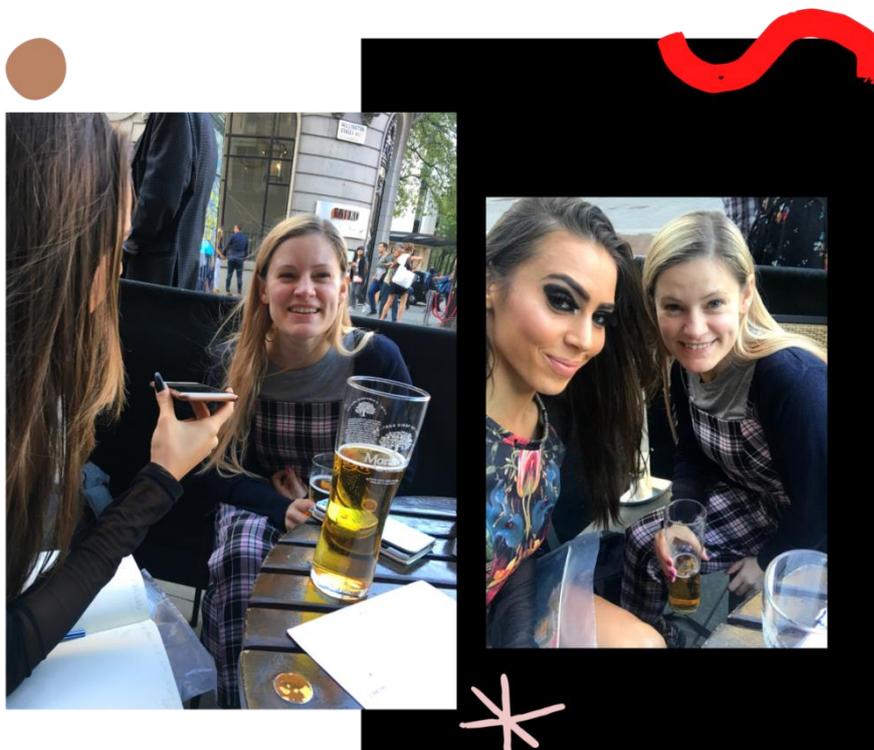
do singular ou do plural. A respeito das entrevistas, realizei quatro entrevistas com artistas brasileiras do universo burlesco; uma entrevista com uma artista burlesca internacional, em Londres; e uma entrevista com alguém de fora do burlesco, que nos pudesse provocar, sobretudo, ao que tange os feminismos e a ideia objetificação da mulher, para falar de Monique Prada. Além dessas entrevistas, pude entrevistar a ex-vedete gaúcha Eloína Ferraz, especialmente para a escrita do artigo “Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista<sup>43</sup>” (2020), o que foi fundamental para ancorar os momentos em que adentro no universo do teatro de revista dentro da pesquisa.

Todas essas foram práticas que aproximaram o sujeito pesquisador do objeto de análise, a teoria da prática, e, agora, a escrita do leitor. Somando aos procedimentos citados, logo no início da tese preocupe-me em entregar imagens de lugares e contextos abordados por mim, e seguirei nessas configurações, no objetivo de tornar a leitura viva e com personalidade, além de reforçar a documentação da pesquisa ao modo etnográfico.

---

<sup>43</sup> Para acessar esse artigo completo - Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista - clique em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/224192> Acessado em 05/11/2021.

**Figura 10** - Entrevistando Ruby Deshabillé (Londres UK), 2018.



Fonte: arquivo da pesquisadora.

François Laplantine, que se dedicou a escrever uma história do pensamento antropológico, apresenta a etnografia como fundadora da etnologia e da antropologia. Laplantine (2003), de acordo com Claude Lévi-Strauss, explica que “a etnografia, a etnologia e a antropologia constituem os três momentos de uma mesma abordagem” (2003, p.16). Em resumo, a etnografia consiste na observação de fenômenos e na coleta minuciosa de dados de forma direta, ou seja, na qual o pesquisador realiza aproximações frequentes ao campo estudado e irá impregnar-se pelas informações experienciadas. A etnologia seria como um distanciamento para realizar as primeiras análises do material colhido, e a antropologia, finalmente, “consiste em um segundo nível de inteligibilidade: construir modelos que permitam comparar as sociedades entre si” (2003, p.16).

Fortin (2009) considera, ainda, que tanto a etnografia como a autoetnografia podem ser analisadas como métodos de pesquisa que inspiram uma “bricolagem” metodológica. A autora entende por *bricolagem* a integração de elementos vindos de horizontes múltiplos, o que se torna pertinente às análises reflexivas sobre a prática. O termo *bricolage*, de origem francesa e cunhado por Lévi-Strauss, está presente em diversos domínios, como no cotidiano, nos negócios, na antropologia e nas artes. Nesse último, vale considerar a articulação de materiais de naturezas interdisciplinares para um uso específico. Esse procedimento pressupõe que o artista pesquisador esteja ativamente criando maneiras de se aproximar de um fenômeno, adensando a sua metodologia um olhar próprio. Ainda que eu esteja bastante envolvida na prática que a pesquisa analisa, invisto em deixar transparecer, através das técnicas de pesquisa empregadas, o esforço em realizar uma vigilância epistemológica, com o rigor que a pesquisa acadêmica exige.

Escolher a forma autoetnográfica como método de pesquisa possibilita agregar valiosas percepções, e, ao mesmo tempo, impõe desafios nessa aproximação, pelo envolvimento e paixão com o que se investiga. Praticar e amar burlesco se mostrou assim um tanto diferente em relação a pesquisar burlesco, uma vez que o processo da escrita favoreceu percepções aguçadas e distanciadas sobre o fenômeno e sobre as minhas sensações e experiências.

Minha experiência com a autoetnografia mostrou que o exercício da escrita torna-se um dos principais modos de produção da informação, uma vez que o olhar do pesquisador confunde-se com o olhar do artista, é um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo. No meu caso, a escrita foi efetivamente o que favoreceu um relativo distanciamento e uma certa compreensão das obras e de seus processos. (DANTAS, 2016. P. 177).

A exemplo de Dantas (2016), a forma autoetnográfica é uma constante em diversos estudos do campo da dança, e que mantenho uma filiação de pensamento. Assim perpasso por Dantas (2016), Fortin (2009), Fernandes (2013), para demonstrar meus pares dentro desse pensamento etno e autoetnográfico em dança. No entanto, as próprias autoras que mais utilizo dentro da tese— Sherril Dodds (2011, 2013), Jessica Berson (2016), são artistas participantes dentro de suas

próprias pesquisas, portanto, que empregam o modelo etno e autoetnográfico: Dodds ao pesquisar sobre burlesco e como essa comunidade articula expressões complexas de julgamento, significado e valor por meio de sua prática corporificada; e Berson baseando-se em sua própria experiência como dançarina exótica, ao examinar as maneiras como o *strip-tease* incorpora noções conflitantes de raça, classe e sexualidade feminina, e como a indústria da dança exótica utiliza essas diferenças para codificar e mercantilizar a imaginação erótica.

Realizar a demonstração das escolhas metodológicas, como apresentado, é relevante para exemplificar quanto a aproximação de “corpo e alma” (para lembrar Wacquant) ao fenômeno estudado é essencial para que não se caia em avaliações senso comum, ou avaliações simplistas, uma vez que o que se pretende é olhar o fenômeno com o *ticket* paradoxal, por dentro e na sua complexidade. É sobre fazer para explicar, e escrever para pesquisar, formular novas concepções. Os estudos comparados e o conceito de artificação (HEINICH; SHAPIRO, 2013) igualmente adiantam que certas distinções e peculiaridades do burlesco serão debatidas e até mesmo questionadas nos próximos capítulos, se prolongando até o final da tese. Demonstrado as escolhas metodológicas realizadas na pesquisa, e como o conceito operacional da tese se deslocou para o paradoxo, abordo a seguir a operação viva do paradoxo no burlesco e em meu recorte de pesquisa.

## 2.2 O PRAZER DO PARADOXO NO CORPO

Encontrando o paradoxo como um dos *tickets* operacionais principais do estudo, percebi um desejo, um prazer pela complexidade, e por aquilo que é tabu. E muitas vezes a complexidade do burlesco vem dos questionamentos das artistas. Das artistas, portanto, das mulheres e dos seus corpos. Eu reconheço isso em mim também.

Para tratar desses questionamentos complexos, dedico-me sobre os estudos feministas (e interessantes paradoxos que aponto na pesquisa partem desse recorte). Ideias presentes em artigos de “Explosão Feminista” (2018), e de “Pensamento Feminista Hoje: sexualidades no sul global” (2020), ambos

organizados por Heloisa Buarque de Holanda - autora brasileira de grande referência do nicho feministas, bem como ideias do Livro “Putafeminista” de Monique Prada - trabalhadora sexual, feminista e ativista, são citadas e tensionadas com frequência na tese. E assim geram perguntas do estudo: o que pode ou não uma mulher fazer com o seu corpo? Como se colocar feminista através do burlesco?

Estarei também apoiada em certos momentos nas teorias *queer* da filósofa e pensadora Judith Butler (2003), para me localizar dentro de um pensamento feminista com postura crítica e questionadora sobre identidade e problemas relacionados ao gênero. Os problemas que trato nesse estudo são paradoxos, e, para reforçar, esse é mais um motivo da aproximação à teoria de Butler e os “Problemas de Gênero” (2003), e aos “Corpos Abjetos” (2002).

Ainda que eu me utilize dessas autoras mencionadas para aderir ao paradoxo, sobretudo aos paradoxos feministas e de gênero que o burlesco possa provocar, quero enxergar o conceito mais dentro da prática do burlesco, no próprio corpo, do que ao lado de fora e demasiadamente conceitual. Ou seja, enquanto fenômeno vivo, prático-reflexivo, com exemplos. Vejamos as primeiras facetas paradoxais do burlesco a partir de agora.

O paradoxo do burlesco está no corpo e nos seus desejos de expressão e de burla, no *tease*, na provocação, e nas séries de imagens de mulheres seminuas que se divertem, que sensualizam, que sentem e performam o prazer, e reivindicam poder e respeito ao mesmo tempo. Gosto de pensar nessa força do prazer como movimento político e festividade do corpo. Patricia Fagundes<sup>44</sup>, diretora de teatro que concentra parte de sua escrita sobre a ética da festividade na criação cênica, oferece uma definição de prazer na cena que muito combina com a proposta burlesca e paradoxal. No caso, ela denomina o prazer enquanto elemento do processo criativo:

Prazer: Vetor de resistência que cria linhas de fuga, forma comunidade e fomenta a autorregulação. Prazer como opção ética que nos abre ao mundo e ao outro, à possibilidade do gozo na vida e na arte sem

---

<sup>44</sup> Professora de Direção Teatral no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Diretora da Cia Rústica de Teatro (Porto Alegre). Doutora em Ciências del Espectáculo pela Universidade Carlos III de Madri.

esperar o paraíso ideal, inventando espaços onde outras formas de sociabilidade são possíveis. (FAGUNDES, 2011, p.4).

As “outras formas de sociabilidade” possíveis que se esboçam “sem esperar o paraíso ideal”, como reflete Fagundes, combinam-se na presente reflexão com a definição de burla de Giorgia, a ser trazida e reforçada mais uma vez: “burlar seria incorporar as coisas do mundo, criando objetos e situações impossíveis mediante as cansadas dicotomizações”. (SAIDEL, 2013, p.14). Assim, *prazer – burla – tease – paradoxo* interligam-se em uma linha de raciocínio criando o palco perfeito (ficcional/cênico e ao mesmo tempo de criação/reivindicação de novas realidades) do burlesco.

Ainda sobre o prazer e suas paradoxais camadas de criação/reivindicação no burlesco, questionamentos são disparados: “Quase tudo incorporado à sexualidade da mulher vem de ideias patriarcais, distorcidas, das mulheres como objetos para o prazer masculino?” (SIEBLER, 2014) <sup>45</sup>. A autora Kay Siebler (Estados Unidos) Diretora de Estudos de Gênero e Professora de Inglês na Missouri Western State University, lança a interrogação e questiona a potência de grande parte de artistas neo-burlescas em incentivar mulheres a celebrarem suas sexualidades por meio da performance burlesca. Ela sugere que o que acontece em grande parte é um reforço da opressão relacionada à sexualidade feminina de maneiras muito tradicionais, sobretudo com a popularidade do neo-burlesco na cultura dominante (SIEBLER, 2014). Esse é um ponto de vista de contraste em relação ao que busco incentivar e em relação ao que demonstro como posicionamento. No entanto, essas fricções são interessantes e fazem sentido. Isso prova o quanto paradigmas normativos são celebrados e criticados no burlesco. O burlesco traz os paradigmas a tona, desgasta e despe. E o ciclo se repete num fluxo de revelações contínuas. E o público aplaude literalmente esse paradoxo (DODDS, 2013).

Sobre as indagações a respeito das construções performativas de gênero pelas artistas burlescas, uma colocação específica de Duda Kuhnert<sup>46</sup>, que expõe a

---

<sup>45</sup> Citação do artigo *What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation* (SIEBLER, 2014).

<sup>46</sup> Duda Kuhnert é jornalista e pesquisadora (mestrado em artes pela UERJ). Foi coautora no livro “Explosão Feminista”, de Heloisa Buarque de Holanda.

respeito dos feminismos nas artes, presente no livro *Explosão Feminista* (de Heloisa Buarque de Holanda) nos serve: "... não é de hoje que as mulheres usam seus corpos como estratégia de expressão. Contudo, as indagações às construções performativas de gênero, recorrentes nas artistas contemporâneas, demoraram a entrar em pauta." (HOLANDA, 2018, p.85).

Apropriando a fala de Kuhnert ao contexto do burlesco, elaboro dois pontos: o primeiro ponto salienta que o burlesco na contemporaneidade é representante de uma inovação, ao entregar a exposição do corpo sensual da mulher nas mãos dela mesma; o segundo ponto nos diz que o jogo com as construções performativas de gênero sempre existiu no burlesco, mas é na contemporaneidade que surgem realmente as indagações, problematizações, revisões dessas performances. É na contemporaneidade que as criações artísticas do burlesco (obviamente que não todas, e não sempre e em todos os contextos, pois existem autonomias relativas, que veremos mais adiante) investem ainda mais em uma desestabilização de certas imagens relacionadas, principalmente, à cultura patriarcal e heterocapitalista.

Para mais facetas paradoxais do burlesco, temos o paradoxo fortemente marcado no corpo *strip-tease*, uma performance "empoderada" de um corpo que a priori é visto como marginal, não decente, não aceito na sociedade, algo como um corpo abjeto, na teoria de Butler (2002), para classificar os corpos que não deveriam existir. Esse julgamento do corpo *strip-tease* também será avaliado na tese enquanto "corpo objeto", assim chamado de maneira pejorativa para designar aquele que não produz, não é livre, é apenas ordenado, manipulado e consumível, para satisfazer desejos. O corpo do burlesco é lugar de inúmeros paradoxos, um corpo paradoxal.

Mas o que é um corpo paradoxal? Pensando em trazer uma definição de corpo paradoxal para o momento, faço isso a partir da construção do conceito de corpo paradoxal no âmbito da obra de José Gil (2001). Eu venho me utilizando da filosofia de Gil (filósofo português) em produções acadêmicas passadas, no meu mestrado, no sentido em que ele trata e traz exemplos específicos da dança, dentro do seu pensamento filosófico sobre o corpo. A perspectiva teórico-filosófica de Gil acaba me servindo para compreender na prática o corpo paradoxal do burlesco pelos exemplos práticos que traz, e pela minha familiaridade com a obra de Gil

(2001). Na ideia de corpo paradoxal de Gil, encontro uma proposta que conversa com o que enxergo de essencial no corpo burlesco. Há uma perfeita profusão de sentidos quando Gil fala de...

um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. (GIL, 2001, p.67, 69).

Ao ler a frase de Gil (2001), consigo imaginar o corpo burlesco em cena, no seu despir, próximo ao seu público, e conectado com todos os elementos que o cercam (peças de figurinos, luzes, som, bebidas, mesas, garçons, gritos, necessidade de improvisos). Para abordar a nudez do burlesco, o abrir e o fechar de Gil serve tanto quanto a noção de “natureza da pele”, que o autor aborda mais adiante em seu livro “Movimento Total” (2001). A pele à mostra no burlesco é um paradoxo que pode ser lido de forma poética e às lentes de Gil, como proponho. Esse corpo paradoxal de Gil, onde quero fazer deitar o burlesco, tem, nas palavras do filósofo, uma...

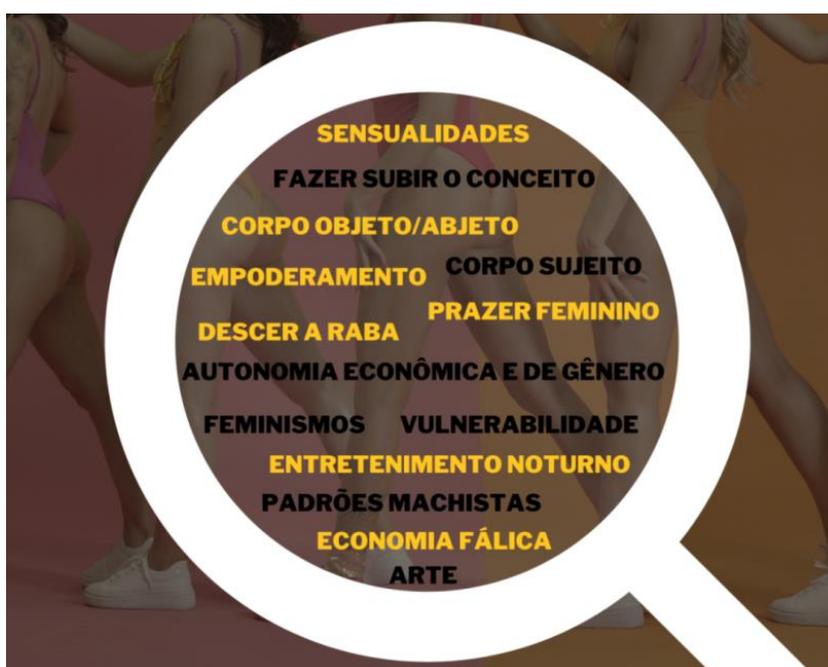
Capacidade que se prende menos com a existência de orifícios que o marcam de forma visível do que com a natureza da pele. Porque é mais por toda a superfície da pele do que através da boca, do ânus ou da vagina que o corpo se abre ao exterior. (GIL, 2001, p.69).

O burlesco utiliza sim de todos os orifícios para a abertura global do espaço interno, mas é, sobretudo, na pele e através dela que o burlesco fala e demonstra, inclusive, o prazer sexual. A pele é o elemento essencial, porque paradoxal: ela é simultaneamente interior (coberta pelo figurino no início do show, mas que está pronta para ser revelada) e exterior (quando se acaba a performance), sendo a própria interface entre o espaço exterior e o interior, portanto entre espectador e artista.

Esboçadas as primeiras facetas do paradoxo, e desse corpo paradoxal burlesco, apresento mais pistas do que você verá na tese a partir de um quadro

paradoxal: prazer, “prazer dos quadris, prazer do movimento, de descer a raba, fazer subir o conceito” <sup>47</sup> (GIA, 2019). Prazer e pulsão de vida, de criação, de risco, de desnudar. O prazer é meu. O prazer é nosso. E logo depois, o paradoxo: como assim “descer a raba e fazer subir o conceito”? Sensualidades e feminismos? Sensualidades e arte? Quem é a mulher objeto? Quem inventou a mulher objeto? Quem disse que ela é o objeto? Você? Ela? Quando isso é ruim? Quando é poder? Quem pode ter o poder? É possível uma resposta única, imutável e correta para tais questionamentos? Ou expor, burlar e mergulhar na problemática são alternativas mais interessantes? Prazerosa discussão.

**Figura 11 - Quadro Paradoxal**



Fonte: criação da pesquisadora.

<sup>47</sup> Faço menção a letra da música “O Que Cê Quer de Mim”, uma das músicas que lancei dentro do projeto mencionado “O Prazer É Meu” GIA foi o nome artístico que utilizei para esse projeto musical. Para ver e escutar: [https://www.youtube.com/watch?v=8QOM4FeMj\\_o&list=PLXmu2-TAGxXtNhd9polnknTu1OI0YQLoj&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=8QOM4FeMj_o&list=PLXmu2-TAGxXtNhd9polnknTu1OI0YQLoj&index=2) ou <https://open.spotify.com/track/0lsiXWaf2e0OELpNHuOG6T?si=74e17382982f4b55> Acessado em 05/11/2021.

Na figura que apresento “Quadro Paradoxal” organizei visualmente alguns disparadores reflexivos que me fizeram escrever a tese. Assim, quando essas palavras e ideias aparecerem durante o texto, você será convidado a utilizar o *ticket* do paradoxo para a reflexão. Uma observação importante: todas essas percepções, ainda que aparentemente configurem polaridades, são possíveis de serem agitadas, embaralhadas, para que flutuem. Quero dizer então que em muitos casos veremos paradoxais coexistências e nem sempre oposição e dualidade. Para lembrar<sup>48</sup>: “...burlar seria incorporar as coisas do mundo, criando objetos e situações impossíveis mediante as cansadas dicotomizações. Unir pedaços de mundos distantes, amarrando-os num feixe (fetiche) incomum...” (SAIDEL, 2013, p.14). Segue agora uma rápida legenda para cada item da figura:

### **1 “Descer A Raba/Fazer Subir O Conceito”:**

*Dispensio seu conceito standard, pronto, raivoso, ardiloso*

*Cansa, sabe?*

*Dispensio a tentativa de abafar a nossa força e prazer*

*Prazer dos quadris*

*Prazer do movimento*

*De descer a raba, fazer subir o conceito*

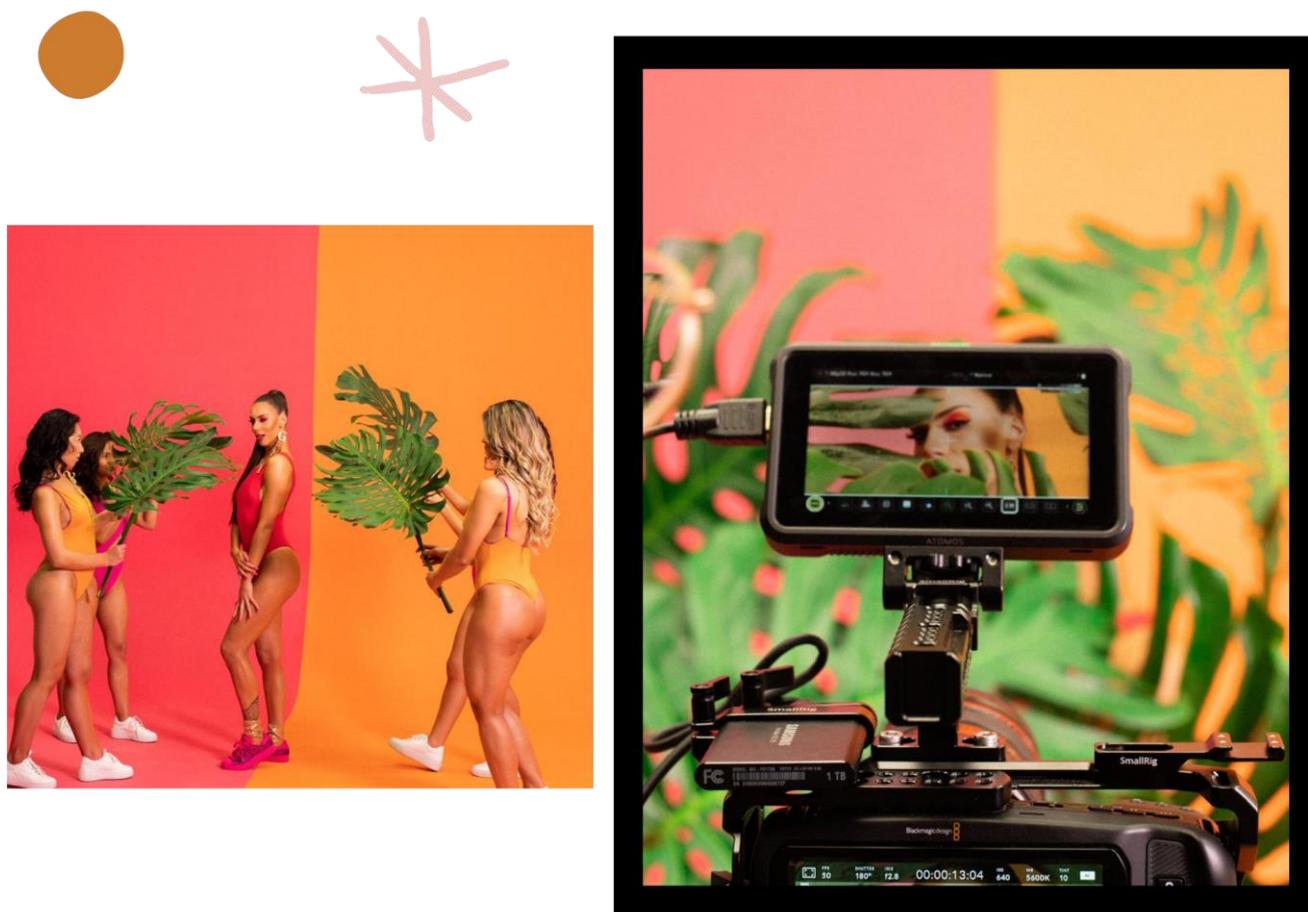
(GIA, 201.)<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Decido por repetir essa citação, pois ela sintetiza ideias e que me auxiliam a afrontar certos estigmas e rótulos, para encontrar o paradoxo. Ela serve como guia quando tudo parecer desafiador demais para ser aceito e compreendido. Repito, pois ela prepara o leitor para o que vem a seguir.

<sup>49</sup> Frase criada por mim e mencionada na minha música “O que cê quer de mim - GIA”, num momento “discurso” da canção: [https://www.youtube.com/watch?v=8QOM4FeMj\\_o&list=PLXmu2-TAGxXtNhd9polnknTu1OI0YQLoj&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=8QOM4FeMj_o&list=PLXmu2-TAGxXtNhd9polnknTu1OI0YQLoj&index=2)

**Figura 12** - Clipe “O que cê quer de mim” – GIA.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Vejo-me como aquela que mexe a “raba”, dança com a bunda, desce e sobe, e busca por conceitos. Nada de errado em somente mexer a “raba” também. Mas simplesmente esses dois fatores coexistem na forma que escolho fazer arte, no meu discurso, no meu trabalho. “Descer a raba” orientará você, leitora ou leitor, a compreender o quanto incorporo padrões de brasilidades e do mundo pop no meu trabalho com o burlesco (“Raba” é uma expressão frequente no funk para designar bunda). Muito do que faço nas aulas de dança ministradas por mim, na proposta da aula Sensual Hip Dance, aparece no burlesco também. De maneira geral essa frase demonstra meu posicionamento e identidade artística, reforçando o poder dessas movimentações e técnicas de dança que emprego em cena e que estudo. “... muita gente não acredita que seja possível ser puta e, ao mesmo tempo, saber escrever (a

falsa oposição bumbum gostoso *versus* cabeça pensante; você precisa parecer “séria” para ser lida).” (PRADA, 2018, p.28).

## **2 Sensualidades/Feminismos:**

Como sensualidades e feminismos podem coexistir? Há mais feminismos ou há mais sensualidades no burlesco? Mas quais feminismos? Mas qual burlesco? Quando e por que o burlesco pode ser uma prática feminista? Como eu posso ser feminista? Foi em busca dessas respostas que me direcionei essencialmente a duas leituras especiais: a primeira “Explosão Feminista: Arte, cultura, política e universidade”, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda (2018), buscando entender a multiplicidade e coexistências, pacíficas ou não, de discursos feministas; e a segunda leitura “Putafeminista”, de Monique Prada (2018), que só no título traz um maravilhoso e subversivo paradoxo. Nos estudos estrangeiros sobre o burlesco, a serem mencionados durante o texto, tais interrogações feministas também são frequentes. Ou seja, essa é uma questão reflexiva para o burlesco.

No início da minha jornada artística como dançarina de burlesco, eu tive medo de cair em categorias ditas “perigosas”, como a de me parecer prostituta. Na verdade medo de ser julgada. Pois em determinadas circunstâncias isso aconteceu. Logo avaliei as minhas percepções em relação a posicionamentos feministas: o que eu poderia ou não fazer para eu ser feminista. Com quem vou me parear? Como compreender e lidar com o estigma da prostituição?

Acabou que encontrei forças reflexivas justamente com aquelas que eu tinha medo de parecer. O discurso Putafeminista me trouxe aconchego reflexivo no momento em que Prada diz: “O estigma de puta não atinge somente a nós: atinge a todas” (PRADA, 2018, p.57). Estigma é uma palavra importante no livro Putafeminista. Talvez o que eu tivesse mais receio na época era o de sofrer com o estigma, e isso realmente aconteceu. Também medo de estar desalinhada com o pensamento feminista. Mas logo aderi a uma pluralidade de feminismos como alternativa.

Sobre as sensualidades, defendendo suas potencialidades, que abarcam o sensível, o singular, e também o lascivo, o sexual, o libertino e o travesso. O

“sensual” se tornou literalmente a minha marca ao longo dos últimos anos com Sensual Hip Dance ®. Mercadologicamente falando, na época que comecei (2016) o Sensual Hip Dance nome não me ajudou a entrar em certos espaços (escolas de dança, clubes, academias) e nem na mente das pessoas. Inicialmente.

Aí começaram as primeiras burlas, ainda antes do burlesco (talvez por isso eu tenha me familiarizado tão rápido com essa prática), com as aulas de dança. Em resumo, busquei aprovação de celebridades brasileiras e grandes mídias para espalhar a ideia, e posso dizer que foi algo que funcionou. Depois eu quis buscar maior autonomia com o que eu havia despertado. Com o burlesco não foi muito diferente. Também tive que fazer o corre estratégico para ser aceita nos meios que eu desejava. Foi só quando eu me apresentei em Londres que recebi mensagens que diziam: “nossa você realmente leva a sério isso”. Eu realmente levo a sério. Cada gesto é seriamente performado, sistematizado e potencializado.

### **3 Prazer Feminino/Prazer Correspondente somente a Padrões Machistas:**

Eis a questão: é possível pensar o prazer feminino fora dos limites machistas? Como pensar e performar o erotismo e a sensualidade? É possível que isso tudo exista fora desses padrões? O “*sexy burlesque*” está necessariamente e exclusivamente reproduzindo um *script* machista, e somente um “*burlesque underground*” estaria provocando rupturas na narrativa da conhecida sexualidade feminina? O discurso da heteronormatividade é o único possível? Quais são os limites dessa questão? Existem peças que somadas são suficientes para configurar o veredito: “sim, essas são reproduções de conceitos machistas!”? Como ver desejo, prazer, sensualidade e erotismo com lentes feministas?

Ampliando a discussão para fora do burlesco: a libertação sexual das mulheres que tanto postam fotos nuas e seminuas na internet, por exemplo, é um falso poder? Isso tudo não passa de uma mera ilusão delas próprias para com suas atitudes lascivas e ousadas de mexer e mostrar o corpo? Qual é o guichê controlador de todos esses corpos e atitudes? Por que os homens nunca serão questionados quanto a estarem ou não performando, na vida real ou em cena, padrões que privilegiam o prazer das mulheres em detrimento dos seus próprios?

Percebemos que neste contexto não há como falar em prazer, e em sensações paradoxais, sem falar em seu avesso, sem falar em desprazer, o que desestabiliza meu poder. O que torna um comportamento, um possível toque durante um show, um ato invasivo e de desprazer? Trarei em determinado momento algumas memórias da prática que remetem a essa reflexão, cercada por limites mais ou menos subjetivos e por tabus do toque.

#### **4 Corpo Objeto/Abjeto/Corpo Sujeito:**

Quando me dizem: você está sendo objeto, querem dizer também: você não produz nada, você é apenas um produto. Mas quem inventou essa mulher objeto? Quem tem o poder sobre ela e sobre nomeá-la objeto?

A partir do senso comum “mulher objeto”, alcanço a ideia de produto-produtor. O objeto aqui seria um produto, um produto comercial do produtor mundo capitalista, mundo que transforma mulheres em objeto de desejo de consumo. Um consumo que é principalmente sexual e que tem sua relevância expressada, sobretudo, por padrões de beleza. A propósito, um alerta: quanto maior a semelhança, em qualquer aspecto, com algum tipo de padrão, mais objeto a mulher é. A “sorte” é que alguns deles mudam muito rápido.

Não posso deixar de considerar o poder do ato de apontar sobre o objeto. O papel de quem o denomina. O corpo dito “objeto” é um corpo que não produz sentido, corpo sem sujeito, ele apenas reproduz, segundo essa percepção. Ao mesmo tempo em que a mulher objeto pode parecer superestimada em algum padrão e contexto, ou menosprezada pela sua falta de produção, ela também é um corpo abjeto, para utilizar um conceito de Butler, um corpo que seria melhor não existir, pois aciona problemas.

Aproximando a ideia de mulher objeto ao corpo não humano – e poderíamos substituir aqui a ideia de corpo humano pelo corpo de boneca, artificial, manipulável, usável – é que chego ao conceito de abjeto (PRINS, BAUKJE; MEIJER, 2002) <sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler” <sup>50</sup> - realizada por Baukje Prins e Irene Costera Meijer e publicada em português na Revista Estudos Feministas (2002).

Butler mobiliza a noção aberta de abjeto e menciona o mesmo uso por Julia Kristeva em *The Powers of Horror* (Os Poderes do Horror) que explica o abjeto:

O “abjeto” significa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (PRINS, BAUKJE; MEIJER, 2002, p.191).

Mais paradoxos: é atribuindo forma ao que seria um corpo que não deveria existir que esse corpo ganha exclusão, que é expelido. É atribuindo forma ao que seria um corpo abjeto (e objeto) que quem o assim os denomina se reafirma enquanto sujeito. Estou sugerindo corpo abjeto todos aqueles corpos objetificados por outrem, mas Butler se recusa a dar exemplos específicos de corpos abjetos. Ela oferece lentes limpas para supor e enxergar, deixando borbulhar a nossa imaginação. As prostitutas seriam corpos abjetos? Quando a mulher é denominada objeto? Por que o objeto está tendencialmente relacionado ao sexo? No entanto, o abjeto não se restringe ao sexo e a heteronormatividade somente, “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (PRINS, BAUKJE; MEIJER, 2002, p.161), não produtora de sentido. Como escrever a história daquilo que não deveria ter sido possível? (PRINS, BAUKJE; MEIJER, 2002, p. 166).

## **5 Empoderamento/Vulnerabilidade do Corpo:**

Dançar seminua publicamente me fez avaliar as seguintes percepções: quando eu me sinto vulnerável, e quando eu me sinto com poder nessa situação performativa que é o burlesco?

Não há como não falar de feminismos ao falar do corpo da mulher. Também não há como não falar de nudez ao falar do corpo da mulher. Pois seja de maneira vulnerável ou “empoderada” (para usar a palavra que, embora desgastada, seja ainda a mais usual e que suscita um grande debate), os corpos das mulheres são

alvos desnudos. Não somente no burlesco, mas no teatro de revista, mas na arte pop, na publicidade. Nem sempre consigo decidir os limites entre estar vulnerável e estar no poder. De maneira ou outra, ou nessa simbiose entre poderes e vulnerabilidades, as mulheres, a nudez e os feminismos tornam-se tabus combinatórios.

A ideia de empoderamento é manipulada no estudo para observar as ambiguidades e paradoxos deste corpo burlesco, nu, sensual, erótico, sexual. Reconheço que o conceito de empoderamento “foi levado para a academia, ganhando espaço nas perspectivas feministas sobre “poder” (ALLEN, 2005)” (SARDENBERG, 2006, p. 1), mas que por outro lado também ficou desgastado em suas apropriações por tantos outros meios – midiáticos, publicitários, comerciais, em discurso dos políticos, e nos discursos de algumas frentes da política de direita que prevê mulheres usando armas para autodefesa como entendimento de empoderamento – sendo, portanto, visto com desconfiança por muitas, e especialmente pelas feministas radicais. Como mencionado, cabe na tese refletir sobre as ambiguidades que desaprovam o próprio corpo sensualizado como empoderado.

Fazendo um breve apanhado conceitual de empoderamento, temos: para Batliwala, no caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa com o reconhecimento das forças sistêmicas que oprimem e a atuação para mudá-las (BATLIWALA, 1997). A ideia de empoderamento feminino significa que as mulheres podem decidir sobre suas próprias vidas nos espaços públicos e privados.

Sem perder de vista a dimensão coletiva, estrutural, e o sentimento social de liberdade, podemos pensar em empoderamento individual no sentido de dar vãs a certas autonomias. Para isso recorro uma citação de Monique Prada, na discussão de empoderamento das prostitutas:

“Incentivar a autonomia uma das outras é potencialmente revolucionário e também é o único caminho possível para produzir alguma mudança nas relações entre as prostitutas e o resto do mundo. Para tanto, precisamos derrubar os muros que nos separam – prostitutas, mulheres, feministas. Uma tarefa árdua, quando toda a sociedade, e mesmo alguns

feminismos, se esforçam desesperadamente para levantá-los e mantê-los sólidos.” (PRADA, 2018, p.74, 75).

Em uma perspectiva do feminismo e empoderamento negro, Joice Berth direciona a análise para “pensar empoderamento como conjuntos de estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas e as articulações políticas de dominação que essas condições representam” (BERTH, 2019, p. 35), assim, é possível dizer que o “feminismo negro potencializou a forma como o empoderamento é empregado, além de destacá-lo como uma ferramenta de movimentação da hierarquia socioeconômica e cultural da comunidade negra” (SANTOS, 2020, P.1).

... o empoderamento é a continuidade do processo que garantirá que essa existência pleiteada pelo lugar de fala se desenvolva de maneira plena e eficiente nas ações para a emancipação possível de mulheres negras e de outros sujeitos sociais oprimidos. Cabe lembrar a poderosa fala de Angela Davis, que afirma que a emancipação de mulheres negras representa que toda uma sociedade estará de fato se movimentando rumo à evolução e à erradicação dos nossos mais agudos problemas.” (BERTH, 2019, p. 42).

Voltando a falar de um empoderamento do corpo em cena, acrescento algumas percepções a respeito do empoderamento pela virtuosidade. O que percebi durante os meus últimos anos como artista que trabalha com danças sensuais, seja dentro ou fora do burlesco, é que um dos fatores que mais me protege e faz diminuir o estado de vulnerabilidade durante uma performance é a própria técnica corporal (não de forma isolada, mas acompanhada de outros capitais simbólicos pra além da técnica - magreza, raça, conformidade de gênero... Veremos mais adiante.). No caso, salientando a técnica da dança. Quanto mais o corpo, no caso seminudo e sensual, mostra habilidades físicas virtuosas (giros, movimentação detalhada de quadril, jogo de pernas), e habilidades outras, que também são virtuosas, de contracenação e jogo com a plateia, mais ele está “empoderado”, protegido. Isso pode ser explicado por uma teoria que não é de hoje. Foucault (2005, p.117)

ressalta que “Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. [...] tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil [...]”. Respiros em relação à visão exclusivamente objetificante, ausente de produção de sentido.

Isso me faz lembrar outro exemplo, não necessariamente burlesco. Mas quando corpos com deficiência são colocados em cena, e esses são fortemente aclamados pela sua utilidade em serem extremamente virtuosos (o dançarino Dave Toole<sup>51</sup> (1964-2020) da companhia DV8 Physical Theater poderia ser um exemplo disso). Evidentemente não é o mesmo contexto do corpo clássico do burlesco, mas as razões de eleger a tecnicidade do corpo virtuoso como forma de poder daqueles que geralmente são destituídos de valor, são compartilhadas entre o corpo nu e sensual, e o corpo com deficiência. Se voltarmos para a concepção de corpos abjetos de Butler tal relação faz bastante sentido.

## 6 Entretenimento Noturno é Arte?:

Para além de analisar gestos, movimentos e outros pertencimentos do cerne artístico e dançante do burlesco, interesse-me pela percepção dos contextos e espaços constitutivos dos eventos, onde ocorrem e onde estou analisando o burlesco. Assim, espaços não tradicionais de arte, como bares, cabarés, restaurantes, festas, fazem parte desses espaços constitutivos – espaço como lugar praticado (CERTEAU, 1996). O lugar significa para relativizar o próprio espaço do corpo, dançante, em justaposição a outros espaços e acontecimentos, outros consumos adjacentes e concomitantes, que podem tornar a experiência do burlesco um modelo perfeito de consumo capitalista.

O contexto ainda irá orientar as práticas que ali ocorrem, verificando níveis de autonomia artística, potencial político e performativo, oportunidade comercial, etc. Como visto, o conceito de artificação (HEINICH; SHAPIRO, 2013) pode inspirar para pensar o corpo *strip-tease* do burlesco, que muitas vezes deseja reforçar seu reconhecimento artístico, assim como Heinich e Shapiro trazem o exemplo de quando os dançarinos de *breakdance* trocam a rua pelo palco. No entanto o

---

<sup>51</sup> Dançarino e ator britânico (1964-2020).

burlesco está com maior expressividade no bar, no entretenimento noturno, e não nos espaços tradicionalmente artísticos (ainda que existam importantes exceções e distinções, pois ainda que esteja no bar, a atuação burlesca carrega fortes traços artísticos e de distinção cultural). Quando a arte vai para o bar, para o cabaré, existe um processo diferente, que envolve outras complexidades. Por isso chamei a proposta de artificação no burlesco de *ping-pong reflexivo*. O artigo de Heinich e Shapiro (2013) chega a fazer uma interrogação sobre a existência de um processo de des-artificação, embora seja difícil avaliar até que ponto isso seria possível.

### **7 Níveis de Autonomia Econômica e de Gênero/A Economia Fálica:**

Ainda que me interesse estimar o burlesco como fenômeno artístico, onde mulheres são protagonistas, certas análises paralelas são indispensáveis. O paradoxo, dessa vez, está no fato de: apesar do burlesco ter, muitas vezes, a mulher artista como protagonista, o poder financeiro nem sempre está em suas mãos. Ainda que eu diga: “eu e minha mala fomos a Londres”, e que lá me apresentei sozinha e voltei... Ainda existem ambiguidades. Sim, a autonomia é possível no burlesco. Esse autogerenciamento individual. Um dos fatos que mais gosto do burlesco é a sua possibilidade de autonomia profissional. Mas ainda assim temos as ambiguidades.

A esse respeito, mais adiante, vamos refletir sobre a questão estrutural econômica desse protagonismo, e vamos tomar como exemplo os donos dos estabelecimentos mais reconhecidos onde há performances burlescas. Essa configuração atesta a economia masculinista, uma economia fálica (PRINS, BAUKJE; MEIJER, 2002) também presente e problemática no burlesco. O sucesso das artistas burlescas representam conquistas substanciais em relação à liberdade do corpo, de expressão da sua sensualidade, sexualidade e erotismo. Liberdade de expressar seu próprio prazer. Mas, por outro lado, isso constitui um importante paradoxo, que parece esbarrar na reafirmação da posição de dominação do homem e da sua identidade fálica. Isso tudo remonta o questionamento feito anteriormente: como pensar o prazer, e o poder, feminino fora da lógica machista e heterossexualizada? É possível?

Os elementos em paradoxos, resumidos acima, foram os disparadores que me instigaram a pesquisar o burlesco. Foi o burlesco a prática que mais me despertou questões paradoxais, com as quais sigo trabalhando em todos os meus projetos. A partir dessas questões e aparelhagem conceitual liderada por diferentes paradoxos, irei agora discutir aspectos que tangem o burlesco, e são eles próprios verdadeiros paradigmas a serem desnudados, antes de entrarmos “na carne” da tese: “O burlesco e o paradigma de valor: pensando a tradição cultural da arte e seus interesses de pesquisas”; “Paradigmas de uma autonomia relativa para trabalhar com o burlesco”; “Paradigmas e paradoxos das mulheres nuas”.

Como havia mencionado anteriormente, para além do paradoxo você irá reparar que utilizo a noção de valor. Mas até mesmo o valor pode ser paradoxal, livre e flutuante. É, sobretudo, nesse aspecto que o valor me serve: *value laden*, *value free* e *value floating*<sup>52</sup> (DODDS, 2011). O paradoxo impera no jogo do valor, e não o contrário.

## 2.3 DESNUDANDO PARADIGMAS

### O BURLESCO E O PARADIGMA DE VALOR: PENSANDO A TRADIÇÃO CULTURAL DA ARTE E SEUS INTERESSES DE PESQUISAS

Onde inserir os corpos e o *modus operandi* do burlesco? Seria arte ou não arte? Talvez não seja necessário nomear o lugar, se é dentro ou fora da arte. São os dois, ou então os três: arte, não arte, interstício. O que quero demonstrar é que práticas como o burlesco são complexas no nível em que ativam relações que podem, ou não, envolver entretenimento, produção *mainstream*, produção *underground*, *free market*, mercado das artes, mercado do sexo. Quantas possibilidades e combinações paradoxais podem surpreendentemente coexistir.

---

<sup>52</sup> Valor dual, valor livre, valor flutuante (tradução nossa).

Mostrarei a partir de agora alguns jogos conceituais. Esses jogos especificam meus desejos de compreender o burlesco não somente no palco, mas em contato com o universo das artes (por eu ser artistas também de outras formas) e com o universo da pesquisa acadêmica. As considerações seguintes demonstram que a pesquisa está atenta às relações de poder, de distinção, e de força das práticas que chamo práticas artísticas sensuais, um tema que tende a estar mais presente em novas pesquisas, sobretudo no campo da dança.

Para começar, é importante salientar que a ideia dominante e universal do conhecimento tem natureza centrada no domínio da escrita, através da palavra (MARTINS, 2003). Costuma-se procurar o conhecimento, a arte e a cultura em museus, em bibliotecas, na universidade, não em bares e em cabarés. Assim, o conhecimento advindo do corpo, da palavra oral, se encontra sobrepujado. A dança tem o próprio corpo como o "... principal local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia..." (MARTINS, 2003, p.66). Mas a verdade é: o que não é trazido á escrita é pouco conhecido ou reconhecido, por isso meus esforços em trazer esse estudo até aqui.

Sherril Dodds, em seu estudo *Dancing on The Canon - Embodiments of Value in Popular Dance*, e embasada nos principais estudos de referência em dança que englobam a Europa e a America do norte, comenta que existe uma configuração interna de certo grupo, de certo pensamento em dança, que reflete um cânon valorativo, que é sabido e mantido de forma quase orgânica entre os seus membros. No caso, a autora aponta para uma falta de acesso e falta de valorização das danças populares em pesquisas acadêmicas e nas narrativas da história da dança.

Assim, mesmo que um pensamento em dança no Brasil ainda esteja em construção, chamo a atenção para um possível reflexo do fenômeno apontado pela autora no contexto brasileiro. Uma possível hierarquia de legitimidade e importância dentre os distintos estilos de dança e temáticas de pesquisa em dança. A hierarquia pode ser desenhada ao sobrepôr estilos de dança tradicionalmente relacionados a uma cultura erudita àqueles ligados a ideia de cultura popular, um velho, conhecido e até ultrapassado paradigma.

Ao longo da tese, preferindo não adotar o cânon valorativo daqui em diante como uma forma absoluta e perene, procuro formas de flexibilizar e questionar essa

estrutura polarizadora que contrapõe e classifica práticas da alta e da baixa cultura, ideia que já se verifica, mais uma vez, fragilizada - Fekete (1987), Frith (1991), Canclini (1997), Dodds (2011). Empregar valor faz parte de um ato humano, e essa vontade deve ser considerada uma prática social (DODDS, 2011, p.14), com poder de atribuir julgamentos de efeitos duradouros, mas não necessariamente fixos ou absolutos, uma vez que as reavaliações e os resgates é que devem ser perpétuos (CONNOR, 1992), e esse é o caminho desejado pela tese. É isso também que vemos, por exemplo, com as pesquisas em torno do teatro brasileiro de revista: o desejo de resgatar e reavaliar o valor desses fenômenos para a história cultural da arte brasileira.

### **UMA RÁPIDA PASSAGEM SOBRE O CONCEITO DE VALOR**

Partindo de duas visões sobre a discussão de valor, expressadas através da dialética absolutismo *versus* relativismo (DODDS, 2011, p.15), alio-me a forma relativista: o ato de empregar valor acontece de forma processual (CONNOR, 1993), e há mobilidade. Há dança no conceito, que se transforma através do tempo e em diferentes espaços de análise. Isso significa compreender o conceito de valor de forma flutuante. Guiar-se pela visão absolutista, determinista, seria como reforçar e assumir uma posição marginal para artes como o burlesco (DODDS, 2011, p.15), e meu estudo incentiva o inverso, a mudança de paradigma pela presença de reflexões paradoxais.

Inspirada pela pesquisadora Sherril Dodds, interrogo como o conceito de valor pode ser lido através dos corpos burlescos, interessando-me pelo conceito em movimento. O fato encaminha a compreensão de que o conceito de valor é de natureza relacional e social (DODDS, 2011, p.24), e que seus significados são complexos, flutuantes.

### **Valor e O Conceito de Capital**

O conceito de capital é interessante para compreender a evolução e a mobilidade do conceito de valor. A partir de noção de capital econômico proposta

por Karl Marx, Pierre Bourdieu sugere outras formas de capitais, passíveis de conversão em capital econômico, em poder, de maneira simbólica e como meio de dominação. A partir dessa perspectiva, surgirá uma série de capitais que serão mais ou menos relevantes para a inserção de indivíduos em determinados campos. Bourdieu (2011) inclusive faz uma espécie de aproveitamento de termos identificados ao nicho econômico, como o próprio conceito de capital, de lucro, e de conversão, para examinar valores e lógicas de determinadas estruturas sociais.

Na dança, o corpo é a dimensão fundamental, logo concentra o que chamamos de capital corporal. O capital corporal do dançarino compreende elementos como dimensões, forma, aparência, mas também as técnicas corporais em dança - de interação e de interpretação cinestésicas. A aquisição desse capital inclui a formação e a experiência (SILVA, 2009, p.4). Conforme as disposições desse capital acumulado, o dançarino tende a ter mais ou menos valor dentro de determinados contextos.

Aqui já encontro um exemplo onde o capital mobiliza o valor, sendo possível verificar quando há o aumento de poder do corpo burlesco e, portanto, quando há menor vulnerabilidade do corpo sensual seminudo do burlesco (sobretudo se comparado à vulnerabilidade do corpo das dançarinas de *strip-tease*): quanto maior e mais elaborado o capital corporal da artista burlesca (o que se traduz em: quanto melhor a técnica física e interpretativa), mais se diminui o risco à vulnerabilidade. O poder do capital corporal parece não ter apenas valor e reconhecimento para seus pares, na dança, na arte, mas adquire, de forma diferente, valores e efeitos diante do público comum.

### **Valor e abstrações em análises de movimentos**

As diferentes linhas de movimentos criadas através do corpo, e o uso de diferentes regiões corporais, apontarão técnicas, preferências e hierarquias de valor específicas aos olhos de uma leitura especializada em dança. As técnicas acumuladas por bailarinos denotam capitais corporais, indissociáveis de capitais culturais e sociais, os quais serão mais ou menos valorizados dentro do grande

campo da dança. Mas tais percepções de valor são realmente dançantes e flutuantes.

Randy Martin<sup>53</sup>, sociólogo, bailarino e professor na *New York University*, propõe para embates dessa ordem a ideia de *Social Kinesthetics*<sup>54</sup> e suas derivadas lógicas de valor. Através de uma visão de história da dança, Martin<sup>55</sup> (2014) localiza três tipos de cinestésias sociais, relacionadas a ativações distintas de valor.

Em primeiro lugar, Martin apresenta o balé e a apropriação da dança pelo Rei Luís XIV como mecanismo de poder. As posições corporais verticais conferiam à corte a projeção de um ideal, distinto, do homem descendente de deus. Em segundo lugar, tem-se a dança moderna, trazendo Martha Graham como uma das expoentes. A força cinestésica nesse caso derivaria não mais da verticalidade, mas da profundidade. O que você é vem das profundezas de seu corpo, do centro do seu corpo. Por último e terceiro, tem-se a dança pós-moderna e todas as derivadas formas de dança que se seguiram, nas quais o movimento pode vir de qualquer lugar, de forma descentralizada. Martin cita outros exemplos práticos que claramente operam nessa dinâmica, como o contato improvisação e o *breakdance*.

As linhas de forças dos movimentos que se cruzam em danças de caráter sensual - e a dança do ventre, técnica que utilizo em performances burlescas, expressa muito bem nisso - ora desenhando um fluxo de movimento, ora quebrando irruptivamente a trajetória, compõem formas complexas que se conectam a tipos específicos de capitais, diferenciam-se do conjunto de valores apresentados pelo balé clássico, por exemplo, prática reconhecida pela distinção e por linhas definidas, como visto. Na dança do ventre, conforme exemplo, exercita-se ainda a notável técnica de movimentos de quadril, polirrítmica e de lógica e linhas quebradas, acionando músculos da pélvis, dos glúteos, partes do corpo que simbolizam tabus em uma hierarquia valorativa do corpo, e estão identificadas ao contexto prático do

---

<sup>53</sup> Foi professor de Arte e Política na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York, ativista socialista e dançarino (1957-20015).

<sup>54</sup> Relaciona-se com as sensações e com o corpo. Traduzirei enquanto cinestésia social para os próximos momentos.

<sup>55</sup> Tais ideias de Martin foram encontradas em um vídeo que registra uma palestra chamada Randy Martin: Dance and Finance—Social Kinesthetics and Derivative Logics . O Vídeo foi publicado na internet em 14 de maio de 2014, através do link <https://vimeo.com/95306125> Acessado em 07/09/2021. Também há o artigo *A Precarious Dance, a Derivative Sociality* (2012) onde Martin referencia as mesmas ideias.

burlesco. Assim também é a técnica do *Twerk*<sup>56</sup>, que também representa movimentos que utilizo em performances burlescas e na aula Sensual Hip Dance.

Voltando a premissa dos paradigmas flutuante, temos: ao mesmo tempo em que expresso que exista tal hierarquia valorativa das partes do corpo, percebo também o surgimento de forças motivadoras que clamam pela liberdade de expressão do movimento, e que projetam a atenção para certas práticas que até então não eram valorizadas ou não ocupavam espaços de atenção ou de poder nas artes (como teatros e outros instrumentos da cultura). No momento em que escrevo a tese, tais práticas corporais na verdade galgam novos espaços. Acredito assim que a escrita dessa tese ocorre em tempos de mudança de paradigma.

#### **“Why should we care about your research?”**

“Por que devemos ligar para a sua pesquisa?”, sendo a tradução de “*Why should we care about your research?*” (BERSON, 2016, p.16), foi uma pergunta feita a autora Jessica Berson a respeito de sua pesquisa em torno do *strip-tease*, e de manifestações burlescas, intitulada “*The Naked Result: How Exotic Dance Became Big Business*” (2016). Por que escrever sobre as *strippers*? E ela responde: pois elas são vistas apenas sobre o viés de sua opressão e objetificação. Além desse viés, outro aspecto mais provável em abordagens de pesquisa sobre práticas sensuais, exóticas, do burlesco à dança do ventre, é o da historicização, enxergando-as como parte de um discurso do passado, sem considerar problematizações bastante atuais, como as relacionadas às questões feministas<sup>57</sup>. Trazendo o exemplo da dança do ventre, referencio um recorte do artigo traduzido “Olhando para a Dança do Ventre como uma Possibilidade Feminista: Olhar, gênero e espaço público em Istambul” de Işıl Eğrikavuk (2021) para ilustrar a questão:

---

<sup>56</sup>O *Twerk* é considerado um estilo de dança onde a movimentação principal se concentra na região dos quadris, envolvendo agachamentos, movimentos pélvicos e movimentos com os glúteos. É observado no *Twerk* expressivas referências a movimentos de origem de diversas danças africanas. O *Twerk* enquanto estilo e tendência pop teve e tem um grande boom nos Estados Unidos, sobretudo ao som de músicas do segmento *hip hop*, *pop*, *trap*, ainda que não se resume apenas a esses estilos e vertentes. Como gíria, *to twerk* se refere a rebolar.

<sup>57</sup> Referencio e recomendo ainda a leitura do artigo “Dança do Ventre e O Feminismo Decolonial” (MORAES, 2021), no qual contribuo, e que busca resgatar o espaço de disseminação de conhecimento e pesquisa na universidade reunindo pesquisadoras e bailarinas para refletir sobre os aspectos sócio-políticos da dança do ventre sob uma perspectiva feminista,

Além disso, há um número limitado de trabalhos acadêmicos sobre a dança (o ventre). De acordo com Keft-Kennedy, embora o interesse acadêmico pela dança do ventre tenha emergido lentamente desde o final dos anos de 1970, as pesquisas tendem a considerar excessivamente a historicização da dança ou são focadas em questões de autenticidade e classificação (KEFT-KENNEDY, 2005, p. 24). Eu acrescentaria que esse interesse acadêmico, seja qual for o seu o foco, é também, principalmente originário do Ocidente. A literatura acadêmica existente sobre a dança do ventre na Turquia é escassa. Portanto, uma investigação crítica sobre as formas de categorização dança irá destacar uma área que há muito tem sido subvalorizada. (EGRIKAVUK, 2021, p.163)

Vale notar uma série de novos avanços e mudanças de paradigmas nas pesquisas acadêmicas – e pensando, sobretudo, no campo das artes da cena - iniciadas nos anos 90, através dos estudos culturais, da crítica pós-colonial, e da perspectiva analítica de gênero (Medialdea, 2017). Considerando a prática burlesca entre outras práticas chamadas sensuais, eróticas e exóticas, até algumas décadas atrás eram, ainda mais que hoje, desvalorizadas e associadas exclusiva e fortemente a um reforço do patriarcado e julgadas com valor artístico filtrado pelas discussões e normas sociais, e pelos meios de produção.

Dodds (2011, 2013) Boulbés (2014), Suquet (2012), são alguns dos nomes de pesquisadoras que lideram os avanços de analisar e valorizar mulheres nessas artes sensuais. Isso não significa que se tenha formulado respostas definitivas sobre as questões das mulheres, dos diferentes feminismos, das guerras sexuais feministas<sup>58</sup> e de gênero dentro do contexto artístico burlesco, mas algumas certezas, antes absolutas, estão sendo questionadas e contrapostas com discursos da prática, decoloniais, com depoimentos das próprias artistas.

---

<sup>58</sup> Lembrando do termo “*Sex Wars*” para se referir a debates coletivos entre feministas a respeito de questões relacionadas à sexualidade e à atividade sexual, formando-se grupos que tornaram o movimento feminista bastante dividido. Os assuntos que incitam tais desconfortos incluem: pornografia , erotismo , prostituição , práticas sexuais lésbicas, o papel das mulheres trans na comunidade lésbica, sadomasoquismo, entre outras que incluem manifestações artísticas tais como o burlesco.

Estudos feministas feitos por mulheres e sobre a categoria da mulher (PISCITELLI, 2002) complementam e representam tais iniciativas de derrubar verdades absolutas. Outros estudos problematizam, dentro do campo artístico, em que medida expressões artísticas como o burlesco, ligadas aos processos de representação e autorrepresentação corporal, podem contribuir tanto à emancipação sexual da mulher como à perpetuação da associação do corpo da mulher com a sexualidade (Medialdea, 2017). Ainda outros investigam o quanto realmente o burlesco pode ser considerado em totalidade uma prática feminista ou não, fazendo complexas perguntas, tais como: "Por que uma mulher se sente em estado de poder tirando a roupa para uma plateia?" "Podemos imaginar a sensualidade e sexualidade da mulher fora da misoginia patriarcal?" "Quase tudo incorporado à sexualidade da mulher vem de ideias patriarcais, distorcidas, das mulheres como objetos para o prazer masculino?" (SIEBLER, 2014). Essas são questões-chave para a pesquisa, e que revelam paradigmas e paradoxos. Ainda sobre as delícias do paradoxo, outros estudos demonstram como as performers neo-burlescas ocupam uma posição poderosa ao exercerem controle sobre sua exibição do corpo seminu, sensual e sexualizado (DODDS, 2013). Como já dito anteriormente, paradigmas normativos serão celebrados e criticados ao mesmo tempo, e o público neo-burlesco aplaude literalmente esse paradoxo coexistente (DODDS, 2013).

Em poucas linhas, podemos ver uma trama bastante complexa de uma discussão sobre o burlesco e sobre a mulher na arte e como tema de pesquisa. As pesquisas mencionadas sugerem mulheres pesquisando sobre mulheres. Dentre uma diversidade de pensamentos críticos, percebo que o papel da mulher na arte hoje está muito voltado a discutir a mulher na sociedade.

## **PARADIGMAS DE UMA AUTONOMIA RELATIVA PARA TRABALHAR COM O BURLESCO**

Existe no burlesco uma característica, observada com frequência nas artes populares, sociais e/ou ligadas ao entretenimento, que é a de ir à busca de recursos alternativos e privados para se sustentar, se remunerar. Criam-se assim mercados

que dividem fronteiras com os diversos entretenimentos, ou outros nichos que não se restringem aos mercados das artes, por suas naturezas mais elásticas em termos de produção e público. Formas de artes como o burlesco, em termos de trabalho, pouco estavam empregadas no mundo acadêmico (DODDS, 2011; MEDIALDEA, 2017). No entanto, tudo está em pleno movimento de mudanças. E é sobre esse paradigma novo que o burlesco em suas recentes explorações está inserido e se multiplicando.

Eu comecei a fazer burlesco, pois eu vi uma oportunidade de remuneração fazendo algo que eu me identificasse artisticamente, bem como eu conto na introdução desse trabalho. Em primeiro lugar foi esse o motivo do burlesco entrar na minha vida, uma vez que os sistemas de incentivo e suporte a arte já se encontravam escassos. Os editais de cultura (FUMPROARTE, FUNARTE, SESC, Lei Rouanet) nos últimos anos ficaram paulatinamente insuficientes, até perdermos o Ministério da Cultura em 2019. E existe outro problema, que verifico: o que era para ser *um*<sup>59</sup> instrumento político legal de distribuição de verba pública, consolidou-se com a única alternativa de existência para os artistas (BARBOSA, 2016, p.56). Ainda que o artista seja geralmente um virtuoso, que não vê divisão entre sua vida e sua profissão, entre sua vida e suas horas de trabalho, e que vê como elogio tal forma de existir, seu trabalho é precário (KUNST, 2015), sobretudo em sua remuneração. De diferentes formas, tive resistências de me identificar com tal paradigma.

Vale notar que trabalhar exclusivamente com burlesco no Brasil também é um desafio, ainda que eu tenha acabado de mencionar que o burlesco apareceu para mim como uma boa oportunidade. Para acontecer o burlesco são necessárias algumas especificidades. Não é em qualquer lugar, não pode ser feito na rua. As casas especializadas, que contratam essas performances, são pouquíssimas. Isso desenvolve o fato das artistas precisarem atuar também com outras artes performativas, ou até mesmo, terem outros trabalhos fora da área das artes para que possam manter seus interesses burlescos.

---

<sup>59</sup> Grifo nosso.

A respeito de perspectivas econômicas, DODDS (2011) afirma que o burlesco possui a fluida capacidade de se associar ou angariar oportunidades comerciais no contexto da economia *free-market* e do empreendedorismo, alimentando um nicho volumoso de profissionais de variadas áreas, como a do figurino, da maquiagem, das novas mídias, para além dos artistas da cena. Igualmente, artes como o burlesco incrementam o ensino informal, de aulas de dança, aulas de burlesco, aulas de *strip-tease*, na forma presencial e também online (com significativo aumento durante a pandemia), estimulando iniciativas privadas na elaboração de produtos artísticos e outras atividades de tendência cultural, e, finalmente, diversificando perfis de público consumidor.

No entanto, e especialmente em momentos de crise, não posso deixar de lembrar que se abre uma porta para que determinadas artistas do burlesco explorem o mercado do sexo. Não necessariamente na prostituição, mas através da venda de vídeos e imagens com nudez em sites especializados de entretenimento adulto. Estar nesse nicho ainda é um ponto de divergência entre as artistas, mas não é uma escolha incomum. É claro, existe discrição, segurança, e o objetivo e atuação dessas performances por trás das câmeras não é o mesmo do show burlesco.

Tratar da especificidade da mulher no mercado de trabalho na arte do burlesco significa reconhecer que temos uma liderança e um protagonismo ambivalentes. O componente erótico, a performatividade do corpo sexualizado da artista burlesca, torna-se um demarcador marginalizante historicamente (MEDIALDEA, 2017), e que persiste em algumas formas num paradigma atual. A dança, ainda que tenha sido considerada na cultura ocidental uma disciplina mais próxima a “natureza feminina”, só pôde alcançar algum reconhecimento como forma artística ao ser dessexualizada (Wesemann, 1998). Ainda que eu pretenda visualizar aspectos que fazem da mulher a grande protagonista da arte do burlesco, e que pode gozar de certa autonomia artística, examinarei (sobretudo no capítulo “*The naked result*: três propostas finais”) certas barreiras que tornam algumas autonomias relativas.

## PARADIGMAS E PARADOXOS DAS MULHERES NUAS

Para iniciar a discussão sobre os paradigmas e paradoxos das mulheres nuas, quero trazer um exemplo artístico fora da dança. Considero relevante mencionar um movimento atual, propício à discussão. Refiro-me ao movimento *Guerrillas Girls*, fortuito para ser justaposto a problematização específica da nudez do burlesco, já que reivindica o papel da mulher em certo mercado da arte, juntamente com a problemática da nudez. Esse é o tema central.

**Figura 13 - Guerrillas Girls Tate Modern (Londres)**



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

*Guerrilla Girls* se constituiu como um grupo ativista anônimo, formado em 1985, e que chama a atenção para a discriminação sexista no mundo da arte. Os alvos em críticas incluem museus, empresários da área, curadores e críticos da

arte<sup>60</sup>. Ao longo dos anos, os ataques contra o sexismo aumentaram para outras áreas da desigualdade social, racial e de gênero. As *Guerrilla Girls* usavam máscaras de gorila para aparições públicas e se utilizavam de nomes de famosos artistas falecidos e escritores como pseudônimos.

Figura 14 - *Guerrillas Girls Tate Modern* (Londres)



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

<sup>60</sup> As referências dessas informações foram obtidas da minha observação presencial no ano de 2018 ao *Guerrilla Girls Talk Back*, exposição adquirida pelo museu *Tate Modern* (Londres) em 2003.

*Guerrilla Girls* questiona o porquê de as mulheres terem que estar nuas para entrarem no Metropolitan Museum of Art (Met. Museum – Nova Iorque) <sup>61</sup>, entre outros museus, atestando que menos de 5% das artistas nas sessões de arte moderna são mulheres, mas 85% das obras em que o nu aparece são nus de mulheres<sup>62</sup>. Instintivamente traço um paralelo com a proposta do burlesco: e quando a artista decide, por ela mesma, se expor nua? Pergunta que ativa a força e, ao mesmo tempo, a polêmica na arte burlesca. É poder e transgressão? Ou é reforço de uma das facetas do patriarcado?

O burlesco promove o corpo seminu, no sentido em que se mostra assim por opção. E não é a causa da nudez, no contexto burlesco, que levará essa arte a lugares privilegiados – a exemplo e em contraste com a abordagem de reivindicação de *Guerrillas Girls*. Talvez antes pelo contrário. De modo geral, poderia se acrescentar que: quando a mulher decide expor sua própria arte utilizando a nudez, sensual, erótica, sexual, essa não acessa o mesmo espaço de prestígio da “grande arte”, ou da “arte elitizada<sup>63</sup>”, e essa é uma condição e marca histórica (se voltarmos à ideia das artistas modernas consideradas “sérias” *versus* as artistas “de *cabaret*”). Por esse motivo, é importante seguir frisando o quanto há de especificidade no debate da arte burlesca, ao se tratar de peculiaridades do mostrar o corpo da mulher. Com sensualidade, com erotismo, com entretenimento.

---

<sup>61</sup> Suas movimentações pela cidade de Nova Iorque começaram em 1985, mas a obra em questão data de 2012.

<sup>62</sup> Essas porcentagens estariam sempre em movimento ao passar dos anos, mas sempre demonstrando uma grande desvantagem.

<sup>63</sup> Arte e espaços de visibilidade nos centros urbanos sujeitos a críticas e análises nos jornais e mídias.

**Figura 15** – *Do women have to be naked to get into the music videos?*



Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/poster-shop>

A discussão dentro da cultura *pop*, do *mainstream* na área da música, sobretudo, geraria ainda novas considerações. Ainda que não seja a abordagem em questão na pesquisa, alguns pontos podem ser aproveitados rapidamente nesse momento. Medialdea (2017) sugere que o modelo hiperfeminino de corporalidade que promovem as versões comerciais de certas danças, das danças ligadas ao contexto *pop*, veio a incorporar o atual padrão de feminilidade normativa, devido a sua fixação estilizada pelo *mass media*. É notável que exista, e se venda, um tipo de “empoderamento” feminino através de um modelo hiperfeminino (à moda das cantoras Beyoncé, ou Anitta) aplaudido pela sua força, beleza e poder, e que alcança a popularidade das mídias. No entanto, esse modelo também é criticado por certos setores pela fixação de determinado modelo feminino e por sua conveniência econômica, uma vez que os grandes mercados também estão prontos e fortes para absorver e até mesmo distorcer certos discursos feministas, de gênero, de corpo, de raça, ao seu favor. Ou seja, ninguém é unanimidade, e não há práticas ou artistas capazes de abraçar todos os corpos e discursos ao mesmo tempo.

Inclusive, e seguindo mais um pouco no assunto *mainstream*, no já mencionado estudo “*The Naked Result*” de Berson (2016), existe um capítulo chamado “*Pasties and Pixels*”, onde a relação do *strip-tease* com *mainstream* é tencionada (BERSON, 2016, p. 199). E aí que surge o termo “*Beyoncé Controversy*”<sup>64</sup>: ainda que as 100 pessoas mais influentes a estejam aplaudindo por ela reivindicar a sua própria sexualidade “militando” sua representação por imensas fortunas, outros a condenam por explorar a ela mesma por dinheiro, o que contribuiria para a opressão da mulher pelo capitalismo e pela misoginia. (BERSON, 2016, p.181).

Beyoncé, segundo conta o livro de Berson (2016), posiciona-se da maneira que ela escolheu, usando as mesmas imagens que foram usadas contra ela, e contra diversas mulheres (sobretudo negras) por tantos anos, mas assumindo o controle e dizendo: “*se vocês vão ganhar dinheiro com isso, eu também vou*” (BERSON, 2016, p.180). Esse é um discurso que não é incomum. Uma vez que se torna impossível derrubar todas as percepções do patriarcado, inclusive aquelas que pareciam ser “naturais” das mulheres, deseja-se pelo menos tentar controlar o jogo. Eu já ouvi esse discurso de certas artistas, e frequentemente me alinho com ele. Há muito de burlesco nisso. E é por isso que o burlesco é também tão atacado por certos movimentos feministas radicais.

Um exemplo de mulher que causou nesse sentido, imprimindo ambiguidades, foi Josephine Baker (1906-1975). Cantora e dançarina norte-americana, naturalizada francesa, Baker é lembrada pelas suas famosas imagens rebolando e vestindo sua saia de bananas. Com suas poses sempre adornadas de muito glamour, por vezes nua, brincava de envesgar os olhos, tornando ela mesma cômica e conflitante. Sua saia de banana tornou-se gradualmente brilhante, depois pontiaguda, acabando por se transformar em pontas ameaçadoras, estrategicamente colocadas, para lembrar falos (SOWINSKA, 2005), todos ao seu redor e dispor, e que balançavam conforme o seu rebolado. Atendendo a desejos sexuais europeus e fantasias de primitivismo selvagem, ao interpretar o “outro” na fantasia colonial, ela provocou a imaginação branca e incentivou artisticamente e ironicamente a objetivação de seu corpo (SOWINSKA, 2005). A exemplo da figura de Baker, o burlesco traz para a arte, de

---

<sup>64</sup> “Controvérsia de Beyoncé” (tradução nossa).

forma legítima, um rompante estratégico político de sexualidade, sensualidade e erotismo, numa linha de tensão entre objetificação e sujeito.

Mas, para além do clichê relativo à feminilidade, esta associação não se faz sem humor, um jogo com as convenções marcando uma afirmação consciente como mulher livre e artista... Estigmatizada como mulher, como negra, duplamente o "outro", perfeitamente exótico, Joséphine Baker encarna o fantasma do branco colonizador. Porém, ao aceitar brincar com esses clichês, ela também consegue sair de sua condição. É toda a ambivalência de sua carreira. Sua notoriedade se adquire à custa de uma reificação [objetificação] que é também o instrumento de sua emancipação. Sem dúvida, podemos ver, na encenação dos próprios corpos pelas mulheres nos anos 1920, o que Griselda Pollock definiu como um processo de investimento na visão do outro. (CREISSELS, 2014 p. 134, tradução nossa)<sup>65</sup>.

**Figura 16 - Joséphine Baker, França, 1920**




---

<sup>65</sup> *Mais au-delà du cliché relatif à la féminité, cette association ne se fait pas sans humour, un jeu avec les conventions marquant une affirmation consciente en tant que femme libre et artiste... Stigmatisée comme femme, comme noire, doublement autre, parfaitement exotique, Joséphine Baker incarne le fantasme de l'homme blanc colonisateur. Pourtant, en acceptant de jouer de ces clichés, elle parvient aussi à sortir de sa condition. C'est toute l'ambivalence de son parcours. Sa notoriété est acquise au prix d'une réification qui est aussi l'outil de son émancipation. Sans doute peut-on voir, dans la mise en scène de leur propre corps par des femmes dans les années 1920, ce que Griselda Pollock a défini comme un processus d'investissement de la vision de l'autre.*

Fonte:

[https://www.reddit.com/r/OldSchoolCool/comments/1hv9j7/jos%C3%A9phine\\_baker\\_france\\_1920/](https://www.reddit.com/r/OldSchoolCool/comments/1hv9j7/jos%C3%A9phine_baker_france_1920/)

Esses elementos estão na gênese burlesca, cruzando paradigmas artísticos e outros ligados a padrões da sociedade, sobretudo, os de gênero e estéticos. A forte articulação entre esses pontos faz da burla do corpo novas estratégias e políticas de criação na arte (SAIDEL, 2013), bem como novas estratégias na compreensão do corpo, do sexo, e das questões de gênero no campo social. Nesse contexto, a nudez é uma questão chave e peculiar a ser vista e revista na discussão da tese. Pode se dizer que o burlesco seria a arte que mostra a mulher nua com seu erotismo. Diferentemente de uma nudez que poderia ser a nudez dita “assexuada”, ou ainda “neutra”, isenta de atribuições sexuais e performatividade de gênero, que se observa com frequência na arte e na dança “dita contemporânea”. O burlesco assume de modo estilizado seu risco erotizante, sexual e de gênero.

### **Uma rápida revisão histórica do corpo nu.**

É sabido que a arte transpõe momentos e princípios sociais, morais e estéticos através de imagens de corpos, vestidos ou desnudos. Tanto na arte clássica quanto na arte contemporânea reconhecemos a nudez. Na arte clássica (VI e séc. IV a.C) a nudez é a expressão de uma cultura que retrata seus deuses, também atletas, nus, diferentemente do momento histórico posterior, o cristianismo, que, ao separar corpo e alma, compreende que o corpo deveria cobrir-se para revelar a alma. No final da idade média, temos o declínio do cristianismo, adentrando em novos períodos, como o renascimento, no qual encontramos mais, e novamente, representações nuas.

Caminhando alguns séculos à frente, temos o século XIX, mais especificamente a Era Vitoriana, quando no final do século e desse período, nascem as primeiras referências do que viria a ser o burlesco. Não somente para a arte, mas para a sociedade, a partir do século XX o corpo iniciava sua fase de dessacralização, muito impulsionada pela publicidade (SOHN, 2006). Talvez por isso um forte estigma se perpetue ao associar a nudez, evidenciando a nudez erotizada,

às exigências de um mercado comercial, e logo masculino<sup>66</sup>. Interessante lembrar que é somente nas representações pornográficas a partir do século XIX que o direito das mulheres a seus genitais são propostos, ainda que o acesso ao prazer seja tido pela soberania do pênis (SOHN, 2006). No contexto burlesco, veremos que o *strip-tease* e o jogo com a nudez das artistas burlescas teve de se modificar para se diferenciar das novas estrelas pornôs que surgiam, o que ainda assim não deixou o burlesco livre de críticas, como observaremos, mais adiante, na crítica feminista dos anos de 1960 e 1970<sup>67</sup>.

A separação do corpo sexual e do corpo reprodutivo tem como pano de fundo tais transformações sociais, entre pontos de avanço e outros nem tanto. A mulher não sendo mais vista tão somente pela sua função reprodutiva e a serviço da nação, como na década de 40, é trocada pela mulher que reivindica seu direito a contracepção na década de 70 (SOHN, 2006). No entanto, nem a libertação sexual, nem a invenção da pílula significaram a libertação total das mulheres, permanecendo a dominação masculina mascarada de liberdade sexual. E é nesse sentido que não se pode confundir libertação sexual com a libertação das mulheres (SOHN, 2006).

Ao longo do século XX viveu-se uma desrealização das obras em benefício do corpo como veículo de arte e de experiências artísticas, movimento que começou nos anos 1910 e que transformou completamente a cena da arte e seu significado de transformações sociais (MICHAUD, 2006, p.431). Pensar o artista como corpo (MICHAUD, 2006) é pensar uma série de manifestações, e dentre elas a dança se destaca, investindo em imprimir discursos através do próprio corpo – no caso do burlesco, através do desnudar dos corpos, e em especial dos corpos das mulheres.

Tal noção de artista como corpo (MICHAUD, 2006) foi vista por um longo período de forma marginalizada ou invisível. Assim, na medida em que o burlesco enfatiza a exibição do corpo através da nudez - ou seja, é esse o mote da sua burla política e provocativa (sensual e/ou crítica), motivos contundentes para sua desvalorização ou omissão nas histórias da arte são levantados. Propor o corpo

---

<sup>66</sup> Veremos mais no capítulo de Tese, a respeito da dominação masculina e da economia fálica (WITTIG apud BUTLER, 2003).

<sup>67</sup> Veremos mais adiante que a crítica pós-feminista renova alguns pensamentos da primeira onda feminista, e que, assim, podem ser aproximados de uma ação política e crítica dentro do burlesco.

como veículo de arte foi e é uma forma de objetificação<sup>68</sup> do artista. Não existe então mais separação entre o artista e sua obra. A partir dos anos 90, 90% das artes visuais tomam o corpo como objeto (MICHAUD, 2006). No caso da dança, o corpo sempre foi uma dimensão fundamental. O corpo objetificado especificamente no contexto burlesco, ainda que com a propriedade de quem o produz e o performa, ainda hoje nem sempre é compreendido. Voltaremos mais vezes a esse assunto na tese, e com maior ênfase no capítulo final. Agora sim estamos com o terreno pronto para adentrar na prática propriamente dita do burlesco.

---

<sup>68</sup> Aqui encontro outra forma de compreender o “corpo objeto”, mas ainda inseparável de um estigma de desvalorização.

### 3 BURLESCO: GLITTER E PLUMAS, PEITOS E BUNDAS

Esse título não representaria essa pesquisa brasileira se faltassem os “peitos e bundas”. Eu mesma como artista nunca estive identificada apenas com plumas (realmente elas pouco aparecem nos meus figurinos). Mas entendo que essas estão fortemente inseridas no imaginário do burlesco, da mulher delicada, sensual, e, talvez, europeia. Por isso, uma pergunta: o que há de mais peculiar na prática burlesca brasileira? Essa breve introdução serve para dizer que o meu capítulo sobre burlesco está carregado de história (para definir a origem do burlesco), de noções e reflexões práticas (do palco, da hora do show), e de brasilidades. Três grandes momentos do capítulo.

Indo de trás para frente: ao falar de “Burlesco Brasileiro”, estou propondo a arte do burlesco não somente como uma arte *vintage*, datada, e geograficamente restrita. Mas como uma arte que burla limites e encontra formatos brasileiros. Assim farei comparativos, inclusive, com o teatro de revista, como se numa viagem analítica e comparativa do que seria o burlesco brasileiro em termos de sua eclosão. Ao falar da “Hora do Show – Um Manual burlesco” mergulharei no universo da prática, do corpo desnudo, dos movimentos, fazendo reflexões em torno de paradoxos e aspectos feministas que especificam a tese. E para dar o *start* no atual capítulo, terei o “*It’s Burlesque*”, um subcapítulo etimológico e com pitadas históricas, cronológicas, para termos uma linha do tempo do burlesco, similar ao modo escrito no artigo “Arquivos de glória e de repúdio: mudanças de paradigma e de valores no *New Burlesque*”<sup>69</sup> (CHULTZ; SILVA, 2019). Você notará que nesta cronologia da tese, o que mais evidencio é justamente a transformação, a flutuação da valorização do burlesco, pela arte e pela sociedade, e conseqüentemente a valorização das artistas e de seus trabalhos.

---

<sup>69</sup> Para acessar o artigo:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019326>

### 3.1 It's Burlesque

#### A origem: antes de o burlesco ser o burlesco

A palavra burlesco (italiano: burlesco, burla, farsa<sup>70</sup>), hoje pode ser reconhecida enquanto arte (envolvendo o cantar, o interpretar, o dançar), entretenimento e, ao mesmo tempo, enquanto discurso político de poder, sobretudo relacionado ao corpo da mulher. Corpo sujeito de uma expressão artística e de sugestão erótica, provocadora em diferentes esferas, seja ela política, sensual, sexual, desejante, criando subjetividades entre o sujeito artista e o espectador. Esse é o burlesco que abordo na tese. Antes de avançar em direção ao meu objetivo, pontuo rapidamente alguns significados anteriores do burlesco, que apontam para a literatura, e para o gênero dramático na literatura.

Conforme o significado apresentado pelo Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (1999), o burlesco torna-se gênero literário em meados do século XVII na França, e é explicado pela sua forma literária cômica, *pastiche*, grotesca, para tratar de assuntos elevados. Chamo ainda a atenção para a visão de Pavis de reconhecer no burlesco um princípio estético de composição, “que consiste em inverter os signos do universo representado...” (PAVIS, 1999, p. 36).

O livro “*Burlesque*” (*The Critical Idiom Reissued*) de John D. Jump (1972) confirma que o significado do burlesco para a literatura é diferente da definição mais atual e americana, essa última “... um tipo de show de variedades com forte ênfase sobre o sexo, apresentando grandes comediantes e dançarinas de *strip-tease*”<sup>71</sup>. (BOND, apud JUMP, 1972, p.3, tradução nossa). Richard P. Bond é citado por Jump (1972) para definir o burlesco na literatura como notável “... no uso ou imitação de incongruência entre estilo e assunto”<sup>72</sup> (BOND, apud JUMP, 1972, p.1, tradução

---

<sup>70</sup> Italien *burlesco*, de *burla*, *farce* (*Larousse Dictionnaires de Français*). (Tradução nossa).

<sup>71</sup> ... is a kind of variety show with a heavy emphasis upon sex, featuring broad comedians and strip-tease dancers.

<sup>72</sup> In the use or imitation of incongruity between style and subject.

nossa). Ou seja, para propor uma incongruência entre o assunto sério e o estilo cômico, provocando o riso.

Como drama, o burlesco (também, chamado de *burletta*, *travestie* e *extravaganza*), se originou na Itália no século XVII, como um tipo de interlúdio cômico. No artigo “Zoando O Bardo” de Marlene Soares dos Santos (2018), há uma concisa definição de burlesco enquanto gênero dramático, cujas características podem ser relacionadas com certa atuação do burlesco que é tema da tese. Para selecionar algumas delas: ênfase na performance teatral por meio de troca de papéis (atores para personagens femininas e atrizes para masculinos), vestuário, movimentos corporais, uso da voz e números de dança; uso da maquinaria teatral como cenografia, efeitos especiais e acessórios (SANTOS, 2018).

Santos (2018) nos diz que o burlesco dramático se espalhou por toda a Europa atingindo o seu auge no século XIX (principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos), mas, já existia na Inglaterra desde o final do século XVI. Para ilustrar, Santos (2018, p.162) nos traz o clássico exemplo de Shakespeare, em *Sonho de uma noite de verão* (1595-1596).

Avançando mais um pouco e nos aproximando cada vez mais do significado de burlesco que objetivo para a tese, temos Annie Suquet (2012), definindo que o burlesco enquanto gênero teatral está presente na modernidade, no momento da ascensão das grandes metrópoles em meados do século XIX para o início do século XX, período marcado pelo nascimento do *show-business*. O burlesco aparece como uma espécie de interlúdio cômico, com sugestão erótica difusa, concorrendo ou sendo acolhido pelo teatro de variedades<sup>73</sup>. Nessa virada do século, e no burlesco, as mulheres interpretavam papéis masculinos de modo cômico. Não interpretavam a figura realista de um homem em cena, mas comentários e gestos que apontavam o traje masculino, ou a performatividade masculina<sup>74</sup>, como objeto de fetiche. É

---

<sup>73</sup> Suquet (2012) destaca a hibridação dos gêneros da época tais como o *extravaganza*, *music-hall*, teatro de variedades, burlesco, *ballet*, etc.

<sup>74</sup> Nesse momento, ao falar de performatividade masculina, sigo influenciada pelo pensamento de Judith Butler (2003) no sentido de compreender que a performatividade de gênero se trata de gestos, de atos e de signos, dentro de um âmbito cultura e social, associados a posições binárias

importante notar que em cada um dos distintos momentos históricos em que se desenvolve, o burlesco promove concepções culturais e sociais diversas e que se renovam, refletindo assim diferentes regimes de valor (FROW, 1995).

### **Finalmente a Plataforma de espetáculos femininos**

O burlesco foi compreendido como plataforma de espetáculos com destaque para as mulheres apenas no final do século XIX, e evidenciou-se no início do século XX, a ser notado através do nome de Lydia Thompson (1838-1908) (performer de *Music Hall*) e sua trupe *British Blondes* em Nova Iorque. Esse é um nome importante da cronologia. Em 1866, George Wood, proprietário de teatros de *Manhattan*, convidou Thompson para se apresentar no seu teatro da Broadway de 1.302 lugares, proposta que veio a se concretizar somente em 1868, pois ela já havia se comprometido com apresentações no *Prince of Wales Theatre*, em Londres (Allen, 1991, p.3), outro centro chave para a cronologia burlesca.

Segundo Suquet (2012), a figura de Thompson causou rebuliço em sua época e veio atestar o início de uma forte inversão de valores ligados ao feminino e, sobretudo, relativos às ideologias da era vitoriana (1837-1901) e seu ideal de feminino: mulheres magras, pálidas, assexuadas, naturais e delicadas. Thompson exibia características contrastantes ao padrão: mulher voluptuosa, loira, maquiada, sexualizada, e que jogava entre parecer com aspectos masculinos da época, e, ao mesmo tempo, parecer feminina.

Figura 17 - Lydia Thompson



Fonte: <https://scalar.usc.edu/works/spectacles-of-agency-and-desire/media/lydia-thompson>

Também no ano de 1866 o público nova-iorquino descobre a grandiosa e a mais cara produção da cena americana da época: *The Black Crook*, espetáculo referente a um novo gênero que surgia, a *Extravaganza*<sup>75</sup>. Assim, no teatro *Niblo's Garden*, o espetáculo *The Black Crook* (1866) emergiu como o primeiro grande sucesso de divertimento comercial nos Estados Unidos, marcando a história do

---

<sup>75</sup> Gênero de espetáculo americano que misturava o melodrama de inspiração romântica entre fadas e efeitos especiais, danças clássicas e números acrobáticos. Ele surge no século XIX, e segundo o dicionário *Laurrousse de la danse* (2008) o termo aparece em 1957. O melhor exemplo de extravaganza é o espetáculo *The Black Crook* (1866).

teatro musical norte-americano e fomentando o nascimento da indústria do *show business* e das grandes turnês.

Outra referência que se destaca, ainda no século XIX, surgiu na cidade de Manchester na Inglaterra, *The Tiller Girls*, em 1890 com destaque para o nome do britânico John Tiller (1854-1925) e seu “*business de la jambe*”<sup>76</sup> – que teve alta repercussão e caracterizou-se por números compostos por muitas dançarinas de estatura e peso próximos, atitude enérgica, com grande precisão técnica de linhas e postura, além da ênfase na elevação de pernas. Ao final dos anos 1890, então, pode-se dizer que o *business de la jambe* atingiu um importante e duradouro reconhecimento (SUQUET, 2012).

Nos anos de 1920, agora com o espetáculo intitulado *Les Girls* no *Theatrical Revue*, que além de ser reconhecido pela sua carga erótica representada pela liberdade das pernas a mostra, também fora reconhecido pela sua técnica cênica e coreográfica incrível de uniformização dos movimentos, demarcou a presença de um mercado forte no entretenimento, protagonizado por mulheres, e que gerou uma série de controvérsias sobre a noção de nudez, entre outras reações ambivalentes. *Les Girls* foi visto também pela ótica de um modelo e produto da civilização industrial, por conta da imagem das pernas em série e em sincronia, como se correspondessem às próprias mãos das usinas (SUQUET, 2012, p. 65), que “... produzem a imagem positiva de uma nova forma de totalidade e harmonia coletiva que preencheria a falta física precisamente causada pelo estouro da experiência da vida moderna e da solidão nas grandes cidades” (SUQUET, 2012, p. 65/66, tradução nossa)<sup>77</sup>.

O *music-hall*, seguindo a onda de sucesso dos espetáculos femininos, tanto na Europa como na América, descobriu a eficiência do método de entretenimento

---

<sup>76</sup> Expressão que poderia ser traduzida como um mercado das pernas, referente ao trabalho técnico realizado com o lançamento das pernas ao alto, quase como o *Can Can*, esse trabalho foi reconhecido pelo alinhamento e precisão dos movimentos em coro e décadas depois foi absorvido pelo cinema de Hollywood.

<sup>77</sup> ... elles produisent aussi l'image positive d'une nouvelle forme de totalité et d'harmonie collective qui viendrait combler le manque physique précisément provoqué par l'éclatement de l'expérience propre à la vie moderne et à la solitude dans les grandes villes.

elaborado por John Tiller e a replicou, reforçando um fenômeno. O burlesco, junto a outras formas populares de entretenimento e arte, fez parte, portanto, de um complexo e transformador fenômeno artístico, social, cultural e econômico, como descrevi brevemente, sobretudo no hemisfério norte.

Criou-se um novo mercado, cultural, conectado às demandas cotidianas de uma época. Nas casas e bares as apresentações poderiam ser assistidas em pé, e poderia se beber (álcool) e comer, hábitos e costumes populares permitidos e que se diferenciavam das regras de outros espaços culturais frequentados pela elite. O *vaudeville*, por exemplo, era a verdadeira voz da cidade, atendendo as demandas populares. Como protagonista desse fenômeno, o corpo dançante feminino demonstrava forte carga erótica através da liberdade de exposição e de seus movimentos. Tais práticas (falando dos estilos *burlesque*, *musica hall*, *revue*, *vaudeville*) impulsionaram mudanças de pensamento sobre práticas cotidianas de mulheres da classe média<sup>78</sup>.

### **O fenômeno da dança exótica<sup>79</sup>**

Nos anos de 1890 as chamadas danças exóticas e eróticas tiveram grande repercussão. Assim, de forma exótica, foi visto burlesco e a dança do ventre nos Estados Unidos (Suquet, 2012, p.64), artes estabelecidas dentro do *American show business*. No entanto, mesmo com sua forte propagação, o burlesco continuava a representar um caráter “*low art*”, um entretenimento a ser apreciado em casas de divertimento para homens. Já ao popular *vaudeville* foram atribuídas características

---

<sup>78</sup> Hábitos ligados à dança, à ginástica e inclusive ao hábito de andar de bicicleta (SUQUET, 2012, p.58).

<sup>79</sup> No século XIX, as danças exóticas aparecem nas grandes cidades europeias através de dançarinas portando trajes orientais como véus, músicas orientais e ainda absorvendo gestos típicos de danças árabes, turcas, persas, hindus, etc. Associadas ao erotismo através do corpo nu. Staszak (2008) considera que a inspiração oriental é parte também da literatura da personagem Salomé e seus sete véus de Oscar Wilde (Salomé). A partir dos anos 1950, o termo também designa danças de caráter erótico como o pole dance. Nesse estudo eu referencio o contexto dança exótica como um universo onde o burlesco está inserido. No entanto, pelo fato de no Brasil não utilizarmos com frequência esse termo, diversas vezes utilizei dança sensuais, examinando o que implica esse dançar sensual.

mais polidas, com maior controle do público, e ao burlesco faltavam esses valores da classe média, faltava certa moral (DODDS, 2011).

Nesse momento, e pensando paralelamente na história da dança, inter cruzam conhecidos nomes da dança moderna, tais como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth Saint Denis (1879-1968), que tentaram se distanciar do erótico e do divertimento de massa de modo a obter certa distinção em busca de uma maior identidade artística e reconhecimento (SUQUET, 2012). Assim, as dançarinas consideradas 'exóticas', que envolviam sedução e transgressão erótica em seus números, estiveram à luz de uma epistemologia visual reduzida a ideia de objeto de desejo masculino (Boulbès, 2014). A nudez, no contexto da modernidade, era permitida e bem quista apenas se associada a valores do feminino ligados à natureza e à terra, tal como fez Mary Wigman (1886-1973).

Uma artista famosa de *cabaret* foi Anita Berber (1899-1928). Apesar de famosa, ela foi uma dessas figuras de dançarinas exóticas depreciadas nesse contexto (Boulbès, 2014, p.39). A prática artística de mulheres como Anita Berber não foi compreendida enquanto ato de libertação do corpo da mulher e de desafio ao poder vigente. Esse panorama de depreciação permaneceu assim por um longo tempo e se pode dizer que ainda não foi superado por completo. Por esse fato é que outras artistas de renome, tais como Mary Wigman, Loie Fuller, Ruth Saint-Dennis e Martha Graham (1894-1991) esforçaram-se para se distanciar dessas formas de manifestação relacionadas ao entretenimento, embora algumas tenham se projetado também em espaços desse tipo. Em consonância com o pensamento de Dodds (2011), compreendo o porquê da presença de certos nomes<sup>80</sup> para se contar a história da dança ocidental, e o porquê da ausência de outros, como nomes de artistas burlescas, ligadas a dança, a exemplo de Josephine Baker (1906-1975), Sally Rand (1904-1979), Bettie Page (1923-2008).

---

<sup>80</sup> Apesar do sucesso de grandes estrelas do burlesco tais como Lydia Thompson (1838-1908), Josephine Baker (1906-1975), Gypsy Rose Lee (1911-1970), entre outras, tais artistas não fizeram parte da história da arte moderna. Seus nomes não se encontram nos tradicionais livros de história da dança tais como Bourcier (1978) Sachs (1963).

**Figura 18 - Sally Rand**

Fonte: <https://www.amazon.com/Feather-Burlesque-Archival-Quality-Reproduction/dp/B01CO5TKNQ>

**Figura 19 - Bettie Page**

Fonte: <http://www.papocult.com.br/2018/02/06/bettie-page-a-rainha-das-pin-ups-tem-biografia-lancada-no-brasil/>

Para falar do fenômeno da dança exótica, é preciso também considerar a era do *Jazz*, em 1920, onde existia o interesse por parte das mulheres em explorar seu poder, sexual e econômico, através do corpo. Essa era, por esse e outros motivos, ficou conhecida, no entanto, como uma época de decadência. Na década de cinquenta, houve o boom do cinema e a da revista pornô, além da disseminação de casas *topless bar*<sup>81</sup> e *peep show*<sup>82</sup>. Em meio a essa diversidade de interesses, foi necessário criar, dentre as manifestações que lidavam com erotismo, uma distinção entre a artista *teaser* e a *stripper*, distinção que fora importante para o burlesco se afirmar como prática artística. Artistas tais como Theda Bara (1885-1955), Anna May Wong (1905-1961), entre outras, foram imortalizadas pelas imagens cinematográficas desse período.

Para ir à busca dessa legitimidade e distinção, certos contornos foram se definindo, especificando a prática das artistas *teasers* no burlesco. Dentre as singularidades dessas, significavam os motivos pelos quais a artista performava, o que Dodds (2011) denomina como “*reasons to strip*” (no caso, motivadas não só por dinheiro, mas atuando por conta de um desejo e escolha artística); e a técnica empregada nos números (tratando-se da necessidade de um aprimoramento técnico que poderia envolver dançar, atuar e cantar). Tratando da técnica, o próprio *strip-tease*, para as artistas *Teaser*, se sofisticava, sendo uma técnica codificada e acompanhada de expressões faciais que comentavam as ações do desnudar-se. As artistas poderiam assim, nessa perspicácia, até mesmo zombar do próprio *strip-tease* através dos gestos e expressões exageradas, traço distintivo do burlesco.

No entanto, ainda que o burlesco se estabelecesse, oferecendo uma oportunidade ao pensamento vigente, com destaque aos valores ligados à mulher, por outro lado ele não fora ainda bem compreendido pela cultura dos peritos, da crítica da arte, trazida pela modernidade, nem pelo movimento feminista florescente de 1960, que inclusive denunciou a prática do *strip-tease* como uma androcêntrica<sup>83</sup> objetificação do corpo feminino (SHTEIR, 2004), o que ofuscou o burlesco por um tempo e retardou um processo de reconhecimento legítimo no meio artístico e na

---

<sup>81</sup> Casas em que as garçonetes trabalham sem a parte superior da roupa, ou nuas.

<sup>82</sup> *Shows* pornográficos que podem incluir sexo explícito. O espectador está como *voyeur*.

<sup>83</sup> Prática ou tendência que favorece aos homens.

sociedade. Veremos tal paradigma com mais profundidade na tese, ao adentrarmos nas questões práticas e distintivas do *strip-tease* burlesco.

### **Revival e a mudança de paradigma**

Existe um hiato na história do burlesco, que prepara também um grande *revival* (vivo até hoje). Depois de ofuscado, o burlesco *strip-tease* reemergiu em 1990 em diferentes contextos. Essa época fora chamada de *burlesque revival*, *neo-burlesque* ou *new burlesque*, com forte projeção em cidades como Londres e Nova Iorque, entre outras cidades-chave (São Francisco, Chicago, Denver, Nova Orleans, Los Angeles, Seattle, Tóquio). Portanto, a década de noventa foi de suma importância para a renovação de certos valores e para a mudança de paradigma da cronologia burlesca. Nesse período de *revival* também se estabelece uma característica recorrente do burlesco: existe um desejo de reencenar e reinventar performances consagradas.

A respeito do contexto e espaço de atuação, o *new-burlesque* esteve e está presente tanto em uma cena que poderia ser dita *underground* e também da pequena produção, como em casas corporativas de luxo (podendo ser média ou grande produção). E as performances que ocorrem nesses diferentes espaços, costuma ser diferentes entre si. “Quanto menos a performance perturba, maior o público que ela atrai”<sup>84</sup> (DODDS, 2011, p.113, tradução nossa). Na frase acima, pode-se pensar a discussão sobre a pequena e a grande produção em contraste. A partir da citação e realizando uma leitura de Dodds (2011), compreendo que as artistas da pequena produção, dos pequenos cabarés, costumam ter a permissão para serem mais radicais e livres em suas performances, pois em geral não carregam tão fortemente a pressão comercial.

O *revival* também trouxe essas possibilidades ainda mais transgressoras, radicais e livres. Desse modo, essas artistas podem usufruir melhor da possibilidade

---

<sup>84</sup> *The less the performance disturbs, the wider the audience it attracts.*

de autonomia criativa que a arte burlesca oferece. São performances que podem perturbar politicamente e apresentar um fator crítico explícito<sup>85</sup>. Lembrando que essa observação é puramente analítica, e não tem o intuito de desmerecer a grande produção, criando uma relação de oposição entre bom e ruim. No entanto, para verificar que valores estão em jogo no ato de encenar, reencenar, o burlesco hoje, essas são reflexões imprescindíveis. Assim, sigo mantendo o especial interesse sobre a relação que conecta a prática e o lugar de prática, o lugar de prática e a demanda de público, gerando valores distintivos para diferentes contextos. Uma perfeita ocasião para se analisar os limites entre oportunidade comercial e demanda de consumo, mais adiante.

Chegando à contemporaneidade, nosso momento preciso de discussão na tese, o *new-burlesque* carrega seus arquivos e constrói outros, ou reconstrói, renovando sua história e seus valores. A própria prática viva de *reenactment*, recorrente procedimento da *performance art*, é bastante empregada nos repertórios de certas artistas do burlesco. Novas interpretações de conhecidos números e de grandes nomes dessa arte, tais como Josephine Baker, Gypsy Rose Lee (1911-1970), Ann Corio (1909-1999), Sally Rand (1904-1979), não são incomuns, o que indica uma reverência a cânones outros, cânones próprios, uma filosofia de criação, resgate, e manutenção de valores.

### **3.2 Hora do Show – Um Manual Burlesco**

Adentrando na prática. Nesse capítulo “Hora do Show – Um Manual Burlesco” trarei subtítulos que compõem o jogo de estar em cena, performando burlesco, e trabalhando com burlesco. Nada melhor que a prática para compreender o fenômeno burlesco. Algumas fotos desse manual foram captadas justamente com o objetivo de ilustrar movimentos, gestos e códigos marcantes do burlesco.

---

<sup>85</sup> Dodds (2011) oferece como exemplo as performances de Darlinda Just Darlinda. Em seu número George Bush, Darlinda tira de sua vagina uma foto do presidente vigente, George W. Bush.

## Dançando Sensual & Sexy

Focando na dimensão dançante do burlesco, já que essa pesquisa privilegia a dança, abordo agora o dançar sensual, dançar *sexy*. Tais qualificações e características carregam fortes tabus dentro e fora do mundo artístico. No senso comum, quando se fala em *sexy* e sensual na dança, a problemática costuma ser mais severa se comparado a outras artes (no teatro, na música, na artes visuais...). Provavelmente por dois motivos que aponto rapidamente: primeiro pela grande dimensão corporal da dança; segundo pelo fato de “dançar sensual e *sexy*” acionar um senso comum de “dançarina de boate”, que sensualiza para os homens, e que também carrega o estigma da prostituição.

Dentro do mundo artístico, e justificado pelos cânones de valorização e pela forma hegemônica de se contar a história da arte da dança (DODDS, 2011), o espaço do dançar sensual costuma ser subjugado, ocultado, julgado como mundano. O que não significa que nesse exato momento, estejamos vivendo um chacoalhar dessas percepções. O *mainstream*, o mundo pop, por exemplo, faz forte uso de técnicas sensuais e consegue penetrar o mundo dos elevados cânones de valor intelectual e cultural da arte, tamanha sua força. No entanto, sabemos que tabus custam tempo para serem superados.

Além do mais, e ainda falando de dentro do mundo artístico, buscar a distinção do que é mundano, me parece uma predileção peculiar do artista que almeja elevado prestígio cultural. A recusa da dimensão do entretenimento, acionando a polaridade entretenimento *versus* arte, igualmente se enquadra nessa perspectiva. E, como sabemos, o burlesco é *sexy*, sensual, e veículo de entretenimento. Já as dimensões críticas e políticas estarão mais ou menos explícitas (mas sempre presentes), e isso oscila principalmente em detrimento do contexto e lugar em que o show burlesco vai ocorrer<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> O local de prática, local de show, é um fator que influencia o jogo das potências políticas de uma artista do burlesco de modo geral. O que ela pode ou não fazer, o que ela pode ou não criticar, e até mesmo se ela pode ou não estar lá. É diferente dançar em Londres no Proud Embanckment, e dançar no Cabaret da Cecília em São Paulo.

Mas o que é ser e dançar sensual e sexy? Quem ou o que dita essas formatações? Impossível dar uma resposta isenta de julgamentos que perpassam por construções sociais, raciais, culturais e de gênero, relacionados ao corpo. Guiando-se pela ideia do glamour sensual, ou da fabricação do que é um corpo sedutor, Antoine de Baecque – quem escreveu o verbete *Écrans Le corps au cinema*, do livro *Histoire du Corps* (2006) – aponta que a arte do cinema se empenhou em fabricar um glamour padrão sobre um novo horizonte do sonho sensual internacional. Esse sonho e modelo parte da figura de uma mulher “*femme fatale*”<sup>87</sup> esculpida por *Hollywood*. Um sonho da primeira guerra mundial. Uma “mulher-demônio, mulher-desejo, fatal, exótica e sofisticada...” (BAECQUE, 2006, p. 380, tradução nossa)<sup>88</sup>. Já na segunda guerra, o sonho da mulher sensual se transforma na figura da *pin-up girl*, “uma boa garota gordinha, e com glúteos avantajados, específica do estilo de vida americano...” (BAECQUE, 2006, p. 380, tradução nossa)<sup>89</sup>. E, assim por diante, o cinema tornou-se um grande fabricante de sensualidade<sup>90</sup>, e do que seria essa sensualidade dançante também, sobretudo para esses gêneros artísticos ligados ao entretenimento. Hoje podem ser os cliques musicais do mundo pop que ditam esses sonhos sensuais, sejam eles sociais ou dançantes. Ora abrindo horizontes, e até mesmo sendo mais inclusivos nas ofertas de sensualidades, ora formando novos padrões. Inspirando a vida e a arte em absoluto.

Afinando o foco para uma análise da prática da dança, o dançar sensual e sexy assume também significados divergentes dependendo de quem está dançando e de quem está assistindo (BERSON, 2016, p.2). Assim como há artistas e artistas, há públicos e públicos. Falando a respeito de quem dança, muitas vezes é difícil julgar a qualidade entre “bom” e “ruim” do dançar sensual e sexy, pois resiste a essas categorias se não considerados os contextos e, novamente, quem está

---

<sup>87</sup> Utilizo sem a tradução “mulher fatal”, pois essa é uma palavra-chave no universo burlesco. Muitas artistas se colocam inclusive, para além das suas personagens, esse nome artístico de “Femme Fatale” ou apenas “Fatale”.

<sup>88</sup> *femme-demon, femme-désir, fatale, exotique et sophistiqué...*

<sup>89</sup> *une bonne fille joufflue et fessue, propre à l'américain way of life...*

<sup>90</sup> Interessante notar o quanto o burlesco jogou e ainda joga com essas figuras espetaculares da Belle Époque, mas não necessariamente respeitando uma narrativa linear. Muitas vezes existe a destruição dessas figuras.

dançando e quem está assistindo. (BERSON, 2016, p.3). No entanto, é sim possível dizer, em termos técnicos e descritivos, o que constitui esse dançar.

Em primeiro lugar, para descrever em características esse dançar sexy, pode se considerar uma performatividade física virtuosa do corpo (pernas alongadas, giros, movimentação habilidosa de quadril, de cabeça e de cabelos, arqueamento das costas). E também, de outro modo ou de modo justaposto, podem se considerar qualidades ligadas a uma forma “quase esotérica” e “espiritual” de ser sensual e sexy. O que diz respeito certa atuação, respiração, energia. Capitais corporais específicos e que se sobressaem, ligados a habilidades técnicas de dança (seja ballet, dança do ventre, hip hop) também irão contribuir para performar esse dançar sensual e sexy, e o capital beleza (quando se aproxima de certo padrão da moda) também pode ser bastante considerado em certos lugares.

Em minhas escolhas artísticas e profissionais, busco entender o sensual com o objetivo de olhar para essa amplitude e até mesmo acessibilidade paradoxal de ser sensual. Sempre reforcei “sensual de sensível e de singular, para além de uma técnica mais virtuosa do corpo”. Essa palavra brinca com significados. Tive dificuldades para que ela fosse aceita dentro do meu próprio trabalho e projetos, como comentado. Recebi críticas por usar a palavra sensual, como se eu estivesse glorificando algo pejorativo, ou ainda reforçando padrões estéticos determinados e de objetificação da mulher. A verdade é que tudo que é paradoxal atrai e provoca.

## ***Classic Moves***

Escolho deixar alguns subtítulos em inglês, pois isso faz parte de um vocabulário próprio desse universo, de práticas artísticas sensuais. Além de *Classic Moves*, veremos ainda outras nomenclaturas em inglês, em certos nomes de movimentos e adereços burlescos, o que faz sentido para a tese. Para falar de *Classic Moves* utilizarei uma forma mais descritiva, para ilustrar um repertório de movimentos corporais burlescos bastante representativos dessa técnica. Estarei inspirada na forma catalográfica de mostrar movimentos presente no livro: “*The Burlesque Handbook*” (2010), escrito por Jo Weldon, diretora e criadora da *New York School of Burlesque*. Jo é reconhecida como autoridade no ensino do burlesco.

Vamos aos movimentos. A seguir, você encontrará descrições e imagens que auxiliam a compreender certos procedimentos e técnicas proposta por esta pesquisa.

**Figura 20** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



Fonte: criação da pesquisadora.

### ***Glove Peels***

O “despir das luvas”. Ação bastante alegórica e representativa de um *strip-tease* burlesco, e que provê certa comicidade. Como pode um movimento tão simples causar tanto entusiasmo na plateia? Justamente pelo fato da plateia estar aquecendo junto com a artista para o que virá logo depois. Quando a artista decide usar luvas em seu figurino, esse deve ser um item a ser trabalhado com

preciosismo, sendo uma das primeiras peças a serem retiradas. No teatro, diríamos que seria um “trabalho com o objeto”.

**Figura 21** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



Fonte: criação da pesquisadora.

As formas de retirar as luvas podem ser divertidas e criativas. Da maneira mais clássica, podem-se usar os próprios dentes para uma puxada lasciva e sexy, bem como tirar com as próprias mãos, mas realizando os movimentos no sentido de valorizar os seios (comprimindo-os), passando a luva pelo corpo, girando a luva no ar, etc. Outra maneira que o livro “*The Burlesque Handbook*” ilustra é a retirada pelo

salto. Puxando uma pequena ponta dos dedos da luva, como se fosse retirar, coloca-se essa pequena parte embaixo do sapato, flexionando, abaixando-se. Ao alongar as pernas para subir, deixa-se a luva, podendo segurá-la no final (conforme as imagens acima).

Ainda acrescentaria aqui a possibilidade de se explorar a interação com o público deixando que alguém da plateia puxe um dos dedos para retirar a luva. Também já utilizei a própria luva para vendar alguém, amarrar mãos, ou apenas passar por de trás do pescoço do ou da espectadora participante. É claro, quando há interação mais ousada, invasiva de certa forma, com o corpo do espectador, a artista precisa ter muito habilidade e *feeling* que a sua aposta vai dar certo, e que a pessoa não vai se sentir constrangida. Tem de ser como uma experiência premiada! Isso acontece a partir de um jogo de poucos segundos, onde a artista escolhe, e pergunta, ainda que apenas com os olhos, se o jogo é possível ou não.

### ***Bump & Grind***

Esse é famoso. Encontramos essa movimentação como base de diversos movimentos da dança do ventre. *Bump & Grind* também pode ser entendido como uma forma sensual, e sexual, de se dançar em *clubs*. Sobre o movimento em si, *bump* são batidas laterais com o quadril. No burlesco é marcante a utilização desse movimento quando a artista está de costas, provocando, antes de tirar alguma peça do figurino. É comum também se espiar por cima do ombro logo após ou ao executar esse movimento. *Grind*, para o burlesco, está sugerindo movimentos sinuosos de quadril, desenhando a figura do oito deitado (símbolo do infinito), por exemplo, outro movimento comum na dança do ventre. *Bump & Grind* sugere as nuances que a artista deve contemplar em sua performance: ora realizar marcações fortes com o quadril nas batidas da música, ora deixar fluido e sensual, deixando o movimento sinuoso e delicado. A combinação perfeita de movimentos de quadril.

**Figura 22** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



Fonte: criação da pesquisadora.

### ***The Straptease***

Exatamente: “*strap*”. Jo Weldon no livro “*The Burlesque Handbook*” traz o movimento de provocar com as alças do sutiã, até retirá-lo completamente. Ela coloca que o burlesco na visão dela é *teasing* (provocação) mais *pleasing* (doçura, agradável) (WELDON, 2010, p. 49). Explorar as alças do sutiã, o “tiro ou não tiro”, é um jogo necessário. Essa uma peça-chave no jogo burlesco, e eu como artista dou muita atenção para esse momento. Diferente da luva, esse adereço eu não deixaria

na mão do público, por exemplo. Deve ser executado pela artista. A não ser que o sutiã seja retirado e jogado na plateia, ação que já realizei em números e que funciona bastante. Nesse caso, é importante que alguém, uma “cat” (como tradicionalmente chama-se a pessoa que pega suas roupas retiradas após o show) pegue a sua peça de volta.

Ações de puxar com os dedos e deixar ele “laçar” o ombro, fazendo barulho, tirar uma alça vagorosamente revelando ainda mais do ombro, são algumas ações graciosas e bem frequentes. Para finalmente tirar o sutiã, estar de costas sempre é uma boa pedida. Bem como abrir atrás e sustentar ainda as taças do sutiã com as mãos na frente, demorando mais para revelar os seios. Brincar com as batidas da música nessa ação de ameaçar tirar, faz o público conectar. Eu ainda uso com frequência giros rápidos ao passo que ajusto o sutiã para ser tirado em um momento auge da música. Assim a surpresa causa grande impacto (velocidade + surpresa = muitos gritos).

**Figura 23** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



Fonte: criação da pesquisadora.

### ***Tassel Twirl***

O próximo passo, logo após tirar o sutiã! Rodopiar os “*Paties*” ou “*Nipples*”<sup>91</sup>, os adereços que colamos nos mamilos. Isso se aplica aos pasties com fiozinhos, com cordinhas, para dar esse movimento. Esse é um movimento que não necessariamente acontece em todas as performances, dependerá do adereço e

---

<sup>91</sup> Como são chamados os acessórios colantes que aplicamos nos seios.

figurino escolhido. Mas certamente esse é um movimento fetiche! Muitos querem ver e aprender, inclusive!

**Figura 24** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



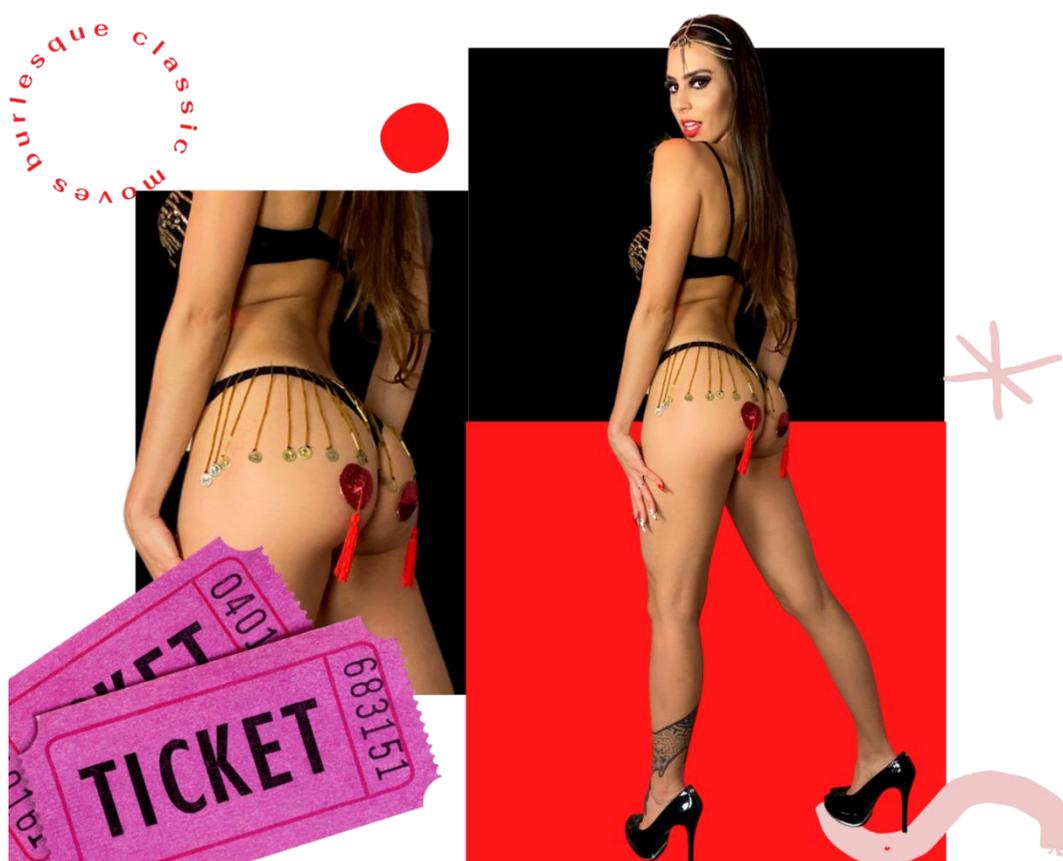
Fonte: criação da pesquisadora.

Enquanto técnica, o *Tessel Twirl* tem suas variações. A maneira que eu mais gosto de fazer é através do *Shimmy Shoulder*, o sacudir de ombros de forma tão veloz e precisa, que faz os *pasties* girarem em sentidos opostos. Mas ainda é possível fazer essa movimentação de forma manual, pegando mesmo nos seios e girando (e que funciona se a artista tem seios grandes); dando pulos rápidos, curtos, vigorosos e com os braços para cima ou para baixo (fazem girar no mesmo sentido,

para dentro, por exemplo); rodopiando apenas um dos lados (fazendo movimentos circulares muito rápidos com apenas um ombro); erguendo um dos braços para direcionar os giros para um lado determinado; fazendo um *cambré*.

Vou adicionar uma variação que gosto muito de fazer: *Ass Twirl*. Além de colar os *pasties* nos seios, eu os aplico nos glúteos muitas vezes. É uma grande surpresa, somados aos movimentos vigorosos de *twerk* que acrescento nas performances. Esse artifício arranca berros e muitas risadas.

**Figura 25** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



Fonte: criação da pesquisadora.

### ***Stocking Peel***

Assim como as luvas, a retirada das meias, "*stocking peel*", (meias que aqui chamamos de 7/8) é uma ação símbolo do burlesco. Marca histórica de sensualidade, classe e erotismo, contemplar essa peça no figurino é uma escolha frequente, e as técnicas para a retirada desse acessório podem ser bastante

rebuscadas. Quando em pé, o jogo de equilíbrio e a manutenção da elegância é um desafio, seja de frente – flexionando as pernas para se abaixar e depois puxando a meia de baixo para cima; seja de costas – flexionando a perna para começar a retirada, logo depois colocando o pé para trás para puxar em uma pose alongada, por cima da cabeça (conforme foto abaixo). A graça da retirada das meias é deixar o movimento lento e mostrar a elasticidade, a puxada da meia, até sua retirada precisa, finalmente súbita ao sair do pé.

**Figura 26** - Hora do Show Manual Burlesco (*Classic Moves*)



Fonte: criação da pesquisadora.

Explora-se muito a retirada das meias quando se tem uma cadeira para se apoiar, o quando se está em contato com qualquer outro adereço cênico: banheiras, taças gigantes, camas. A musicalidade para esse movimento também costuma estar

em jogo aqui. Dando um exemplo próprio, mesmo que eu improvise algumas etapas de um número, se eu for utilizar o recurso “*stocking peel*” esse movimento certamente estará marcado na música e em um momento bastante nobre da mesma.

## **Sexual Moves**

Somando as movimentações mais clássicas anteriores às movimentações de quadril, pélvis e glúteos, aos movimentos de mãos pelo corpo, muitas vezes performando prazer, temos uma série de movimentos que são sexuais, ainda que estilizados. Vou discutir, mais adiante, que o burlesco é uma performance artística de gênero, mais ou menos elástica, mas também não se resume apenas a isso. O burlesco assimila e revela fatores culturais e de classe. Pensar os “*sexual moves*” será bastante relevante para refletir, logo mais, sobre as questões de “empoderamento” *versus* a objetificação das mulheres.

Logo no primeiro capítulo do Livro de Jessica Berson “*The Naked Result*”, a autora traz o pensamento da pesquisadora Judit Hanna<sup>92</sup> a respeito das “*exotic dancers*”<sup>93</sup> usarem com frequência movimentos corporais que simulam a ação de flertar, a ação de preliminares sexuais, e do próprio ato sexual em uma particular construção cultural de sexualidade. Essa construção aponta para valores estéticos dessas danças: valores geralmente brancos, heterossexuais, de classe média, e americanos (BERSON, 2016, p.7).

Sim, o burlesco se inclui nessa perspectiva citada. Existem demarcadores sociais presentes no burlesco. O que não isenta seus méritos e poder de desafiar ou destruir outros tantos estereótipos, como estereótipos corporais, estéticos e de gênero. E como o burlesco faz isso? Ampliando a variabilidade de corpos;

---

<sup>92</sup> Judith Lynne Hanna é antropóloga, acadêmica e escritora. Professora pesquisadora afiliada do Departamento de Antropologia da Universidade de Maryland, College Park. Sua pesquisa foca a relação entre dança e sociedade em aldeias africanas e locais de interação social na América, como clubes de entretenimento.

<sup>93</sup> Nota-se que na América do Norte é comum falar o termo “Exotic Dance” como estilo artístico. No Brasil, acredito que danças sensuais fazem mais sentido, pois, para nós Brasileiros, exótico confere outro tom. Nós mesmos somos exóticos aos olhos dos norte-americanos, por exemplo.

exagerando e tornando superlativos certos gestos de prazer sexual; promovendo provocações político-críticas. Sem esquecer a comicidade do burlesco, que também é uma ótima e recorrente ferramenta para desestabilizar padrões. Inclusive padrões que supõem que todos nós vivemos nossos corpos, universalmente, da mesma maneira, quando, na verdade, “a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais” (LOURO, 2000, p.11).

Partindo da experiência de ser mulher e artista que está em cena, o tirar a roupa sempre será político no contexto em que essa ação acontece em público, ainda que com autonomia relativa. Portanto, sempre de forma disruptiva. A nudez feminina constitui uma imagem construída através de uma fantasia hegemônica masculina, a ser mantida no privado, no domínio, na posse. E quando na esfera pública, a forma comercial costuma se sobressair, e com frequência mantendo a relação de posse: a mulher, seu corpo e sexualidade, como “*commodity*”. No entanto, o burlesco, enquanto arte e comércio, é capaz de desafiar tais obstáculos, permitindo maior leque de possibilidades de sensualidades e liberdades (para além dos estereótipos corporais e estéticos, como já mencionado) e promovendo um discurso crítico-reflexivo (seja em cena, seja fora de cena). Tal poder do burlesco me faz retornar ao pensamento que, por essa ótica e mesmo que tenha seus desafios, essa ainda é uma arte elitizada, digamos assim (sobretudo culturalmente e intelectualmente).

O *strip-tease* burlesco (sobre o qual discutirei a seguir) é uma grande marca de distinção, dentro dessa reflexão “*sexual moves*”. Fazer *strip-tease* em um *club*, em uma casa de entretenimento adulto voltado para os homens, é diferente de fazer *strip-tease* no burlesco. Ainda que as ações possam ter semelhanças, o que é distinto é fortemente marcado. Não somente em gestos e atuações, mas como nas razões pelas quais se realiza o *strip-tease*. E para ir mais afundo, e retornar a algo mencionado há alguns parágrafos anteriores, os demarcadores sociais e culturais das performers costumam ser radicalmente distintos.

Isso não quer dizer que a artista burlesca não tenha grandes desafios, sobretudo para lidar com a dimensão sexual e o jogo de poderes (econômicos, políticos) que se cruzam nesse propósito de fazer o burlesco. Mas é justamente por

isso que ela o faz. É uma escolha paradoxal, é um gosto por burlar, reivindicar e politizar a sua maneira. No entanto, bem como propõe DODDS (2011, p.116) as inscrições sociais, culturais e raciais das artistas burlescas permitem, como numa licença especial e simbólica, essa performance do corpo *strip-tease* que é, por um lado, lugar de prazer sexual e de autonomia, mas por outro lado é estigmatizado como sem reputação e imoral. Sempre um paradoxo.

A dimensão sexual ainda pode ser representada por diversas características na análise de determinadas práticas artísticas como o burlesco: o padrão de se utilizar pouca roupa, ou o padrão de retirá-las em cena (*strip-tease*), a origem popular das técnicas de dança envolvidas, o contexto de entretenimento e proximidade física com o seu público<sup>94</sup>, e, principalmente, pela própria movimentação: encaixes e desencaixes, rebolados arredondados, ondulações envolvendo seios, ventre e quadris, movimentos sinuosos de quadril e braços, movimentos rápidos e vigorosos de quadril que provocam vibração, balanço e fricção de glúteos.

Todas as características mencionadas unem diversos estilos: *topless*, *stripers*, *burlesque*, *belly dancers*, *pole dancers*. O que chamo de universo de danças sensuais, mas poderia colocar aqui o termo “*exotic dance*”, tão utilizado na América do Norte, tem, conforme apresenta a pesquisadora Judith Hanna<sup>95</sup>, influências das seguintes danças: “*Belly Dance (1893)*, *Burlesque (1920-1950)*, *Vernacular/ Social Dança*, *Broadway Theater Dance*, *Jazz Dance*, *Music Video Dance*, *Hip Hop Dance*, *Cheerleading*, *Gymnastics*” (HANNA, 2013).

---

<sup>94</sup> Partindo de minhas próprias experiências, pude notar que quanto mais próximo a artista está do público, mais há chances de se interpretar a performance enquanto entretenimento erótico. Algumas pessoas assim tendem a compreender que essa proximidade é favorável para passar a mão na bunda da artista, e em outras partes íntimas. Situações como essas já aconteceram comigo, e posso dizer que foram bastante desconfortáveis e até mesmo perigosas. Já tive que empurrar mãos que queriam me tocar intimamente. Empurrando com meus próprios braços e até mesmo com as minhas pernas. Tudo dentro da performance, e às vezes dentro da própria personagem. Mas também já houve ocasiões mais extremas, de eu ter que parar a performance. Um detalhe importante para você imaginar a situação, é que na maioria dos casos, essas intromissões foram feitas por mulheres (uma vez que a presença de mulheres é maioria nas casas de burlesco, e, se embriagadas, muitas mulheres se sentem à vontade para terem experiências de extravasamento, ainda que não consentidas dentro do show).

<sup>95</sup> A menção de Hanna está no vídeo *Speaking of Books: Judith Hanna - The Naked Truth: Strip Clubs, Democracy and a Christian Right* (2013), presente no Youtube com o link <https://www.youtube.com/watch?v=PUGOnfwdJDQ>, onde ela comenta seu livro *The Naked Truth: Strip Clubs, Democracy and a Christian Right* (2012)

Antes mesmo de adentrarmos na discussão sobre o *strip-tease*, vale pontuar que a perspectiva de mercado em torno desse rompante sexual e sensual colaborou para uma visão menos preconceituosa, ainda que dentro de uma capacidade limitada e não total, sobre essas práticas cênicas sensuais, eróticas e suas artistas nos últimos anos. Essa dimensão sexual comercial, bastante presente no mundo Pop, passou a ser acessível: você pode comprar isso, e então você pode passar a ser isso também! Sim, agora você pode, está liberado, é bonito! E tal dimensão disseminou ideias de expressão de empoderamento, para usar exatamente a palavra mais usual no mercado consumidor feminino atual, bem como tornou acessível certo poder, glamour, e autoestima para mulheres “comuns”. Já para as provedoras, incentivadoras, idealizadoras desses comércios *free market* (seja uma professora de dança, uma info-produtora digital, uma proprietária de *sex shop*) significou poder econômico. Porém, os desafios e o panorama da economia fática não podem deixar de serem mencionados, e irei promover essa discussão mais ao final da tese.

### **Paradoxos do *Strip-Tease***

Para mim, o *strip-tease* é a peça-chave do burlesco. Quando eu fui convidada a trabalhar com burlesco, eu pouco sabia o que era. E fiz uma pergunta à minha iniciadora Mayanna Rodrigues: “*mas eu sempre terei que tirar a roupa? Esse é um lance obrigatório do burlesco?*” Ela me respondeu que para as performances que eu iria fazer sim. E eu tive que me acostumar com isso. E me acostumei na prática semanal. Aprendendo truques, formas de me proteger, desenhando os figurinos, adereços e *pasties*, de forma que eu me sentisse a vontade de jogar com eles, ao invés de imaginar somente que eu estava ficando, a cada minuto, cada vez mais nua.

A verdade é que eu até já vi números burlescos em que a artista não necessariamente retira o figurino por completo. Já vi número burlesco até mesmo com fantoches. No entanto, eu sigo pontuando o *strip-tease* como um dos pontos centrais do burlesco, elegendo esse um elemento em comum na maior parte dos números (já que as habilidades das artistas burlescas podem ser muito diversas:

atuar, dançar, cantar, ao performarem o *strip-tease* burlesco), o que torna possível uma análise dentro de um panorama prático artístico. Além disso, e como mencionado, o *strip-tease* burlesco carrega traços fortes de diferenciação e unidade, que não é tão possível de se enxergar em outras formas e contextos de *strip-tease*. Irei falar da diferenciação entre o *strip-tease* comercial “*night club*”, e o *strip-tease* burlesco.

Quando eu explico a alguém o que é burlesco, e menciono a presença do *strip-tease*, logo tenho que explicar que o *strip-tease* é trabalhado ali em um sentido artístico e de jogo. Não mais para me explicar, mas para explicar realmente os desafios e objetivos técnicos envolvidos nessa prática. Como vimos anteriormente, existem movimentos dançantes básicos que acompanham esse retirar de roupas, de partes do figurino. E eles mantêm certa codificação, com técnicas corporais artísticas e procedimentos performáticos. Se você assistir a um festival de burlesco, durante 3 horas você vai ver códigos semelhantes e marcantes que se repetem nas diferentes performances, ainda que elas não se pareçam em temas, e qualquer outra escolha ou estilo artístico. Exemplos disso: a maneira e a hora do show que a artista tira o sutiã, a expectativa, a pausa que esse elemento causa para o momento; a puxada ora lenta, ora rápida, mas sincronizada com a música de abrir um zíper, sabotar uma camisa, puxar o velcro de uma saia; pedir aplausos.

É interessante pontuar também que é de praxe do burlesco não retirar a roupa completamente, pois em cena a artista está trazendo uma situação, um contexto e/ou personagem. E isso precisa ser lembrado por todos do início ao fim. Gosto de dizer que se alguém chega ao final do número, ainda que a artista estiver já sem a maior parte dos figurinos no corpo, esse espectador saberia dizer algo sobre a personagem: “é uma enfermeira”. Costuma-se permanecer com alguma peça na parte de baixo (como uma calcinha), *pasties* nos seios (que cobre pelo menos os mamilos) e talvez algum outro objeto em cena, em mãos, ou adereço de cabeça que guarde informações de quem a personagem é, ou o que veio fazer lá no início da performance.

Um fator técnico, performativo e distintivo do *strip-tease* burlesco também está fortemente ligado à expressão fácil. Seria muito incomum você ver em uma artista de *night club* as mesmas expressões faciais de uma artista burlesca. Pois a

expressão fácil do burlesco também é uma técnica, e geralmente está a favor do jogo de superexagerar a sua ação física (parecendo quase grotesco, ou cômica por vezes a situação) ou mesmo contrapor a ação física, criando um paradoxo, um deboche, destruindo uma imagem padrão e esperada da personagem. Dodds (2011) se refere a esse traço como um “comentário através de uma coreografia facial”, que permite a artista burlesca produzir, criticar e negociar a representação do corpo erótico na performance (DODDS, 2011, p. 110)<sup>96</sup>. Josephine Baker, como já mencionado anteriormente, é um perfeito exemplo, que negociava a expectativa de objetificação do exotismo do corpo negro com caretas e olhos estrábicos, o que se tornou um símbolo.

Avançando. O que quero dizer com “para além do sentido da prática, existe o traço diferenciador da razão no *strip-tease* burlesco?” Referencio-me novamente por Dodds (2011), quando ela aborda as “*reasons to strip*”, ou seja, os motivos que levam as artistas burlescas a performarem o *strip-tease*. Geralmente, as artistas burlescas podem exercer a escolha de fazer *strip-tease* por razões que vão além do objetivo de suprir necessidades econômicas. Razões como autonomia criativa, expressão artística, crítica e reflexão de gênero, de sexo e de performance.

O livro *The League of Exotic Dancer – Legends from American Burlesque*, de Kaitlyn Regehr e Matilda Temperley propõe um espaço para discutir essa diferença, entre as *strippers* e as artistas burlescas, já que, reforçando essa percepção, o *strip-tease* é o elemento mais emblemático do burlesco, e, ao mesmo tempo, o elemento mais distintivo e complexo. Aproveito também para reforçar a minha escolha por dar atenção para as palavras de Monique Prada, uma vez que o *stripper* de *night club* faz parte do universo entretenimento adulto, e está próximo do trabalho sexual, diferentemente do burlesco. E é importante ter a visão de uma trabalhadora sexual aqui (também para compreender certos estigmas, que como Monique diz, atingem todas as mulheres).

Voltando às diferenças e comparações entre o burlesco e o *stripping*, as autoras do livro *The League of the Exotic Dancers* dizem: “O mais importante, os clubes burlescos parecem um lugar para meninas. Clubes de strip - apesar da

---

presença ocasional de uma *Spice Girl*, há dez anos - não”<sup>97</sup> (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.79, tradução nossa). Ou seja, além dos motivos que levam as artistas burlescas performarem o *strip-tease*, existe ainda o *onde* e o *para quem* elas performam. Mais traços distintivos. A minha experiência artística com o burlesco, tanto em bares comerciais, quanto em festivais, atesta o fato em relação ao *para quem*. O público é essencialmente feminino, numa medida grosseira, olhando do palco, poderia se dizer 80 ou 90% feminino.

O público que assiste burlesco hoje, se configura como predominantemente feminino, ou como um entretenimento para casais. Com frequência eu escolho brincar com casais em performances ao vivo. Pessoas vão para o burlesco com o intuito de se divertir, de sair para jantar, beber espumante ou drinks, apimentar a noite, de certa forma. Talvez tenha a grande expectativa (ou medo) que a artista possa mexer, brincar com você. Você poderá então contar aos amigos sobre essa noite memorável, fazer *stories*<sup>98</sup> divertidos no *Instagram*. Mas, ainda que tenha todo o divertimento numa configuração capitalista de múltiplos consumos, há também a arte. O público vê arte mais que entretenimento erótico quando vai assistir burlesco. E mesmo que esse seja um público “comum”, não especializado em arte, ele também tem seus critérios e expectativas de virtuosidade: ver alguém “dançando bem”, “cantando bem”, fazendo “boas piadas”. Essa foi minha grande percepção em Porto Alegre, em São Paulo, e fora do Brasil.

Poderia questionar ainda se o público tem noção da diferença entre o *strip* de *night club* e o *strip* do burlesco. E a avaliação feita nos diz que o público “comum” nem sempre chega ao bar, ao local burlesco, com essa diferenciação refinada. No entanto, logo que o show começa, isso fica presente para a maior parte do público, que nota todas as características<sup>99</sup> descritas aqui no subcapítulo. Como percebemos isso? Pela forma do espectador se comportar, interagir, aplaudir, pela forma com que balança a cabeça positivamente como se estivesse surpreendido positivamente com as características técnicas artísticas da performer. E, de outro modo, com a

---

<sup>97</sup> *Most importantly, burlesque clubs feel like a place for girls. Strip clubs – despite the occasional presence of a Spice Girl, ten years ago – do not.*

<sup>98</sup> São os vídeos curtos no aplicativo Instagram, que duram 24 horas.

<sup>99</sup> Técnicas e de objetivos, fins da ação performativa do *strip*.

decepção de alguma parcela do público masculino que poderá gritar: “Ah! É só isso?”, como já aconteceu.

O porquê do *strip-tease* burlesco acaba por denotar uma característica extremamente distintiva em relação ao *stripping* de *night club*, no sentido de distinção que Bourdieu (1984) propõe, de classe. Sobre as características da maior parte das artistas burlescas (majoritariamente brancas e de capital social e cultural elevado), “suas inscrições sociais e raciais permitem a elas atuar um corpo *strip-tease* que, por um lado, é um momento de prazer sexual e autonomia, mas por outro foi estigmatizado como vergonhoso e imoral” <sup>100</sup> (DODDS, 2011, p. 116, tradução nossa).

Ao entrevistar Giovana Lago, perguntei a ela sobre sua trajetória, formação antes do burlesco. E é notável que, ainda que ela tenha morado em uma pequena cidade do interior do Paraná, em Maringá, existe na sua narrativa um alto grau de intelectualização, que confirma a característica de um capital social e cultural elevado no burlesco, como propoe Dodds. As demais artistas entrevistadas também contam sobre suas formações acadêmicas, em artes ou outras formações ligadas à cultura, como o caso de Giovana.

*Eu fiz faculdade de comunicação e multimeios... meus focos de estudo durante a universidade foram os espetáculo de ópera, semiótica dos espetáculos, e também fui muito para o lado da produção cultural, da comunicação para a cultura... Me formando eu me mudei para Curitiba porque eu queria fazer uma pós-graduação em produção da arte e gestão da cultura. Aí um dia eu caí numa oficina de drag king... E foi isso que me deu a confiança de daí um dia fazer uma oficina de burlesco... (Entrevista com Giovana Lago, 26 de abril de 2021).*

Dodds (2011) comenta mais adiante que tais distinções acabam por fornecer uma temporária licença para performar esse corpo que é marginalizado. Em resumo, o porquê aqui tem uma explicação relacionada a um discurso específico,

---

<sup>100</sup> *Their social and racial inscriptional allows them to act out a striptease body that, on one hand, is a sit of sexual pleasure and autonomy, but on the other has been stigmatized as disreputable and imoral.*

para não dizer privilegiado, e às vezes também paradoxal de empoderamento. Para não esquecer de fazer um contraponto, vale trazer a percepção avançada de Berson (2016) em relação às strippers de *night club*, que ela observou em seus estudos na cidade de Nova Iorque. Ela diz que, embora essas artistas estejam performando para a excitação de uma audiência masculina, as *strippers* historicamente ativam uma nova visão de empoderamento desse corpo sexual (BERSON, 2016, p. 08), visão que tem paralelos em diversos e novos movimentos feministas. É preciso ter um grande cuidado ao tratar de um discurso tão paradoxal, para não menosprezar o valor dessas mulheres, dessas *strippers*. Não menosprezar suas intelectualidades, seus desejos, e seus feminismos.

E eu avanço ainda mais no sentido paradoxal: a artistas do *neo-burlesco*, que é o que performamos hoje, recebem influências das *strippers*, e do entretenimento erótico como um todo (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.81). O que chamei no início da tese de “identidade *stripper*” (no capítulo “O Ticket do Burlesco é o paradoxo”) relaciona-se a esse fato. As artistas absorvem essas identidades e reivindicações de respeito e culto ao corpo sexual da mulher. Assim como eu me indetifico com o discurso *Putafeminista* sem necessariamente ser prostituta. São desejos paradoxais com fronteiras fluidas, valores flutuantes.

Seguindo com a complexidade apresentada pelas autoras Regehr e Temperley (2017), existem duas passagens interessantes de se trazer nesse momento, de fala de artistas burlescas em relação aos perigos de se criar relações acirradas e de superioridade em relação às *strippers*. Uma vez que é o burlesco que se apropria dessa prática e atribui significados que apresentam visíveis privilégios sociais em relação às *strippers* (por isso a comparação com o fenômeno da artificialização ainda no início da tese):

É sexismo do mesmo sexo, você dizendo que é melhor do que aquela mulher. E, eu acho que as pessoas que mais protestam (contra as *strippers*) são as pessoas que nunca foram a um clube de *strip* ou falaram com uma *stripper*. Eu fico tipo, não ... Elas são nós, somos todas irmãs sob *pasties*. Recebemos a reação da comunidade de dança do ventre, que, de novo, eu acho, estamos usando as mesmas fantasias... você se sentiria mal por uma dançarina Merce Cunningham nua? Você as chamaria de

prostitutas?<sup>101</sup> (Penny Starr Jr., entrevista, 12 de Junho de 2014. – in: *The League of Exotic Dancer – Legends from American Burlesque*, de Kaitlyn Regehr e Matilda Temperley, 2017, p.82, tradução nossa).

Nessa fala citada, podemos perceber a questão do julgamento de valor, sobretudo quando Merce Cunningham é citado. No sentido de colocar em cheque o questionamento sobre o corpo nu e o estigma da prostituição, sobretudo no caso das *strippers*. Outra artista, na página seguinte do livro, oferece um depoimento interessante sobre a questão que chamo de “identidade *stripper*”. Nas palavras da artista norte-americana Tiffany Carter, que começou a performar burlesco na década de 60, temos a informação de que ela não se descreve como uma “*burlesque dancer*”, mas como *stripper* que performa em shows burlescos: “*Na minha época, eu era stripper. Para mim, o burlesco é um grupo de apresentações diferentes; você teve comédia, magia, fogo, talvez alguma dança do ventre, etc., etc., e strippers fazem parte do burlesco...*”<sup>102</sup>. (Tiffany Carter, Entrevista, 14 de outubro de 2012 – in: *The League of Exotic Dancer – Legends from American Burlesque*, de Kaitlyn Regehr e Matilda Temperley, 2017, p.83, tradução nossa).

Trazendo novamente a fala de Giovana Lago, ela menciona algo semelhante. Inclusive ela não consegue se dizer artista (ainda que ela seja reconhecida como uma pessoa do burlesco) por não ter tido uma formação exatamente na área da cena artística e por outros motivos também:

“*meu medo/revolta de me chamar de artista... Ao mesmo tempo que é quase um problema de autoestima, de (não) ser capaz de me colocar com isso... também é uma forma de me questionar: por que é só assim que vou ser ouvida (enquanto artista e não simplesmente como stripper)? Eu não me sentia boa o suficiente para subir naquele palco (de teatro, de local de arte), mas no bar eu conseguia dar um show.*” (Giovana Lago, entrevista 26 de abril de 2021).

---

<sup>101</sup> *It's same sex sexism, you saying you are better than that woman. And, I find the people who protest most are the people who never actually been to a strip club or talked to a stripper. I'm like , no... they're us, we're all sisters under pasties. We get the backlash from the belly dance community, wich again, I'm like, we're wearing the same costumes, would you feel down on a naked Merce Cunningham dancer? Would you call them a whore?*

<sup>102</sup> *In my day I was a stripper. To me, burlesque is a group of different performances; you had comedy, magic, fire, maybe some belly dancing, etc., etc., and strippers are a part of burlesque...*

Vale considerar também que há diversos estilos de performar o burlesco. Ao entrevistar a Artista Ruby Deshabillé (Londres), ela torna isso explícito, inclusive falando das diferentes cenas do burlesco geograficamente, e como na América do Norte existe uma ênfase no *stripping*<sup>103</sup>, e em cenas mais explícitas, provavelmente mais eróticas também.

*“Adoro trabalhar em Londres! Eu amo o burlesco britânico. A Austrália tem uma grande cena, a América tem uma grande cena burlesca. Existem tipos muito diferentes de burlesco. O burlesco americano tende a ser mais explícito, as rotinas explícitas, é o stripping burlesque. Eu acho que o burlesco britânico é bem engraçado!”*<sup>104</sup> (Entrevista com Ruby Deshabillé – Londres 05 de maio de 2019, tradução nossa).

O comentário de Ruby demonstra a diversidade dos contextos burlescos. E o *strip-tease* torna-se a delícia e o paradoxo. Voltaremos a mais consideração sobre esse elemento mais adiante, tanto ao abordar o teatro de revista, quanto no capítulo “*The naked result: três propostas finais*”.

## **Show Girl Persona: Personagem, Figura, Persona, e Performance**

Ainda que o foco da minha pesquisa não seja sobre uma análise da construção de personagem, figura, persona, dentro do burlesco, esse é um assunto que vale a pena uma dedicação. Para entender como a performance burlesca acontece, quais são as exigências técnicas que vão somar às práticas de sedução e *strip-tease*, e como cada artista decide gerenciar suas escolhas e processos, darei alguns exemplos. Existe uma autonomia para fazer burlesco. São diversas as possibilidades e vertentes técnicas que se pode incorporar no burlesco. Os

---

<sup>103</sup> Ênfase no *strip-tease*. Inclusive é sabido que em alguns lugares de burlesco, tais como o *Slipper Room* (Nova Iorque), as artistas podem aceitar dinheiro no palco, e os clientes podem colocar na calcinha das artistas, bem como no modo *stripper*.

<sup>104</sup> *I love working in London! I love British burlesque. Australia have a great scene, America have a great burlesque scene. There are very different types of burlesque. American burlesque tends to be more explicit, explicit routines, is stripping burlesque. I think British Burlesque is quite funny!*

caminhos para a construção, aprimoramento e direção dessas performances também são múltiplos.

Há workshops de burlesco que buscam encontrar “o seu burlesco”, uma persona e identidade burlesca. Muito semelhante ao processo de criação que vemos em práticas como *Drag Queen* e *Drag King* (quando dizem “a minha *Drag* é assim...”) ou até mesmo dentro do universo *Clown* (“o meu palhaço faz isso, sente isso”). Eu não passei por um processo retilíneo e organizado como esse para começar a fazer burlesco. Já comecei começando. Mas encontrei algo semelhante à construção de “minha *Drag*, meu *Clown*” na minha jornada prática, ao longo da minha caminhada (apresentarei logo mais). No começo eu apenas utilizei meus recursos de dança (sensuais: dança do ventre, *twerk*), e fui aprendendo e incorporando técnicas de *strip-tease*. Dançar tirando a roupa, e jogar com uma figura, desenvolvendo começo, meio e fim. As formações que investi e tive a oportunidade de receber como dançarina e atriz me auxiliaram muito para a criação de figuras e personas, bem como na criação de um roteiro, de uma evolução dentro do número. A habilidade para jogar com o público, algo que sempre exercitei ao dançar dança do ventre em restaurantes, foi imprescindível. Sem contar a disponibilidade para improvisação.

A palavra persona de cara já aparece no meu discurso para melhor representar o que ocorre no burlesco, uma vez que, por mais que exista um “personagem” em cada número, esse não corresponde às concepções de personagem da dramaturgia tradicional. Recorrendo ao Dicionário de Teatro, Pavis (1999, p.285) afirma que:

No teatro grego, a persona é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. (PAVIS, 1999, p.285).

A palavra persona, além de se diferenciar de personagem, também remete ao universo da performance arte. Eu gosto de explicar a persona como o ponto entre a performer e uma personagem. Assim, podemos mencionar Renato Cohen, quando caracteriza o processo de criação do “ator-performer”:

Ao contrário do método de Stanislavski, em que se procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia, nesse outro processo o intento é o de “buscar” personagens partindo do próprio autor. (COHEN, 2002, p.105).

Seguindo com Renato Cohen (2002), na performance o processo de criação “geralmente se inicia pela forma e não pelo conteúdo, pelo significante para se chegar ao significado” (COHEN, 2002, p.106). Ele utiliza também a ideia de “figuras” como um termo mais apropriado que personagem, que “afloram” nos processos de laboratório (COHEN, 2002, p.106). Ele segue: “... a persona surge no processo de criação e pode tomar qualquer rumo...” (COHEN, 2002, p.107).

Para voltar na contextualização de como eu comecei a construir figuras performáticas, e como essas acabaram se ligando a uma persona burlesca (entenda agora a semelhança que antecipei anteriormente em relação à criação de uma própria *Drag Queen/King* ou da criação no universo clownesco), eu explico que o meu encontro foi processual e público (ensaio/experimentação/cena). Nesse processo de cena e criação de diversas figuras, encontrei também uma “persona-mãe” que sempre está, quase de forma natural. Ela não tem um nome outro, no meu caso. Para muitas artistas essa “persona-mãe”, como estou chamando, ganha um nome. Eu tenho problemas com nome, já tenho muitos. Então não dou nome nenhum. Sou eu mesma. É algo que está em mim, na personalidade, mas, sobretudo, no corpo, e que é impossível de apagar. Está na forma, como disse Cohen (2002). E que, portanto, contamina todas as figuras. No caso, não sou eu quem decide inteiramente o que são essas características dessa “persona-mãe”. Quando se está nua, você não decide mais a persona. Você só pode lapidar. É algo que o público detecta e classifica. E eu recebo, jogo, reforço, e provoco.

Consigo com o corpo que tenho hoje brincar entre ser uma mulher fatal, modelo, desejada e poderosa. Também consigo ativar uma personalidade cômica. Sou alta, magra, seios pequenos, braços e pernas longas, rosto alongado. Assim acabo, por vezes, ativando uma dúvida: *Será que ela é mulher?* Eu descobri essa

possibilidade na prática, ao ouvir comentários do público que duvidam se eu era homem ou mulher. Inúmeras vezes eu ouvi: “*ela é travesti? Só pode! Tenta descobrir se ela é homem ou se é mulher! Que artista maravilhosa, mas deve sofrer muito por ser trans, né?*”. Isso acabou sendo um elemento de jogo para mim, e uma das formas de suscitar a quebra de expectativas, a dúvida, a revelação, a burla dos conceitos pré-concebidos.

. É por isso que existem certas figuras que cabem a mim e outras não. Eu decido assim. Algumas figuras eu simplesmente não performaria. Eu não performaria a figura *pin-up*<sup>105</sup>. Eu não performaria figuras mais clássicas burlescas, no estilo *vintage*. Eu performo aquilo que o meu corpo nu, ou seminú, que tenho hoje me dá possibilidades. E não estou falando apenas de obviedades. Mas o que ele permite de surpresas, e que podem gerar identificação imediata com o público. Isso é importante. Você não está em uma peça de teatro a se desenvolver em 1 hora. Você tem 5 minutos, ou menos muitas vezes. É preciso ser estratégica. Eu crio nesse sentido, a partir do que o meu corpo favorece, em termos de técnica e de formas, de desejos e de percepções externas. E isso também me confere prazer, me permite me descobrir e gostar das possibilidades que o meu corpo oferece hoje. É por isso que muitas mulheres, artistas profissionais e amadoras, podem ter o burlesco como um processo quase terapêutico e de reforço de autoestima.

Voltando a Cohen, *persona* tem também uma dupla função. É algo que separa a performer da construção clássica de um personagem, e, ao mesmo tempo, algo que a coloca na situação de representação, para “estrojeter” tudo que é fabricado pelo seu próprio corpo, próprio contexto pessoal, o que chama de *self as context*, uma auto representação (Cohen, 2002, p.106).

Visitando novamente o livro “*The Burlesque Hand Book*” (WELDON, 2010), é possível encontrar orientações de como criar a sua *Show Girl Persona*. Ela não exclui a possibilidade de se trabalhar com criação de personagens. Ela acrescenta essa possibilidade para descobertas de gestos e posturas. Ela nos diz que é possível ter um personagem para cada ato individual, mas isso não é uma

---

<sup>105</sup> O termo *Pin-up* se popularizou na Segunda Guerra Mundial, quando os soldados norte-americanos penduravam seus pôsteres com figuras de mulheres em seus alojamentos (o nome “*pin-up*” significa “prender com tachinhas”). *Pin-up* passou a ser símbolo de uma mulher voluptuosa, bastante delicada, clássica e feminina. Hoje seria caracterizada com estilo de cabelo e roupas retrô.

obrigação. Ela diz que é Jo Boobs na maioria dos seus números, inclusive quando ela está vestida enquanto Maria Antonieta (p. 165). Ela faz algumas perguntas para quem está iniciando uma jornada burlesca: “Você é lenta, sonhadora, do tipo show girl Sally Rand? Ou você é uma dançarina veloz e furiosa no estilo Georgia Sothern?”<sup>106</sup> (WELDON, 2010, p. 164, tradução nossa).

Em termos técnicos de exercícios, Jo Weldon, comenta que as performers burlescas geralmente estudam outras formas de performances também. Ou seja, normalmente o burlesco não é a primeira prática da artista, ou não é a única, pelo menos. Dança, improvisação, *clown*, teatro, estão entre essas formas artísticas (WELDON, 2010, 167). Além disso, a performer tem que entender que ela está no jogo do entretenimento. Ela tem que acreditar no valor do entretenimento: “Você tem que acreditar no valor de entretenimento de suas ações para interessar as pessoas na remoção das luvas quando todos na platéia estiverem de mãos nuas. Este é um jogo e é uma alegria jogar.”<sup>107</sup>. (WELDON, 2010, p. 171, tradução nossa).

## Maquiagem, cabelo e figurino

Sem dúvidas o que mais auxilia na construção de figuras interessantes é a maquiagem, o cabelo, e o figurino. Sem isso não há jogo. O jogo do burlesco está nas ações da performer, com o público e com seu figurino, além de seus adereços e talvez objetos de cena. Se me perguntar por onde eu começo na criação de um número, eu diria: pela música ou pelos acessórios. Inclusive vale lembrar que a escolha musical hoje é bastante livre. Existem músicas clássicas do burlesco, mas todo o estilo pode ser usado em favor da concepção da performance.

Tudo isso reforça o quanto impera no burlesco uma trama sensorial, muitas vezes antes mesmo da ideia do número, ideia do discurso, do conteúdo. O que se conecta, novamente, com o que vimos de performativo na seção anterior. A forma

---

<sup>106</sup> Are you slow, dreamy, Sally Rand type of show girl? Or are you a fast and furious Georgia Sothern - style dancer?

<sup>107</sup> You have to believe in the entertainment value of your actions to interest people in your glove removal when everyone in the audience has naked hands. This is a game, and it is a joy to play.

lidera. Ao entrevistar Giovana Lago, ela fornece resposta semelhante: “Eu começo sempre pela música”.

A autonomia de criação do burlesco também está presente no que tange maquiagem, cabelo, figurino. As artistas burlescas sempre confeccionam ou buscam adquirir habilidades para se tornarem independentes também nessa área, dos bastidores. Eu, por exemplo, gosto que alguém crie meus figurinos a partir das referências que forneço. No entanto já fiz, eu mesma, figurinos. Sempre confecciono os “*pasties*” e muitas vezes faço a maquiagem. Se realizo o trabalho de maquiagem com uma profissional, essa precisa compreender os traços e técnicas de maquiagem que a persona usa.

Sobre a maquiagem, é imprescindível notar que cada artista burlesca vai também ajustá-la a sua persona-mãe. Isso é importante para uma performance de qualidade. Existem artistas quem fazem maquiagens mais clownescas. Outras seguindo um estilo *Pin-up*. Outras reproduzindo um estilo mais glamoroso, e até mesmo com semelhança aos recursos técnicos do universo *Drag*. Esse é o meu caso. Onde consigo reforçar a minha persona em cada número. Então vale cílios gigantes, *glitter*, pedrarias colantes, e até mesmo bigode, se a há a intenção de brincar com gênero.

**Figura 27** - Hora do Show Manual Burlesco (Maquiagem)



Fonte: criação da pesquisadora.

Na mala de uma arista burlesca tem seus figurinos, suas maquiagens, acessórios e talvez perucas, kit de costura, fitas colantes, e cola quente. A pistola de cola quente torna-se um item muito útil, para quem não sabe costurar e, inclusive, para emergências. Como o público geralmente está muito próximo vale a pena incluir um perfume para repassar a cada entrada, bem como um creme corporal para deixar a pele hidratada e brilhante. *Glitter* é bem vindo sempre.

Figura 28 - Hora do Show Manual Burlesco (Figurino)



Fonte: criação da pesquisadora.

*“Vai lá dá uma olhada no seu armário, deve ter um monte de coisa que dá pra cortar costumizar, que você nem usa mais... Dá para pegar umas coisinhas que tem na casa da sua avó... Eu tenho feito várias roupas da casa da minha avó. Porque eu acho que o burlesco tem isso da gente também estar ligada a uma coisa meio artesanal... tá ali pensando na performance já fazendo aquela roupinha, e*

***daquia pouco vem mais uma coisa para colocar. Eu acho que vai aprofundando a relação com o fazer...”***

(Entrevista com Rúbia Romani – Curitiba 02 de junho de 2021).

***“Eu amo o burlesco porque posso fazer outras mulheres se sentirem confiantes sobre si mesmo. Eu me apresento principalmente para as mulheres e outras mulheres vêm até mim depois dos shows e dizem coisas como: Ver você lá me faz sentir bem!”***<sup>108</sup>.

(Entrevista com Ruby Deshabillé – Londres 05 de maio de 2019, tradução nossa).

***Eu entendo o burlesco como uma comunicação. Uma possibilidade de contar uma história com o tirar de roupa, como uma virada de uma página de um livro. Eu entendo o burlesco enquanto performance.***

(Entrevista com Malu Cavalcante, Rio de Janeiro, 10 de junho de 2021).

***“Eu era “des” (desajeitada, desconjuntada). Quando eu percebi que eu estava fazendo o burlesco bem parecido com o (burlesco) clássico, que a minha movimentação fluía de um jeito que ia para esse lado... eu percebi que era por causa do que estava no meu subconsciente, dos filmes que eu assistia com 13 anos. É um grande mix de coisas. O burlesco está aí, e cada um tem a sua caixinha de ferramentas... E a minha caixinha vem de todos esses imaginários (da sua infância, dos filmes), não tanto de uma técnica específica que eu use ou não. Mas aí, começando a***

---

<sup>108</sup> *I love burlesque because I can make other women feel confident about himself. I perform mostly for the women and other women will come up to me after shows and say things like: to see you there make makes me feel good!*

***ter aulas de burlesco,... vieram as técnicas mais específicas... de expressão corporal”.***

(Entrevista com Giovana Lago, de Maringá (interior do Paraná), hoje mora na capital Curitiba, 26 de abril de 2021).

**Figura 29 - Lídia Café da Manhã (Giovana Lago)**



Fonte: *Instagram* da artista Lídia Café da Manhã @vedetematinal.

### 3.3 “Burlesco Brasileiro”: o Teatro de Revista e Aspectos Feministas das Vedetes

*Elas ficaram doidas com o processo criativo brasileiro, elas não entendiam porque que não era objetivo: aí processo de criação... Isso foi, na minha opinião, start para tudo que o burlesco foi depois no Brasil. Porque aí desse projeto surge meu festival, o “Yes”... e a comunidade que se formou em torno. Não tinha uma cena. Tinha alguns artistas, principalmente em São Paulo. Talvez a gente saiba dos artistas em São Paulo porque eles se falam mais. Eles se publicitam mais. Mas eu sei que existiam coisas que poderiam ser chamadas de burlesco na década de 90.*

(Entrevista com Miss G em 06 de novembro de 2020. Contando sobre o período pós-pesquisa de mestrado, em que ela fez um grande intercâmbio em Nova Iorque, em 2016, para pesquisar burlesco – com Julie Atlas Muz e Darty Martini, a partir da contemplação no edital Rumos do Itaú Cultural em 2015).

#### **“Yes, Nós Temos Burlesco!”**

Antes mesmo de demonstrar o quão inevitável é trazer para essa análise do burlesco o teatro de revista, numa espécie de viagem analítica do que teria sido um burlesco brasileiro enquanto eclosão desse fenômeno, levantarei o que temos de burlesco brasileiro hoje. É evidente que temos um burlesco brasileiro. Pelo crescimento em número de artistas nos últimos anos, pelos eventos como o “Yes, nós temos burlesco” (YNTB), que carrega o emblemático nome afirmando uma identidade própria e brasileira de se fazer burlesco. Portanto, antes mesmo de partir para a aproximação entre o burlesco e o teatro de revista, quero comentar minha experiência em contato com diversas artistas brasileiras no festival “Yes, nós temos burlesco”, para retratar a brasilidade burlesca atual.

**Figura 30** – Yes, Nós Temos Burlesco

Fonte: <https://www.facebook.com/YesNosTemosBurlesco>

*Se você via olhar para os Estados Unidos, para a Europa, você tem uma força na competição. Na competição, no prêmio, e em ser a rainha do burlesco. E até nossos amigos, nossos Hermanos. Porque a Argentina também tem uma competição. Mas aqui (no Brasil) e no Yes, a gente se posiciona como um agregador, criador de comunidade, local de troca e intercâmbio. O Yes é um Facilitador. (Entrevista com Malu Cavalcante, Rio de Janeiro, 10 de junho de 2021).*

Ao participar da edição de 2019 do festival YNTB na cidade do Rio de Janeiro, pude notar a forte tendência a enaltecer a brasilidade. De maneira natural, a brasilidade apareceu explicitamente em quase todas as performances do festival. Digo natural, pois não era um pré-requisito trazer uma temática brasileira para a

cena. Mas tudo inspirava para que essa escolha viesse à tona. Isso se pôde notar nas músicas, nas temáticas, nos figurinos. Eu estava me apresentando com o número “*Mamãe Eu Quero: ninguém manda nessa raba*”, onde faço um *mix* de Carmen Miranda com funk carioca. Também trouxe para esse número um elemento à la Josephine Baker adaptando as bananas de Carmen Miranda para os quadris.

**Figura 31** – Yes, Nós Temos Burlesco 2019 Teatro Rival



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 32 – Yes, Nós Temos Burlesco 2019 Teatro Rival



Fonte: Festival Yes, Nós Temos Burlesco.

Figura 33 - “Mamãe Eu Quero: ninguém manda nessa raba”



Fonte: Valen Bar.

Também pude notar números inspirados em referências de religião afro-brasileiras, o que realmente me surpreendeu e se destacou na minha memória. Ao entrevistar Malu Cavalcante, artista do burlesco que inclusive participou desse festival como artista e também organizadora, conta que essa é uma escolha frequente para inspirar seus números, a inspiração em religiões de matriz africana. Ao começar a fazer o burlesco, e notar a ausência de referências negras na história do burlesco, ela se perguntou: “onde a burla do burlesco faz uma encruzilhada com uma negritude, um encruzilhada possível?” E ela conta:

*“Eu sou de religião de matriz africana, e quando eu penso em burlesco eu sinto Exu. O orixá Exu. Quando você vai olhar para o orixá Exu, você vê exatamente isso. Ele é tudo e é nada. Ele é o senhor das possibilidades. Porque a encruzilhada não é fim... Na encruzilhada você tem quatro caminhos, você tem que escolher pra onde você vai. Você tem possibilidade... Exu mostra não mostrando, Exu conta a história a contrapelo, traz a dor onde tinha que ter riso, traz o riso onde teria dor. Então eu sinto o burlesco muito (a partir) do meu entendimento de Exu... Por mais que eu entenda a trajetória do burlesco..., do que está posto, eu não parto daí.”. (Entrevista com Malu Cavalcante, 10 de junho 2021).*

Malu Cavalcante, que é no palco Petit Cappuccine, demonstra a necessidade de se compreender um burlesco brasileiro, e um burlesco negro, para compreender quais são as narrativas a burlar com seu próprio corpo. Seguimos mais um pouco com a fala de Malu:

*E pra corporeidade dos meus, a gente tem burlas sociais, burlas históricas, na história do povo negro. A gente está acostumado a burlar, a subverter aquilo que está posto para a gente, e se burlesco é isso, nós somos burlesco em primazia. E é daí que eu parto, eu compreendo olho, observo, estudo muito, o movimento burlesco histórico que vem daí, mas eu também entendo que é muito necessário a gente olhar para o nosso território, olhar para as nossas raízes, olhar para o que a gente traz de referências. (Entrevista com Malu Cavalcante, 10 de junho 2021).*

**Figura 34** - Petit Cappuccine (Malu Cavalcante)



Fonte: Fotografia Gataria Photo.

Nesse momento reforço uma proposta da tese. O quanto o burlesco não é apenas uma arte histórica, datada, *vintage*, que morreu e que estamos revivendo a partir de um modelo. Sim, ele tem uma parte conhecida por ser assim. Mas a proposta aqui é enxergar o burlesco enquanto fenômeno contemporâneo, no sentido que precisa ser flutuante, penetrante e paradoxal. O burlesco se constrói e se reconstrói em novas narrativas, e toma novos significados. Ele começou europeu, branco, delimitado geograficamente ao ser firmado. E, para lembrar ideias lançadas no início da tese, sobre a ideia dominante e universal da escrita (MARTINS, 2003), aqueles que tinham o domínio da escrita, entre outros domínios, o afirmaram como

tal. O burlesco hoje está para desvelar e ser flutuante, sem estar preso em uma época e nem a sua própria origem tão somente.

Voltando ao *Yes*, é importante salientar que o festival nessa edição aconteceu em um dos principais palcos do teatro de revista no Rio de Janeiro, o Teatro Rival. E nessa experiência proporcionada por DFenix e Miss G (Marco Chavarri e Giorgia Conceição, respectivamente), que reuniu diversas artistas burlescas do Brasil, tudo se confirmou: existe um burlesco brasileiro, muito político, muito crítico, divertido, e diverso. Para além das artistas brasileiras, tive o prazer de conhecer e assistir performances de artistas de outros países latinos, como a performance de Alondra Machuca<sup>109</sup> (Chile).

Lembro bem que em uma das performances, Alondra problematizava o que era o burlesco latino. Para isso fazia a entrada de seu show com uma tradicional música burlesca norte-americana, e logo no primeiro minuto pedia ao DJ que parasse. Ela se direcionava ao público e falava algo com: será que isso é burlesco para mim? Latina? E a mesma canção tocava novamente, mas agora a artista surgia com um vestido vermelho, movimentos mais exagerados e “*calientes*” do “tipo latino”. Ela então se direcionava ao público novamente: E agora? Será esse o burlesco latino? Até que ela parte para uma terceira tentativa com uma canção latina, outra dança, outros movimentos, trazendo seu próprio repertório a tona (e que inclusive se misturavam com técnicas de dança do ventre). Tudo isso para mostrar que o burlesco pode ser um estilo de arte, atuação, onde cabem diversidades e apropriações. O histórico da artista cria a sua própria performance burlesca. O repertório e a identidade lideram, e não é necessário corresponder sempre aos tradicionais modelos europeus ou norte-americanos de se fazer burlesco.

---

<sup>109</sup> Dançarina e performer chilena. Diretora da Raqs Shimmie & Burlesque School de Santiago. Alondra ainda é produtora do Santiago Burlesque Festival

Figura 35 - Alondra Machuca



Fonte: *Instagram* da artista Alondra Machuca @ alondra\_cms.

*Demorei quase um ano e meio para montar esta peça, e curiosamente quando quis lançá-la percebi que havia mais gente atenta na ideia de expressar o que havia acontecido no Chile com a ditadura, por meio de diferentes ferramentas e com diferentes perspectivas. Ainda estou orgulhoso do que aconteceu no palco naquele show<sup>110</sup>. (Parte de legenda que acompanha a foto acima, retirada diretamente do Instagram de artista Alondra Machuca, tradução nossa).*

---

<sup>110</sup> *Me demoré un año y medio casi en armar esta pieza, y curiosamente al querer estrenarla me di cuenta de que había más personas sintonizadas conmigo en la idea de expresar lo que había pasado en Chile con la dictadura, a través de distintas herramientas y con diferentes perspectivas. Sigo orgullosa de lo que sucedió en el escenario en ese show.*

Aproveito esse momento, a partir dessa fotografia de Alondra, para adentrar nos discursos sobre identidades, quando os vemos explicitamente no burlesco (enquanto tema), bem como para falar mais sobre essas imagens que chocam, e que não correspondem à imagem tradicional e cômica do burlesco. Assim, mantenho no meu raciocínio a imagem de Alondra, que tem uma arma apontada em sua boca retratando a ditadura chilena, e ainda retomo importantes palavras de Petit Cappuccine (Malu Cavalcante). Malu se pergunta de que formas ela, artista negra, pode trazer questões relacionadas à sua própria identidade, e também relacionadas às diferentes formas de racismo<sup>111</sup> que atravessam o cotidiano das pessoas negras. E aí surge um desejo de burlar o terror através do burlesco. Não no sentido de desqualificar a dor, mas como burla, como alternativa às narrativas de terror, como ela mesma explica em nossa entrevista. Ou, em outros casos, existe o desejo de se mergulhando nesse terror: “... nem sempre é possível fazer graça, têm performances que tem a melancolia, tristeza e impacto”.

E esse foi um ponto da entrevista que se tornou um novo disparador de reflexões, e pedi licença à Malu para desenhar com palavras os dois caminhos de burla e criação que ela estava me retratando. Eu perguntei a ela: “e quando a narrativa da performance burlesca não acaba bem, o que acontece com público? Em um festival de burlesco por exemplo, onde as pessoas estão condicionadas a gritar, rir e bater palmas de forma constante?” E ela diz: “O público acaba com um galo na garganta”. Nesse caso, temos a dor como mote, perspectiva que burla e desestabiliza as próprias expectativas do burlesco. Esse foi um ponto que pude desenhar a partir da fala dela.

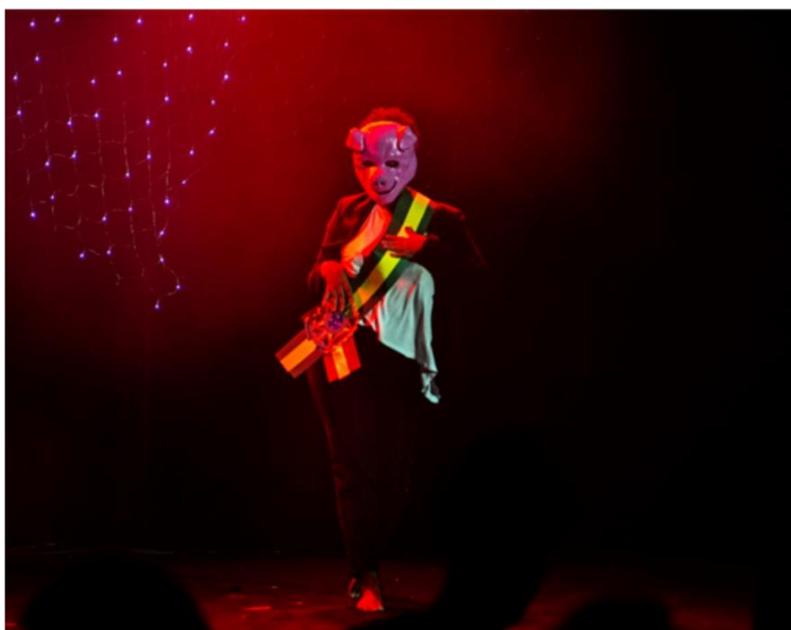
“A burla do terror é o riso”, bem como nas palavras de Malu. Uma estratégia política de se falar das histórias da negritude é através dessa burla ao terror. Mas existe outro caminho, apontado pela artista. Um caminho que o qualifico como ainda mais improvável em relação às próprias características que são a priori intrínsecas ao burlesco, como a comicidade. Então é possível dizer que estamos de frente para

---

<sup>111</sup> Tomamos aqui a ideia de racismo estrutural a partir de Silvio Luiz de Almeida (2018), na qual o autor apresenta uma concepção que indica um avanço teórico à ideia de racismo individualista, e de racismo institucional, compreendendo o racismo como regra e não exceção: “Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural” (ALMEIDA, 2018, p. 38).

uma burla burlando o próprio burlesco. Se pensarmos o burlesco enquanto comicidade, como burlar a comicidade quando não há graça? Burlando as próprias características, expectativas do burlesco, em favorecimento do que se quer expressar. E vamos mais: como burlar o público? O público está assistindo uma apresentação atrás da outra (em um festival) fazendo “Uhuuuu maravilhosa!” E, de repente, você faz apertar um nó na garganta. Burla-se o que se espera do burlesco. Uma afiada estratégia política, artística. E isso tudo se torna burlesco novamente, pois se o papel do burlesco é burlar, e se burlar as expectativas do burlesco é válido, o burlesco cumpre seu papel.

**Figura 36** - Petit Cappuccine (Malu Cavalcante)



Fonte: Fotografia Tata Barreto.

Mudando um pouco de temática, e antes de falar sobre o teatro de revista, quero ainda dissertar algumas ideias a respeito do mercado burlesco no Brasil. Na entrevista com Miss G perguntei a ela sobre essa existência. Perguntei se existiam lugares próprios para o burlesco, a exemplo de Nova Iorque, Londres. Eu sabia a

resposta, mas queria compreender como ela via esse possível mercado, já que não existem, ou pouco existem, lugares próprios para o acontecimento burlesco. E compreendi, junto a ela, que o que existe são artistas nessa explosão do fenômeno burlesco, e que esses artistas trabalham de uma forma multi-artística. Também há cursos, workshops. Mas lugares propriamente ditos para fazer show burlesco não existem, o que retarda o processo de solidificação dessa arte, e de desenvolvimento pleno das próprias artistas e de seus trabalhos.

Nas palavras de Miss G, o festival “*Yes, Nós temos burlesco*” fincou uma cena burlesca, ou ao menos veio para detectar e atrair esses artistas que estavam soltos fazendo burlesco e outras performances híbridas de cabaré. No entanto, até hoje...

*Não tem lugar, não tem lugar. São Paulo hoje eu diria eu sei do Cabaret da Cecília, mas também assim... não é dedicado (exclusivamente) ao burlesco.... Tinha aquele Paris 6, que não era necessariamente burlesco, era mais um show musical com tema de burlesco. E aí eu acho que a iniciativa pioneira foi o Von Teese Bar (em Porto Alegre) e o Valen Bar (Porto Alegre)... mas foi o Von Teese que se assumiu como bar (específico de) burlesco. (Entrevista com Miss G, 06 de novembro de 2020).*

Lembrando que o *Valen Bar*, que Miss G menciona, inaugurou em 2013, na cidade de Porto Alegre, ainda antes do *Von Teese*, propondo ser um bar de temática erótica. Onde a grande noite era a noite das quartas-feiras, a noite burlesca. Foi nesse estabelecimento que desenvolvi todas as minhas performances e trabalhei semanalmente durante 3 anos consecutivos. O *Valen* quando abriu contratava artistas burlescas de São Paulo semanalmente (bem como contei na introdução), pois em Porto Alegre ainda não havia uma cena chamativa de burlesco. Eu fui então a primeira artista a ser treinada pela Mayanna Rodrigues, que era a principal estrela do burlesco na casa. Assim, dei continuidade aos números burlesco no *Valen*, e Mayanna vinha a Porto Alegre uma vez ao mês. No entanto, o *Von Teese* (que abriu suas portas em 2015, mas infelizmente não resistiu à pandemia, tendo fechado as portas em 2021) foi o local que se firmou enquanto estabelecimento de burlesco, criando na sequência o *Festival Porto Alegre Burlesque Festival* (2017). Assim, com essas diferentes iniciativas, pode-se dizer que Porto Alegre passou se tornar a

“meca” do burlesco (foi assim que fui anunciada em um show em São Paulo: diretamente de Porto Alegre, a meca do burlesco).

### **O Teatro de Revista e o Burlesco**

A aproximação entre o burlesco e o teatro de revista é muito proveitosa no sentido de se discutir burlesco como uma arte também brasileira, criando uma hipótese de estopim, de referências brasileiras. Como é o nosso modo de fazer burlesco? Ou o burlesco seria somente uma arte datada, local? Não, o burlesco, mesmo que em uma trajetória de glória e de repúdio, de altos e baixos, atravessou o tempo e a geografia.

Tanto o burlesco quanto a dimensão de protagonismo das mulheres no teatro de revista constituem fenômenos artísticos de grande relevância, não só para a arte, mas para a significância social. Destaco aqui o que diz respeito à disseminação da construção de um corpo social feminino, que se inicia no final do século XIX e se desenvolve ao longo de todo o século XX. O mais interessante é que as repercussões e desafios de ambos os fenômenos não constituem momentos históricos isolados, estão plenamente conectados.

Sendo assim, será que as mulheres artistas do burlesco norte-americanas da década de 1920 em diante, a exemplo de Gypsy Rose Lee, Betty Grable, Battie Page, Sherry Britton, Sally Rand, Tempest Storm, inspiraram as artistas da revista? O que já era burlesco antes de ter o burlesco no Brasil? Impossível não imaginar tais proximidades, ainda que não sejam explícitas, ditas. Mas agora uma evidência: a revista como início de fortalecimento da ideia de exposição do prazer proporcionado pelo corpo sexuado e sensual (COLLAÇO, 2008) tem sua própria trajetória, bastante brasileira, contextual, nas mãos das *girls*<sup>112</sup> e das vedetes<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup>Com Jardel (empresário Jardel Jércolis), as *coristas* passaram a se chamar *girls*! *Girls* (bailarinas que dançam nas filas, como um coro. (VENEZIANO, 2011).

<sup>113</sup>*Vedete do espetáculo*. Esse era o posto do desejo. A maior vedete do espetáculo que, ao lado do cômico, formava a dupla de suporte da revista. Eram as grandes atrações. Seus nomes deveriam estar no alto dos cartazes (VENEZIANO, 2011). Uma talentosa vedete também poderia se tornar uma *Estrela*. A vedete, ao alcançar o reconhecimento e a notoriedade, era apresentada como Estrela da Companhia.

Em termos de atuação, seja no burlesco ou no teatro de revista existe um amplo leque de habilidades a serem performadas. Pode-se cantar, dançar, atuar. Inclusive, vale notar que as artistas burlescas geralmente já possuem um *background* artístico antes de se tornarem burlescas (esse é mais um fator distintivo em relação às *strippers* do contexto *club*, conforme abordei anteriormente). Mas independente dessa formação artística, algumas habilidade gerais são requisitas na performance burlesca, e muitas delas podemos encontrar também no jogo de atuação que compreende um “sistema vedete” (VENEZIANO, 2011) - criado primeiro por Walter Pinto e depois por Carlos Machado para treinar e extrair o melhor das *girls* e das vedetes: habilidade para improvisar; habilidade para fazer o jogo com a plateia, especialmente a plateia masculina; e habilidade e aptidão para a comicidade, uma peça chave no burlesco, e um traço de diferenciação para as vedetes do teatro de revista que tinham a veia cômica.

Se pensarmos no jogo de valor, análise que decido pontuar em alguns momentos da tese, o burlesco e a revista mantém ainda mais semelhanças. Ao mesmo tempo em que se dava a ascensão do teatro de revista, e que esse gênero se estabelecia como linguagem cênica, nem as elites econômicas, nem as elites intelectuais brasileiras consideravam a revista como um gênero artístico (ANTUNES, 2002). Isso certamente contribuiu para que, ao contar a história do teatro brasileiro, o teatro de revista tenha ficado historicamente em segundo plano. E o mesmo ocorre com o burlesco, conforme apresenta a perspectiva da autora Sherril Dodds - que advoga por uma revisão sobre a forma de se contar a história da dança fazendo uma crítica sobre os cânones de valor no campo da arte e no campo acadêmico (DODDS, 2014). Ela assim propõe a incorporação de valor na “*popular dance*”.

Oscilando entre o sucesso e o fracasso, entre valorização e desvalorização, a prática burlesca ocupou historicamente uma posição de “*low art*” (baixa cultura ou cultura popular). No entanto, inspirada pela ideia de valores flutuantes, já mencionada, aponto para mudança de paradigma nos cânones de legitimidade artística - pensando em um contexto onde o capital cultural é elevado, tal como o meio acadêmico de pesquisa. A perspectiva da história cultural nos últimos anos tem

revisto certas manifestações da modernidade<sup>114</sup> no que se refere à participação da mulher no universo da arte, ao ingressar nesse mercado de trabalho.

Reconsidera-se assim o próprio teatro de revista no Brasil, e certas artistas que atuavam em meio alternativos tais como *cabaret*, teatro de variedades e *music-hall*. Analisando a perspectiva de gênero, essas práticas, que até algumas décadas atrás eram desvalorizadas, associadas a um reforço do patriarcado e julgadas sem valor artístico, de modo paradoxal, tem sido revisitada através de publicações tais como Boulbès (2014) e Suquet (2012), para citar estudos estrangeiros que operam diretamente no campo da dança; e através de autoras brasileiras como Neyde Veneziano (1991, 1996, 2005, 2010) e Vera Collaço (2008, 2018) que, ao abrir portas para a relevância do teatro de revista, revelam a importância das vedetes e de seus trabalhos cênicos e culturais, bem como de ruptura moral.

### **O corpo da mulher e aspectos feministas: entre o burlesco e o teatro de revista (autonomia, liberdade, prazer, sexualidade)**

Um ponto específico que muito me interessa na análise comparativa entre o burlesco e o teatro de revista, é o que se detém ao fenômeno artístico enquanto plataforma de arte e entretenimento protagonizado por mulheres, e mulheres nuas ou seminuas, sensuais, sexuais. Na revista esse fenômeno compreende o período pós década de 20, pois até então, como comenta a autora especialista em teatro de revista Vera Collaço, entre 1884 e 1920, “a força do palco estava centrada na figura masculina, especialmente nos atores cômicos” (COLLAÇO, 2008, p. 234), a época denominada Revista de Ano. O que começou a se entender como um teatro das vedetes, das mulheres protagonistas, aconteceu na primeira década do século XX, a posteriormente denominada Revista Clássica: “a música e a dança ganham mais

---

<sup>114</sup> Estamos baseadas em aspectos da modernidade a partir do livro *L'Eveil Des Modernites. Une Histoire Culturelle De La Danse (1870-1945)*, de Annie Suquet (2012). O contexto que nos referimos acompanha o período analisado pelo livro, o qual destaca a ascensão das cidades e a evolução de costumes, e aponta para novas formas de entretenimento que surgiram no Ocidente. Com essas mudanças, renovadas visões do corpo dançante aparecem, múltiplas e por vezes contraditórias. O burlesco e as danças ditas “exóticas” configuram-se nesse contexto ao desenharem inspirações libertadoras.

espaço, e conseqüentemente o corpo avança e domina a cena” (COLLAÇO, 2008, p. 236).

Bem como ilustra Delson Antunes (2002, p.49), nesse período a música se modifica e embarca nas folias carnavalescas<sup>115</sup>, o que trouxe a tona o reboledo, a celebração do corpo. Muda-se a dança, busca-se por exigências técnicas de dança, que não contavam mais somente com o improvisado, mas um investimento em técnicas diversas (contemplando técnicas mais tradicionais, como o próprio balé clássico) e investimento na glamourização dos figurinos. Figurinos realmente luxuosos. Ponto em comum com o burlesco. Tudo apontava para o corpo como protagonista.

Como vimos anteriormente, o burlesco também não nasce como plataforma de espetáculo com mulheres<sup>116</sup>. E igualmente interessante é analisar o período de decadência desses dois fenômenos. Na revista há o período de decadência que começa pelo *strip-tease* sem propósito, e o quase sexo explícito em cena a partir dos anos 60. No burlesco, há a decadência a partir da mistura das artistas burlescas com a pornografia, a partir dos anos 60, como também já pontuado na cronologia burlesca proposta. Vejamos o que Neyde Veneziano aponta como fator de desmoronamento do teatro de revista nessa época:

Os *strip-teases* teatralizados reduziram sensivelmente o espetáculo. O problema é que continuaram a chamar esses gêneros de revistas. Só que já não se *revia* mais nada. A segunda invasão foi a da grosseria, responsável pela desintegração do gênero (no sentido estrutural, mesmo). O palavão gratuito e o sexo quase explícito tomaram conta desses *shows*. (VENEZIANO, 2006, p.278).

---

<sup>115</sup> O próprio carnaval compartilha características do burlesco: nos figurinos, na nudez feminina, na representação de tipos, e na sátira. No entanto, decido focar no teatro de revista como maior comparativo de fenômeno e de elementos de atuação com burlesco.

<sup>116</sup> Vimos no capítulo *It's Burlesque*: “A chegada da performer de *music hall* Lydia Thompson em Nova Iorque em 1868, entretanto, marca o início do burlesco como uma plataforma para o espetáculo feminino” (Allen 1991). Tradução nossa: “*The arrival of music hall performer Lydia Thompson in New York in 1868, however, marks the beginning of burlesque as a platform for female spectacle*” (Allen 1991).

Agora vejamos o que DODDS nos aponta, no mesmo período da década de 60, como causa do processual desaparecimento do burlesco, antes do seu *revival* nos anos 90:

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, artistas burlescas empregaram uma economia do *tease* (provocação) para provocar o público masculino, mas, na década de 1950, as imagens do corpo nu no contexto de filmes e revistas pornográficas criaram uma demanda por strippers para atos cada vez mais explícitos (Shteir 2004). O fim do *striptease* ocorreu durante a década de 1960 em resposta às atitudes permissivas da revolução sexual em relação à nudez e algumas vozes dentro do crescente movimento feminista que criticava sua percepção de objetificação do corpo feminino (Shteir 2004). Por várias décadas depois, o *striptease* burlesco desapareceu do palco principal, até a década de 1990, quando ressurgiu e foi demarcado como “neo” ou “novo” burlesco (Gumbel 2003; Harris 2004; Shepard 2005). (DODDS, 2013, p.77 / 78, tradução nossa).<sup>117</sup>

No entanto o burlesco ressurgiu, bem como suas possibilidades de significados, razões, contextos. Já o teatro de revista, não teve a mesma linha de continuidade. Como diz Collaço, “A vedete e as *girls* tornaram-se corpos do passado, seus corpos vestidos ou nus foram substituídos (pelos) seus similares em nossa cotidianidade” (COLLAÇO, 2008, p.240). O *revival* no teatro de revista se dá justamente por lembrar tal fenômeno como parte fundamental da história do teatro brasileiro. Um *revival* reflexivo, e que significa um respiro numa sequência de períodos marcados pela presença masculina na história do teatro brasileiro. Delson Antunes (2002) ainda acredita que esse gênero não morreu no Brasil, e apenas hibernou: “... As suas raízes e o seu poder de comunicação continuam latentes, pois habitam o inconsciente popular” (ANTUNES, 2002, p.13).

---

<sup>117</sup> Throughout the 1920s and 1930s, burlesque performers employed an economy of tease through which to tantalize male audiences, but by the 1950s images of the naked body within the context of pornographic films and magazines created a demand for strippers to perform increasingly explicit acts (Shteir 2004). The demise of striptease occurred during the 1960s in response to the sexual revolution’s permissive attitudes toward nudity and some voices within the burgeoning feminist movement that critiqued its perceived objectification of the female body (Shteir 2004). For several decades after, burlesque striptease disappeared from the mainstream stage, until the 1990s when it re-emerged and became demarcated as “neo” or “new” burlesque (Gumbel 2003; Harris 2004; Shepard 2005).

Ao longo da escrita dessa tese, tive a oportunidade de entrevistar a ex-vedete gaúcha Eloína Ferraz, e escutar suas experiências artísticas. Dessa entrevista foi feito o um artigo “Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista<sup>118</sup>” (2020) no qual destacamos as memórias de Eloína em um momento de efervescência da mulher como protagonista de importantes cenas brasileiras no teatro de revista (décadas de 50-70). Paralelos com o burlesco puderam ser traçados a partir do depoimento de Eloína. Inclusive ela comenta sobre o momento em que decide “sair de fininho” do teatro de revista, o que reforça o sentimento de queda desse fenômeno, conforme retratei anteriormente e comparei com o burlesco. Nas palavras dela: “Aí começa entrar o palavrão, o *strip-tease*, a família começou a se afastar, e acabou o Teatro de Revista. Quer dizer, continuou, mas não pra mim. Eu peguei minhas malas e saí de fininho”. (CHULTZ, SILVA, PINTO, ALVES NETO, 2020).

No que diz respeito a aspectos da cena, aspectos da prática atual do burlesco, inclusive, muitos pontos se entrosam nesse olhar para o passado, nesse olhar para o teatro de revista: a responsabilidade da artista vedete, ou estrela, com seus números, figurinos e indumentária geral; o jogo desafiador com a plateia; as habilidades artísticas envolvidas nas performances. Os tabus, preconceitos, e julgamentos que uma estrela como Eloína enfrentava também estão conectados com batalhas atuais das mulheres que decidem trabalhar artisticamente com seus corpos e sensualidades. Ainda que certas batalhas sigam sendo travadas, as artistas do teatro de revista abriram grandes portas para o que temos hoje em termos de conquistas feitas por mulheres em cena no Brasil. Especialmente mulheres que lutam pelo livre uso de seus próprios corpos, sejam eles nus, seminus, sensuais, provocativos, eróticos, “rebolativos”. É, sobretudo, nessa medida que o teatro de revista ilumina as ideias propostas na tese, e nos esforços de especificar brasileiromente nossos fenômenos burlescos.

---

<sup>118</sup> Para acessar o artigo completo - Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista - clique em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/224192>

**Figura 37 - Eloína Ferraz**



Fonte: autor desconhecido.

## 4 THE NAKED RESULT: TRÊS PROPOSTAS FINAIS

Levantados tantos pontos que vão da teoria à experiência prática de fazer burlesco, despindo paradoxos e paradigmas que justapõem ao fenômeno estudado, apresento três questões, consequências reflexivas da pesquisa. Utilizo “*The Naked Result*” como título do capítulo para fazer menção ao estudo de Jessica Berson “*The Naked Result: How Exotic Dance Became Big Business*” (2016), que tanto esteve presente na pesquisa. Figurativamente, “*The Naked Result*” sugere um capítulo onde resultados, consequências, e efeitos sobre o burlesco são desvelados. Entre sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco, as três formulações: O burlesco é uma performance artística de gênero; Burlesco: uma revisão sobre a mulher e o corpo objeto (sexual, mercadológico, artístico); Problemas Burlescos: os níveis de autonomia *versus* a dominação masculina e sua economia fálica. Abordarei cada uma das propostas a seguir.

### 4.1 O burlesco é uma performance artística de gênero

O burlesco na virada do século XX, se compreendido pela ótica dos dias atuais no âmbito da história cultural e de gênero, pode ser circunscrito dentro uma proposta de liberdade de colocar o corpo em cena, rompendo com os códigos de conduta vigentes. Esse rompimento não se dá só pela nudez e erotização, mas também pela ambiguidade de uma performance artística de gênero, de uma “estilização repetida no corpo” (BUTLER, 2003) - através do travestimento e também de certa atuação do que poderia ser “feminino” e do que poderia ser “masculino”.

Assim, a primeira consideração a ser formatada nesse capítulo é aquela que visualiza o burlesco enquanto uma performance de e sobre gênero. Um dos recursos de atuação cênica do burlesco são as paródias de masculinidades e de feminilidades exacerbadas e em gestos codificados, superlativos. No entanto, somente nas últimas décadas é que as noções de gênero vêm sendo desconstruídas em categorias universais, e assim possíveis de análises e de problematizações, também na própria cena. No caso da feminilidade, essa é uma noção que só pode ser entendida a partir de sua oposição binária – a masculinidade

– e a partir de um conjunto de características de padrões heteronormativos. Ou seja, na perspectiva da análise essa é uma questão nova, e que está sendo, portanto, trabalhada com frescor pelo burlesco. Na perspectiva da prática, o burlesco sempre brincou com essas categorias de homem e mulher, ora como estereótipos de desejos, sobretudo no que se refere à mulher, ora jogando com ambiguidades ou fusão de fronteiras. Essa é uma forma de compreender parte de seu caráter intrinsecamente político e de vanguardismo.

Para além de assimilar o burlesco enquanto performance arte, nesse estudo eu jogo com o conceito de performance de gênero a partir de Butler (2003). Sendo o burlesco uma performance que trabalha a performance artística de gênero. Lembrando que essa é uma proposta, uma aproximação, minha, e não de Butler. Ela não fala sobre o exemplo do burlesco, no entanto fala de *drag* e desse respectivo corpo. O corpo é o centro da performance burlesca e é possível traçar paralelos com o contexto *drag*. A exibição do corpo, a nudez sucessiva, a transformação e a surpresa são aspectos que podem apontar para uma arte que trabalha sobre a performatividade de gênero, sobre a performatividade *queer* e também feminista.

É claro, todas essas aproximações são também paradoxais. Não se pode esquecer que a possibilidade de intitular o burlesco enquanto performance feminista é possível, mas delicada. Principalmente pelo fato de nem todos os membros da comunidade neo-burlesca se identificarem com o título feminista, e também pelo fato histórico, que desestabilizou e extinguiu o burlesco por décadas, do feminismo (em sua segunda onda – 1960) representar uma força oposta ao burlesco e às dançarinas exóticas. Assim, enquadrando de forma mais específica, o que se observa como escolha preferida para se analisar as performances a partir do *revival* do burlesco, é uma perspectiva feminista “*sex-positive*” (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.56), pró-sex como chamamos comumente no Brasil, que toma a ideia de liberdade sexual como essencial para a liberdade das mulheres.

Outra intenção em se aproximar da teoria da performance de gênero de Butler, se dá pelo entendimento que não há essência, mas performance no gênero. Assim o gênero tem uma capacidade de ação, repetição e até mesmo de flutuação, para lembrar uma qualidade que já havíamos pontuado a respeito dos valores

flutuantes. Tanto na teoria da Butler, quanto na prática do burlesco, o gênero tem um caráter imitativo, e repetitivo, para firmar signos criados, relacionados a significados já estabelecidos socialmente, e que qualquer espectador reconheceria. Isso é o que Butler denomina “repetição estilizada de atos” (Butler, 2003, p.200), e esse é o ponto mais forte dessa aproximação.

No artigo de Carla Rodrigues (pesquisadora na área da filósofa e professora da UFRJ) “Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida” (2012), a autora caracteriza essas repetições estilizadas enquanto passíveis de serem *burladas*, e isso me chama atenção: “A repetição das normas como performance se dá sempre ao mesmo tempo em que se dá a possibilidade de burlá-las, de fazê-las *nem verdadeiras, nem falsas*” (RODRIGUES, 2012, p.150/151), e assim cita Butler:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p.195).

Mais uma provocação. As performances do burlesco podem se tornar mais ou menos políticas, no sentido perturbadoras<sup>119</sup>, questionadoras de gênero. Mas, independente de qualquer medida, a característica performativa de gênero está lá. Se retornarmos, por comparação, ao “*Efeito Beyoncé*”, mencionado no capítulo “O Ticket do Burlesco É O Paradoxo”, isso se exemplifica: deixe-me apoderar e ter o controle então dessa fabricação de gênero, dessas imagens hiper sensualizadas e hiper sexualizadas; pelo menos me deixe divertir-me e lucrar com isso também. Ainda que paradoxal e controverso, esses são sentimentos genuínos e que empoderam, ainda que tenha seus limites, e ainda que possam discordar desse pensamento.

Vale lembrar que o primeiro passo em direção ao empoderamento - que é em consenso geral dentro do feminismo “o processo da conquista da autonomia, da

---

<sup>119</sup> Relembrando aqui a colocação de DODDS quando ela diz: “Quanto menos a performance perturba, maior o público que ela atrai.” (DODDS, 2011, p.113).

auto-determinanação... (e que) implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal” (SARDENBERG, 2006, p. 2) - é justamente a conscientização do domínio masculino, da subordinação, da opressão. No momento em que o sujeito dominado se percebe dentro de um sistema assim e se une coletivamente para deformá-lo, não importa em qual proporção, ele não está mais no lugar de simples objeto, está no lugar da burla e da provocação. Cabe assim um rápido trecho sobre essa conscientização e o processo de empoderamento:

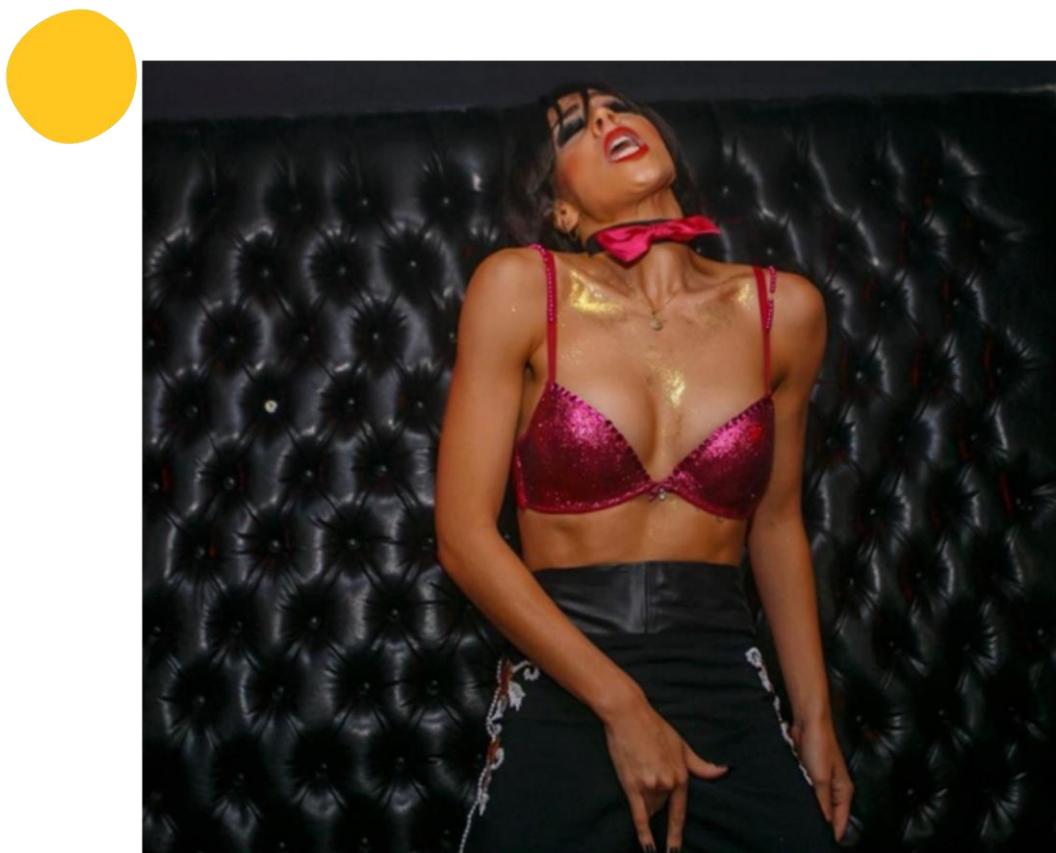
Segundo Batliwala (1994), para questionar sua situação subordinada, as mulheres têm que reconhecer a existência de uma ideologia que legitima a dominação masculina e compreender como isso perpetua a opressão (p.131), ou seja, o primeiro passo é a “conscientização”. Isso é fundamental, pois a demanda para mudar não nasce “naturalmente” dentro de uma condição de subordinação; de fato, a interiorização da opressão tem um grande. O processo de empoderamento, portanto, tem que ser desencadeado por fatores ou forças induzidas externamente. (SARDENBERG, 2006, p.8).

Que estratégias então podem ser utilizadas a sustentar e adensar essa performance artística de gênero? Como demarcar o performativo: explicitando um uso do corpo técnico e muitas vezes virtuoso? De forma explícita e caricata? Desestabilizando pela surpresa, pela quebra e não continuidade de expectativas? Eu acredito que isso tudo é um *start* no objetivo de romper com as percepções engessadas de padrões machistas e misóginos, e de perspectivas binárias e naturais sobre gênero. Possíveis respostas à série de perguntas que vim fazendo ao longo da tese. No burlesco não há continuidade com a narrativa cotidiana que dita o que pode ou não uma mulher. Em cima do palco a artista compõe uma realidade outra, e os significados, emoções e desejos que o espectador possa condicionar a mim, a nós artistas, são fluidos.

**Figura 38** - Gabbi Chultz em performance



Fonte: Valen Bar.

**Figura 39** - Gabbi Chultz em performance.

Fonte: Valen Bar.

Uma das minhas performances que melhor cabe para ilustrar esse momento, de performatividade de gênero, é o meu número *Sway Me*. Trata-se de um número burlesco com dublagem, com um figurino que guarda surpresas, no qual faço uma brincadeira de gênero. Entro performando um homem, cantando uma música antiga com trajes masculinos tais como calça (preparada com velcros laterais para ser puxada em momento surpreendente e crescente da música, no estilo dos *strippers* masculinos) gravata, chapéu e bigode. O meu rosto se modifica bastante aqui, ganhando uma interpretação cômica e mais grotesca do que bela. Ao longo do show, junto à mudança da música para uma versão *pop do mesmo som Sway me*, há uma mudança de gênero. Assim, interpreto uma mulher, o gênero feminino é performado através do *strip-tease* com gestos bastante provocativos (de prazer, de masturbação e de gozo), mas bastante cômicos. Nessa performance identifico a

característica de repetição estilizada de atos e gestos, para encontrar a teoria de Butler, teórica *queer*.

Quando se pensa em teoria ou em performances *queer*, a figura da *drag queen* surge rapidamente, mas não se restringe a ela. A performance da *drag* encarna essa performance artística de gênero, com efeito paródico. E o burlesco faz isso também. Tomando emprestadas as reflexões de Guacira Louro<sup>120</sup> a respeito da *drag queen*, a ironia e o humor têm potencial subversivo (LOURO, 2018, p.87), potencial de burla, e essas são características do sistema *drag* e do sistema burlesco. Seguindo um pouco mais no exemplo da *drag queen*, Louro (2018) descreve:

Com seu exagero e exuberância de comportamento, gestos, trajes e acessórios, uma drag queen parodia a feminilidade. Nesse movimento, ao mesmo tempo em que incorpora, ela desafia o feminino e denuncia sua fabricação. Imitar um gênero pode ser uma forma de mostrar o caráter imitativo dos gêneros em geral; mais do que isso, pode ser um modo de desnaturalizar a ligação entre sexo e gênero que é, ordinariamente, tomada como natural... (LOURO, 2018, p.89)

Para firmar tal aproximação, do burlesco também enquanto possibilidade *queer*, poderia dizer que o burlesco compartilha de uma epistemologia *queer*, no sentido que “permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação.” (LOURO, 2020, p.220). A partir da leitura do livro “Pensamento Feminista Hoje: Sexualidades no sul global” (2020) organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, e especificamente o artigo “Teoria *Queer*: uma política pós-identitária para a educação”, também de Guacira

---

<sup>120</sup> Guacira Lopes Louro é doutora em Educação pela UNICAMP, licenciada em História e mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi fundadora do GEERGE (Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero) da UFRGS, onde atua como pesquisadora. Tem várias publicações na área de gênero, sexualidade e educação entre revistas e livros nacionais e estrangeiros.

Louro, encontro a citação de Tomaz Tadeu da Silva<sup>121</sup>, que serve perfeitamente para explicar e transcender os limites do *queer*:

Tal como o feminismo, a teoria *queer* efetua uma verdadeira reviravolta epistemológica... Ela nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar... O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e aos conhecimentos sexuais, mas que se estende para o conhecimento e a identidade de forma geral. Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, nesse sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa. (SILVA, 2005, p.107).

A possibilidade de o burlesco estar circunscrito em uma epistemologia e performance artística de gênero, feminista, e *queer* é tão provável, que a proximidade da *drag* com o burlesco realmente não é incomum de fato. Para além da semelhança com a construção de personas, como vimos no capítulo “Hora do Show – Um Manual Burlesco” existe até mesmo a vertente chamada *kinglesque*, que mixa os dois fenômenos. Seguem trechos da entrevista com a artista Rúbia Romani que performa e dá aulas de burlesco e de *drag king*, além de fazer o mix *kinglesque* com sua persona Rubão:

“O Rubão me levou a muitos lugares - porque eu faço *kinglesque*, então é burlesco também... (Quando estou ensinando *drag king* e burlesco) eu vou trabalhando diferente. Quando eu trabalho no universo do *drag king*, eu embarco de uma maneira diferente. Como seu eu pegasse uma boleia<sup>122</sup> de caminhão e no outro eu vou pegar um jatinho. E vamos se deslocar, mas de maneiras diferentes... Então nesse (meu curso) de burlesco eu trabalho mais na feminilidade, tem *bump and grind*<sup>123</sup>... então o dia que a gente trabalha *bump and grind* a gente trabalha pelve. Mostro referenciais (de artistas) diversas, nacionais, internacionais, antigas, contemporâneas... Agora no *drag king* já é outra coisa...”. (Entrevista com Rúbia Romani, em 02 de junho de 2021).

---

<sup>121</sup> Tomaz Tadeu da Silva é Ph. D. pela Stanford University (1984). Atualmente é professor colaborador do Programa em Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

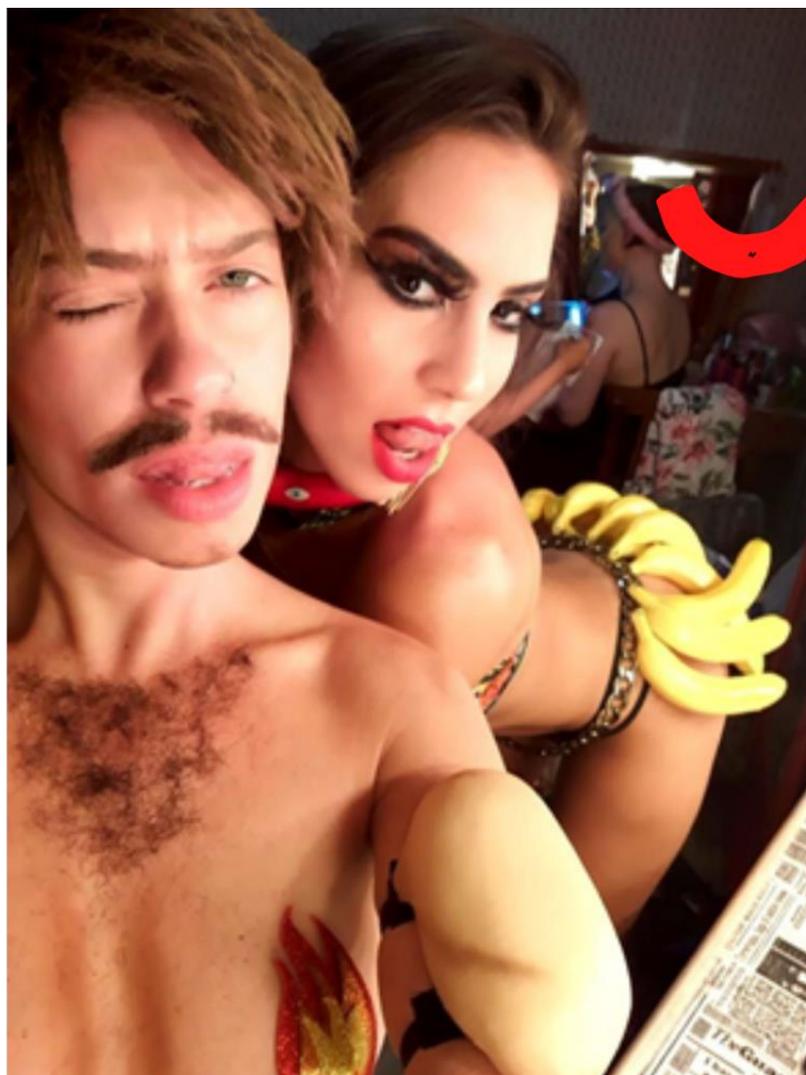
<sup>122</sup> Cabine do caminhão.

<sup>123</sup> Vimos no capítulo “Hora do Show – Um Manual Burlesco”.

No entanto, ainda que Rúbia tenha me dito que o trabalho entre burlesco e *drag* seja diferente (ainda que os exemplos não sejam tão nítidos), consegui compreender que o que é realmente diferente é o trabalho sobre feminilidade no burlesco, e masculinidades no *drag king*. Que no burlesco trabalha-se também com dança, criações coreográficas, trabalho sobre a pélvis (bem como ela me conta durante a entrevista). E no *drag king* o processo se dá bastante sobre objetos, acessórios do universo masculino, e que vão despertar essa figura *drag king*. Mesmo não tendo esse comentário específico na entrevista com Rúbia, mas por eu já ter assistido suas performances, percebo o quanto os signos de *tease*, de provocação, se diferenciam quando ela performa *kinglesque*. Por exemplo, não há em sua performance de *drag king* ou *kinglesque* o código de tirar o sutiã, a meia, de virar de costas ao tirar a saia, como em suas performances burlescas femininas. São outros códigos de provocação (rasgar a camisa, um olhar matador e dominador masculino, o toque firme e exibicionista na genital, mostrando o tamanho avantajado do pênis...). E esses códigos caminham para o mesmo lugar de construção e desconstrução, de performatividade de gênero, mas em veículos diferentes (para usar a imagem que Rúbia traz da boleia de caminhão e do jatinho). Os quadris mexem de formas distintas, o figurino é radicalmente diferente, propondo outros jogos no *strip-tease*, e a maquiagem e truques de efeitos também (ela cola em seu corpo pelos masculinos, desenha abdômen riscado, fixa bigode, prende ou raspa os cabelos, e esconde os seios de formas extremamente técnicas).

A ligação *drag* e burlesco (relembrando que *drag* é o exemplo de maior destaque trazido por Judith Butler para com as performances de gênero), e agora falando particularmente de *drag king*, é explicitada não só na entrevista realizada com Rúbia Romani (que se divide entre ser a burlesca Ruby Hoo, e *drag king* Rubão), mas também na entrevista com Giovana Lago (que leva uma persona burlesca que a chama de Lídia Café da manhã, e outra que se chama Don Giovanni para as performances *drag king*). Nos casos dessas performers, a feminilidade é parodiada bem como a masculinidade, quando está no papel de *drag king*.

Figura 40 - Gabbi Chultz com Rubão (Rúbia Romani)



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Por mais que cada performance seja desafiadora em suas construções e desconstruções, acredito que para a mulher parodiar o feminino no burlesco é algo que se torna um desafio complexo e paradoxal. Pouco se enxerga esse movimento transitório do burlesco como performance artística de gênero, assim como se reconhece de forma tão exposta na *drag queen* ou *drag king* uma vez que o nosso olhar está condicionado a compreender o gênero feminino com natural da mulher. Quando você se encaixa dentro de determinados padrões esperados de feminino, sobretudo físicos, esse jogo assume desafios mais particulares.

Quero avançar um pouco mais. Ficou entendido que, segundo Butler, a produção dos gêneros é de ordem performativa no sentido de “performance” e de “performatividade”, e essa performatividade “vem complexificar essa redefinição do que não é mais o elo sexo/gênero, mas a produção de gênero simplesmente” (BOURCIER, 2020, p.264). Em outras palavras, não há, na proposta de Butler, a continuidade sexo e gênero, não há a “pseudonaturalidade do alinhamento mesmo sexo/mesmo gênero...” (BOURCIER, 2020, p.264). Entendido isso, quero seguir com mais exemplos da *drag queen*, como tema que chama a atenção de Butler. E agora quero sugerir um exercício para se pensar burlesco nessa mesma perspectiva. Primeiramente leia a citação abaixo exatamente como ela está descrita. Logo depois leia novamente, mas substitua mentalmente “a *drag queen*” por “o burlesco”:

É assim que, longe de limitar a uma pálida ou extravagante imitação da mulher verdadeira ou da verdadeira feminilidade, a *drag queen* revela o modo de produção do gênero, que é também aquele da feminilidade heterossexual. Todo gênero, incluindo a masculinidade heterossexual é uma performance de gênero, ou seja, uma paródia sem original. (BOURCIER, 2020, p.264).

Isso faz lembrar o quão complexo e quão urgente é a necessidade de descolar gênero de sexo, também para compreender as mulheres que performam o burlesco. Se na *drag* há esse cruzamento mostrando de maneira exposta que o gênero pode ser performando, no burlesco há o reforço paradoxal. Mas ambas (*drag* e burlesco) performam o gênero independente do seu sexo, e do seu gênero construído e muito tido como natural. Para compreender o burlesco enquanto

performance artística de gênero é preciso entender e assumir a descontinuidade entre sexo e gênero. É preciso olhar para dentro e entender performance de gênero no indivíduo, e como ela se transforma em performance artística de gênero na cena.

**Figura 41** - Gabbi Chultz na gravação de clipe “O que cê quer de mim” – GIA



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Olhando a imagem acima, por exemplo, você me vê como *drag queen* (não *drag king*). Mesmo antes de compreender e especificar essa noção de gênero no burlesco, na minha pesquisa, eu já havia construído figuras baseadas em *drag queens*, e não em *drag kings*. Logo que comecei a pesquisa eu já tinha essa proposição, mas ainda não sabia como explicá-la, e por isso me sirvo com

frequência da *drag* para exemplificar e comparar. Compreendi que é nesse “retravestimento”, nessa performance de gênero feminino, que me encontro artisticamente, nessas camadas, nesse reforço paradoxal. Para finalizar esse exercício, mais uma citação, ainda de Bourcier:

Com efeito, se a feminilidade não deve ser necessariamente e naturalmente a construção cultural de um corpo feminino... Se a masculinidade não está anexada aos homens, se ela não é privilégio dos homens biologicamente definidos, é porque o sexo não limita o gênero e o gênero pode exceder os limites do binarismo sexo feminino/sexo masculino.  
(BOURCIER, 2020, p.264)

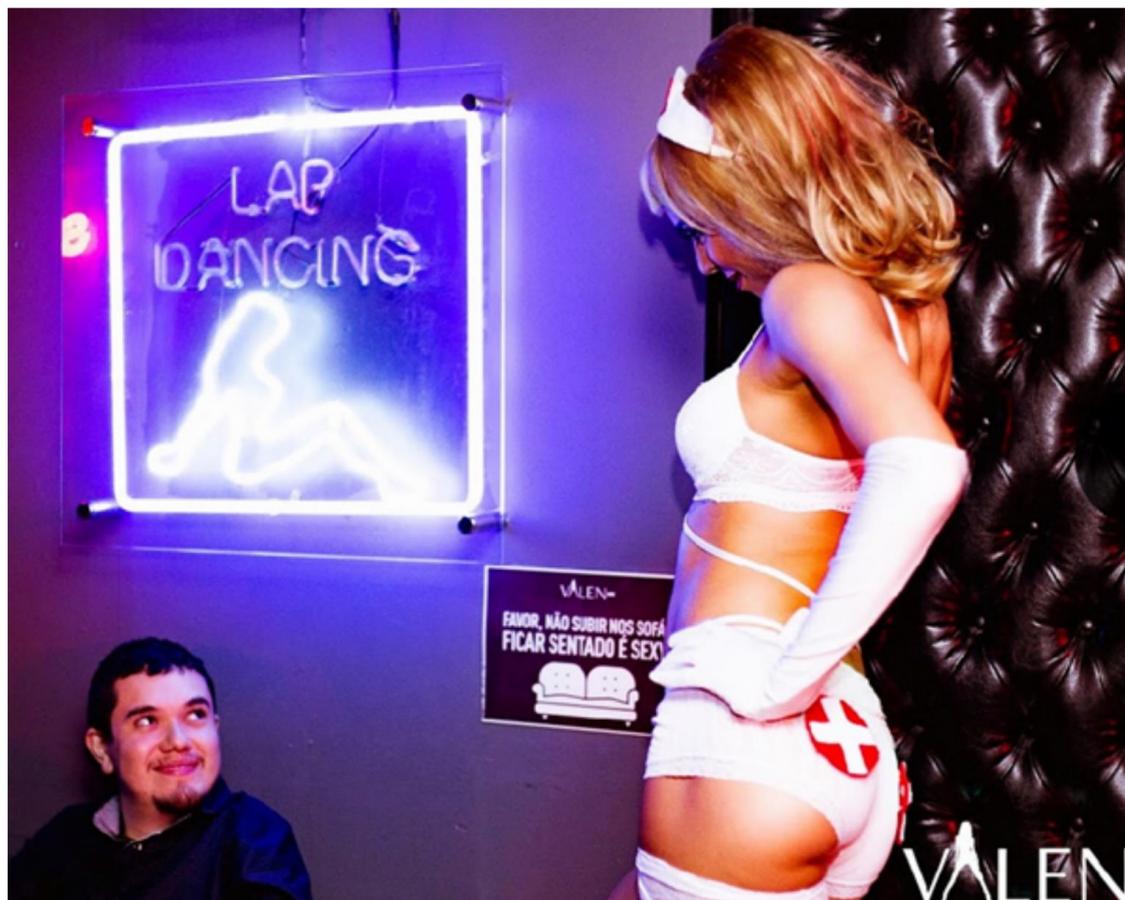
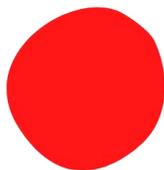
Como quebrar as expectativas em relação ao gênero e a outras padronizações? Em cena e fora dela. Eu atesto o fato que se expor nua, ainda que você esteja próxima das expectativas de certo “padrão”, não é algo fácil e vazio, destituído de força política. É um desafio grande e paradoxal. E eu inclusive me emociono sempre que penso nisso. Além dessa complexidade, agora posso adicionar: visto que no burlesco não há continuidade com a vida cotidiana sobre o que pode ou não uma mulher, também não há continuidade na narrativa cotidiana que dita os gêneros condicionados ao sexo, ainda que seja a mulher performando feminilidades. Ou seja, existe muito mais poder na cena do que na vida cotidiana. O que “não posso fazer” na vida, posso fazer na cena.

E sim, já recebi a crítica que seria fácil para mim, por eu estar mais perto de um padrão aceito e desejável hoje. Que não haveria nada de político, nada de transgressor, portanto. Não importa a forma, pois o corpo está ali. A não ser que o elimine. Mas esse apagamento não faria sentido nenhum para mim. Preferiria não estar em cena a ser impossibilitada de perguntar artisticamente: pode uma mulher branca, cis, magra, bonita explorar seu erotismo? Pode ela ser política? Pode ela ser feminista? É lógico que sim.

Lembrando meu posicionamento: as performances podem ser mais ou menos perturbadoras, potentes, radicais (e a pressão comercial, econômica vai determinar a medida que isso é possível), mas se há técnica e entendimento da

elaboração da cena burlesca, há performatividade, há burla. O corpo nunca está isento de riscos, e a burla só acontece nesse estado performativo, de atrevimento. Também sempre há poder e vulnerabilidade no corpo nu, concomitantemente e paradoxalmente.

Como comentei anteriormente no capítulo “A Hora do Show – Um Manual Burlesco” acredito que a experimentação prática traz as melhores respostas sobre como quebrar expectativas em relação ao gênero e a outras padronizações. E essas são buscas individuais. É preciso colocar o corpo em jogo para saber de que formas é possível se fazer a burla. É necessária a construção com o público. E não é exclusivamente através da paródia no sentido crítico sobre as feminilidades que o burlesco acontece. Sim, esse é um caminho recorrente, mas é possível divertir-se com os rótulos que nós mesmas recebemos, incorporamos ou desejamos poder assumir e brincar.

**Figura 42** - Gabbi Chultz em performance

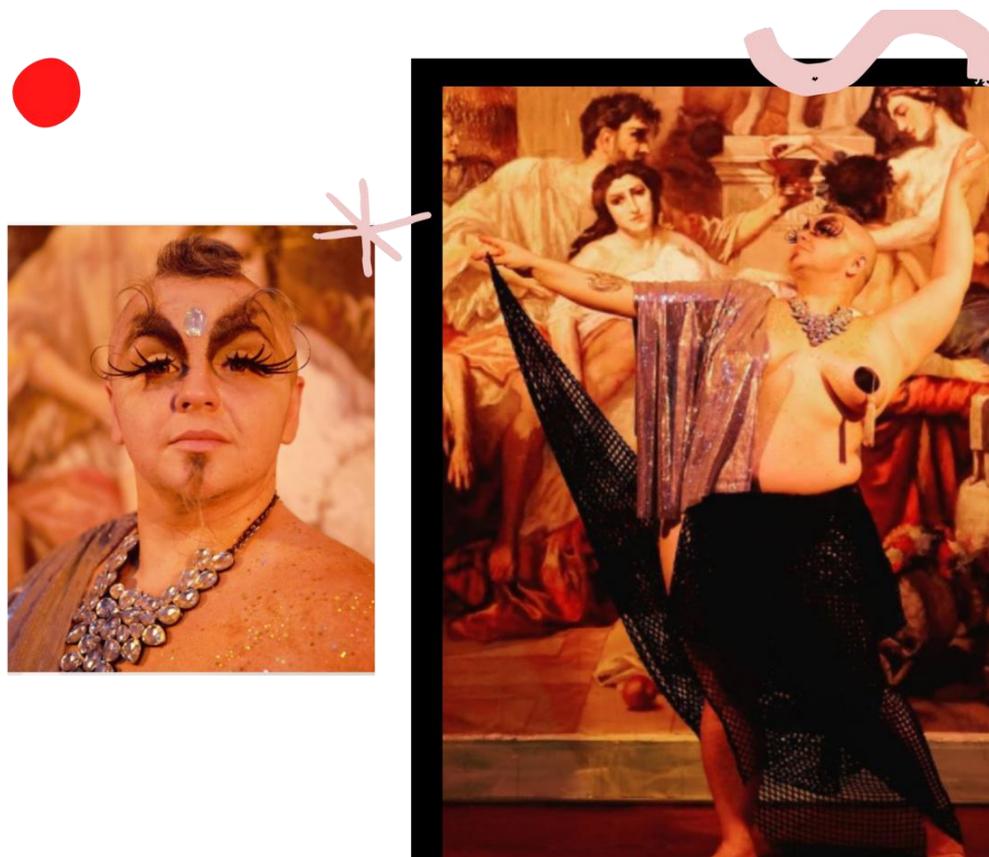
Fonte: Valen Bar.



Para finalizar o subcapítulo, que salienta como um das propostas finais da tese o burlesco às lentes de uma performance artística de gênero, trago o exemplo do artista Marco Chavarri, que elabora diversos paradoxos transgressores nesse âmbito, e tem sido porta-voz de expansões na cena e no imaginário do burlesco no Brasil. Ainda que com cruzamentos e burlas, a análise que realizo sobre gênero, e a performance que vivencio (e que também é a predominante na cena burlesca, ainda

que novas frentes têm sido incentivadas<sup>124</sup>) é menos provocadora para um pensamento que quer extrapolar ao máximo os pensamentos binários. Marco (DFenix) artista trans não-binário masculino, performa hoje o que é, expressa seu *self* com uma incrível potência de burla: não se permite fixar entre a performance masculina ou feminina, se abstém de ser e expressar um gênero de forma exclusiva. Além de sua atuação em cena, Marco tem se dedicado recentemente à militância LGBTI+ e é participante da Coordenação da Área Não-Binária da Aliança Nacional LGBTI+ e Afiliadas.<sup>125</sup>

**Figura 43** - DFenix (Marco Chavarri)



Fonte: imagens do *Instagram* @dfenix\_burlesque.

---

<sup>124</sup> E um exemplo disso são categorias específicas de transgênero e diversidade de gênero em festivais e eventos de renome como o produzido por *Burlesque Hall of Fame*:  
<https://www.burlesquehall.com/>

<sup>125</sup> Organização da sociedade civil, pluripartidária e sem fins lucrativos.  
<https://aliancagbti.org.br/sobre/>

## 4.2 Burlesco: uma revisão sobre a mulher e o corpo objeto (sexual, mercadológico, artístico)

Se pensamos realmente no corpo como tal, não existe nenhum possível contorno do corpo como tal. Existem pensamentos sobre a sistematicidade do corpo, existem codificações que atribuem valores ao corpo. O corpo como tal não pode ser pensado e eu, certamente, não posso acessá-lo. (Gayatri Chakravorty Spivak, "In a tvord" entrevista com Ellen Rooney).

Corpo objeto, corpo abjeto, corpo paradoxal. Se o corpo paradoxal na leitura de José Gil está de acordo com a ideia de “um corpo que pode ser desertado, esvaziado” (GIL, 2001, p.68, 69), ele também não existe a priori, ele existe enquanto pensamento e atribuição de valores (bem como expressa a citação que abre o subcapítulo). Quando me pergunto, logo nos primeiros capítulos da tese: *Quem é a mulher objeto? Quem inventou a mulher objeto? Quem disse que ela é o objeto? Você? Ela? Quando isso é ruim? Quando é poder? Quem pode ter o poder?* estou ativando a descrição desse corpo burlesco, sensual, e seminu, como um corpo que se apresenta em membros, pele, órgãos e marcas simbólicas através dos contornos de quem o contempla, de quem atribui significados a ele, e em relação a outros corpos e a outros elementos.

A ideia de corpo paradoxal também se conecta com outro momento da tese, na visão de construção de persona, e, principalmente quando resta mais pele, carne, do que persona: o que os outros veem (sobretudo ao desnudar), está em mim e, sobretudo, no corpo, que é impossível de apagar. Continuo: não sou somente eu quem decide o que são essas atribuições de significados sobre o meu corpo. Quando se está nua, você não decide mais a persona inteiramente. Você só pode seguir direcionando a performance o tanto quanto for possível. Eu refleti sobre isso no subcapítulo “Hora do Show – Um Manual Burlesco”. Coloco o corpo na escuta para a criação participativa desse corpo objeto. Onde o meu corpo íntimo e pessoal faz parte. Esse é um grande desafio para a artista burlesca. O tanto de *self* que existe no burlesco, ponto em comum com arte da performance.

É justamente essa a dimensão, pessoal e de autodescobertas, que atrai diversas mulheres amadoras para o burlesco. Para assistir e também para praticar. Seja um *hobby* e até mesmo uma terapia. Eu diria que assistir burlesco já se configura como um momento de entretenimento terapêutico, o que explica a maioria feminina na plateia. Também não é incomum que as artistas burlescas acabem dando oficinas com fundo terapêutico, para não artistas. A exemplo da fala de Miss G, que desenvolve esse trabalho também com mulheres não artistas, o burlesco pode ser uma ferramenta técnica na direção do seguinte desejo:

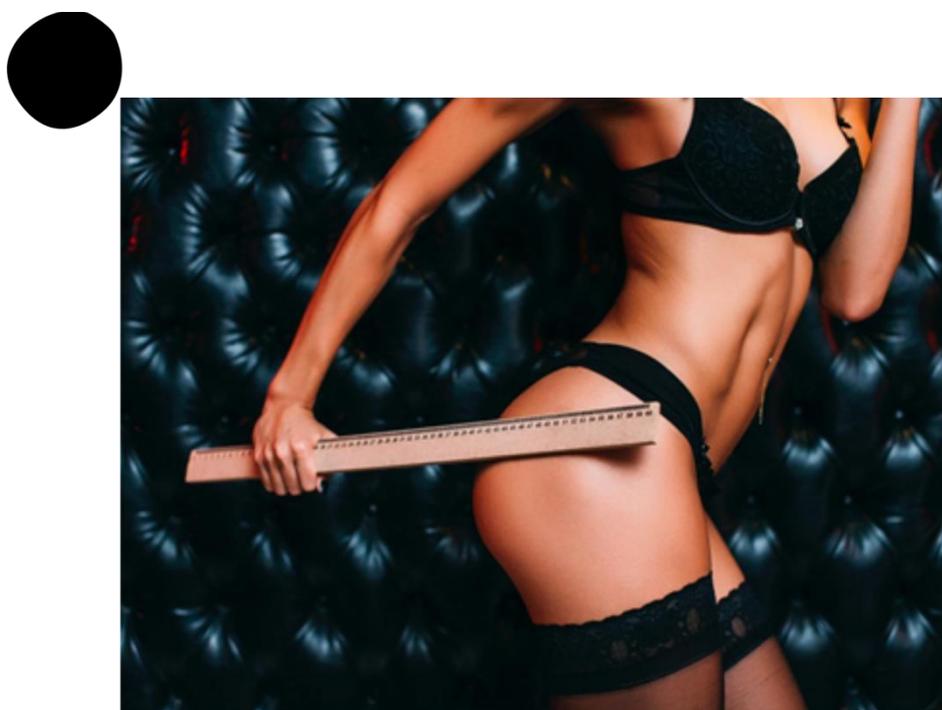
As pessoas querem se assumir... Elas querem se assumir de alguma maneira (tanta as mulheres artistas quanto as mulheres amadoras).  
Que sou eu? Então tem essa coisa de busca de uma expressividade (do corpo) individual, do que eu estou fazendo no mundo. (entrevista com Miss G, 06 de novembro de 2020.).

E Miss G segue. Ela diz que quando faz um *workshop* para o público *artistas*, vale a pergunta: como pesquisar a si mesma? Como fazer a burla do corpo? Como burlar aquilo que te faz estar fixo num lugar que você não quer? (e ela explica que isso tem a ver com patriarcado e outras configurações sociais e culturais). E ela conclui: “essa é uma posição política. Como tirar (burlar) o valor do valor”. Ou seja, como “desopilar”, como não obedecer aquilo que tem valor na sociedade, e que eu não correspondo.

Enquanto mulher e artista burlesca, sensual, eu muito estive incomodada com a noção de mulher objeto. Incomodo que se traduzia em desejo de querer “burlar aquilo que te faz estar fixo num lugar que você não quer”, bem como Miss G coloca. Pois já havia sofrido tal atribuição de “objeto”. Que as minhas escolhas artísticas me levavam a esse reforço do patriarcado. E eu rejeitava essa atribuição em prol de me defender sujeito. Temia ser *denominada* como objeto, e logo representar uma abjeção, e temia *realmente ser objetificada*. Em certo momento publiquei o seguinte texto nas redes sociais acompanhado da foto (na seguinte página):

*“... Os feminismos estão aí para combater os tipos machistas e pudicos. E os feminismos são sobre as escolhas libertárias das mulheres, não a vara para bater em outras mulheres. A vara (régua) que me bato é minha. Se me torno seu objeto de desejo, me destorno tão rapidamente quanto. Está nas minhas mãos, e definitivamente essa não é uma escolha sua...”*

**Figura 44** - Gabbi Chultz em performance



Fonte: Valen Bar.

Dentre as variedades de números burlescos encontramos cenas com apelo político crítico e feminista explícito, anunciado. Mas isso não significa que todo o burlesco seja feminista. Ao mesmo tempo, é complicado destituir o poder de ação política das performances burlesca em geral. Eu mesma realizo números bastante comerciais, e, portanto, menos radicais e perturbadores. No entanto, a transgressão, a burla, seja em qualquer nível, se apresenta. Entre os paradoxos da objetificação e da autonomia, o mais libertador, nesse caso e para mim, são as discussões que

essa poderosa ação gera. Ter o poder dessa expressão, ser o objeto de discussão, e poder “estar na mesa” discutindo sobre todas essas ambiguidades<sup>126</sup>. Um privilégio, por assim dizer, e que muito me permite performar e tratar sobre burlesco nos espaços que escolho (dentro da própria universidade, por exemplo). Que me permite performar esse corpo paradoxal.

Mais perguntas: quem é o consumidor dessas artes libertárias? São libertárias? Para todas, todos, e todes? Vejamos. A internacionalização das práticas de certas danças exóticas/sensuais coincidiu com a crescente mercantilização da sexualidade, o que sugere ambiguidades ao definir o quanto existe de liberdade e poder nessas práticas, e o quanto existem outros interesses. Ao mesmo tempo, performances e atitudes sexualizadas foram ressignificadas como estratégias de fortalecimento das mulheres e fonte de auto-exploração da sensualidade e sexualidade. Mas, somado a isso, a massiva comercialização segue interessada nessas poderosas ressignificações. Assim é possível que um produto ou prática artística, ainda que apresentada como libertadora e subversiva, possa ser reduzida a uma ideologia normativa, binária e de gênero dominante.

Na busca de me *assumir* (retomando a fala de Miss G), eu vim perdendo gradativamente o preconceito com a objetificação, sugerindo uma objetificação democrática, autodeterminada, e que não se restringe às mulheres e suas liberdades de desejo e de expressão sexual. O problema é justamente este: o embate da objetificação se restringiu apenas às mulheres e aos seus corpos, e tomou uma proporção abjeta com esse reforço. No entanto, o que não pode se resolver, pode-se burlar. Para essa condição de corpo objeto, a burla aparece como licença paradoxal, de poder e de transgressão.

Na teoria de Butler (1999), os corpos sujeitos assim o são pela identificação com o “fantasma normativo do sexo”, uma identificação pela diferença em relação àquilo que se repudia e que costuma não ter valor dentro da sociedade (assim

---

<sup>126</sup> Existe diferença entre ser o tema de discussão e “estar na mesa” que debate a discussão. O lugar de poder muda. É como Monique Prada diz, a respeito da possibilidade feminista dentro da prostituição: “O fato é que o feminismo convencional não chega ao prostíbulo e, quando chega, é ou na forma de salvacionismo, ou na de discurso de ódio... Chega com um discurso moralista e moralizante, nunca empoderador” (PRADA, 2018, p. 68,69).

podemos pensar a comunidade LGBT<sup>127</sup>, mulheres, negros, indígenas, refugiados...). No entanto esses grupos ainda são nomeados. E o que Butler sugere e nos deixa perplexos é: se “os “corpos abjetos” não existem, como reconhecê-los ao longo da história, uma vez que seus traços estão, na maior parte, apagados?” (SENKEVICS, 2012); ou ainda “O que mais deve existir que não somos sequer capazes de enxergar?” (SENKEVICS, 2012) <sup>128</sup>. O que não deve existir, o que não deve ser sujeito, é necessário somente para dar legitimidade ao que é inteligível? Mixando questões que fazem menção ao subcapítulo de “Desnudando Paradigmas”, podemos transpor as ideias de Butler, de corpos abjetos, para justificar a ausência de certos nomes (a exemplo de nomes burlescos) nas histórias da arte, da dança? Muito provável que sim.

Feitos alguns jogos conceituais e reflexivos iniciais em torno do corpo objeto, exponho a seguir exemplos de objetificação e da “mulher objeto”, na ideia de classificar reconhecidos tipos de objetificação para tentar compreender se há algo de objetificação no fenômeno burlesco, de que forma isso acontece, e como esse acontecimento se diferenciaria de outros reconhecidos casos ditos objetificação. Creio que simplesmente me opor à ideia de objeto me colocaria na contra mão da essência do burlesco, a essência de desafiar a ordem, burlar estereótipos negativos, exatamente como nos apresenta Miss G em sua fala, que busca considerar o estereótipo para que o mesmo seja burlado, já que bater de frente (simplesmente) não é possível:

*“Existe uma lei, um modelo comportamental, político, etc... E quem está fora e precisa passar por aqui (faz um gesto com a mão como se fosse uma barreira)... precisa bater de frente, e não vai conseguir, ou (então precisará) burlar...”*. (entrevista com Miss G 06, de novembro de 2020.).

---

<sup>127</sup> A sigla passa por diversas modificações no sentido de acréscimos, ainda que em debate (de GLS para LGBT e novas). Podemos assim considerar novas propostas como LGBTI LGBTQ ou LGBTQI – incluindo além da orientação sexual e da diversidade de gênero a perspectiva teórica e política dos Estudos Queer; ou ainda LGBT\*, com o asterisco indicando que o T tem significado múltiplo; ou ainda LGBTQIAP+ que é uma sigla que significa Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromântiques/Agênero, Pan/Poli, e mais.

<sup>128</sup> Ver artigo digital: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/23/os-corpos-abjetos-os-excluidos-e-aqueles-que-nao-devem-existir/>

## 1 – A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário

Em breve resumo, poderia dizer que a objetificação da mulher no nível comercial e publicitário estaria a serviço de uma demanda de mercado que se utiliza com frequência do reforço de padrões machistas, sexistas e de padrões ligados aos estereótipos de beleza feminina para vender. É através do reforço e do elogio desses padrões que a objetificação acontece, somados a uma suposta figura da mulher que atesta a ideia, como se ela mesma afirmasse o enunciado. Quanto mais reforçados os estereótipos ao longo do tempo, maior a perpetuação e o sucesso da estratégia. Em alguns casos, os estereótipos são demonstrados de forma provocativa e sexista (mesmo sem precisar ter a presença física da mulher e de seu corpo, tamanha força opressora), e que até parecem sutis diante de uma rápida olhada, mas revelam a desvalorização da mulher e de suas lutas. Na imagem a seguir, a mulher é emparelhada às utilidades e funções domésticas, e com uma aparentemente leve ironia.

**Figura 45** - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário



Vamos ao primeiro caso dentro da objetificação comercial publicitária. O caso mais violento da objetificação da mulher se dá em certos exemplos de marketing destinados ao prospecto masculino. Sabemos que a cerveja no Brasil, por exemplo, é vendida como a bebida mais “democrática”, mas, sobretudo as grandes marcas populares, vieram ignorando totalmente os limites das suas campanhas, explorando em último grau uma estratégia sexista de associar a cerveja a um produto consumido exclusivamente pelos homens, assim como o corpo da mulher. Nos últimos anos algumas marcas conseguiram reverter essa objetificação, caminhando por escolhas bem distintas, atraindo o público feminino inclusive. Outras nunca se retrataram: a mulher é igualada ao produto de consumo, e o produto ganha características femininas (loira, ruiva, morena) e você escolhe qual lhe apetece, qual lhe dá mais tesão, e, finalmente, qual quer comprar hoje:

**Figura 46** - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário



Fonte: <https://super.abril.com.br/sociedade/os-10-comerciais-de-cerveja-mais-machistas-dos-ultimos-tempos/>

**Figura 47** - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário



Fonte: <https://pitacodeboteco.files.wordpress.com/2011/04/devassa.jpg>

Em um segundo caso dentro desse tipo de objetificação, configuram-se as estratégias de publicidade que reforçam agressivamente os estereótipos de beleza, modificando a mulher via edições de *foto shop*, utilizando mulheres de menos de 20 anos para vender produtos anti-idade que, na descrição de uso, são indicados para mulheres a partir de 40 anos, e que objetificam a mulher em meio a todos os outros objetos de consumo, às vezes em detrimento deles. Esses seriam tipos de objetificações que apontam para a busca da beleza inatingível, a beleza unificada

como o propósito da mulher. Em outros casos, a publicidade explora representações da mulher conforme o posicionamento fotográfico do corpo das modelos, podendo assumir lugares simbólicos de inferioridade e de vítima, suscitado até mesmo a violência. Nesses casos, a publicidade é feita com a mulher e tendo o prospecto também a mulher, como se atestasse o fato:

**Figura 48** - A objetificação da mulher no âmbito comercial publicitário



Fonte: <https://mulheresdesegunda.wordpress.com/para-voce-ler-2/mulher-e-propaganda/>

## 2 – A objetificação da mulher no âmbito pornográfico tradicional

Mesmo que ligeiramente, discutir a pornografia (tratando-se do grande mercado da pornografia tradicional), é interessante para se analisar a objetificação dentro do burlesco, por motivos históricos, paradoxais e de distinção. Historicamente, a chegada da pornografia no século XIX, ainda que proponha o

direito das mulheres a seus genitais, perpetuou-se por demonstrar o poder e o prazer pela soberania do pênis. Na década de 1950, imagens do corpo nu dentro do contexto de filmes e revistas pornográficos criaram uma demanda por *strippers*, para executar atos cada vez mais explícitos (SHTEIR 2004), o que dividiu a atuação das artistas burlescas e ajudou a tornar o mercado burlesco “decadente” na Europa nos anos 1960, como vimos na cronologia burlesca da tese.

Pode se dizer que a pornografia tradicional é bastante responsável pela fixação da dominação sexual do homem sobre a mulher, chegando a escalas de dominação altamente violenta: “A objetificação sexual das mulheres - primeiro no mundo, depois na cabeça, primeiro em apropriação visual, depois em sexo forçado, finalmente em assassinato sexual...”<sup>129</sup>. (MACKINNON, 1989, p.315, tradução nossa). Temáticas como abuso sexual, abuso sexual infantil, assédio sexual, estupros coletivos, são transformados em fantasias sexuais. Dentre as fantasias disponíveis no cardápio da pornografia de livre acesso na internet, encontramos uma gama gigante de grupos de minorias: mulheres negras, mulheres asiáticas, mulheres latinas, mulheres judias, mulheres grávidas, deficientes, mulheres com deficiência mental, mulheres pobres, mulheres idosas, mulheres gordas, prostitutas, garotinhas... (MACKINNON, 1989), para não citar combinações que as inferiorizam enquanto seres-humanos.

Ainda que atualmente venha aumentando a produção de filmes e de outros conteúdos pornográficos ditos alternativos - voltados a uma reeducação sexual não sexista, com diretoras mulheres, além de produções de um nicho gay (e saliento aqui as produções lésbicas, que se diferenciam dos conteúdos lésbicos para homens heteros) - o mercado pornô tradicional é dominante e segue tão ou mais lucrativo. A indústria pornográfica é agora uma indústria global multibilionária, com receitas entre a marca de US\$ 2 bilhões para mais de US\$ 90 bilhões por ano<sup>130</sup>.

Poderão dizer que a questão da objetificação e até mesmo do abuso na esfera de produções pornográficas tradicionais são consentidos, ou ainda, que a opção da mulher em performar em filmes do gênero confere empoderamento e

---

<sup>129</sup> *Sexual objectification of women-first in the world, then in the head, first in visual appropriation, then in forced sex, finally in sexual murder...*

<sup>130</sup> Ver referências no jornal feminista <https://medium.com/qg-feminista/em-2018-a-pornografia-%C3%A9-uma-ind%C3%BAstria-c0e5414a05f1>

liberdade sexual. No entanto essas autonomias são sempre relativas. Inclusive esse assunto vem ao caso pelo fato de intercruzar o caminho de algumas artistas burlescas, como um trabalho mais lucrativo, ainda que numa produção pornográfica mais alternativa.

Mas, tratando-se do grande mercado da pornografia, e que é o caso dessa seção para se pensar a objetificação da mulher, ainda que essa seja uma escolha individual e autônoma, na realidade ela não diminui e nem liberta sexualmente a problemática coletiva da produção do abuso sexual e da misoginia no mundo real. Primeiro, pelo fato de muitas dessas produções (sei que nem todas) continuarem a reproduzir em cenas de sexos a dominação do homem sobre a mulher; segundo, pelo fato da pornografia ser consumida livremente e como se fosse o sexo em si; terceiro, pelo fato dessa produção ser largamente conduzida e liderada por pornógrafos (homens) e para um público predominantemente masculino como prospecto desse mercado; e quarto, por não sabermos ao certo o tipo de tratamento e de direitos concedidos às mulheres envolvidas, não sabermos ao certo sobre seus históricos de vida (mas frequentes relatos apontam para um expressivo número de mulheres que já sofreram abuso sexual na infância, de travestis sem perspectivas de trabalho e sem perspectivas de vida fora das sujeições do mercado pornográfico). Sem contar os relatos de agressão e abuso sexual real dentro do mercado pornô. O uso abusivo de drogas, a ocultação de dados sobre artistas infectados por HIV e outras doenças sexualmente transmissíveis dentro desse sistema também é comentado, embora ocultado em números e em fatos reais<sup>131</sup>.

### 3 – A objetificação no sentido de posse

Em acréscimo a objetificações anteriores, somado ainda a perspectivas históricas, podemos pensar a objetificação da mulher enquanto posse. E primeiramente quero dar o sentido de posse enquanto posse do homem. A mulher situada no domínio do privado. Tratarei aqui da objetificação que se alimenta, por exemplo, na relação conjugal tradicional (onde funções das mulheres são

---

<sup>131</sup> Podemos encontrar diversos relatos pela internet e alguns deles estão reunidos nesse site, com nome reais de artistas pornôs e produtores: <https://medium.com/@foobartextao/traducao-confissoes-de-atrizes-de-pornografia-e-pornografos-4da260e8cadb> (Acessado em 05/10/2021).

condizentes ao fazer a comida, cuidar da casa, cuidar da família, fazer sexo) e que ecoa no grande âmbito social, nas relações dos homens perante todas as outras mulheres, independente do nível de relação, e, portanto, não se restringindo ao domínio do sexo (filhas, empregadas, colegas de trabalho e todas as outras) e da vontade ou não dos sujeitos envolvidos. Nessa operação da objetificação mantém-se, grosso modo e de distintas e até sutis formas, a visão de que a mulher é um ser inferior e seu corpo pertence ao seu dono. Ela o obedece, e ela deve lhe servir e ser dócil.

Quando a expressão da sexualidade não está em função da reprodução e nem do privado (condições relacionadas à ideia de posse), converte-se em problema. E, a meu ver, essa é grande dimensão transgressora do burlesco: descortinar, desnudar o que geralmente está sobre a relação de posse e de função social em detrimento do sexo masculino. É o que chamei anteriormente de descontinuidade com a narrativa cotidiana sobre o que pode ou não uma mulher: há mais poder e liberdade na cena do que na vida cotidiana. E quando essa descontinuidade acontece, quando essa burla da norma acontece, ataques e estigmas acontecem. Inclusive o estigma da prostituição acontece dentro dessa visão moralista e objetificante: “O estigma tem sido uma das estratégias mais eficazes de dominação patriarcal; para que mantenha sua eficácia, é preciso deslegitimar a palavra das putas que não se parecem com a “puta imaginada”...”. (PRADA, 2018, p. 35).

Como já mencionado, durante a elaboração da tese entrevistei Monique Prada no sentido de compreender tais estigmas, compreender as possíveis relações de objetificação, compreender contextos feministas que reforçam a tônica da tese e revelam tabus. Quando eu me pergunto: *Quem é a mulher objeto? Quem inventou a mulher objeto? Quem disse que ela é o objeto? Você? Ela? Quando isso é ruim? Quando é poder? Quem pode ter o poder?* Estou ativando reflexões sobre a ideia de posse e anulação do sujeito. Enfatizando a última interrogação, *quem pode ter o poder?* essa já compreende a ideia de posse não mais restrita apenas a posse relativa ao homem que possui sua mulher (conforme exemplificado no primeiro parágrafo dessa discussão), mas aciona todos os outros tipos de posses, simbólicas e de poder de classificação do que é objeto e do que é sujeito.

Quando perguntei a Monique como ela enxerga essa relação de corpo mulher objeto *versus* sujeito, ela diz que *acha muito estranha essa objetificação, e que:*

*“as pessoas que normalmente nos colocam essas questões elas estão nos objetificando e ignorando nossas subjetividades enquanto trabalhadoras sexuais... Nossas possibilidades de escolhas, de desejos, nossas palavras. Ser objetificada não é escolha de ninguém... Qualquer copo pode ser objetificado. É muito estranho que elas não considerem outros tipos de trabalhador braçal um objeto. Objetificado. Quando você trabalha numa lanchonete, tem aquela ação mecânica, o teu corpo vira, em certos sentido, parte da chapa de hambúrguer, parte da máquina de sorvete, ele é uma extensão desse objeto, e muitas vezes o próprio objeto.”* (Entrevista com Monique Prada, em 06 de fevereiro de 2021).

Na fala de Monique, existe a necessidade de atentar para o fato de que no mundo capitalista, no mundo do trabalho, sempre haverá objetificação. Mas, existe uma intenção que tenta restringir essa objetificação para o lado do sexo. O que revela um moralismo. Uma problemática surge quando a expressão sexual não acontece no privado, sobre o sentido de posse, como visto. Monique nos conta, inclusive, que já se sentiu muito mais objetificada quando trabalhava de motorista de aplicativo do que no próprio trabalho sexual:

*E eu me sentia como parte do meu carro, portanto um objeto... Quando as pessoas entram no carro e elas não te enxergam... Elas não percebem que tem uma pessoa entre o banco e a direção. Eu sempre me senti um objeto fazendo isso, por ser invisível... A maior parte dos passageiros não entende que você está lá. E isso para mim é ser objetificada. Isso não acontece no trabalho sexual. Muito raras vezes aconteceu de a pessoa estar comigo sem entender que está com uma pessoa que vai dizer sim e não* (Entrevista com Monique Prada, em 06 de fevereiro de 2021).

Nesse momento final da fala de Monique na entrevista, conversando sobre o tema objetificação, ela resume que a determinação de objetificar é usada para restringir e atacar mulheres e a liberdade sexual das mulheres, mas deveria ser compreendida no fenômeno do mundo do trabalho, de qualquer engrenagem capitalista. Contextualizando a discussão para o burlesco, podemos dizer que quando você está em um ambiente de show, existe a música, a comida, a bebida, e

você, numa disposição perfeita de consumo capitalista. O cliente está pagando por tudo isso, pelo *couvert* artístico, mesmo que esse dinheiro não vá inteiramente para você. E isso faz parte da mecânica do jogo. É um ambiente mercadológico, e todos fazem parte dessa engrenagem. Não só a dançarina, mas o cozinheiro, o *bar man*, o *Dj*, a recepcionista, o segurança.

#### 4 – A possibilidade de objetificação da mulher no contexto do burlesco

Em que medida então as expressões artísticas como o burlesco, tão ligadas aos processos de representação e autorrepresentação corporal, podem contribuir tanto à emancipação sexual da mulher, como a perpetuar a associação do corpo da mulher restrito à sexualidade (Medialdea, 2017), e sua sexualidade forçosamente enquanto objetificação?

Pode o burlesco ser feminista? Mas burlesco não estaria a objetificar mulheres, ainda que traga a diversidade de tipos físicos? A questão da nudez, do erotismo, da objetificação, parece umas das áreas mais inflamadas das discussões feministas, no sentido que dividem opiniões e dividem mulheres dentro da causa feminista. Eu confio na ideia que o paradoxo existe, e o trabalho a ser feito é o de investigar diversas possibilidades de incorporações de novos valores. Nesse sentido, também localizo que a prática burlesca, de dança, que quero realizar, ela é sim feminista, mas ao mesmo tempo procura maneiras desafiadoras de reconsiderar alguns princípios do próprio feminismo, e ainda romper com percepções e ações dominadas pelo patriarcado.

As considerações anteriores feitas para citar alguns tipos de objetificação têm a intenção de analisar subjetividades da objetificação e da expressão de sexualidade, sensualidade e erotismo, para serem comparadas ao burlesco. Ainda que essa arte possa ser, ao mesmo tempo, suporte político e performance de celebração, que lida com a comicidade e com o divertimento - além de ser um dos poucos lugares onde é possível ter a exibição de mulheres seminuas que não estão sendo exploradas por outro - muitas são as dúvidas que apontam, de uma forma ou de outra, para a objetificação. As dúvidas, no caso, não consideram o fato de empoderar através da nudez e da exibição dos corpos de mulheres num modelo

hiperfeminino, sexy, glamoroso e performativo (figura comum em muitos números burlescos, ainda que existam outras possibilidades).

Para avançarmos mais, quero compartilhar uma arte em quadrinhos, escrita e desenhada por Ronnie Rene Ritchie<sup>132</sup>, que vai indicar a compressão de que a diferença entre empoderamento e objetificação está sobre “quem tem o poder” de determinar. Como o quadrinho original está em inglês, fiz justaposições entre cada conjunto de imagens, traduzindo<sup>133</sup> parte por parte. Optei por traduzir dessa forma para não descaracterizar o desenho artístico, mexendo em balões e etc. Junto a essas traduções, também acrescento algumas rápidas considerações.

---

<sup>132</sup> Ronnie Rene Ritchie é quadrinista, ilustrador e contador de histórias. Trabalha em Peterborough, Ontário. Ronnie trabalhou em grupos como o Everyday Feminism, a Bitch Magazine e o Kawartha Sexual Assault Center. Ronnie também publica seus próprios quadrinhos transgênero, chamado GQutie.

<sup>133</sup> A tradução do quadrinho foi realizada pela professora de inglês Nicky Cerato, brasileira que atualmente mora em Londres (RU).

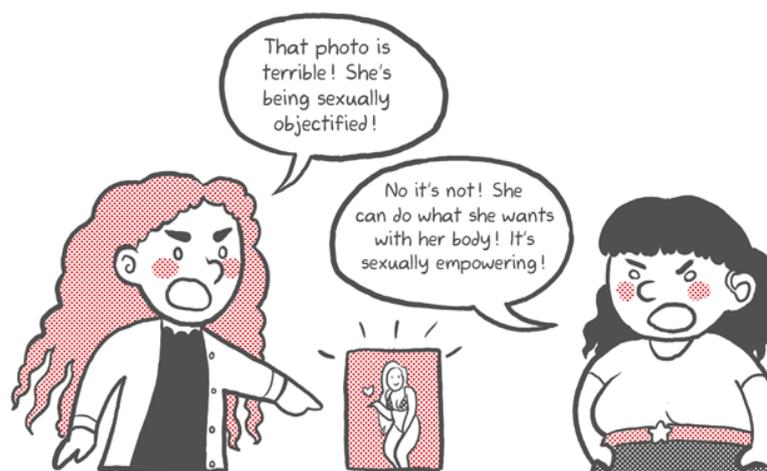
## Como Saber se Você Está Sendo Sexualmente Empoderada ou Objetificada?

QUEM TEM O PODER? A Diferença Entre Empoderamento Sexual e Objetificação Sexual (escrito e desenhado por Ronnie Ritchie)

Figura 49 - Ronnie Ritchie

WHO HAS THE POWER? The Difference Between Sexual Empowerment and Sexual Objectification  
(Written and drawn by Ronnie Ritchie)

You've probably heard the argument before.



It can be difficult to tell the difference between sexual empowerment and sexual objectification when the only distinguishable difference is that one is supposedly "good" and the other "bad".

So what is the difference?  
That would be

**POWER**

Fonte: <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

***Você provavelmente já escutou esse argumento.***

***“Essa foto é péssima! Ela está sendo objetificada sexualmente!”***

***“Não é! Ela pode fazer o que ela quiser com o seu corpo! É sexualmente empoderador!”***

***Pode ser difícil perceber a diferença entre ser Sexualmente Objetificada e Sexualmente Empoderada quando a única diferença distinguível é que um é supostamente “ruim” e o outro “bom”.***

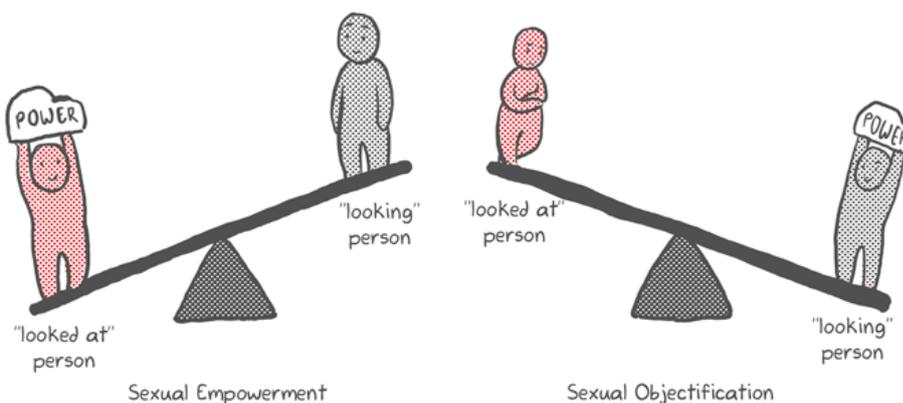
***Então qual é a diferença?***

***Está no PODER***

De uma maneira simples, a primeira imagem do quadrinho já traduz o paradoxo que estou levantando, a disputa entre objetificação *versus* empoderamento. E a resposta que distingue uma situação da outra, como mostra nesse primeiro momento, é o poder. Sobre quais circunstâncias então a artista do burlesco está performando esse corpo *strip-tease*? E a esse respeito vimos que o burlesco se sobressai enquanto uma arte que tem como característica a liberdade de criação e expressão, ainda que em alguns espaços certas autonomias possam ser limitadas pela ordem comercial. Mas ainda assim, não se costuma ter um contexto de submissão ou opressão nesse trabalho, na atuação das artistas.

**Figura 50 - Ronnie Ritchie**

That is, who is controlling a person's presence in the sexual situation? If the person being "looked at", or sexualized, has the power in the situation, then they are sexually empowered.



However, if that person has no or little power, they are being sexually objectified (basically, made like an object instead of a person).

This power is often the power of consent, which means that the person is entering into the sexual situation willingly, and if they no longer want to be in the situation, they can leave with no consequences. However, there are a lot of factors to consent and power.

**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

***Ou seja, quem está controlando a presença do indivíduo na situação sexual?  
Se a pessoa que “está sendo olhada” (ou sexualizada), tem o poder na situação então é Sexualmente Empoderador.***

Na imagem da gangorra:

**Empoderamento Sexual**

**PODER (de rosa) – “pessoa sendo olhada”**

**“pessoa olhando” (de cinza)**

### Objetificação Sexual

*“pessoa sendo olhada”* (de cinza)

*PODER* (de cinza) – *“pessoa olhando”*

*Contudo, se esse indivíduo não tem nenhum ou quase nenhum poder, ele está sendo Sexualmente Objetificado (basicamente, como um objeto e não um indivíduo).*

*Esse poder é frequentemente o poder de consentimento, o que significa que a pessoa está entrando na situação sexual voluntariamente, e se por acaso não quiser mais estar nessa situação ela pode sair sem consequências. Porém, há muitos fatores acerca de poder e consentimento.*

**Figura 51** - *Ronnie Ritchie*



Let's start here. If someone puts on "sexy" clothing and goes out in public or takes a selfie and shares it, they have the power because they chose themselves to put on the clothes.

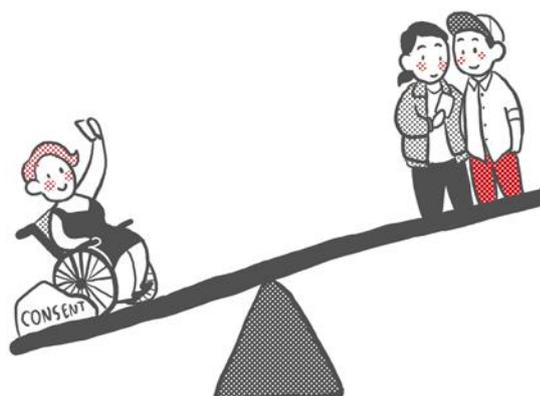
**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

Nos balões de fala:

- **Conhecimento**
- **Consentimento**
- **Aceitabilidade Social**
- **Dinheiro**

**Vamos começar aqui. Se alguém coloca uma roupa “sexy”, sai em público, tira uma selfie e compartilha, eles têm o poder porque foram eles quem escolheram colocar a roupa “sexy”.**

**Figura 52 - Ronnie Ritchie**



However, this can be complicated by beauty standards and respectability politics, which can compel someone to wear sexy clothing because they believe that they won't be beautiful (a standard of worth for people read as female) otherwise, or compel them not to wear sexy clothing because they are shamed if they do.



**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

***Entretanto, isso pode ser complicado pelos padrões de beleza e políticas de respeito, que podem forçar alguém a usar roupas sexy porque eles acreditam que não serão belos (um padrão de valor dado a pessoas que se consideram do sexo feminino) ou os forçam a não usar roupa sexys, pois são humilhados se o fazem.***

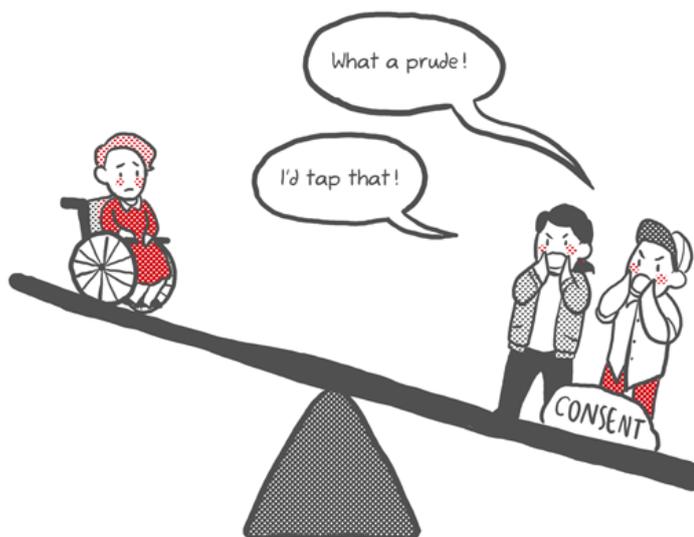
***Políticas de Respeito – “Ninguém gosta de vagabunda!”.***

***Padrões de Beleza – “Homens gostam de mulheres que mostram o corpo!”.***

Nessa parte do quadrinho podemos lembrar da abordagem a respeito da objetificação no âmbito comercial publicitário, presente nesse capítulo. Esses seriam tipos de objetificações que apontam para a busca da beleza inatingível, e essa é umas das principais quebras de paradigmas do burlesco, ao colocar em cena, sobretudo, tamanhos de corpos diferentes e corpos com idades diferentes. Nos balões de fala Políticas de Respeito – “*Ninguém gosta de vagabunda!*” e Padrões de Beleza – “*Homens gostam de mulheres que mostram o corpo!*”, mais uma vez é reforçada a objetificação sexual da mulher pelo caráter da misoginia, reforçando também o estigma da vagabunda, da puta, da prostituta, como aquela que não merece respeito.

**Figura 53 - Ronnie Ritchie**

On the flip side, even a person who is “modestly” dressed can be objectified if the “looking” person makes a non-sexual situation sexual without the “looked at” person’s consent.



**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

**Por outro lado, até uma pessoa que se veste de forma “modesta” poder ser objetificada se a pessoa que “está olhando” transforma uma situação não-sexual em sexual sem o consentimento da pessoa que “está sendo olhada”.**

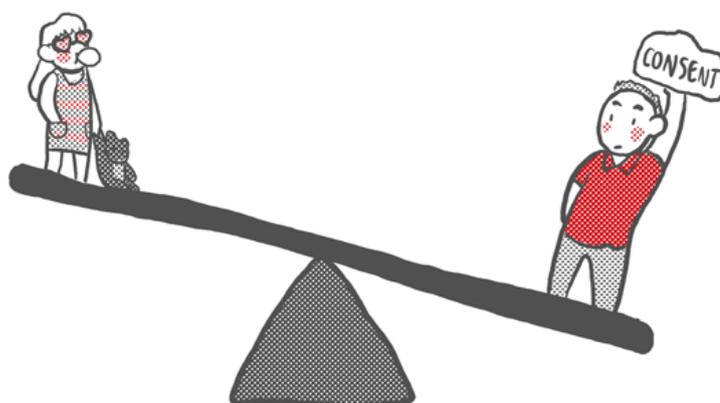
**Consentimento – “Ui que puritana”; “eu comia!”.**

Isso prova o porquê de muitas vezes eu me sentir mais segura no palco, seminua, mas em performance, trabalhando com o burlesco em um lugar seguro, do que vestida “normalmente” ou “modestamente” no cotidiano, onde a objetificação não deixa de acontecer, e inclusive pode ser mais severa. De outro modo, não é a nudez erotizante feita com a consciência da mulher que a objetifica, mas o olhar e a expressão do outro sem consentimento. Quando digo que no burlesco não há

continuidade com a vida cotidiana sobre o que pode ou não uma mulher, refiro-me a esse contexto de objetificação, ou seja, muitas vezes existe mais poder na cena burlesca do que na vida cotidiana, que mesmo com roupas “modestas” sofre-se objetificações. O que “não posso fazer” na vida, posso fazer no burlesco - também expressei essa ideia quando falei do palco perfeito (ficcional e ao mesmo tempo de criação/reivindicação de novas realidades) ainda no capítulo 02 da tese.

**Figura 54 - Ronnie Ritchie**

There are also people who aren't capable of giving consent. Statutory rape laws are centered around the idea that minors aren't yet developed enough to give informed consent, regardless of the situation.

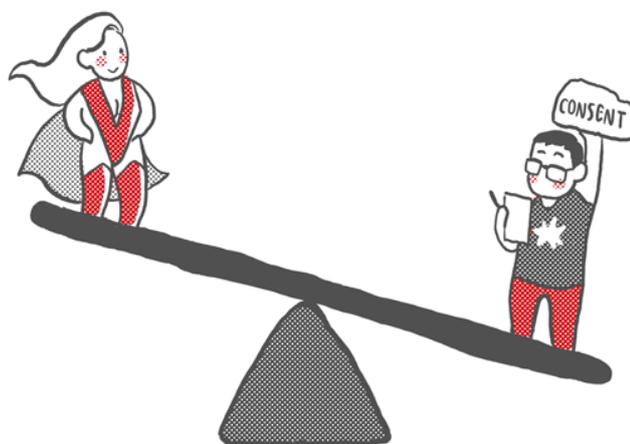


**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

***Também há pessoas que não têm a capacidade de dar consentimento. As leis de abuso sexual de menores são centradas na ideia de que menores de idade não são suficientemente desenvolvidos para dar um consentimento maduro, independente da situação.***

**Figura 55 - Ronnie Ritchie**

It's important to remember that fictional characters are not capable of giving consent either. Arguments that the character is empowered are hinged on the idea that they would consent if they were real. But ultimately, the power all stays with the creators, as the character's desires can only be speculated upon. It is the responsibility of the creator to portray active consent as if the character were flesh and blood.



Fonte: <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

***É importante lembrar que personagens de ficção também não são capazes de dar consentimento. Alguns argumentos do empoderamento do personagem estão atrelados ao fato de que ele daria consentimento se fosse real. Mas fundamentalmente, o poder está nas mãos dos criadores, já que os desejos do personagem são pura especulação. É de responsabilidade dos criadores de ativamente demonstrar o consentimento como se o personagem fosse feito de carne e osso.***

**Figura 56 - - Ronnie Ritchie**

With commercial sex, things get even more complicated. For some, providing sex commercially is very empowering. Because it can be so lucrative, some commercial sex providers might not feel obligated to accept every new or potential client. But many providers don't have the option to be so discriminating, because those who experience the most benefits and earn the most money are usually the most privileged, as well.



Fonte: <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

**Com a comercialização do sexo, a situação fica ainda mais complicada. Para alguns, prover sexo de forma comercial é empoderador. Porque pode ser muito lucrativo, alguns provedores de sexo comercial podem não se sentir na obrigação de aceitar todo novo ou potencial cliente. Porém, muito provedores não têm essa opção de discriminar, pois aqueles que adquirem os maiores benefícios e ganham mais dinheiro nesse mercado, normalmente são aqueles com mais privilégios.**

**“Algumas pessoas dizem que o que eu faço não é muito libertador. Eu digo que é muito libertador ganhar \$20.000 por 10 minutos de trabalho” – Dita Von Teese.**

- **Consentimento e \$\$: magreza, raça, conformidade de gênero, burlesco como arte.**

Já essa passagem do quadradinho ilustra perfeitamente a percepção que muito foi salientada, que existe no burlesco uma permissão simbólica para performar esse corpo paradoxal, esse corpo *strip-tease*, que também poderia ser marginalizado (DODDS, 2011). Inclusive, o exemplo do burlesco é trazido explicitamente, com a fala de Dita Von Teese<sup>134</sup>, o maior nome do burlesco para designar luxo, sensualidade, riqueza e poder. Justamente, o que assegura o poder dessas performances são determinados capitais simbólicos, como mencionados na imagem (magreza, raça, conformidade de gênero, possibilidade de praticar o burlesco, e o *strip-tease* burlesco, enquanto arte).

#### **Figura 57 - Ronnie Ritchie**

Many of those who enter the sex industry as a provider may not be entirely doing so because they want to. There are a number of factors, including poverty level, race, and assigned sex. Providers of commercial sex often face enormous discrimination and criminalization, which also puts power in the hands of others besides the providers themselves.

**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

**Muitos daqueles que entram na indústria do sexo como provedor podem não estar tomando essa decisão porque querem. Há inúmeros fatores, como nível de pobreza, raça, e sexo designado. Provedores de sexo comercial enfrentam discriminação e criminalização, o que faz com que o poder fique nas mãos de outros e não nos próprios provedores.**

---

<sup>134</sup> Dita Von Teese (1972), nascida Heather Renée Sweet é uma atriz, modelo e popular artista burlesca norte-americana. Uma das artistas de maior referência para o grande público quando o assunto é burlesco.

**Figura 58 - Ronnie Ritchie**



Fonte: <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

***“Muitas pessoas acreditam que mulheres trans escolhem se envolver com o comércio sexual ao invés de buscar um trabalho de verdade. Essa crença está equivocada, pois trabalhar com sexo é trabalho, e frequentemente é o único trabalho disponível para mulheres que foram marginalizadas. Apesar de atuarmos como indivíduos, não conseguimos nos remover do ambiente em que a sociedade nos colocou. A opressão sistêmica cria circunstâncias que empurram muitas mulheres a escolher trabalhar como sexo como forma de sobrevivência, e eu era uma dessas mulheres, escolhendo sobreviver” – Janet Mock.***

- **Pobreza**
- **Consentimento**
- **Discriminação Laboral**
- **Criminalização**
- **Fetishização**

**Figura 59 - Ronnie Ritchie**



written and drawn by Ronnie Ritchie

**Fonte:** <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

**Então antes de dizer...**

- **Empoderamento!**
- **Objetificação!**

**Faça o seguinte questionamento:****Quem tem o poder?****Escrito e desenhado por Ronnie Ritchie**

Quando encontrei essa ilustração<sup>135</sup>, achei que essa poderia contribuir com ideias a respeito do debate que se contrapõe: objetificação X empoderamento, sobretudo no burlesco. Ao analisar a ilustração em comparação aos tipos de objetificação mencionados nesse capítulo, é possível supor que os primeiros exemplos dados por mim enquadram-se mais facilmente numa forma opressiva e de exploração. Por outro lado, se a pessoa que faz a ação (a ser julgada) está no poder, poderia se pensar em uma forma de empoderamento, conforme tenta sugerir a ilustração e tento sugerir nesse último exemplo em relação ao burlesco. Mas, mesmo assim, a questão não é tão simples. O que exatamente faz alguém estar no poder? Esse poder é absoluto, ou existe limitações nessa liberdade de performance? Ou sim, existe o poder, mas ele é flutuante, dura instantes, e pode escapar às suas mãos a qualquer momento. Um poder arriscado.

Ronnie Ritchie nos convida à reflexão propondo que estão em jogo fatores específicos, e que podem ser os motivos (quase predisposições, para usar as palavras de Bourdieu) pelos quais uma pessoa realiza a mesma ação de uma pessoa empoderada, mas numa forma não necessariamente assumida “*because they want*”, mas objetificada e oprimida. Tais considerações farão parte do próximo subcapítulo, para discutir melhor tais fatores e revelar que a prática do burlesco, e podemos pensar, respeitando suas singularidades, a prática de outras danças ditas

---

<sup>135</sup> Ver em <https://everydayfeminism.com/2015/04/empowered-vs-objectified/>

sensuais, exóticas, eróticas, nem sempre pode responder definitivamente e coletivamente à questão dual objetificação x empoderamento.

Se pensarmos o discurso do feminismo mais radical, provavelmente a prática burlesca não será vista como uma prática a conferir poder à pessoa que executa. Já um discurso feminista mais plural e pró-sex, estaria de acordo com o advento do neo-burlesco, onde veremos uma força para unir o movimento, pensamento feminista, com a provocação da exposição do corpo e da exposição sexual. Criem-se assim representações paradoxais da subjetividade feminina que promovem o agenciamento sexual a noções abstratas de empoderamento.

As visões que sugerem a possibilidade de empoderamento no burlesco propõem que a estilização do gênero, mesmo numa versão hiperfeminina do gênero - conquistada através de figurino, maquiagem, adereços, gestos e expressões faciais, além da capacidade de um entendimento intelectualizado, reflexivo, sobre a performance - pode permitir que as mulheres subvertam tais noções tradicionais de feminilidade através de pastiche, de paródia ou, até mesmo, através do prazer<sup>136</sup> (WILLSON, 2015). Surgem versões próprias de feminino através da reapropriação. A ideia de visualizar tais padrões enquanto formuladores de sujeitos objetos de arte, ao invés de encaminhar o julgamento dessas performers enquanto agravantes da concepção de objetos sexuais é proposta a partir dessas considerações. Mas qualificar cada performance ou evento é uma questão delicada, um pouco como observamos na ilustração.

Ao mesmo tempo em que assumo a palavra objeto, compreendo que é complicado incorporar a palavra objetificação, pois pode parecer um retrocesso, estar na contramão da conscientização da objetificação, uma vez que a maioria dos casos de objetificação – e dei exemplos de apenas alguns que considero norteadores - não contemplam verdadeiramente a questão de poder e de libertação. Contribuindo a essa ideia, poder ser um objeto autodeterminado, um sujeito objeto de arte, estar no poder, é um luxo, um privilégio, uma liberdade seletiva e parcial. Ter o poder emancipatório de transcender como objeto não é para todas as mulheres. O que pode parecer libertação para alguns grupos de mulheres é

---

<sup>136</sup> Podemos pensar aqui, inclusive, em torno de um pensamento hedonista.

exploração para outros. Se talvez o burlesco consiga se salvar da possibilidade de objetificação na promoção dos padrões de beleza e de corpos, dificilmente conseguirá se salvar da perspectiva distinta e elitista que autoriza essa transição para se pensar em sujeitos objetos autodeterminados. Sobretudo se a performer, a mulher, não leu os livros certos ou não frequentou a universidade.

Então, para não negar totalmente a existência da objetificação, e ao mesmo tempo, para não parecer simplista a possibilidade de empoderamento e sua compreensão, opto por assumir que existe a possibilidade da objetificação, mas chamo a atenção para a existência de uma interpretação recriada, revisitada constantemente, e diferente dos exemplos anteriores citados. No sentido que construo a ideia em debate, a objetificação e o poder estão em justaposição, mas tal justaposição só é válida a partir do desejo de destituir o poder do patriarcado para colocar gradativamente em novas mãos. Num primeiro momento pode parecer o mesmo jogo, mas é radicalmente outro. É sobre estar na escuta de empoderamentos abstratos e individuais, ainda que possam conter problemas nesse sentido *individual*, como vimos.

#### **4.3 Problemas Burlescos: níveis de autonomia *versus* dominação masculina e a economia fálica**

Esse tópico representa um prolongamento da discussão anterior. Os problemas burlescos estão embrenhados na pauta associativa capitalismo/patriarcado, entre reforço/subversão. Quando Berson (2016) reflete que “Sentir-se empoderada não é a mesma coisa que ser empoderada...”<sup>137</sup> (BERSON, 2016, p.20, tradução nossa) começamos a entender alguns desses “problemas burlescos” ou limites entre a ambiguidade níveis de autonomia *versus* dominação masculina e a economia fálica.

A respeito da sentença “sentir-se empoderada não é a mesma coisa que ser empoderada”, alguns episódios pessoais vêm à memória, e servem como primeiros

---

<sup>137</sup> *Feeling empowered isn't the same as being empowered.*

exemplos para situar a proposta que se seguirá nas próximas páginas. Explanei em nota de rodapé, no subcapítulo *sexual moves*, a situação de que quanto mais próximo a artista está do público, mais há chances de se interpretar a performance enquanto entretenimento erótico. Algumas pessoas assim tendem a compreender que essa proximidade é favorável para passar a mão na bunda da artista, e em outras partes íntimas<sup>138</sup>. Em certo show, já tive meus cabelos puxados por uma espectadora, e eu estava seminua e de salto alto, e quase cai, de costas, sobre uma mesa cheia de garrafas e taças de vidro. O sentimento de poder é rapidamente convertido em vulnerabilidade, humilhação, desprazer. Ou mesmo em Londres, que ao retirar meu pagamento fui destrutada por um dos atendentes, nitidamente por eu ser mulher e por ser latina (o deboche desse atendente deixava nítido isso). Tomado esses primeiros exemplos, adentrarei na reflexão.

Começarei com uma introdução sobre as relações de trabalho pensadas através do que é definido com o masculino e como feminino, as relações binárias entre gênero. Essa passagem será importante para demonstrar a ideia de economia fálica (e por consequência compreender os limites de autonomia, liberdade e empoderamento da artista burlesca), bem como seguir mais um pouco com as análises sobre o gênero.

Quando menciono a economia fálica, estou utilizando de um sentido subjetivo e objetivo, respectivamente poder simbólico e poder econômico. Na perspectiva de economia fálica dominante, “a mulher não viveria o seu desejo senão como uma espera de poder, enfim, possuir algo equivalente ao sexo masculino.” (IRIGARAY, 2017, p. 34). É literalmente e subjetivamente, ao mesmo tempo, uma falta do falo que enfraquece a mulher. É possível assim justapor essa ideia à alegoria de Bourdieu, quando reflete sobre o “*handicap* das mulheres”<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Os limites dentro do jogo burlesco, da artista com o público são mais ou menos subjetivos, ou seja, não são regras explícitas fixadas em uma parede que ditam o que o cliente pode ou não fazer, mas a artista constrói em cena, durante a performance, seus limites com seu jogo. Quais são os limites das possibilidades de toque entre artista e público? Se a artista abre o jogo sugerindo o toque, solicitando um voluntário, ela está no comando da situação e tem-se um jogo seguro e de prazer, de quebra de tabu do toque. Quando alguém do público interfere sem o consentimento da artista, eu considero um ato invasivo, desrespeitoso, e até mesmo perigoso. A surpresa deve ser conduzida pela artista, e não pelo espectador.

<sup>139</sup> A deficiência das mulheres em um sentido que demarca a postura machista. A desvantagem em relação ao homem. A falta de um membro, o pênis.

Objetivamente, e falando de poder econômico dentro do fenômeno burlesco, os homens se apresentam comumente na liderança de reconhecidos estabelecimentos de burlesco<sup>140</sup>. Existem suas exceções também<sup>141</sup>, mas visualizo um panorama geral. Já os festivais e cursos estão com maior frequência nas mãos de mulheres. Existe aqui a reprodução dos valores determinantes da divisão de papéis, que condiciona o maior fluxo de dinheiro nas mãos de homens, e que possuem as faculdades dos negócios, ao passo que as atividades com menos ênfase comercial, de grande *business*, estão com as mulheres, dominando as faculdades do ensino e do gerenciamento de grupo, comunidade.

Diferentemente do papel reprodutivo, a responsabilidade de produção econômica nunca fora dada como condição de competência das mulheres, uma vez que tal responsabilidade as tornaria soberanas. Assim, com a problemática da mulher classificada nos níveis de produção enquanto mão de obra secundária - caracterizada pela instabilidade, baixos salários e desqualificação (SOUZA-LOBO, 1991) - o que hoje está muito mais em jogo e em luta é sim a busca pela qualificação, pela presença no mercado de trabalho, mas principalmente com objetivos de alcançar a desmasculinização dos meios e sistemas, como avança Cynthia Cockburn<sup>142</sup> (SOUZA-LOBO, 1991).

Segundo as ideias de Cockburn (2009), onde há poder econômico, há poder de sexo/gênero, o que vai nos conduzir logo mais a pensar na ideia de economia fálica, e como o burlesco pode ora escapar dela, ora se circunscrever nela:

---

<sup>140</sup> Aqui estou visualizando um panorama global de grandes casas de shows que ofertam o burlesco e outros shows de *strip-tease*. Portanto, aloco essa discussão junto à problemática trazida por Berson no estudo “*The naked result: How Exotic Dance Became Big Business*” (2016), no qual ela examina as maneiras como o *strip-tease* incorpora noções conflitantes de raça, classe e sexualidade feminina, revelando uma indústria que cada vez mais erradica a individualidade para aumentar os lucros. Em última análise, “*The Naked Result*” argumenta que a corporativização sufocou a diversidade de desejo e expressão tanto para dançarinos quanto para clientes, tornando o que deveria ser direcionado às emoções humanas mais misteriosas em experiências encontradas em qualquer restaurante temático ou de cadeias de mega empreendimentos.

<sup>141</sup> O próprio bar Von Teese foi um exemplo.

<sup>142</sup> Cynthia Cockburn (1934) é acadêmica, feminista e ativista da paz britânica. A autora em suas diversas produções é do grupo de estudiosas feministas que chama a atenção ao binômio capitalismo e patriarcado para justificar a relações de exploração e opressão das mulheres.

“Se você tomou uma lente feminista para a visão não edificante das relações humanas em meados do século XIX de Marx, não foi apenas o capitalismo desencadeado que você estava olhando, mas também o poder masculino bruto. As ferramentas movidas a vapor tinham enorme significado para os proprietários dos meios de produção, mas também tinham utilidade para os homens como homens.”<sup>143</sup> (COCKBURN, 2009, p. 270, tradução nossa).

Nesse sentido, e na passagem mencionada, é possível dizer que os processos do capitalismo casados com o patriarcado é o que licencia os homens a fortalecerem continuamente, sem a necessidade de reivindicação ou justificativa, a masculinidade e suas posições superiores na divisão sexual do trabalho, mantendo a produção geograficamente distanciada do domicílio, e a reprodução situada no domínio do privado (SAFFIOTI, 1985)<sup>144</sup>. Essa distância, ou distinção, parece precisar existir para configurar-se como um senso de identidade do homem. Assim como o homem precisa existir para dar à mulher a existência de “segundo sexo”, para citar a obra atemporal de Simone de Beauvoir (1949), a mulher em estado de inferioridade precisa existir para que exista o homem em sua identidade e no movimento dos sistemas sociais. O que sucederia com a identidade do homem, dentro desses sistemas, no caso de longas mudanças que virassem o jogo político, social e econômico em favor das mulheres?

As relações de trabalho pensadas através do que é definido com o masculino e como feminino, as relações binárias entre gênero, constrói uma analogia simbólica que se multiplica em diferentes esferas, uma vez que sobre o gênero feminino encontramos uma série de estigmas ligados à submissão, e, novamente, a ideia de posse. Tal analogia simbólica repetida também pode ser chamada de força simbólica, uma vez que se exerce sobre os corpos.

---

<sup>143</sup> *If you took a feminist lens to the unedifying sight of human relations in Marx's mid-nineteenth century, it was not just capitalism unleashed you were looking at, but also brute male power. The steam-powered tools had huge significance for the owners of the means of production, but they had utility too for men as men.*

<sup>144</sup> Heleieth Saffioti (1934-2010) foi pioneira dos estudos feministas na academia brasileira e com repercussão fora do Brasil. Assim, sua produção antecedeu o pico da chamada segunda onda do feminismo. Seu livro de maior destaque chama-se “Gênero, patriarcado, violência” (2004).

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2012, p. 18).

Conforme Bourdieu (2012), a violência simbólica independe exclusivamente do ímpeto, da vontade de superá-la, uma vez que seus efeitos são duradouros e continuam reagindo numa forma contínua de predisposições. Nesse sentido é que, mesmo que as mulheres tenham conquistado certas mudanças - liberdades garantidas de direito ao voto, direito à educação, acesso a diversas profissões, direito ao divórcio, e conquistado em certas camadas a independência econômica (fato que acredito ser um dos principais condutos estratégicos para deformar o sistema masculino de dominação do poder) - as mulheres parecem jamais conseguir eliminar seu *handicap* (BOURDIEU, 2012, p.127). Bourdieu fala em *handicap* no sentido taxativo de que se a mulher conquista sucesso profissional, há de falhar em outros setores (família, filhos, amor) constituintes dos sistemas tradicionais, da construção da vida e do mercado matrimonial (BOURDIEU, 2012). Traduzo esse “falhar”, sobretudo em um falhar diante das percepções esperadas, e cobradas, em relação às mulheres. Se as mulheres são responsáveis pelo todo o resto que não é a responsabilidade da produção econômica, se ela domina também essa função, ela deverá então dominar todas. Se ela não “conseguir” ou não corresponder ao “dominar todas” isso é uma “falha”, um *handicap*.

Esse certamente é um capítulo que a principio nos tira da descrição e reflexão artística para adentrar em outras esferas. Ainda que eu não queira focar grande tempo da tese nessas questões, esquecendo-me da análise artística, elas fazem parte dos pensamentos da artista burlesca. Como falar sobre seu trabalho e ser respeitada, como conciliar o seu trabalho com o seu namoro, seu casamento. Como conciliar o seu trabalho com o seu envelhecimento, com a possibilidade de ser mãe: “Acho que, se eu tiver filhos, vou parar de fazer burlesco... Esse tipo de coisa torna

*as coisas bem difíceis.*” (entrevista com Ruby 05 de maio de 2019, tradução nossa)  
145.

A teoria de Bourdieu me serve até aqui para começar a compreender uma interpretação de economia fálica e das autonomias relativas de empoderamento do corpo, da expressão e empoderamento financeiro pelas artistas burlescas dentro do perfeito modelo capitalista que as grandes casas de shows de burlesco no mundo estão inseridas. Mas, para começar a fazer a contraposição, a própria burla desse sistema, me distanciarei agora de Bourdieu.

Provocarei um distanciamento com Bourdieu, em primeiro lugar, para frisar: se o burlesco, como defendo, está inserido em uma performance artística de gênero, e essa ideia de performance de gênero está com Butler e não no binarismo imutável apresentado por Bourdieu, o burlesco recria as formas de poder em cena. Não somente naquele sentido que já defendi de pensar sobre o que pode, ou não, uma mulher, e que aí não há continuidade com a vida cotidiana, e nem com a narrativa de Bourdieu de força simbólica. Mas também vai quebrar num sentido mais complexo (para retomar considerações do capítulo “O burlesco é uma performance artística de gênero”): há o desejo latente, apesar da sociedade heteronormativa, de não sermos mais divididos apenas entre homens e mulheres. Nem na performance da vida real, e menos ainda na performance teatral, da cena, pensando que esse é um espaço mais seguro e próprio de experimentar o novo. Assim a própria prática do burlesco está apta a burlar os padrões que poderiam ou efetivamente as circunscrevem em um paradigma da economia fálica, e de dominação masculina.

Nessa perspectiva inovadora, o desejo e o prazer também são vistos como produtores, construindo outro discurso sobre o sexo e o poder, deformando, ainda que de forma inicial, a dominação masculina e a economia fálica. Lembrando, mais uma vez, que onde há poder econômico, há sexo, há gênero. Então esse me parece um potente caminho. Produzir novos sentidos a partir não do corpo dominante, mas de todos os outros corpos.

---

<sup>145</sup> *I guess if i have children I will stop doing burlesque... Such thing make things quite difficult.*

Ainda que a dominação masculina permaneça uma característica central da sociedade moderna, é importante lembrar que as mulheres têm sido ativas participantes na modelação na sua própria definição de identidade. Além do feminismo, as práticas cotidianas da vida têm oferecido espaço para as mulheres determinarem suas próprias vidas... Os padrões de privilégio sexual masculino não foram totalmente rompidos, mas há, agora, abundantes evidências de que tal privilégio não é inevitável e nem imutável. (Jeffrey Weeks, 2000, p.58 in “O corpo educado: pedagogias da sexualidade” LOURO, 2018).

Um artigo onde me inspiro para contrapor a ideia de força simbólica imutável de Bourdieu, tomando então esse distanciamento em favor de uma nova perspectiva de flutuação de forças e de valores, é “O fim da dominação (masculina): poder dos Gêneros, feminismos e pós-feminismos *queer*” (BOURCIER, 2020). E aí podemos compreender - por reflexão paralela, pois o artigo não trata sobre burlesco - como a questão artística do burlesco depende da compreensão das questões de gênero, e logo de compreensões outras, como questões econômicas, uma vez que se fala tanto em poderes e autonomias relativas e paradoxais. Ainda que o rompimento com a dominação masculina pareça desafiador, Bourcier diz ser possível romper com essa descrição reificante da “dominação masculina” (BOURCIER, 2020, p. 259), e no burlesco isso acontece em cena primeiramente, para depois se verificar possível também no próprio sistema em que o burlesco pode estar inserido.

Uma segunda justificativa para o distanciamento com a ideia de dominação masculina: sugiro que burlesco possa driblar, em certas circunstâncias, a configuração da economia fálica pelo fato dele representar muito mais sobre escolhas pessoais, artísticas, do que necessidade financeira na maioria dos casos (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.81), e pelo fato de existir um desinteresse no ganho financeiro como uma característica adquirida no fenômeno *pós-revival* do burlesco. Isso remonta mais uma vez à ideia de *reasons to strip* (DODDS, 2011) mencionada já algumas vezes, e que (não as isenta, mas) vincula menos os lugares burlescos a essa visão de economia fálica se comparados às estruturas de *night clubs*, *strip clubs*.

**Figura 60** - Tempest Storm. Las Vegas, 2014



Fonte: *The League Of Exotic Dancers Legends from American Burlesque* (TEMPERLEY, REGEHR, 2017, p.128).

O livro *“The League of Exotic Dancers”* utiliza uma expressão, em inglês, que prova isso: existiu uma *“de-emphasis on commerce”* (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.81) – uma “desenfatização econômica” em tradução literal, para explicar as relações comerciais do burlesco, o que garantiu maior liberdade, maior oportunidade de desenvolver a própria arte do burlesco novamente. Assim, as performances estariam menos orientadas para corresponder às expectativas comerciais e, ao mesmo tempo, indicariam um local seguro para se focar na expressividade sexual. A maior representatividade de corpos aparece nessa perspectiva: *plus-size*, *old-bodies*, e mais recentemente o burlesco negro. Privilegiou-se assim uma

interpretação do burlesco como lugar seguro, culturado, e feminista (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.93).

Tal mudança de paradigma constitui um ponto positivo? Sim, certamente. No entanto também é um ponto de distinção. Pois existe um investimento importante para fazer e entender burlesco. Para fazer, considero em primeira mão os investimentos em figurinos, acessórios e maquiagens. E para entender, me guio pelo sentido desse ser um lugar culturado e feminista, bem como expõe a menção anterior. Ao mesmo tempo, se você quiser ser uma artista mais radical, você não conseguirá viver exclusivamente disso. É preciso diversificar, se ajustar para poder burlar. Existe poder a autonomia individual relativa para fazer essas escolhas.

É sobre isso que me refiro quando digo que a prática do burlesco nem sempre pode responder definitivamente e coletivamente à questão dual objetificação *versus* empoderamento, autonomia *versus* dominação e economia fálica. Não há definição imutável nessa medição, e, muito menos, não há resposta coletiva. Existe subjetividade e paradoxo. Mas, o que é inegável, é a possibilidade de burla, de dúvida e de colocar questionamentos. Duvidando das verdades e certezas impostas sobre corpos, poderes e sexualidades.

Antes de fechar essa reflexão, é importante reforçar que a discussão de gênero é um ponto disparador da performance burlesca, bem como os problemas relacionados aos feminismos, aos diferentes corpos em relação à forma, ao tamanho e ao peso dos corpos, e em relação à idade. No entanto, olhando para as características da maior parte das artistas burlescas (fato atestado nos estudos de campo de Dodds, Berson, e em meus próprios - tendo referência Brasil e Londres), é possível dizer que o burlesco também tenha seus limites em termos de acessibilidade, sobretudo quando depende dos esquemas comerciais. Ou seja, há uma posição privilegiada de poder dentro no “núcleo mulheres” que concede acesso a subjetividades da prática, distinguindo, inclusive, seus trabalhos com *strip-tease*, com o ato de ficar seminua.

Por que me interesso pelas questões econômicas, de trabalho e de comercialização dessa arte? Pois essas são dimensões formadoras e balizadoras. Isso é pensar globalmente. Não há como pensar práticas artísticas, especialmente

como o burlesco ou outras práticas artísticas sensuais, dissociadas de seus valores, significados ou necessidades econômicas, pois rebatem, mais uma vez, em fatores sociais, raciais e de gênero.

Justamente em função disso é que a tensão em relação à histórica questão racial no burlesco é um tema prioritário para a comunidade neo-burlesca (REGHEER, TEMPERLEY, 2017, p.59). Existiu e existe preconceito, tratamento desigual, e inclusive disparidade de pagamento entre as artistas brancas e negras, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa. Os próprios espaços de acontecimentos burlescos carregam fortes símbolos de domínio da branquitude (lugares caros de se frequentar, certa etiqueta, roupa apropriada), e fazem com que artistas negras não estejam ainda nítidas no imaginário senso comum do burlesco. Portanto, além de retratar aqui as armadilhas de uma economia fálca, é coerente falar das armadilhas de uma economia branca. Da dominação masculina e da dominação branca.

A respeito do desejo por maior visibilidade e conseqüente maior valorização da artista negra, Malu Cavalcante expressa ao final de sua entrevista, um pedido. Ela gostaria que todas as pessoas que se dedicassem a ensinar burlesco, buscassem referências negras, passadas e presentes (para que não caiam no apagamento, no esvaziamento, e na abjeção).

*“Se a gente fala de Julie Atlas Mus (artista branca), a gente pode falar também de Pearl Noir (artista negra); Se a gente fala de Dirty Martinni (artista branca), a gente pode falar de RedBone (artista negra) também. Porque no momento em que você não fala, você invisibiliza. E aquilo que não é mostrado nunca existiu. E esse é o movimento que acontece historicamente com pessoas negras, pessoas trans, pessoas LGBTQIA+, pessoas gordas... Porque de apagamento a gente já tá cansada.”*  
(Entrevista com Malu Cavalcante, 10 de junho de 2021).

**Figura 61 - Pearl Noir**



Fonte: <http://schoolofburlesque.com/perlenoireburlesque.shtml>

**Figura 62** - Redbone



Fonte: <https://21stcenturyburlesque.com/burlesque-match-game-bhof-edition-redbone/>

Para retomar passagens anteriores, e ao mesmo tempo encerrar esse capítulo: se o burlesco na virada do século XX pode ser observado no âmbito da história cultural e de gênero, em uma proposta de liberdade de colocar o corpo em cena, rompendo com os códigos de conduta vigentes, hoje outras categorias estão à luz de serem desnudadas, a exemplo da categoria de raça. Desnudadas a romper

padrões (opressões, proibições, subordinações e disparidades em diversos âmbitos) através da burla. O burlesco enquanto estratégia artístico-política encaminha-se para operar nesses sistemas.

#### 4.4 Results

Antes de concluir o capítulo “*The naked result*: três propostas finais” realizo, através desse subcapítulo intitulado “*results*”, um fechamento com os principais resultados reflexivos do trabalho, retomando questões iniciais da pesquisa, demonstrando as evoluções dos pensamentos articulados, e sugerindo as últimas e novas ideias ao analisar a tese por completo.

#### Sensualidades e feminismos na arte do burlesco

A escolha por pesquisar burlesco abre diversos leques: o processo histórico do burlesco, apresentando grandes nomes, e adentrando nas histórias de grandes estrelas; um recorte de pesquisa para trazer e reverenciar nomes menos citados do burlesco, um processo de revisão histórica e panorama atual; um enfoque para a construção de personagens e personas, para as construções de figurinos; uma lupa sobre a performatividade, sobre a comicidade... E por aí vai, pelo fato do burlesco ser um fenômeno extremamente rico e dinâmico.

Sem ignorar os diferentes pontos que constituem o que é burlesco, busquei por reunir nesse estudo pontos chave (em particulares proporções) para desenhar o fenômeno do burlesco enquanto uma arte viva, contemporânea e paradoxal, capaz de problematizar questões de gênero e outros demarcadores sociais progressivamente. Pelo meu histórico de artista e pesquisadora, o trabalho manteve um foco grande no corpo, na nudez, uma vez que o corpo é o tema principal das pesquisas em dança. E vieses se acrescentaram ao longo da jornada de pesquisa, em função de especificar esse corpo: interessaram-me as sensualidades, o erotismo, a sexualidade e o gênero, os feminismos, e as questões paradoxais. Interessou-me com protagonismo um dos traços simbólicos e distintivos do burlesco, como vimos durante a tese: o *strip-tease*.

Inclusive, foi de suma importância compreender o porquê de distintivo, para logo entender certas questões paradoxais. A primeira questão paradoxal, que vou lembrar aqui, esteve na compreensão que existe no burlesco uma espécie de “licença simbólica” para performar um corpo que muitas vezes é tido como marginal, um corpo *strip-tease*, e assim reforço referência às ideias de Sherril Dodds (2011). Essa distinção foi mais profundamente elaborada dentro do capítulo 3.2 “Paradoxos do *Strip-tease*”, no qual distingo que o burlesco tem um *strip-tease* que envolve técnicas diferenciadas, agentes específicos, local diferenciado, motivos diferenciados, contexto diferenciado.

Outra questão paradoxal, interessante de ser reforçada aqui, é a respeito do conjunto sensualidades, erotismo, sexualidade e gênero, e que está agora no âmbito das discussões feministas – como pensar o prazer feminino, a expressão das sensualidades fora da lógica machista e heterossexualizada? O burlesco subverte, brinca, ou reforça determinados estereótipos? Há empoderamento ou objetificação? Tais questionamentos são mencionados desde os capítulos iniciais da tese, nos capítulos conceituais e de revelação dos problemas de pesquisa, bem como nas discussões sobre a objetificação da mulher. Esse segundo paradoxo faz um link com o desejo de explorar um pensamento feminista possível dentro do burlesco, e com o desejo de repensar a ideia de mulher objeto. Quando é objeto, quando é abjeto? Quando é ruim ser objeto? Que outros casos se é objeto fora da esfera sexual? Quem determina mulheres enquanto objetos? Pesquisar burlesco, nos vieses desse estudo, me permitiu pensar sobre o que é proibido pensar, como mulher, artista e também enquanto feminista. E me permitiu assumir os riscos de certas problemáticas.

As considerações “Que outros casos se é objeto fora da esfera sexual? Quem determina mulheres enquanto objetos?” descritas acima foram analisadas com o auxílio da fala de Monique Prada, a “Putafeminista”. Eu quis entrevistá-la com a intenção de ouvir perspectivas diferentes sobre a questão da objetificação e dos feminismos. Eu acredito que essas diferentes vozes e indagações podem orientar investigações em dança no sentido de uma perspectiva feminista, contemplando os interesses de falar de sexualidade e de gênero dentro das artes, e de uma visão da prática.

Para a elaboração da primeira questão paradoxal, relacionada aos traços de distinção do burlesco, ouvir as minhas artistas entrevistadas foi essencial. E não me refiro somente ao que elas disseram, mas, como disseram. A esse respeito foi possível confirmar pela voz de todas as entrevistadas, que se tratava de pessoas articuladas, politizadas, e com refinamento no discurso. Sem apagar traços que também são representantes de certas minorias, discursos sobre comunicação, semiótica, editais da cultura, museus, teatros foram abordados com frequência. Assim, confirmou-se uma espécie de capital cultural elevado das entrevistadas (artistas burlescas em sua maioria), uma possibilidade de reflexão privilegiada, uma característica que já era suposta no início da pesquisa ao pensar a comunidade burlesca.

Das entrevistadas, nem todas possuíam formação artística em nível de faculdade, mas Rubia e Giorgia sim, assim como Ruby (em Londres). Outras estavam em formação ou formadas em áreas da comunicação, da moda, e tiveram alguma experiência artística (com aulas de dança, ou de teatro) ainda que isso tenha sido passageiro e não com objetivos de formação. Noto ainda que por parte das artistas ligadas a uma formação acadêmica das artes, há o interesse, ou necessidade, de ensinar burlesco, dar aulas, cursos, também com os objetivos de complementar suas rendas, uma vez que são artistas e estar no palco constantemente com o burlesco é um desafio. Interessante notar também o deslocamento tanto de Giorgia como de Rúbia para a esfera terapêutica, uma possibilidade e tendência para se trabalhar com o burlesco, direcionado para mulheres que não estão buscando necessariamente a apreciação ou o fazer artístico, mas a terapia, a autoestima, e o bem estar.

### **Como Definir Burlesco**

Analisando um pouco mais a questão do ensinar burlesco, surge durante a elaboração da tese uma pergunta: como se ensina burlesco? Como se define burlesco? Muito perguntei, não só nas entrevistas, mas em outros momentos: como é uma aula de burlesco? Quais são os principais conceitos e exercícios aplicados? Ainda que eu compreenda que o burlesco é um fenômeno que mixa diversas técnicas, funde intencionalmente fronteiras, vertentes, corpos, experiências,

discursos, burlando sistemas de padronização, ainda assim existem tendências gerais e, novamente, fatores distintivos.

É comum fugir ou ser abstrato nas respostas a essas perguntas sobre o burlesco. E nesse momento me recorro da famosa entrevista de Eleonora Fabião “Definir performance é um falso problema” (2009), na tentativa de buscar respostas para tal definição, ainda que exista a força de resistir a definições exatas. Inclusive, a resposta que ela oferece de “tendências gerais” da performance, é bastante útil para se definir tendências bastante atuais do burlesco, e que, portanto, é possível dizer que o burlesco está cada vez mais próximo da performance, ou é performance:

Definir performance é um falso problema. Porém, claro, há fatores comuns entre peças de performance. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria. Me restrinjo a destacar algumas tendências gerais: o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, a desconstrução da representação, o desinteresse pela ficção, a investigação dos limites entre arte e não-arte, a investigação das capacidades psicofísicas do performer, a criação de dramaturgias pessoais e/ou auto-biográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador. (FABIAO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. **Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza**, v. 7, 2009. Acessado em: <https://restapoucoadizer.wordpress.com/2010/11/04/definir-performance-e-um-falso-problema-2/> )

Assim disparam as curiosidades: mas como seriam exercícios práticos de burlesco? E algumas das respostas mais objetivas e ilustrativas que obtive das entrevistadas foram nesses trechos das falas das artistas:

*O meu curso (no caso é um curso online, no momento da entrevista) de burlesco tem o primeiro módulo com oito aulas, oito semanas, que é uma aula por semana, onde eu vou dando tarefas, instigando entre uma etapa e outra... E que é uma introdução ao universo (do burlesco), e aí nesse momento eu trabalho mais o prazer... E o módulo dois, é conectado às performances. Para a construção de performances, da escavação pessoal... desde uma padronagem de tecido que você gosta, até a primeira imagem que você tinha na infância, que você lembra da televisão... São diversos módulos até acabar em um cabaré. (Entrevista com Rúbia Romani, descrevendo brevemente a estrutura do seu Curso de Burlesco Online, Curitiba 02 de junho de 2021).*

*Primeiro foi dado uma passagem histórica do Burlesco... (Delirious Fênix) tem uma metodologia que eu gosto muito. Ele faz a primeira parte da aula demonstrativa, colocando slides... Aulão mesmo! Slides, vídeos,*

*mostra de performances, mostra de pessoas que estavam fazendo burlesco... Tem uma passagem histórica sobre o burlesco... E aí depois ele parte para o movimento... Nesse workshop foi um workshop inicial, um workshop de burlesco clássico, de introdução ao burlesco. Então esse caminho que ele fez foi muito importante para que eu olhasse para o burlesco e entendesse os primeiros degraus. Primeiro essa passagem histórica, depois foi: caminhadas, como se deslocar no espaço, postura, bumps and grinds, que seriam mexidas de quadril e reboladas, shimmy... E aí ele vai pro entendimento da comunicação e de performance, colocando uma situação para que a gente se expressasse e pudesse comunicar aquilo pra quem tava olhando. Então eram separadas duas pessoas, as outras sentavam de frente para elas, como se fosse o público, e ele dava um desafio. Tinham alguns desafios escritos em papel. Tipo: você sofreu uma desilusão amorosa e você está bêbada... E aí você tinha que fazer algo para que aquilo fosse entendido, dentro da linguagem do burlesco. Utilizando o strip-tease, utilizando comicidade, utilizando das ferramentas que o burlesco traz. (Entrevista com Malu Cavalcante retratando o primeiro workshop de burlesco que fez (em 2016) enquanto aluna, ministrado por Delirious Fênix, 10 de junho 2021).*

E foi nesse movimento também que Malu salientou a importância de mencionar referências negras nesses novos ensinamentos do burlesco, para se chegar a novas definições, propostas do que é burlesco, e de quem pode performar no burlesco. Malu sobre a falta de representatividade negra no burlesco:

*Eu me senti muito bem, muito acolhida (no workshop)... Embora, quando foi mostrada a parte histórica (do burlesco), eu senti falta de ver mulheres negras, nessa parte histórica e nessa apresentação do que estava sendo feito de burlesco atualmente. Foi mostrado Dirty Martini, Julie Atlas Muz, Medianoche<sup>146</sup>... E aí eu não vi mulheres negras. Por mais que eu tivesse me encantado, cria um “ué?” onde é que estavam essas mulheres negras?(Entrevista com Malu Cavalcante, 10 de junho 2021).*

Logo após, eu perguntei a Malu, qual foi o momento em que ela pode se reconhecer e se definir enquanto artista burlesca, e perguntei também quando ela passou a ver artistas burlescas negras na cena burlesca:

*Foi quando eu passei para ser voluntária para trabalhar no backstage do Yes Nós Temos Burlesco... Quando eu cheguei no Teatro Rival para fazer parte da produção... Eu dei de cara com a Ewa (artista negra), fazendo a performance do Malandro. Ali eu tava num encantamento absurdo, porque*

---

<sup>146</sup> Tanto Dirty, Julie e Medianoche são artistas brancas e norte americanas.

*eu olhei, eu me reconheci no palco, eu entendi a história que estava sendo contada, a história me bateu num lugar... Ela começa de malandro tomando uma cerveja no bar, e vai se transformando em uma passista... Foi ali que eu entendi que sim, que eu podia fazer parte daquele palco. (Entrevista com Malu Cavalcante, 10 de junho 2021).*

**Figura 63** – Ewa em performance do Malandro



Fonte: fotos do *Instagram* da artista Ewa @ewasoueu

Hoje Malu faz parte de um grupo de burlescas negras, *The Girls From Madureira*<sup>147</sup>, formado por Malu (*Petit Cappuccine*, Ewa, Darck Cinammon e Chayenne F). *The Girls From Madureira* faz a brincadeira com garota de Ipanema,

<sup>147</sup> Para visitar o Instagram do coletivo <https://www.instagram.com/thegirlsfrom/>

como mulher representante do Rio de Janeiro. No entanto, *from Madureira*, pois esse é um bairro negro, berço do samba do Rio de Janeiro.

**Figura 64** - *The Girls From Madureira*. Da esquerda para a direita: *Dark Cinammon*, *Petit Cappuccine*, *Chayenne F* e *Ewa*.



Fonte: foto do *Instagram* @thegirlsfrom

Definir o que é burlesco hoje está realmente no curso de alargar os parâmetros em termos de temas, corpos e identidades. Um fato demarcado na tese foi o de considerar o burlesco enquanto performance artística de gênero, além de ser ele mesmo uma revisão sobre o chamado “corpo objeto” da mulher. Além disso, outros demarcadores estão incrementando o discurso burlesco: discursos da negritude, discursos trans... E se tratando de uma pesquisa brasileira, está se explorando brasilidades no burlesco. É mais que provado que o burlesco resiste ao

tempo, adquirindo novas formas e burlando novos tabus, e, além do mais, encontrando maneiras de ser brasileiro.

Todas essas reflexões e novas definições afastam o burlesco da perspectiva tão somente *revival* e *vintage* e o aproximam das definições e estéticas da performance-arte. O movimento burlesco se encaminha para uma visão bastante contemporânea, híbrida em referências artísticas e em discursos. Se não temos tantos espaços comerciais para fazer burlesco e ganhar dinheiro com isso, existe mais espaço para se pensar performances mais políticas e mais ousadas nesse sentido. O que prova, ao mesmo tempo, o quanto a demanda comercial modela o tipo de burlesco que será apresentado. E muitas vezes é necessário que a artista tenha uma elasticidade (quando possível) para ter em mãos números e propostas mais comerciais e números mais ousados em termos de provocação, de *tease* político.

### **Tease e O Paradoxo**

Diversas vezes a palavra *Tease* foi utilizada nas reflexões da tese. Essa palavra está presente na construção do *strip-tease*, já revisitado na conclusão como um dos protagonistas da tese, e está presente em pelo menos dois outros aspectos. Primeiro “*tease*” como forma de distinção histórica do burlesco, e portanto condição formadora do burlesco; Segundo “*tease*” como possível resposta e estratégia para lidar com os diversos paradoxos que apresento na tese.

Para recapitular o papel do *tease* em uma distinção histórica, é preciso considerar a era do *Jazz*, em 1920, onde existia o interesse por parte das mulheres em explorar poder sexual e econômico através do corpo. Essa era, por esse e outros motivos, ficou conhecida, no entanto, como uma época de decadência. Em meio à diversidade de propostas e manifestações que lidavam com erotismo, criou-se uma distinção entre a artista *teaser* e a *stripper*, distinção que fora importante para o burlesco se afirmar artisticamente. Dodds comenta esse momento definindo “*stripper*” como aquela que tira a roupa quase que em um modo “superficial”; e a “*teaser*” quem utiliza mais jogo em seu ato de despir-se (DODDS, 2011, p.119). A noção de *tease* se torna assim fundamental para o *neo-burlesque*.

Agora como possível resposta aos paradoxos (no âmbito do gênero, da sexualidade, dos feminismos, objetificações e tabus) o *tease* desafia os paradoxos sendo a própria estratégia para lidar com eles. Dodds (2011) considera o *tease* enquanto ferramenta metodológica, operando, ao mesmo tempo, como sistema de valor e como aparato intelectual (DODDS, 2011, p.120). Dessa forma, e trazendo outros conceitos que já foram sugeridos no início do texto, *tease* estaria presente na proposta de artificação (HEINICH; SHAPIRO, 2013), envolvido na provocação de tornar arte o que até então não era considerado arte, ou era considerado uma arte menor, e, ao mesmo tempo, envolvido na provocação de ocupar artisticamente locais que não são de natureza artística, como os bares.

Falando da prática, vale lembrar que Dodds aponta o *tease* como uma forma de jogar com o paradoxo em cena, em suas palavras: “... tanto para defender quanto para criticar o corpo *strip-tease*” <sup>148</sup> (DODDS, 2011, p.120, tradução nossa). Na figura a seguir, Miss G nos oferece algumas nuances do que poderia ser esse “tanto defender quanto criticar”, brincar, se divertir e ter prazer, ao passo que consegue também refletir criticamente sobre esse corpo *strip-tease*, sensual, erotizado.

---

<sup>148</sup> *Both to advocate and critique the strip-tease body.*

**Figura 65** - Miss G em frames do trabalho Simpatia Full Time, 2010



Fonte: Imagens do *Instagram* da artista Miss G @corpospelaliberdade.

Em gestos memoráveis, o *tease* está nos olhos estrábicos de Josephine Baker. Em meus próprios exemplos, o *tease* está nas placas didáticas que carrego e mostro em meu número da “professora”, onde está escrito “Burlesque ART Tutorial”, salientando a dimensão artística e ensinando aos frequentadores do bar como se portar, agir e assistir a um show burlesco. O *tease* está na demonstração de corpos diversos. O *tease* está no corpo nu que se abre para a possibilidade ou risco de objetificação, mas que nunca corresponde ou satisfaz qualquer desejo que esse tenha despertado, não satisfazendo qualquer expectativa.

Figura 66 - Gabbi Chultz em performance



Fonte: Valen Bar

O *tease* torna-se a resposta do paradoxo e se soma ao sentido da burla. Se a burla é a ação do burlesco, *tease* é o que conduz, é o “estado de espírito” que a torna arte em seu puro significado de provocação, desafio e risco, somado a técnicas específicas (e o *strip-tease* burlesco é um exemplo disso) e a técnicas que são compartilhadas com outras expressões artísticas (improvisação, habilidade com números de plateia, comicidade, dança, música). *Tease* é a própria arte da sedução, que dentro de um número burlesco cria uma narrativa que conduz surpresas e quebras de expectativas até o final. A burla no burlesco só acontece nesse estado

performativo de construção, atrevimento e surpresa. E aí está o prazer em assumir os riscos, em estar aberta ao jogo com o público. E aí também está o prazer do paradoxo.

## 5 - CONCLUSÃO: THE SHOW MUST GO ON

"Vocês, senhoras, se consideram feministas?" O painel ficou em silêncio e o convocador repetiu a pergunta. Depois de outra pausa, uma lenda (do burlesco) mais velha que usava roupas esportivas com estampa de leopardo segurou o microfone e sarcasticamente rejeitou a pergunta: "Querida, elas podem ter queimado seus sutiãs, mas nós os tínhamos retirado bem antes disso". (REGEHR, TEMPERLEY, 2017, p.251, tradução nossa) <sup>149</sup>.

No quê a investigação sobre a prática do burlesco em um contexto nacional e também internacional, revendo a minha própria prática e a de outras artistas, em diálogo com diversas autoras das artes e dos feminismos, me transformou enquanto pesquisadora nesses cinco anos de estudo, onde houve inclusive uma pandemia no percurso? As transformações são de diferentes ordens: políticas, profissionais e pessoais. E essas se resumem na elucidação de que a sexualidade da mulher está fortemente relacionada com a busca de poder equânime, e com a liberdade: "Olhe ao seu redor: encontre os lugares onde a expressão sexual das mulheres é mais reprimida e você encontrará os lugares mais opressivos, anti-intelectuais e anti-direitos humanos do mundo." (BERSON, 2016, p.28, tradução nossa) <sup>150</sup>. E, acompanhada da sexualidade, a busca por poder econômico se faz tão importante nesse processo, indissociavelmente.

Posso notar até aqui, ao finalizar a pesquisa, que me reafirmei como mulher, artista, pesquisadora que não está em busca de corresponder a certas expectativas, sejam elas da sociedade, institucionais, de determinado feminismo, de determinado grupo, de padrões de corpo, de beleza... E isso não significa um simples estado de rebeldia, fuga de responsabilidades. Não é sobre isso. Mas é, principalmente, sobre não ter que corresponder a padrão ou expectativa alguma quando o assunto envolve

---

<sup>149</sup> *Did you ladies consider yourselves feminist?" The panel was silente and the convenor repeated the question. After another pause, one older legend sporting leopard print lounge wear held the microphone and sarcastically rebuffed the question: "Honey, they may have been burning their bras but we were taking them off way before that.*

<sup>150</sup> *Look around: find the places where women's sexual expression is most supressed, and you will find the most oppressive, anti-intelectual, anti-human rights places in the globe.*

a liberdade de expressão corporal, sensual e intelectual (para retomar aos paradoxos que vim mencionando durante a pesquisa). E essa pesquisadora está buscando reparar as dissonâncias que negligenciaram o corpo para valorizar a mente (BERSON, 2016, p.28).

A respeito dos feminismos, não é possível dizer taxativamente que o burlesco seja definido enquanto prática feminista<sup>151</sup> - visto que isso não é um consenso geral para a comunidade burlesca, e, sobretudo, para grandes lendas do burlesco, mas ainda assim é possível ser feminista no burlesco, e há uma forte tendência de entendê-lo cada vez mais dessa maneira, pela sua força e liberdade frente ao próprio corpo. A força da burla, do *tease*, e a coragem de enfrentar arriscados paradoxos e paradigmas fazem parte disso.

No campo da pesquisa em artes, da pesquisa em dança, que tem o corpo como objeto central, pesquisar sobre temas relacionados à sensualidade e ao erotismo, em parte, é ainda um tabu ou interesse pouco discutido, mas que está deixando de ser um limite para ser uma mudança de paradigma. No entanto, muitos embates e debates sobre a mulher passam necessariamente pelo corpo, o que ela mostra, deixa de mostrar, se mostra excessivamente, como mostra, quando e onde mostra. Os corpos das mulheres estiveram nas ruas enquanto plataforma política de luta pelos seus direitos nos últimos anos.

No sentido de exaltar o valor das artes sensuais, essa pesquisa de doutorado contribui para o debate do corpo enquanto plataforma de poder e conhecimento. A contribuição desta investigação no âmbito da pesquisa acadêmica dialoga e esteve imbuída por motivações semelhantes aos que conduziram Sherril Dodds a escrever *Dancing on the Canon: Embodiments of Value in Popular Dance* (2011) (literalmente dançando, despindo o cânon valorativo entre as danças), e que conduziram Jessica

---

<sup>151</sup> E o mesmo poderia aferir a respeito de rebolar, dançar sensual, tirar a roupa, também fora do burlesco. Mas é possível e há uma forte tendência de entender tais práticas cada vez mais à maneira feminista. Ideias de empoderamento da “raba” defendem essa percepção de poder, liberdade e autonomia do corpo na prática e na reflexão sobre a prática, tornando a questão explicitamente política e digna de estudo aprofundado (temos uma professora de dança no Rio de Janeiro, Grecariel Greco usando o termo rabalogia; em Londres tive a oportunidade de fazer aulas de *twerk* com Chanelle Hall, que lançou o termo *twerkology*), enfurecendo o conservadorismo e *coaches* que manifestam conteúdos machistas e misóginos na internet (já que o principal meio de disseminação dessas ideias acontece na internet, nas redes sociais).

Berson a escrever obras como: “*The Naked Result: How Exotic Dance Became Big Business*” (2016), onde ela explicita a interrogação de pesquisa: “Por que devemos ligar para a sua pesquisa?” (2016, p.16), por que escrever sobre as *strippers*? E ela responde: pois elas são vistas apenas sobre o viés de sua opressão e objetificação. É desse modo, e ao lado desses pares, que essa pesquisa contribui em maior parte para pensar o corpo e as práticas de dança, em um momento em que estamos no início de um fim do patriarcado (SEGATO, 2018), e seus efeitos – efeitos do patriarcado e das primeiras pistas de seu fim - estão impregnados em todos os setores, inclusive na pesquisa acadêmica.

Inspirar-me mais uma vez na forma etnográfica de pesquisa fez-me abrir para a escuta das demais individualidades, modos de fazer burlesco, medos, forças, poderes, inseguranças, de outras mulheres, de outras artistas. Durante os cinco anos de pesquisa escrevi artigos e capítulo de livro<sup>152</sup>, realizei entrevistas com artistas nacionais e internacionais – 4 entrevistas com artistas brasileiras do nicho burlesco; 01 entrevista com a ex-vedete Eloína Ferraz; 01 entrevista com Monique Prada, autora de “Putafeminista”; e 01 entrevista com artista burlesca inglesa em Londres - , contabilizando mais de 400 horas de observação ao campo estudado, incluindo viagens nacionais e internacionais, subindo incontáveis vezes (em torno de 300 vezes aproximadamente) no palco em apresentação artística com o burlesco (no Brasil e fora), mesmo em períodos de crise econômica no Brasil, sem bolsa de doutorado, e em meio ao desmantelamento das artes no setor público e privado. Todos os custos envolvidos na pesquisa foram possibilitados por recursos e gerenciamentos próprios, e as viagens, sobretudo internacionais, foram cobertas parcialmente com o cachê das apresentações realizadas, pagas em libras esterlinas.

---

<sup>152</sup> Deixarei os artigos escritos nesse período com nome e link de acesso: “Arquivos de glória e de repúdio: mudanças de paradigma e de valores no New Burlesque”, disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019326/9942>; “Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista”, disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/224192/001128416.pdf?sequence=1>; “Habitus e hip hop do gesto à coreografia”, disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20634>; “Coreografando o corpo-local: olhar, participar, dançar”, disponível em <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/54240>; Acessados em 05/11/2021.

Para além de ter a prática como pesquisa (FERNANDES, 2014), não apenas colocando a prática dentro do processo de pesquisa, mas guiando a pesquisa através da prática (HASEMAN, 2006, p.2, 3), explicitar a forma autoetnográfica me posiciona novamente ao lado das autoras feministas do burlesco e do *strip-tease* que mais utilizo na tese: portanto, ao lado de Berson, que se coloca como pesquisadora participante em sua investigação sobre *strip-tease*, e ao lado de Dodds, que diz que seus interesses intelectuais sobre o *strip-tease* neo-burlesco coincidiram com um investimento pessoal de estar em cena no burlesco, criando uma aproximação ao fenômeno como observadora e também como performer (DODDS, 2011, p. 06). A descrição prática que caracteriza o burlesco um fenômeno artístico foi realizada para identificar, demonstrar e comprovar técnicas e procedimentos específicos, distintivos do burlesco. Práticas de cena, de performance, que vem se renovando, se atualizando frente a novos tabus e preconceitos, e frente a novos protagonismos no burlesco, protagonismos cada vez mais diversos e políticos.

Resumindo o que já foi pontuado de descobertas e forças da pesquisa (tanto aqui na conclusão como no capítulo anterior “*results*”), destacamos as principais contribuições: acréscimos nas discussões sobre sensualidades em conexão com o universo feminista; as definições de burlesco em termos práticos, reflexivos (pensando nas performances burlescas como performances artística de gênero) e cronológicos; os conceitos de *tease* e paradoxo, para caracterizar a poética do burlesco e para demonstrar sua potência política. Assim se constituiu “O prazer do paradoxo: sensualidades e feminismos na arte do burlesco”. Vejamos descritivamente ainda mais contribuições que o estudo oferece.

Através da pesquisa foi possível identificar discursos, paradoxos e complexidades do corpo da mulher em cena, com especial atenção às questões que tangem as sensualidades, sexualidade e erotismo. Ao reunir autoras feministas brasileiras e norte-americanas para pensar o corpo, o estudo contribuiu para discussões desse universo político, evidenciando os seguintes tópicos: a força do empoderamento da mulher na discussão sobre a objetificação do corpo sensual (discussão em torno do conceito de objetificação *versus* poder); os limites do poder da mulher na cultura e economia fálica; a relação do poder econômico dos espaços

onde corpos burlescos se exibem. Já as sensualidades, essas foram descritas e analisadas através de técnicas, procedimentos, e jogos de interpretação e improvisação de cena.

Foi proveitoso explorar recursos inspirados da pesquisa etno e autoetnográfica, a fim de operar dentro dos terrenos pesquisados (lugares do burlesco, incluindo viagens para esse fim), na realização das entrevistas, e na captação e utilização de fotografias no trabalho, incrementando uma investigação que tem a prática como forma de pesquisa (FERNANDES, 2014), realizada por uma artista-pesquisadora. Estabelecemos relações entre o burlesco e o teatro de revista, especialmente no que diz respeito a uma cronologia e às conquistas das mulheres. Compreendemos a diversidade que existe dentro do burlesco. E aqui falando da diversidade dos corpos, diversidades de discursos, temáticas, desejos, e formas de fazer burlesco. E analisamos os procedimentos do burlesco na busca de definições. Assim temos movimentos descritos, o destaque para os recursos relacionados à dança e ao dançar sensual e sexy, entre outras considerações relacionadas à performance artística de gênero.

A pandemia trouxe extremos desafios econômicos para a minha vida profissional como pesquisadora, artista e professora de dança, e conseqüentemente, para a pesquisa, impossibilitando, em certos momentos, a fruição, a presença em cena, (fora das pequenas telas, fora das redes sociais), e a atenção plena à pesquisa, o que me fez tomar alguns meses extras para concluir com sucesso essa investigação. Reencontrando uma estabilidade, em todos os sentidos, foi possível então concluir a escrita e realizar a defesa da tese, com a certeza de que o estudo contribui para a pesquisa em dança no Brasil, para salientar o valor de artes como a do burlesco, e para avançar na reflexão sobre possíveis feminismos nessa visão de corpo sensual e erótico, dentro e fora das artes - visto que muitas conquistas já foram feitas e celebradas desde os tempos da revista, mas as histórias se repetem, com novas roupagens e figurinos, e isso fica evidente durante a entrevista com a ex-vedete Eloína Ferraz. Há muito a desbravar. A pesquisa é concluída igualmente com a certeza de que esse estudo também é uma criação, fruto de um momento, e que tem seus limites, para que seja continuada por outras pesquisas que venham a contribuir dentro dos nichos de interesse abordados, e especialmente pelas mãos de

mulheres que lutam pelo livre uso de seus próprios corpos, sejam eles nus, seminus, sensuais, provocantes, eróticos, “rebolativos”.

## REFERÊNCIAS

- ALLEN, Amy. **Feminist Perspectives on Power**. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2005. Available at: <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-power/#Bib>
- ALLEN, Robert Clyde. **Horrible prettiness: Burlesque and American culture**. North Carolina: Univ of North Carolina Press, 1991.
- ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANTUNES, Delson. **Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil**. FUNARTE, Ministério da Cultura, 2004.
- AZEVEDO, Adriana ... [et al.]. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- BARBOSA, Joyce. **Economias da Dança**. São Paulo: Annablume do Corpo, 2016.
- BATLIWALA, S. (1994). **The meaning of women's empowerment: new concepts from action**. In: G. Sen, A. Germain & L.C.Chen (eds.), *Population policies reconsidered: health, empowerment and rights*, pp.127-138. Boston: Harvard University Press.
- BERSON, Jessica. **The naked result: How exotic dance became big business**. New York: Oxford University Press, 2016.
- \_\_\_\_\_. **The naked truth: Strip Clubs, Democracy, and a Christian Right**. 2015.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro ; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).
- \_\_\_\_\_. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BOULBÈS, Carole et al. **Femmes, attitudes performatives**. Dijon : Les Presses du réel, 2014.
- BOURCIER, Sam. **O fim da dominação (masculina): poder dos gêneros, feminismos e pós-feminismos queer**. In: *pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Organização Heloisa Buarque de Holanda – 1ed – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. tradução Maria Helena Kühner. - 11º ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- \_\_\_\_\_; CHAMBOREDON, J.-C. & PASSERON, J.-C. **A profissão de sociólogo**. Preliminares epistemológicas. Petrópolis : Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Distinction: A social critique of the judgment of taste** (R. Nice, Trans.). 1984.

- \_\_\_\_\_. **Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado**. estudos avançados, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Gostos de classe e estilos de vida**. Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, p. 82-121, 1983.
- \_\_\_\_\_. Razões Práticas: **Sobre a Teoria da Ação**. 2011.
- \_\_\_\_\_, et al. **O poder simbólico**. 1989.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
- BUTLER, Judith. **Actosperformativos e constituição de gênero**. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 153-172.
- \_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora Record, 2003.
- CARLSON, Marvin A.; DINIZ, Thaís Flores Nogueira; PEREIRA, Maria Antonieta. **Performance: uma introdução crítica**. Editora UFMG, 2010.
- CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. SILVA, Suzane Weber. **Arquivos de glória e de repúdio: mudanças de paradigma e de valores no New Burlesque**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 34, p. 326-341, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Coreografando em larga escala: corpo social, corpo dançante**. 2016.
- \_\_\_\_\_; SILVA, Suzane; PINTO, Elizabeth. **Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista**. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 11. p. 561-578.
- COCKBURN, Cynthia. **The Machinery of Dominance: Women, Men, and Technical Know-How**. Women's Studies Quarterly, v. 37, n. 1/2, p. 269-273, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLLACO, Vera. **As aparências mutantes de um corpo que se desnuda**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 11, p. 231-241, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O desnudar do corpo feminino**. Pesquisa–Revista de Investigação em Artes, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 1, n. 3, 2008.
- CONCEIÇÃO, Giorgia; GREBLER, Betti. **Reflexões sobre o New Burlesque e suas Reverberações na Performance**. Anais ABRACE, v. 12, n. 1, 2011.

CONNOR, Steven. **Theory and cultural value**. 1992.

\_\_\_\_\_. **The necessity of Value**. In Squires, J. (ed.) *Principled positions: Postmodernism and the rediscovery of value*. London: Lawrence and Wishart, (1993).

CREISSELS, Anne. **Performances de plumes**: volatiles métamorphoses du féminin. In: BOULBÈS, Carole (dir.). *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Les Presses du réel, Dijon, 2014, p. 115-135.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência**: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016.

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Nova Fronteira, 2014.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano**: artes de hacer. I. Universidad iberoamericana, 1996.

DISMAN, Adriana. **The Politics of Burlesque**: A Dialogue Among Dancers. *Canadian Theatre Review*, n. 158, p. s1-s16, 2014.

DODDS, Sherril. **Dancing on the Canon**. Palgrave Macmillan, London, 2011.

\_\_\_\_\_. **Embodied transformations in neo-burlesque striptease**. *Dance Research Journal*, v. 45, n. 3, p. 75-90, 2013.

DOS SANTOS, Marlene Soares. **Zoando o bardo**. Tradução em Revista, v.2020, n. 28, 2018.

EĞRIKAVUK, Isil; DE MÁRCIA DONADEL, Trad. **Olhando para a Dança do Ventre como uma Possibilidade Feminista**: Olhar, gênero e espaço público em Istambul. *Cena*, n. 33, p. 155-166, 2021.

FABIAO, Eleonora. **Definir performance é um falso problema**. *Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza*, v. 7, 2009. Disponível em: <https://restapoucoadizer.wordpress.com/2010/11/04/definir-performance-e-um-falso-problema-2/> Acesso em 10/10/2021.

FAGUNDES, S. Patricia. **O processo de ensaios como mecanismo de relações**: um dispositivo festivo. In: VI Reunião Científica da Abrace, 2011, Porto Alegre. *Memória Abrace Digital*, 2011.

FAURE, Sylvia. **Filles et garçons en danse Hip-hop**, *Sociétés contemporaines*, n°55, 2004.

FEKETE, John. **Introductory notes for a postmodern value agenda**. *Life after postmodernism*, 1987.

FERNANDES, Ciane. **A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa**. *Anais ABRACE*, v. 15, n. 1, 2014.

\_\_\_\_\_. **Em Busca da Escrita com Dança**: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.

- FRITH, Simon. **The good, the bad, and the indifferent:** Defending popular culture from the populists. *diacritics*, v. 21, n. 4, p. 102-115, 1991.
- FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística.** *Revista Cena*, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Consultado em março de 2014.
- FROW, John. **Cultural studies and cultural value.** Oxford: Clarendon Press, 1995.
- GIA. **O que cê quer de mim.** Rio de Janeiro: Gabbi Chultz, 2019. (02:05). Disponível: <https://open.spotify.com/track/0lsiXWaf2e0OELpNHuOG6T?si=74e17382982f4b55> Acesso em 10/01/2022.
- GIL, José. **O Movimento Total.** O Corpo e a Dança. São Paulo:Relógio D'água, 2004.
- HASEMAN, Brad. C. **Manifesto for Performative Research.** In *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n.118 (2006), pp.98-106.
- IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo:** sexualidade e status social da mulher. São Paulo: Editor Senac São Paulo, 2017.
- JUMP, John D. **Burlesque (The Critical Idiom Reissued).** Taylor & Francis, 1972.
- KATZ, Helena. **Danças populares brasileiras.** Rhodia, 1989.
- KUNST, Bojana. **Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism.** John Hunt Publishing, 2015.
- LAPLANTINE, F. **Aprender antropologia** (M. Chauvel, trad.). 2003.
- LEPECKI, André. **Of the presence of the body:** Essays on dance and performance theory. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Autêntica, 2018.
- MACKINNON, Catherine A. **Sexuality, pornography, and method:"** Pleasure under Patriarchy. *Ethics*, v. 99, n. 2, p. 314-346, 1989.
- MARTIN, Randy. **A Precarious Dance, a Derivative Sociality.** *TDR: The Drama Review*, vol. 56 no. 4, 2012, p. 62-77. Project MUSE <https://muse.jhu.edu/article/491893> .
- \_\_\_\_\_. **Dance and Finance** - Social Kinesthetics and Derivative Logics, 2014 <<https://vimeo.com/95306125>> Acessado em: 07/09/2021.
- MARTINS, Leda. **Performances da oralitura:** corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.

- MEDIALDEA, María Dolores Tena. **Danza del vientre vs. Neoburlesque: ¿prácticas subversivas o tecnologías de género?**. *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n. 4, p. 23-40, 2017.
- MICHAUD, Yves. **Visualisations**. *Le corps et les arts visuels. Histoire du corps*, v. 3, p. 435-36, 2006.
- MORAES, Andréa et al. **Dança do ventre e o feminismo decolonial**. Moraes, Andréa; Fagundes, Sílvia Patrícia; Silva, José Jackson (Orgs.). *Narrativas diversas nas artes cênicas*. Porto Alegre: UFRGS, 2021. p. 101-126., 2021.
- NAVAS, Cássia. **Dança brasileira no final do século XX**. *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. Org. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Dançar para não esquecer quem somos**: por uma estética da dança popular. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO. 2000. p. 54-59.
- OWEN, David. **Neo-burlesque and the resurgence of Roller Derby**: Empowerment, play, and community. *Canadian Theatre Review*, n. 158, p. 33-38, 2014.
- PAVIS, Patrice; GUINSBURG, J. ; PEREIRA, Maria Lúcia. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PISCITELLI, Adriana. **Re-criando a (categoria) mulher**. *Textos didáticos*, v. 48, p. 7-42, 2002.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p.155-167, 2002.
- REGHEHR, Kaitlyn. **The league of exotic dancers**: Legends from American burlesque. Oxford University Press, 2017.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação**. Ministério da Cultura, FUNARTE, 1997.
- RODRIGUES, Carla. **Performance, gênero, linguagem e alteridade**: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, n. 10, p. 140-164, 2012.
- PRADA, Monique. **Putafeminista**. Veneta, 2021.
- SACHS, Curt. **World history of the dance**. Nova Iorque: Norton Library, 1963.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovanni. **Força de trabalho feminina no Brasil**: no interior das cifras. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo, 2004.
- SAIDEL, GIORGIA BARBOSA DA CONCEIÇÃO. **A Burla do Corpo**: estratégias e políticas de criação. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2013.

- SANTOS, Maíra Paiva. **Para entender o empoderamento**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 28, n. 1, e65241, 2020.
- SARDENBERG, M. B. Cecília. **Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva Feminista**, 2006. 12 f. Artigo -NEIM/UFBA, Bahia, 2006.
- SEGATO, Rita Laura. **La Guerra contra las mujeres**. Treindadiez, Buenos Aires, 2018.
- SENKEVICS, Adriano. **O conceito de gênero por Judith Butler: a questão da performatividade**, 2012. 2016.
- SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificação?**. Sociedade e estado, v. 28, p. 14-28, 2013.
- SHTAIR, Rachel. **Striptease: The untold history of the girlie show**. Oxford University Press, 2004.
- SIEBLER, Kay. **What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation**. Journal of Gender Studies, v. 24, n. 5, p. 561-573, 2014.
- SILVA, Erminia. **Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense**. Anais ABRACE, v. 11, n. 1, 2010.
- SILVA, Suzane Weber. **Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea**. Porto Alegre: 2009
- \_\_\_\_\_. **“Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas”**. Tese de Doutorado. Montréal: Université du Québec à Montréal (UQAM), Janeiro, 2010.
- SOHN, Anne-Marie. **Le corps sexué**. Histoire du corps, v. 3, p.93-126, 2006.
- SOUZA-LOBO, Elisabeth. **A classe operária tem dois sexos**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SOWINSKA, Alicja. **Dialectics of the Banana Skirt: The Ambiguities of Josephine Baker's Self-Representation**. Michigan Feminist Studies, n. 19, p. 51, 2005.
- STASZAK, Jean-François. **Danse exotique, danse érotique**. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles). In: Annales de géographie. Armand Colin, 2008. p. 129-158.
- SUQUET, Annie. **L'Éveil des modernités**. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945). Pantin : Centre national de la danse, 2012.
- VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar**. Imprensa Oficial Do Estado, 2006.
- \_\_\_\_\_. **É brasileiro, já passou de americano**. Revista Poiésis, Niterói, n.16, p. 52-61, 2010.

- \_\_\_\_\_. **Não Adianta Chorar**: teatro de revista brasileiro. Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O sistema vedete**. Repertório, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1991.
- WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, v. 41, 2002.
- WELDON, Jo. **The burlesque handbook**. Harper Collins, 2010.
- WESEMANN, Arnd. **Seduction's masks-Gender between femininity and masquerade** (The unique power of dance). BALLETT INTERNATIONAL-TANZ AKTUELL, n. 8-9, p. 62-67, 1998.
- WILLSON, Jacki. **Being gorgeous**: feminism, sexuality and the pleasures of the visual. IB Tauris, 2015.

## ANEXO DE ENTREVISTA

Gabriela Chultz entrevista Miss G (recorte de entrevista a respeito do trabalho na prática de Miss G, e suas definições de burla e burlesco 29:08 – 46:24).

**GABRIELA:** *Por isso que eu perguntei se tu enxergas o Yes [Festival de Burlesco] como um projeto empreendedor porque pra mim que tive a experiência de estar com vocês eu achei magnífico. Ela é muita significativa principalmente como um discurso brasileiro. Todo mundo que pisou naquele palco trouxe o burlesco brasileiro. E isso não era nenhum pré-requisito para se inscrever no festival, mas vocês conseguiram como um ímã de atração juntar essa força do que seria “Yes, nós temos burlesco!” Assim, o que eu vejo, como tu teve as ferramentas para corresponder aos editais, através de estudo, de escrever projeto, de entender qual era essa linguagem e os mecanismos para conseguir, agora vai ter que conseguir essas mesmas ferramentas pra gente tornar isso lucrativo e fazer com que aconteça de maneira ainda maior. O tamanho já é lindo né, que vocês conseguiram, agora é fazer isso retornar em grana, em sustento pra vocês, todo mundo, mas, sobretudo, pra vocês que são as criadoras e curadoras.*

**MISS G:** É então, tem essa questão mesmo de como faz isso ser dinheiro. Mas eu tô entendendo também que o evento talvez ele seja um acontecimento. Mas o Yes ele vai para além disso, o Yes é um pensamento. Então como que a gente produz e distribui esse conteúdo de maneira que a gente consiga monetizar não só o evento, como este trabalho de criação de conteúdo, entende? Então esse aí é o pulo do gato. E eu estou pensando para o meu trabalho individual também. Porque as vezes a gente que trabalha com carreira acadêmica aprofunda demais. E as vezes só de destrinchar e fazer uma coisa menor você consegue transformar aquilo em algum tipo de produto. Mas estou aprendendo, estou estudando, tenho mentoras, então é toda uma outra linguagem, todo um outro *approach*, inclusive de *mindset*. De pensar: então o conceito é outro e daí como a gente faz o dinheiro acontecer? Eu tava com vontade... Que eu adoro vender né? Tenho tesão em vender. Até já trabalhei em shopping, vendendo chás gourmets. Quem vai comprar chás gourmets? (risos)

**GABRIELA:** *Miss G, entrando agora nessa questão do corpo. Eu acho que a acessibilidade e a liberdade do burlesco, além de serem temas que tornam essa prática tão especial, tão específica, também pode ser um bom gancho de abertura para que, através de criação de conteúdo, mais pessoas conheçam e queiram consumir aquilo. Cada vez mais existe uma sede das mulheres de: finalmente a liberdade! Finalmente eu posso botar a roupa que eu quiser! Então eu acho que o burlesco é uma das artes mais próprias pra isso, sobretudo sobre essa variabilidade*

*de corpos que ele permite e mais do que isso, incentiva. Eu gostaria que tu falasses um pouco sobre isso.*

**MISS G:** É, acho que essa é minha missão agora (risos). Eu comecei a dar aula de burlesco porque as pessoas pediam, lá em 2015, um pouco depois do meu festival, quando eu voltei pra Curitiba, as pessoas perguntavam: “ah, mas como é um workshop?” Primeiro eu pensei: meu... Não... Depois eu pensei... Tá bom. O Itaú Cultural mesmo me convidou e eu dei um workshop lá e teve muita procura. Eu dei meu primeiro workshop para cinquenta pessoas. E depois eu comecei a fazer de forma independente. No Rio de Janeiro eu já tinha feito, em 2014, na casa de uma amiga que fazia burlesco. Mas na minha cabeça antes, de artista, que foi criada nesse meio eu pensava que iam ter três pessoas querendo fazer isso. Que não ia ter gente, que era muita loucura. Que eu ia ensinar e só ia ter uma turma a cada dois anos. Só que aí, o que aconteceu: pessoas começaram a me procurar por um viés mais terapêutico mesmo dessa arte. Então é uma coisa que estou aprendendo a separar. Existe um projeto que é para essas mulheres que querem ter essa experiência, e existe o burlesco artístico que vou ensinar para os meus pares. São coisas diferentes. Então no meu plano de negócios, existem essas duas vertentes. O Yes está mais na parte artística, assim como meu trabalho do curso de formação. Mas existe outro campo imenso de trabalho que tá aqui nesse outro lugar. E aí que entra uma história bem curiosa: eu tenho um amigo que fazia teatro lá no CEFET [Centros Federais de Educação Tecnológica], no segundo grau, que virou psicólogo. A gente tinha se afastado, ficou mais de dez anos sem se ver, ele morou em Londres e ele veio pra cá e validou o curso de psicologia dele aqui e fez uma formação no Instituto Reichiano, que trabalha nessa linha da psicologia corporal, e ele abriu um espaço chamado Pulsão. Em 2018, ele me convidou pra fazer parte de uma experiência terapêutica que ele estava conduzindo, a gente criou um nome juntos, mas ele já tinha o conceito, e aí virou “O corpo que habito”, (o nome faz referência ao filme de Almodóvar), mas pensando no corpo que sou. Era uma experiência de cinco encontros que ele conduzia, que ele fez para mulheres e para homens gays, e era terapêutico. Ele me convidou pra dar uma aula dentro destes cinco encontros, de burlesco, para essas mulheres e homens gays, mas em turmas separadas, por que tinham questões em comum. Ali eu fiz um workshop de uma hora conduzindo quem quisesse, ninguém era obrigado a nada. Até a história *do strip-tease*. Até por os peitos pra fora e chacoalhar. Elas disseram que foi a aula que elas mais gostaram. Mas eu não me via nesse lugar. O Fred (esse meu amigo) me falou: ‘por que você não faz essa formação do Instituto Reichiano?’ Primeiro eu pensei: ‘tá louco? Eu sou artista não sou terapeuta.’ Mas depois eu pensei: ‘meu, eu já estou aqui, sabe? Ah, vou fazer! Vou ver o que acontece. Eu gosto de estudar. São três anos.’ Mudou a minha vida. Estou amando, estou saindo do armário como terapeuta também e acho que vou investir mais nesse projeto, que tem esse viés que você falou mesmo.

**SUZI:** *Com licença, Geórgia, queria te perguntar uma coisa. Eu me interessou muito por técnica, mas como um modo de ser, de usar o corpo. Eu fiquei interessada em entender o que essas mulheres, como essas que tu destes aula, o que elas procuram e o que tu podes oferecer. Destes exemplos simples assim, como chacoalhar os peitos. Tanto o grupo mais profissional, de artistas, como essas pessoas que querem usar a arte do burlesco como terapia.*

**MISS G:** Acho que, no fundo, os dois grupos têm essa coisa em comum que é o fato que as pessoas querem se assumir de alguma maneira. Então tem esses dois avatares que têm em comum o questionamento: 'quem sou eu?' Então tem essa busca de identidade, de expressão, de expressividade individual. Tem essa pergunta que é o que estou fazendo no mundo. Que é a pergunta tanto de uma artista quanto de qualquer pessoa que está vivendo no ano de 2020. De uma mulher, principalmente. Aí tem essas coisas em comum. A diferença é que o artista já está acostumado a experimentar algumas coisas, porém ele tem, às vezes, uma visão mais fechada sobre a criação. Então o que eu trabalho com o curso de formação de artistas seria a pessoa entender como pesquisar a si mesma pra fazer seu processo dentro da linguagem do burlesco. Da qual eu problematizo, que está sempre sendo atualizada, e falo muito na minha pesquisa individual que é a burla. A burla do corpo. Como burlar aquilo que te faz estar fixo num lugar que você não quer.

**SUZI:** *Eu não entendo muito bem o que é essa burla. Tu podes me explicar? No começo tu disseste que as pessoas não entendem o que é burlesco. Eu também queria entender o que é o burlesco pra ti.*

**MISS G:** Pra mim o burlesco é a arte da burla. Isso foi uma elaboração que eu cheguei a partir de uma genealogia da palavra. O problema era entender isso num contexto da literatura, do teatro, etc... Mas como assim? Que buracos são esses? Como isso aconteceu? E a Cássia (minha orientadora) me disse para não tentar entender o histórico, mas ir na genealogia da palavra em cada contexto. Então me ajudou muito a ideia de etimologia mesmo. Entender que o burlesco é adjetivo daquilo que burla (isso tá na minha pesquisa de mestrado). E o que é burlar? Aí que entra o olhar da Cassia comigo pra entender essa coisa moral da linguagem, dos estudos culturais, etc. Porque o significado de burlar as vezes é pejorativo, dentro dessa etimologia, porque se parte de um padrão. Então existe uma lei, um modelo comportamental, político, etc. e quem está fora e precisa passar por aqui, precisa bater de frente (e não vai conseguir) ou burlar. Então por essa questão do valor, é que se tem a burla como algo pejorativo, como algo ruim, ou safado. Mas para mim é uma posição política, por que você não está indo contra o valor, você está tirando o valor do valor. Foda-se o valor. Então pra mim é a grande questão que eu tirei do mestrado e que eu levo pra vida. Que eu uso como mote de técnica de trabalho. Como se enxerga esses valores no teu corpo. No teu próprio corpo. Por que a gente não tá lutando contra o patriarcado (de forma externa) mas contra o patriarcado que está aqui no meu corpo. No meu braço, no meu jeito de posicionar o meu quadril, na minha respiração. Claro que isso tudo é muito delicado e eu estou elaborando com o

tempo. Não falo exatamente dessa forma lá no mestrado, mas foi o start. Então pra mim, a burla do corpo é a burla desta Imagem de corpo. Que não é necessariamente você, que é uma construção política, social, histórica. Que tem mil questões. Quem é você nisso? Então a burla desses padrões, desses engessamentos é que faz a pesquisa artística ou terapêutica. A base é comum. A diferença está na finalidade. Eu posso fazer isso como pesquisa artística e transformar em material cênico que aí existe o passo um e passo dois. Ou só usar isso para me pesquisar como pessoa. Ficou claro?

**SUZI:** Interessante, é até uma dimensão filosófica. E simbólica. É bem aberta.

**MISS G:** Mas existe um norte, uma orientação política mesmo.