



CIBERCABARÉ

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

Rafael Martins Ferreira

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Lisboa, Abril 2022

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

Rafael Martins Ferreira

Dissertação submetida à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção de grau de Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação da Professora Doutora Cláudia Guerra Madeira.

Lisboa, Abril 2022

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio incondicional a minha formação.

À Professora Cláudia Madeira, minha orientadora, por cada reunião e e-mail trocado que enriqueceram muito o resultado final do trabalho.

À pesquisadora Cecília Vaz pela generosidade em compartilhar artigos que foram indispensáveis para esta dissertação.

Às pesquisadoras Christina Streva e Lívia Sudare Oliveira pela troca de mensagens sobre cabaré.

À Renato Ferracini, Juliana Thiré e Ricardx Nolascx pelas entrevistas desta pesquisa.

Aos grupos Cabaré Incoerente, Beco da Serpente, Cabarexu exubarÉ, Selvática Ações Artísticas, e a performer Divina Malandra pelo material cedido a esta pesquisa.

Aos colegas do mestrado pela amizade e o apoio.

RESUMO

O presente trabalho pretende fazer uma abordagem a um novo conceito que surgiu durante o primeiro ano da pandemia do COVID-19 chamado Cibercabaré. A pesquisa apresenta os principais conceitos relacionados com o cabaré artístico e a sua história em Portugal e no Brasil. Em seguida, é apresentada uma análise sobre performances no ciberespaço, em especial a *cyberformance*. Por fim, há a definição do que é o Cibercabaré a partir de análises feitas sobre estudos de caso.

Palavras-chave: Cibercabaré, cabaré artístico, ciberespaço, *cyberformance*, COVID-19.

ABSTRACT

This research intends to approach a new concept that emerged during the first year of the COVID-19 pandemic called Cybercabaret. First, it presents the main concepts related to artistic cabaret and its history in Portugal and Brazil, followed by some analyses on performances in cyberspace, especially cyberformance. Finally, it introduces a definition of what Cybercabaret is, based on analyzes carried out on case studies.

Keywords: Cybercabaret, artistic cabaret, cyberspace, cyberformance, COVID-19.

Índice Geral

Introdução	9
Capítulo 1: o Cabaré	13
Introdução.....	13
Antecedentes	13
Os primeiros cabarés artísticos	15
Os primeiros cabarés em Língua Portuguesa.....	17
Lisboa	17
Rio de Janeiro	19
Conceitos do Cabaré Artístico	20
A cena	21
Cabaré e outras linguagens populares	25
Teatro de Revista	25
Vaudeville.....	28
Capítulo 2: Performance Digital Online	30
Introdução.....	30
Breve Histórico	31
Antecedentes	32
O real e o virtual	33
Ciberformance.....	36
Revezes das performances digitais online	41
Capítulo 3: Cibercabaré	43
Introdução.....	43
Contexto luso-brasileiro.....	44
Estudos de Caso.....	48
Metodologia de pesquisa	48
The Spectacular Cabaret Fest 2020.....	48
Beco da Serpente.....	52
Cabaré Voltei: A grande revista eletrónica.....	56
Outros cabarés no ciberespaço	61
O Conceito.....	65
Conceitos tangentes: cabaré, ciberformance e obra de arte total	65

Definição.....	67
Conclusão.....	70
Referências	74
ANEXO I – Entrevista com Renato Ferracini – 10 de janeiro de 2020 em Lisboa.....	81
ANEXO II – Entrevista com Juliana Thiré – 11 de agosto de 2020 em Google Meet.	86
ANEXO III – Entrevista com Ricardx Nolascx – 20 de agosto de 2020 em Google Meet.	107
ANEXO IV – E-mails de The Spectacular Cabaret Fest	116

Figura 1 Gráfico de casos COVID-19 no Brasil.....	45
Figura 2 Gráfico de casos COVID-19 em Portugal.....	46
Figura 3 Capa podcast "Beco da Serpente"	54
Figura 4 Screenshot do grupo deo Whatsapp.....	59
Figura 5 Espetáculo Cabaré Voltei	60
Figura 6 Divulgação Divina Malandra.....	62
Figura 7 Publicação Instagram Cabaré Incoerente	63
Figura 8 Divulgação Cabarexú exubarÉ	64

Tabela 1 Elementos e técnicas de cabaré	24
Tabela 2 Cabaré presencial x Cibercabaré	68

Introdução

O interesse pela investigação de cabarés artísticos surgiu com a minha Licenciatura em Teatro em 2019, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), por várias razões: por terem sido berço de vanguardas artísticas e terem modificado a cena teatral; por serem, ao mesmo tempo, um laboratório de experimentação cénica e um local cosmopolita de socialização da boémia noturna; por serem considerados precursores do que conhecemos hoje como performance (Carlson, 2018, p. 81); e por fim, por existirem poucas publicações escritas sobre cabarés artísticos em Língua Portuguesa (Streva, 2017, p. 43) e a consequente oportunidade para contribuir para o aprofundamento deste campo.

Os cabarés artísticos emergiram em Paris, no final do século XIX, e têm vindo a ser um objeto de estudo com expressão em diversos contextos geográficos na Europa e América, o que atesta a sua incontornável importância. Na minha Licenciatura em Teatro estudei os cabarés mais conhecidos, como os de Paris, Berlim, Munique e Zurique. Como a minha Licenciatura foi no Brasil, também estudei os cabarés brasileiros que floresceram no bairro boémio da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Estes últimos surgiram numa época em que o Rio de Janeiro pretendia ser conhecido como “Paris dos Trópicos” e entrar no mapa da diversão mundial. Desta forma, os cabarés cariocas foram – num primeiro momento – fortemente influenciados pelos cabarés parisienses (Streva, 2019). Com o tempo, estes cabarés foram tomando a sua própria forma, sendo palco de importantes inovações culturais.

Quando cheguei a Portugal, o meu primeiro ímpeto foi investigar sobre cabarés artísticos em território lusitano. Imaginei que fosse encontrar semelhanças com o Brasil, pois os dois países tinham afinidades culturais muito fortes no século XIX e início do século XX, para além de partilharem a língua materna. Esperava, ainda, encontrar influência francesa, uma vez que Portugal e França possuem proximidade geográfica, e que este último teve grande influência na cultura portuguesa entre o século XIX e o princípio do século XX. De facto, encontrei semelhanças. Os cabarés portugueses floresceram em Lisboa um pouco depois do Brasil, na década de 20 do século passado. Também foram influenciados pelos cabarés parisienses e palco de inovações. Os cabarés lisboetas, por exemplo, foram a porta de entrada para o Jazz no país (Vaz, 2009, p. 140).

Entretanto, o movimento do cabaré noutros países, como França e Alemanha, destacava-se por possuir uma grande vertente de crítica política. O mesmo não pode ser afirmado no caso dos cabarés lusitanos e brasileiros. O motivo jaz no facto de nos dois países

existir o Teatro de Revista que, além de ter sido mais popular que os cabarés, teve um papel como difusor de crítica política. Ou seja, além do cabaré se adaptar a cada país, ele também não pode ser estudado sem considerar as outras manifestações de artes cénicas existentes no mesmo período. Nesse âmbito, para definir o que é um cabaré, parece ser adequado compará-lo com outras linguagens similares, como por exemplo a Revista e o *Vaudeville*.

Outra característica marcante do cabaré é tratar-se de uma arte híbrida, ou seja, que possui diversas manifestações artísticas numa única apresentação. Alguns conhecem o cabaré pelo teatro, pela dança, pelo burlesco, pelas artes plásticas, pela música ou pela literatura: uma série de possibilidades (Sotres, 2016). Esta grande mistura de artes remete-nos para o conceito de obra de arte total de Richard Wagner. Appignanesi (1984), ao analisar um cabaré alemão, diz que este “incorporava todos os géneros numa réplica em escala menor do conceito wagneriano da arte total” (p. 21).

Sotres (2016) afirma que as performances de cabaré estão sempre ligadas ao seu tempo. Então, é impossível falar de cabaré hoje sem considerar a pandemia do COVID-19, que causou grandes mudanças em várias áreas, incluindo nas relações interpessoais. É perceptível a grande procura dos artistas em colocar as suas obras no ciberespaço. Por consequência, também o cabaré foi para o ciberespaço, traduzindo-se numa expansão da arte total, uma vez que Wagner não previu performances no espaço cibernético. O ciberespaço é rico em possibilidades e o cabaré, como um grande laboratório de experimentação cénica (Streva, 2017, p. 65), passou a explorar estas possibilidades. É preciso ressaltar que as performances no ciberespaço não surgiram em 2020, existindo há bastante tempo. Na década de 90, por exemplo, artistas transmitiram as suas performances em tempo real na internet (Madeira, 2013), ainda que poucos utilizem a internet como parte integrante das suas criações performativas (Albuquerque, 2012). Não obstante, alguns artistas experimentaram a performance na internet, pela primeira vez, perto do ano de 2020 (Abrahams, Jamieson, & Fuks, 2021). Entretanto, durante a pandemia, o ciberespaço tornou-se uma das poucas formas de comunicação interpessoal, e de contacto entre público e artista.

Enquanto desenvolvia a minha pesquisa, e durante o tempo que passei confinado devido à pandemia, defini alguns objetivos: o primeiro é continuar a minha pesquisa sobre cabarés artísticos, pelo entusiasmo que este tema me provoca; o segundo é a vontade de publicar e falar sobre cabarés em Língua Portuguesa. Por fim, para justificar a relevância académica, e procurando conferir originalidade ao trabalho, opto por dar enfoque nesta investigação à

migração dos cabarés para o ciberespaço durante a pandemia da COVID-19. Sei que esta escolha implica algum risco, pois enquanto escrevo esta dissertação a pandemia ainda acontece. No entanto, esta conjuntura permitiu fazer um recorte temporal do objeto em análise: o primeiro ano da pandemia. O tema deste projeto assenta, então, na análise dos cabarés no ciberespaço durante o período da pandemia.

A minha investigação em artes cénicas no ciberespaço precede o período pandémico. Formado em Ciências da Computação pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói (2011), atividade profissional que exerço há pelo menos dez anos na qualidade de programador informático, permitiu-me fundir o interesse pela computação e pelo teatro, encontrando nas performances no ciberespaço uma oportunidade para tal. Por isso, neste Mestrado, optei pelo seminário de Cibercultura com os meus créditos de opção livre, e na conclusão do mesmo apresentei um trabalho sobre performances no ciberespaço¹.

Durante o seminário de Cibercultura deparei-me, pela primeira vez, com bibliografia da autora Helen Varley Jamieson e o seu conceito de *cyberformance*. Após a leitura do seu manifesto, fiz uma analogia imediata com o cabaré e percebi que a *cyberformance* poderia ser um meio para levar o cabaré ao ciberespaço. São diversas as relações entre as duas expressões artísticas: ambas priorizam a interação entre *performer* e público, são obras abertas, procuram temas emergentes da sociedade, são experimentais, e dialogam com o conceito de Obra de Arte Total de Richard Wagner.

Tendo em conta o tema proposto, a presente dissertação foi dividida em três partes. A primeira analisa os principais conceitos relacionados com o cabaré: para tal, tornou-se necessário pesquisar a sua história, principalmente em Portugal e no Brasil, comparando-o com outras linguagens semelhantes e com a cultura popular local. As principais obras académicas redigidas em Português que utilizo como referência para este trabalho são as teses de Doutoramento de Christina Streva, “*POR UM ATOR-PROVOCADOR E UM PROFESSOR CRIADOR: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*”, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e de Livia Sudare Oliveira, *Som e Fumaça: Um estudo sobre cabaré berlinense durante a República de Weimar*, pela Universidade do Estado de Santa Catarina, ambas publicadas em 2017, e a dissertação de Mestrado de Cecília Vaz, *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: Sociabilidade, diversão e transgressão (1917-1927)*, pelo

¹ Utilizei partes desta pesquisa nesta dissertação, incluindo a entrevista com o professor Renato Ferracini, presente em ANEXO I.

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, em 2008. Apesar de escritas no Brasil, as teses de Streva e Oliveira não abordam os cabarés em Língua Portuguesa, enquanto Vaz disserta sobre cabarés em Lisboa. No entanto, Streva escreveu, em 2019, o artigo em inglês para a Karpa Journey intitulado “*The carioca cabaret and dissident expressions: from the ‘Tropical Montmartre’ to the present day*”, onde discorre sobre as recentes descobertas dos cabarés artísticos no Rio de Janeiro, fator pelo qual este artigo é utilizado neste trabalho como referência para os cabarés brasileiros. Para além disso, também investigo ocorrências sobre cabarés em Português em artigos de referência, nos formatos papel ou *online*.

A segunda parte é dedicada à análise do que é uma performance digital *online*, *cyberformance*, e alguns conceitos tecnológicos necessários para a melhor percepção da cibernética. As principais obras que utilizo como referências são a dissertação de Mestrado de Helen Varley Jamieson, *Adventures in Cyberformance, experiments at the interface of theatre and the internet*, pela Queensland University of Technology, em 2008, e a tese de Doutoramento de Clara Gomes, *Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais*, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2013. Jamieson (2008) define o conceito de *cyberformance* e cria um manifesto. Mais tarde, Gomes (2013) atualiza o conceito, após observação e investigação de performances deste género. Para além destas, utilizo outras bibliografias e ocorrências de performances no ciberespaço.

Por fim, dedicar-me-ei à análise dos cabarés que aconteceram no ciberespaço durante o primeiro ano da pandemia, entre eles, o “The Spectacular Cabaret Fest 2020”, festival internacional organizado por artistas lisboetas que aconteceu através de uma plataforma de vídeo; “Beco da Serpente”, cabaré que surgiu em ambiente universitário e migrou para o ciberespaço através de performances em áudio; e “Cabaré Voltei: A grande revista eletrônica”, organizado por artistas latino-americanos que aconteceu ao vivo, numa plataforma de vídeo. Eu assisti a estes cabarés, enquanto objetos de estudo, e entrevistei artistas envolvidos nesses projetos². Além disso, desenvolvi uma análise documental de materiais disponíveis nos *media* sociais, em torno dos artistas de cabaré.

² Entrevistas presentes em ANEXO II e ANEXO III.

Capítulo 1: o Cabaré

O cabaré surge em tempos de crise política, em momentos que a sociedade precisa se repensar. Acredito estarmos no momento oportuno para nos aprofundar nessa linguagem. Também precisamos urgentemente discutir questões de raça, género, sexualidade e classe social. Temos muito o que criticar e, ainda mais importante, a quem criticar. (Ferreira, 2019, p. 65)

Introdução

Primeiramente, é preciso ter em conta que a palavra “cabaré” pode ser entendida como um sítio ou como um género artístico. Esta palavra foi utilizada, desde a Idade Média, como um lugar onde as pessoas se encontram para consumir bebidas alcoólicas e/ou conversar. Para este trabalho, a palavra cabaré será referida apenas como género artístico. (Streva, 2017, p. 70)

Ainda sobre a palavra como género artístico, encontram-se duas nomenclaturas: “cabaré artístico” e “cabaré literário”. A primeira aparece em bibliografia sobre os cabarés franceses, enquanto a segunda surge em bibliografia sobre cabarés alemães. No entanto, a definição que os autores dão a estes termos é idêntica. Os termos “artístico” e “literário” são utilizados para diferenciar o cabaré das demais casas de diversão, que também eram conhecidas como cabarés, mas não tinham cariz de experimentação artística. Algumas destas casas tinham ligação com o entretenimento e até mesmo com prostituição. Por essa razão, na Alemanha existiam duas grafias distintas: “*cabaret* com C” e “*kabarett* com K”; “sendo a primeira ligada à noção de cabaré como entretenimento, enquanto a segunda se refere especificamente ao cabaré como uma linguagem artística politicamente engajada” (Streva, 2017, p. 67). Uma vez que este trabalho encontra nos cabarés de Língua Portuguesa o seu propósito primordial, e estes foram maioritariamente influenciados por França, utilizarei a designação “cabaré artístico” ou apenas “cabaré” para me referir à linguagem artística.

Também não há consenso sobre a nomenclatura do artista de cabaré: cada pesquisador e artista tende a denominá-los de formas diferentes. Tropecei em nomes como cabareteiros, cabaretas, cabaretistas, *performer* de cabaré, e artista de cabaré: todos estes nomes designam a mesma função.

Antecedentes

Há um conjunto de antecedentes que justificam o surgimento dos cabarés artísticos. Existem registos que – desde o século XVI, em França, em algumas casas de diversões –

artistas passaram a apresentar-se com *chansons*³ ou exibindo números de humor que comentavam e parodiavam os acontecimentos políticos e sociais recentes. No decorrer do século XVIII, esta prática tornou-se tão popular que deu origem a casas conhecidas como o *café-chantant* (Streva, 2017, pp. 70-71). Estes tipos de estabelecimentos mostravam-se bastantes lucrativos, o que levou à sua disseminação pela cidade de Paris, alguns deles tendo posteriormente passado a adotar o nome de *café-concert*, a versão francesa do inglês *music-hall*⁴ (Oliveira, 2017, pp. 25-26). Além disso, sabe-se que desde o Iluminismo (1650-1700) foi desenvolvido, nos grandes centros urbanos europeus e especialmente em Paris, o hábito de intelectuais, estudantes e artistas se reunirem com regularidade em cafés para conversar sobre arte, vida e política (Streva, 2017, p. 71).

Já na segunda metade do século XIX, ainda em França, a *chanson* passa a ser percebida como uma fonte alternativa de transmissão de notícias quotidianas, uma versão popular dos jornais para os não alfabetizados ou aqueles que não possuíam condições económicas para adquirir o jornal onde constava a notícia. Esta era transmitida de forma oral, nas ruas, cafés e tabernas, e a canção podia satirizar e ridicularizar autoridades. Desta forma, a principal função da *chanson* passa a ser a informativa e não apenas a de entretenimento, tornando-se, assim, uma arma de crítica e protesto. (Appignanesi, 1984, p. 9)

Assim como os cafés, a tradição francesa da *chanson* foi imprescindível para o surgimento do cabaré, visto que seu intuito primário foi o de criar um espaço para o debate e criação de *chansons*.

Paris chegou a ter cerca de 480 agremiações cantantes e apesar de nem todas perseguirem um objetivo político, as *gouettes*⁵ foram proibidas pelo governo durante o Segundo Império (1852-1870). As agremiações foram revividas sob diversas formas após o Império. Seguindo a tradição dos *Gouettes* foi

³ “A Chanson é um estilo polifónico de canção ou música com versos repetidos, que nasceu por volta de 1400 nas tabernas francesas” (Oliveira, 2017, p. 24).

⁴ Género que surgiu em Inglaterra entre 1830 e 1840, o music-hall rapidamente dominou o mercado da cultura popular no país. Pode dizer-se que é um tipo de teatro de variedades que mistura canções, comédia e performances, como números de transformista, teatro de animação, mágica, números circenses, entre outros (Oliveira, 2017, p. 26).

⁵ “[...] A chanson na França surge durante a Idade Média, como um meio artístico para lidar com eventos e evolui durante a Revolução Francesa, tornando-se porta-voz da opinião pública. Transforma-se em propriedade de todos com o surgimento de agremiações proletárias e pequeno burguesas de Chansons já nas primeiras décadas do século XIX. Tais agremiações recebiam o nome de Gouettes e começaram a estabelecer-se em Paris por volta de 1818. As reuniões das gouettes tinham como principais participantes operários e artesãos. [...]” (Oliveira, 2017, p. 25)

fundada a Sociedade *Les Hydropathes* em outubro de 1878. Desta sociedade artística participaram os responsáveis pela fundação dos primeiros cabarés Parisienses. (Oliveira, 2017, p. 25)

Os primeiros cabarés artísticos

Foi em Paris, em 1881 que surgiu um dos cabarés mais emblemáticos desta época, o *Le Chat Noir* (O Gato Preto), considerado o primeiro cabaré artístico, localizado na região à altura periférica de Montmartre. “O *Le Chat Noir* antecipou tendências, sendo um dos precursores dos movimentos de vanguarda que marcaram o século XX, incluindo o dadaísmo e o futurismo.” (Ferreira, 2019, p. 18). Foi fundado pela parceria entre o artista Rodolphe Salis e o empresário Emile Godeau. Godeau havia tido empreitadas semelhantes: três anos antes abriu o *café-cabaret Hydropathes*, que tinha uma proposta parecida com *Le Chat Noir*, porém, assemelhava-se mais a salões de literatura parisiense, e tinha a programação focada em poesia e arte. A casa não gerava lucro, e numa manobra para atrair clientes com dinheiro, Godeau abriu um sistema ilegal de apostas no espaço, que levou ao seu encerramento pelas autoridades (Oliveira, 2017, pp. 27-28).

Com o *Le Chat Noir* criou-se um novo conceito de cabaré. Os números eram repletos de sátiras e críticas ao modo de vida da classe média. Aí emergiram diversas tendências artísticas e literárias, como o naturalismo, o simbolismo e *neomisticismo*, que faziam oposição ao que acontecia nos espaços culturais dominantes. O espaço físico era pequeno, misturando público e artistas num mesmo ambiente, o que se tornou uma das assinaturas deste gênero.

Importante ressalva é que, neste período, França vivenciava a sua *Belle Époque*, período de muita discrepância social, pois ao mesmo tempo que havia a emergência de novas tecnologias e de uma classe social burguesa, a miséria grassava. Este contexto de contrastes foi absorvido pelo cabaré.

O *Le Chat Noir* foi um fenômeno que modificou o mapa da diversão de Paris. Até hoje, Montmartre é considerado um bairro divertido e destino certo para os turistas. Seu sucesso fez surgir diversos outros cabarés artísticos na região, incluindo o famoso Moulin Rouge. Por seu caráter experimental, os cabarés fomentaram diversos experimentos artísticos como, por exemplo, o *Cabaret du Néant*, o *Cabaret du Ciel* e o *Cabaret de l'enfer*, que eram lugares sombrios, nos quais se cultuava a morte. [...] (Ferreira, 2019, p. 18)

O cabaré francês tinha um formato similar ao espetáculo de variedades. Várias performances distintas eram apresentadas durante uma noite, e estas eram intercaladas por um

mestre de cerimónias, que tinha o papel de comentar a *performance* que acabara de acontecer, e de introduzir a que estava a vir. Em outros países esse formato foi-se adaptando de acordo com a necessidade dos artistas envolvidos⁶.

Os cabarés tiveram um papel importante como laboratório de experimentação cénica: grandes nomes do teatro foram adeptos deste movimento. O encenador e produtor alemão Erwin Piscator, por exemplo, era adepto do movimento Dada, do *music-hall* e dos cabarés (Monteiro, 2010, p. 139). São também perceptíveis semelhanças entre o Teatro Épico, de Brecht, e os cabarés alemães. Segundo um estudo publicado por J. M. Ritchie na década de 80, chamado “*Brecht and Cabaret*”, elementos como a crítica político-social, a emancipação do espectador, o discurso direto do *performer* e a não psicologização na criação de um personagem foram elementos que Brecht apropriou dos cabarés.

[...] O teatro burguês é feito não tanto por um impulso, mas para uma função, e essa função é a do entretenimento ligeiro. Não é o que Brecht pretende, e (como bem nota Benjamin), ao mesmo tempo que vai criticar essa função, vai saber recuperar a ideia de diversão nocturna tal como existia em formas de espectáculo de classes mais pobres, ou em que a burguesia se misturava com a boémia, como o cabaret, as variedades, mesmo o *kitsch*, porque, notou Benjamin (1987:87), eles iam além do verniz superficial da arte burguesa, acompanhavam na ‘sua totalidade a experiência da vida’, muito mais do que acontecia no esquema apertado do teatro burguês. Veremos que já vem de Nietzsche esta necessidade de sair da cultura erudita para ganhar outra profundidade na arte. (Monteiro, 2010, p.261).

Os cabarés espalharam-se por diversas cidades do mundo durante a viragem do século XIX para o século XX. Na Alemanha, o cabaré teve grande influência no teatro que se fazia à época. Nesse contexto, este ganhou um aspeto mais teatral do que em França, e foi apresentado em pequenos teatros experimentais. Essa diferença aconteceu porque o cabaré foi levado para a Alemanha, por companhias de teatro. Diversos artistas de teatro apresentavam-se nos cabarés literários alemães, como foi o caso de Max Reinhardt, que fundou o seu próprio cabaré em 1901, *Schall und Rauch*⁷. (Appignanesi, 1984, p. 33)

Situado em Berlim, *Schall und Rauchi* apresentou diversas paródias de peças da época e sátiras políticas no seu palco, no formato de um templo grego. A proximidade com o teatro era tão grande que passados alguns meses, o espaço deixou de ser um cabaré e transformou-se

⁶ A ser discutido no próximo tópico.

⁷ Som e Fumaça

no *Kleine Theatre*, um dos primeiros teatros experimentais da Alemanha (Oliveira, 2017, pp. 44-45).

Munique e Berlim foram as principais cidades alemãs nas quais os cabarés floresceram. Já na Suíça, o cabaré surgiu em Zurique, fundado por artistas europeus refugiados da Primeira Guerra Mundial. Aí, fundou-se o famoso Cabaré Voltaire, que durou apenas seis meses, mas que foi um marco na história mundial do teatro, antecipando tendências e tornando-se o berço do movimento Dada.

Os primeiros cabarés em Língua Portuguesa

Lisboa

O cabaré chegou a Portugal no final do século XIX, porém sem muito sucesso⁸. Foi na década de 20 do século XX que estes espaços floresceram. Evidenciaram-se, essencialmente, em Lisboa e ganharam aí aspetos singulares, de acordo com o contexto social e cultural que se vivia (Vaz, 2009, p. 140). Apesar da sua emergência ter seguido o modelo francês, o cabaré lisboeta teve, também, influência da cultura norte-americana, sendo um dos responsáveis por popularizar o Jazz e o Charleston no território lusitano.

Os cabarés lisboetas não se destacaram como laboratório experimental, estes preferindo investir na popularidade que os cabarés artísticos detinham no ambiente cosmopolita, e atribuindo uma característica de *glamour* e requinte na vida noturna. Para tal concorre o facto de o cabaré ter chegado a Lisboa através de empresários e não de artistas. A sociabilidade era mais atrativa do que as *performances* que aconteciam nestas casas. Até mesmo o nome foi diferente: estes espaços eram denominados como “clubs”.

A preferência dos empresários destes estabelecimentos pelo termo «clube» poderá ser justificada pela familiaridade que este já alcançara, designando uma vasta realidade; por outro lado, a sua abrangência libertava-o da conotação pejorativa associada ao termo «cabaret», que sugeria uma realidade menos elegante e requintada, mais libertina e dissoluta. Granjeou-se assim um elemento de distinção, evocando os clubes de cavalheiros de tradição inglesa, que tinham surgido em Portugal no século XIX. Desta forma, estes estabelecimentos anunciam-se como «clubs», termo que muitas vezes incorporam na sua designação. Dizem-se também «dancings» ou «restaurantes», de modo a sublinhar as actividades que melhor traduzem a imagem que pretendem projetar. (Vaz, 2009, pp. 140-141)

⁸ A pesquisadora Cecília Vaz relata ter encontrado uma nota de rodapé num jornal que divulgava um cabaré. (Vaz, “O jogo era a alma dos cabarés de Lisboa”, 2019)

Apesar dos lugares terem o nome de “clubs”, a população em geral denominava-os tanto como cabarés, como clubes. Ambas as nomenclaturas eram usadas em jornais⁹, apesar de alguns tentarem diferenciar cabaré de clube, outros aproximaram-nos cada vez mais. Para alguns, o termo cabaré remetia para um lugar animado e com clientela jovem, em especial o público feminino, que vestia roupas da moda.

O cabaré é o bastião da arte que se considera ‘adaptar-se maravilhosamente aos ‘cabarets’, pelo seu imprevisto, as suas tintas, seus exotismos», e que aí encontra a sua expressão e inspiração, sendo por isso um local de sociabilidade de artistas por excelência. (Vaz, 2009, p. 142)

Os clubes eram grandes, normalmente tinham um salão de jogos e um salão de restaurante que servia também como “dancing”. Na extremidade da sala acomodavam os músicos num simples palco. A iluminação era colorida e intensa, a animação do salão de dança contrastava com o silêncio e a luz cinza da sala de jogos. A *jazz-band* tocava todo o tipo de composições, principalmente as destinadas a dançar. Os músicos tinham atitudes excêntricas, sendo eles também o espetáculo (Vaz, 2009, p. 145). Além dos músicos, os demais *performers* que trabalhavam nos cabarés eram animadores de dança e artistas de espetáculos de variedade:

O dancing é animado por artistas contratados, maioritariamente estrangeiros, dançarinos de charleston, tango ou danças sevilhanas, entre outras. A música espanhola alcança grande sucesso, mas também há canções francesas, americanas e até fados portugueses, números de puro entretenimento, longe da veia crítica e sátira do cabaré alemão ou francês. As atrações diversificam-se com a apresentação de espetáculos de variedades, como o ventriloquismo. Na literatura surgem descrições de números eróticos apresentados quase a hora de fecho, interpretados por francesas ou andaluzas que se despem ao som de música. (Vaz, 2009, p. 145)

De entre os clubes noturnos lisboetas, um deles aproximou-se dos cabarés artísticos pelo seu cariz experimental: o *Bristol Club*. O projeto de reforma do edifício entre 1925 e 1926, pelo arquiteto Carlos Ramos, teve a ousada ideia de ser uma obra de arte total. A decoração era feita por obras de artistas modernistas portugueses como Almada Negreiros, o escultor Leopoldo de Almeida (que doou obras da expressão neoegípcias incomuns em Portugal), Canto da Maia, Eduardo Viana e Lino António. Estas obras hoje são encontradas nos acervos do Museu de Arte Contemporânea do Chiado e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste

⁹ Algumas notícias do Jornal ABC, entre os anos de 1926 e 1927. Num artigo, cujo título era Cabarets, abordava-se a movimentação noturna em Lisboa (ABC, 1927). Noutro, sobre os frequentadores, o título tinha as palavras clubs e cabarets juntas (ABC, 1926). Também tinham reportagens que referiam as novas danças (ABC, 1927) e música (ABC, 1926).

Gulbenkian. Além dos quadros, uma grande novidade para a época foram as campanhas publicitárias voltadas para o entretenimento, que foram verdadeiras obras modernas feitas pelo ilustrador António Soares. Em suma, tudo o que rondava o clube tinha um conceito artístico para se aproximar da obra de arte total (RTP, 2018).

O historiador Rui Afonso Santos (RTP, 2018) constata que, na década de 20 do século XX, só existiam dois museus de arte contemporânea em Lisboa: a Brasileira do Chiado e o *Bristol Club*. Pese embora ambos tenham ambientes informais, o primeiro é um café e o segundo um clube. Estas designações derivam do facto de os jornais da época, defensores dos clubes, como a Revista ABC e a Revista Contemporânea, classificarem assim estes locais. A frequência do *Bristol Club* diferenciava-se dos demais, pois o seu público era composto por artistas, jornalistas e intelectuais que procuravam uma programação de arte moderna. Os artistas convidados eram os que faziam arte moderna na época, portugueses e estrangeiros, o clube estava por dentro de todas as tendências que aconteciam na Europa e nos Estados Unidos. Foi nesse ambiente que Almada Negreiros escreveu o romance modernista português, “Nome de guerra” (RTP, 2018).

O cariz experimental do *Bristol Club* deve-se muito ao proprietário Mário de Freitas Ribeiros, que ficou conhecido como protetor dos artistas. A sua intenção era mecenática e de educação do gosto do público. Longe de ser o clube mais luxuoso, o compromisso principal do *Bristol* era com a arte moderna (RTP, 2018).

Rio de Janeiro

No Brasil, o cabaré chegou ao Rio de Janeiro em 1896, seguindo o modelo francês. O primeiro cabaré era homónimo do “*Le Chat Noir*” parisiense e tinha a apresentação de números performativos com música e dança. O público fumava, bebia e assistia a performances dentro de um espaço limitado. Nesta época, a cidade tinha como desejo ser uma das cidades mais divertidas do mundo. A indústria de entretenimento sofreu muita influência de França, fazendo o cabaré parte desse movimento

It was also in the surroundings of Praça Tiradentes that in 1896 the first cabaret artistique appeared, a national version of the famous French cabaret *Le Chat Noir*, named Gato Preto (Black Cat). It opened at Rua do Lavradio 15 and, a few months later, was transferred to the premises of Teatro Eldorado (Eldorado Theater). The founder, Miss Ivone, was better known as Mademoiselle Ywonna. Besides being the master of ceremonies, she also sang and dressed up like the acclaimed French artist Aristides Bruant. The chronicler Olavo Bilac, under the pseudonym Fantasio, announced the novelty in the newspapers of the

time with certain disbelief. Nevertheless, the inauguration of the first carioca cabaret was a great success. It opened at eleven o'clock in the evening and its main attractions were the chansonettes played by Mademoiselles Eugenie Chauvin, Dubois and Lisette, and the Spanish dance numbers performed by Carolina Brosio and Del Valle. In the Gato Preto approximately a hundred people were piled into a small space of dubious atmosphere, where depictions of death and tragic drawings mingled with posters exalting joy and carnival. The audience smoked, drank beer, watched independent numbers follow one after another and pretended to be in Paris. (Streva, 2019)

Tal como acontecia em Lisboa, os cabarés ganharam expressão em 1920 e proliferaram na região da Lapa do Rio de Janeiro, ocupando sobrados e pequenos espaços do bairro, diferente dos espaços amplos lisboetas. Considerado como um lugar marginal, a Lapa ficou conhecida como a *Montmartre Tropical* (Streva, 2019).

O Rio de Janeiro tinha uma particularidade em relação a outras cidades na América do Sul: esta foi a única cidade fora da Europa que foi capital de um império europeu. Em 1808, a corte portuguesa foi para o Rio de Janeiro, construindo uma série de edifícios para simular uma cidade europeia, antecipando e acelerando o processo de urbanização. A burguesia carioca teve acesso a espetáculos europeus que incluíam o Rio de Janeiro nas suas turnés (Streva, 2019). Este processo foi fundamental para a abertura da cidade às tendências europeias.

Os cabarés cariocas foram um local de valorização da cultura popular brasileira, com forte presença da cultura afro-brasileira. Era comum haver números de cabaré com influência do maxixe, samba, capoeira, carnaval e religiões de matrizes africanas. Também foi um local ocupado pelos populares e marginalizados. Até hoje, o bairro da Lapa é conhecido como berço de vanguardas artísticas e um lugar de diversão.

Conceitos do Cabaré Artístico

Antes de conceptualizar sobre a definição de cabaré artístico, ressalvo que este teve na história um papel a dois níveis: como linguagem ou género artístico, e como fenómeno social. O primeiro nível ampliou tendências que modificaram as artes performativas, enquanto o segundo se refletiu no ponto de encontro para um novo coletivo de pessoas que procuravam diversão e entretenimento noturno, a boémia noturna. A junção do artístico com a socialização formam o cabaré. Se tentarmos explicar o cabaré apenas pela dimensão artística, este será semelhante, ou idêntico, a outras linguagens artísticas que lhe eram contemporâneas. O mesmo acontece se explicarmos cabaré pela perspetiva da socialização, sem fazer diferenciação entre puro entretenimento e experimentação artística.

Na atualidade, diversos espetáculos das artes performativas e das artes circenses se autodenominam de cabarés. Alguns possuem semelhanças com os primeiros cabarés, outros apresentam várias diferenças. Entre 2019 e 2020, podia encontrar-se na cena lisboeta, por exemplo, diferentes espetáculos de cabaré. O Cabaré Evoé (Evoé - Escola de Actores, 2019) a título de exemplo, foi uma mostra de artes cénicas apresentada numa escola de teatro, com um bar anexo à sala de apresentação, onde o público podia comprar bebidas alcoólicas e assistir ao espetáculo. O Cabaré Maxime (Maxime Cabaret Show, 2019) aproximando-se dos clubes noturnos da década de 20 do século antecessor, desenvolvia performances com temáticas eróticas e o público jantava e bebia num ambiente luxuoso. Enquanto o Cabaré Deluxe (Chapitô, 2020) foi uma mostra de performances circenses, onde o público só tinha acesso ao bar após o fim do espetáculo. A par destes exemplos, outras performances aconteceram em clube noturnos que poderiam ter tido o seu espaço de apresentação em cabarés, como é o caso das performances de *Drag Queen*, que aconteciam em diversas casas noturnas voltadas para o público LGBTQI+ em Lisboa. De facto, nem tudo o que se autodenomina cabaré pode ser classificado assim, e muitas coisas que não se autodenominam cabaré podem ser classificadas desta forma. Por isso, propomos seguidamente uma definição do que é um cabaré.

A cena

Em 2019, escrevi no meu trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Teatro um capítulo em que apresentava alguns elementos e técnicas características da linguagem do cabaré (Ferreira, 2019, pp. 19-24). Para essa delimitação, levei em consideração quer as referências históricas dos cabarés franceses e alemães, quer parte da investigação existente sobre este género. Após mais de um ano a assistir a espetáculos que se definem como cabaré em Lisboa, e investigando mais sobre cabarés brasileiros e portugueses, pude problematizar e aprofundar um pouco mais as características que definem o que é um cabaré.

Primeiro, o cabaré é feito por *performers* e não apenas atores, bailarinos e/ou cantores. Entende-se como *performer*, conceito criado por Patrice Pavis no seu dicionário de teatro, aquele que age em seu próprio nome, que realiza uma encenação do seu próprio eu, enquanto o ator encena a personagem. Além disso, *performer* vem do inglês *to perform*, que é aquele que está pronto para fazer qualquer façanha como atuar, dançar, cantar, ilusionismo, entre outras possibilidades (Pavis, 2008, p. 284).

O *performer* de cabaré decide o que quer fazer, é o seu próprio provocador, encenador e dramaturgo. Há *performers* que optam por seguir uma linha de pesquisa, como por exemplo

o burlesco ou a arte *drag*. Outros preferem misturar diversas estéticas. Para o cabaré, o performer cria uma *persona*, uma máscara. Nesses casos, há a criação de algo entre o *performer* e a personagem. “A máscara do cabaré é, na verdade, uma exacerbação de traços da própria personalidade do ator.” (Streva, 2017, p. 256). Desta forma, o cabaré traduz um trabalho autoral, pois a *persona* tem características do próprio *performer*. A *persona* é tão marcante, que nas programações dos cabarés é divulgado o nome da *persona* e não do *performer*¹⁰.

O cabaré reflete, geralmente, uma crítica ao tempo histórico. Por isso, é comum existirem *personas* em números de cabaré que questionam o que Sotres (2016, p. 58) chama de *heteronormapatriarcapitalifalocentrismo*. Ou seja, o cabaré é palco para o questionamento do que é identificado como normativo pela sociedade. Os primeiros cabarés possuíam programação que divergia da arte hegemónica da época, o público assistia, no cabaré, a performances que jamais aconteceriam noutros espaços culturais mais convencionais. Numa atitude transgressiva, de cultura da noite, muitos *performers* desenvolvem *personas* que são sujeitos fronteiriços, dissidentes, que se localizam entre as categorias homem/mulher, heterossexual/homossexual, ou seja, que fogem dos padrões sociais. Por isso, muitas *personas* possuem sensualidade exacerbada, pois a sexualidade e o sexo ainda se mantêm como tabu na sociedade. Os cabarés lisboetas na década de 20 do século XX, por exemplo, questionavam a cultura hegemónica. É o caso do *Bristol Club* que programava arte moderna e se diferenciava tanto dos espaços culturais da época, quanto dos demais clubes (RTP, 2018).

Não há um guião no cabaré, mas sim uma programação. Cada *performer* tem o seu acervo de performances, que são programadas nos diversos cabarés. Oliveira (2019), ao analisar documentos sobre os cabarés alemães, encontra indícios sobre como se fazia a programação de um cabaré. A cada noite eram apresentadas performances diferentes, por diversas *personas*. Rui Afonso Santos, ao referir-se ao *Bristol Club*, faz referência a diversos *performers* que eram programados para noites específicas, incluindo atrações internacionais (RTP, 2018). No acervo de documentos de cabarés contemporâneos que levantei¹¹, o aspeto de programação é claro: cada dia possui uma lista de *performers*.

O cabaré possui o seu próprio espaço, e normalmente acontece em edifícios não teatrais. O cariz de socialização é tão importante quanto o performativo, o espaço no qual acontecem as performances carece de ser um espaço que permita que o público socialize, consuma comida e

¹⁰ Por exemplo na programação do Cabaret Maxime (Maxime Cabaret Show, 2019)

¹¹ Conforme exemplos já citados neste trabalho e os cabarés no ciberespaço que estão no capítulo 3 do mesmo.

bebida. Isto faz com que as performances de cabaré se diferenciam de outras performances: o artista precisa competir com outras atrações da vida noturna, pois o público não vai necessariamente ao cabaré para assistir às performances.

Por competir com atrativos da vida noturna, o *performer* do cabaré necessita evocar recursos cénicos para chamar a atenção do público para sua performance. Senso de urgência, capacidade de improvisação e expressão corporal são recursos utilizados pelos artistas.

O corpo é um ponto importante para a preparação do performer de cabaré. Como os locais em que acontecem os cabarés artísticos estão ligados à vida noturna, a expressão corporal do performer de cabaré não pode ser a mesma que a do ator de teatro. A arquitetura dos edifícios teatrais é feita para que o público preste atenção na caixa cênica. Já nos espaços alternativos, a arquitetura não valoriza exclusivamente a cena, a performance coexiste com vários outros elementos do espaço noturno. Logo, os corpos precisam ser expandidos, rasgados, visíveis, eles aparecem em cena repletos de exageros e clichês. (Ferreira, 2019, p. 26)

O cabaré é um grande carnaval. Segundo Mikhail Bakhtin (1984), o Carnaval traduz uma forma de extravasamento e de liberdade, que rompe com as barreiras hierárquicas e sociais e mistura os indivíduos num único grupo, permitindo o contacto livre entre as pessoas, criando um senso de união e um tipo de relação diferente daquela permitida pelo sistema, pela Igreja e pelo Estado (Jenks, 2003). O cabaré aproxima-se do Carnaval sobre a perspectiva de Bakhtin, porque faz uma utilização da fantasia e da festa como arma para transgredir os valores vigentes, e criar um mundo onde outras lógicas possam ser possíveis.

A carnavalização do cabaré tem subjacente diversos aspetos, como a quebra da quarta parede entre o público e o espetáculo. O espectador tem liberdade de escolher o seu foco de atenção e pode escolher o que fazer no cabaré, inclusive ignorar totalmente o *performer*. A hierarquia do foco de atenção que a caixa cênica impõe em edifícios teatrais, não existe no cabaré. Já no Carnaval, essa quebra de hierarquia aparece quando a própria população parodia outras classes, nomeadamente quando o povo critica a nobreza, processo que tornou comum a coroação de falsos reis no período do Carnaval, por exemplo. O cabaré e o carnaval são ricos em possibilidades performativas porque ambos são híbridos.

“O carnaval tornou-se um conceito crítico na análise cultural, rico em possibilidades, que os teóricos ignoram por sua conta e risco. O carnaval é o dispositivo pós-moderno perfeito, possui estilo irrestrito,

método sem parâmetro ou rigor, identidade descentralizada e uma cadeia contínua de quebra de significante.” (Jenks, 2003, pp. 164)¹².

Sobre a execução das performances, Streva (2017, p. 211) criou uma tabela de elementos e técnicas frequentemente utilizados em cabaré. Esta tabela não deve ser vista como uma listagem de regras para se fazer um número de cabaré, mas sim como um acervo de recursos que são utilizados com mais frequência. Além disso, tanto Streva quanto Sotres (2016) catalogaram um conjunto de jogos teatrais que trabalham características consideradas importantes para se fazer um número de cabaré, como criatividade, improviso, expressão corporal, entre outras.

Tabela 1 Elementos e técnicas de cabaré

ELEMENTOS	TÉCNICAS
Contraste	<i>Chans ons</i> , repente, batalha de rap
Angústia da Morte	<i>Disease</i>
Carnavalização	Marionetes Humanas
Espínto <i>Fumisme</i> : humor caustico e deboche	Teatro de Sombras
<i>Atmosfera Noir</i> : sensualidade e perigo	Teatro de Fantoques
Denúncia social	Pantomima
Crítica política e/ou de costumes	Números de Dança Improvisada
Questões de Gênero	<i>Tableau Vivant</i> (Quadros Vivos)
Efeitos de Distanciamento - Mestre de Cerimônia	Brutuísmo (experimentações com barulhos e ruidos)
Relação direta com a plateia	Contaçon de História
Expressionismo (distorçon e reduçon)	Números de Ilusionismo (levitaçon, mágica, cabeça cantante, etc.)
Dadaísmo (fragmentaçã e justaposiçon)	Comédia Física
Futurismo (desumanizaçon)	Esquetes Teatrais
Surrealismo (exploraçon do inconsciente)	Números de Circo (pema de pau, tecido, contorcionismo, malabares, etc.)
Absurdo	Efeitos tecnológicos
Escatologia	Dublagem ou <i>lip sync</i>
Grotesco	Gromelô
Melodrama	Escrita automática
Burlesco	Paródias de peças, filmes ou músicas

13

Em suma, entendo como cabaré um gênero artístico com as seguintes características fundamentais: ser desenvolvido por *performers*; ser crítico ao seu tempo; ter uma programação e não uma dramaturgia complexa com um fio condutor; acontecer em espaços não necessariamente preparados para a caixa cênica, mas sim para socialização; ter elementos de

¹² Citação traduzida pelo autor deste trabalho

¹³ (Streva, 2017, p. 211)

carnavalização; não ser minimal, ou seja, utilizar alguma técnica e/ou elemento que se destaque no meio de outras atrações da vida noturna, e reclame a atenção do espectador (como por exemplo, expressão corporal).

Cabaré e outras linguagens populares

No auge do cabaré, existiam também outros géneros teatrais populares e semelhantes, alguns até foram mais marcantes na história brasileira e lusitana do que o cabaré, como é o caso da Revista. Carlson (2018, pp. 80-81) que avalia o cabaré, vaudeville, revista, e outros géneros populares, como precursores do que conhecemos hoje como performance. Por isso, para entender os cabarés nestes contextos, é preciso uma análise desses e de outros géneros.

Teatro de Revista

O Teatro de Revista, *Revue* em francês, surgiu em meados do século XVIII, em França, com o objetivo de visitar acontecimentos de um determinado ano. Essa revista continha um cariz crítico, ou seja, os acontecimentos eram mostrados em cena com humor onde se conjugava a noção de protesto. A sua estrutura mais comum era formada por apresentações, separadas por entremezes de música e dança.

É perceptível que o cabaré e a revista coexistiram, e foram populares na mesma época, assim como também partilhavam elencos. Em entrevista cedida ao jornal Expresso (Mendonça, 2016), a atriz portuguesa Judite Prata conta que se estreou como corista na revista na década de 1940, ao mesmo tempo que começou a trabalhar como dançarina nos cabarés, onde ficou até completar 50 anos de idade. O ator Raul Solnado fez o caminho contrário: estreou-se no Cabaret Maxime, em 1953, e, graças a isso, foi convidado pelo empresário Vasco Morgado para integrar o elenco de um espetáculo de revista (Mendonça, 2009). No Brasil também existiram artistas que trabalhavam com ambas as linguagens, como o regente Pinxiguinha, um dos nomes mais importantes da história da música brasileira (Streva, 2019).

A semelhança entre estes géneros vai muito para além do elenco: o público também era parecido. Os cabarés lisboetas tinham um público mais elitista, assim como alguns cabarés cariocas. Os mais famosos Cabarés de Rio de Janeiro eram frequentados especialmente pela camada mais popular da sociedade, no entanto, havia também cabarés luxuosos com o “*Assyrio*”, sediado na cave do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Streva, 2019), cujo público se assemelhava ao dos clubes de Lisboa. Já a revista ficou conhecida como género favorito das

classes mais populares. No entanto, é possível traçar um paralelismo entre os dois públicos, já que ambos tinham como objetivo –para além de assistir a performances – socializar. No cabaré, o carácter de socialização é algo omnipresente, pois as performances acontecem em ambientes de consumo de bebida, comida, e outros tipos de entretenimento. Na revista, o público transformava a ida ao teatro num evento social. Segundo uma análise de Monteiro (1994) sobre o perfil do público português de 1988, os espectadores da revista, que na sua maioria eram idosos, transformavam a ida ao teatro num evento social que acabava por ter a sua continuidade noutras atividades de entretenimento noturno. Pode-se levantar aqui a hipótese de que este público de 1988 consumia espetáculos de revista quando era mais jovem.

[...] O espectador quer divertir-se e rir e também obter conhecimentos. A ida à revista faz parte, para mais da metade dos espectadores, de um programa que os leva, no fim do espetáculo, a seguir para os fados, o bingo, o Casino Estoril, um espetáculo de variedades ou uma marisqueira.[...] (Monteiro, 1994, p. 1240)

Os conteúdos e temáticas entre os dois géneros também apresentavam semelhanças, a que Sotres chama *catarse farsesca*.

A farsa permite ao espectador experimentar uma *catarse farsesca*, tanto desde o aspecto cômico, como do aspecto reflexivo. A síntese com a qual se representa a realidade o leva a pensar sobre ela para compreender a história que lhe está sendo contada. Essa reflexão, na qual vê sua realidade nua e crua, permite ao público rir também de si mesmo e, ao desmascarar-se, compreende-se e compreende melhor o mundo que o rodeia. A *catarse farsesca* está relacionada com processos do inconsciente: simbolização, substituição, representação indireta, contra sentido. Busca-se surpreender o espectador e daí vem o estalo da gargalhada. A risada é prazer e cumplicidade. (Sotres, 2016, p. 55.)¹⁴

Ou seja, o público consegue descodificar a simbologia criada pelos artistas de cabaré e chegar à *catarse farsesca* neste processo. Este mesmo efeito acontece na revista, sobretudo a revista portuguesa, que precisava contornar a censura através de soluções metafóricas. Isto cria uma relação de cumplicidade entre o público e os artistas, como observa Vidal (2009):

O público, consciente de que a exposição total era impossível, acorria esperando o inesperado, participante num acto de cumplicidade através do registo do cômico. É possível que os diferentes níveis de empatia atingidos correspondessem aos níveis de sucesso dos espetáculos. O público sabia que uma atitude que deles era esperada (ou que esperavam de si) era a capacidade de saberem descobrir registos de duplo sentido do que era verbalizado em cena. Esta atitude fazia parte do espetáculo e a percepção dos subtextos por parte dos espectadores podia resultar do grau de integração social no quotidiano, da

¹⁴ Citação traduzida pelo autor deste trabalho.

esperteza em estabelecer relações para perceber a sátira presente e também da manha essencial para interpretar os registos mais vulgares. (Vidal, 2009, pp. 38-39)

Nesse aspeto, ambas as estéticas convergem em relação ao conceito de espectador emancipado, desenvolvido pelo filósofo francês Jacques Rancière (2008/2012). Rancière critica o teatro que coloca o espectador numa posição passiva e diz que este teatro “é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores” (p. 9). Ele propõe que o espectador passe a ter um papel ativo no entendimento do espetáculo, que ele possa ter sua própria interpretação do que foi visto e não ter uma interpretação única já formatada sobre o espetáculo (Ferreira, 2019, p. 20). Como o cabaré e a revista são, essencialmente, críticas cómicas, interessa ao espetáculo que o espectador possa participar na criação da sua própria perceção sobre o que está a ser visto.

Além disso, salienta-se ainda que as duas linguagens têm forte presença de uma cultura popular local. Nos cabarés brasileiros, o samba era tocado do mesmo modo que se tocava fado nos clubes lisboetas. Já a revista foi totalmente adaptada à cultura popular portuguesa e brasileira. Também a carnavalização está presente nestas linguagens. Na revista, que tinha como um dos objetivos a sátira e a caricatura política, o público divertia-se com o rompimento hierárquico que era criado em cena, permitindo-se, assim, rir de quem se encontra, na hierarquia social, acima dele.

O cariz transgressor do carnaval é perceptível nos dois géneros, e conseqüentemente a dimensão política. A revista assumiu especificamente o papel de fazer críticas políticas diretas, pois os cabarés nem sempre assumiam esse papel, sendo que as críticas eram mais direcionadas aos costumes. Os cabarés lisboetas da década de 1920 foram marcados por forte presença feminina, tanto na parte dos artistas como no público, num contexto em que mulher se estava a emancipar (Vaz, 2009, p. 144). No Rio, no mesmo contexto histórico, o cabaré foi palco para diversas manifestações artísticas afro-brasileiras (Streva, 2019).

Não obstante, as duas linguagens possuem diferenças que as tornam únicas. A primeira é que, ao contrário do cabaré, a revista não tinha pretensões de ser nem um laboratório de experimentação nem berço de movimentos de vanguarda. Por mais que a revista se tenha reinventado ao longo dos anos, acumulou uma série de tradições que permitem identificar um espetáculo deste tipo. O cabaré, apesar de também deter as suas tradições, é mais versátil por ter no seu cerne o caráter experimental, tornando-se difícil definir o que seria um cabaré ideal (Sotres, 2016, p.21).

O local onde se sediavam os espetáculos também era diferente. Pese embora os cabarés lisboetas se realizassem dentro de clubes, eles assemelham-se a outros cabarés por não dependerem do edifício teatral para acontecer. Em alguns cabarés, principalmente os mais pequenos, a relação entre artistas e público chegava a ser física. A revista, mesmo que existissem números de plateia, acontecia dentro da caixa cénica. Ou seja, o público da revista ia exclusivamente para assistir ao espetáculo; já o do cabaré não estava necessariamente interessado na performance, pois alguns queriam apenas estar inseridos num ambiente cosmopolita (Vaz, 2009, p. 144).

Vaudeville

O *vaudeville* surgiu em França, no século XV, e era conhecido como um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos. A partir do século XVIII, transforma-se em espetáculos para teatro de feira, de rua, que usam música e dança. No século seguinte, ganha contornos mais definitivos de comédia ligeira, por meio de autores como Eugène Labiche (1815-1888) e Georges Feydeau (1862-1921). (Pavis, 2018, p. 427)

Assim como o cabaré, o *vaudeville* espalhou-se pela Europa e pelas Américas. Os géneros guardam semelhanças, como a não conexão dramatúrgica de uma cena a outra, e é similar a um espetáculo de variedades. Ambos também possuem números ligeiros que não precisam de excessiva concentração do público. No entanto, o *vaudeville* é associado ao puro entretenimento, enquanto o cabaré é associado a um cariz mais artístico. Na Alemanha de 1904, por exemplo, o *vaudeville* é tido como um género que excita sentimentos baixos na audiência. Já o cabaré absorve as características aceleradas e cativantes do *vaudeville*, refina-as e eleva-nas ao cariz artístico (Oliveira, 2017, pp. 42-46).

O *vaudeville* também é conhecido pela sua versão estadunidense popular até a década de 1930, que foi posteriormente substituído pelo cabaré (Streva, 2017, p. 63). Lá, o género foi tão importante na sua época para o entretenimento, quanto a televisão e o cinema foram para suas respetivas épocas, além de levar diversos imigrantes a cena. (Slide, 2012, p. xii). O género seguiu o caminho semelhante à versão europeia: começou como teatro de variedades e depois passou a ter *sketches* cómicos ligeiros, até ser absorvido e refinado pelo cabaré.

Os dois géneros têm a semelhança de serem focados no *performer* e de não procurarem criar um completo fio condutor para o público.

Although its use of blackface and its ethnic parody gave the minstrel show a particular niche in nineteenth-century entertainment, the structure and often even individual elements in it had very close ties, as we have noted, to other popular forms of the period, the circus, vaudeville and variety shows, and the music hall, all providing a fertile ground for performance activities presented in review form. [...] (Carlson, 2018, p. 80)

Capítulo 2: Performance Digital Online

[...] Since the history of performance in the twentieth century was 'marked by the advent of new technologies of representation,' the digital revolution of the 1990s suggests 'a new futurism of virtual performance possibilities.' (Carlson, 2018, p. 109)

Introdução

As novas tecnologias criaram oportunidades para que os artistas pudessem experimentar outras formas de fazer arte. Alguns gêneros artísticos surgiram da junção da arte com a tecnologia, como é o caso da performance digital.

Performance digital é um tipo de performance artística que utiliza computadores ou sistemas computadorizados como elemento integrante do próprio processo de criação (Gomes, 2013, p. 132). Estas performances não são exclusivamente *online* ou distribuídas em contextos geográficos diferentes¹⁵. A performance digital é um conceito muito amplo, que pode abarcar, por exemplo, qualquer espetáculo ao vivo que utilize grande aparato tecnológico, sem ter relação com o ciberespaço¹⁶. Com tamanha amplitude, artistas e investigadores criaram os seus próprios conceitos, como o subgênero da performance digital. Para este trabalho, os subgêneros que interessam são os que serão denominados como performance digital *online*, ou seja, aqueles que acontecem no ciberespaço.

Como o objetivo deste trabalho é falar sobre cabarés no ciberespaço, foi necessário restringir os subgêneros da performance digital *online* para que eles atendessem aos requisitos de um cabaré (como visto no capítulo anterior sobre o conceito de cabaré). Então, é necessário um subgênero que tenha no seu cerne a interação com público, para manter o cariz de socialização e, que ao mesmo tempo, seja provocador. Nesta pesquisa, surgiu um subgênero que eu já investigava, a *cyberformance*, a que chamaremos *ciberformance* neste trabalho.

Ciberformance foi um termo criado por Helen Varley Jamieson, nos anos 2000, para classificar experimentos artísticos, onde uma performance ao vivo acontece conectada remotamente com outros *performers* através de uma ferramenta síncrona de comunicação ligada à internet. Noutras palavras, *ciberformance* traduz uma performance artística ao vivo e que acontece no ciberespaço, sendo o termo a junção das palavras *cyberspace* e performance.

¹⁵ Entende-se como distribuída quando o público e o performer não estão no mesmo espaço geográfico.

¹⁶ Espaço cibernético.

Breve Histórico

A cibernética, nos seus primórdios, apresentou-se como uma ciência do controlo e da comunicação, e hoje percebemos que sofremos muita influência desta desde o seu surgimento na década de 1950 (Lafontaine, 2004). A cibernética introduziu novas formas de comunicação e por essa razão se tornou um fenómeno cultural e não meramente *hardware* e *software*.

Futhermore, media technologies constitute networks or hybrids that can be expressed in physical, social, aesthetic, and economic terms. Introducing a new media technology does not mean simply inventing new hardware and software, but rather fashioning (or refashioning) such a network. The World Wide Web is not merely a software protocol and text and data files. It is also the sum of the uses to which this protocol is now being put: for marketing and advertising, scholarship, personal expression, and so on. These uses are as much a part of the technology as the software itself. For this reason, we can say that media technologies are agents in our culture without falling into the trap of technological determinism. New digital media are not external agents that come to disrupt an unsuspecting culture. They emerge from within cultural contexts, and they refashion other media, which are embedded in the same or similar contexts. (Bolter & Grusin, 2000, p. 19)

Na performance não seria diferente: são inúmeros os espetáculos que utilizam a cibernética, quer de uma forma simplificada através da divulgação de trabalhos nas redes sociais, quer através de interações virtuais que os *performers* fazem enquanto estão em cena. Com tantas possibilidades de interação do cibernético com as artes cénicas, é difícil traçar um limite de quando a obra fica mais cibernética ou mais teatral, ou até mesmo quando se transforma num híbrido entre estas categorias.

O teatro, a dança e a performance sempre foram formas interdisciplinares ou multimédia. Há séculos que a dança está em íntima ligação com a música e inclui elementos visuais como cenários, adereços, figurinos e iluminação para dar ênfase ao corpo no espaço. O teatro, desde as suas raízes clássicas às formas mais experimentais, incorpora tudo o descrito acima e ainda a voz humana e o texto. Através dos séculos o teatro tem reconhecido e utilizado o potencial dramático e estético das novas tecnologias e sempre usou as técnicas mais avançadas em cada época para otimizar as suas produções. No teatro a tecnologia para criar desde os efeitos visuais e sonoros fantásticos do «Deus ex-machina», às inovações na perspectiva, passando pelos engenhos mecânicos cénicos do século XVI, pela introdução do gás e mais tarde da electricidade e dos efeitos de iluminação, e, chegando, por fim, ao computador como meio de controlar a iluminação, o som e as mudanças de cenário. (Gomes, 2013, p. 71)

A relação do ator com a máquina, por exemplo, não é algo recente. Alguns teóricos e encenadores investigam a relação entre atores e máquinas antes mesmo do surgimento da cibernética. Estas comparações tiveram o seu auge após as revoluções industriais e, principalmente, depois do aparecimento da luz elétrica e do cinema. O encenador Gordon

Craig, por exemplo, criou o conceito de ator marionete, onde investigava maneiras de expandir o corpo do ator. Esse processo ganhou mais força com a cibernética, na década de 90 diversas performances foram transmitidas em tempo real pela internet (Madeira, 2013).

A investigação dos limites entre o teatral e o cibernético criou uma dicotomia entre o real e o virtual. O real é encarado como o orgânico, o ao vivo, o que eu vejo e posso tocar, enquanto o virtual traduz um amontado de dados não orgânicos. Mas quando o virtual tem como ponto de partida algo orgânico, pode ser considerado real? No caso de uma videochamada, onde uma pessoa vê a outra pelo ecrã do seu computador ou telemóvel, a outra pessoa deixa de ser real só porque naquele momento está a ser representada por dados? São questões levantadas ainda hoje¹⁷ no ramo das performances cibernéticas.

Antecedentes

Gomes (2013) destaca alguns antecedentes para as performances digitais e particularmente para a *ciberformance*, dentre elas a *performance art* da década de 60 e 70, com os *happenings* e o Fluxus, e os movimentos de vanguarda modernistas, em especial os futuristas. Segundo a autora, estes antecessores foram importantes por fazerem experimentações artísticas com *media*.

O Fluxos foi um movimento performativo da década de 1960, traduzido num movimento antiarte, ou seja, contrário a uma arte exclusiva do museu, e que fomentava a arte participativa em eventos abertos. “Este movimento ridicularizava o modernismo e, tal como Duchamp, os seus seguidores pensavam que a arte tinha que ter ligação aos objetos e acontecimentos de todos os dias, passando esta noção através de eventos mínimos” (Gomes, 2013, p. 99). Gomes destaca que as performances do Fluxos precisavam da interação com o público e usavam diversas vezes de tecnologia para isso, assim como acontece com a *ciberformance*.

Antecessores da *performance art*, os futuristas são recorrentemente citados como precursores de movimentos artísticos como o Dada no *Cabaret Voltaire* (Monteiro, 2010, p. 279), os cabarés do século XX (Oliveira, 2017, p. 50), e até mesmo o que entendemos hoje como performance (Carlson, 2018, p. 83).

Desde os seus primórdios que a arte performativa recorreu a vários *media* para se construir. As vanguardas do princípio do século XX foram as primeiras a fazê-lo. Futuristas, construtivistas, dadaístas,

¹⁷ O capítulo seguinte traz exemplos de notícias de 2020 que discutem esse tema.

surrealistas, expressionistas – todas as vanguardas modernistas parecem ter sido precursoras da performance digital. Porém os futuristas, com as suas práticas e filosofias estéticas, tiveram uma posição central na linhagem da relação tecnologia/performance. (Gomes, 2013, p. 69)

O futurismo foi um movimento de vanguarda nascido em 1909, ano da publicação do seu manifesto no jornal *Le Figaro*, em Paris. O movimento era crítico à arte feita na sua época e procurava provocar o público. Os futuristas imaginavam uma corrida ao futuro, em vez de apenas ficar entorpecido pela segurança do que já está estabelecido. Os fundadores do movimento eram jovens artistas, e um dos principais nomes foi do artista e jornalista italiano Filippo Tommaso Marinetti. (Goldberg, 1980, pp. 369-370).

Como um movimento híbrido, o futurismo contava com poesias, pinturas e esculturas, mas a performance era o diferencial para o movimento:

Such responses to Futurist activity could not have been achieved by painting or sculpture exhibitions alone. While many young painters were quickly drawn into Marinetti's circle and solicited as cosignatories of the Manifesto of Futurist Painters 1910, their first year of activity, prior to any exhibitions of Futurist painting or sculpture, was on the performance circuit. And even that first exhibition, which took place in Milan on 30 April 1911, was announced in the form of a performance: the Technical Manifesto of Futurist Painting described how "on the 18th of March, 1910, in the limelight of the Chiarella Theatre of Turin, we launche our manifesto to a public of three thousand people.... It was a violent and cynical cry which displayed our sense of rebellion, our deep-rooted disgust, our haughty contempt for vulgarity, for academic and pedantic mediocrity, for the fanatical worship of all that is old and worm-eaten (Goldberg, 1980, pp. 369-370).

Com um foco na performance e um olhar para o futuro, os futuristas experimentavam tecnologia com arte. O período em que surgiu é “comparável à revolução digital em termos de mudança tecnológica e transformação social e cultural” (Gomes, 2013, p. 84). Essas experimentações aproximam-no da performance digital.

O real e o virtual

Com a evolução das tecnologias, várias tentativas de interseção entre teatro e computador surgiram, algumas inclusive tendo como ponto de partida investigadores da área da Ciência da Computação, ao invés das artes cénicas. Foi o caso do espetáculo teatral de 1997, “I/It”, desenvolvido no MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts) pelo matemático e cientista de computação Claudio Pinhanez (Madeira, 2013). Enquanto desenvolvia o seu Doutorado, Pinhanez, brasileiro radicado nos Estados Unidos, batizou a sua pesquisa de teatro computacional.

No espetáculo em questão, existiam dois atores em cena: um humano e uma máquina. O ator máquina era representado por dois grandes ecrãs, um estava ao fundo do palco e parecia uma máquina fotográfica fotografando as poses que o ator humano fazia. Já o segundo ecrã mostrava as silhuetas destas fotografias. O enredo da peça era a descoberta do ator humano sobre o ator máquina. No final do espetáculo, o público subia ao palco e interagia com a máquina, sendo fotografados e depois vendo a silhueta da foto. Os vídeos do espetáculo e outras pesquisas do teatro computacional podem ser encontrados no perfil de Pinhanez no Youtube (Pinhanez, Claudio Pinhanez, s.d.).

A intenção de Pinhanez era anular a dicotomia entre real e virtual, mas esta não foi rompida; muito pelo contrário, os dois atores em cena eram facilmente distinguíveis. O enredo do espetáculo focava-se na curiosidade e descoberta do ator humano sobre o ator máquina, fator pelo qual, mesmo coexistindo no mesmo espaço, o real e o virtual estavam bem distinguidos. Pinhanez não alcançou o seu objetivo com o projeto. “O investigador revela que sentiu muita frustração pela dificuldade de estabelecer a interação, como se houvesse uma janela entre dois mundos não-conectados. ‘Eu queria quebrar essa janela’, conta, por telefone, de seu escritório.” (Nogueira, 2002).

Por outro lado, analisando o vídeo do final do espetáculo (Pinhanez, 2008), onde o público interage com a máquina, é possível observar fascínio por parte dos espectadores. A interação faz parecer que a máquina pode compreender e responder aos estímulos dos humanos. Com efeito, para a época, esta era uma grande novidade, uma ressalva para o conceito de “pode pensar”, pois é subjetivo e muda com o tempo. Nos primórdios da cibernética, por exemplo, Alan Turing propôs o teste de Turing onde submetia um humano e uma máquina a uma série de questões às cegas, com o objetivo de provar que a máquina pode pensar caso não fosse possível identificar quem era o humano e quem era maquina. Nascia ali o *embodiment*¹⁸ da inteligência. (Hayles, 1999). Os parâmetros utilizados por Pinhanez ao configurar o *embodiment* do ator máquina de “I/It” foram mais complexos que os parâmetros de Turing na criação do seu teste. Assim como os parâmetros de “pode pensar” da contemporaneidade são muitos mais complexos que os de 1997, ano de “I/It”. Logo, o entendimento de inteligência numa máquina é um conceito que está sempre em evolução.

Outro exemplo de utilização da cibernética no teatro é o espetáculo “Perch” (também conhecido como “PERCH – Uma Celebração de Voos e Quedas”) de três companhias de teatro,

¹⁸ Termo em inglês que traduzido para o português significa corporificação.

LUME Teatro (Brasil), Conflux (Escócia) e Legs on the wall (Austrália). Este foi um espetáculo teatral apresentado, simultaneamente, no Largo do Rosário, em Campinas (São Paulo, Brasil), e no centro da cidade de Glasgow, na Escócia, nos dias 19 e 20 de julho de 2014. Reuniu mais de duzentos artistas e teve apresentação ao vivo através de projeções entre os espetáculos que aconteciam no Brasil e Escócia, simultaneamente. O espetáculo também contou com diversas acrobacias aéreas nos prédios dos espaços públicos. Este foi um projeto para comemorar os 240 anos de Campinas e, concomitantemente, a abertura cultural do Commonwealth Games 2014, no Reino Unido, e ainda do aniversário de 30 anos do LUME Teatro. Mais de vinte mil pessoas assistiram ao espetáculo nos dois dias de apresentação. (Lume Teatro, s.d.)

A parte cibernética acontece quando o espetáculo brasileiro se encontra com o espetáculo escocês e os dois se transformam num único espetáculo. Segundo entrevista com o ator do LUME Teatro, Renato Ferracini (2020), os dois espetáculos eram diferentes apesar de possuírem semelhanças. A versão brasileira, por exemplo, tinha cento e quarenta artistas em cena enquanto a escocesa contava com cerca de vinte. Mesmo assim, os espetáculos tinham em comum a comunicação entre si, aos quarenta e três minutos de peça. Essa comunicação era controlada por dois assistentes de palco, um no Brasil e outro na Escócia, que mantiveram contacto durante toda a apresentação do espetáculo, para se certificarem de que a comunicação aconteceria exatamente no momento esperado. Quando os dois espetáculos estavam preparados, era ligada uma ferramenta síncrona de comunicação *online*, e exibido um vídeo ao vivo do espetáculo por *streaming*. Desta forma, os atores e o público do Brasil viam os atores e o público da Escócia, e vice-versa. Para que essa comunicação fosse possível, foi necessário a contratação de empresas de telecomunicação para permitir a conexão (Ferracini, 2020). Dezassete anos após “I/It”, “Perch” juntava duas partes orgânicas pelo ciberespaço e transformava-as num único espetáculo, rompendo assim toda a limitação geográfica existente.

O espetáculo “Perch” não busca quebrar a parede entre o real e o virtual, muito pelo contrário, este utiliza o ciberespaço para tornar espetacular o que a tecnologia é capaz de fazer. A companhia contratou uma empresa de telecomunicações para garantir que não houvessem falhas durante o espetáculo. O risco de falhas tecnológicas é um risco inerente as performances no ciberespaço.

Tudo isso se relaciona amplamente com a performance arte realizada no mundo real, mas quando essa mesma performance é realizada através da internet, algumas mudanças podem acontecer na apreensão da mensagem, como “ruídos” ocorridos por causa de atrasos provocados pela rede da internet, por causa

do analfabetismo dos computadores, pela falta de tecnologia necessária para usufruir da performance em sua plenitude (ex. monitor sem cor, falta de colunas, países que não possuem internet) que faz com que a audiência não consiga decodificar a mensagem transmitida, ou que apenas receba pedaços de uma mensagem e tenha de preencher as lacunas para criar a sua própria interpretação narrativa dos acontecimentos. (Albuquerque, 2012)

Estas possibilidades dentro do meio artístico podem fazer com que o artista queira ou não aprofundar-se na dicotomia real e virtual. Brecht, com o seu teatro, rompeu com diversas convenções que causavam ilusão ao espectador. Alguns artistas, bebendo conscientemente ou não do discurso brechtiano, ao apresentarem as suas performances no ciberespaço, quebram a ideia de causar ilusão do real a partir do virtual. Estes artistas é que interessam para esta investigação. Artistas que se apropriam de possibilidades que a cibernética apresenta e expõe a dicotomia do real e virtual.

Ciberformance

Há artistas que dedicam boa parte de suas obras na investigação de performances no ciberespaço. A neozelandesa Helen Varley Jamieson, que além de escritora e artista de teatro, também é conhecida como artista digital. A sua carreira é marcada pela prática de artes experimentais na internet, como local para apresentações, especificamente para reunir artistas remotos em eventos teatrais ao vivo. Além disso, ela coordena plataformas de performances que conceituou como um novo género artístico chamado *ciberformance*.

Jamieson preferiu criar uma nova nomenclatura na tentativa de romper com a dicotomia existente entre virtual e real, e abrir um espaço de criação para que ambos coexistissem. Existem diversas investigações sobre a utilização de tecnologias e da cibernética no universo do teatro e da performance, assim como existem diversos termos utilizados para denominar este tipo de experimentação artística. Contudo, para a autora nenhum nome representava efetivamente o rompimento da dicotomia.

[...] Minha análise da terminologia relevante existente revelou uma multiplicidade de termos sobrepostos e contraditórios, alguns inclusive ao ponto da falta de sentido, além de exceções a todas as regras: teatro virtual, ciber-teatro, hiper-desempenho, teatro mediado por computador, ciberdrama, arte telemática, desempenho liminar, desempenho intermediário, desempenho pós-orgânico, hiperdrama, para mencionar apenas alguns... e meu próprio termo, ciberformance. A necessidade de um termo específico é

evidenciada pela falta de concordância das definições - antes que possamos iniciar um discurso significativo, precisamos estabelecer do que realmente estamos falando. (Jamieson, 2008, p. 30)¹⁹

Em 2008, Jamieson escreveu a sua dissertação de Mestrado *Adventures in Cyberformance, experiments at the interface of theatre and the internet* na *Queensland University of Technology* sobre o conceito que criara –ciberformance – e, posteriormente, Gomes (2013) atualizou esse conceito. O manifesto consiste nos oito pontos resumidos abaixo. Na versão integral, a autora cita diversos exemplos de aplicabilidade para cada ponto do manifesto.

- É ao vivo

Os *performers* e o público estão conectados no mesmo momento em que acontece a performance. Todo o material necessário para a performance acontecer deverá ser preparado previamente pelos artistas. (Jamieson, 2008, p. 34)

- Está no ciberespaço

A ciberformance acontece num espaço conectado pela internet, com uma ferramenta síncrona de comunicação. Pode ser qualquer tipo de ferramenta, desde *chatrooms* a conexões com vídeo, o importante é que tenha interação em tempo real entre duas ou mais pessoas. (Jamieson, 2008, p. 35)

- É distribuída

Os *performers* e o público distribuídos geograficamente são reunidos em tempo real na internet. O público pode estar distribuído em vários sítios, ou no mesmo sítio, ou pode ter parte no mesmo sítio e parte distribuído geograficamente. A *ciberformance* não é uma transmissão ao vivo pela internet de um trabalho artístico (Exemplo: concertos transmitidos ao vivo pela internet), embora a transmissão ao vivo possa aparecer como elemento da *ciberformance*. É importante distinguir que para ser *ciberformance*, o *performer* precisa ter preparado a sua performance para esta finalidade, e não simplesmente transmitir ao vivo uma performance com o único objetivo de expandir o público. Tampouco é a distribuição de alguma apresentação artística previamente gravada. (Jamieson, 2008, p. 35)

- Tem atitude

¹⁹ Citação traduzida pelo autor deste trabalho

Este ponto é o mais subjetivo do manifesto. Por acontecer no ciberespaço e depender diretamente do desempenho da tecnologia, a *ciberformance* é arriscada, ultrapassa e quebra limites, e é experimental tanto na forma quanto no conteúdo (Jamieson, 2008, p. 36). O risco é um elemento que aparece na performance muito antes das experiências com a cibernética: um exemplo clássico disto são as performances da artista Marina Abramovic. Numa das suas performances de mais alto risco, *Rhythm 0*, a artista disponibilizou uma mesa com mais de setenta itens, dentre eles objetos cortantes e uma pistola carregada. Ela ficou 6 horas exposta ao público, que poderia interagir com o seu corpo da forma que desejasse. (Carvalho, Gottardi, & Peruzzo, 2018)

Entretanto, Jamieson não limita o termo “atitude” apenas ao risco em que o *performer* se coloca.

Normalmente, o desempenho cibernético lida com questões contemporâneas, muitas vezes, mas nem sempre, incorporando a tecnologia ao conteúdo, e muitas vezes apresentando ou representando ideias de uma maneira que ilumina as idiossincrasias, contradições e problemas do mundo pós-moderno. O público é regularmente surpreendido e confrontado pelo inesperado (e às vezes os artistas podem ser igualmente confrontados pelo público) (Jamieson, 2008, pp. 36).

Confrontar o público também é uma forma de atitude, a *ciberformance* pode abordar assuntos socialmente engajados, ou melhor, pode tornar-se, como alguns *performers* chamam, *ARTivismo*. Este termo é normalmente utilizado para classificar performances que têm compromisso com crítica política e social (Moscovich, 2013). Ou então, discutir questões contemporâneas no seu tempo.

No entanto, apesar de encontrarmos formas de explicar o que é ter atitude, há um entendimento hoje de que o espectador é emancipado para interpretar uma obra da forma que quiser. Então, é complexo definir o termo atitude já que cada espectador pode interpretar atitude da forma que desejar.

“Ter atitude” não é algo fácil de definir, já que está mais relacionado com o conteúdo da obra, e o *performer* pode achar que fez algo com atitude e o público discordar. Susan Sontag no seu texto “Contra a interpretação e outros ensaios” ressalva quão presos estamos à percepção do conteúdo da obra e menos à fruição da mesma, que interpretar a obra é enchê-la de significados e domesticá-la.

Hoje vivemos uma época em que o projecto de interpretação é geralmente reaccionário, sufocante. [...] Interpretar é empobrecer, reduzir o mundo - com vista a instaurar um mundo espectral de 'significados'. É transformar o mundo neste mundo. ('Este mundo!' Como se houvesse outro). O mundo, o nosso mundo,

foi já suficiente reduzido, empobrecido. Basta de duplicados desse mundo, até vivermos de novo uma experiência mais imediata daquilo que temos. (Sontag, 2004/1966, p.24)

- É cheio de recursos

É cheia de recursos em dois sentidos. O primeiro é que as performances são feitas com *softwares* livres²⁰ e privilegiam ferramentas de fácil aprendizagem. O segundo é que ela pode utilizar infinitos recursos que a cibernética dispõe, como *chats*, vídeos, áudios, imagens, jogos, enfim, uma infinidade de possibilidades. (Jamieson, 2008, p. 37). Considerando que a cibernética está em constante pesquisa, muitas outras formas de comunicação remota ainda vão surgir e poderão diversificar ainda mais as performances no ciberespaço.

- É transparente

Não há tentativas de criação de ilusão com a audiência, não há pretensão de parecer real. O público sabe que está a assistir a uma *ciberformance*. (Jamieson, 2008, p. 38).

- É inacabada

A *ciberformance* é interativa, o que possibilita infinitos desfechos, por isso a obra é inacabada. A internet possibilita diversas formas do *performer* interagir com o público. (Jamieson, 2008, p. 39).

- É digital

Por fim, este item é redundante, pois a própria designação – *ciberformance* –, já denota uma performance dentro do ciberespaço, que é o espaço digital.

Gomes (2013) atualiza o conceito de *ciberformance* em onze itens. As motivações da autora para esta atualização são diversas: o primeiro é que Jamieson não define o seu manifesto como algo fechado, mas sim como um conceito que, possivelmente, será atualizado (2018, p. 40). O segundo é que os avanços cibernéticos de 2008, ano do manifesto, para 2013, ano da publicação de Gomes, foram significativos. Por exemplo, Jamieson usava majoritariamente *chats* para suas performances em 2008, deixando de fora diversas ferramentas populares, como as redes sociais (Gomes, 2013, p. 148).

Dos onze pontos de atualização, sete reforçam conceitos do manifesto original, alguns deles tem o nome atualizado. “Ter atitude” passa a designar-se “experimental/metamedial”,

²⁰ *Softwares* que não são ligados a grandes empresas.

pois “lida com assuntos contemporâneos, incorporando a tecnologia no conteúdo, representando as contradições e idiosincrasias do mundo pós-moderno” (Gomes, 2013, p. 153), ou seja, uma definição mais objetiva para o que Jamieson definia como atitude. “Ser transparente”²¹ é renomeada para “opaca”, para Gomes “os meios tecnológicos e de produção são visíveis ao espectador/participante. Se fossem ocultados, escondidos, supostamente permitiriam uma imersão numa simulação, sem barreiras, transparente. A opacidade pressupõe uma consciência dos *media*, uma *hipermediação* que contraria precisamente essas ideias de desincorporação e de imersão total” (2013, p. 153).

O item “ser cheio de recursos” é retirado e substituído por quatro novos:

- Telemática, gera telepresença ou presença virtual

Uma vez que está dependente da ligação à Internet, é também telemática na acepção original, ou seja, há convergência de redes de telecomunicações com computadores. O termo foi apropriado da engenharia pelas artes, gerando «performance telemática», e popularizou-se como a performance ao vivo que usa as telecomunicações e a informática para ligar diferentes performers/públicos por vídeo mas não se trata de videoconferência ou de live video broadcast, de distribuição de vídeos ou gravações. A ciberformance é telemática no seu sentido primeiro, não no de performance que usa video streaming, se bem que este elemento possa estar presente em algumas ciberperformances, mas apenas como mais uma fonte de informação. (Gomes, 2013, p. 152)

- Liminar

A justaposição, o contraste e a frustração de expectativas transformam a *ciberformance* numa performance liminar, ou seja, as regras formais são descartadas, desconstruídas, numa abertura à experimentação e inovação. (Gomes, 2013, p. 153)

- Intermedial

Utiliza diversas formas, tanto de conteúdo quanto de tecnologia, é híbrida. (Gomes, 2013, p. 153)

- Permite incorporação através de outras interfaces

²¹ Transparente e Opaca são conceitos citados por Bolter e Grusin (2000) para definir os meios que a tecnologia chega aos usuários. Em suma, a forma transparente é quando o software quer causar imersão total, por exemplo, experimentos com óculos de realidade virtual. Já a forma opaca é o contrário, a tecnologia é exposta o tempo todo e não há intenção de imersão, por exemplo, utilizar o software pelo computador. (pp. 21-50)

A *ciberformance* não está limitada a utilizar apenas a mão e o olho, pois com certas interfaces pode-se usar outras partes do corpo. (Gomes, 2013, p. 154) Por exemplo, algumas *ciberperformances* utilizaram *motion tracking*, ou captura de movimentos, sobre partes do corpo.

Revezes das performances digitais online

Nossa criação, desenvolvimento, interação, comunicação entre artista e público acontece de forma diferente quando mediatizada através do uso da internet. A internet passa a ser mais uma mediatização acrescentada ao processo de comunicação. Qualquer parte do mundo (que possua eletricidade, computadores/celulares que suportem internet) pode convergir ao mesmo espaço e aceder de certo modo a uma performance produzida e divulgada por meio da internet. [...] (Albuquerque, 2012)

Há artistas que fazem *ciberformance* conscientemente disso, mas também há artistas que fazem performances *online* e sem saber estão fazendo *ciberformance*, pois as suas performances preenchem todos os requisitos do subgénero²². As possibilidades de experimentações no ciberespaço é o principal elemento diferenciador da *ciberformance*, no entanto, existem cada vez mais experimentos utilizando conteúdo de empresas privadas. Nos estudos de caso que selecionei para este trabalho, todos utilizam ferramentas de alguma empresa privada, como *Facebook* e *Google*. Ao propor o *software* livre no seu manifesto, Jamieson seguiu o mesmo caminho dos primórdios da *Performance Art* que tinha como característica ir contra as grandes instituições artísticas e os museus para manter a performance livre de interesses outros, senão o do artista.

A performance digital *online* cria uma questão ética quando o *performer* opta por usar uma plataforma de empresa privada. Ao mesmo tempo em que divulga a sua arte de forma democrática, também garante engajamento da empresa nas redes (Estadão, 2020). Estas plataformas escolhidas, normalmente redes sociais, são de fácil curva de aprendizagem e de grande alcance de público, o que cria uma competição desleal com *softwares* livres que estão cada vez mais a perder força. São raros os artistas que utilizam apenas plataformas livres, ou criadas por si mesmo, para fazer as suas performances.

As performances digitais *online* também vendem uma falsa sensação de democracia de acesso. Pessoas que acedem facilmente à internet podem não ter a percepção de que ter um equipamento para tal é um privilégio. Um estudo da ONU feito em 2019 revela que 3,6 bilhões de pessoas no mundo permanecem excluídas sem comunicação *online*, sendo que em alguns países a média da população conectada é de 20%. Além disso, há uma disparidade de género

²² Exemplos no próximo capítulo.

em relação ao acesso à internet: 48% das mulheres, no mundo, tem acesso à internet enquanto 58% dos homens, no mundo, tem (ONU, 2019). Estas performances não são responsáveis pela falta de conectividade, mas refletem a desigualdade existente no mundo. Não há como afirmar que a performance digital *online* é uma arte libertadora e democrática, quando esta possui estas premissas.

Capítulo 3: Cibercabaré

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e da peste no plano de uma verdadeira epidemia. (Artaud, 1938/2006, p. 18)

Introdução

A pandemia da COVID-19, que alastrou pelo mundo em 2020, entrou para a história da humanidade como mais uma epidemia mundial. Diversas pestes e gripes passaram pela história da raça humana e deixaram milhões de mortos da noite para o dia. Um inimigo que sempre aparece como devastador, silencioso e com consequências muito parecidas entre si. Em “O teatro e a peste”, Artaud (1938/2006) descreve os efeitos que a peste causou em Marselha em 1720, tanto nos infetados quanto nos sobreviventes. São trezentos anos de diferença entre a epidemia descrita por Artaud e o Corona vírus, mas as situações são muito parecidas. Se não fossem os avanços tecnológicos e os trechos bem datados e descritivos da obra de Artaud, seria possível dizer que se estava a falar da mesma época.

Artaud (1938/2006, p. 18) compara os efeitos da peste ao trabalho do ator: o estado do infetado que morre sem destruição do corpo, tendo em si todos os estigmas de um mal quase abstrato, é igual ao estado do ator integralmente concentrado e transtornado pelos seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade. Também diz que o teatro se instaura na mudança de comportamento repentino nas pessoas, com o temor da morte ou do luto: existem libertinos que se transformam em puritanos, heróis que saqueiam casas, avaros que doam as suas fortunas, e toda a libido descontrolada entre as pessoas que estão aparentemente imunizadas.

Apesar das semelhanças, há uma diferença fundamental entre as duas datas: a cibernética. Antes da pandemia do Corona vírus, a cibernética já era popular na sociedade. Durante o *lockdown*, esta tornou-se fundamental para a comunicação interpessoal e para o entretenimento. Enquanto o contacto físico estava restrito, o contacto virtual estava liberalizado, sendo o único tipo de contacto possível. A cibernética permitiu que o mundo não parasse totalmente. Ou seja, com a pandemia mais recente, o ator teve que aprender sobre tecnologia.

Como visto no segundo capítulo, desde o fim do século XX, existem experimentos que unem o teatro e a cibernética, ou melhor, as artes performativas e a cibernética. No entanto, não há registos, ou pelo menos não há nenhuma investigação específica sobre o cabaré no ciberespaço antes da pandemia. O cabaré tem como premissa a socialização, e até então isto era feito ao vivo, com contacto físico, olho no olho. Por isso, não é fácil encontrar performances que se autodenominam como cabaré no ciberespaço antes da pandemia de 2020.

Os artistas de cabaré não ficaram parados à espera do mundo voltar a permitir contato físico e aglomeração, estes artistas criaram as suas próprias versões *online* dos seus cabarés. Com o recorte luso-brasileiro, investiguei alguns trabalhos, e escolhi três estudos de casos em formatos distintos até encontrar o que seria um cabaré *online* ideal, a que chamo de cibercabaré.

Contexto luso-brasileiro

Falar sobre este tema é falar sobre a história que ainda está a acontecer, então torna-se necessário fazer recortes no tempo para analisá-los. A observação do meu objeto de estudo durou um ano: de março de 2020 até fevereiro de 2021. Durante a observação percebi uma grande diferença entre os primeiros exemplos, onde todos foram surpreendidos com o *lockdown*, e os experimentos mais recentes, onde há alguma familiaridade com o ciberespaço. Logo, o recorte de um ano precisou ser dividido em duas fases. Para definir estas fases, é preciso entender como a pandemia e o *lockdown* funcionaram em cada país.

No Brasil, o *lockdown* foi um assunto polémico porque havia conflitos entre o Presidente da República e os Governadores e Prefeitos. O Governo Federal defendia a não necessidade do isolamento social, mesmo com esta medida a ser adotada em vários países do mundo e com resultado positivo em relação à não propagação do vírus (Orsi, 2021). Os Governadores de Estado e Prefeitos, na sua maioria, apoiavam o isolamento social. Isto gerou conflitos e as pessoas que apoiavam o Presidente da República manifestaram-se, defendendo o fim do isolamento social no começo da pandemia (Folha de S. Paulo, 2020). Como não houve uma diretriz nacional, não houve um apoio ao *lockdown*, e algumas cidades optaram pelo isolamento, mas outras não, fazendo com que a quarentena no Brasil ganhasse a particularidade de ser facultativa, sem severas punições (Ferraz, 2020). Ainda em outubro de 2020, conversei com pessoas que não saíam das suas casas desde março. Desta forma, não é possível afirmar, enquanto investigo este tema, quando o confinamento acabou no Brasil, ou se ele, de facto, existiu. Estas decisões fizeram com o que o Brasil não tivesse ondas definidas de contaminação,

mas seguiu-se sempre uma crescente conforme o gráfico a seguir (Johns Hopkins University, s.d.).

Figura 1 Gráfico de casos COVID-19 no Brasil



Em Portugal o cenário foi diferente. Apesar de o Estado negligenciar e subestimar a propagação do vírus antes de março de 2020 (Cádima, 2021), houve uma diretriz nacional de isolamento com o decreto do Estado de Emergência, o *lockdown*, com início em 18 de março de 2020. A maioria da população apoiou o isolamento social e o Governo tomou uma série de medidas para manter todos em casa, como auxílios emergenciais e a não cobrança de alguns impostos (Agência Lusa, 2020). Em maio de 2020, começaram algumas flexibilizações para o fim do isolamento. Os espaços culturais reabriram em junho, com novas diretrizes popularmente conhecida como "novo normal" (SIC Notícias, 2020). Isto fez com o que as atividades culturais *online* perdessem força para atividades nos espaços culturais, pese embora não tenham deixado de existir. Isso influenciou na escolha dos meus objetos de estudo, pois foi mais difícil encontrar cabarés no ciberespaço feito em Portugal, porque a certa altura já não existia só o ciberespaço como palco. A flexibilização do isolamento social foi cheia de reviravoltas, o Governo atualizava as regras de flexibilização quase quinzenalmente, acrescentando ou retirando as restrições. Durante o verão de 2020, as regras estavam mais flexíveis e o número de casos e mortes mais baixos, registando um dia que não houve nenhuma morte (Lopes & Dias, 2020). Entretanto, ao chegar ao Outono, os números de casos aumentaram drasticamente, ultrapassando até o pico de casos de abril, e esse contexto fez com que o Estado de Calamidade fosse novamente decretado. No entanto, durante as festas de fim de ano o Governo flexibilizou novamente e fez com que o número de contaminados batesse o

recorde no país (Barros & Volta e Pinto, 2021). Em janeiro de 2021 foi decretado um novo *lockdown* (Conferência de imprensa do Conselho de Ministros, 2021) e finalizado em abril (Walter, 2021). Isso fez com que Portugal tivesse picos desenhados da doença, conforme o gráfico a seguir (Johns Hopkins University, s.d.).

Figura 2 Gráfico de casos COVID-19 em Portugal



Como o gráfico brasileiro não apresenta muitas nuances, é difícil usar apenas esta informação como parâmetro para dividir as fases. Também não há como sobrepor um gráfico ao outro porque os dois países adotaram medidas distintas na contenção da pandemia. Então, recorri aos três principais objetos de estudos do meu trabalho: “The Spectacular Cabaret Fest 2020” (estreou em 07 de maio de 2020), “Beco da Serpente” (estreou em 28 de junho de 2020) e “Cabaré Voltei: A grande revista eletrônica” (estreou em 16 de agosto de 2020). Este último projeto utilizou recursos diferente dos dois primeiros trabalhos e aproximou-se muito da experiência de um cabaré ao vivo²³. Portanto, utilizei este projeto como parâmetro para dividir o surgimento do cibercabaré em duas fases:

- Fase 1: De março a julho de 2020. Início de decreto de *lockdown* pelo mundo, curva global de casos e morte em ascensão. A população partilhava um sentimento de medo e insegurança. Poucas comprovações científicas e estudos sobre o vírus. Atividades presenciais foram para o ciberespaço de forma brusca, e as pessoas tiveram que se adaptar muito rápido.

²³ Discutido no próximo subcapítulo

- Fase 2: De agosto de 2020 a fevereiro de 2021. Fim do primeiro *lockdown* em vários países e início do segundo, nesta fase os Governos testaram regras para o "novo normal". Primeira queda na curva global de casos e mortes. Vacinas começam a ser administradas em vários países (BBC, 2021). População já possui algum tipo de informação sobre o vírus. Já se utilizam com frequência máscaras, viseiras, álcool em gel e desinfetantes. Algumas atividades voltaram para o presencial ou semipresencial. As pessoas já dominam ferramentas do ciberespaço. Plataformas de videochamadas como *Zoom*, *Google Meeting*, *Google Hangout* e *Skype* passaram a ser de uso corrente.

As artes foram muito afetadas durante a quarentena e assumiram diferentes formas durante as duas fases. Na Fase 1, começaram as investigações dos artistas no ciberespaço, neste período surgiram muitas *lives*²⁴, principalmente no *Instagram*, *Facebook* e *Youtube*, e muitos espetáculos filmados foram disponibilizados em plataformas de vídeo. No entanto, este período foi muito rudimentar para as performances cibernéticas. As *lives* foram transmissões ao vivo de performances que deveriam ter acontecido presencialmente, o artista apenas ligava a câmara e apresentava como se a câmara fosse o seu público. Não houve preocupação em fazer adaptações para uma nova linguagem, era apenas uma câmara e a sua arte. Os vídeos de espetáculos antigos, na sua maioria, tinham sido gravados com a finalidade de registar o espetáculo, não foram planeados para serem exibidos ao público, era apenas captação de imagem.

Estas experimentações foram essenciais para que na Fase 2 houvesse planeamento para exibir a performance *online*. Alguns *sites* passaram a disponibilizar dicas de espetáculos e eventos para se assistir *online* (Horta, 2021). Um novo elemento surgiu na ficha técnica de espetáculos: o profissional que entende de audiovisual e exibição *online* de espetáculos. O domínio dos artistas sobre novas ferramentas de comunicação influenciou no conteúdo. A partir desta fase é que começou uma nova era nas performances cibernéticas. No Brasil, foi criada a lei emergencial para o setor cultural, a Lei Aldir Blanc (Do G1, 2020), que impulsionou a investigação das performances digitais *online*.

A grande diferença entre as duas fases é o conhecimento acumulado dos artistas. As experimentações da Fase 1 foram refinadas na Fase 2, ou seja, o artista teve tempo de planear e criar uma performance tendo o ciberespaço como palco principal.

²⁴ *Live* é um termo utilizado para definir transmissões ao vivo de vídeos em *streaming* exibido via redes sociais.

Estudos de Caso

Metodologia de pesquisa

Este capítulo é dedicado à análise dos estudos de caso a que assisti enquanto público e a partir dos quais tomei notas.

Em *The Spectacular Cabaret Fest 2020*, comprei o bilhete como espectador e assisti aos três dias de apresentações. No último dia de apresentação, não consegui assistir à estreia, assisti apenas na semana seguinte, pois o grupo disponibilizou o *link* de todas as apresentações para quem perdeu alguma. Assisti apenas uma vez a cada apresentação. Além das apresentações, assisti a vídeos e li publicações do festival nas suas páginas no *Facebook*.

Assisti à estreia presencial do grupo O “Beco da Serpente” em 2019 e ouvi, por diversas vezes, os *podcasts*. Depois entrevistei a diretora do grupo, Juliana Thiré, e recolhi algumas informações complementares na página do grupo no *Instagram*.

No que concerne ao “Cabaré Voltei: A grande revista eletrônica”, assisti a duas apresentações ao vivo no Youtube (a primeira só vi metade pois foi censurada pela plataforma), participei no *chat* que estava disponível durante a apresentação, e participei no grupo de *Whatsapp* que foi criado para a apresentação. Depois entrevistei Ricardx Nolascx, um dos participantes do grupo. Colhi informações complementares no *site* oficial do grupo e também no artigo publicado por Lazzareti e Salvatti (2020), na revista Boletim Kultrun chamado “CABARÉ VOLTEI, TECNOVÍVIO E AS ‘DIRETRIZES DA COMUNIDADE’”.

A performance da Divina Malandra no “FITU em casa”, assisti ao vivo via Zoom. As demais, “Noite Incoerente Virtual de Cabaré” e “Cabarexu exubarÉ”, não assisti à apresentação na estreia, mas recebi o vídeo gravado pelos respectivos grupos.

Com o que foi observado acrescido da pesquisa sobre cabaré e ciberformance nos capítulos anteriores desta Dissertação, analisei os casos para propor a definição do conceito de cibercabaré.

The Spectacular Cabaret Fest 2020

The Spectacular Cabaret Fest é um festival internacional de espetáculos de variedade. O festival é produzido pelo Grande Cabaret Lisboa – Clube de Artistas. A primeira edição aconteceu no Teatro Ibérico durante os dias 3 e 5 de maio de 2019. Esta contou com

performances de burlesco, cabaré, circo, comédia e dança. Para participar desta edição, alguns artistas tiveram que fazer a inscrição *online*, com o custo de dez euros, o processo de seleção aconteceu durante o mês de janeiro de 2019 e o anúncio com os selecionados foi feito no dia 9 de fevereiro do mesmo ano. Outros artistas foram convidados como *headline*²⁵ da programação do festival²⁶. Cada dia de apresentação tinha um preço, mas existia também um bilhete de entrada para todos os dias de apresentação, com o valor de trinta euros (Rodrigues, 2019).

No dia 5 de outubro de 2019, a página do *Facebook* do festival anunciou a edição de 2020 para os dias 7, 8 e 9 de maio de 2020. O primeiro dia não tinha sítio definido, mas os dois últimos aconteceriam novamente no Teatro Ibérico. O formato seria similar ao da primeira edição, ou seja, alguns artistas convidados e alguns artistas selecionados a partir de uma inscrição *online*. A 7 de janeiro de 2020 foi divulgada a primeira cabeça de cartaz: a performer Tronicat la Miez. Depois de ter anunciado diversos artistas da edição de 2020, no dia 7 de abril de 2020, o grupo publicou no *Facebook* alterações no festival, face ao avanço da pandemia²⁷.

🙄 É com alguma tristeza que somos obrigados a cancelar a versão 'real' do The Spectacular Cabaret Fest - Lisboa 2020.

Contudo, durante as últimas semanas, temos vindo a pensar em soluções para que possamos tornar este festival num espaço seguro, onde performers e público se encontram para se apoiar!

Por isso, é com enorme regozijo que lançamos a Edição Online do Festival, que acontecerá nos dias 7, 15 e 23 de Maio!!! COLOQUE JÁ NA AGENDA!!!

Estejam atentos que em breve todos os detalhes serão anunciados!

Até lá, faz share, like e envia aos teus amigos, para poderem assistir juntos 😊 (The Spectacular Cabaret Fest, 2020)

Com a programação alterada, cada dia de apresentação custou 5 euros, mas, assim como na primeira edição, havia a possibilidade de pagar um bilhete para todos os dias, cujo custo era de 10 euros. Para assistir ao festival, o público devia pagar pelo acesso *online* e aguardar comunicação por e-mail.

Para quem pagou por todos os dias, cinco e-mails foram enviados entre os dias 7 e 30 de maio. O primeiro e-mail, enviado no dia 7 de maio de 2020, retornava sucesso ao registo

²⁵ Cabeça de cartaz

²⁶ Informações publicadas na página do Facebook *The Spectacular Cabaret Fest* nos anos de 2018 e 2019.

²⁷ Informações publicadas na página do Facebook *The Spectacular Cabaret Fest* nos anos de 2019 e 2020

efetuado e explicava as regras do festival. O participante receberia um *link* às 20h de cada dia de apresentação para o serviço de *streaming* de vídeos, *Vimeo*. Para assistir ao vídeo era necessário entrar com uma senha, que seria enviada também por e-mail: o vídeo ficaria 24 horas no ar e foi pedido para o participante não fazer capturas de imagem e vídeo.

O segundo e-mail continha o *link* para o *Vimeo* e a senha para assistir aos vídeos, e foi enviado também no dia 7 de maio de 2020. O terceiro e o quarto e-mail foram enviados e continham o *link* e a senha para o vídeo, no entanto, estes foram escritos de maneira diferente. A frase “Vá buscar o seu copo de vinho, sente-se confortável, e desfrute desta celebração do Cabaret” apareceu logo no início do e-mail.

O terceiro e-mail, referente ao segundo dia de festival, tinha ainda um convite feito ao público para participar no número interativo do último dia.

Mas antes, gostaríamos de o informar que está automaticamente habilitado a participar no último espetáculo deste festival, como participante na performance de mentalismo do nosso querido João Blümel! (se fez donativo referente ao acesso dos três shows)

Como funciona?

Todas as pessoas que fizerem o seu donativo (acesso 3 shows) ao festival até dia 17 de Maio ficam habilitadas!

No dia 17 faremos o sorteio do contemplado e se for escolhido, será contactado através do email da confirmação do donativo para verificar disponibilidade!

Dia 19 de Maio fará 1 videochamada com João Blümel, que será gravada, e emitida no dia 23 de Maio, durante o último show do festival! (Anexo)

O quinto e último e-mail, o chamado “Replay”, continha três *links* para voltar a assistir aos três dias de festival ou assistir caso tivesse perdido algum. As apresentações tiveram *performers* de diversas nacionalidades. Os portugueses André Nage, Valentina Von Rouge, João Blümel, Dagu, Louise L'Amour e Veronique DiVine, a norueguesa Monique CherryPop, a estadunidense Twinky Boots, as italianas Cherry and Carmilla e Còco le Mokò, a francesa Miss Botero, o espanhol Mr. von Whatever e a anglo-brasileira Marie Devireux.

Em cada dia de apresentação, um dos *performers* era o mestre de cerimónias que apresentava as performances do dia, falando em Português e Inglês. No final de cada dia, eram apresentadas duas compilações de vídeos: o primeiro com os agradecimentos dos *performers*, e o segundo com falhas que aconteceram na performance enquanto filmavam. As performances foram vídeos gravados pelos artistas nos lugares em que estavam a cumprir o isolamento social.

Ao negar que a versão *online* seja o festival “real” na publicação do dia 7 de abril de 2020 (citado acima), criou-se a sensação de que o público não iria assistir a um cabaré. No entanto, apesar de usar a palavra “tristeza” para anunciar o cancelamento da versão presencial, também é recebida a versão *online* com “enorme regozijo”. Ou seja, a versão *online* não é considerada um cabaré, mas algo diferente que tem o seu entusiasmo.

Ao assistir às performances, defino que este é um típico exemplo da Fase 1, ou seja, o artista apresentou virtualmente o que faria de maneira presencial, sem usufruir de alguma especificidade do ciberespaço. Contudo, há experimentos com a tentativa de romper com a quarta parede imposta pelo ecrã. A primeira é que o grupo optou por manter a figura do mestre de cerimónias, *performer* que tem no seu cerne a função de quebrar a quarta parede.

[...] O mestre de cerimônia é um performer que guia a plateia entre os números de cabaré. Ele cria uma relação de intimidade com a plateia, sempre quebrando a quarta parede. Introduce os próximos números, instigando o espectador e preparando-o para o que vem e comenta os números que acabaram de acontecer. (Ferreira, 2019, p. 23)

A presença deste foi fundamental para situar o público na certeza de que se tratava de um cabaré e não apenas de uma compilação de vídeos, um a seguir ao outro. A câmara dos mestres de cerimónia ficava em frente aos mesmos e estes falavam sempre diretamente para a câmara, causando a sensação de que estavam a olhar para o público. Como era um vídeo previamente gravado e editado, não houve interação com o público, apenas uma representação.

Outro ponto em destaque foi a performance de João Blümel que contou com a participação de uma pessoa do público. Apesar do público em geral ter assistido a uma gravação de uma conversa de Blümel com alguém por uma videochamada, este foi o mais próximo de um número de cabaré convencional. Contudo, há uma particularidade neste número: este foi feito de forma assíncrona, ou seja, primeiro foi gravada a interação e depois exibido para a plateia.

O último ponto traduziu-se na tentativa de resgatar a dinâmica social do cabaré. Nos e-mails dos dias 14 de maio e 23 de maio, convidaram as pessoas a beberem uma taça de vinho. O consumo de bebida é uma prática recorrente nos cabarés.

Com efeito, todos os experimentos citados foram tentativas de não deixar a socialização do cabaré de lado. No entanto, não há como saber se houve ou não interação da plateia. Eu assisti todos os dias e não interagi com ninguém, os e-mails eram enviados como cópias ocultas

e a ferramenta escolhida, *Vimeo*, não tem nenhuma opção de interação síncrona de mensagens. Outro ponto a realçar, é que os mestres de cerimónia não tinham o retorno imediato da plateia.

Ao mostrar a compilação de vídeos com os erros de gravação, o grupo usufruiu de um recurso presente apenas no ciberespaço. Por mais que os números presenciais possam conter erros, o *performer* não tem a opção de recomeçar a performance quando esta é apresentada ao vivo. O grupo escolheu apropriar-se deste recurso, o que remete para o cariz experimental do cabaré.

Todos os elementos e técnicas que caracterizam um cabaré estavam presentes nas apresentações, com exceção deste se tratar de um fenómeno social. Estas apresentações não conseguiram resolver esta questão.

Beco da Serpente

O Beco da Serpente é um cabaré formado, maioritariamente, por estudantes dos cursos de artes cénicas da UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Surgiu em 2019, a partir de uma vontade da então aluna de direção teatral e investigadora de cabaré, Juliana Thiré. Thiré fazia parte do grupo de investigação sobre cabaré na UNIRIO, Cabaré Incoerente²⁸, e sentiu a necessidade de iniciar um processo de cabaré em que ela fosse a provocadora. Convidou outros estudantes, independentemente de estes terem tido contacto ou não com a linguagem do cabaré, e criou o Beco da Serpente que teve sua estreia presencial no dia 28 de junho de 2019, numa garagem do Centro de Ciências Humanas da UNIRIO (Thiré, 2020).

A estreia teve muito mais público do que o que era esperado. O sítio foi transformado num cabaré com a ajuda do investigador de cabaré Vinicius Lavall.

[...] O Vinicius Lavall, que sempre foi pesquisador do Cabaré Incoerente, me ajudou a transformar aquilo ali num verdadeiro cabaré, então a gente levantou um bar do chão. Era uma garagem, então a gente abriu, arrombou o acervo de cenário da UNIRIO e pegou todos os móveis possíveis para que a gente pudesse

²⁸ É um grupo de pesquisa sediado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) que, desde 2014, se vem dedicando a investigar o cabaré enquanto linguagem artística. A pesquisa foi a gênese da tese de Doutorado da professora e diretora Christina Streva intitulada “Por um ator provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré”, defendida em julho de 2017, junto ao PPGAC e configura-se, atualmente, como um laboratório interdisciplinar de pesquisa, ensino e extensão que envolve mais de cinquenta discentes e docentes do curso de teatro da UNIRIO (Cabaré Incoerente, s.d.)

transformar aquela garagem num espaço acolhedor, num ambiente acolhedor e boêmio, então a gente tinha vendas ali de bebidas e tal. (Thiré, 2020)

Além de Thiré na direção, a estreia contou com os cabaretas, Lola Passarita (*persona da performer* Vicentina Flôr), Esmeralda Sete Saias (*persona da performer* Umalice de Muitas), Sebastian Felix (*persona do performer* Filipe Felix), Cecilia Catrina (*persona da performer* Julia Drummond), Divina Malandra (*persona da performer* Juliana Farias), Tita Apocalíptica (*persona da palhaça* Tita da *performer* Thalita Flor), Lucy Fann (*persona do performer* Álvaro Victor) e Pagu Celeste (*persona do performer* João Vitor Linhares). Todos os envolvidos no espetáculo que não faziam parte do elenco, estavam performando de alguma forma.

[...] Voltando pros nomes, tinha a Natasha Pasquim! A Natasha ela entrou como uma figura de ‘staff’ assim, tanto a Natasha quanto o Bruno Marques, mas ‘staffs’ performáticos, eram braços da produção ali na hora, mas estavam performando juntos, não tinham números próprios, mas estavam ali performando. Eu enquanto diretora estava na operação do som junto com a Luana Valentim, mas também estávamos performando. Eu acho que assim... Na concepção do Beco da Serpente não tinha ninguém fora de cena ali, até o público estava performando de certa maneira. (Thiré, 2020)

A estreia também teve música ao vivo, na banda estavam os músicos Gabriel Grabos, Fernando Porto, João Paulo Nazaré, Sílvia Violinista e Julia Mestre, e posteriormente Barbara Guinle juntou-se ao grupo para apresentações futuras.

Após a estreia, o grupo teve mais duas apresentações presenciais. A última foi no dia 3 de dezembro de 2019, no bar “Sinuca de Bico”, no bairro da Lapa no Rio de Janeiro. A apresentação também teve mais público do que o que era esperado, e rendeu um convite para residência artística no espaço durante as sextas-feiras de 2020, mas que nunca se concretizou devido à pandemia.

Com as apresentações presenciais impossibilitadas, o grupo começou a fazer experimentações com imagem e vídeo na sua conta no Instagram (Beco da Serpente [[@becodaserpentecabare](#)], s.d.) até que no dia 28 de junho de 2020, um ano após a estreia presencial, o grupo lançou o seu canal de *podcast*²⁹ no *Spotify*. A estreia contou com dois episódios: “Missa de aniversário” e “O Bajé de Benga na Bandeja Dá Bençãos”. O canal ainda

²⁹ Podcast é um áudio gravado previamente e normalmente transmitido em plataformas de áudio da internet. Faz lembrar programas transmitidos por rádio.

recebeu mais dois episódios à posteriori, “Cobra Ele”, em 28 de julho de 2020, e “O Segredo de uma Família Feliz – prólogo” em 5 de agosto de 2020.

Figura 3 Capa podcast “Beco da Serpente”



A ideia da apresentação no ciberespaço surgiu devido a dois estímulos: primeiro, o grupo queria fazer alguma performance no dia 28 de junho para celebrar um ano da estreia do Beco da Serpente; e segundo, havia uma série de questões contemporâneas que precisavam de reflexão crítica, como os desastres ambientais³⁰ e as crises políticas causadas pela pandemia³¹. A motivação de fazer um cabaré em formato de *podcast* surgiu de um dos integrantes do grupo, Filipe Félix, que recordava o seu pai a ouvir teatro no rádio. Além disso, Thiré é crítica ao

³⁰ A floresta Amazônica, em 2020, bateu o recorde de número de queimadas (Castro, 2020).

³¹ Conforme dito no capítulo “Contexto luso-brasileiro”.

excesso de *lives* feitos no início da pandemia, o que a motivou a tentar algo que estimulasse o público através de outro sentido que não a visão.

A gente estava um pouco desconfiada de algumas iniciativas, não é desconfiada, mas quando a gente começou a ver muitas iniciativas de *live*, muitas iniciativas de teatro filmado, a gente ficou se perguntando, ficou se questionando na verdade, pondo em questão essa bidimensionalidade, essa tela mediando a presença [...]. A gente queria ocupar talvez esse lugar teatral, fazer esse presente, [...] através de um outro sentido. A música, o som, ele é muito forte no cabaré, o cabaré é uma linguagem marcada pela música, né? Pelas *chansons* e pelas, enfim, pela musicalidade. [...] a gente quis experimentar, esse lugar da palavra e do áudio pra que o espectador, enfim, para que o ouvinte pudesse imaginar ao invés da gente já dá num vídeo meio precário ainda [...]. (Thiré, 2020)

O primeiro episódio do podcast chama-se “Missa de aniversário”, que sugere a comemoração de um ano do grupo. O número é uma sátira a uma missa católica. A performance é conduzida por um padre, os *performers* tratam-se por “irmãos”, existe sátira, canto gospel e leituras bíblicas. O conteúdo, além do erotismo, faz críticas sociais ao período da pandemia, e celebra o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIA+. Já o segundo episódio, “O Bajé de Benga na Bandeja Dá Bençãos” é um texto escrito e desempenhado por Lola Passarita, e a dramaturgia tem diversos elementos do dialeto pajubá, conhecido como dialeto LGBTQIA+ brasileiro.

A Vicentina Flôr, ela tem arrasado mais na escrita, ela tem produzido bastante escrita pro Beco, tanto nas noites, ela começou a fazer paródias de algumas orações, começou a inserir um vocabulário, um pajubá de algumas coisas que a gente queria dizer mas não sabia como, pra também dialogar com a expressividade, performatividade trans, se eu posso dizer assim. Sair um pouco da linguagem cisheteronormativa, e fazer esse diálogo entre, enfim, o sagrado e o profano. (Thiré, 2020)

O terceiro episódio, “Cobra Ele”, é uma música definida como “Um hino transexual em bpm³² envolvente”³³, a composição é de Vicentina Flôr (Lola Passarita) e Umalice de Muitas. Por fim, o quarto e último episódio, “O Segredo de uma Família Feliz - prólogo” é definido como um audiolivro e faz críticas à moral das famílias brasileiras.

Os *podcasts* do Beco da Serpente têm diversos elementos fundamentais do cabaré. Existe a crítica ao contemporâneo e insere questões urgentes da sociedade, como por exemplo as questões de gênero. Há preocupação em fazer algo experimental, ao seguir o formato em *podcast* e não o formato em vídeo. A carnavalização é muito forte na sátira à missa, onde os

³² Batimento por minuto, medida usada para sons e batimentos cardíacos.

³³ Descrição do episódio 3 no *Spotify* (Beco da Serpente, 2020).

performers ocupam o lugar do clero. Os episódios não têm ligação direta um com o outro e as técnicas de cabaré foram utilizadas.

No entanto, há um elemento que afasta o *podcast* do cabaré: a falta da socialização. O grupo gravou os áudios, editou e depois disponibilizou-os no *Spotify*. Não houve nenhuma interação com o público durante a apresentação, a plataforma não é convidativa para socializar. Mesmo havendo relatos de pessoas que ouviram o *podcast* juntas (Thiré, 2020), não é suficiente para dizer que o *podcast* é um evento social.

Ou seja, aproxima-se do cabaré pelo conteúdo das performances, mas afasta-se pelo formato em que foi feito. Isto foi percebido por Thiré, que não define o que fez como cabaré. Ela acredita que, para o cabaré, o sítio em que acontece é muito importante porque permite o contacto e a troca com o público (Thiré, 2020).

O tema da falta socialização afasta os dois primeiros estudos de caso do cabaré. Como dito no capítulo um, a socialização é um dos fatores que diferencia o cabaré de outros géneros similares. Isto é um problema que associa a Fase 1, pois não havia conhecimento adquirido suficiente para o solucionar.

Cabaré Voltei: A grande revista eletrónica

“Cabaré Voltei: A grande revista eletrónica” foi uma iniciativa *online* de Selvática Ações Artísticas, coletivo de artista de Curitiba, no Brasil.

Criada em 2011, a Selvática Ações Artísticas é uma experiência híbrida de coletivo, produtora, espaço artístico, plataforma criativa de gestão compartilhada, residência e intercâmbio. Uma experiência sempre em mutação coabitando diferentes formatos que permitam o aprofundamento de linguagens diversificadas. Recebeu prêmios nacionais e internacionais com os quais pode apresentar seus trabalhos em diversas cidades do Brasil, bem como outras cidades da América Latina, Europa e África. Através da Casa Selvática, inaugurada em 2012, desenvolve um trabalho calcado em intercâmbios e residências compartilhadas. Entre as principais linhas de força que movimentam o coletivo estão a construção de um espaço para a permeabilidade entre as linguagens artísticas, o hibridismo e a revisitação do conceito de cabaré. (Selvática Ações Artísticas, s.d.)

O projeto “Cabaré Voltei” surgiu em 2015, em celebração aos 100 anos do Cabaré Voltaire, em Zurique. A versão brasileira do cabaré ‘Berço do Dada’ é definida como uma

versão traduzida, antropófaga³⁴, *queer*, patafísica³⁵, latino-americana e contemporânea. Contando com a estreia, foram sete apresentações presenciais antes de entrar no ciberespaço. Todas as edições tinham como característica ser um intercâmbio para artistas latino-americanos que investigam cabaré. A primeira edição foi feita em *portunhol*, idioma não oficial que mistura português e espanhol (Selvática Ações Artísticas, s.d.).

A versão *online* intitulada de “Cabaré Voltei: A grande revista eletrônica” teve duas apresentações ao vivo por *streaming* no *Youtube*: a primeira no dia 26 de julho de 2020, e a segunda no dia 16 de agosto de 2020. Para assistir à primeira apresentação bastava seguir o grupo no *Instagram*: um *link* com transmissão do *Youtube* seria disponibilizado à hora de início do cabaré. Já para a segunda apresentação foi necessário comprar entrada *online* (Selvática Ações Artísticas, 2020) e no dia da apresentação foi criado um grupo no *Whatsapp* com o público para o qual foi enviado o *link* do *streaming*. Havia três preços possíveis de entrada: 10, 20 ou 30 reais, o público pagava quanto podia ou quanto achava que o espetáculo valia.

Um dos motivos de ter duas apresentações reside no facto de a primeira edição ter sido censurada pelo *Youtube* após uma das *performers* aparecer com o mamilo desvelado. Ricardx Nolascx (2020), um dos idealizadores do cabaré, disse que o grupo voltou para apresentar o cabaré no mesmo dia, mas não tinha o contato de todas as pessoas que estavam a assistir, no sentido de divulgar o regresso. Eu fui uma dessas pessoas que só assistiu até à primeira derrubada do *Youtube*. Nolascx compara o ocorrido com a censura que os cabarés sofrem de forma presencial:

“O medo que a gente tem na Selvática da polícia chegar virou o medo de cair a live. Risos. Tudo está ali, tudo é muito parecido. Nos dois tem o medo da censura, do vizinho. Mas, ali, agora, é de cair a live.”
(Nolascx, 2020)

Lazzareti & Salvatti (2020) também consideram que houve censura por parte do *Youtube* e ratificam o que foi discutido no capítulo 2 deste trabalho, sobre os artistas dependerem de empresas privadas para performar no ciberespaço.

Em um novo ecossistema tecnovivial de produção e circulação artística, inescapável no presente por conta da pandemia, é exercido um sofisticado sistema de vigilância algorítmica dos corpos e da criação.

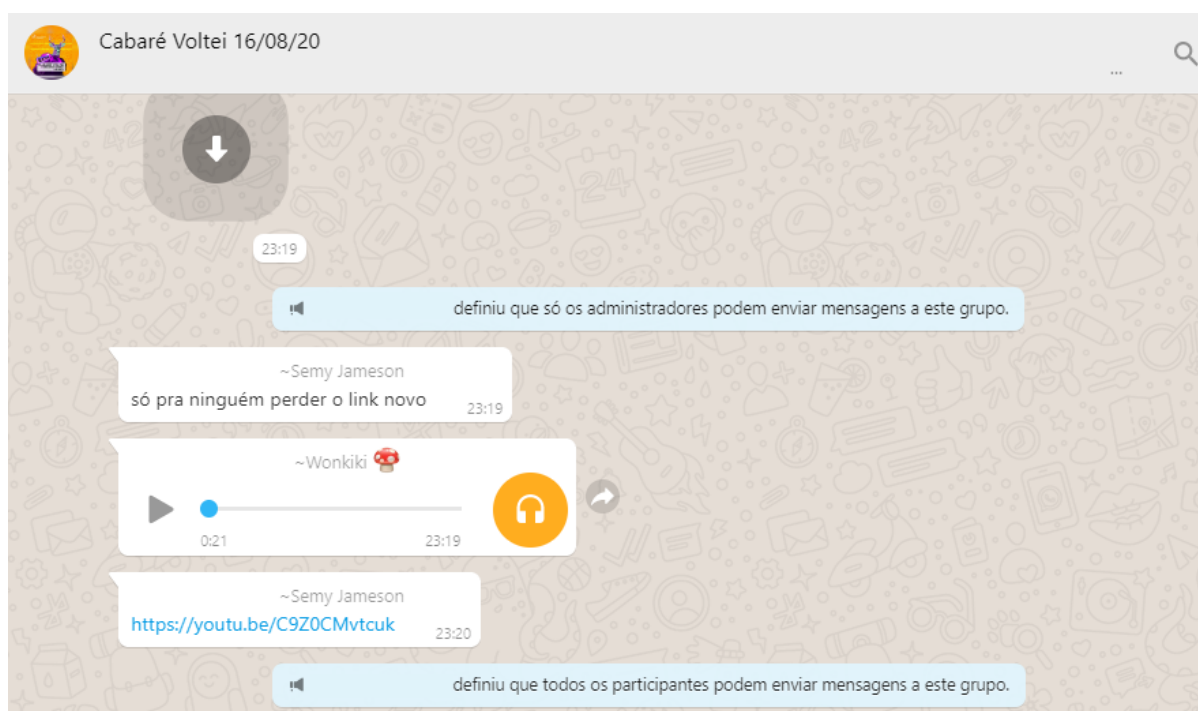
³⁴ Conceito criado pelo modernista brasileiro Oswald de Andrade ao publicar o “Manifesto Antropófago”, em 1928. O principal conceito do manifesto é que a cultura brasileira se apropria de uma cultura existente, ressignifica-a com as suas referências e o resultado disto é algo novo (de Andrade, 1928).

³⁵ Ciência de soluções imaginárias (Rocha, 2006).

Em nome das "diretrizes da comunidade" e de termos de serviço de entes privados, propostas artísticas como um cabaré online sofrem uma modalidade atualizada de censura digital. Com a presença ubíqua de empresas bilionárias de tecnologia (caso da Google, proprietária do YouTube), muito do conteúdo artístico produzido e veiculado deixa de ter sua garantia constitucional de manifestação. As diretrizes que estabelecem o que é conteúdo impróprio consideram que mamilos (e os corpos que os expõem) são ameaças, enquanto que muitos dos conteúdos e comentários que naturalizam e incentivam machismos, lgbtqfobias e racismos seguem disponíveis na internet (ainda que esses sejam causa da aniquilação de muitas vidas, os mamilos é que são impróprios). A pandemia e as estratégias necropolíticas vigentes intensificam a percepção de que os corpos dos outros são ameaças e que apenas uma conduta de imunização social pode nos afastar da ameaça. Experiências como o Cabaré Voltei fazem lembrar que em primeiro e em último lugar somos corpos e que corpos são criações diversas, precárias e transitórias. Corpos têm mamilos. (pp. 12-13)

A segunda apresentação foi semelhante à primeira, mas não igual. Nolascx (2020) afirmou que o grupo faz sempre apresentações únicas do cabaré e, por isso, sempre introduz algo novo, nem que seja a ordem das apresentações. Algumas horas antes do início do cabaré foi criado um grupo no *Whatsapp* com os *performers* e o público daquela apresentação. O objetivo era ter uma forma de contactar o público, caso o *Youtube* censurasse o espetáculo novamente. No entanto, o público começou a interagir entre si, chegando ao ponto de a produção do espetáculo silenciar o envio de mensagens, pois ficou com receio de alguém perder alguma informação importante devido ao grande fluxo de mensagens trocadas. Com efeito, houve uma informação importante a ser partilhada: o *Youtube* apagou novamente o cabaré (desta vez por motivo desconhecido) e foi necessário enviar um novo *link*.

Figura 4 Screenshot do grupo de Whatsapp



36

A mensagem de voz enviada dizia “fiquem tranquilos, estamos a enfrentar uma turbulência”. O grupo já estava preparado para esta situação, apesar de não terem reagido bem às interrupções.

A gente reagiu mal... Mas agora... Risos. Você perguntou como o grupo reagiu. Foi um escândalo, todo mundo odiando, todo mundo queria cancelar tudo, da primeira vez. Na segunda, a gente fez todos os testes possíveis. Não fazia ideia que ia cair. E também reagimos mal. Mas agora a gente já conversou e já pensa que, talvez, se for continuar no Youtube, a ideia seja incorporar isso no jogo, deixarmos várias salas prontas, para o caso de cair. A gente está até pensando se daria pra fazer umas experiências mais radicais, tipo um nu completo mesmo, e daí cai, daí já entra outra sala... Umas viagens, né, as cabareteiras são bem loucas! Risos. (Nolascx, 2020)

A apresentação começou com alguns vídeos e anúncios dos *performers* que estavam no cabaré. De seguida, os *performers* Ricardo Nolascx e Gabriel Machado apareciam como mestres de cerimónias e introduziam os números daquela programação. Cada *performer* estava num sítio diferente, e o público assistia a uma performance de cada vez. Machado era, simultaneamente, responsável pelas transmissões das performances. Com a ajuda de um *software*, escolhia o que o público ia assistir naquele momento. Quando uma performance estava perto de acabar, Machado introduzia o ecrã da próxima performance e assim começava

³⁶ Imagem editada para esconder informações sensíveis.

mais uma apresentação. Durante todo o cabaré, o público e os *performers* interagiam pelo *chat* do *Youtube*.

Figura 5 Espetáculo Cabaré Voltei



37

Este espetáculo pertence à Fase 2 para os cabarés, as intervenções tecnológicas de Machado foram um conhecimento adquirido por causa da transferência do cabaré para o ciberespaço (Nolascx, 2020). Todos os elementos que definem um cabaré estão presentes na apresentação, inclusive o social devido ao *chat* prévio no *Whatsapp* e do *chat* do *Youtube*, durante a apresentação.

Há um tema que poderia ter sido mais bem resolvido na interação do *performer* com o público: o *performer* só interage com o público quando não está em cena. Antes de se apresentar ou depois, o *performer* interagiu no *chat*. Nenhuma performance tinha como requisito a interação com o público. No entanto, isso não desqualifica o cariz de socialização do cabaré, pois mesmo assim o público socializava pelo *chat*. Não é obrigatório que o *performer* de cabaré interaja permanentemente com a plateia, pois normalmente quem faz isso é o mestre de cerimónias.

³⁷ (Lazzareti & Salvatti, 2020, p. 8)

Ao escolher um participante do grupo para estudar ferramentas do ciberespaço, o grupo mostra um caminho que seria seguido por todas as performances da Fase 2: a performance precisa ser pensada desde o início, tendo o ciberespaço como palco.

Outros cabarés no ciberespaço

Na Fase 2, as performances *online* destacam-se pelo conhecimento adquirido na utilização das ferramentas no ciberespaço. Encontrei alguns cabarés *online* em Língua Portuguesa e todos foram feitos no Brasil. Devido à instabilidade da pandemia no país, os edifícios teatrais não abriram e os artistas continuaram no ciberespaço.

De entre os cabarés, destaco três performances. A primeira foi a participação da persona Divina Malandra no “FITU³⁸ em casa”, festival *online* organizado por alunos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, na plataforma *Zoom*. A *performer* representou o projeto de pesquisa Cabaré Incoerente. Divina Malandra apresentou um número de cabaré em que contava a história de um abuso sexual. A *performer* gravou dentro de uma casa de banho sentada na sanita, mas durante a performance não era possível perceber isto, pois a *performer* decorou o cómodo e parecia um cabaré³⁹. A performance aconteceu no dia 21 de agosto de 2020 (FITU [@fituoficial], 2020) e foi gratuita.

³⁸ O FITU é um projeto idealizado, integralmente, pelos alunos da UNIRIO e coordenado por dois professores diferentes, a cada ano. Tem como objetivo fomentar e dar visibilidade aos trabalhos e pesquisas feitas dentro da instituição, além de proporcionar trocas artísticas entre o corpo discente, docente, artistas e público em geral (FITU - Festival Integrado de Teatro da Unirio, s.d.).

³⁹ Trechos da performance e da decoração da casa de banho estão no Instagram da atriz (Farias, J. [@farias_ju], 2020).

Figura 6 Divulgação Divina Malandra



A segunda foi a “Noite Incoerente Virtual de Cabaré”, também realizada pelo Cabaré Incoerente, após dois meses de investigação no ciberespaço (Cabaré Incoerente [@cabareincoerente], 2021). Dez artistas fizeram parte do cabaré, um destes cuidou da parte *ciber* do cabaré, nas transições de cenas, ele era chamado de “Deus” pelos mestres de cerimónia. No início, uma *performer* pediu ao público para desligar o microfone e a câmara, no entanto, logo de seguida, uma pessoa do público ligou a câmara por alguns segundos, mostrando que os *performers* não tinham nenhum controlo sobre as ações da plateia. Em alguns números específicos, os *performers* pediam ao público que interagisse no *chat* ou por vídeo. A performance aconteceu no dia 11 de novembro de 2020 e foi gratuita, apesar de haver possibilidade para colaboração espontânea.

⁴⁰ (FITU [@fituoficial], 2020)

Figura 7 Publicação Instagram Cabaré Incoerente



Por fim, o terceiro e último destaque é “Cabarexu exubarÉ”, cabaré feito por artistas independentes da região conhecida como Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. As performances aconteceram no *Zoom* e durante toda a noite os mestres de cerimónia incentivavam o público a ligar a câmara. Assim como os outros exemplos, os *performers* apresentaram-se a partir das suas casas, também elas decoradas, para parecer um ambiente diferente. Foi feita uma performance chamada “Correio de amor”, em que o público enviava, durante o cabaré, mensagens aos mestres de cerimónia com declarações de amor para serem entregues a algum *performer* ou alguém do público. No fim do cabaré, os mestres de cerimónia

⁴¹ (Cabaré Incoerente [@cabareincoerente], 2021)

leram as declarações enviadas. A performance aconteceu no dia 15 de janeiro de 2021 (xuxu, 2021) e foi gratuita.

Figura 8 Divulgação Cabarexú exubarÉ



42

Escolhi estes três cabarés porque o primeiro foi um número de cabaré dentro de um festival, o segundo foi um cabaré pensando para o ciberespaço e realizado por pessoas que pesquisam cabaré num grupo acadêmico, e o terceiro foi feito por artistas independentes fora da academia. Apesar das diferenças, os três utilizaram a plataforma *Zoom*, pois esta plataforma possibilita uma melhor interação com o público. Ou seja, assim como no “Cabaré Voltei”, a socialização aconteceu. No entanto, a socialização acontece ainda melhor no *Zoom* do que no *Youtube*, isso porque a ferramenta permite que a plateia ligue a câmera, mostrando o rosto, sendo, por isso, diferente dos demais que só permitem mensagens de texto.

⁴² Imagem cedida pelo grupo Cabarexú exubarÉ.

Além disso, para fazer cabaré no ciberespaço não são precisos muitos recursos. Os grupos decoram apenas o pedaço da casa que será enquadrado pela câmara do computador ou telemóvel.

O Conceito

Conceitos tangentes: cabaré, ciberformance e obra de arte total

Primeiramente, é preciso realçar que o cibercabará é um conceito novo, que surgiu devido a pandemia. Nenhum dos artistas dos principais estudos de caso dão indícios que consideram que o que apresentaram seja um cabará. Para definir o que é o cabará no ciberespaço, é preciso recorrer ao conceito de cabará definido no capítulo 1 deste trabalho, com adaptações para o ciberespaço. Ou seja, o cibercabará precisa ser desenvolvido por *performers*, ser crítico ao seu tempo, ter uma programação e não uma dramaturgia complexa com um fio condutor, acontecer em *softwares* não necessariamente preparados para uma apresentação, mas sim para socialização e entretenimento, ter elementos de carnavalização, e utilizar alguma técnica e/ou elemento que se destaque no meio de outras atrações da vida *online* e que chame a atenção do espectador.

Escolher o *software* em que vai acontecer é tão importante quanto o conteúdo da performance. O *software* precisa ter alguma ferramenta que permita ao público interagir entre si e com os *performers*, seja através de vídeos, áudio ou texto.

Como a interação é fundamental para o cabará, o *performer* precisa estar ao vivo com o público e favorecer para que a interação entre os dois aconteça. Mesmo que parte da performance esteja previamente gravada, a performance em si é o exato momento em que o artista apresenta o que preparou para o público. Esta obra estará sempre aberta, pois o público poderá reagir e interagir no momento em que assiste. Por essa característica, o cibercabará aproxima-se da *ciberformance*. A única diferença entre cibercabará e *ciberformance* é que normalmente as *ciberformances* são minimais, enquanto o cabará é espetacular (Gomes, 2013, p. 102). Apesar disso, ser minimal não é uma característica que define a *ciberformance*: as características que definem este género estão todas no seu manifesto, na versão original e na atualizada.

Dos estudos de caso, apenas o Cabará Voltei e as outras performances que se sucederam são cibercabará. A ferramenta *Zoom* foi a que melhor se conseguiu aproximar do conceito de cabará, pois permite que o público possa ligar a câmara e interagir com os *performers* por

vídeo, voz e/ou texto. Pode afirmar-se que o cibercabaré possibilita mais opções de interação entre *performer* e público do que o cabaré presencial, além de propor algumas diferenças no jogo entre eles.

As interrupções do público são bem-vindas ao cabaré. Na “Noite Incoerente Virtual de Cabaré”, mesmo após o pedido para manter as câmaras desligadas, uma pessoa ligou e interrompeu, por alguns segundos, uma performance. Oliveira (2017) ao falar sobre o cabaré alemão *Simplicissimus Künstlerkneipe*, destaca que este tinha uma lista de dez mandamentos para o público de cabaré. Um dos mandamentos diz: “Utilize as suas interrupções barulhentas exatamente quando não forem bem-vindas. Isso, na verdade, faz parte da animação do programa” (Oliveira, 2017, pp. 48-49). No entanto, como bem lembrado pelo mestre de cerimónias de “Noite Incoerente Virtual de Cabaré”, os *performers* podem, a qualquer momento, desligar a câmara ou o microfone da plateia, se assim for necessário. Ou seja, o público tem mais opções de interrupções, mas o *performer* pode silenciar estas interrupções.

Se muda o espaço físico, também muda a relação com o público. Quando o público e o *performer* ocupam o mesmo espaço físico, a relação pode chegar até mesmo ao toque, e no ciberespaço não. Para o cabaré, a relação entre o público e o *performer* sempre foi ditada pelo espaço, desde os seus primórdios. Como referido, *Le Chat Noir* acontecia num sítio pequeno que acabava por misturar público e *performer*, e essa mistura tornou-se numa das características do cabaré. O corpo do *performer* também sofre influência com a mudança de espaço. Se antes o *performer* tinha que usar diversos recursos corporais para provocar a atenção do público, em comparação com outras atrações da vida noturna, no cibercabaré este mesmo *performer* tem que usar de recursos tecnológicos para chamar atenção.

O conteúdo da performance no cibercabaré não deve diferenciar-se do conteúdo da performance no cabaré presencial. Tudo o que é dito no formato presencial também deve ser dito no ciberespaço. Por isso, a grande diferença entre os dois formatos é a forma como a performance é apresentada.

Outro conceito que dialoga com o cibercabaré é o conceito wagneriano de obra de arte total. Nos trabalhos de investigação existentes sobre cabarés artísticos é comum encontrar a associação do cabaré com o conceito de obra de arte total. Isto ocorre porque o cabaré é híbrido e abrange vários géneros artísticos. Appignanesi (1984, p.21) afirma mesmo que o cabaré pode ser considerado uma réplica menor do conceito Wagneriano.

Mais ainda, o surgimento do cabaré enquanto linguagem artística só foi possível graças a um ambiente criativo e democrático, anti-hierárquico e colaborativo que, abolindo as fronteiras, incentivou a mistura entre as diversas linguagens artísticas como a música, a poesia, a literatura, a dança e a performance, promovendo uma fusão que estava ligada às ideias preconizadas na época pelo compositor alemão Richard Wagner, e traduzidas no seu conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total[...] (Streva, 2017, p. 104)

Gesamtkunstwerk, ou traduzido para o português, obra de arte total, é um conceito que tem as suas raízes estéticas no romantismo alemão do século XIX. Aprofundado pelo compositor alemão Richard Wagner, o termo é associado à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, numa única obra de arte. Traduz-se, também, na procura de uma “verdade” da arte nos seus modos de integração ou imersão que, segundo um princípio de totalidade estética, ratifica a ideia de uma mutualidade necessária entre a arte e a vida, entre a arte e a própria sociedade. Wagner tenta reintegrar, a partir deste conceito, o que acreditava estar presente na cultura trágica dos helénicos, e que se teria perdido em algum momento da história, levando a que estes elementos se tenham separado. Este conceito é recorrentemente associado à prática artística moderna e, posteriormente, pós-moderna. (Castanheira, 2013, p. viii)

A *ciberformance* e as demais performances digitais *online* também são associadas ao conceito wagneriano. As performances *online* utilizam o computador, uma ferramenta capaz de unir texto, imagem, som, vídeo e etc, num único lugar. A *ciberformance* não coloca em prática a tónica espetacular, mas encontra esse modelo de unificação nas ferramentas informáticas que utiliza (Gomes, 2013, p. 73). Ao juntar o cabaré com a *ciberformance*, a tónica espetacular é utilizada e aproxima-a ainda mais da obra de arte total.

Definição

O cibercabaré é, de maneira simplificada, o cabaré no ciberespaço. Ele é a fusão dos cabarés artísticos com a *ciberformance*. O seu conteúdo carrega todas as características artísticas de um cabaré, assim como os elementos e técnicas que as performances utilizam. Pelo facto de o cabaré ser um género crítico ao contemporâneo e inacabado, por ser experimental, para chegar ao ciberespaço ele funde-se com um género de performance digital *online* que também é crítico ao contemporâneo e experimental, a *ciberformance*.

O que diferencia o cibercabaré de outras *ciberperformances* são os elementos do cabaré. A presença de mestre de cerimónias, a dramaturgia não linear, a socialização, a carnavalização, a

extravagância e catarse nas performances são alguns elementos fáceis de serem identificados. O cabaré não é minimal, é um acontecimento.

Já o que diferencia o cibercafé do cabaré presencial é o sítio em que ele ocorre, o ciberespaço. O cabaré utiliza a *ciberformance* como meio para entrar no ciberespaço. Ocorrem uma série de adaptações para que o cabaré não perca a sua natureza.

A primeira coisa que mudou é que a gente não cospe na cara da plateia, a gente não beija ninguém. E tem a quarta parede. Para mim é muito louco, acho que essa é a principal mudança. Porque o tempo todo, na minha perspectiva de cabaré, de fugir da quarta parede, da frontalidade. O cabaré se aproxima da festa, do corpo latente. Acho que a tela já muda tudo, mas ganha outras coisas, ganha o close, a brincadeira com o cinema, ganha o atraso, às vezes dá uma atrasada no diálogo. ganha uma precariedade que é do próprio formato. (Nolasex, 2020)

A partir dos estudos de caso criei, atente-se no quadro abaixo mostrando as principais adaptações feitas para criar o cibercafé.

Tabela 2 Cabaré presencial x Cibercafé

Cabará presencial	Cibercafé
O público vê todo o <i>performer</i> .	O público vê o que o <i>performer</i> quer mostrar.
O <i>performer</i> vê o público como um todo.	O <i>performer</i> consegue ver o enquadramento do rosto do público.
O público só é ouvido se o <i>performer</i> lhe der voz e jogar com isto. Não será necessariamente ouvido por todos.	O público pode falar por microfone, enviar texto ou acenar por vídeo. Pode ser ouvido, lido ou visto por todos ⁴³ .
O <i>performer</i> ouve e vê a reação do público.	O <i>performer</i> ouve, vê e lê a reação do público.
Ganha-se expressão corporal e toque.	Perde-se em expressão corporal e toque, mas ganha-se em enquadramento.
Ganha-se em iluminação e cenografia.	Ganha-se em edição de vídeos e ferramentas exclusivas do ciberespaço.

⁴³ Há a possibilidade de o *performer* silenciar todas as formas de comunicação do público, mas se assim o fizer deixará de ser cibercafé.

Todas as performances são ao vivo.	Algumas performances podem estar gravadas.
Público e <i>performer</i> no mesmo espaço físico.	Público e <i>performer</i> geograficamente distribuídos.
O público vai até o cabaré.	O cabaré vai até o público.

Assim como o cabaré, o cibercabará é um evento social. Mesmo que uma performance utilize todos os elementos e técnicas de um cabará, se não permitir interação ao vivo e de forma síncrona, essa performance não é um evento social, é um vídeo. O mesmo serve para performances que utilizam ferramentas que permitem a socialização, mas desabilitam essa opção. Por exemplo, na plataforma *Zoom* é possível impossibilitar o público de ligar o microfone, a câmara e de escrever no *chat*. Se assim for, a performance não será um cibercabará, será uma transmissão ao vivo de algo. O cibercabará é interação, o *performer* não pode ter medo de que o público ligue o microfone e fale algo, precisa, no entanto, estar preparado para improvisar e jogar com essa nova informação. O risco de o público interromper um número de cabará presencial também está presente no ciberespaço.

A má conexão não pode ser um problema, mas sim mais um elemento disruptivo que o *performer* pode improvisar. Se o *streaming* do vídeo não está bom, o *performer* pode utilizar *chats*, envio de ficheiros, tudo o que for necessário para continuar a sua performance. O *performer* precisa manter o público interessado na sua apresentação, pois o público pode, a qualquer momento, abrir uma rede social e não voltar a assistir à performance.

O cibercabará pode ter algumas partes previamente gravadas desde que a sua apresentação aconteça ao vivo e possibilitando a interação, pois trata-se de uma *ciberformance*. O Cabará Voltei, por exemplo, utilizou alguns números de cabará gravados previamente, intercalados com números ao vivo, mas o *chat* estava sempre aberto e o mestre de cerimónia estava ao vivo. O momento em que a performance é apresentada ao público é o momento em que o cibercabará acontece, tudo que ocorreu antes foi preparação.

Conclusão

Olha em volta, curte o fim

Aproveita enquanto acaba (se é que não acabou)

Olha em volta, curte o fim

Aproveita que estamos fritos

Que estamos fritas, que estamos (Paiva, Falcão, & da Quebrada, 2020)

Uma das maiores referências fílmicas sobre cabaré é “Cabaret” dirigido por Bob Fosse e lançado em 1972. O filme conta a história da cabareteira Sally Bowles e entre uma performance e outra mostra o avanço do nazismo em Berlim: o cabaré florescendo e resistindo num ambiente que veio a ser um dos piores regimes totalitários do mundo.

O cabaré esteve sempre presente em momentos críticos da sociedade e não foi diferente durante a pandemia do COVID-19. Quando Clarice Falcão e Linn da Quebrada cantam “Bem-vindos ao *after* do fim do mundo” (Paiva, Falcão, & da Quebrada, 2020) em pleno 2020, trazem um ar de festividade às incertezas que aquele ano causou nas pessoas. Essa música encaixa-se perfeitamente numa lógica de cabaré, cruzando a atmosfera carnavalesca com o “fim do mundo”, mostrando o contraste.

Tanto nas entrevistas que fiz com Thiré (2020) e Nolascx (2020) quanto nas publicações dos *media* sociais de “*The Spectacular Cabaret Fest*”, há um tom de preocupação com o que está a acontecer no mundo, mas ao mesmo tempo uma vontade de fazer cabaré.

É claro que o uso da internet acentua e acelera os intercâmbios transnacionais, convergências no mesmo espaço, assim como as diferentes camadas e dimensões, proporções no mundo da performance arte. Em simultâneo a tudo isso, a performance arte descarta-se de algumas das suas mais antigas e valiosas características. Dentre esses descartes está patente a opção da qual o público poderia usufruir, que seria a possibilidade de interagir, recriar no próprio local-tempo em que a performance acontece. Com o uso da internet, o público fica privado de exercer o direito pleno de se emancipar, de escolher ver a performance do ponto de vista que desejar, quando poderia mudar os ângulos de visão, a perspectiva, a posição em que assiste, ou mesmo quando, de corpo presente, teria a possibilidade de participar ativa e corporalmente, interagindo com a peça. Em suma, o público que recebe a performance em um espaço virtual fica destituído da condição plena de “dar o corpo ao manifesto”. (Albuquerque, 2012)

Ao falar sobre performance arte no ciberespaço, Albuquerque (2012) acredita que o público perde emancipação ao assistir a performances *online*. No entanto, no seu artigo, a autora analisa a performance *online* com os mesmos parâmetros que analisa uma performance

presencial, sendo que as duas nunca serão iguais. As performances digitais *online* têm que ser vistas como performances digitais *online* e não como uma variação da performance presencial. No ciberespaço os recursos são outros, logo as percepções são outras. A performance online alcançará objetivos que não podem ser traçados para uma performance presencial, e vice-versa.

Entendendo esta diferença, Nolascx (2020) e Thiré (2020) não planeiam abandonar o espaço cibernético após a pandemia, apesar de preferirem a apresentação presencial. Ambos acreditam que a performance *online* trouxe elementos interessante para os seus respectivos trabalhos.

[...] Porque tem uma coisa que eu acho que é muito legal, que é o quanto esse grupo, cada um em uma parte no mundo, conseguiu desenvolver uma comunicação. Às vezes os nossos encontros eram para passar coreografia, dançar, ter ideias, mostrar performances; mas às vezes eram pra gente chorar, porque não podia sair na rua. Virou uma coisa de acolhimento. Sem querer cair em uma coisa meio terapêutica, mas é, né!? É um instrumento pedagógico, essa coisa de estar criando, construindo à distância. [...]
(Nolascx, 2020)

[...] Eu quero, desejo que isso seja tão forte que a gente nem pense em ciberespaço, mas ao mesmo tempo essa nossa construção neste espaço, ela vai deixar rastros e vai deixar umas vontades, vai fazer com que a gente use melhor o melhor para alimentar as apresentações presenciais e vice-versa. O meu desejo é que o presencial esteja tão carente dele mesmo e que volte de uma maneira tão forte que a gente não fique tão dependente do ciberespaço. A gente não quer. Que ele seja um lugar que possa alimentar o nosso presencial e vice-versa. (Thiré, 2020)

O cibercabaré abre oportunidades que jamais seriam planeadas como objetivo para o cabaré presencial. Uma das suas maiores forças é o alcance: uma performance *online* é geograficamente distribuída, então o público pode ser o mais diverso possível. Por exemplo, eu assisti as performances brasileiras a partir da minha casa, em Lisboa. Não só o público usufrui deste alcance, os *performers* também: por exemplo, *The Spectacular Cabaret Fest 2020* teve, na sua programação, artistas de diversos países, o *Cabaré Voltei* teve artistas de vários países da América Latina. O custo para se fazer um festival internacional *online* é menor do que o custo de um festival presencial, o que torna a sua viabilidade possível e aumenta a sua diversidade.

Outro ponto é que o cibercabaré oferece uma série de ferramentas que estão em constante desenvolvimento. Com o mundo cada vez mais ligado, a cibernética, a oferta de novos *softwares* é constante. Utilizar novas ferramentas é uma oportunidade de exercer o cariz experimental do cabaré. Ou até mesmo utilizar ferramentas já existentes, mas que não tenham sido experimentadas ainda nas performances de cibercabaré. Em 2021, a Selvática Ações

Artísticas (responsável pelo Cabaré Voltei) fez mais um cibercabaré chamado “aqui estamos futuro”, mas desta vez utilizou apenas o *Whatsapp*⁴⁴. Também em 2021, Divina Malandra publicou na sua conta de *Instagram* diversos experimentos, onde misturava técnicas de cabaré e ferramentas disponível apenas no ciberespaço⁴⁵ (Divina Malandra [@divinamalandra], s.d.).

Em termos de técnicas de atuação, a maior vantagem está no enquadramento da performance. Com a câmara, o performer pode escolher o que o público vai assistir e quando.

Por outro lado, se compararmos o modelo *online* com o modelo presencial, existirão fraquezas no modelo *online*. Por exemplo, o distanciamento físico entre público e *performer* e a imposição da quarta parede com o ecrã. No entanto, não defendo que o cibercabaré seja uma oposição ao cabaré presencial, nem que um deva sobrepor-se ao outro, pois os dois podem coexistir e ter objetivos distintos. Vejo um como possível complemento do outro. Defendo que a performance de cibercabaré deve ser planeada, desde o princípio, para apresentar no ciberespaço, sendo assim improvável que uma mesma performance possa existir da mesma maneira no espaço *online* e presencial.

Além disso, as performances de cibercabaré e cabaré não são idênticos porque o cibercabaré é uma remediação e não uma cópia do cabaré. Bolter e Grusin (2000) definem a remediação como a forma que os novos *media* remodelam formas anteriores (p. 15). Segundo os autores, a remedição não é um conceito novo, por exemplo, a fotografia é a remediação da pintura (p. 11). Ou seja, para o mesmo objeto, um fotógrafo utiliza técnicas e planeamento diferentes em relação a um pintor. Por isso defendo que o cabaret utilize as ferramentas disponíveis no ciberespaço para remediar sua performance presencial.

Portanto, a existência do cibercabaré não ameaça a existência do cabaré presencial, e vice-versa. A edição de 2021 do *The Spectacular Cabaret Fest* aconteceu *online*, no dia 8 de maio: os artistas pediram donativos que reverterão para a próxima edição presencial, ou seja, um modelo complementando o outro. A única ameaça ao cibercabaré é o próprio fim da pandemia e os artistas preferirem abandonar o modelo *online* e seguir apenas com o presencial. Apesar de Thiré (2020) e Nolascx (2020) terem interesse em manter o modelo *online*, não é possível afirmar que o interesse se mantenha após a abertura dos teatros e casas noturnas. O

⁴⁴ O cibercabaré aconteceu no dia 2 de abril de 2021. O público e os *performers* estavam na mesma sala do *Whatsapp*. As performances aconteceram com envio de ficheiros, fotografia, textos, vídeos e mensagens de voz. No dia 3 de abril, fizeram uma segunda edição do cibercabaré.

⁴⁵ A *performer* utilizou de filtros disponíveis no *Instagram* para editar vídeo.

fluxo de artistas e público interessados neste modelo pode diminuir, mas não deve acabar, prova disto é que as performances digitais *online* existiam antes mesmo da pandemia.

Por fim, defendo que o cibercabaré é um conceito ímpar, que tem como grande influência dois gêneros já conhecidos: o cabaré artístico e a *ciberformance*. Uma performance de cibercabaré tem que ser pensada desde a sua concepção como uma performance de cibercabaré. Não há hierarquia fixa entre o modelo presencial e o modelo *online*, nem oposição. Ou seja, os dois são gêneros distintos e ao mesmo tempo complementares. Um pode ajudar o outro e a existência de um não compromete a existência do outro.

Referências

- ABC. (7 de Janeiro de 1926). Figuras de clubs e cabarets. *Jornal ABC*, 286, pp. 12-13.
- ABC. (13 de Maio de 1926). Na idade do Jazz. *Jornal ABC*, 204, p. 2.
- ABC. (8 de Setembro de 1927). Cabarets. *Jornal ABC*, 371, p. 20.
- ABC. (19 de Maio de 1927). Ideas sobre os dançarinos. *Jornal ABC*, 357, p. 9.
- Abrahams, A., Jamieson, H. V., & Fuks, S. (Diretores). (2021). *Before the first* [Filme Cinematográfico]. Acesso em 10 de Junho de 2021, disponível em <https://vimeo.com/503467731>
- Agência Lusa. (31 de Maio de 2020). *Covid-19: Os três meses que mudaram tudo, dia a dia*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Observador: <https://observador.pt/2020/05/31/covid-19-os-tres-meses-que-mudaram-tudo-dia-a-dia/>
- Albuquerque, B. (2012). Performance Arte + Internet = Comunicação + Audiência. *eRevista Performatus*, 1. Obtido em 4 de Janeiro de 2020, de <https://performatus.com.br/estudos/performance-internet-comunicacao-audiencia/>
- Appignanesi, L. (1984). *Cabaret the first hundred years*. Londres, Inglaterra: Methuen.
- Artaud, A. (1938/2006). O teatro e a peste. Em *O teatro e o seu duplo* (3 ed.). São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Barros, R., & Volta e Pinto, J. (10 de Maio de 2021). *A pandemia depois do Natal. Como evolui a covid-19 em Portugal e na Europa?* Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Público: <https://www.publico.pt/interactivo/covid-19-natal-portugal-europa>
- BBC. (6 de Abril de 2021). *Vacinas contra covid-19: quando o mundo todo estará imunizado contra o coronavírus?* Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em BBC: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56647693>
- Beco da Serpente [@becodaserpentecabare]. (s.d.). *Home*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Instagram: <https://www.instagram.com/becodaserpentecabare/>
- Beco da Serpente. (Julho de 2020). *Cobra ele [podcast]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Spotify: <https://open.spotify.com/episode/3n29f4kp5c6JsXUiSSDAU5>
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media* (paperback ed.). Massachusetts, Estados Unidos da América: MIT Press.
- Cabaré Incoerente [@cabareincoerente]. (23 de Abril de 2021). *O #tbt de hoje veio recordar a noite mais calorosa de 2020... [Imagem em anexo]*. Acesso em 8 de Maio de 2021, disponível em Instagram: https://www.instagram.com/p/CN_LdIHJcgh/
- Cabaré Incoerente. (s.d.). *Projeto*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Cabaré Incoerente: <https://cabareincoerente.com/apresentacao-2/apresentacao/>
- Cádima, F. R. (2021). COVID-19 em Portugal: do “negacionismo” e da negligência ao estado de emergência. (F. R. Cádima, & I. Ferreira, Eds.) *Perspectivas multidisciplinares da Comunicação em contexto de Pandemia*, 1, pp. 6-29. Acesso em 9 de Junho de 2021, disponível em https://www.icnova.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/sites/38/2021/01/Cole%C3%A7%C3%A3oICNOVA_completo.pdf

- Carlson, M. (2018). *Performance: A Critical Introduction* (3 ed.). Nova York e Londres, Estados Unidos da América e Inglaterra: Routledge.
- Carvalho, C., Gottardi, P., & Peruzzo, L. (2018). *Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramović e Elke Hering*. Blumenau, Brasil: Universidade Regional de Blumenau.
- Castanheira, R. M. (2013). *GESAMTKUNSTWERK A utopia de Wagner*. Porto, Portugal: Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Castro, M. (11 de Outubro de 2020). *Queimadas no Amazonas em 2020 registram maior número da história*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em G1: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/10/11/queimadas-no-amazonas-em-2020-superam-recorde-de-2005-e-registram-maior-numero-da-historia.ghtml>
- Chapitô. (11 de Janeiro de 2020). *Cabaret Deluxe*. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em Chapitô: <https://chapito.org/agenda/cabaret-deluxe/>
- Conferência de imprensa do Conselho de Ministros. (13 de Janeiro de 2021). *Comunicado do Conselho de Ministros de 13 de janeiro de 2021*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em República Portuguesa: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=394>
- de Andrade, O. (Maio de 1928). MANIFESTO ANTROPÓFAGO. *Revista de Antropofagia, Ano I, No. 1*.
- Divina Malandra [@divinamalandra]. (s.d.). *Divina Malandra*. Acesso em 10 de Junho de 2021, disponível em Instagram: <https://www.instagram.com/divinamalandra/>
- Do G1. (18 de Agosto de 2020). *Lei Aldir Blanc: entenda como vai funcionar a ajuda emergencial ao setor cultural*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em G1: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/08/18/lei-aldir-blanc-entenda-como-vai-funcionar-a-ajuda-emergencial-ao-setor-cultural.ghtml>
- Estadão. (4 de Agosto de 2020). *Lives foram vistas por 85 milhões de brasileiros, indica Google*. Fonte: Época Negócios: Lives foram vistas por 85 milhões de brasileiros, indica Google
- Evoé - Escola de Actores. (19 de Outubro de 2019). *63ª Cabaré Evoé - Programação*. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em Facebook: https://www.facebook.com/events/531164734292364?active_tab=about
- Farias, J. [@farias_ju]. (23 de Agosto de 2020). *Uma cabareta presa numa pandemia com um mundo de angústia engasgada... [Video]*. Acesso em 8 de Maio de 2021, disponível em Instagram: <https://www.instagram.com/p/CEPLcmApWnP/?igshid=u1v9oyt0hy4x> disponível
- Ferracini, R. (10 de Janeiro de 2020). Anexo I: Entrevista com Renato Ferracini. (R. Ferreira, Entrevistador)
- Ferraz, L. (21 de Maio de 2020). *LOCKDOWN À BRASILEIRA*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Piauí: <https://piaui.folha.uol.com.br/lockdown-a-brasileira/>
- Ferreira, R. M. (2019). *Cabaré como metodologia de ensino: Uma experiência com não-atores*. Rio de Janeiro, Brasil: Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

- FITU - Festival Integrado de Teatro da Unirio. (s.d.). *Sobre*. Acesso em 8 de Maio de 2021, disponível em Facebook: https://www.facebook.com/fituoficial/about/?ref=page_internal
- FITU [@fituoficial]. (20 de Agosto de 2020). *FITU*. Acesso em 8 de Maio de 2021, disponível em Instagram: <https://www.instagram.com/p/CEIHG5MpccU/>
- Folha de S. Paulo. (5 de Abril de 2020). *Grupo de bolsonaristas se aglomera, ignora pandemia, ataca Doria e pede reabertura do comércio em SP*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Folha de S. Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/grupo-de-bolsonaristas-se-aglomera-ignora-pandemia-ataca-doria-e-pede-reabertura-do-comercio-em-sp.shtml>
- Goldberg, R. (1980). Performance – Art for All? 40(No. 1/2, Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism), 369-376.
- Gomes, C. M. (2013). *Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais*. Lisboa, Portugal: Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Gonçalves, R. R. (19 de Novembro de 2019). *Semana do Teatro de Revista | Breve história da “Revista à Portuguesa”*. Acesso em 9 de Maio de 2021, disponível em Gerador: <https://gerador.eu/semana-do-teatro-de-revista-breve-historia-da-revista-a-portuguesa/>
- Hayles, N. K. (1999). Prologue e Toward Embodied Virtuality. Em *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (pp. xi-24). Chicago, Estados Unidos da América: The University of Chicago Press Books.
- Horta, B. (30 de Janeiro de 2021). *O palco no ecrã: 11 sugestões para ver teatro e dança online*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Observador: <https://observador.pt/2021/01/30/o-palco-no-ecra-11-sugestoes-para-ver-teatro-e-danca-online/>
- Jamieson, H. V. (2008). *Adventures in Cyberformance, experiments at the interface of theatre and the internet*. Queensland, Austrália: Dissertação de mestrado, Queensland University of Technology.
- Jerks, C. (2003). *Transgression*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Johns Hopkins University. (s.d.). *COVID-19 Data Repository by the Center for Systems Science and Engineering (CSSE) at Johns Hopkins University*. Acesso em 17 de Abril de 2021, disponível em Github: <https://github.com/CSSEGISandData/COVID-19>
- Lafontaine, C. (2014). O Continente Cibernético. Em *O Império Cibernético: Das Máquinas de Pensar ao Pensamento Máquina* (pp. 21-54). Lisboa, Portugal: Instituto Piaget.
- Lazzareti, A., & Salvatti, F. (2020). CABARÉ VOLTEI, TECNOVÍVIO E AS “DIRETRIZES DA COMUNIDADE”. *Boletim Kultrun*, 2(7), 6-13.
- Lopes, M. J., & Dias, P. S. (3 de Agosto de 2020). *Portugal regista o primeiro dia sem mortes desde 15 de Março. Há mais 106 infectados*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Público: <https://www.publico.pt/2020/08/03/sociedade/noticia/portugal-regista-dia-mortes-desde-inicio-pandemia-ha-106-infectados-1926866>

- Lume Teatro. (s.d.). *PROJETO INTERNACIONAL PERCH*. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em Lume Teatro: <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/projetos-especiais/projeto-internacional-perch>
- Madeira, C. (9 de Fevereiro de 2013). *O computador como palco. O palco como computador*. Acesso em 9 de Maio de 2021, disponível em Interact: <http://interact.com.pt/19/video-cartas-i/>
- Maxime Cabaret Show. (2019). *Maxime Cabaret Show*. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em Maxime Restaurante Lisboa: <https://maximerestaurantelisboa.com/files/Maxime-Restaurante-Bar-Lisboa-Cabaret-Show-PT.pdf>
- Mendonça, B. (8 de Agosto de 2009). *A história do Solnado*. Acesso em 9 de Maio de 2021, disponível em Expresso: https://expresso.pt/dossies/dossiest_actualidade/dossie_raul_solnado/a-historia-do-solnado=f530002
- Mendonça, B. (31 de Julho de 2016). *A vida era um cabaré*. Acesso em 9 de Maio de 2021, disponível em Expresso: <https://expresso.pt/sociedade/2016-07-31-A-vida--era--um--cabare>
- Monteiro, P. F. (1994). Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses. *Análise Social, XXIX* (129)(5), 1229-1244.
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação*. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Moscovich, D. (2013). *ARTIVISMO* (3 ed., Vol. Ano 1). (B. Albuquerque, Trad.) Performatus. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em <http://performatus.com.br/traducoes/artivismo/>
- Nolascx, R. (20 de Agosto de 2020). Anexo III: Entrevista com Ricardx Nolascx. (R. Ferreira, Entrevistador)
- Oliveira, L. S. (2017). *Som e Fumaça: Um estudo sobre cabaré berlinense durante a República de Weimar*. Florianópolis, Brasil: Tese de doutoramento, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- ONU. (6 de Novembro de 2019). *Estudo da ONU revela que mundo tem abismo digital de gênero*. Acesso em 9 de Maio de 2021, disponível em ONU News: <https://news.un.org/pt/story/2019/11/1693711>
- Orsi, C. (2021). Lockdown: teoria, prática e conversa fiada. *Revista Questão Científica*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Revista Questão Científica: <https://www.revistaquestaodeciencia.com.br/artigo/2021/03/02/lockdown-teoria-pratica-e-conversa-fiada>
- Paiva, L., Falcão, C., & da Quebrada, L. (2020). *O after do fim do mundo* [Gravado por C. Falcão, & L. da Quebrada]. Brasil.
- Pavis, P. (2008/1996). *Dicionário de teatro* (3 ed.). (J. Guinsburg, & M. L. Pereira, Trads.) São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Pinhanez, C. (15 de Fevereiro de 2008). *Interactive Theater - "It/I" - MIT Media Lab 1997 - 5 of 5*. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WklweODv7gI>

- Pinhanez, C. (s.d.). *Claudio Pinhanez*. Acesso em 15 de Maio de 2021, disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/user/101cp/featured>
- Rancière, J. (2008/2012). *O espectador emancipado*. (B. I. C., Trad.) São Paulo, Brasil: WMF Martins Fontes LTDA.
- Ritchie, J. M. (1982). Brecht and Cabaret. Em G. Bartram, & A. Waine, *Brecht in perspective* (pp. 160-174). Londres, Inglaterra: Longman Publishing Group.
- Rocha, C. (20 de Abril de 2006). *Patafísica*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Ciberdúvidas da língua portuguesa: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/patafisica/17546#>
- Rodrigues, N. (16 de Abril de 2019). *O primeiro festival internacional de cabaret vai ser... Spectacular*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Lisboa Secreta: <https://lisboasecreta.co/o-primeiro-festival-internacional-de-cabaret/>
- RTP. (30 de Abril de 2018). *Visita Guiada: Clubes Noturnos de Lisboa*. Acesso em 9 de Maio de 2021, disponível em RTP Play: <https://www.rtp.pt/play/p4530/e344260/visita-guiada>
- Selvática Ações Artísticas. (16 de Agosto de 2020). *CABARÉ VOLTEI: A GRANDE REVISTA ELETRÔNICA (sessão extra)*. Acesso em 29 de Abril de 2021, disponível em Sympia: https://www.sympia.com.br/cabare-voltei-a-grande-revista-eletronica-sessao-extra__922994
- Selvática Ações Artísticas. (s.d.). *A Selvática Ações Artísticas*. Acesso em 2021 de Maio de 2021, disponível em Selvática Ações Artísticas: <https://www.selvatica.art.br/>
- SIC Notícias. (30 de Abril de 2020). *O que vai reabrir em Portugal no dia 1 de junho?* Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em SIC Notícias: <https://sicnoticias.pt/especiais/coronavirus/2020-04-30-O-que-vai-reabrir-em-Portugal-no-dia-1-de-junho->
- Slide, A. (2012). *The Encyclopedia of Vaudeville*. Mississippi, Estados Unidos da América: University Press of Mississippi.
- Sontag, S. (2004/1966). *Contra a Interpretação e outros ensaios* (1 ed.). (Lima, Trad.) Lisboa, Portugal: Gótica.
- Sotres, C. (2016). *Introducción al cabaret (com albur)*. Cidade do México, México: Paso de Gato.
- Streva, C. (2017). *POR UM ATOR-PROVOCADOR E UM PROFESSORCRIADOR: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. Rio de Janeiro, Brasil: Tese de doutoramento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Acesso em 1 de Setembro de 2020, disponível em <https://drive.google.com/file/d/1VbblCRfyjOIAKKZPnRGOab9mEIKVmRln/view>
- Streva, C. (2019). The carioca cabaret and dissident expressions: from the 'Tropical Montmartre' to the present day. *Karpa Journal*. Acesso em 10 de Abril de 2021, disponível em <https://www.calstatela.edu/al/karpa/carioca-cabaret-christina-streva>
- The Spectacular Cabaret Fest. (20 de Dezembro de 2018). *E é oficial!!! Estaremos à volssa espera de 3 a 5 de Maio de 2019!... [Video]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/TheSpectacularCabaretFest/videos/550324908816015/>

- The Spectacular Cabaret Fest. (28 de Janeiro de 2019). *****FLASH NEWS!***** *To be Spectacular, we always need spectacular performers, right? ... [Imagem em anexo] [Publicação de Facebook]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/TheSpectacularCabaretFest/posts/286336738697659>
- The Spectacular Cabaret Fest. (7 de Janeiro de 2019). *****The Spectacular Cabaret Fest - Lisbon***** *WELCOME TO THE APPLICATION PROCESS OF TSCF 2019! ... [Imagem em anexo] [Publicação de Facebook]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/TheSpectacularCabaretFest/posts/278372809494052>
- The Spectacular Cabaret Fest. (5 de Outubro de 2019). *O The Spectacular Cabaret Fest , uma produção Grande Cabaret Lisboa - Clube de Artistas... [Imagem em anexo] [Publicação de Facebook]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/TheSpectacularCabaretFest/posts/398618080802857>
- The Spectacular Cabaret Fest. (22 de Outubro de 2019). *Performers Applications open soon! [Video]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=402352563767520>
- The Spectacular Cabaret Fest. (7 de Janeiro de 2020). *****HEADLINER ANNOUNCEMENT***** *E a primeira cabeça de cartaz desta edição... [Imagem em anexo] [Publicação de Facebook]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/TheSpectacularCabaretFest/posts/463883074276357>
- The Spectacular Cabaret Fest. (7 de Abril de 2020). *[emoji feliz] É com alguma tristeza que somos obrigados a cancelar a versão "real" do The Spectacular Cabaret Fest - Lisboa 2020... [Imagem em anexo] [Publicação de Facebook]*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/TheSpectacularCabaretFest/posts/516111442386853>
- Thiré, J. (11 de Agosto de 2020). Anexo II: Entrevista com Juliana Thiré. (R. Ferreira, Entrevistador)
- Vaz, C. (2008). *CLUBES NOCTURNOS MODERNOS EM LISBOA: SOCIABILIDADE, DIVERSÃO E TRANSGRESSÃO (1917-1927)*. Lisboa, Portugal: Tese de mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Vaz, C. (2009). Boémia nocturna e sociabilidade artística, cabarés em Lisboa nos <<loucos anos vinte>>. *Revista Estudos do Século XX*, 9, 137-151.
- Vaz, C. (31 de Dezembro de 2019). "O jogo era a alma dos cabarés de Lisboa". (C. Pires, Entrevistador) Diário de Notícias. Acesso em 8 de Abril de 2021, disponível em <https://ocio.dn.pt/memoria/o-jogo-era-a-alma-dos-cabares-de-lisboa/24472/>
- Vidal, I. A. (2009). *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Lisboa, Portugal: Tese de mestrado, Universidade de Lisboa.
- Walter, J. D. (8 de Abril de 2021). *Aos poucos, Portugal vai deixando seu bem-sucedido lockdown*. Fonte: DW: <https://www.dw.com/pt-br/aos-poucos-portugal-vai-deixando-seu-bem-sucedido-lockdown/a-57136344>
- xuxu. (15 de Janeiro de 2021). *Cabarexu exubarÉ*. Acesso em 10 de Maio de 2021, disponível em Symppla: https://www.symppla.com.br/cabarexu-exubare__1104749

ANEXO I – Entrevista com Renato Ferracini – 10 de janeiro de 2020 em Lisboa.

Rafael Ferreira

Querida saber da peça, do Perch, a parte que acontecia no Brasil e a parte que acontecia na Escócia eram complementares ou poderiam acontecer sozinhos?

Renato Ferracini

Poderiam acontecer sozinhos, não teria problema se acontecesse sozinho, mas ele foi concebido para ser três espetáculos, não dois. Um que aconteceria no Brasil, outro na Escócia e outro em Sydney, na Austrália. Por questões logísticas o de Sidney caiu então ficaram dois. A ideia da performance é assim, a gente teria algumas coisas em comum e algumas coisas não em comum. O que era em comum: a música, tinha um músico que fazia a música para os dois espetáculos, então a música era em comum, iríamos fazer na rua e teria um momento em que os espetáculos iam se cruzar. Esse momento que é o momento cyber, vamos dizer assim. É o momento que alguma coisa que ia acontecer lá [na Escócia] teria que acontecer aqui exatamente do mesmo modo porque alguém de lá iria trabalhar com a gente aqui [no Brasil] num telão. Eu não lembro exatamente o que era mas era como se alguém de lá [da Escócia] desse comandos pra gente aqui [no Brasil] e quando daqui desse comando pras pessoas de lá. Então o espetáculo tinha que ser sincronizado exatamente no tempo, os espetáculos iam começar juntos, quando desse o tempo de quarenta e três minutos a gente estaria nessa cena pra essa cena acontecer de maneira síncrona com o que está acontecendo na Escócia.

Rafael Ferreira

E a tela ficava sempre ligada ou só nesse momento que ela era ligada?

Renato Ferracini

Não, a tela ficava sempre ligada. Tinha uma performance... Como chama aquele negócio que você coloca um monte de coisas nas paredes? Fica projetando coisas na parede... Um tipo de projetor que iria projetar coisas na parede e em um determinado momento o projeto iria projetar da Escócia a partir de um streaming que eles iam fazer lá na mesma sintonia. Como que a gente tinha que fazer isso? Tinha uma pessoa aqui [no Brasil] que era responsável pela sincronidade. Então ficava em contato diretamente com uma outra pessoa da Escócia pra a gente começar exatamente no mesmo momento o espetáculo e para que chegássemos juntos no mesmo lugar onde existiria uma interação daqui pra lá e de lá pra cá a partir desta projeção

que estava sendo feita nos prédios. A partir do momento que a gente tem essa pessoa, a gente obedecia essa pessoa de uma forma muito radical. Então se ela falasse 'essa cena precisa esticar um pouquinho', a gente teria que esticar um pouquinho porque lá estava um pouco adiantado. A gente fez dois espetáculos, os dois funcionaram exatamente como deveria funcionar.

Rafael Ferreira

Teve ensaio dessa ferramenta?

Renato Ferracini

Não [risos]. Foi uma coisa que a gente teve... Ah, teve ensaio assim, [para verificar se] está funcionando, está chegando sinal, está tudo certo. Isso tinha! Agora o ensaio [das duas peças juntas com a ferramenta] não. Mesmo no nosso ensaio geral no Brasil a gente não fez porque o nosso ensaio geral aqui não batia com o ensaio geral de lá [da Escócia]. Então teve que ser na hora, foi quase uma improvisação mesmo, mas uma improvisação muito bem calculada. Onde tinha uma pessoa que cuidava só disso, só da sincronicidade, e que ficava ligado com lá o tempo todo. Então ele tinha que ter uma linha direta com a Escócia. Se caísse o sinal, ferrou tudo! Então basicamente foi isso que aconteceu. Como a gente trabalhava dessa forma, tinha essa pessoa que ficava em contato com o diretor geral, que ficava em contato com todos os atores.

Rafael Ferreira

Ah, era tipo um produtor, então?

Renato Ferracini

Era um assistente de palco, vamos dizer assim.

Rafael Ferreira

Entendi. Então foram duas apresentações...

Renato Ferracini

Duas apresentações que tinham que começar exatamente na mesma hora [risos].

Rafael Ferreira

O software que foi utilizado pra fazer essa ligação, teve alguma curva de aprendizagem longa ou foi uma coisa bem simples e mais as questões burocráticas que atrapalharam?

Renato Ferracini

Foi mais as questões burocráticas. A questão técnica foi facilmente resolvida porque a gente usou ferramentas comum tipo o Skype. Era uma coisa muito comum, não era uma ferramenta de streaming específica. Então a única coisa que tinha que ter era uma conexão forte direta que a gente contratou o pessoal da NET (empresa de telecomunicações) que deu o cabeamento pra gente. Tinha aqueles carros que ficavam, sabe aqueles carros que tem aquelas antenas... Eles que bancaram isso. Lá na Escócia não sei como fizeram...

Rafael Ferreira

Ah, mas deve ser alguma coisa parecida.

Renato Ferracini

Deve ter sido alguma coisa parecida.

Rafael Ferreira

Eu vi no vídeo [do trailer da peça] que em Campinas já estava a noite e na Escócia estava de dia, né?

Renato Ferracini

Ah... É... Não, era o contrário, não? Lá [no Brasil] a gente começou de dia e na Escócia que era noite, eram três horas diferentes. Mas a gente terminava o espetáculo a noite. A gente começava durante o dia... Eu preciso ver pra confirmar essa informação.

Rafael Ferreira

É que na filmagem do trailer, que tá lá no site do LUME, deu a entender que estava a noite em Campinas e que na Escócia estava de dia.

Renato Ferracini

Ah, os trailers foram feitos antes dos espetáculos [risos].

Rafael Ferreira

Tá explicado [risos].

Renato Ferracini

O espetáculo mesmo, eu acho que a gente tem ele filmado inteiro, não sei se tá no Youtube, mas eu posso tentar te arrumar um link pessoal. Me manda depois uma mensagem.

Rafael Ferreira

A orquestra, tinha uma na Escócia e uma no Brasil?

Renato Ferracini

Se eu não me engano sim, eu preciso verificar essa questão também. No Brasil eram duas. A gente juntou duas, a orquestra da UNICAMP com a orquestra de Campinas. E era feito ao vivo...

Rafael Ferreira

Mas lá na Escócia eles tinham também a orquestra deles?

Renato Ferracini

Tinha a orquestra deles.

Rafael Ferreira

Ah, achei que um orquestra tocava [para os dois espetáculos]...

Renato Ferracini

Não, não, não. É isso, as músicas eram as mesmas, e o espetáculo de lá era diferente do espetáculo do Brasil. O espetáculo da Escócia era muito mais... Porque assim, no Brasil, a gente contatou todo o pessoal das artes cênicas das universidades que vieram e fizeram de graça o espetáculo. Na Escócia esse negócio de fazer de graça não tem muito. Então enquanto a gente tinha cento e quarenta pessoas em cena, lá eles tinham dez ou vinte porque eles tinham que pagar todo mundo. Aqui [no Brasil] a gente não teve que pagar ninguém porque todo mundo participou como um projeto, era um projeto da universidade (UNICAMP). Então todos os alunos da universidade participaram e alguns grupos também que são muito conhecidos da gente [do LUME] em Barão Geraldo (bairro de Campinas em que o LUME tem sede). A gente convidou e eles fizeram de graça. Participaram de graça pela vontade de participar de um evento grande. Mas na Escócia o espetáculo era de vinte pessoas, então o impacto na Escócia foi muito menor que aqui [no Brasil]. Aqui a gente levou doze mil pessoas no primeiro dia e oito mil pessoas no segundo.

Rafael Ferreira

Nossa! É muita gente!

Renato Ferracini

Vinte mil pessoas, eu me sentia em um show de rock, cara [risos]. Era muito bom! Nunca mais vou me sentir assim, eu acho, fazendo espetáculo.

Rafael Ferreira

É isso! Obrigado!

ANEXO II – Entrevista com Juliana Thiré – 11 de agosto de 2020 em Google Meet.

Rafael Ferreira

Olá Juliana, boa noite! Primeiramente quero agradecer sua disponibilidade de conversar comigo sobre o projeto Beco da Serpente. Essa entrevista faz parte da minha investigação do mestrado em artes cênicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Eu investigo performances de cabaré e tenho um interesse particular pelos cabarés que aconteceram no ciberespaço. Antes de falarmos sobre as performances do Beco da Serpente no ciberespaço, eu quero que você fale um pouco sobre o projeto, como ele surgiu, quem são os envolvidos, quantas apresentações foram feitas. Enfim, um breve histórico e as informações que julga mais importantes.

Juliana Thiré

Então, vamos lá! O Beco da Serpente surgiu em 2019 num contexto, assim, brasileiro de um governo de extrema direita. Depois de um golpe e da eleição de um presidente fascista e de extrema direita, enfim. E no contexto cultural de diversas censuras a trabalhos artísticos que abordassem principalmente questões ligadas a gênero e sexualidade. Na minha trajetória na UNIRIO, em 2019, eu já estava inserida há três anos num processo de pesquisa de investigação na linguagem do cabaré através do projeto Cabaré Incoerente que é coordenado pela professora Christina Streva. Eu tinha trabalhado com ela, eu curso direção teatral na UNIRIO, e eu trabalhei com a professora Christina Streva em várias noites de cabaré como assistente de direção, como performer em algumas, mas principalmente como assistente de direção. E no momento que o projeto Cabaré Incoerente estava circulando com uma peça chamada Cabaré Sade, que é um teatro cabaré, eu senti a necessidade de iniciar um processo meu. “Meu” que eu digo, eu senti uma vontade de propor, de ser a proponente dentro dessa linguagem de um trabalho que eu fosse dirigir. Então, eu não sabia que isso viria a ser o Beco da Serpente, não foi pensado previamente. Eu comecei a juntar pessoas. Primeiro eu chamei Umalice de Muitas, que estava fazendo o Cabaré Sade. Eu fui jogando a semente para as pessoas do Cabaré Incoerente e uma ou outra pessoa de fora do Cabaré Incoerente mas que eu via no trabalho dessas pessoas uma afinidade com a linguagem, como é o caso da Vicentina Flôr que nunca passou pela disciplina da professora Christina Streva, nunca passou pelo projeto do Cabaré Incoerente mas que eu via no trabalho dela uma afinidade com a linguagem. Então eu fui cantando uma bola para as pessoas do projeto, alguns performers, artistas, cabaretas do projeto Cabaré Incoerente e pessoas de fora. E comecei ir pra uma sala de ensaio

experimental números ou inquietações a partir dessas figuras, dessas personas porque eu acredito... Enfim... Todo o aprendizado acerca do cabaré, do que se cria ali... Eu aprendi que isso vem de coisas que estão pulsando no estômago, na pélvis dos cabaretas, dos corpos que estão ali presentes no foco e, enfim, em cena. Então ser diretora de um cabaré para mim sempre foi um lugar muito enigmático. Pensar a direção teatral no cabaré eu sempre ficava com muitas dúvidas a cerca de se eu deveria ser mais uma ensaiadora técnica, se eu deveria ser uma provocadora, se eu deveria ser, enfim, eu quis explorar isso mesmo sem ter a menor ideia pra onde isso iria. A sala de ensaio começou com duas pessoas, no final de um semestre acadêmico a gente tinha nove performers em cena. As pessoas foram chegando e queriam experimentar números novos. Foi um momento em que o espetáculo do Cabaré Sade já estava rodando a mais de um ano, então os performers de dentro do espetáculo estavam com sede, vontade de criar números novos porque o cabaré tem isso também de estar sempre se atualizando e... Quem é cabareta sabe que, enfim, as informações do mundo giram muito rápido, então sempre tem conteúdo novo pra você criar, sempre tem. Então como eles já estavam há um tempo no projeto fazendo a repetição desse espetáculo, estavam com vontade de criar números novos, então eles acabaram gostando e vindo pro Beco da Serpente, que ainda não era Beco da Serpente. Aí num determinado dia eu resolvi mostrar essa bagunça, a bagunça que a gente tinha levantado com apontamentos para números, experimentações de corpo, experimentações de voz, experimentações de números coletivos e individuais. A gente resolveu abrir para as professoras Rosyane Trotta e Christina Streva. A Rosyane Trotta, na época, era a coordenadora, a responsável burocrática pela minha ocupação naquela sala de ensaio porque quando você pede uma PMP... Era uma Prática de Montagem! Enfim, esqueci de falar isso! Foi uma prática de montagem que eu solicitei ao departamento de direção teatral e eu pedi para que a Rosyane fosse responsável por aquilo porque você precisa de uma orientação para ter uma prática de montagem. E aí, a gente resolveu abrir esse processo para elas verem. Foi um dia caótico porque nada tava fechado ali ainda, foi a exposição de uma vulnerabilidade de um processo que não sabia para onde estava indo, mas que tinha muita coisa criativa, tinha muitas ideias, tinha muito movimentos cênicos já e tal. Elas ficaram chocadíssimas (riso), elas não entenderam o que queríamos com aquilo e foi a partir de uma provocação acerca do espaço, quando elas perguntaram pra gente qual era o espaço que a gente pretendia apresentar aquele trabalho que tudo foi se encaixando. Nesse dia que a gente mostrou pra elas, a gente entrou numa crise existencial absurda, o processo entrou em crise existencial. A gente se reuniu durante dois dias em reuniões que a gente não parava de falar, pensar, colocar tudo em questão é... Foi quase como um sopro, assim, essa provocação do

espaço vindo das professoras fez com o que a gente pensasse porque a gente estava considerando apresentar na rua. Só que a gente tinha cenas como a Umalice fumando pela buceta e isso estava horrorizando elas (riso), sabe? E elas estavam perguntando: “você querem mesmo fazer isso na rua? Isso é perigoso, vocês vão se expor demais”. Então a gente pensou: “tudo bem então, talvez na rua, na rua pra qualquer passante assim, mas talvez seja num espaço na rua que exista uma curiosidade que a gente estivesse protegido por alguma coisa e a pessoa que avistasse de longe visse uma setinha luminosa para ir pra lá e vê o que está acontecendo ali”. Que a gente ficasse protegido de alguma ameaça na rua, policial disfarço (riso), coisa assim e aí a gente chegou nesse lugar, beco. A gente começou a refletir sobre o beco e aí eu comecei a revisitar os meus estudos de antecedentes dos cabarés artísticos que são as tavernas medievais. Enfim, os tempos obscuros que a gente estava vivendo, que a gente ainda está vivendo, mas que estava se apresentando pra gente no Brasil, todas essas falas medievais de que a Terra é quadrada. Essas coisas todas assim foram fazendo que a gente fosse pra esses lugares que são as tavernas medievais. Eram espaços de práticas ocultas, tanto de bruxaria quanto... Enfim, espaços em que se bebia e que se expressava artisticamente de um jeito que do lado de fora era proibido sobre ameaça de tortura e morte. Então as tavernas medievais eram lugares de refúgio para muitos condenados pela inquisição. Enfim, a gente começou a traçar esse paralelo e chegou nesse ambiente que é o beco, é a taverna, é um beco meio profano, sagrado, mundano, mas que estaria ali escondidinho. A partir dessa unidade, desse lugar, a gente começou a fazer com que tudo se encaixasse nas ideias cênicas e começou a completar o que estava faltando, começou a criar novos números a partir desse beco da serpente. O Beco da Serpente, esse nome em si, foi como um sopro. Eu não sei te dizer quem foi que teve a ideia, quem não teve, eu sei que a gente chegou junto no espaço, que é o beco, e através desses atravessamentos todos poéticos e ideológicos a gente chegou na figura da serpente. Também no meio de discussões nossas ali, de corpos inquietos no teatro, e numa historiografia do teatro brasileiro em que... Calçada num início muito jesuítico no teatro... A história do teatro no Brasil, ela é toda vinda desses padres que começaram a fazer esses autos, enfim, teatros catequéticos. Enfim, esse lugar das religiões cristãs sempre inquietou a gente muito assim, talvez por isso que a gente tenha chegado nesse símbolo da serpente. A gente ficou procurando um lugar para se apresentar na própria universidade e a gente... Junto da Rahira Coelho, que é a cenógrafa do grupo, que sempre fez as cenografias do Cabaré Incoerente e tal, uma amigona e super profissional da cenografia. A gente chamou ela para pensar isso também, qual seria o lugar que a gente ia apresentar. A gente queria apresentar na universidade, mas a gente não queria apresentar numa sala fechada, a gente não queria

apresentar na praça, ali no meio do jardim do campus, e aí a gente encontrou uma garagem que tem entre os campus do CLA e do CCH, uma garagem que fica localizada no campus do CCH, né? E que dá para uma praça, a praça que fica em frente a UNIRIO. A gente gostou muito desse lugar por ser um lugar dentro e fora, poderia ser considerado um lugar na rua, mesmo sendo dentro da universidade não deixaria de ser um lugar público e que tinha um portão muito convidativo e que era pouco usado e a gente decidiu fazer lá. Enfim, a gente estreou lá no dia 28 de junho de 2019. Em cena estavam, Vicentina Flôr com o nome de batizada de Lola Passarita, tava Umalice de Muitas batizada de Esmeralda Sete Saias, tava Filipe Felix, batizado de Sebastian Felix, a Julia Drummond que é a Cecília Catrina, a Ju Farias [que é] a Divina Malandra, a Thalita Flor que é uma palhaça, que tem uma palhaça chamada Tita, que no cabaré ficou como Tita Apocalíptica, é... Mais quem... Filipe, me ajuda aqui! O Álvaro [Victor], batizado ali de Lucy Fan, João Vitor Linhares batizado de Pagu Celeste. O Vinicius Lavall, que sempre foi pesquisador do Cabaré Incoerente, me ajudou a transformar aquilo ali num verdadeiro cabaré, então a gente levantou um bar do chão. Era uma garagem, então a gente abriu, arrombou o acervo de cenário da UNIRIO e pegou todos os móveis possíveis para que a gente pudesse transformar aquela garagem num espaço acolhedor, num ambiente acolhedor e boêmio, então a gente tinha vendas ali de bebidas e tal. Voltando pros nomes, tinha a Natasha Pasquim! A Natasha entrou como uma figura de “staff” assim, tanto a Natasha quanto o Bruno Marques, mas “staffs” performáticos, eram braços da produção ali na hora mas estavam performando juntos, não tinham números próprios mas estavam ali performando. Eu enquanto diretora estava na operação do som junto com a Luana Valentim, mas também estávamos performando. Eu acho que assim... Na concepção do Beco da Serpente não tinha ninguém fora de cena ali, até o público estava performando de certa maneira. Então a gente teve essa grande noite na garagem do CCH e aí abriu, no dia seguinte foi férias, e foi maravilhoso! No dia seguinte a gente tinha visto inclusive pichações com o refrão da nossa música tema, “cobra ele”, pelo espaço. A gente ficou até um pouco assustado com a repercussão, deu quatrocentas pessoas ali dentro sendo que a gente achou que iam trinta pessoas. A gente ficou sabendo que na noite, que era uma sexta-feira, tinham umas festas universitárias rolando na UFRJ, sexta-feira na Urca estava um pouco movimentado. Então só o movimento na frente daquela garagem atraiu um público externo muito grande, não era um público só interno [da UNIRIO], então a gente tinha um público externo muito grande. Pessoas que estavam vivendo e morando em situação de rua ali na praça de frente pra UNIRIO entrando pra assistir, o que foi um ganho pra gente, foi uma coisa muito rara de se ver mesmo porque poucas vezes... Eu já vi espetáculos acontecendo ali na praça, mas raramente você vê

esses moradores, essas pessoas que estão em situação de rua, entrarem para ver os trabalhos lá dentro. Então, esse lugar nosso que era meio ali dentro e meio ali fora, fez com que pessoas, professores da universidade e pessoas que habitavam aquela praça ali entrassem pra ver. Foi uma loucura, foi muito bom, foi maravilhoso. Aí depois, dois dias depois, a gente foi convidado para fazer no Teatro de Closet. Isso foi, assim, uma coisa muito doida. Teatro de Closet é uma iniciativa da Glauce Guima, ela faz um teatro dentro do apartamentinho dela, na verdade é dentro do closet, do armário, dentro do quarto dela. A Glauce, enfim, tem uma história com teatro belíssima, ela começou dentro da casa dela, ela é moradora do Vidigal, ela começou a fazer experimentos dentro da casa dela. Ela tirou o guarda-roupa, fez uma caixinha cênica de um ou dois metros quadrados. Enfim, ela fez um aparato ali bonitinho, com uma ribaltinha, uma luz de pino que você operava ali dentro. A gente estava fazendo o Beco da Serpente no dia 28 numa garagem enorme, com extensão enorme, com um ônibus, o ônibus da UNIRIO estacionado ali e a gente fazendo números em cima do ônibus da UNIRIO. Enfim, depois eu entro nesses aspectos. O doido desse contraste é que dois dias depois a gente estava fazendo... Não sei como a gente aceitou fazer isso sem nenhuma preparação, nenhum ensaio de um pro outro, a gente falou “gente vambora, com o que tiver no corpo, com o que tiver na alma de vocês, na adaptação e no jogo ali, vamos tentar reduzir tudo e fazer todos os nossos números nesse Teatro de Closet”. Aí dois dias depois, então, no dia 30, se não me engano, em junho, a gente faz lá no Teatro de Closet. Claro que não foi o espetáculo todo, não foi a noite completa, mas foi vários pedaços, números significativos de números (SIC) que a gente conseguiu apresentar lá. Por ser um apartamento pensamos “será que a gente vai tá tão aconchegante, tão embriagados, como a gente quer que a gente esteja?”, foi aí que a gente descobriu que a Glauce já fazia uma recepção do público com cachaça, então a gente já se meteu na recepção com o público do Teatro de Closet que são vizinhos, amigos, parceiros, não é nada muito divulgado é um apartamento pequeno. Enfim, uma coisa bem intimista mesmo. Aí entrou as férias, a gente ficou pensando, teve gente que viajou, teve gente que ficou. Eu particularmente estava entrando num processo de pressão mesmo do departamento pra eu começar o processo do meu TCC, o Beco da Serpente não era, mas poderia ser. Então eu não consegui voltar pra sala de ensaio, mirabolar outras coisas, mas ao mesmo tempo a gente estava querendo sair da universidade. Até que a gente ficou pensando, no meio do segundo semestre de 2019, a gente pensou “cara, vamos fazer de novo”. A gente pensou em fazer na UNIRIO, mas tinha a ideia de sair, de ir para um ambiente mais atravessado mesmo pela cidade, de um trânsito boêmio mais natural. E aí a Camila Mesquita, foi a pessoa que me apresentou o Sinuca de Bico da Lapa. Ela que fez a ponte, ela me disse que tinha um espaço com uma sinuca, um bar que uma

sinuca também na [rua] Riachuelo que recebia trabalhos artísticos teatrais, e que ela já tinha tido experiência [lá] e que era maravilhoso, que a gente poderia inclusive ganhar um dinheirinho e tal. E aí fomos pra lá, visitamos, nos apaixonamos pelo lugar e marcamos a data de 3 de dezembro de 2019 para fazer no Sinuca de Bico na Lapa que é o reduto da boemia carioca, a história da boemia carioca, a Lapa, onde se apresentou Madame Satã no início do Século XX, onde se apresentaram várias cabaretas anônimas que a gente não faz ideia, mas que a gente fuça, fuça e continua na pesquisa para resgatar essa história dos cabarés, mas que a gente sabe que se localizava ali no centro, no entorno da Praça Tiradentes, na Lapa, no mangue, no Cais do Porto, enfim. E aí a gente fez no Sinuca de Bico da Lapa e foi um sucesso, deu mais de quatrocentas pessoas, era um espaço que comportava quatrocentas pessoas, mas deu mais de quatrocentas pessoas. [Recebemos] retorno das pessoas dizendo que foi incrível, melhor do que na UNIRIO. A gente teve esse total de apresentações, três apresentações, mas essa do Teatro do Closet fica como um experimento. De noites grandes do Beco da Serpente foi da UNIRIO e da Sinuca de Bico. A gente fez tanto sucesso no Sinuca de Bico que o sócio convidou a gente, o Patrick, para fazer uma residência artística esse ano [de 2020] que não aconteceu por causa da pandemia, era quase como uma gestão cultural das sextas-feiras do Sinuca de Bico. Então a gente poderia estar ali todas as sextas-feiras, isso ainda estava se acertando em como ia se dá, mas a nossa ideia era fazer toda sexta-feira uma noite de cabaré, promovida pelo Beco da Serpente, mas que tivesse cabarés e cabaretas convidados, que não fossem do Beco da Serpente, para ter uma rotatividade de números e de artistas, que dialogassem artisticamente com o nosso trabalho e que pesquisassem cabarés, enfim. Essa noitezona (SIC) que fizemos no Sinuca [de Bico], a gente usou uma mesa de sinuca como palco, então a gente tinha ali um trânsito de clientes locais, fieis ao espaço que estavam ali só pra jogar sinuca, com uma galera que estava ali só para ver a gente. Então essa mistura do comercial com o artístico foi muito importante para a gente porque esse é o lugar que a gente sabe que os cabarés aconteciam. Os cabarés artísticos antes de ser uma linguagem, ele era um lugar, né? Então pensar o atravessamento do espaço, os nossos, em como chamar atenção do público naquele ambiente, como instaurar um diálogo com aquele espaço, com a rua, as janelas todas abertas, o barulho da Lapa entrando. Então a gente tomou conta da noite, até de madrugada, a gente bota uma festa para acontecer depois do espetáculo. Uma banda ao vivo, eu esqueci de dizer isso, pelo amor de Deus! Chegando perto da estreia do Beco, lá na UNIRIO mesmo, eu falei “Gente, a gente precisa de música ao vivo porque um cabaré tem música ao vivo!”, enfim, ou pelo menos o que cabaré que eu quero, que a gente quer tem música ao vivo. Então eu chamei Gabriel Grabos pra tocar, eu chamei Fernando Porto,

chamei o João Paulo Nazaré pra tocar. A Silvia violinista, ela tocou também, a Julia Mestre tocou violão junto com o Gabriel. Essa banda se repetiu quando a gente foi no Sinuca de Bico, a gente chamou essas mesmas pessoas e convidou também a Barbara Guinle. Alguns músicos chegavam a ensaiar junto com os números, outros chegavam para somar mesmo na hora. Enfim, sempre medindo muito a intuição também e a confiança que você tem nos artistas porque a intuição é muito importante, eu acredito, para a formação de uma noite dessas assim. Até porque eu não sou uma pessoa mega experiente, eu precisava intuir muito sobre a minha confiança de quem ia apresentar, até onde a gente consegue controlar isso, ou até onde os artistas que estavam ali para assistir acabam se metendo e tocando também, cantando. Exige uma certa autonomia, então quando eu chamei os músicos, eu também dei uma certa autonomia no sentido de que se quisessem chamar outros músicos para tocar junto podia. Só não queria deixar de falar dos músicos porque a banda foi incrível. São músicos parceiros, não são músicos que se consideram Beco da Serpente. É engraçado você perguntar essa coisa se é um coletivo ou se é um grupo de teatro, se é uma companhia, até hoje a gente não sabe. A gente sabe que isso é uma noite de cabaré. O que é o Beco da Serpente? É uma noite de cabaré, é um refúgio cênico performativo, não tem um endereço fixo mas onde está se propõe a ser um abrigo para as artes da noite. Fora da noite, o Beco é um ponto de irradiação, então tem pessoas que ficam mais ativas, um ponto de irradiação de ideias que não se esgotam nunca. A gente estava doido pra se apresentar pessoalmente, porque o babado é esse, é a atmosfera, o corpo suado, o cheiro, enfim. Mas aí veio a pandemia, a gente chorou horrores, sem saber o que fazer, até que a gente devagarzinho começou a pensar em maneiras de se apresentar online ou de dar vazão para uma criação nossa e tentar um dinheirinho que fosse virtualmente. Ainda não ganhamos nada, mas a gente está tentando aí. Enfim, estou falando pra caralho, né Rafa? Me interrompe aí! (risos)

Rafael Ferreira

(risos) Tá bom, tá bom! Quais foram as maiores referências para a construção do Beco da Serpente?

Juliana Thiré

De um lado eu tive grandes referências que foram musicais, de atmosfera mesmo. Um norte meu é a Dolores Duran e a Cesária Évora e a La Lupi, enfim. Essas músicas de fossa que são cantadas. Então eu queria, imaginando Cabaré que eu queria ver, que eu queria viver, que eu queria assistir, que eu queria estar, que eu queria perfumar. Eu pensava muito na atmosfera

musical, pesquisa musical que eu fui fazendo junto com o Filipe Feliz, junto com a [Julia] Drummond, junto com os músicos. Enfim, é de músicas aconchegantes, mas que tivessem um certo tipo de lamento, mas que lamento fosse vivido intensamente, o que queria uma certa euforia, que criaria uma vontade de dançar as angústias. Enfim, uma inspiração de um lugar, uma inspiração até ideológica mesmo, se eu for dizer assim, ela é dessas tabernas medievais, enfim, uma expressão artística, de um movimento artístico que acontece à margem e muitas vezes... Que ela é perseguida, a gente não passou por nenhum tipo de perseguição, mas ela pratica ali coisas que são consideradas, tabus na sociedade né? É que muitas pessoas, inclusive muitas vezes morrem por fazer o que fazem e tal. As tabernas medievais são um pouco uma referência nesse sentido. Uma grande referência é o próprio Cabaré Incoerente e as noites todas que a gente já fez e já viveu no Cabaré Incoerente. Tudo o que a gente fazia, que a gente achava que faltava ali. A maior parte das Noites Incoerentes, a gente fazia em salas multiuso, algumas vezes a gente fez no Olho da Rua, que é um espaço cultural boêmio em Botafogo. Então a gente queria mais, se inserir nesses estabelecimentos comerciais mesmo de bebida, de movimento artístico noturno. Então... Acho que respondi as maiores referências. Tem um texto, se eu for falar aqui mais academicamente na minha trajetória como diretora, teve um texto que foi muito forte para mim quando eu li: A Representação Emancipada de Bernard Dort. Eu comecei a questionar a minha função ali dentro e comecei a pensar numa experiência que fosse um pouco mais polifônica, que se contrastasse mais que se desdissesse [SIC] mais. Ao invés de eu busca uma unidade, uma coerência grande entre todos os artistas e de todos os elementos, e que eu deixasse um pouco mais essa irreverência e autonomia dos elementos de se contrastarem também, de um artista subir e dizer uma coisa e vir um número em seguida que diz outra, ou uma música que está... Enfim, então esse texto para mim foi fundamental nesse momento, assim mais para mim enquanto diretora. Não foi uma referência, foi mais pra mim... Bom, é isso, Rafa!

Rafael Ferreira

Como o grupo é organizado? Você é encenadora de todos os números? Cada integrante tem a liberdade para criar o que quiser?

Juliana Thiré

Então eu me coloco como diretora do grupo, como encenadora, provocadora, eu me coloco como uma pessoa que está puxando e nunca sai dali. O grupo se organiza de uma maneira muito heterogênea, então fora da noite, tem pessoas que são muito mais ativas e estão por

exemplo, a gente criou recentemente uma produção editorial que são composta pelas performers mesmo, então é o Filipe Felix, Vicentina Flôr, a Thaís Mazzoni e o Álvaro Victor. Eles fazem a produção editorial do Beco. Então eles estão procurando sempre por identidade visual. O Álvaro recentemente conseguiu com o primo dele, que é um artista gráfico, de fazer umas artes paródicas nossas contrastando... Enfim, o Filipe começou a fazer, aliás desde lá de trás que ele já fazia algumas produções audiovisuais para poder projetar na noite. Então a gente tem projeções de cabaretas consagrados que a gente estudou, de artistas ou então de números que aparecem em filmes, coisas que a gente acha que dialogam com a noite. O Filipe faz uma compilação, uma curadoria dessas imagens que a gente projeta. Então essa galera trabalha com a produção editorial. No espetáculo que a gente apresentou duas vezes, nos números, a maioria das criações eram... É difícil saber de onde começa, as vezes partia de conversa minha com algum performer, com eu querendo estigar a pessoa a saber que ela sempre quis trabalhar com tal coisa, então vamos fazer. Às vezes, por exemplo, o próprio Filipe, que é uma pessoa que trabalha com cabaré, que investiga o cabaré a mais de cinco anos, ele no Beco da Serpente ainda não encontrou um número dele que satisfizesse ele, que ele pudesse... Então a gente está sempre assim tentando entender também até onde isso é do momento de vida dele, até onde isso é também por ele se colocar muito a serviço de outros números, no suporte técnico. A gente faz tudo, então a gente produz, a gente vende, a gente confecciona. O Álvaro, ele sempre faz, sempre gosta muito de trabalhar com cenário, junto com a Rahira, de confeccionar as coisas, de subir as coisas, de botar, enfim... Trazer aquela quinquilharia toda no espaço, pra ficar mais brilhoso. A Vicentina Flôr, ela tem arrasado mais na escrita, ela tem produzido bastante escrita pro Beco, tanto nas noites, ela começou a fazer paródias de algumas orações, começou a inserir um vocabulário, um pajubá de algumas coisas que a gente queria dizer mas não sabia como, pra também dialogar com a expressividade, performatividade trans, se eu posso dizer assim. Sair um pouco da linguagem cisheteronormativa, e fazer esse diálogo entre, enfim, o sagrado e o profano. Então a Flor sempre escreveu bastante coisa pro Beco. A Julia Drummond e o Filipe Felix fazem o piano bar, que faz a recepção do público, que cantam ao vivo com a banda. Então eles, e eu me meto em tudo, mas ao mesmo tempo em que eu me meto em tudo e que as vezes puxo alguma ideia, as ideias também elas partem de cada pessoa que está ali mais ativa, de cada artista, de vontades, inquietações. Então, enfim, eu atualmente, eu sei que tem um núcleo assim mais forte na produção e na organização do Beco que é eu, a Vicentina, o Filipe, o Álvaro, a Thais, a Ju Farias também que está entrando mais afincado agora, a Ju Drummond. Então a gente meio que faz tudo ao mesmo tempo. Eu me coloco como uma diretora a serviço daquela cena, sabe

amigo? Eu não quero que as pessoas estejam a serviço da minha ideia, eu me coloco como diretora a serviço daquela cena, daquela performance, daquela noite. A gente quer sempre o bem da noite, então é isso. Não tem uma organização muito ainda porque é muito novo, assim, então a gente tem uma organização muito quadrada, é até um problema a gente fazer uma ficha técnica. A gente tem umas três versões de ficha técnica por isso, sabe? Então porque a gente muda muito entre as funções e é isso.

Rafael Ferreira

Sobre as performances no ciberespaço, por que a escolha de fazer um cabaré em formato de podcast no Spotify?

Juliana Thiré

Porque, pra ser direta, porque a gente se deparou com uma data, que era 28 de junho, que a gente não podia se encontrar. E essa data, 28 de junho, marcava um ano da nossa estreia. E foi um feito tão maravilhoso pra gente, foi uma conquista tão grande, que a gente precisava fazer alguma coisa com essa data. Então na verdade foi a data que estimulou a gente a criar alguma coisa porque na verdade a data obrigou a gente a dar um presente pra gente mesmo. E ao mesmo tempo, claro, considerar a quantidade de materiais aí, de enfim, desastres e crises políticas que tão acontecendo, que estavam acontecendo, enfim. A gente... Estava todo mundo muito inquieto, né? Com muitas coisas para abordar artisticamente, mas o porquê foi essa data de comemoração de aniversário, que a gente precisava marcar, pra gente de alguma maneira. E a gente começou, eu conversei com o Filipe e ele me mostrou teatro de rádio, teatro, um programa chamado teatro de mistérios que acontecia na Rádio Nacional há muitos anos atrás, ele dizendo que o pai dele ouvia muito. Aí a gente começou a ouvir um pouco, e aí a gente estava um pouco desconfiado de algumas iniciativas, não é desconfiado, mas quando a gente começou a ver muitas iniciativas de live, muitas iniciativas de teatro filmado, a gente ficou se perguntando, ficou se questionando na verdade, pondo em questão essa bidimensionalidade, essa tela mediando a presença, então a gente queria talvez. A gente queria ocupar talvez esse lugar teatral, fazer esse presente, fazer essa atividade para um, através de um outro sentido. A música, o som, ele é muito forte no cabaré, o cabaré é uma linguagem marcada pela música, né? Pelas chansons e pelas, enfim, pela musicalidade. Então... é... a gente quis experimentar, esse lugar da palavra e do áudio para que o espectador, enfim, para que o ouvinte pudesse imaginar ao invés da gente já dá num vídeo

meio precário ainda, enfim todo mundo ali com pouquíssimo, ou nenhuma, experiência audiovisual. A gente não queria, enfim, a gente queria explorar esse lugar, assim, de imaginar mesmo, de imaginar o ambiente, de imaginar onde é que a gente estaria falando aqui, se a gente estava junto, se a gente não estava. Então esse foi o motivo.

Rafael Ferreira

Como sente que foi a recepção do público com relação a esse formato?

Juliana Thiré

Eu senti bem menos alcance do que a gente estava ganhando presencialmente porque a gente ainda não tem tantos seguidores, essas coisas todas, a gente até o começo desse ano a gente tinha um Instagram que não tinha quase nada. A gente não tinha um alcance virtual, não tinha formado um público virtual, assim. As pessoas nem sabiam, muita gente que viu a gente presencialmente nem sabia que a gente estava nas redes, enfim. Então foi um alcance relativamente satisfatório pra gente porque a gente sabia que ia ser um alcance pequeno, né? Então a gente tem aí, enfim, umas cem visualizações desse podcast e que... enfim, que a gente postou tanto no Instagram quanto no Sporty, então primeiro no Sporty e depois no Instagram, então somando as duas deve ter umas 150 visualizações e pessoas que, muitas pessoas vieram falar comigo, não sei de outro artistas, enfim, a gente foi trocando no grupo “ah fulaninho viu e riu horrores, minha mãe ouviu a gente riu horrores, a gente adorou e tal”. Era um domingo e a gente queria fazer uma espécie de missa. A gente tinha as notícias de várias igrejas que estavam funcionando em plena pandemia, de vários pastores querendo abrir os seus cultos, abrir essas igrejas. Então a gente quis fazer essa brincadeira assim, com o culto, é... e que teve uma repercussão boa, teve uma recepção bem boa, mas ainda do que essa de agora que a gente fez um outro trabalho agora, por vídeo, que a gente pegou um outro áudio e fez um vídeo em cima e não foi tão bem recebido, desculpas vou dar spoiler, não foi tão bem recebido quanto por áudio, A missa de aniversário, porque inclui quase todos os performers ali, a gente tinha diversas vozes. A gente tem a Lucy Fann de pastora ali conduzindo a missa, a gente tem histórias que vem e rompem esse lugar de missa, que vem uma pessoa se confessar e daqui a pouco começa a contar um caso erótico da vida dela em quarentena. Então, é... Eu acho que teve uma recepção uma recepção bem boa, e gente está agora querendo construir o próximo podcast coletivo por conta disso, porque foi muito bom ter tantas vozes nesse podcast e ter essa brincadeira com uma realidade muito preocupante que é a realidade das igrejas e dos cultos em funcionamento agora durante a pandemia. Então, essa missa de aniversário que a

gente fez, foi lançada no domingo, ela teve uma repercussão muito boa que não foi tão grande quanto a nossa repercussão presencial, mas porque a gente ainda está construindo esse ambiente nas redes. Daqui a pouco, enfim a gente não sabe o quanto que isso é temporário, ou o quanto que isso é duradouro, se isso veio pra ficar e a gente vai continuar produzindo virtualmente, ou se isso é só uma fase temporário. De qualquer maneira é pra onde a gente está encontrando caminhos de experimentar coletivamente, sabe? Então é isso.

Rafael Ferreira

Você disse que vocês não tinham quase nenhuma experiência com audiovisual. Então acredito que vocês tenham usado algum software de curva rápida de aprendizagem, não foi?

Juliana Thiré

Foi. Foi o Filipe que editou, amigo. Eu não entendo nada disso... Usaram um editor que já vem no Windows e um aplicativo babado para iniciantes que se chama InShot para o celular. Editamos o áudio assim. Foi um processo que primeiro eu vislumbrei que a gente fazia uma conversa por Whatsapp onde cada um fosse mandando um áudio e a conversa fosse virando um roteiro. Mas aí a gente viu que isso não estava dando certo porque as pessoas viam o grupo em horário diferente e tal. Então eu comecei numa espécie de direção e de assistência pessoal de cada um. O Álvaro, por exemplo, eu fui pedindo, a partir das práticas que as personas já exerciam na noite. Por exemplo a Divina Malandra que já tem o histórico de encenar contos eróticos no Beco da Serpente, eu pedi pra ela fazer um conto erótico adaptado para a quarentena, um conto se localizasse na quarentena no meio de uma pandemia. Então a gente foi juntando essas saladas, fui pedindo, eu pedi pra Umalice, enfim, a Esmeralda Sete Saias, que já tem esse lugar meio de sofrer por amor e de se confessar e tal, pedi pra ela, pra fazer uma confissão, é... pedi pra Pagu Celeste, que é uma, uma... Pedi pra Pagu Celeste fazer, tecer uma espécie de previsão do tempo, para mexer com... uma previsão astrológica do momento, uma previsão mística das coisas que estão acontecendo e aí a partir deste matérias que já são próprios da trajetória dessas personas no Beco da Serpente, a gente quis colocar isso num lugar que seria uma missa. Então o Álvaro, por exemplo, a Lucy Fann, que conduziu essa missa como um padre, ele veio no final. Então na hora da edição, que eu e o Filipe, enfim, eu junto com o Filipe, editando ali, foi colocando os áudios mais interessantes antes, depois foi mexendo nessa ordem, eu ia falando com o Álvaro, eu ia dando os textos pra ele ou ia mostrando pra ele é ia mostrando pra ele onde é que viria a condução, a transição de um áudio pro outro e ele inventava na hora, mandava e a gente botava. Aí a gente, enfim,

encaixava de uma outra maneira, um áudio com o outro, e mandava pra ele, pra ele fazer a transição de um pro outro. Bem artesanal, bem escultural assim, de colando as coisas mesmo, até virar um trabalho que pudesse ser um...

Rafael Ferreira

Vi que agora vocês estão fazendo performances em vídeos e fotos no Instagram, e que algumas até complementam o podcast como foi o caso do “Cobra Ele”. Por que a escolha de também explorar o Instagram além de uma ferramenta de divulgação? Quais foram os principais objetivos com isso?

Juliana Thiré

O Instagram eu vejo como uma rede social que está em alta! O convívio cibernético, pelo menos aqui no Brasil, além do Twitter, o convívio cibernético imagético de maior utilização é o Instagram, onde a gente pode se encontrar mais fácil. O Facebook e o Youtube foram criados muito depois. O Instagram funciona como uma ferramenta de divulgação bem mais rápida. Não sei o porquê, por uma naturalidade que foi se fazendo, por uma riqueza do aplicativo, da empresa.

Os principais objetivos:

Entrar em contato com o público, qualquer que ele fosse. Se fosse um público que nunca viu a gente presencialmente. O objetivo era dar vazão a uma criação nossa; a uma criação de momento. A um fluxo de criação que a gente tá tendo separado e conjuntamente. O Instagram é um lugar que a gente já começou a nutrir no ano passado, mesmo que pouquinho, quando a gente começou na Sinuca de Bico.

A gente já tinha ali, a gente divulgou bastante nosso Instagram que era poderiam acompanhar o nosso trabalho nossa janta nossa próxima apresentação então no instagram a gente já tinha ali alguma alguma visibilidade. aí a partir dessa vontade de fazer uma Performance em áudio o melhor meio que a gente achou e o meio mais em voga, a plataforma digital de difusão é o Spotify. Com a pandemia começou a crescer bastante o movimento de podcast no Spotify; e o acesso ao podcast é bem mais fácil que o acesso a música, para quem não assina no Spotify, você pode acessar o podcast com mais facilidade do que acessar uma música. Então, a gente resolveu jogar lá. Mas ao mesmo tempo a gente divulgava no Instagram, porque lá tínhamos mais seguidores. Então a gente começou a usar mais os dois. Então, O Cobra Ele é uma música gravada há um tempo já, ela é uma música tema, que finaliza o nosso espetáculo. É uma

composição própria da Umalice (Analice?) com a Vicentina Flor, criada a partir de uma entrevista que eu fiz com todas as personas. Eu fiz uma ficha personalizada com várias perguntas para as personas, de investigação processual das personas das serpentes. Tínhamos ali dez fichas personalizadas, e elas, a partir desse material, compuseram uma música para o final do espetáculo. A gente já queria lançar essa música, gravar ela, por ser a única música autoral do nosso espetáculo. Então, nesse momento resolvemos criar uma conta do Spotify, e, além de lançar A missa de aniversário, que foi uma performance coletiva em áudio. Aí lançamos a Cobra Ele, que é uma música, em formato de podcast, por conta da acessibilidade, mas a gente agora quer registrar e lançar como música. Lançamos como podcast para experimentar e logo em seguida vieram as provocações com imagens que a gente tem de apresentações, filmadas em casa, das personas se montando. Criou-se uma coreografia para a música, já, já vamos lançar como se fosse um segundo clipe com uma coreografia que as pessoas estão fazendo. Na verdade, esses materiais que conseguimos lançar são motivo e servem de pontapé para outros experimentos com outros tipos de linguagem. Essas performances pequenas em fotos que o Álvaro conseguiu fazer com o Lucas Fernandes, seu primo, que a gente descobriu que é artista gráfico e como Álvaro se quarentenou em Macaé junto com este primo, ele começou a experimentar coisas. Já queríamos há um tempo fazer uma logo. Antes dessas performances em vídeo e áudio aparecerem para o público, a gente começou a quarentena nos perguntando muitas coisas e querendo escrever sobre o nosso trabalho. Coisa que a gente nunca tinha parado para fazer. A gente começou a escrever sobre o nosso processo, sobre nosso histórico, a gente começou a ter provocações externas muito fortes também sobre a composição do nosso coletivo no que diz respeito aos acontecimentos, a todas as atrocidades racistas. Principalmente com o marco do assassinato do George Floyd, do policial lá em Mineapólois, é um G.F. por dia, e aqui também, onde a gente vê várias histórias horrorosas. Isso começou a ser muito filmado, ficou mais gritante que a própria pandemia, as ações e operações policiais. Crianças morrendo em casa, quarentenadas. Isso começou a levantar uma série de discussões internas nossas sobre como a gente se denomina, como se descreve, sendo um grupo tão heterogêneo, multiétnico. Começamos a pensar muito sobre o que a gente faz, e o que é (?). Foram dias de quarentena de muito movimento interno nosso.

Antes da gente querer fazer essas performances, a gente se descobriu como um grupo afro latino americano, uma denominação que a gente ainda não tinha chegado junto, e era óbvio depois que a gente conversou bastante sobre isso a gente falou, porque esse termo afro-latino-

americano implica em ancestralidades ali presentes. Com o mito da democracia racial, você vê um movimento de muitas pessoas brancas no Brasil se dizendo negras. E era justamente sobre isso que a gente estava tentando construir, enquanto fugir disso, que é uma coisa muito problemática por termos muitos brancos no grupo. Esse movimento de autocrítica, de colocar em prática questões atuais e latentes na sociedade, e como esse mito da democracia racial, e como é que isso instiga a gente enquanto grupo, enquanto coletividade, porque a identidade do grupo é heterogênea.

Tanto a musicalidade, que a gente tem vários ritmos afro-brasileiros ali, vários corpos afro-brasileiros. Muita gente, inclusive, me perguntava porque a gente se colocava assim. Acho que foi a Maria Flor que falou “a gente não pode se dizer um grupo afro, se tem uma diretora brancona ali”, sabe; e era justamente esse tipo de discussão que a gente estava tendo, no sentido de: mais vale para a gente colocar o afro porque não dá pra... O que acontece? Eu estava há pouco, no ano passado, em uma pesquisa de cabaré mexicano e uma pesquisa de cabaré latino-americana. Quando eu comecei a tentar localizar O Beco da Serpente nos cabarés do mundo, atuais. Eu falei “Uau, então somos um cabaré latino americano contemporâneo. Aí a gente começou: mas só latino americano? A gente tem corpos pretos no grupo e musicalidade afro ali. A gente chegou nisso. Comecei a misturar as coisas, pois acho que isso foi muito importante na quarentena. Desculpe fugir um pouco da pergunta.

A gente fez essa coisa do Cobra Ele; essas performances em imagem é porque a gente nunca tinha parado pra desenhar uma identidade visual, a gente queria uma logo, aí esse primo do Álvaro conseguiu uma logo. Eu lembro que a primeira logo que apareceu foi uma cara que não era uma cara humana, mas era um rosto com umas cobras meio Medusa saindo da cabeça, fumando, bebendo, e o rosto era branco, bem branco, mas não era um rosto humano. Era um rosto meio cobra. Isso estava junto com as nossas reflexões sobre o que é o grupo, o que é o beco da serpente. Eu sei que essas provocações inclusive atravessaram bastante a produção dessa logo e a construção dela e a partir desse traço, a gente foi gostando muito do Álvaro... E a gente queria uma capa pro Cobra Ele. A gente gostou muito do traço dele e aí a gente decidiu aproveitar esse artista gráfico que estava abraçando tanto o nosso projeto e que estava ali, ao lado do Álvaro, conhece tudo, porque fez tudo com a gente desde o início. Então esse diálogo deles dois, ali juntinhos, quarentenados, foi fazendo com que várias ideias que Álvaro tinha o primo dele fosse realizando graficamente

Eles começaram a experimentar várias obras paródias botando nossos rostos desenhados em capas de disco, em pôster de filme, em propagandas, em capas de revista, inclusive no famosíssimo quadro da santa ceia com Jesus Cristo que tem aquela coletividade. Foi quase uma síntese artística do nosso trabalho, porque imageticamente foi a gente profanando um tema ali com os nossos corpos, que é o que o beco da serpente faz. Essas performances visuais elas ainda estão muito frescas, ainda estão dizendo pra gente, através do olho mesmo, o que é que a gente está fazendo, para onde é que a gente está indo... Eu sei que a gente está conseguindo entender uma identidade visual, um traço gráfico que tem sido atraente, gostoso, atrativo, uma coisa nova. E é um lugar da gente se ver junto, poder estar junto, porque me agonia muito a gente fazer montagem com foto. Se cada pessoa for tirar foto em casa e a gente for juntar em um painel: socorro! Está nítido ali que ninguém está junto, agora se você pega uma foto ali do coletivo ali, como no quadro, com Cristo, você pega essa coletividade e coloca as nossas carinhas é uma tentativa de um encontro possível entre o coletivo. Da mesma maneira que a gente conseguiu e tentou fazer isso por áudio, o encontro das vozes, a gente conseguiu fazer isso através das imagens que Lucas Fernandes está criando.

Rafael Ferreira

Qual formato alcançou o melhor os objetivos traçados, áudio, vídeo ou imagem?

Juliana Thiré

Cara, a imagem alcança muito mais rápido. Mas entre as performances de áudio e vídeo, as de vídeo tiveram um alcance maior de visualização, as de áudio tiveram um alcance maior em termos qualitativos. A performance em áudio, porque, na verdade, o nosso objetivo maior ali era tentar traçar uma qualidade de um trabalho investigativo mesmo em teatralidade, presença, mediado por uma tela parece que essa dificuldade é muito latente, pelo menos para a nossa inexperiência, então através dos áudios a gente conseguiu, dessa performance a missa de aniversário, a gente conseguir estar em coletivo e dizer mais coisas. Era isso que a gente queria, tentar fazer um trabalho coletivo, mesmo a distância. Por fazer com que as pessoas imaginem as coisas, fazer com que atravessem outros sentidos que não os olhos. - O espectador emancipado, fala de Rafael. -

Rafael Ferreira

Vocês pretendem explorar outras ferramentas no ciberespaço ou estão satisfeitos com o Instagram e o Spotify?

Juliana Thiré

A gente, por uma perspectiva financeira, começou a alimentar o nosso canal do youtube, recém criado, pra gente ver se daqui a um tempo ele começa a monetizar porque muita gente tem ganhado um dinheirinho com youtube e essa é uma tentativa nossa. Começou muito agora e não é a nossa principal, tá longe de ser a nossa principal ferramenta de divulgação. Esse experimento que a gente fez, como a missa de aniversário, no Spotify, nos deu uma vontade de continuar, porque ele foi muito interessante. Por agora a gente pretende continuar com os podcasts coletivos e também fragmentados. Por exemplo, como foi agora o audiobook da xoxando, o segredo de uma família feliz, que foi uma composição da Thais Mazoni com a Vicentina Flor. Não falei da Thais, quando estava falando do elenco. Pelo amor de Deus, a primeira dama desse grupo. A gente está gostando bastante de experimentar as coisas por áudio. Sobre coisas futuras, estamos criando, criamos um site recentemente, estamos saindo do Wix para o Wordpress, para investir em um domínio, todo esse pensamento se vale a pena ter um site, pagar o domínio fez com que a gente tivesse uma vontade que foi falada agora, anteontem, domingo. A gente se reuniu e chegamos a conclusão que vamos explorar um blog neste site, que vai ser cabaretas colunistas. Sonoramente é quase um cabaré dos comunistas, a gente vai ter colunas das personas. A esmeralda sete saias fará uma coluna, é como se fosse um inventário de material artístico, para, a partir dali a gente criar podcasts coletivos e também vídeos. Vai ser um lugar de experimentações mais individuais também. Cada persona terá uma coluna. Isso está sendo amarrado agora. A Natasha, por exemplo, que quase nunca interfere ou coloca as produções artísticas dela, ficou animada. Ela vai fazer uma coluna cobrando ele. Uma coluna de cobranças em tempo real, ela vai ligar para algumas figuras públicas e vai cobrar sobre determinado assunto, questão. Cobrar figuras que estão aí na boca do povo e vai disponibilizar na coluna dela. Pagu Celeste vai ter uma coluna de previsões místicas, astrológicas com licença poética dela, que a gente ainda está vendo com frequência. Esmeralda terá uma coluna que vai ser um diário, mas que será lançada semanalmente. A Divina Malandra vai ter uma coluna de contos eróticos mensal. A ferramenta que queremos explorar é essa espécie de blog, como se fosse uma, porque no Instagram a gente acaba tendo duas pessoas que coordenam e fazem a manutenção dele; as personas acabam fazendo muitas coisas em seus perfis sociais, que servem muito ao beco, que são inspiradas nele. Essa é a ideia do blog, para poder reunir tanto um histórico, como o projeto, fotos da noite, um registro,

mas também para servir de uma atualização, um inventário de materiais poéticos, criativos, tanto em vídeos, quanto em textos, áudios, que as pessoas possam acessar. porque estávamos com vontade também de disponibilizar um link para uma contribuição colaborativa para gente continuar produzindo, ter incentivo financeiro. A gente ficou pensando qual é o serviço que a gente está oferecendo e qual é o serviço que este público pode ter acesso, para que ele queira dar aquele dinheiro. A gente ainda não quer e não pensou em fazer uma peça em cartaz virtualmente. Já que isso é uma recompensa pelo dinheiro que o público dá. Você sabe que terça que vem eu comprei um ingresso para ver algo. Então, eu vou dar o dinheiro que eu sei que vou ter algo. Qual é o serviço que o beco da serpente está promovendo, para aquele dinheiro entrar? A recompensa tem sido pensar neste site, neste blog, que vamos estar trabalhando constantemente atravessada pelas questões do Brasil, atuais, com experimentações estéticas e artísticas dentro da temática do beco e então é esse site aí. Respondi sua pergunta.

Rafael Ferreira

Como o ciberespaço mudou a forma que você encena uma performance de cabaré?

Juliana Thiré

Mudou tudo. Como que mudou...? Silêncio. Mudou que eu tive que também desapegar bastante do quanto que eu estaria inserida e diretamente ligada a uma criação. Então, mudou, porque quando estavam as encenações presenciais, eu acompanhava de cabo a rabo a criação e provocava o tempo inteiro e quando é no ciberespaço, dessas experimentações que temos feito, temos trabalhado por encomenda. eu tenho uma ideia e eu encomendo para alguém. alguém tem uma ideia e encomenda para outra pessoa. A gente precisou ter reuniões de mesa, era coisa que tínhamos muito pouco. A gente está quase toda semana se encontrando em reuniões virtuais, conversando sobre tudo, sobre como as pessoas estão, as vontades de fazer. Ela teve que deixar de depender do corpo, e a performance de cabaré depende primeira e unicamente do corpo físico, do estômago e da pélvis. Para o ciberespaço, ela depende mais de uma memória corporal. Eu tento através dos meus dizeres e das minhas encomendas e das minhas provocações tentar resgatar ou tentar fazer com que as artistas transponham para o ciberespaço uma memória de atmosfera, do corpo, que é estar em cima de uma sinuca, de uma mesa, performando nua para várias pessoas bêbadas. Ela muda também por conta da efemeridade. Tem coisas que a gente ainda não quer fazer, que é expor o próprio corpo nu, pelo menos não agora. Isso na internet acaba virando propriedade de outras pessoas, e no

cabaré a gente tem uma autonomia do corpo que aparece e se alguém fotografar a gente vai atrás, pega o celular e quebra... Ou não... A intuição media muito e no ciberespaço é uma coisa que quando vai para o público, parece que vira propriedade dos outros porque está no celular, no computador dos outros. A gente ficou mais receoso, a gente começou a entrar um pouco mais no campo de como isso mudou a encenação. Como encenar no ciberespaço. Muito mais pelo racional, pelo conteúdo crítico, conteúdo falado e escrito, racional mesmo daquilo, que, em uma encenação presencial, ao vivo, ela passa muito mais pelo corpo, pela atmosfera. Eu preciso me comunicar pelo verbo falado, com as personas, para que a gente crie alguma coisa, pelo menos, por enquanto, do que eu precisava. E por imagem. A gente tem trabalhado muito trocando imagens, trocando referências. Em termos de encenação é um pouco por aí. A gente tem falado muito mais sobre técnicas, do que propriamente do conteúdo artístico. Falamos um pouco, mas temos nos preocupado mais com as ferramentas e técnicas que iremos usar, tecnologias. A comunicação mudou por completo, não olho no olho, quando eu olho na câmera e disponibilizo o meu olho, não estou olhando teu olho, e quando eu olho pra câmera, eu não estou disponibilizando meus olhos para você, por conta da câmera.

Rafael Ferreira

O COVID-19 foi o principal motivo para a migração pro ciberespaço?

Juliana Thiré

Sim!!! Por tempo, por falta de tempo. Talvez a gente teria, sim... A gente estaria, se não fosse covid 19, em uma residência pulsante, semanal, super ativa no Sinuca de Bico. A gente queria, a gente já vislumbrava, a manutenção de um site para colocar nossos históricos e registros e o instagram como ferramenta de divulgação dessas noites no Sinuca. Mas não estaríamos pensando em performances para vídeo e áudio, e sim para o Sinuca. No ciberespaço é onde a gente encontra o público, né!?

Rafael Ferreira

Como você enxerga o futuro do grupo numa pós-pandemia, pretendem continuar realizando ciberperformance mesmo com as apresentações presenciais normalizadas?

Juliana Thiré

É difícil dizer, né... Mas, enfim, só queria complementar o que estávamos acabando de dizer. Que você disse que o ciberespaço acabou virando o espaço de apresentação. A gente não tem

levado essas performances como apresentações. A gente nem divulga antes, a gente solta, porque é como uma exposição processual mesmo. Uma exposição de fluxo criativo e de tentativas de se apresentar. De certa maneira, é um espaço de apresentação. Gosto de pensar que é uma exposição de aprendizado, de tentar transpor a nossa poética para o ciberespaço. Falando sobre futuro, a gente teve a notícia anteontem de que hoje Analice está com uma sementinha na barriga dela, fazendo oito semanas, está grávida. Ao mesmo tempo que a pandemia muda tudo, o tempo também muda as vidas. A gente não sabe, por exemplo, se no ano que vem ela, mesmo com as apresentações presenciais normalizadas, ela vai poder vir, por estar com neném. Se a gente vai pra lá... A gente está em uma vontade louca, acho que todo mundo que vive teatro também está, de que possa voltar para o presencial porque, se não fosse o presencial, sei lá... Já teria sido ganho, a gente já teria tomado 7x1 pra TVm, pro cinema, acho que o presencial ainda é a força motriz do teatro, está um pouco na premissa da coisa, é o encontro de estômago com estômago, é um encontro que tem cheiro, que você vê a coisa se transformando ali na sua frente. Pela tela, não sacia, pelo menos, por enquanto. A gente pode repensar o teatro a ponto de achar que o presencial não é essencial para o teatro. Mas eu duvido um pouco disso. Por enquanto, porque eu ainda não me descobri através do ciberespaço, o que substitui esse encontro de estômagos, esse cheiro do corpo do outro. Ainda não encontrei o que substituísse isso. Encontramos outras coisas. Então o futuro que a gente almeja é fazer presencialmente. E, voltando presencialmente, acho que a gente vai estar ainda com mais fome, o nosso público vai estar com mais fome de apresentações presenciais, isso é o que a gente imagina que inclusive os cabarés vão voltar com muito mais força. Têm vários espaços de teatro fechando, já antes da pandemia, e as políticas públicas de teatro acabando, uma por uma. Os cabarés que sempre foram, de certa maneira, na sua história, um refúgio para esses artistas que não tinham onde se apresentar, acho que ele vai estar aí com mais força. como o carnaval, que se tem sabido dos carnavais dos carnavais pós pandemias, do século passado, que foram os maiores carnavais, esse tipo de festejo, de celebração, de encontro, vai estar muito mais forte. Eu quero, desejo que isso seja tão forte que a gente nem pense em ciberespaço. mas ao mesmo tempo essa nossa construção neste espaço, ela vai deixar rastros e vai deixar umas vontades, vai fazer com que a gente use melhor o melhor para alimentar as apresentações presenciais e vice versa. O meu desejo é que o presencial esteja tão carente dele mesmo e que volte de uma maneira tão forte que a gente não fique tão dependente do ciberespaço. A gente não quer. Que ele seja um lugar que possa alimentar o nosso presencial e vice versa.

Rafael Ferreira

Considera o que faz no ciberespaço como cabaré?

Juliana Thiré

Antes de responder essa pergunta, só vou dizer que um dos pontos muito positivos que apenas ciberespaço tem que o presencial não tem, e que talvez por isso a gente não feche as portas dele nunca, é o alcance sem fronteiras, é a falta de fronteiras que ele tem. Pelo menos, em muitos lugares que o presencial não alcança por ser localizado em um espaço geográfico em que x pessoas poderão ver ali. O ciberespaço faz com que pessoas de outros países possam nos assistir, e a gente possa dialogar com pessoas que falem sobre cabaré, ou simplesmente porque acharam a gente interessante, se encontra gente de outros lugares do mundo. Esse é um lugar muito positivo que apenas o ciberespaço trouxe pra gente.

Eu não quero ser chata, mas, com cinco meses de pandemia, eu ainda não consigo dizer que sim. Não sei se vou conseguir dizer que sim, não considero um cabaré, eu acho que a gente transpõe alguns aspectos da linguagem para esses experimentos e... Mas não considero um cabaré, porque acho que o cabaré é muito dependente do lugar físico, de que se está, é muito dependente desse encontro de estômagos e cheiros. Não considero essas performances no ciberespaço um cabaré.

- *Rafael - Talvez a gente possa considerar um cibercabaré... Uma categoria nova?*

Total. Eu preciso me instrumentalizar e ver e ler bons argumentos. Eu só me apaixonei pelo cabaré através de estudos. Eu acho que quanto mais a gente estudar o ciberespaço, a gente consegue se convencer e ver ali, conseguir se autoafirmar enquanto uma linguagem; acho que é na prática e no pensamento em cima dessa prática.

ANEXO III – Entrevista com Ricardx Nolasx – 20 de agosto de 2020 em Google Meet.

Rafael Ferreira

Olá Ricardo, boa noite! Primeiramente quero agradecer sua disponibilidade de conversar comigo sobre o projeto Cabaré Voltei do Selvática Ações Artísticas. Essa entrevista faz parte da minha investigação do mestrado em artes cênicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Eu investigo performances de cabaré e tenho um interesse particular para os cabarés que aconteceram no ciberespaço. Eu assisti a apresentação do Cabaré Voltei no Youtube no dia 16/08/2020 às 19h do Brasil e 23h de Portugal, que foi a segunda apresentação online deste espetáculo. Antes de falarmos sobre esta apresentação, quero que você fale um pouco sobre as principais ideias e referências utilizadas no Cabaré Voltei desde o seu surgimento em 2015.

Ricardx Nolasx

A primeira coisa do Cabaré Voltei, que acho que ele surge para ser uma versão brasileira, patafísica, latinoamericana, traduzida do cabaré Voltaire. Essa sombra do cabaré Voltaire de Zurique permeia não para reproduzir o que ele seria, mas como uma brincadeira de tradução mesmo. Uma tradução patafísica, de brincar um pouco com essa possibilidade de tradução não dá conta de traduzir e mexe na palavra, vira uma outra coisa. E começou, acho que essa ideia, do cabaré voltei, ele começa junto a uma pesquisa que eu comecei a desenvolver, chamada A Reinvenção do Cabaré. Ela tem a ideia de entender o cabaré como algo que sempre está em reinvenção, se reinventando, porque ele é uma arte viva, ao vivo, olho no olho. Então, todos esses lugares que compõem a estética do cabaré vão acompanhando essa pesquisa que é da reinvenção do cabaré, que foi o meu TCC na faculdade. Foi reverberando para outros lugares e daí a ideia do cabaré é voltei, geralmente ela está acompanhada da ideia de uma residência de criação. ao mesmo tempo que tem a ideia de gerar disparadores, cabaréturgias, possibilidades cabaretúrgicas para o espetáculo, que vai chegar em um final. Pensando em referência, a gente tem essa fase moderna dos cabarés, o cabaré Voltaire de Zurique, a própria prática futurista, todas as formas que o dadaísmo foi incorporando, o surrealismo. Essa ideia do sarau acompanha muito essas referências, mas também toca essa brincadeira de trazer isso pra cá, então vai entrando a latinidade. Também a gente tem com certeza a referência do cabaré político mexicano, talvez não o que é feito hoje, mas de uma geração anterior, que tinha o Tito Vasconcelos, com um olhar mais voltado pra drag, para as questões e gênero. Ou a R. Rodrigues e a Liliana Filipi, que tem esse lugar de dar espaço para as pautas feministas

e da mulher. E também, junto com isso, - é tanta coisa -, a grande influência da performance arte como um lugar de possibilidade, porque o cabaré a gente geralmente imagina o burlesco, o strip tease, até a ópera, o canto lírico em um lugar mais aberto e mundano e às vezes se esquece também que o cabaré é permeado pela performance art, por esse ao vivo, por esse in progress. Eu uso muito essa expressão para os nossos espetáculos, que tem muito essa coisa do ao vivo, pode ter de tudo, mas o que importa é o ao vivo. E por isso essa ideia das residências, eu acho que ela é bem central, no desenvolvimento de todas as edições do cabaré voltei, que é reunir os artistas que, geralmente, é um dia só que a gente apresenta. tem muito essa coisa do instante, quando a gente apresenta mais de uma vez, a gente muda a ordem dos quadros, quadros novos, quadros variados para compor a programação. Por edição, a gente vai mudando as temáticas, por exemplo, teve uma que a gente fez no galpão Cine Horto que foi o Oswald Rói Ubu, que tinha a ideia de Ubu Rei junto com Oswald de Andrade, e daí trazia todas as referências ligadas a modernidade, ao modernismo brasileiro em relação ao modernismo francês. tem outras edições que a gente trabalha já com possibilidades de traduções e de paródias de coisas europeias, que daí vai um pouco diferente. O modernismo é uma questão, mas não para ressaltá-lo como maravilhoso, mas para a gente questionar o ideal moderno. O modernismo apresentou uma visão de mundo capaz de.... É universalista, esse universalismo do modernismo eu acho que é uma questão que a gente sempre está pondo em cheque, brincando com ela. Inclusive os marxismos, psicologismos tipo Freud, o modernismo abre uma ideia de ser totalizante e completo. Eu acho que a gente com a fragmentação do cabaré vai justamente no outro campo, não damos conta de falar grandes verdades. São verdades provisórias, ou várias verdades que habitam o mesmo espaço, várias possibilidades. Acho que tem muito essa referência também em relação à modernidade como crítica burlesca a essa ideia do drama burguês total. Todas essas totalidades que o modernismo trouxe, acho que a gente sempre está tentando tirar uma onda com isso brincando com isso. A própria ideia do artista moderno, sagrado, tanto o Artaud traz essa visão do artista como um sacerdote, e a gente na precariedade consegue brincar com esse tipo de coisa, do artista salvador, que vai salvar alguma coisa, mas na verdade, o que a gente salva são instantes. Eu gosto muito da ideia de que é essa coisa no instante que se desfaz. Então, se é revolucionário o nosso trabalho, ele é revolucionário porque ele é efêmero. A gente não está com aquelas preocupações, por exemplo, do drama burguês de completude, de estar tudo completo. A gente tem preferido estar mais para o esculhambado do que para isso.

Rafael Ferreira

No site do Selvática tem um teaser onde diz que o Cabaré Voltei é um cabaré em “portunhol”, mas nas apresentações eu percebi mais um espetáculo bilingue, português e espanhol, ou até mesmo trilingue se considerarmos o “portunhol” nesse meio. Qual o objetivo com a diversidade linguística?

Ricardx Nolascx

Essa edição que era em portunhol, que daí a gente tentou fazer em portunhol mesmo, foi revista pornobarroca em portunhol, que foi uma edição que a gente fez da residência, a gente fez uma convocatória para artistas ibero americanos através de um programa do iberocena, a gente fez uma proposta para estes artistas estarem em residência durante vinte dias na casa selvática. a gente não conseguiu curar pessoas de foras da América Latina porque as passagens eram muito caras e a gente teve um corte do programa. a gente reuniu pessoas do México, Colômbia, Argentina e Brasil. A gente fez esse espetáculo... a ideia dele ser em portunhol era porque era a língua que a gente dava conta de falar, a gente ficou vinte dias convivendo, tentando se comunicar. É claro que uns falam espanhol, e outros não. Os que vieram falam um pouco de português, a Monserrat inclusive fala bastante bem português, mas daí a gente foi criando nessa lógica de estamos tentando, nos comunicando, descobrir juntos o que é o cabaré porque cada um vinha de um contexto de cabaré. Por exemplo, no México o cabaré é muito ligado à coisa teatral e à paródia. Muito ligado a esse lugar clássico do cabaré. Mas na argentina por exemplo o cabaré é totalmente drag queen, e tem a ver com uma certa transgressão. Não tem tanto a ver com esse registro histórico do cabaré, mas sim como o cabaré como uma forma de juntar os poetas, as drags, que é meio como no Brasil, a gente também vai para esse lado, o que se tem chamado de cabaré é mais diverso. Já no México não. Daí, a gente juntou todo mundo e acho que foi em portunhol por isso, para tentar criar um idioma que todos nós conseguíssemos nos compreender mesmo e nos escutar. Para essa versão do cabaré Voltei cyber, webcabaré, a gente manteve a ideia de ter coisas em múltiplos idiomas, mas não colocamos o portunhol como um lugar necessário. A gente conversa nos ensaios em portunhol, mas não é necessariamente... A gente já sabia que ia ser porque cada um vem de um lado, mas tem alguns textos em portunhol. Tem uma convocatória que acho que é em portunhol, que ficou no fim.

Rafael Ferreira

O retorno do Cabaré Voltei era algo programado para este ano ou o contexto da pandemia trouxe essa vontade?

Ricardx Nolascx

A gente ia fazer este retorno, este reencontro desses cabareteiros em março, no festival de Curitiba. a gente tinha sido curado para a mostra oficial deste festival. a gente ia fazer a MICU - Mostra Internacional de Cabaré de Curitiba, uma legenda meio forçada, que iam ter trabalhos da Argentina, todos esses artistas que estão lá viriam com algum trabalho para Curitiba. E um dia antes do Patrício chegar, ele é da Argentina, foi cancelado este festival. Então, surgiu essa ideia de fazer webcabaré, os cibercabaré como uma forma da gente continuar em contato e criando, né!? Porque nessa mostra cada um traria um trabalho e no último dia a gente apresentaria um trabalho que a gente iria desenvolver, por quinze dias, na residência Selvática. Então, com esse cancelamento, a gente resolveu como dar continuidade nessa pesquisa.

Rafael Ferreira

Experimentar um cabaré no ciberespaço era uma vontade antes da pandemia?

Ricardx Nolascx

Não sei dizer. Eu acho que todos os artistas ali experimentam a internet de alguma maneira como possibilidade cabareteira. Então, por algum tempo, brincam. Mas, assim, eu nunca tinha imaginado fazer um cabaré para web. Inclusive a escolha da plataforma, Youtube, às vezes a gente fica meio em dúvida. Tem outra galera usando o Zoom, o Youtube tem essa coisa que a gente cai sempre. Não sei se a gente pensaria nisso, se não fosse essa situação.

Antes da pandemia, a gente fez algumas transmissões. Em 2010, a gente fez um espetáculo, As Burlescas, que era já um de cabaré. Eu estava no elenco desse, a gente transmitia ao vivo, só que em 2010 era difícil transmitir ao vivo. Tinha que ter uma equipe fazendo a filmagem, um computador enorme, que fazia um barulho desgraçado. Risos. Transmissão sim, mas fazer o espetáculo para web, isso nunca tinha me passado pela cabeça. Já tinha pensado em fazer algum tipo de espetáculo, sim. Mas um cabaré com várias pessoas, entra e sai de câmera, diálogos, essas coisas, nunca tinha me passado pela cabeça. Até acho isso meio interessante nesse momento, porque tenho visto bastante coisa que dá possibilidade de estar distante, de fazer com pessoas que estão distantes. Por um lado, acho uma merda, a gente ter que estar fazendo, mas por outro lado estou achando super instigante pensar como linguagem. É uma nova maneira de pensar, de fazer.

Rafael Ferreira

Quais ferramentas foram utilizadas para a migração do espetáculo para o ciberespaço? Foram de fácil aprendizagem?

Ricardx Nolascx

A gente teve a sorte de ter uma pessoa na equipe que se debruçou sobre isso. Uma coisa que também achei interessante desse cabaré é que a gente fez especificamente para web. A gente não se adaptou muito. Tenho visto outras pessoas que estão adaptando seus espetáculos, mais de teatro, para este lugar, este espaço virtual. o que aconteceu foi assim: a gente fez uma primeira edição exatamente no mesmo dia em que estaríamos entrando em cena na MICU, com o cabaré voltei, que se chamaria Cabaré Voltei la grand quimera lationoamericana e outros disparates; neste dia a gente fez pelo Instagram. Eu e o Gabriel a gente apresentava os números e ficava o tempo todo na tela. Foi bem mais precário, mas muito afetivo. Foi bem interessante, na verdade, esse dia pelo Instagram. Daí, a gente ficou pensando: por que a gente não tenta de uma outra forma? Aí, abriu o edital do Itaú e a gente propôs para o Itaú pelo Instagram, como tinha sido. Só que daí a gente começou a pesquisar e ver outras possibilidades pareciam muito mais divertidas, de se aproximar mais da revista eletrônica, de um programinha de TV. Daí o Gabriel foi a pessoa que se debruçou, claro que todo mundo já trabalhava editando vídeo, já estávamos brincando com a internet até antes da pandemia, mas principalmente na pandemia a galera que a gente reuniu, a galera já estava produzindo. O Gabriel se matou de estudar, tutorial essas coisas, ele tem familiaridade com tecnologia, mas a gente nunca tinha feito uma live desse tipo.

Tem umas coisas gravadas no meio. A gente tentou brincar com o digital, com umas coisas gravadas e outras ao vivo. Dois ou três números são gravados, uma música, ela gravou, fez um clipezinho, da Mapo. Mas os números olho no olho, não. Porque a gente acha que tem que brincar, já que é ao vivo.

Rafael Ferreira

Como foi o processo de escolha de apresentar o cabaré no Youtube?

Ricardx Nolascx

Foi de sair do Instagram e estar em uma plataforma que nos desse mais recursos, mais possibilidades, bastante aberta para muita gente acessar. Porque como a gente estava fazendo com o edital... Essa coisa de cobrar a gente inventou mais uma, pra ver. Porque também uma discussão que a gente tem tido bastante é: beleza, tá todo mundo fazendo coisa virtual, mas

esse é o nosso trabalho. Então, mesmo que seja uma merreca, é simbólico. É um dinheirinho ali que é o chapéu do artista. Esta primeira, como era paga por uma instituição, a gente pensou: vamos fazer no Youtube que tem recursos e é bem aberto, uma galera pode entrar. a gente também tem pensado bastante na selva digital, de estar fazendo coisas mais no Youtube, lançando webdoc. Então, a gente escolheu o Youtube como nossa plataforma de compartilhamento dos processos, mesmo que às vezes seja difícil convencer as pessoas a verem. A gente até se surpreendeu que na primeira vez tinham 200 pessoas. E nessa uma média de 100. Eu acho que o Youtube era pela sua abertura e pelas ferramentas possíveis de usar e brincar ali com as estruturas.

Rafael Ferreira

Como o grupo lidou com a censura do Youtube?

Ricardx Nolascx

Foi um desespero, porque a nossa coxia é o Whatsapp. Risos. Era todo mundo gritando: vamos para o Insta! Porque a gente não sabia que ia conseguir voltar. No primeiro dia a gente caiu. O primeiro dia foi mais surpreendente ainda, caiu, a gente não fazia ideia. A gente tinha feito muitos testes, a gente ensaia já no programa. Não tinha possibilidade de cair, a gente achou. E foi um desespero. Eu agora acho que, para os próximos passos que a gente tem pensado, é entender como parte do jogo, se a gente for continuar no Youtube. Dessa vez a gente conseguiu organizar melhor. Fiz um grupo no whatsapp. Isso é legal, porque daí a gente já pega os contatos, se cair, avisa. E dá até uma adrenalina, porque a gente sabe que a gente está mexendo com questões que vão tombar a gente. é um peitinho, mas podem ser palavras, discursos políticos. Eu acho que o peitinho é o de menos, é o motivo que eles usam pra derrubar. Acho que a gente está mexendo com outras coisas que incomodam, nossa arte é meio isso, meter o dedo em algumas feridas. Fazer coisas nesse sentido.

A gente reagiu mal... Mas agora... Risos. Você perguntou como o grupo reagiu. Foi um escândalo, todo mundo odiando, todo mundo queria cancelar tudo, da primeira vez. Na segunda, a gente fez todos os testes possíveis. Não fazia ideia que ia cair. E também reagimos mal. Mas agora a gente já conversou e já pensa que, talvez, se for continuar no Youtube, a ideia seja incorporar isso no jogo, deixarmos várias salas prontas, para o caso de cair. A gente está até pensando se daria pra fazer umas experiências mais radicais, tipo um nu completo

mesmo, e daí cai, daí já entra outra sala... Umas viagens, né, as cabareteiras são bem loucas! Risos.

Mas é muito louco, por mais polêmica que eu já tenha passado na vida, eu nunca tinha censurado... Ah, tinha sido uma vez, um outro cabaré em um festival de Curitiba, que pediram para tirar uma cena que era na rua, porque estava causando muvuca. Mas não era uma censura desse tipo, tombar o negócio no meio. Mas eu acho que fala um pouco sobre esse espaço, que a gente vê a internet como espaço muito livre, que os bolsominios falam o que querem, a gente posta o que quer... Mas não é, né... É um espaço tão ou mais encarcerador do que uma rua, um lugar privado, institucional. É um lugar onde a gente está sendo vigiado e punido o tempo todo.

Rafael Ferreira

Como sente que foi a recepção do público com relação a esse formato?

Ricardx Nolascx

Eu acho que, em geral, foi bem legal. Os retornos que a gente recebeu foram bem interessantes. Uma coisa que eu acho legal do webcabaré é que a galera já vai comentando, goste ou não. Eu acho que foi muito bacana a recepção. Eu acho que na primeira teve um apelo, a galera estava muito enclausurada, muita gente estava precisando de um pouco de desbunde em sua vida. Risos. Acho que foi super interessante! O pessoal está sendo bem receptivo, bem interessado.

Rafael Ferreira

Vocês pretendem explorar outras ferramentas no ciberespaço ou estão satisfeitos com o Youtube?

Ricardx Nolascx

Não sei se como Cabaré Voltei, mas a gente tem falado de experimentar fazer no Zoom, em um formato mais sarau, em que as pessoas possam se inscrever. A gente abre uma convocatória e as pessoas mandam suas inscrições e seus números, a gente pensou em fazer nesse formato. Temos conversado de fazer umas coisas mais individuais, pelo Whatsapp, que se possa contratar a apresentação de um número, alguma coisa, individualmente. Acho que foram as formas que a gente pensou de outras possibilidades. Em setembro eu acho que a gente vai fazer um no Zoom, que talvez até seja transmitido pelo Youtube, mas que os artistas

entrem pelo Zoom. Mas, pensando agora, eu acho que é interessante o público também estar no zoom, porque aí a gente cria uma relação mais cabareteira, mais direta. Eu acho que o problema do Youtube, eu gosto, enquanto brincadeira com a revista - no sentido de ter um tipo de amarração, nisso a gente conseguiu chegar em um lugar interessante, tanto de ter coreografia, quanto uma condução dos números, brincar com o agora, acontecimentos políticos. A revista eletrônica no sentido de um programa onde tem variedade, mas que tem uma condução que vai costurando isso. O jeito que a gente costura é muito mais sensorial do que narrativo. Mas me interessa brincar mais com a narrativa, se debruçar um pouco sobre isso pode ser legal. Eu acho que o nosso próximo desafio seria pensar na interatividade. Porque rola por escrito, mas eu ainda sinto falta de pensar como um elemento compositor desses trabalhos a interatividade com o público.

Rafael Ferreira

Como o ciberespaço mudou a forma que você encena uma performance de cabaré?

Ricardx Nolascx

Totalmente, Risos. A primeira coisa que mudou é que a gente não cospe na cara da plateia, a gente não beija ninguém. E tem a quarta parede. Para mim é muito louco, acho que essa é a principal mudança. Porque o tempo todo, na minha perspectiva de cabaré, de fugir da quarta parede, da frontalidade. O cabaré se aproxima da festa, do corpo latente. Acho que a tela já muda tudo, mas ganha outras coisas, ganha o close, a brincadeira com o cinema, ganha o atraso, às vezes dá uma atrasada no diálogo. ganha uma precariedade que é do próprio formato. O medo que a gente tem na Selvática da polícia chegar virou o medo de cair a live. Risos. Tudo está ali, tudo é muito parecido. Nos dois tem o medo da censura, do vizinho. Mas, ali, agora, é de cair a live. A conversa paralela que a gente faz muito na Selvática, tipo, de estarem lá nas apresentações e terem performers caracterizados de personagens mexendo com as pessoas, então isso virou um bate papo no chat. mas a gente tenta brincar de manter o que pode ali, né!?

Rafael Ferreira

Como você enxerga o futuro do grupo numa pós-pandemia, pretendem continuar realizando ciberperformance mesmo com as apresentações presenciais normalizadas?

Ricardx Nolascx

Tenho visto como possibilidade. Porque tem uma coisa que eu acho que é muito legal, que é o quanto esse grupo, cada um em uma parte no mundo, conseguiu desenvolver uma comunicação. Às vezes os nossos encontros eram para passar coreografia, dançar, ter ideias, mostrar performances; mas às vezes eram pra gente chorar, porque não podia sair na rua. Virou uma coisa de acolhimento. Sem querer cair em uma coisa meio terapêutica, mas é, né!? É um instrumento pedagógico, essa coisa de estar criando, construindo a distância. Eu sinto muita falta da programação contínua que a gente tem, mas eu acho que sim, é uma possibilidade de continuar essa investigação. Mas mesmo que o Festival de Curitiba não chame a gente de novo no ano que vem, a primeira edição da MICU a gente vai realizar, mesmo que seja independente. A gente já conversou com todo mundo e todo mundo vai dar um jeito de fazer acontecer essa primeira edição, reunir esses cabareteiros e outros. Porque Curitiba é muito interessante, é uma cidade muito careta, por isso mesmo acho que combina com cabaré. Risos. Porque é afrontoso, as pessoas precisam disso para continuar existindo e resistindo aqui, precisam desse movimento cabareteiro na cidade.

Rafael Ferreira

Considera o que faz no ciberespaço como cabaré?

Eu considero como webcabaré. Risos. Porque eu acho que o cabaré tem muito do lugar, essa coisa de ter uma comida, uma bebida, um encontro. Eu gosto muito de pensar que, às vezes, a gente vai no cabaré mais preocupado com quem a gente vai encontrar, sabe, o que a gente vai discutir no saguão deste espaço, do que o quê vai se ver. É claro que o que vai ver vai estimular novas discussões, mas eu acho que o cabaré para mim tem muito a ver com o espaço que se constrói, se cria. Eu acho que o espaço web é um espaço também, é um outro espaço. Não dá para dizer que... Acho que é cabaré também, mas eu acho que é muito importante o aspecto de encontro. Tenho medo de recair, quando a gente vai para essas coisas de web, em um discurso que tenho um pouco de medo que é: liguem seus celulares, que a vida agora vai ser ali dentro. Acho que é cabaré, mas não acho que seja substitutivo do contato e presença. E o cabaré para mim é muito a coisa de estar junto, é olho no olho, quebra da quarta parede. É o fake, claro que dá para trabalhar isso no virtual, mas tem algo que é muito importante que não se perca.

ANEXO IV – E-mails de The Spectacular Cabaret Fest

16/05/2021

Gmail - Acesso The Spectacular Cabaret Fest



Rafael Ferreira <mrts.ferreira@gmail.com>

Acesso The Spectacular Cabaret Fest

2 mensagens

The Spectacular Cabaret Fest Lisboa <thespectacularcabaretfest@gmail.com>
Para: mrts.ferreira@gmail.com

7 de maio de 2020 22:03

O seu registo foi efectuado com sucesso.

No dia do evento escolhido receberá às 20h00 o link e a password para aceder ao video do espectáculo (Vimeo), caso tenha adquirido o pass dos três dias receberá um mail referente a cada dia.

O espectáculo estará disponível durante 24h

Por respeito ao trabalho dos artistas pedimos que não sejam efectuadas capturas de imagem e video.

Obrigada pelo seu contributo e por apoiar o Cabaret em Portugal neste momento tão difícil.

Bom espetáculo!!!

The Spectacular Team
Veronique Divine & Louise L'Amour

The Spectacular Cabaret Fest Lisboa <thespectacularcabaretfest@gmail.com>
Para: "mrts.ferreira@gmail.com" <mrts.ferreira@gmail.com>

7 de maio de 2020 22:05

Boa noite,

Aqui segue o link e a password para o video do nosso primeiro show do The Spectacular Cabaret Fest Online:

<https://vimeo.com/415343312>

Pass: TSCF7/5/2020<3

Agradecemos que não sejam feitas capturas de imagem e video, por respeito ao trabalho de todos os artistas.

Mais uma vez, obrigada pelo seu apoio
Desfrute o espectáculo

The Spectacular Team

Veronique Divine & Louise L'Amour

[Texto das mensagens anteriores oculto]



Rafael Ferreira <mrts.ferreira@gmail.com>

The Spectacular Cabaret Fest Online May 15th show

1 mensagem

The Spectacular Cabaret Fest Lisboa <thespectacularcabaretfest@gmail.com>
Cc: mrts.ferreira@gmail.com

15 de maio de 2020 20:00

Boa noite e seja muito bem-vindo à segunda noite do The Spectacular Cabaret Fest!!!

Vá buscar o seu copo de vinho, sente-se confortável, e desfrute desta celebração do Cabaret, que, nesta segunda noite, contará com:

MrVonWhatever (Host) - Spain
Valentina Von Rouge (Cabaret Singer) - Portugal
Cherry and Carmilla Show (Burlesque Duo) - Italy
Veronique DiVine (Bellydance) - Portugal
Miss Botero (Burlesque Legend) - France

Mas antes, gostaríamos de o informar que *está automaticamente habilitado a participar no último espetáculo deste festival, como participante na performance de mentalismo do nosso querido João Blümel ! (se fez donativo referente ao acesso dos três shows)*

Como funciona?

- 🌟 Todas as pessoas que fizerem o seu donativo (acesso 3 shows) ao festival até dia 17 de Maio ficam habilitadas!
- 🌟 No dia 17 faremos o sorteio do contemplado e se for escolhido, será contactado através do email da confirmação do donativo para verificar disponibilidade!
- 🌟 Dia 19 de Maio fará 1 videochamada com João Blümel, que será gravada, e emitida no dia 23 de Maio, durante o último show do festival!

Aqui segue o link e a password para a noite de hoje do The Spectacular Cabaret Fest Online!

<https://vimeo.com/418285013>

Pass: TSCF15/5/2020Cuecas

Agradecemos que não sejam feitas capturas de imagem e vídeo, por respeito ao trabalho de todos os artistas.

O video estará disponível até às 21:00 de sábado dia 16.

Aproveitamos ainda para informar que existirá uma repetição das noites perdidas do festival para aqueles que fizeram o seu donativo e perderam a sua noite. Esta repetição será anunciada em breve!

Mais uma vez, obrigada pelo seu apoio!
Estamos juntos, nesta vida que é o Cabaret!
Desfrute do espectáculo!

The Spectacular Team,

Louise L'Amour & Veronique DiVine

Hello and welcome to The Spectacular Cabaret Fest!

Bring your glass of wine, sit down comfortably and come celebrate with us with this great line up:

MrVonWhatever (Host) - Spain
Valentina Von Rouge (Cabaret Singer) - Portugal
Cherry and Carmilla Show (Burlesque Duo) - Italy
Veronique DiVine (Bellydance) - Portugal

<https://mail.google.com/mail/u/0?ik=be83230a45&view=pt&search=all&permthid=thread-f%3A1666784147151051659&simpl=msg-f%3A1666784...> 1/2

16/05/2021

Gmail - The Spectacular Cabaret Fest Online May 15th show

Miss Botero(Burlesque Legend) - France

But first, we would like to inform you that you are automatically entitled to participate in the last show of this festival, as a participant in the mentalism performance of our dear João Blümel! (if you have donated for the three shows)

How does it works?

- ☀ All people who make their donation (access to three shows) to the festival until May 17th are eligible!
- ☀ On the 17th we will draw the winner and, if you're chosen, you will be contacted via your donation confirmation email to check your availability!
- ☀ On the 19th May you'll be in a video call with João Blümel, which will be recorded, and broadcasted on the May 23rd, during the last show of the festival!

Here is the link and password for tonight's The Spectacular Cabaret Fest Online!

<https://vimeo.com/418285013>

Pass: TSCF15/5/2020Cuecas

We appreciate that no image and video captures are made, out of respect for the work of all artists.

The video will be available till 9PM Saturday May 16th

We also take the opportunity to inform that there will be a repetition of the festival for those who made their donation and a previous night. This replay will be announced soon!

Once again, thank you for your support!
We are together, in this life that is Cabaret!
Enjoy the show!

The Spectacular Team,
Louise L'Amour & Veronique DiVine



Cartaz Final Online.jpeg
131K

<https://mail.google.com/mail/u/0?ik=be83230a45&view=pt&search=all&permthid=thread-f%3A1666784147151051659&simpl=msg-f%3A1666784...> 2/2



Rafael Ferreira <mrts.ferreira@gmail.com>

The Spectacular Cabaret Fest Online May 23rd Show

1 mensagem

The Spectacular Cabaret Fest Lisboa <thespectacularcabaretfest@gmail.com>
Cco: mrts.ferreira@gmail.com

23 de maio de 2020 20:00

Boa noite e seja muito bem-vindo à terceira noite do The Spectacular Cabaret Fest!!!

Vá buscar o seu copo de vinho, sente-se confortável, e desfrute desta celebração do Cabaret, que, nesta terceira noite, contará com:

Dagu (Host) - Portugal
Veronique Divine (Neo Burlesque) - Portugal
Cocò Le Mokò (Burlesque) - Italy
João Blumel (Mentalism) - Portugal
Louise L'Amour (Neo Burlesque) - Portugal
Marie Devireux (Burlesque) - Brazil/UK

Aqui segue o link e a password para a noite de hoje do The Spectacular Cabaret Fest Online!<https://vimeo.com/421962967>

Pass: TSCF23/5amazing

Agradecemos que não sejam feitas capturas de imagem e vídeo, por respeito ao trabalho de todos os artistas.

O video estará disponível até às 21:00 de domingo dia 24.

Aproveitamos ainda para informar que existirá uma repetição das noites perdidas do festival para aqueles que fizeram o seu donativo e perderam a sua noite. O primeiro e segundo shows serão disponibilizados no dia 29 de Maio às 20:00, os respectivos links e passwords serão enviados nesse mesmo dia e hora.

Mais uma vez, obrigada pelo seu apoio!
Estamos juntos, nesta vida que é o Cabaret!
Desfrute do espectáculo!

The Spectacular Team,

Louise L'Amour & Veronique DiVine

Hello and welcome to The Spectacular Cabaret Fest!

Bring your glass of wine, sit down comfortably and come celebrate with us with this great line up:

Dagu (Host) - Portugal
Veronique Divine (Neo Burlesque) - Portugal
Cocò Le Mokò (Burlesque) - Italy
João Blumel (Mentalism) - Portugal
Louise L'Amour (Neo Burlesque) - Portugal
Marie Devireux (Burlesque) - Brazil/UK

Here is the link and password for tonight's The Spectacular Cabaret Fest Online!

<https://vimeo.com/421962967>

Pass: TSCF23/5amazing

<https://mail.google.com/mail/u/0?ik=be83230a45&view=pt&search=all&permthid=thred-f%3A1667508925979691473&simpl=msg-f%3A1667508...> 1/2

16/05/2021

Gmail - The Spectacular Cabaret Fest Online May 23rd Show

We appreciate that no image and video captures are made, out of respect for the work of all artists.

The video will be available till 9PM Sunday May 24th

We also take the opportunity to inform that there will be a repetition of the festival for those who made their donation and a previous night. The first and second shows will be available Friday May 29th at 8pm, video links and passwords will be sent at the same day and hour.

Once again, thank you for your support!
We are together, in this life that is Cabaret!
Enjoy the show!

The Spectacular Team,
Louise L'Amour & Veronique DiVine



Cartaz Final Online.jpeg
131K

<https://mail.google.com/mail/u/0?ik=be83230a45&view=pt&search=all&permthid=thread-f%3A1667508925979691473&simpl=msg-f%3A1667508...> 2/2



Rafael Ferreira <mrts.ferreira@gmail.com>

The Spectacular Cabaret Fest Replay Online

1 mensagem

The Spectacular Cabaret Fest Lisboa <thespectacularcabaretfest@gmail.com>
Para: mrts.ferreira@gmail.com

30 de maio de 2020 16:21

Boa tarde Rafael,
Desde já agradecemos o seu e-mail, já entrei em contacto com a minha colega Louise e em breve lhe daremos uma resposta em relação a uma possível entrevista. No entanto segue o e-mail relativo ao Replay do festival.
Com os meus melhores cumprimentos
Veronique

Boa noite e seja muito bem-vindo ao Replay do nosso festival The Spectacular Cabaret Fest!!!

Vá buscar o seu copo de vinho, sente-se confortável, e desfrute desta celebração do Cabaret, que, este fim de semana, contará com:

- * **André Nage (PT)**
- * **Monique CherryPop (NO)**
- * **Twinky Boots (USA)**
- * **Cherry and Carmilla (IT)**
- * **Valentina Von Rouge (PT)**
- * **João Blümel (PT)**
- * **Côco le Mokò (IT)**
- * **Dagu (PT)**
- * **Mr. von Whatever (SP)**
- * **Miss Botero (FR)**
- * **Louise L'Amour (PT)**
- * **Veronique DiVine (PT)**
- * **Marie Devilleux (BR/UK)**

Aqui seguem os links e as passwords para as três noites do The Spectacular Cabaret Fest Online!

–May 7th Show: <https://vimeo.com/423652994>
pass: TSCF07/05/2020Replay

–May 15th Show: <https://vimeo.com/418285013>
pass:TSCF15/05/2020Replay

–May 23rd Show: <https://vimeo.com/421962967>
pass:TSCF23/05/2020Replay

Agradecemos que não sejam feitas capturas de imagem e vídeo, por respeito ao trabalho de todos os artistas.

Os videos estarão disponíveis até às 21:00 de domingo dia 31.

Mais uma vez, obrigada pelo seu apoio!
Estamos juntos, nesta vida que é o Cabaret!
Desfrute do espectáculo!

The Spectacular Team,

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=be83230a45&view=pt&search=all&permthid=thred-f%3A1668129327801245324&simpl=msg-f%3A1668129...> 1/2

Louise L'Amour & Veronique DiVine

Hello and welcome to The Spectacular Cabaret Fest!

Bring your glass of wine, sit down comfortably and come celebrate with us with this great line up:

- * **André Nage (PT)**
- * **Monique CherryPop (NO)**
- * **Twinky Boots (USA)**
- * **Cherry and Carmilla (IT)**
- * **Valentina Von Rouge (PT)**
- * **João Blümel (PT)**
- * **Côco le Mokò (IT)**
- * **Dagu (PT)**
- * **Mr. von Whatever (SP)**
- * **Miss Botero (FR)**
- * **Louise L'Amour (PT)**
- * **Veronique DiVine (PT)**
- * **Marie Devilreux (BR/UK)**

Here are the links and passwords for the three shows of The Spectacular Cabaret Fest Online!

–May 7th Show: <https://vimeo.com/423652994>
pass: TSCF07/05/2020Replay

–May 15th Show: <https://vimeo.com/418285013>
pass:TSCF15/05/2020Replay

–May 23rd Show: <https://vimeo.com/421962967>
pass:TSCF23/05/2020Replay

We appreciate that no image and video captures are made, out of respect for the work of all artists.

The video will be available till 9PM Sunday May 31st

Once again, thank you for your support!
We are together, in this life that is Cabaret!
Enjoy the show!

The Spectacular Team,
Louise L'Amour & Veronique DiVine