



Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo

Patrícia Fagundes

Para citar este artigo:

FAGUNDES, Patrícia. Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0205>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo¹


Patrícia Fagundes²

Resumo

O artigo aborda relações entre espaço cênico e espaço social através da reflexão sobre duas experiências artísticas, em diálogo com conceitos de diferentes autores(as), de diferentes áreas do conhecimento. As experiências aqui enfocadas compreendem, além da montagem de *Cidade Proibida*, da Cia Rústica de Porto Alegre, um campo mais difuso de experiências e fazeres, que identificamos como “cabarés do sul mundo”. A intenção deste trabalho é reconhecer e destacar saberes e práticas de pequenas produções no contexto das Artes Cênicas do sul do mundo, que com frequência se estruturam em construções compartilhadas, as quais subvertem a precariedade imposta pelo neoliberalismo vigente e inventam outros espaços-tempos em suas frestas. São os fazeres coletivos, corpóreos e festivos, que colapsam binarismos e podem inspirar imaginários e narrativas que anunciem futuros renovados.

Palavras-chave: Espaço-tempo. Cabaré. Artes cênicas. Imaginários. Sul do mundo.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Adriana Emerim Borges Licenciada em Letras com Habilitação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande de Sul (PUC/RS).

² Doutora em Ciências del Espectáculo pela Universidade Carlos III de Madri (2010). Mestre em Direção Teatral pela Middlessex University (Londres, 2003). Graduada em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral-pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995). Docente no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Encenadora. patfag26@hotmail.com
<http://lattes.cnpq.br/4833760995067683>  <https://orcid.org/0000-0002-3744-0689>



Inventions of space-time: imaginaries, narratives and cabarets of South world

Abstract

The article addresses relationships between scenic and social space through the reflection on two artistic experiences, in dialogue with concepts from different authors and fields of knowledge. The focused experiences include the staging of *Cidade Proibida*, by Cia Rústica from Porto Alegre, and a more diffuse field of experiences and practices that we identify as "cabarets of South world". The intention is to recognize and highlight knowledge and practices of small productions in the context of scenic arts from the South of the world, which are often structured in shared constructions that subvert the imposed precariousness and invent other spaces-time in the gaps of the prevailing neoliberalism. Collective, corporeal and festive performances that collapse binarism's and can inspire imaginaries and narratives that announce renewed futures.

Keywords: Space-time. Cabaret. Performing Arts. Imaginaries. South world.

Invencciones del espacio-tiempo: imaginarios, narrativas y cabarets del Sur del mundo

Resumen

El artículo aborda las relaciones entre el espacio escénico y el espacio social a través de la reflexión sobre dos experiencias artísticas, en diálogo con conceptos de diferentes autores y campos del conocimiento. Las experiencias enfocadas incluyen la puesta en escena de *Ciudad Prohibida*, de la Cía. Rústica de Porto Alegre, y un campo más difuso de experiencias y haceres que identificamos como "cabarets del sur del mundo". La intención es reconocer y resaltar conocimientos y prácticas de pequeñas producciones en el contexto de las artes escénicas del sur del mundo, que a menudo se estructuran en construcciones compartidas que subvierten la precariedad impuesta e inventan otros espacios-tiempo en las brechas del neoliberalismo vigente. Acciones colectivas, corporales y festivas que colapsan binarismos y pueden inspirar imaginarios y narrativas que anuncian futuros renovados.

Palabras clave: Espacio-tiempo. Cabaret. Artes escénicas. Imaginario. Sur del mundo.



As artes cênicas são feitas de composições corpóreas que se desenvolvem no tempo e no espaço, em relação com o contexto social de seu lugar e de sua época, inserindo-se em uma estrutura coletiva que depende do encontro entre pessoas para existir. E é neste contexto que múltiplas aventuras cênicas vêm sendo desenvolvidas desde o início do século XX, levando para espaços não convencionais experiências de relações diversas com o público, ensaios com o tempo e composições poéticas que esgarçam limites, entre outras possibilidades. O entendimento do espaço-tempo como matéria constituinte da cena, que na mesma medida o constitui, nos leva além das próprias composições e arranjos internos à cena, iluminando assim suas relações com a cidade e seu tempo.

Nesta perspectiva, este artigo aborda relações entre espaço cênico e espaço social, nas quais estão implicadas relações entre teatro e cidade, por meio de duas experiências artísticas, em diálogo com conceitos de diferentes campos, que entrelaçam reflexões sobre imaginários, narrativas e invenções. Interessam saberes e práticas das artes cênicas do sul do mundo, que com frequência se estruturam em construções compartilhadas que acionam grande potencial inventivo e subvertem a precariedade imposta; fazeres coletivos que podem inspirar modelos diversos de se produzir, organizar, criar e entender a vida e a arte.

Para pensar a noção de espaço consideramos o trabalho do geógrafo social britânico David Harvey, que destaca complexas interações entre dimensões concretas, relacionais, concebidas e vividas do espaço-tempo. Milton Santos, geógrafo brasileiro, elabora seu pensamento teórico nas mesmas bases, ao afirmar que espaço é sociedade (Santos, 2006, p.67), reunindo necessariamente a materialidade e a vida que a anima (Santos, 2006. p. 38), de modo que deve ser analisado como “um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (Santos, 2006, p.66). Estas noções contribuem para pensar espacialidade e criação cênica em suas relações com o contexto social, histórico, econômico, cultural e político que habitam. Assim, entende-se o espaço da cena tanto como um lugar no mundo, que o integra e constitui, quanto como um lugar de construção de mundo, que o tensiona e reinventa.

No artigo *O espaço como palavra-chave* (2013), Harvey indica a necessidade de certas definições frente à amplitude de uma noção disseminada por diversas áreas, que evoca múltiplas e complexas referências. O autor esquematiza uma matriz que entrecruza dimensões materiais do espaço com sentidos, percepções e construções humanas e sociais, relacionando sua visão tripartite de espaço (absoluto-relativo-relacional) com a do sociólogo francês Henri Lefebvre (material-concebido - vivido). O espaço absoluto, associado a Newton e a Descartes, é um espaço fixo, concreto e limitado em si mesmo, enquanto o espaço relativo é associado a Einstein e a geometrias não-euclidianas, e é um espaço que se transforma a partir do ponto de vista do observador, conectando-se ao tempo. Também o espaço relacional afirma a indissociabilidade espaço-tempo, acrescentando o processo e o contexto como denominadores, em uma perspectiva na qual coisas e eventos precisam ser compreendidos na relação com tudo o que está a seu redor. Harvey insiste nas interações e “tensões dialéticas” que as três noções mantêm entre si, evitando hierarquias ou definições únicas, assim como na visão tripartida de Lefebvre, que assim sintetiza:

[...] o espaço material (o espaço da experiência e da percepção aberto ao toque físico e à sensação); a representação do espaço (o espaço como concebido e representado); e os espaços de representação (o espaço vivido das sensações, da imaginação, das emoções e significados incorporados no modo como vivemos o dia a dia) (Harvey, 2013, p.15).

É desta forma que o cruzamento matricial proposto por Harvey multiplica as categorias imaginadas, ao abarcar diversas áreas da experiência humana, com exemplos que vão desde muros e condomínios fechados (espaço absoluto - espaço material) a concentrações de poluição (espaço relativo - espaço material) e “desejos, frustrações, lembranças” (espaço relacional - espaço vivido). O autor ainda propõe relações entre esta matriz e noções de espacialidade da teoria marxista, o que gera novos exemplos em suas nove categorias, como “relações geopolíticas e estratégias revolucionárias” (espaço relativo - espaço representado) e “hegemonia capitalista” (espaço relacional - espaço vivido).

Tal mapeamento da noção de espaço-tempo promove o reconhecimento simultâneo da materialidade e da subjetividade implicadas em suas dimensões



políticas, sociais e relacionais. E porque o espaço-tempo é lugar de construção de mundo, portanto de imaginários e narrativas, apresenta-se atravessado por permanente tensão como lugar de disputa – pois os mundos imaginados pelos diversos atores sociais não são os mesmos.

Em *Espaços de Esperança* (2014), Harvey mapeia desejos e possibilidades de outras organizações sociais, em contraponto à percepção de que “não há outra alternativa”, frase de Margareth Thatcher que ressoa como slogan em toda narrativa neoliberal, em seu contínuo esforço de capturar o imaginário social e colocá-lo a seu serviço. O autor destaca que, em termos de produção humana, tudo que existe foi antes imaginado, portanto, a imaginação é uma força política necessária para qualquer transformação, fundamental para que sejamos arquitetos de nossos destinos.

E é este campo de luta, que inclui tanto a tensão da disputa como a possibilidade de imaginação de outras realidades possíveis, que é abordado em *Cidade Proibida*, uma das experiências artísticas mencionadas, a qual consiste em uma montagem que propõe a ocupação cênica de espaços urbanos, no espaço-tempo da noite, buscando a formação de comunidades temporárias e percepções afetivas e conviviais da cidade. A segunda experiência envolve uma rede mais difusa de criações, movimentos e articulações de espaços artísticos independentes/dissidentes em contextos de precariedade³, que compõem o que identificamos como “cabarés do sul do mundo”. Ambas estão entretecidas no movimento da cena de inventar espaços-tempos outros nas frestas de uma época em que o feroz projeto neoliberal corrói perspectivas de bem-comum, destrói estruturas públicas e políticas sociais, esgota recursos do planeta, mercantiliza todos os aspectos da existência e ataca setores que podem fomentar outros imaginários e narrativas – arte, cultura, educação.

É importante considerar que tais experiências cênicas são movediças e

³ Consideramos “precariedade” conforme o recorte definido por Judith Butler em *Corpos e Aliança e a Política das Ruas* (2018), como uma “situação politicamente induzida” (p.40), na qual a condição precária da vida humana é distribuída e maximizada de forma irregular entre a população mundial, através de políticas neoliberais em um processo “que adapta populações, com o passar do tempo, à insegurança e à desesperança” (p.21), atribuindo responsabilidade individual às estruturas sociais inviáveis. Para Butler, há “uma condição compartilhada de precariedade que situa nossa vida política” (p.106), e “a precariedade é a rubrica que une as mulheres, os queers, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, mas também as minorias raciais e religiosas” (p.65).



temporárias como a própria cena, ao mesmo tempo em que envolvem espaços concretos e toda a materialidade que constitui as Artes Cênicas, e embora não resolvem problemas dados, instauram questões que perturbam a ordem das coisas, em desvios e dissidências potenciais da constituição coletiva, corpórea e imprevisível do fazer cênico. Deste modo, se relacionam à noção de invenção proposta pela pesquisadora Virginia Kastrup no campo dos estudos da cognição: são microinvenções de nós e do mundo, que abalam compreensões retilíneas da subjetividade, questionando certezas e formas prontas, buscando “saídas, linhas de fugas, novas formas de ação, ou seja, novas práticas, cujos efeitos devem ser permanentemente observados, avaliados e reavaliados” (Kastrup, 2007, p.238). Trata-se da ideia de invenção como busca sempre inacabada, como problematização e ação, como janela e rede, movimento e transformação,

Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira de um puzzle. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante (Kastrup, 2007, p. 27).

A memória conecta tempos, se lança ao futuro e alimenta a imaginação, já que para inventar é preciso imaginar. Invenção e imaginação são, então, movimentos relacionados, que anunciam outros mundos dentro do mundo, que afetam e podem transformar o real, de modo que imaginários e narrativas constituem um espaço fundamental de luta política, pois abrigam possibilidades de mudanças radicais do que chamamos realidade. Neste espaço de risco, sonho e memórias do futuro, a cena transita e encontra chão para saltos e voos.

Assim, a partir desse campo de experiências, referências e noções, este artigo percorre uma trajetória artística e geográfica que corresponde ao contexto de pequenas produções do sul do mundo, em histórias que desenham seu mapa na cidade e na cena, em espaços que correspondem aos tempos, espaços-tempos concretos e imaginados entre asfalto e afeto, caminhos de artistas em territórios de conflitos. Entre a cena, que se faz no tempo e no espaço, e a cidade, lugar de



memórias, encontros e festas, e também de embates, exclusão e violência.

Em um recorte que abarca o período de 2013 até o presente, esta narrativa sobre experiências cênicas e a cidade, sobre o fazer artístico na cidade, se entrelaça com a história de um país em chamas, onde a ação de esperar se torna um desafio cada vez maior. E nesse país do sul do mundo, nossa história se relaciona a uma cidade no sul do sul, fora do eixo predominante de produção cultural no Brasil: Porto Alegre. Uma cidade onde os espaços para a criação, o convívio e a fruição artística se tornam cada vez mais limitados; onde se fecham teatros e onde a privatização do que é público avança de modo assustador. Neste contexto, pensar a continuidade do fazer cênico é pensar em insistências, estratégias de sobrevivência e planos de luta por espaços, concretos e imaginados, porque sabemos que nosso tempo, o tempo desta história, é um tempo de disputa por espaços, imaginários e narrativas.

Cidade Proibida - convívio cênico festivo

Cidade Proibida é um espetáculo-manifesto, concebido para locais urbanos de possível convívio, os quais, à noite, se tornam proibidos pela ameaça potencial da violência urbana – comum em parques, praças e largos de muitas cidades do Brasil. A estreia ocorreu em Novembro de 2013 no Parque da Redenção, em Porto Alegre. Desde a estreia⁴, *Cidade Proibida* realizou apresentações em várias cidades do estado de São Paulo, no interior do Rio Grande do Sul, em Florianópolis e em Porto Alegre. A última apresentação foi em 2018, mas a montagem continua ativa no repertório da Cia Rústica⁵, núcleo de criação cênica fundado em 2004 e sediado na capital gaúcha, que desenvolve projetos diversos em espaços fechados e

⁴ A equipe inicial do projeto, em 2013, dirigido pela autora, foi composta por Di Nardi, Gabriela Chultz, Heinz Limaverde, Karine Paz, Lisandro Bellotto, Marina Mendo, Mirah Laline, Mirna Spritzer, Priscilla Colombi, Roberta Alfaya, Rodrigo Shalako, Rossendo Rodrigues, Silvero Pereira e Suzi Weber. Durante estes anos, a equipe foi alterada de acordo com o fluxo de possibilidades das pessoas e do tempo, sendo que a montagem foi adaptada a cada mudança. Em 2018, na circulação via Programa Petrobrás Distribuidora de Cultura, a equipe contava com: Ander Belotto, Camila Falcão, Di Nardi, Gabriela Chultz, Heinz Limaverde, Laura Backes, Lisandro Bellotto, Mirna Spritzer, Patricia Fagundes, Priscilla Colombi, Roberta Alfaya, Rodrigo Shalako, Suzi Weber, Mauricio Casiraghi, André Varela, Batista Freire. Além das pessoas citadas, já integraram a equipe de Cidade Proibida: Lucca Simas, Bruno Fernandes, Kaya Rodrigues, Francisco de los Santos, Iassanã Martins, Juliana Kersting.

⁵ Ver www.ciarustica.com e www.cidadeproibidacircuito.com.

abertos. É importante destacar que a autora é a encenadora de todas as montagens da Cia Rústica citadas neste artigo, ou seja, este texto é ancorado na experiência vivida, no fazer cênico da artista-pesquisadora que entretete reflexões com a prática criativa, no desejo de um saber amoroso, corpóreo e teatreiro.

Figura 1 - *Cidade Proibida*, Porto Alegre, 2013. Foto: Adriana Marchiori



Acervo da autora

A proposta de convívio e urbanidade como temática fundamentam e se entrelaçam em *Cidade Proibida*, que afirma o desejo de ocupar e celebrar a cidade, ressaltando sua arquitetura sensível, sua trama relacional, sua dimensão humana, mnemônica, afetiva. Tal desejo encontra seu espaço na própria constituição do acontecimento cênico, que instaura aberturas para o encontro, em possíveis experiências de sociabilidade que remetem ao que a teatróloga alemã Erika Fisher-Lichte denominou como “comunidades temporárias”, forjadas em um ciclo de retroalimentação autopoiético e cuja efemeridade afasta o risco da rigidez homogênea do grupo fechado, rasgando frestas no isolamento individualista do tempo.

Uma comunidade teatral não é apenas temporária, transitória e efêmera como qualquer performance. [...] Ademais, é uma comunidade que não está baseada em crenças comuns e ideologias compartilhadas – nem mesmo em significados compartilhados, não depende de significados, pois nasce através de meios performativos. Enquanto dura a apresentação é capaz de estabelecer um vínculo entre indivíduos com os

mais diversos *backgrounds* biográficos, sociais, ideológicos, religiosos, que permanecem indivíduos que estabelecem suas próprias associações e percebem diferentes significados. A performance não os força a uma confissão comum, ao contrário, permite experiências compartilhadas (Fischer-Lichte 2008, p.58).⁶

Figura 2 - *Cidade Proibida*, apresentação em Pelotas, 2018. Foto: Janine Tomberg



Acervo da autora

A breve comunidade composta durante o tempo de apresentação, no espaço-tempo noturno de espaços urbanos abertos, é parte da espacialidade, da composição visual e da relação com o público proposta na montagem: tudo está exposto, inclusive o público, que se vê como parte da cena. O cenário propriamente dito se define por uma estrutura composta por uma longa plataforma de aproximadamente 1,50m de altura, com acesso por rampas e escadas, além de uma pequena plataforma acessória. Nas plataformas e no espaço aberto que a circunda, o elenco evolui, caminha, corre, dança, canta, fala, manifesta-se, em uma narrativa fragmentada e episódica que comporta cenas

⁶ A theatrical community is not only a temporary community, as transitory and ephemeral as any performance. [...] Moreover, is a community which is not based on common beliefs and shared ideologies not even shared meanings, it can do without them. For it comes into being through performative means. As long as the performance lasts it is capable of establish a bond between individuals who came from the most diverse biographical, social, ideological, religious backgrounds and remain individuals who have associations of their own and generate quite different meanings. The performance does not force them into a common confession; instead, it allows for shared experiences. (Tradução nossa)



improvisadas e outras mais definidas. Muitas vezes o texto assume um tom de ensaio sobre a cidade, como na abertura, onde duas pessoas enunciam em microfones:

A. *Cidade Proibida. (diz a data do momento da apresentação).* Cidade é o lugar onde sou, onde estou, é aquilo que me alimenta e se alimenta de mim. O lugar onde as coisas se desenvolvem e as pessoas somem. Onde somos únicos e múltiplos.

B. A cidade com idade do C, a idade do tempo, onde não se tem tempo, sempre pouco tempo. Quem somos, de onde somos, por onde somos. Quem é a cidade que vive, ou quem vive na cidade que é.

A. Cidade sou eu, somos nós e o corpo. Um corpo. A cidade é um corpo. Casa-cidade-corpo-mundo. Cidades pequenas, cidades grandes, cidades gigantes. Cidades dentro da cidade. Fluxo, diversidade, convívio. Fluxo incessante de homens e máquinas. Espaço atravessado de linhas de força, encontro e desencontro.

B. A cidade sou eu e o outro. Uma composição, uma rede, encruzilhadas onde confluem e fusionam pessoas, modos de vida, esperas, esperanças, medos, violências, surpresas, acasos e encontros.

A. O corpo-cidade flui seus humores, temperaturas, temperamentos, relevos, densidades, geográficos acidentes de convívio.

B. A cidade é uma paisagem sobre a qual vão passando gerações e seus gritos. [...] às vezes vivemos momentos de delícia (*eu e ela*). A cidade somos nós.

A. Aqui na *...(local).....*, as *(horário)* de uma *(dia da semana)* de 20... *(ano)*. (Fagundes, 2016, p.4408 e 4409)

Enquanto este texto é enunciado na pequena plataforma acessória, dez artistas se deslocam pela grande plataforma central, em uma marcação que desenha encontros e colisões, compondo uma trama entre várias duplas e o coletivo. O roteiro foi composto a partir de fragmentos escritos pela equipe e organizados pela diretora em um processo dramaturgico que buscou multiplicidade de vozes, habitando um espaço relacional entre a multiplicidade da cidade e do próprio teatro, que se espelham em sua constituição, como destacam diversos estudos. Para a pesquisadora Evelyn Furquim Werneck Lima, “o teatro é uma criação artística em que o fato social e o fato artístico tornam-se coincidentes” (2008, p.12).

A artista e pesquisadora inglesa Jean Harvie, em seu estudo sobre relações entre teatro e cidade, afirma que

Cidades são estruturas geográficas, arquitetônicas, políticas e sociais em constante transformação, onde a maior parte das pessoas vive e trabalha em intensa densidade demográfica, em estruturas sociais extremamente



complexas [...]. o teatro, de modo similar, é uma estrutura material, estética e social em constante transformação, onde muitas pessoas se reúnem para participar – através de trabalho e lazer, em atividades sociais complexas, sendo também usualmente localizado em cidades. O teatro é, assim, sintomático de processos urbanos, demonstrando estruturas, dinâmicas de poder social, políticas e econômicas, e de modo geral dinâmicas que operam na cidade. Na verdade, o teatro faz mais que demonstrar processos urbanos, produzindo experiências urbanas e conseqüentemente a própria cidade. [...] Paralelamente, parte do teatro e da performance objetivam explicitamente intervir e transformar processos urbanos convencionais⁷ (Harvie, 2009, p.6-7).

A autora indica três recursos por meio dos quais as artes cênicas podem produzir sentidos urbanos: texto dramático, condições materiais e a própria prática cênica. *Cidade Proibida* propõe ações nestes três campos, ainda que seu texto não possa ser classificado como dramático, assumindo a polifonia e fragmentação de um modelo cabaré, variando entre ensaio, manifesto, canção, jogo; transitando entre dança, teatro, circo, *show drag*, música. Propõe-se, aqui, uma experiência teatral a partir da cidade, articulada com a noção de festividade investigada pela companhia, que celebra a dimensão de convívio que é parte do próprio fenômeno cênico, em corpo, relação, encontro, prazer no estar-junto, dissenso da rigidez. Convívio que se faz nos interstícios do tempo regular da cidade e suas rotinas produtivas, um espaço-tempo outro, que se infiltra no cotidiano e pode produzir outros ritmos de sociabilidade, em que outras realidades podem ser imaginadas.

⁷ ...cities are ever changing geographical, architectural, political and social structures where most people live and work densely gathered in extremely complex social structures. [...] Theatre, likewise, is an ever changing material, esthetic and social structure where many people gather to participate – through work and leisure, in complex social activities, it is also usually located in cities. Theatre is therefore in same ways symptomatic of urban process, demonstrating the structures, social power dynamics, politics and economics also at work more broadly through the city. Theatre actually does more than demonstrate urban process, producing urban experience and thereby producing the city itself. [...] Alongside this, some theatre and performance aims explicitly to intervene in and change conventional urban process. (Tradução nossa)

Figura 3 - *Cidade Proibida*, Porto Alegre, 2015. Foto: Adriana Marchiori

Acervo da autora

Em uma das cenas finais, aborda-se justamente a cidade imaginada, primeiro evocada pelo elenco, em breves frases como “a cidade que imagino tem árvores frutíferas por todas as ruas” ou “a cidade que imagino não mata travestis”. A seguir, atores e atrizes se misturam com o público, formando pequenos grupos nos quais buscam provocar diálogos sobre a cidade que as pessoas imaginam, acionando uma espécie de pensar/desejar coletivo, em uma breve fundação de imaginários urbanos mais afetivos e próximos.

Figura 4 - *Cidade Proibida*, Florianópolis, 2018. Foto: Cristiano Prim

Acervo da autora

O pesquisador colombiano Armando Silva propõe a noção de *imaginários urbanos* como algo coletivamente elaborado, relacionado às percepções cidadãs sobre a cidade e apoiado em construções simbólicas compartilhadas, e que se faz presente na dimensão real do espaço:

O urbano, entendido a partir dos imaginários, corresponderia a um efeito de incorporações sociais sobre tudo isso que nos afeta e nos torna cidadãos: a ciência, os meios de comunicação, as tecnologias, além dos sistemas viários, da arte e da literatura. O territorial, nesta configuração, não será tanto um espaço físico quanto um lugar de relações, de interações e intercâmbios, que produzem contextos em várias escalas, desde as mais próximas até as mais globais (Silva, 2014, p.28 e 29).

Nesta perspectiva, os imaginários compõem e interferem nas formas de habitar e viver a cidade, definindo outra dimensão do espaço-tempo urbano, feito de memória, convívio e desejos; e, assim, se inscrevem em uma relação est(é)tica entre as pessoas e a cidade. E porque a imaginação é indissociável da possibilidade da invenção, abala a certeza das lógicas do “não há alternativa”, e em si mesma abriga o real, tanto no sentido de que tudo que fazemos precisa ser antes imaginado, como no sentido da dimensão imaginária da experiência humana, e, mais especificamente, da cidade. Harvey (2014) destaca sua importância na urdidura do tecido urbano:

Ao produzirmos coletivamente nossas cidades, produzimos coletivamente a nós mesmos. Projetos referentes ao que desejamos que sejam nossas cidades são em consequência projetos referentes a possibilidades humanas, a quem queremos ou, o que talvez seja mais pertinente, a quem não queremos vir a ser. Cada um de nós, sem exceção, tem algo a pensar, a dizer e a fazer no tocante a isso. A maneira como nossa imaginação individual e coletiva funciona é, portanto, crucial para definir o trabalho da urbanização. A reflexão crítica sobre nosso imaginário envolve todavia tanto enfrentar o utopismo oculto como ressuscitá-lo a fim de agir como arquitetos de nosso próprio destino em vez de como “impotentes marionetes” dos mundos institucionais e imaginativos que habitamos (Harvey 2014, p.210 -211).

Figura 5 - *Cidade Proibida*, Caxias do Sul, 2018. Foto: Maurício Casiraghi

Acervo da autora

Em *Cidade Proibida*, a cena busca a produção de uma experiência de sociabilidade, a ocupação de brechas no concreto urbano com encontro e celebração, a infiltração no espaço-tempo automático do capital que nos isola, fomentando outros imaginários que envolvam certa rebeldia festiva e corpórea. E nessa busca, alia-se a múltiplas propostas da arte contemporânea que saem às ruas e propõem a tecitura urbana, a arte pública, e que tanto podem indicar cidades desejadas como criticar as estruturas existentes.

É importante ressaltar que, no contexto das Artes Cênicas, uma obra que envolve uma equipe de quinze pessoas, transporte de cenário, instalação de equipamento básico de sonorização e iluminação, e é realizada em espaços públicos, aberta ao público em geral, sem cobrança de ingressos, demanda financiamento de alguma fonte. A invenção de *Cidade Proibida* foi viabilizada por um edital de financiamento público, o hoje extinto Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, que contemplou o projeto com 50.000 reais para montagem e realização das primeiras apresentações, em dois locais de Porto Alegre: o Parque da Redenção e a Praça Júlio Mesquita, localizada nas proximidades da Orla do Gasômetro. Conforme o orçamento, a maior parte deste valor foi destinada aos artistas envolvidos. A estrutura cenográfica foi desenvolvida a partir da reciclagem de cenários de trabalhos anteriores da Cia Rústica, em uma proposta que entende



a reciclagem como prática política necessária, inclusive na criação cênica. O figurino também partiu do acervo do elenco. Além disso, o projeto forneceu apenas camisetas básicas coloridas. Ainda assim, o custo de aluguel de equipamento básico de som e luz, o transporte de cenário e o pagamento da equipe acabaram por onerar a realização. Apesar disso, e contrariando expectativas da própria equipe, *Cidade Proibida* realizou turnês⁸, participou de festivais, e segue em repertório.

Além do contexto um pouco mais favorável em termos de publicação de editais e políticas públicas no início de sua trajetória, e da sorte de ter sido selecionada (Outros projetos não o foram.), entendemos que a existência e a continuidade de uma montagem como *Cidade Proibida* também se deve à sua relação estrutural com a noção de cabarés do sul do mundo, que evoca modos de fazer, produzir, inventar e continuar criando em Artes Cênicas em um contexto de precariedade. Esta relação não é fruto do acaso ou de intervenção crítico-teórica externa sobre uma obra artística. A relação com o cabaré é manifesta em muitos projetos da Cia Rústica desde sua fundação, marcada pela montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* (2006) como uma “comédia em acordes de cabaré”; pela realização de vários cabarés ao longo de sua trajetória (*Cabaré da Glória*, *Cabaré da Rústica*, *Cabaré da Vagabundagem*, *Cabaré do Amor Partido*, entre outros, montados entre 2012 e 2020). Igualmente é marca dessa relação a inspiração festiva, misturada e cabareteira presente em montagens como *A Megera Domada* (2008), *Clube do Fracasso* (2010), *O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só* (2011) ou *Desmedida Noite* (2018).

Por outro lado, para além do trabalho da Cia Rústica, a referência do cabaré está disseminada em muitas experiências da cena contemporânea, como indicam Streva (2020) e Braga (2021), entre outros pesquisadores e artistas que transitam pela zona aberta, híbrida, plural e irreverente de cabarés no sul do mundo.

⁸ Financiadas pelo SESC São Paulo e pelo edital Petrobrás Distribuidora Cultural

Figura 6 - *Cabaré do Amor Partido*, Porto Alegre, 2016. Foto: Adriana Marchiori



Acervo da autora

Figura 7 - *Sonho de Uma Noite de Verão*, Porto Alegre, 2008. Foto: Alex Ramirez



Acervo da autora



Nossos cabarés do sul do mundo

Entre a pluralidade da arte contemporânea, o imaginário do cabaré pode articular espaços, tempos e ferramentas poderosas em termos estéticos, éticos, conceituais e epistemológicos, ao propor um modelo múltiplo que convoca e celebra a diversidade, o coletivo, o afeto, a mistura, a liberdade; que evoca modos de um pensamento não dissociado do corpo; que sugere políticas amorosas de produzir em colaboração, práticas desviantes que buscam viabilizar o improvável. A partir deste horizonte, assim como das experiências de cabaré na trajetória da Cia Rústica, e em minha própria trajetória como encenadora⁹, entendemos que tais práticas podem contribuir no desafio contemporâneo de afirmação de poéticas das artes cênicas do sul do mundo, que considerem seu contexto e potencialidades. Assim, a noção de *cabarés do sul do mundo* ancora-se tanto em um conjunto de práticas já desenvolvidas como na identificação, análise e fortalecimento de procedimentos criativos que estruturam certos modos de fazer e pensar artes cênicas, e que podem contribuir para novos voos.

Ainda que sua origem como linguagem artística remonte à Europa do século XIX, o cabaré assumiu seus próprios movimentos em terras sul-americanas, como tantas outras referências europeias canibalizadas e transformadas pela fantástica máquina popular de apropriação e invenção que compõe nossa cultura, permeada por gambiarras estéticas e políticas que escarvam seus próprios caminhos. Na origem e em suas derivas, o cabaré propõe misturas e desvios, narrativas fragmentadas e descentralizadas em um imaginário distante da “alta cultura”. A docente e encenadora Cristina Streva destaca as nebulosidades que a palavra sugere:

A palavra cabaré é cercada de mistérios e dubiedades. Por um lado, é frequentemente empregada para se referir a uma série de apresentações artísticas que vão desde espetáculos de circo-teatro, saraus, palcos abertos à improvisação, reuniões de artistas e poetas e até mesmo festas performáticas. Por outro lado, a palavra carrega paralelamente uma dimensão pejorativa e é frequentemente usada como sinônimo de lugar de baixa reputação, de baderna e prostituição (Streva, 2020, p.4).

⁹ Meu trabalho final na graduação em Teatro – Habilitação Direção Teatral, em 1995, foi um espetáculo com mais de 30 atores e atrizes, encenado por uma equipe de duas diretoras e um diretor, com dramaturgia fragmentada e cena inspirada em cabarés dadaístas, chamado Cabaré Opto Atônito. O modelo cabaré já marcava minha poética na encenação.



A imagem de “baixa reputação” e baderna pode interessar à uma perspectiva fora do eixo, que marca grande parte do fazer cênico de pequenas produções, e, de forma mais ampla, o conhecimento produzido no chamado “terceiro mundo”. Ao invés de fragilizar, a aproximação com o que é considerado *menor* ou marginal pode fortalecer nossas práticas, saberes e espaços de atuação, deslocando óticas hegemônicas, subvertendo perspectivas e contribuindo na urgência de reconhecer saberes marginados que nos livrem de certos colonialismos que também marcam as artes. Entre tais colonialismos encontra-se a separação das coisas em opostos binários, como corpo/mente, teoria/prática, produção/criação artística. Na disrupção de tais perspectivas, a referência de mistura e festividade do cabaré indica a fronteira como espaço de conhecimento, descoberta e criação, e reforça a intenção de embaralhar binarismos. No mesmo horizonte político, estético e conceitual, o professor Cleber Braga destaca e celebra a “ética decolonial do cabaré sudaca”:

Nessa perspectiva, os estudos de cabaré, no contexto brasileiro e sudaca, forjam novos possíveis na cena contemporânea, dada sua natureza fronteiriça. Congregando estética e política, eles dizem respeito a um conjunto de práticas transdisciplinares e movediças que transgridem o padrão classificatório, disciplinar. [...] Deste modo, projeta-se do cabaré sudaca, forjado nas ex-colônias, uma maquinaria contracolonial disseminadora de diferenças, que em parte mantém-se fiel à tradição popular e anti-burguesa do gênero, no que diz respeito a sua pré-história europeia e, por outro lado, trai a própria colonialidade do poder no qual foi forjado e imposto: pura tra(d)ição (Braga, 2021, p.7).

Entendemos que uma das “traições à tradição” propostas por modos de cabarés do sul do mundo é a conexão direta entre criação e produção, na contramão de estudos eurocentrados nos quais abordamos grandes obras e nomes sem, contudo, considerar a trama econômica e produtiva do processo criativo. No entanto, podemos atentar que “na vida e na arte, é necessário pensar em quem paga a conta, como e por quê. As relações de produção que constituem uma obra cênica são parte de seu discurso” (Fagundes e Rosa, 2020, p.19). No fazer diário da cena no sul do mundo, nesse chão onde continuamente nos confrontamos com condições precárias e criamos mundos, é urgente considerar processos de produção como parte da própria criação, como exercício político e social que abre possibilidades de invenção, como meio de controlar os próprios

meios de produção e ocupar as frestas do neoliberalismo vigente. Por essa razão habitamos circuitos de produção “menores”, fora do esquema dos grandes teatros e festivais internacionais, os quais articulam modos de organização econômica também desviantes em suas práticas cooperativas e colaborativas, que, muitas vezes, se estruturam em coletivos criativos que indicam o desejo político de outras realidades. Não há como imaginar outros futuros artísticos no sul do mundo sem considerar essa cena viva e múltipla que também acontece em escolas, centro comunitários, ruas, bares, boates e lugares periféricos, fora dos holofotes e infiltrada no tecido social.

O espaço-tempo do cabaré, concreto e imaginado, é um espaço de fresta, brecha, que se abre e se fecha, de impermanência, de ocupação dissidente, que se adapta ao possível e articula impossíveis e, dessa forma, evoca um espaço-tempo de suspensão de normas cotidianas, de encantamento do mundo.

Apontamos aqui as relações entre *Cidade Proibida* e a estrutura cabaré em relação à dramaturgia considerando sua fragmentação, sua multiplicidade e suas estruturas abertas ao improviso. Da mesma forma, outros aspectos que reúnem questões de criação e produção podem ser destacados:

- Mistura entre artes: o cabaré não é um lugar de purezas, e sim de mistura festiva e indisciplinaridades, já que todas as expressões podem encontrar seu espaço na polifonia, dialogando e celebrando diferenças. Circo, dança, teatro, música, manifesto, poesia, *performance drag*, *strip-tease*, toda arte é celebrada no cabaré;

- Período intensivo e compacto de ensaios (a criação de *Cidade Proibida* foi desenvolvida em 14 ensaios, por exemplo; e os diversos Cabarés da Cia Rústica em períodos ainda menores), viabilizando a reunião de uma equipe numerosa em um projeto de baixo orçamento - sabemos que conciliar agendas na velocidade da sociedade pós-industrial é um logro cada vez mais complicado; e cachês de ensaio, em nosso contexto, não contemplam todos os custos de vida dos artistas, o que exige que as pessoas desenvolvam simultaneamente outras atividades para sobreviver, e é com esta realidade que temos que nos relacionar;

- Relação direta com o público, que é integrado ao acontecimento cênico,



em “um espaço cênico difuso, onde artista e público estão em contato direto, afetando-se mutuamente” (Braga, 2021, p.11) – afinal, a cena é uma festa;

- Celebração do corpo e do próximo, da própria teatralidade, do compartilhar o mesmo espaço-tempo de mortalidade;

- Disrupção de binarismos como ética e estética, seriedade e humor, poesia e festa, crítica social e brincadeira, arte e política;

- Ocupação de espaços possíveis, em produções adaptáveis, que não dependem do palco italiano ou de estruturas complexas e/ou dispendiosas, jogando com as condições do real.

Essas características não são regras, e sim movimentos de uma cena que encontra e inventa caminhos para existir em seu contexto, e, deste modo, é diversa, aberta, localizada e ágil em adaptações e transformações. Para a Cia Rústica, que envolve uma rede plural de artistas, tais movimentos constituem memória, repertório e desejos de futuro, articulados em ações que se desdobram em várias frentes, como a montagem de dois cabarés, em projeto recentemente contemplado em edital público de financiamento¹⁰, que se desenvolverá em 2023.

O projeto, que se intitula justamente Cabarés do Sul do Mundo, propõe a criação de dois espetáculos, com dramaturgia autoral e trilha ao vivo com canções originais, em processo criativo compartilhado entre múltiplos artistas, de diferentes núcleos, gerações e linguagens (teatro, circo, música, dança), compondo uma equipe de cerca de trinta pessoas. *Cabaré da Mulher Braba* coloca o clichê da “mulher braba” em pauta, um estereótipo associado à raiva, elemento indesejável na narrativa de suposta “docilidade feminina”. Em contraponto, é preciso reconhecer que em uma sociedade patriarcal que multiplica violências contra as mulheres há muitos motivos para ter raiva, energia fundamental no embate da vida. *Cabaré do Amor Rasgado* celebra o amor como força de vida, uma ação que pode construir outros modos de convívio e partilha coletiva. Em tempos de ódio (uma força destruidora distinta da raiva), o amor, assumido como fundamento social e humano, como escuta e desejo de convívio, possibilita a

¹⁰ Edital SEDAC nº 16/2021 do Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul - FAC das Artes de Espetáculo.



construção de outros imaginários e realidades possíveis.

Além das montagens, o projeto inclui oficinas, rodas de conversa, ensaios abertos, apresentações gratuitas em diferentes regiões da cidade, site e produção de minidocumentário sobre o processo, em ações de formação e investigação que correspondem à demanda de muitos editais públicos de financiamento. Entretanto, para além da demanda do edital, o projeto tem como especificidade a relação direta com pesquisa artística no âmbito da universidade, a partir de minha atuação como encenadora e docente, artista-pesquisadora que busca ocupar espaços fronteiriços entre academia e criação, prática e teoria, entendendo que a teoria é prática, e toda prática é já conceito. Há, portanto, nessa postura, a intenção de afirmar a arte como modo próprio de pensamento e de conhecimento, que se compõe em entrelaçamentos e fricções com o tecido social; de reconhecer o pensamento impresso nas dinâmicas de criação cênica, os discursos das práticas, as dimensões corpóreas dos conceitos.

A pesquisa, que também se intitula *Cabarés do Sul do Mundo*, é estruturada na perspectiva cabaré de uma investigação teórico-prática misturada que subverte divisões fabricadas e conta com a participação de discentes, docentes e artistas, tomando a Cia Rústica como possível laboratório aberto de investigação e criação (Como ocorreu em projetos anteriores). A proposta é reconhecer, analisar e desenvolver práticas, conceitos e técnicas de criação, formação, produção, gestão em artes cênicas relacionados à noção de Cabarés do Sul do Mundo, a qual se insere no horizonte de festividade na criação cênica, que venho investigando desde o Doutorado¹¹, como uma possibilidade est(é)tica que instaura outros espaços-tempos de encontro e sociabilidade, como um modo de dançar no caos e negociar com a morte.

A festa é nossa imagem contra a rigidez e a aridez social, contra o individualismo e o egoísmo diariamente fomentado em cada um de nós. É a celebração do coletivo, do corpo, da alegria, do prazer, da rebeldia, do excesso, abrindo espaços nos interstícios do poder, aproveitando as frestas para fazer a festa que afirma existências excluídas das narrativas hegemônicas. Um modo de suspensão das normas sociais, um tempo de ruptura do cotidiano e imersão no coletivo, de experiência corpórea que subverte a desesperança, a tristeza e o desânimo programado. (Fagundes

¹¹ Doutorado realizado entre 2006 e 2010, na Universidade Carlos III de Madrid, que resultou na tese *La Etica de la Festividad en la Creación Escénica*.



e Martins, 2020, p.102)

Essa subversão festiva, saborosamente rebelde e cheia de vida que se insinua em nossos fazeres da cena e em tantas práticas culturais do sul do mundo, indica uma política de esperança que articula espaços-tempos dissidentes da rigidez e da mecânica exaustiva da lógica neoliberal. Podemos imaginar que essa cena festiva e cabareteira de pequenas produções do sul do mundo oferece contribuições para a construção de futuros renovados, por meio da constituição de experiências de sociabilidade que vislumbram outros modos de relação, criação, organização e pensamento, em contraposição, desvio ou subversão da lógica colonial que ainda estrutura a sociedade e os nossos corpos. Lógica essa que pressupõe e sustenta o racismo, o classismo, o machismo, a LGBTQIAP+fobia, o ódio, a exploração insustentável de recursos naturais e ameaça nossa própria existência e perspectivas de futuro.

É possível que na mistura, na festividade, na subversão de hierarquias e binarismos limitantes, nas dissidências dos modelos hegemônicos, em políticas amorosas de produzir em colaboração, na coletividade, no corpo, nas frestas, residam pistas e caminhos para as transformações sociais e culturais que urgem em nossa época. É também possível que habitem nossas criações de baixo orçamento, que subvertem a precariedade, nosso humor e nossa dança, nossa balbúrdia poética, nossas gambiarras criativas, nossas narrativas carnavalizadas, fragmentadas, corpóreas, que misturam humor e poesia, em nossas práticas de encontro, em nossas pesquisas artísticas desejantes, em nossos pequenos cabarés inventados e desviantes, em nossos caminhos tortos por cidades que desejamos mais nossas, mais afetivas, menos proibidas e mais compartilhadas. Na criação artística, arriscamos a aventura de inventar outros espaços-tempos e imaginários, outras narrativas, atijando ventos que impulsionem nossa nau de esperanças compartilhadas em direção a outros mundos possíveis.

Figura 8 - *Desmedida Noite*, Porto Alegre, 2018. Foto: Adriana Marchiori

Acervo da autora

Referências

BRAGA, Cleber. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0101

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FAGUNDES, Patrícia. Cidades Proibidas e Imaginadas: a cena festiva na rua. In: VI CONGRESSO ABRACE, 2016. *Anais do IX Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Belo Horizonte, 2016, p. 4400- 4424.

FAGUNDES, Patrícia, MARTINS, Iassanã. Imaginários para nosso tempo. 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. 5. p. 90-112.



FAGUNDES, P.; ROSA, S. R. Espacialidades inquietas: SobreVivo, trajetórias de uma criação enegrecida. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-32, 2020. Acesso em: 20 ago. 2022. DOI: 10.5965/14145731023820200008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, 14(28), p 8-39, 2013. Acesso em 26.07.2022. DOI:10.22409/GEOgraphia2012.v14i28.a13641.

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HARVIE, Jen. *Theatre & the city*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

KASTRUP, Virginia. *A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro SESC Fábrica da Pompéia. In: Evelyn Furquim Werneck Lima (Org.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p.12-27.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2006.

SILVA, Armando. *Imaginários, estranhamentos urbanos*. São Paulo: Edições SESC, 2014.

STREVA, Christina. O Cabaré como objeto de estudo e o desafio de se (re)descobrir essa história. *Cavalo Louco nº 20 – Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* – Porto Alegre, agosto de 2020.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 14/11/2022