

## Cabarés do sul do mundo - festividade, gambiarra e criação

### Cabarets from the global south - festivity, gambiarra and creation

Patricia Fagundes<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: patfag26@hotmail.com

---

#### Resumo

Este texto reflete sobre a noção de cabarés do sul do mundo, que entrelaça conceitos e procedimentos de criação artística, em diálogo com experiências do processo criativo de dois espetáculos, em um espaço cultural em obras, durante o primeiro semestre de 2023, em Porto Alegre, sul do Brasil. Tanto as montagens como essa reflexão integram o projeto Cabarés do Sul do Mundo, investigação teórico-prática que habita o campo da criação cênica, em diálogos entre arte e sociedade. Uma pesquisa de artista desde o chão do fazer, que entende a arte como modo de pensamento, e o próprio cabaré como modelo est(é)tico e político que pode contribuir nas necessárias transformações de nosso tempo.

---

#### Abstract

This text reflects on the notion of cabarets from the south of the world, which intertwines concepts and procedures of artistic creation, in dialogue with experiences of the creative process of two plays, in a cultural space under construction, during the first half of 2023, in Porto Alegre, south of Brazil. Both the productions and this reflection are part of the Cabarés do Sul do Mundo project, a theoretical-practical investigation that inhabits the field of scenic creation, in dialogues between art and society. An artist's research from the ground of doing, which understands art as a way of thinking, and the cabaret itself as an aesthetic and political model that can contribute to the necessary transformations of our time.

---

#### Palavras-chave

Cabaré. Artes Cênicas. Sul do Mundo. Festividade. Gambiarra.

---

#### Keywords

Cabaret. Performing Arts. South of the World. Festivity. Gambiarra.

---

<sup>1</sup> Patricia Fagundes é artista, Professora associada na UFRGS no Curso de Graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, encenadora, diretora da Cia Rústica de Teatro.

Para os navegantes com desejo de vento, a memória é um ponto de partida<sup>2</sup>, sussurra Galeano ao pé do meu ouvido. O cabaré é um ponto de partida, que habita a memória da cena de modo difuso, talvez de um fazer irreverente, de misturas e ousadias, fragmentos e prazeres. Habita minha memória, da jovem que finalizou a graduação em Direção Teatral com uma montagem chamada *Cabare Opto Atônito*<sup>3</sup>, lá em meados dos anos noventa, em Porto Alegre. Me encantava a referência cabaré de uma Europa imaginada do início do século XX, imaginava bares esfumaçados onde bebida, comida e arte se misturavam, o público respirava junto ao acontecimento cênico, música ao vivo ressoava, talvez um velho piano, Brecht e Kurt Weill<sup>4</sup> fumando um cigarro, o teatro como parte da vida, sem distância ou etiqueta formal.

Revejo o projeto de encenação daquela montagem, em texto datilografado que ainda guardo entre meus arquivos. No projeto, indico uma inspiração circense presente na estrutura cênica e narrativa (roteiro episódico e não linear, personagens tipo, cenário não representativo, proximidade com o público); escrevo sobre referências do dadaísmo e futurismo, com ressalvas ao belicismo futurista. Como movimentos europeus do início do século XX poderiam inspirar uma jovem brasileira no final do mesmo

2 Em *Palavras Andantes*, Janela sobre a memória (Galeano, Eduardo. Palavras Andantes. L&PM, Porto Alegre, 1994).

3 Evento cênico realizado no antigo Salão de Festas da Reitoria, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Projeto desenvolvido como finalização da graduação em Direção Teatral do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, compartilhado entre Liliane Vieira, Patrícia Fagundes e Ramiro Silveira, com orientação geral de Luiz Paulo Vasconcellos e 29 discentes de atuação no elenco. Apresentado em 20 e 21 de dezembro de 1995.

4 Artistas e autores cujas obras e referências conheci na graduação, primeiramente através da docente e encenadora Irene Brietzke, que montou diversos textos de Brecht e foi uma professora fundamental em minha trajetória. Estudando e montando textos de Valentin imaginava cabarés, que foram afinal uma referência fundamental para Brecht.

século? Lembro de horas na biblioteca garimpando referências, pesquisando nos antigos Cadernos de Teatro, lembro de aulas e textos e do desejo de ampliar horizontes. Neste contexto, penso que devorei e imaginei o futurismo/dadaísmo que nos serviria naquela montagem. Prática criativa recorrente no sul do mundo: devorar e transformar. Encontro estas palavras no projeto, que continuam ressoando em minhas práticas de criação e percepção do mundo:

A alegria e a irreverência são revolucionárias. (...). Não há mais uma verdade, ruíram-se crenças absolutas, é pela diversidade que podemos caminhar. Devoremos o mundo, mastigando e deglutindo a sopa do caldeirão efervescente de informações que nos é servido diariamente, aprendendo a cuspir fora o que pode fazer muito mal à digestão (Projeto de Encenação da autora de *Cabaret Opto Atônito*, 1995).

A nau do tempo já navegou para longe dos anos 90, mas sabemos que tempo é curva e não trajetória retilínea, e o cabaré segue irrigando desejos e horizontes artísticos, ainda impulsiona movimentos e atravessa certo imaginário de um teatro festivo, que vibra no compasso do tempo, relacionado ao chão da vida e ao precipício da ribalta. O chão do sul do mundo, distante da Europa imaginada, reconhecendo nossos modos de fazer, pensar e criar, que em seu ritmo e balançar de cadeiras encontram formas de subverter velhas referências de lugares distantes.

A palavra “cabaré” evoca sentidos distintos. Nas artes da cena, carrega a referência de cabarés artísticos europeus dos inícios do século XX, que assumiram modelos diversos em diferentes países, em diálogo com referências da cultura popular como o circo, o vaudeville, o teatro de sombras e o teatro de marionetes. Segundo a docente, artista e pesquisadora cabareteira Cristina Streva, a mistura com expressões marginais ao cânone dramático manifestava a intenção de “atacar a eloquência, o pedantismo e o dogmatismo da academia, que discriminava essas expressões artísticas por consi-

derá-las inferior” (Streva, 2017, p.98). Ou seja, em suas origens europeias, o cabaré já se apresentava como desvio, arte menor que não se enquadrava em gêneros bem definidos, lugar de liberdade e experimentação. No Brasil, o cabaré chega no Rio de Janeiro no final do século XIX como produto francês importado para uma elite que se deseja europeizada, e vai se transformando com infiltrações da fantástica máquina popular de apropriação e reinvenção que subverte imitações, dialogando com o teatro de revista, o circo-teatro, o carnaval, a cena transformista de boates e outros submundos cênicos (ainda pouco abordados na eurotextocêntrica historiografia oficial do teatro). Tais imaginários irreverentes e transgressores foram renovados na onda burlesca e cabareteira contemporânea, sempre de alguma forma misturados com nossa perspectiva *sudaca*, nossa brasilidade que desvia, subverte e transforma. Fora do âmbito da cena, em uma perspectiva mais generalizada no país, cabaré é puteiro, bordel ou lugar de baixa reputação.

Tais localizações marginadas dialogam com certa posição fora do eixo, que marca o fazer teatral e, de forma mais ampla, o conhecimento produzido no chamado “terceiro mundo”. Entendemos que, ao invés de fragilizar, a aproximação com o que é considerado *baixo* ou marginal pode fortalecer nossas práticas e saberes, deslocando óticas hegemônicas e subvertendo perspectivas. Problematizando sentidos do *queer* nos trópicos, a pesquisadora de gênero e sexualidade Larissa Pelúcio (2020) propõe o termo “teoria cu” como possível apropriação brasileira das “teorias queer”, no desejo de “inventar uma tradição para nossos saberes de *cucarachas*” (p. 209), estes saberes subalternos que produzimos, nós, os que habitamos o “cu do mundo”.

Nesta geografia anatomizada do mundo, nós nos referimos muitas vezes ao nosso lugar de origem como sendo periférico, ou fomos sistematicamente sendo assim localizados e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. (...). Assumir que falamos a partir das mar-

gens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, em vez de usarmos o polidamente sonoro queer, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. (...) Falar de uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadores e pensadoras do chamado Norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimento sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (Pelúcio, 2020, p. 289 e 290).

Desde o campo das artes da cena, compartilhamos este lugar fértil de produção fora do centro – cu do mundo, fim do mundo, sul do mundo - e a necessidade de reconhecer fartos saberes marginados que nos livrem de certos colonialismos, que também marcam as artes. Entre tais colonialismos, além da supervalorização do que vem do Norte, encontra-se a separação das coisas em opostos binários, como corpo/mente, teoria/prática, produção/criação artística. A referência de mistura e festividade do cabaré indica a fronteira como espaço de conhecimento, descoberta e criação; e reforça a intenção de embalar binarismos, no reconhecimento de um pensamento corpóreo e da indissociabilidade teoria-prática no campo da arte, por exemplo.

Assim, pensamos cabaré em múltiplas dimensões. Como modelo difuso e aberto de criação cênica<sup>5</sup>, que congrega várias artes, narrativas e possibilidades, um espaço onde tudo é possível e o coletivo é celebrado em sua diversidade, e não como massa uniforme. Ao constituir modos de criação cênica, o cabaré também compõe modos de entender e pensar a cena, pois estéticas sempre implicam perspectivas éticas, que articulam concepções de

5 Não é nossa intenção estabelecer o cabaré como gênero teatral específico, que implique um estilo definido com suas normas e preceitos, mas justamente como espaço de experiência, desnормatização, prática inventiva de artistas, exercício colaborativo e corpóreo, jogo irreverente com a precariedade e referência poética.

mundo. Ao nomearmos “cabarés do sul do mundo”, desejamos reconhecer modos de fazer, pensar e inventar no campo das artes cênicas desde nosso lugar, que diferem do contexto e das lógicas estadunidenses e europeias, modos que implicam a organização de micro territórios de sociabilidade onde outras realidades são possíveis. Neste campo múltiplo, que congrega arte, política e sociedade, festividade e gambiarra se apresentam como importantes eixos conceituais e criativos, que nos indicam questões “suleadoras”, em movimentos errantes que desviam de norteamentos.

A partir de tais premissas, este texto costura reflexões, noções e composições teóricas com memórias e experiências de ensaio de duas montagens, nas quais atuo como encenadora, compositora de dramaturgia e produtora: *Cabaré da Mulher Braba*, que estreou em março de 2023, e *Cabaré do Amor Rasgado*, que estreou em abril do mesmo ano, em Porto Alegre, em projeto da Cia Rústica<sup>6</sup>, núcleo de criação cênica que em 2024 completa vinte anos de trajetória. Os ensaios desenvolveram-se entre 17 de janeiro e 7 de março de 2023, reunindo elenco, direção, produção, músico, professor de dança de salão, videomaker, discentes da universidade como parte de grupo de pesquisa ou de disciplina especial<sup>7</sup>. Este período não foi contínuo, houve um intensivo de quatro dias entre 17 e 21 de janeiro, seguido por uma pausa até retomar os ensaios no dia 7 de fevereiro. Até o final de fevereiro, as duas montagens foram ensaiadas simultaneamente, como parte do mesmo projeto, que, além da proposta em

comum do cabaré, propunha um espelhamento na estrutura narrativa e o diálogo temático entre raiva e amor como movimentos de vida, que infiltram a rigidez do poder instituído.

Falemos então de cabarés, festas e gambiarras.

**Figura 1** - Cabaré da Mulher Braba, 08.03.23, estreia.



Fonte: Cia Rústica, foto Adriana Marchiori.

### Festividade e criação cênica

O termo “festividade” não remete aqui ao estudo de diferentes tradições e manifestações culturais festivas, e sim a certos componentes e movimentos que roçam a criação cênica em sua dimensão coletiva, corpórea, desviante; noção que investigo desde minha tese de doutorado<sup>8</sup>. Nesta perspectiva, a festividade se coloca como um modo sensível de percepção do mundo, que celebra o prazer, o coletivo, o que transborda, o que desvia, em uma lógica onde o lúdico não exclui o sério, a estética não exclui a ética - muito além de limitações binárias, sabemos que “o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor, o grande poder transformador”, como nos canta Caetano desde a inteligência gingada da música popular brasileira. A festividade na criação cênica articula uma defesa política do encontro, da alegria, da dimensão relacional de tudo que respira, da possibilidade de gozar o instante

6 Disponível em: <[www.ciarustica.com](http://www.ciarustica.com)>.

7 |A equipe neste período assim se constituía: Elenco: Ander, André Varela, Camila Falcão, Diego Nardi, Juliana Kersting, Heinz Limaverde, Kaya Rodrigues, Phill, Priscilla Colombi, Roberta Alfaya, Sandra Possani. Músicos: Rafa Rodrigues, Tamiris Duarte. Direção: Patrícia Fagundes. Colaborações diversas: Carlos Modinger e Mirna Spritzer. Prof. Danças de salão: Robson Duarte. Iluminação; Bathista Freire. Cenografia: Rodrigo Shalako. Figurino Heinz Limaverde e Mari Falcão. Apoio Produção: Reni Gabriel, Helena Moreira e Maya Marqz.

8 *La Ética de La Festividad en la Creación Escénica*, Universidad Carlos III. Madrid, 2010.

presente sem negar a morte – “Não há nada mais alegre que uma festa mexicana, mas também não há nada mais triste” (Paz, 1984, p.50). A festividade seria inclusive um modo de dançar a morte, a sombra e a dor; em um distanciamento de idealizações assépticas de harmonias homogêneas, para se lambuzar nas contradições e conflitos que todo convívio implica. Uma abertura ao mundo, ao incerto, ao torto e ao que se escapa da lógica das velhas narrativas de um mundo que não dança.

Pensar o teatro e o cabaré de modo entrelaçado à perspectiva festiva implica entender e celebrar a possibilidade das artes cênicas como espaço aberto de encontro e experiência; como mecanismo relacional com potencial de formação de comunidades (temporárias), como laboratório de sociabilidade, que se faz na presença de corpos em um espaço-tempo compartilhado. A cena festiva se deseja como prática corpórea e arte de fazer festas em fronteiras; a festiva arte do encontro diante da morte. Há festividade no coletivo que pulsa, em corpos que dançam, em tentativas errantes, em nossos tropeços e fricções, em pensamentos que respiram e permitem frestas, brechas. É importante entender que o coletivo da festa não trata de permanências, e sim de turbulências e movimentos, não se pretende instituição ou estrutura sólida, é efêmero como o teatro. O cabaré se relaciona a estes imaginários e práticas: é um fazer coletivo, relacional, imediato, rebolante e desviante, com estruturas movediças e temporárias.

Os ensaios das montagens mencionadas movimentaram tais conceitos em propostas que habitaram o lúdico, a brincadeira, a invenção de mundos cabareteiros, a mistura entre modos artísticos e possibilidades de expressão. Desenvolveram-se aulas de dança de salão, experimentações musicais, incorporação de desejos e repertórios da equipe, composições em grupo e exercícios individuais de escrita. A dramaturgia se fez durante o processo, a partir de motes propostos nos ensaios, que visavam impulsionar a criação de textos pessoais e/ou bio-

gráficos junto à seleção de poemas, textos teóricos, canções e manifestos, além de trechos de minha autoria, que foram sendo costurados de modo não linear. Cada artista teve a possibilidade de incluir suas próprias palavras, com seus anseios, pautas, inquietações e desejos; assim como a possibilidade de transformar textos sugeridos pela direção. Um modo festivo e cabareteiro de compor cena/dramaturgia/trilha/espço simultaneamente, sem hierarquias estritas entre os elementos cênicos e com contribuições diversas, em procedimentos polifônicos que geram narrativas heterogêneas e imperfeitas, com prováveis brechas, falhas e ruídos. (Me interessa o risco do arranjo torto, o tropeço e a carne exposta da cena, ainda que nessa abertura ao erro a gente possa perder o compasso).

O intensivo que marcou o início do processo se organizou em quatro encontros de sete horas, nos quais foram trabalhados princípios, estruturas e modos de funcionamento dos cabarés, como engrenagens dos mundos compartilhados a criar. Uma destas engrenagens consistiu na criação das figuras cabareteiras que cada artista apresentaria. Longe de uma abordagem psicológica de personagem, tratava-se da criação de tipos ou personas criadas a partir dos atores e atrizes, de seus desejos e modos de ação; em uma proposta que simultaneamente sugeria que fossem além de si mesmos. Afinal, a cena é um lugar onde tudo é possível, e cabaré pode ser encantamento de mundo.

No terceiro dia (21/01/23) do intensivo de ensaios, muitas composições já haviam sido desenvolvidas, formando um repertório comum de canções, danças, palavras, figuras e temáticas. Na parte final do encontro, articulou-se uma proposta que pode ser considerada como uma vivência cabaré de imersão festiva. Durante um intervalo para o elenco, direção e produção prepararam o espaço em uma configuração que já anunciava a disposição cenográfica das montagens: dois pequenos tablados, música, algumas cadeiras de madeira, refletores *parled* projetando azul nas paredes, bebidas que seriam servidas

em momentos específicos. Conduzi o jogo desde a entrada no espaço, assumindo um tom teatralizado ao propor diretrizes, presente no ritmo da voz, na dimensão do movimento, nos enunciados que definiam momentos específicos: danças, tipos de movimentação, ações coletivas ou números individuais. Brincando de mestra de cerimônias, chamo cada figura para se apresentar no tablado central. Todo o jogo se coloca como uma improvisação conduzida para exploração de possibilidades criativas, compondo atmosferas, cadências e relações. O material desenvolvido durante os três dias e o repertório do elenco se articulavam na proposta, que simultaneamente abria novas janelas.

**Figura 2** - Ensaio em janeiro de 2023



Fonte: arquivo da autora.

O exercício evidencia a referência festiva como recurso para invenção do mundo das montagens, em um procedimento onde processo e espetáculo se confundem. É possível que a separação entre processo e “resultado” seja outro estranho binarismo que nos acompanha, já há acontecimento cênico nos ensaios, e o espetáculo não é um produto finalizado, é preciso recriá-lo a cada apresentação. A cena segue em processo, como fenômeno vivo e efêmero que se produz entre pessoas. E como toda coisa viva, como toda relação vivente, a cena é marcada por conflitos, dúvidas e desafios; ao celebrar suas possibilidades e belezas não esque-

ceamos de seus perrengues e tristezas, que “belezas são coisas acesas por dentro e tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento”<sup>9</sup> e tampouco que a festividade é uma forma de encarar a morte. O teatro é uma insinuação de mortalidade e uma festa, um encontro, uma zona.

### Zona Cultural

O projeto das montagens se desenvolveu junto a outro projeto: abertura de um espaço cultural independente, gestado por uma rede<sup>10</sup> de artistas, a partir da junção de recursos próprios, apostando em possibilidades das artes da cena nesta cidade no sul do sul do Brasil. É um velho sonho, espaço de artista, que, assim como o cabaré, se renova ao longo do tempo. Espaço para criar, trabalhar, inventar, reunir e provocar algo na cidade: uma trincheira contra o descaso e uma janela para o que as artes da cena podem ser.

**Figura 3** – Zona Cultural, Abril de 2023



Fonte: Cia Rústica, foto de Adriana Marchiori.

9 Da canção de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, *Lágrimas Negras*, em um dos versos mais lindos já inventados em todos os tempos (penso eu).

10 A rede é um tanto difusa, e vem transformando-se desde o aluguel do local, entre desencontros e encontros. Vários artistas que compõem a equipe do projeto Cabarés do Sul do Mundo estão também na rede que idealizou e opera o espaço, com modos diferenciados de participação e envolvimento.

Na última década, Porto Alegre sofreu retrocessos significativos em termos de políticas públicas na área cultural, perdendo teatros, editais, fundos, projetos e perspectivas. A Secretaria Municipal de Cultura foi renomeada como Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa, evidenciando a perspectiva neoliberal aplicada no campo das artes, que de certa forma coroa a degradação progressiva que várias outras gestões municipais foram promovendo. Porto Alegre já foi modelo de políticas públicas culturais, através da criação do Fumproarte<sup>11</sup>, por exemplo, mas hoje a situação é muito distinta<sup>12</sup>. Houve um desmonte dos aparelhos públicos da cultura, principalmente municipais, acentuando a sensação de descrédito em relação à cidade, que marca o horizonte de parte significativa da classe artística e dos próprios agentes culturais, que tendem a desacreditar o *local* em detrimento do eixo Rio-São Paulo, por exemplo. Se por um lado é inegável a concentração de estrutura e oportunidades nestas capitais, assim como a centralização de narrativas (na historiografia majoritária, o que se define como “teatro brasileiro” é predominantemente o teatro sudestino, por exemplo), por outro é fundamental reconhecer a infiltração da colonialidade na percepção autodepreciativa de cidades fora do eixo.

No Brasil o projeto colonial nunca visou estruturação e valorização do que é *local*, do próximo, e continuamos reproduzindo essa perspectiva, na confirmação de hierarquias periferia-centro, colônia-coroa. Para além deste “complexo de vira-lata” e da degradação objetiva do campo cultural de Porto Alegre, é preciso considerar a desesperança no panorama nacional dos últimos anos, que registra golpe, pandemia, ascensão da extrema-direita e contínuos ataques à cultura e educação. Ainda que a eleição de um novo governo anuncie novos ventos, há muita

destruição e falta de estrutura para contrapor, além da instabilidade política de nosso tempo, que registra o crescimento mundial de uma extrema direita neo-liberal que abertamente despreza cultura, educação, saúde pública, políticas sociais e ambientais.

Neste contexto, a abertura de um espaço cultural independente, sem muitos recursos e em meio à todas as armadilhas viscosas do capitalismo contemporâneo e seus discursos empreendedores, pode constituir um movimento de rebeldia (ou teimosia) contra o estado das coisas, um projeto de autonomia artística e uma aposta nas possibilidades do *local* a partir de seus próprios agentes. No projeto do espaço, há o desejo de oferecer um “lugar único de experiência, convívio e prazer artístico, em um espaço cultural múltiplo, com projetos criativos e pedagógicos que articulam diálogos sociais”<sup>13</sup>. Para constituir tal lugar, a ideia de um bar aberto em todas as apresentações e outros eventos públicos afirmou-se como conceito fundamental. Bar com artes cênicas, evidenciando a experiência social de ir ao teatro. De muitas maneiras, uma ideia de cabaré, que possibilita assistir um espetáculo tomando um vinho, sem a formalidade burguesa instituída em determinado momento da história do teatro europeu, como ressalta o pesquisador Cleber Braga, em seu artigo sobre tra(d)ições do cabaré sudaca:

No que diz respeito ao cabaré, sua teatralidade historicamente corresponde a um espaço cênico difuso, onde artista e público estão em contato direto, afetando-se mutuamente. O contexto boêmio, o álcool e a música contribuem para um relaxamento das fronteiras que objetivam manter o público no seu devido lugar. Diferente disso, o cabaré é, por tra(d)ição, um lugar de experiência compartilhada, de encontro mais horizontalizado (Braga, 2021, p.11).

A articulação da rede de artistas para a abertura do espaço começou no início de 2022, inicial-

11 Fundo Municipal de Cultura de Porto Alegre

12 O SESC é uma instituição de extrema importância no contexto atual da cena gaúcha, mas aqui enfocamos a questão de políticas públicas.

13 Card no Instagram do espaço, @zonacultural-poa.

mente em função da necessidade de um local para armazenar cenário, e logo a ideia foi crescendo. Após muitas buscas pela cidade, muitas dúvidas e incertezas, alugamos um prédio de dois andares, na fronteira entre o Centro Histórico e o Quarto Distrito<sup>14</sup>. No andar superior, um grande saguão, duas salas para ensaios e aulas, três banheiros. No térreo, bar e espaço cênico, banheiro acessível. Não há divisões físicas entre espaço de bar, plateia ou espaço de cena; com exceção do balcão, nada é fixo, constituindo esse espaço difuso, de contato direto entre as pessoas, como sugere Braga.

Em janeiro, junto aos ensaios, começaram as obras concretas de adaptação do prédio. O imóvel havia sido alugado em dezembro. No início dos ensaios, no intensivo de janeiro, se reformava o banheiro térreo e se construía o balcão do bar. Muito cimento e terra espalhada, dois ou três ventiladores para espantar o calor. Em um exercício<sup>15</sup>, se pede ao elenco para que digam frases como um tapa, um sopro, um adeus. Uma atriz diz, como se fosse um beijo: “em fevereiro teremos ar-condicionado”. Rimos muito, encharcados de suor. Os ensaios se estendiam do meio da tarde até a noite, com explorações musicais, exercícios de escrita, aulas de dança de salão, jogos, improvisos, canções e composições de cenas. Há uma atmosfera de retomada pós pandemia, em meio ao caos da obra, do tempo e dos encontros.

14 Regiões em pauta em discussões e projetos sobre revitalização de bairros de Porto Alegre, em disputa entre visões de uma cidade para todas as pessoas ou de uma cidade privatizada e “gourmetizada”.

15 Proposto pela atriz e professora Mirna Spritzer.

**Figura 4** - Ensaio em janeiro de 2023. Experimentação musical.



Fonte: arquivo da autora.

O projeto das montagens foi contemplado em um edital estadual de financiamento<sup>16</sup>, recebeu cem mil para a realização de dois cabarés, com uma equipe de mais de vinte profissionais. Pouco dinheiro, quase sempre pouco em nosso contexto de sul do mundo, mas afinal uma possibilidade pós-pandemia, um financiamento público. Vislumbrou-se a associação com a abertura do espaço, um movimento de abertura e afirmação da cena. A proposta que veio a se concretizar como Zona Cultural não tratava de um espaço específico de um grupo teatral, e sim um espaço para diversos grupos e artistas, ainda que a Cia Rústica tenha assumido certo papel de companhia residente, tanto nas possibilidades de ocupação como na oferta de elementos estruturais para o espaço (mobiliário, elementos cenográficos e equipamentos). Associações e redes: nos sustentam em meio ao desamparo. Nosso principal recurso: nós. Nosso amor e nossa fúria, nossa inventividade e rebeldia.

Entre danças, canções e palavras, movimentos e cenas, o cimento, a areia e os tijolos. Improvisar e varrer. Limpar. Obras em construção. O prédio já estava lá, mas era preciso fazer o bar, pintar, organizar, tornar o espaço um lugar de arte e convívio.

16 Edital da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul – nº 16/2021 FAC das Artes de Espetáculo.

vio. Com pouco dinheiro e sem apoio institucional, muitas soluções se deram através do improviso e da inventividade ou, podemos dizer, de gambiarras.

### Gambiarra e criação

No teatro, a gambiarra se refere tanto a uma estrutura elétrica com lâmpadas como a algo que fazemos de modo provisório para resolver problemas urgentes, subvertendo a impossibilidade. No Brasil, gambiarra é improvisação, jeito brasileiro, “gato” da TV a cabo e prego na havaiana, fita crepe para segurar o que não pode cair, invenção a partir do real. Podemos identificar inclusive uma ressonância simbólica da gambiarra na cultura brasileira, ligada à certa experiência e cosmovisão. No campo da arte, a gambiarra pode ser conceito e modo de operação, como propôs, no início do século, a crítica e curadora de artes visuais Lisette Lagnado:

Este é um dos sentidos da gambiarra que mereceria um desenvolvimento: gambiarra, tomado como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga -sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples. É um jogo ambíguo e cheio de humor, que a bricolagem salientada por Lévi-Strauss na "ciência do concreto" sequer pretendeu (Lagnado, 2003, n.p.).

O desenvolvimento conceitual anunciado pela autora aconteceu em anos subsequentes através de ações de diversos artistas e coletivos, que promoveram exposições, publicações, sites, articulações múltiplas ligadas à arte digital, velhas e novas tecnologias, diálogos periféricos, cultura maker, etc. O crítico cearense Ricardo Rosas definiu a gambiarra como prática política e *modus operandi*, que contrapõe a lógica produtivista capitalista e pode “reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas” (Rosas, 2008, p.23-24). No projeto Gambiologia, o artista, curador e designer Fred Paulino define a gambiarra a partir de “uma contaminação entre a arte e a cultu-

ra brasileira de improvisação, na relação dessas com uma precariedade que se origina da escassez de recursos” (Paulino, 2016, p.11). O projeto, que tem vários desdobramentos e colaboradores, indica em seu site a inspiração em publicação do Mutirão da Gambiarra, que por sua vez manifesta o desejo de incorporar nosso complexo de vira-latas, não o superar; tampouco superar a gambiarra, mas mostrá-la ao mundo como alternativa tática de sobrevivência.

A gambiarra aparece como a arte de fazer. A re-existência do “faça você mesmo”. Sem todo o ferramental, sem os argumentos apropriados, mas com o conhecimento acumulado pelas gerações. Fazer para modificar o mundo. Um contraponto ao empreendedor selvagem. Uma gambiarra que remixa, modifica, transforma e se mistura. Traço comum da inventividade cotidiana, do improviso, da descoberta espontânea, da transformação de realidades a partir da multiplicidade de usos. O mais trivial dos objetos, lotado de usos potenciais: na solução de problemas, no ornamento improvisado, na reinvenção pura e simples. O potencial de desvio e reinterpretção em cada uso (Mutirão da Gambiarra, 2009, n.p.).

A gambiarra evoca o fazer com o possível, com o que está a mão, inventar no cotidiano, alternativas à precariedade, como procedemos em nossos fazeres cênicos do sul mundo, em nossos cabarés que não se pretendem *Moulin Rouge*, porque somos de outras matérias e tempos. Na relação com a precariedade, é importante destacar a diferença entre a condição precária da vida, que define a própria condição humana – a vida é frágil, dependente de interações e de estruturas – e a distribuição desigual da precariedade entre setores específicos da população, como alerta a filósofa estadunidense Judith Butler. Em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2018), a autora analisa as armadilhas do neoliberalismo vigente, apontando a falácia do slogan do empreendedorismo em um contexto que não oferece as mínimas

condições para tanto, em um sistema que destrói as possibilidades de vida e ação ao mesmo tempo que promove a ideia de cada um é individualmente responsável pelo seu sucesso, em uma “contradição que pode facilmente levar uma pessoa à loucura” (p.20). Um processo que nos adapta à insegurança e à desesperança, apoiado por “fortes ideologias de responsabilidade individual e pela obrigação de maximizar o valor de mercado de cada um como objetivo máximo de vida” (p.21). A autora destaca o potencial de possíveis alianças como força contra a precariedade injustamente distribuída.

A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os queers, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros) (Butler, 2018, p.65).

Butler escreve desde o Hemisfério Norte, em localização social e contexto muito distintos do sul do mundo, mas podemos devorar sua noção de precariedade em relação ao campo das artes cênicas e das situações que compartilhamos, nas quais a escassez de recursos é parte de um projeto de precarização da cultura, da educação, das artes e de possibilidades de futuros; uma situação criada, induzida e imposta estruturalmente. Assim, nesta lista de grupos precarizados, poderíamos incluir artistas da cena de pequenas produções do sul do mundo, fora do eixo, distantes de glamourosos tapetes vermelhos, trabalhando todo dia nesse fazer que muitas vezes nem é reconhecido como trabalho. É importante reconhecer pertencimentos e contextos, assim como modos de fazer que se relacionam com o real e inventam outros possíveis, como a gambiarra, que “não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva” (Lagnado, 2003).

Nesta perspectiva, identificamos os proces-

sos de produção como parte da própria criação artística. A separação da criação cênica de seus meios e processos de produção (como se o contexto histórico, social e econômico não afetasse a esfera criativa, como se a arte fosse algo imaterial e fora do mundo), reflete a perspectiva de estudos eurocentrados onde abordamos grandes obras e nomes sem considerar a trama econômica e produtiva do processo criativo. Na contramão deste legado, destacamos a indissociabilidade dos processos de criação, produção e gestão em artes cênicas, entendendo processos de produção como parte da própria criação, como ação e discurso, como exercício político e social que abre possibilidades de invenção, como estratégia de controlar os próprios meios de produção e ocupar as frestas do neoliberalismo vigente. Os modos de cabarés do sul do mundo que enfocamos, ligados a circuitos de produção “menores”, fora do esquema dos grandes festivais e dos grandes teatros mundiais, sugerem possibilidades 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.

### **Gambiarra que recicla**

Nas montagens de *Cabarés do Sul do Mundo* fez-se necessário o aproveitamento estratégico dos poucos recursos financeiros e materiais, no qual a reciclagem constitui um princípio importante. Há anos a Cia Rústica recicla cenários, que com frequência se definem por estruturas que podem compor diferentes espacialidades: escadas, plataformas, tablados, cadeiras, mesas. Alguns elementos já participaram de várias montagens, e carregam certa memória da cena. O cenário dos cabarés é composto por dois pequenos tablados construídos em 2008, para o espetáculo *A Megera Domada*, que também legou uma arara de roupas, posicionada ao fundo do espaço. As cortinas vermelhas são de *Picadeiro Faz de Conta* (2019), com remate de outras cortinas, de

*Clube do Fracasso* (2010). As cadeiras de madeira vêm de *Sonho de Uma Noite de Verão* e *A Megera Domada*, também utilizadas em *Clube do Fracasso*, *Fala do Silêncio* e performances diversas. Apenas o palco central com um arco de luzes, e pequenas mesas circulares vermelhas, foram construídos especialmente<sup>17</sup> para a montagem. Os outros elementos foram adaptados, recombinaados e recriados a partir do acervo da companhia.

Para a estrutura de plateia, uma plataforma alta é disposta junto à parede oposta ao cenário, a fim de facilitar a visualização da cena. A base metálica, dobrável, composta por cinco módulos, foi produzida como cenário de montagem de 2006 (*Sonho de uma Noite de Verão*), reutilizada em outra obra de 2013 (*Cidade Proibida*), e um dos módulos em montagem de 2019 (*Tremor*). Além de fatores econômicos (custo de produção, transporte e local onde guardar, por exemplo) há uma intenção política na prática de reciclar e reutilizar cenários desmontáveis, que são planejados como peças estruturais adaptáveis e disponíveis para diversos jogos de cena. Uma prática gambiarra que se articula como perspectiva política.

Não pretendemos um elogio da precariedade, do que é abaixo do ideal, daquilo que está aquém. Não, estamos atuando e construindo um mundo em que toda condição é vista como abundância (...). O saber popular da gambiarra é combatido, desvalorizado como ação de gente que vive na precariedade, sem acesso a recursos materiais. A consequência direta disso é que cada vez mais as pessoas aprendem que problemas só podem ser resolvidos com consumo, e perdem o acesso à inovação cotidiana (Mutirão da Gambiarra, 2009, p.15- 16).

A gambiarra contrapõe a lógica do consumo e do desperdício através do reaproveitamento, da inovação cotidiana e da invenção com o que há disponível. Por outro lado, não trata apenas da produção de objetos, pois configura um tipo de pensa-

mento e sensibilidade que se estende a processos, práticas e gestos.

Para o pesquisador e encenador R. Schechner, nossa época está marcada pela necessidade de “reciclar”, referindo-se tanto ao lixo que produzimos diariamente como ao imenso repertório de experiências artísticas já desenvolvidas: “este conhecimento anterior, armazenado e disponível, está sendo utilizado para evitar a repetição de certo tipo de eventos, assim como para promover certo tipo de novos eventos” (Schechner, 2002, p. 354, tradução nossa)<sup>18</sup>. Reciclagem, aproveitamento, reutilização: a própria ideia de novidade envelheceu, e o futuro tem um coração antigo<sup>19</sup>.

Assim, no processo criativo dos cabarés, além de cenários, se renova o uso de gestos, repertório dos artistas, textos, peças de figurino e canções. Se mistura e remixa tudo na cena e na dramaturgia, que se compõe de pedaços e repertórios compartilhados, tecidos na estrutura/gambiarra dramática. Há diversos exercícios de “escrita suada” nos ensaios, prática que desenvolvo há alguns anos em diferentes processos:

(...) “escrita suada”: exercícios de escrever propostos para o elenco imediatamente após realizar atividades/vivências corporais mobilizadoras. Escrever com o corpo, entendendo corpo como o que somos, o teatro como uma prática corpórea, a própria escrita como prática criativa que acessa outras possibilidades através de estados corporais diferenciados. Assim, após dinâmicas corporais diversas, relacionadas ao universo a ser desenvolvido, papel e caneta são distribuídos, artistas espalhados pelo espaço são provocados a escrever individualmen-

18 This stored and recallable prior knowledge is being used to avoid repeating certain kinds of events as well as to promote certain kind of new events.

19 Frase do poeta e pintor italiano Carlo Levi, que pode ser encontrada na Internet, com ou sem referência do autor, em diversificadas publicações. Encontrei a frase navegando pelo mundo virtual, tesouros do acaso. Piratarias, copyleft, sites de busca, referências desconexas, tempestades de informações misturadas nas quais navegamos na ação de pesquisar no século XXI.

17 Cenografia de Rodrigo Shalako.

te. A escrita suada é acionada através de questões objetivas, relacionadas de alguma forma às buscas temáticas de cada processo e à prática corporal proposta, como, por exemplo: o que é um coração partido, listas de teus dez maiores fracassos, quando quis fugir com o circo, carta para alguém importante do passado, o que a cidade é e o que a cidade não é, lista do que mais gostava de fazer quando criança, o que é importante lembrar e esquecer, etc (Fagundes, 2019, p.74-75).

Fragmentos dos textos produzidos pela equipe são incluídos na dramaturgia. Uma canção de uma atriz, textos que escrevi, o repertório de flamenco ou de lira e bambolê de outras atrizes, palavras de Marília Mendonça em um show, trechos de livros e teorias – tudo se recombina nas narrativas feitas de ação, memória, desejo, gesto, repertório e gambiarras criativas. O figurino segue a mesma lógica, aproveitando material de outras montagens da Cia Rústica e do acervo pessoal do elenco. Pouco se compra. Um dos atores, junto a uma figurinista, é responsável pelo figurino dos espetáculos, mas cada um tem liberdade criativa dentro da concepção geral, pois o figurino se relaciona à criação de seu tipo/figura/personagem.

A própria criação de personas opera através de festa e gambiarra. Imaginar figuras que povoariam os cabarés, um jogo entre identificação e desejo, quem você gostaria de ser nessa dança? A partir de cada pessoa, e simultaneamente além de si. A criação não demanda psicologismos, linearidade ou enquadramentos fechados: no cabaré (e no teatro) tudo é possível.

A noção de cabaré como festa, gambiarra e criação compartilhada se articula e confunde com certa noção encarnada de teatro, desenvolvida a partir da experiência do fazer no sul do sul do Brasil, que desvia ou se infiltra na narrativa de estudos e teorias eurocentradas, porque nasce e se desenvolve a partir de outros lugares. Lugar do sul do mundo, lugar do fazer, lugar de artista, lugar de outras histórias e corporeidades.

### Considerações finais (para continuar)

Cabaré do sul do mundo é gambiarra, festa, viralatagem, glamour sudaca, inteligência coletiva, reciclagem, rebeldia: “Fazer para modificar o mundo. Uma gambiarra que remixa, modifica, transforma e se mistura.” Possibilidade de transformação. Será que podemos inventar outros meios, modos e realidades de criação e produção? Este “será”, esta fresta que quem sabe deixe vislumbrar caminhos no presente para outros futuros, sem nunca esquecer nossos passos, este “será” abriga a força das alianças. Entre nós, gente do sul do mundo, precarizada no grande esquema planetário, artistas, cabareteiros, pessoas desajustadas, fora da norma: o desvio é nossa linha, o processo nosso estado e a alegria uma trincheira. Somos feitos de tudo que fazemos e de tantas gentes, sabores e saberes. Inventamos a vida que inventa, como disse o poeta:

A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada. O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é do sentidor (Rosa, 2006, p.491).

Processos de ensaios muitas vezes assim são feitos, mutirão por tantos remexido e temperado, em agenciamentos de inteligência coletiva, entre fricções e descobertas. Em uma sociedade que valoriza o sucesso individual e mitos de herói solitário, tais agenciamentos coletivos são um imenso desafio, um nadar contracorrente e certo exercício de rebeldia contra a racionalidade que afirma que coletivos não valem a pena (realmente não valem, se assumirmos a narrativa capitalista/colonial do sucesso individual). Para atuar em colaboração, é preciso perceber e contrapor a lógica da individualização; só

podemos nos encontrar ao admitir o desencontro, afinar cumplicidades ao reconhecer diferenças, trabalhar em grupo ao aceitar singularidades, exercer lideranças a partir do comprometimento. Há prazer, alegria e amorosidade neste caminho, e também muito suor, sangue e lágrimas; há conflito, cansaço, vontade de desistir, e alguma coisa que nos mantém em movimento.

Podemos identificar alguns elementos estéticos que atravessam a noção de cabaré do sul do mundo, mencionados ao longo do texto, tais como: mistura de artes e linguagens, espaço difuso entre palco e plateia, bar como elemento de proximidade, estrutura narrativa fragmentada e polifônica, relação direta com público, destaque da coletividade, aproveitamento estratégico de poucos recursos, exposição da persona do ator/atriz. Simultaneamente, nossos cabarés do sul se articulam como uma ética de estar no mundo, de produzir, criar e pensar em movimentos contra hegemônicos, um modo de ajuntamento que pode subverter pautas dominantes.

Não há como pensar cabaré, teatro e artes da cena sem pensar os caminhos através dos quais produzimos e criamos, que dependem e simultaneamente propõem relações no tecido social, compondo microterritórios onde imaginários são tecidos e outras realidades são temporariamente forjadas, quiçá irrigando outros possíveis. Não há obra fechada em si mesma, o processo é seu movimento, seu discurso e sua ação. A cena transcende a área cênica e irradia desejos e perspectivas de mundo. Energias são contaminantes, podem gerar transformações.

Acreditamos que nossa cena de pequenas produções, de cabarés e gambiarras, de festas e batalhas, possa contribuir nas necessárias transformações de nosso tempo. Muito além dos tapetes vermelhos, dos grandes festivais, dos circuitos europeus, da última moda da arte ou das teorias, pulsa uma cena entremada à vida de todo dia, grupos, grupelhos, ajuntamentos temporários, práticas desviadas e desviantes de gente cabareteira do sul do mundo, que desafia a precariedade e inventa

possibilidades, na corda bamba entre real e ficção, arriscando o que podemos ser.

## 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, Patricia. Composição dramaturgica: práticas de criação cênica. *Cena*, Porto Alegre, n. 29, p. 64-77, 2019.

LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra, 2003. Disponível em: <<https://caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-malabarista-e-a-gambiarra.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2023.

MUTIRÃO DA GAMBIARRA. Edição 1 – *Histórias da Metareciclagem*. São Paulo: 2009.

PAULINO, Fred (Org.); Raquel Rennó; Giselle Beigelman; Juliana Gontijo. *Gambiólogos 2.0: a gambiarra nos tempos do digital I* – Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Fogão de Lenda Editora / Oi Futuro (Instituto Telemar), 2016.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão* e post scriptum; tradução de Eliane Zagury, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

PELÚCIO, Larissa. Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas? Em HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento Feminista Hoje: Sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. *Gambiarra 1*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, n.1, p. 19-26, 2008.

SCHECHNER, Richard, The Five Avant Gardes or ... or none?" em HUXLEY, Michael y WITTS, Noel

(Ed.). *The Twentieth-Century Performance Reader*, New York: Routledge, 2002.

STREVA, Christina. *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

Recebido: 10/09/2023

Aceito: 09/12/2023

Aprovado para publicação: 21/12/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.