

É cabaré ou não é?: como o cabaré-selvático (re)molda a capital paranaense

Paula Melo Alves

Palavras-chave: Arte-Cabaré, (Re)Moldam, Cidade.

O início desse artigo se estabeleceu de alguma maneira enquanto eu escrevia meu trabalho final para a tão esperada graduação na licenciatura em Ciências Sociais pela PUCPR. Meu interesse ali estava na análise de quais as possibilidades de criação de si entre participantes da residência¹ artística Cidade-Cabaré, realizada pelo grupo Selvática Ações Artísticas na capital paranaense. Minha monografia apontou para quais as direções em que a arte-cabaré consegue construir personalidade e como as identidades se constroem/se transformam através desta arte. Está pesquisa pode ser ainda vislumbrada através do documentário Boate Armadilha publicado no YouTube no ano de 2025.

Aqui neste artigo meu desejo é de “voltar atrás” na minha pesquisa. Partindo do que eu escrevi no meu TCC, minha tentativa agora é a de extrair como esse cabaré-selvático (re)molda a cidade. O caminho traçado na escrita desse artigo, foi o de primeiro apresentar a Selvática como um coletivo artístico, depois percorrer pelos métodos de escrita e pesquisa adotados por mim, para então expor minhas análises com o trabalho de campo enquanto relaciono com os devidos autores. Busco concluir esse texto sem se fechar, mas abrindo para as possibilidades da arte-cabaré de (re)moldar. Porque isso que o cabaré faz: molda e remolda. Lembrem-se de se perguntarem durante toda a leitura: é cabaré ou não é?

A Selvática possui vários reconhecimentos nacionais e mundiais, entre eles como estar entre as cem práticas inspiradoras das artes vivas na Iberoamérica com um mapeamento feito no ano de 2021, e outro pelo festival Grec de Barcelona. Realiza também desde o ano de 2022, a Bienal Internacional de Cabaret (BIC), que reúne artistas de várias geografias que se dedicam à investigação de formatos populares do cabaré como arte. Com sua abertura no ano de 2011, a Selvática é uma rede de criação ou grupo artístico com gestão compartilhada que promove residências e intercâmbios que investigam o cabaré como linguagem.

¹ Um programa que oferece a artistas um período de tempo em um local específico, com o objetivo de desenvolver seus projetos artísticos, promover a troca de experiências e fomentar a pesquisa e experimentação. A Selvática realiza essas residências financiando bolsas para artistas a partir de leis de incentivo à arte.

Neste trabalho me interessei mais em aprofundar dentro do que é o “cabaré-curitibano”, do que em analisar toda uma história completa sobre a arte-cabaré. Refletir sobre a história de um cabaré feito pela Selvática e pela Cidade-Cabaré me pareceu mais interessante do que refletir sobre cabarés produzidos em qualquer outro lugar do mundo.

O cabaré persiste sendo uma forma artística relevante, capaz de dialogar com o contexto urbano e oferecer críticas pertinentes às estruturas sociais/políticas presentes nas cidades. Identifico aqui um paradoxo estabelecido: entre um coletivo artístico que precisa da cidade para operar suas investigações e uma cidade que precisa de seus coletivos artísticos para poder se reconstruir.

O livro *Cidade Cabaré: 13 anos de Selvática abrindo fendas no concreto*, produzido por várias(os) autoras(es) e várias(os) organizadoras(es) (2024), ou “recipiente alquímico, reunião de estórias a partir de experiências vividas coletivamente durante os processos investigados do projeto Cidade Cabaré” (Várias(es) Autoras(es), 2024, p. 7), não está organizado como uma publicação comum, ele é composto da mesma maneira, por textos produzidos, conversas de *Whatsapp*, registros fotográficos do processo e o que mais couber.

A publicação é “um convite à ação que considera as dimensões psicofísicas de nossos trabalhos [...] Como se essa publicação pudesse levar adiante a vibração de nossos corpos, nossas corpos na cidade” (Várias(os) Autoras(es), 2024, p. 13), e está dividida em seis partes que foram manuseadas bastante nos próximos subcapítulos e tópicos deste capítulo. Aqui, acrescento ainda a definição colocada pelas artistas-propositoras que evidenciam esse cabaré-selvático:

O cabaré é nossa loucura, nossa paixão e bandeira. Temos especial interesse pela maneira com que seu formato popular acontece nos países latino-americanos, com corpos dissidentes e que se contrapõem às lógicas espetaculares em que estamos inseridos. A expansão da ideia de “cena”, a construção de ambientes provisórios, porosos, polifônicos, coletivos e experimentais [...] O cabaré selvático se faz de transbordamento, é e não é na mesma sentença: cena-não-cena, entre o social e o político, o estético e o ético, construções sem-fim de redes e de comunidades menos ou mais provisórias. A cidade é um

organismo vivo e pode abrigar muitas outras vidas – nela nasce nosso cabaré-erva-daninha (Várias(os) Autoras(es), 2024, p. 9-10).

Foi dito na divulgação do edital para a participação da Cidade-Cabaré que a Selvática buscava por “artistas indisciplinados”. O cabaré não é diferente. Considerando esse histórico apresentado de uma arte proibida, caçada e marginalizada, o cabaré ou a arte-cabaré foi, e é até hoje, feita por essas(es) artistas. Foi e é entendida como arte de corpos dissidentes e desobedientes. É comum encontrar em uma sala de criação cabaretista artistas que são pessoas com deficiências, artistas racializados, artistas trans, travestis e/ou não binários. Artistas consideradas(os) à margem da sociedade. Artistas consideradas(os) à margem até mesmo do que é “arte”. Foi por isso que, na divulgação do edital para a participação da Cidade-Cabaré, a Selvática deixou claro seu interesse por “artistas indisciplinados”.

Ao pensar a relação destes corpos criadores com a arte-cabaré, me lembro da tese de Vergueiro (2015, p. 225) e do termo cunhado pela mesma como sistema, “uma corruptela de ‘sistema’, com a intenção de denunciar a existência de cissexismo e transfobia no sistema social e institucional dominante”. Realizando uma autoetnografia sobre sua trajetória de vida, Vergueiro (2015) apresenta a cisnormatividade como uma normatividade colonial estruturante, que naturaliza a cisgeneridade como padrão legítimo de identidade de gênero e acrescenta: “impedem ou dificultam ou corrompem o acesso às mudanças que estas pessoas desejam para si. Subempregos, desempregos, pistas marginalizadas: a traição tem um preço alto” (Vergueiro, 2015, p. 225).

Ao perceber que é comum associar corpos e identidades que não correspondem com um “sistema” de normas sociais com o que é a arte-cabaré, questiono quais são os impactos dessas relações na construção de pessoa-artista entre participantes da residência? Como artistas participantes da Cidade-Cabré se veem enquanto pessoas no meio dessas relações externas? Como constroem suas personalidades? Quais as possibilidades de mercado de trabalho para artistas cabareteras? Como isso afeta na relação com suas identidades?

Eu acredito em uma etnografia construída desde dentro. Eu acredito na capacidade dos grupos e povos de falar por si mesmos. Ancorada nessas crenças acabei me tornando “sujeito” e “objeto” da minha própria pesquisa. Reflito por um momento, quais os significados destas palavras que importam para o corpo deste artigo. Kilomba

(*apud*, 2019, p. 28) ao descrever tais termos, referenciando a teórica bell hooks, cita objeto como a “realidade definida por outros” e sujeito como quem “tem o direito de definir suas próprias realidades”. No livro, observamos o movimento da autora de se colocar no centro do debate, onde a mesma diz, “aqui eu não sou a ‘Outra’, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve a minha própria história, e não quem é descrita” (Kilomba, 2019, p. 27–28).

Kilomba (2019) lança questões sobre a autoridade científica e sobre as recorrentes críticas ao “falar de si mesma” no espaço elitizado da academia. Quando a autora esteve na posição social de acadêmica, seu trabalho sobre o racismo cotidiano foi considerado não-científico (ou na contramão do que se entendia por ciência). Reagindo à crítica, salienta que o homem branco, aquele majoritário no espaço acadêmico, é entendido como o sujeito universal, e indaga: “quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (Kilomba, 2019, p. 33). Enquanto escrevo este trabalho, relato sobre artistas residentes em Curitiba que entrevistei, mas também relato sobre mim mesma, já que o primeiro não é distinto do segundo.

Retirei grande inspiração para a observação participante do trabalho da etnóloga francesa Jeanne Favret-Saada. Em seu artigo sobre “ser afetada” pela pesquisa, Favret-Saada (2005) apresenta a antropologia das terapias, relacionando teorias da psicanálise e o do método etnográfico. Ela afirma que pela antropologia é possível estudar a sociedade à qual pertence, mantendo sempre o devido cuidado, mas também propondo uma abertura existencial à alteridade. Ela escreve sobre a capacidade de afetar ou de se afetar pela pesquisa; não o afeto da emoção, mas o de ser impactada por algo. (Favret-Saada, 2005).

Durante a escrita da obra *Les Mots, la Mort, les Sorts* de 1977, Favret-Saada realiza uma busca bibliográfica sobre a feitiçaria rural e percebe que os textos até então publicados “negavam regularmente a possibilidade de uma feitiçaria rural na Europa de hoje” (Favret-Saada, 2005, p. 157). Mesmo autores como Victor Turner e Evans-Pritchard, não conseguiam contemplar em seus estudos a realidade da autora; de uma pessoa que estava ativamente inserida na feitiçaria rural e conhecia inúmeras outras regiões com praticantes ativas (Favret-Saada, 2005, p. 157).

Buscando solucionar tais erros estabelecidos, a autora escreve sobre como colocou em prática o método de sua pesquisa, e cita que, “se eu ‘participasse’, o trabalho de campo se tornaria uma aventura pessoal, isto é, o contrário de um trabalho; mas se tentasse ‘observar’, quer dizer, manter-me à distância, não acharia nada para

‘observar’” (Favret-Saada, 2005, p. 157–158). Repensando ainda essa tal participação observante, escreve, “tudo se passou como se tivesse tentado fazer da ‘participação’ um instrumento de conhecimento” (Favret-Saada, 2005, p. 157).

Este trabalho não é uma autoetnografia e nem nunca pretendeu ser. Não digo isso diminuindo o valor científico de uma pesquisa autoetnográfica, pelo contrário, entendo o valor e importância de tais pesquisas, a ponto de sentir a necessidade de separar, definindo o que fiz aqui como uma etnografia sem desconsiderar o papel do “fazer” antropológico; além de levar em conta o lugar do objeto de pesquisa, levei em conta também o lugar que ocupa a etnógrafa/antropóloga desta pesquisa.

Sobre esse “fazer” antropológico ou o ofício de quem faz antropologia, Gilmar Rocha (2006) em seu artigo que debate a história da etnografia, percorre pela ideia de uma etnografia entendida unicamente para estudar o outro, e começa a pensar uma etnografia que passa a considerar o lugar do etnógrafo com a institucionalização da antropologia nas ciências sociais e pelo momento que a figura de etnógrafas(os) e antropólogas(os) se fundem em uma só no início do século XX (Rocha, 2006, p. 99-100)

O autor trata da etnografia como categoria de pensamento, deixando de vê-la exclusivamente como método para passar a entendê-la como um gênero de performance narrativa. Entre o abandono de uma antropologia de gabinete e a produção de uma antropologia “do nativo” com antropólogas(os) culturais, Rocha (2006) cita que nos dias de hoje é papel de quem faz etnografia repensar o método, e escreve:

Pode-se afirmar então que etnografias são narrativas, expressões de certo tipo de experiência e, portanto, formas de ação e representação que podem ser vistas como “performances” na medida em que revelam um processo de reflexividade hermenêutica sobre as maneiras como os homens interpretam, sentem, experimentam e vivem suas culturas, sobretudo quando a cultura em questão é a do próprio antropólogo (Rocha, 2006, p. 106).

O cabaré aparece de diferentes maneiras em cada esfera que ele está inserido. Seja como espaços destinados à liberdade social e bebidas alcoólicas nos séculos XVIII e XIX, seja como teatro popular/teatro de feira no século XX ou como tema de

pesquisa; como é o caso neste artigo. Algo que sempre esteve em qualquer uma destas aparições do cabaré como arte, são os números de atrações performáticas, ou como nomeio aqui, as performances-cabareteras.

Nas minhas andanças com a Cidade-Cabaré, não faltaram oportunidades para presenciar estas performances. Aqui nesse texto, enquanto descrevo esses números de cabaré, busco estabelecer uma relação com o artigo intitulado “Fundamentos da performance” do folclorista e antropólogo estadunidense Richard Bauman, dando destaque para duas das cinco concepções de performance nos estudos da antropologia da performance.



Imagem 1 - Cidade-Cabaré, foto arquivo pessoal, 2024.

A terceira concepção de performance está situada enquanto teatralidade e dá ênfase a ordem da interação, como um conceito que justifica a inclinação dos estudos de teóricos da sociolinguística para a relação entre performance e identidade, o autor cita “a mudança sociolinguística de estilo para estilização, na qual a identidade é o produto criativo e emergente da prática discursiva, é muito apropriada para o estudo da performance” (Bauman, 2014, p. 736).

Pessoas posicionadas em frente ao sinaleiro de tráfego enquanto esperam o sinal fechar. Luz amarela e é quase o momento de entrar. Luz vermelha e foi. Agora, artistas com seus figurinos extravagantes se divertem no sinaleiro ao som de um pagode enquanto abrem suas latas de cerveja. Sobre o cabaré de sinaleiro encontramos o registro no livro *Cidade-Cabaré* que diz, “38 segundos de pé na areia. Corpas na faixa desfrutando um drink e sendo regadas por ondas automobilísticas de buzinas etílicas e cerveja barata. É agora ou nunca...ABRIU!!!” (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 34).



Imagens 2 e 3 - Cabaré de sinaleiro e Elas no sinal, fotos arquivo pessoal, 2024.

A ideia desse cabaré de sinaleiro se relaciona diretamente com a terceira interpretação de Bauman (2014) sobre performance; aquela situada enquanto teatralidade e com ênfase na ordem da interação. No momento do cabaré de sinaleiro, tudo vira festa. Quem é artista (participantes da Cidade-Cabaré) e quem é público (pessoas que acompanham) se misturam nesses trinta e oito segundos em frente uma fila de carros que, enquanto esperam pela luz verde, assistem às imagens criadas e buzina, seja como aplausos ou como vaias. Nada realmente importa.

O cabaré de sinaleiro não depende da interação das(os) motoristas do trânsito, mas é fortemente levado pelo contato que esse momento propicia. Os barulhos da cidade penetram a cena produzida no sinal e impulsionam essa prática de performance-cabaretera. A interatividade deve ser sempre considerada, afinal, as(os) artistas fazem tudo sem ignorar a presença dos transeuntes (ou da plateia), elevando a potência desse encontro entre arte-cabaré e a loucura do trânsito para um patamar que transpassam por aqueles corpos de pé (ou sentados em cadeiras plásticas comuns em praia) que “só” desfrutam na faixa.

Na quarta concepção de performance, Bauman (2014) recorre ao escritor canadense Erving Goffman, responsável por teorizar grande parte dos princípios da performance, como a noção de plataforma/palco, que pensa um espaço para a performance e também esclarece a performance cultural como um evento revelado para o público. Enfatiza-se nessa concepção o carecimento de uma plateia e a localização destes espaços físicos, que ocupam também um lugar no imaginário de quem participa da performance; seja como performer ou como público que assiste.

Sobre a quarta concepção que escreveu Bauman (2014) com a necessidade de um palco para desenvolver a performance, entendo que as performances cabareteras

apresentadas dentro Cidade-Cabaré consideram a rua como esse espaço, mais especificamente os pontos próximos ao centro no Largo da Ordem² até a Praça João Cândido. Na rua a mágica acontece e as proposições trabalhadas nas “salas de ensaio”³ eram personificadas; colocadas nos corpos das(os) artistas e de transeuntes que passavam pelos locais.

Penso em um momento na Boate Armadilha, uma proposição da artista Stéf Belo que cria seu palco em qualquer lugar e em qualquer momento. O palco é a própria proposição. A Boate Armadilha é em si mesma: a) uma maneira de fazer/pensar a arte-cabaré e b) um palco onde artistas podem trazer suas performances cabareteras, Stéf Belo escreve:

Um dispositivo de criação chamado Boate Armadilha. A primeira proposição foi: trazer de casa materialidades que tivessem a ver com afeto e estrutura. Ao nos encontrarmos, escolheríamos juntas um lugar na cidade para irmos em grupo e até chegar a esse local deveríamos nos apaixonar por outras materialidades que acharíamos pelo caminho, e ao chegar ao local combinado, com os materiais trazidos de casa e os materiais encontrados na rua, modificaríamos o espaço para que ele fosse o espaço perfeito para que “uma travesti pudesse ser amada em público”. Foi sugerido que quem quisesse, poderia levar números de cabaré e textos sobre a temática da solidão travesti para compartilhar com os demais e com o público espontâneo que fosse caindo nessa armadilha instalada na cidade (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 41).

A Boate Armadilha é um dos momentos que mais se destacam entre a cabaréurgia criada pela Cidade-Cabaré. Ela obtém através dessa frase “o espaço perfeito para que ‘uma travesti pudesse ser amada em público’”(Várias(os) autoras(es), 2024, p. 41, *ibid.*), uma força ancestral e uma posição de enaltecer as identidades trans e travestis que integram a residência como artistas. Nas palavras de Stéf Belo, “uma

² Mapas no tópico 3.1.3 E se essa rua fosse um cabaré?

³ Praças, bares, FCEU, sala de ensaio da companhia de teatro da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e outros lugares.

instalação temporária onde a brutalidade não entra e nossos copos são homenageados e honrados, onde nossa força reverbera na potência da irmã travesti, que dança e canta a sua liberdade para longe do regime cis heteronormativo do desafeto” (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 44).



Imagem 4 - Stéf Belo na Boate Armadilha, foto arquivo pessoal, 2024.

Ali sentada no chão do Largo da Ordem, aproveitando um local elevado em frente ao Relógio das Flores, participantes da residência começam a dançar uma música animada e a pendurar materialidades pelo espaço, convidam as pessoas próximas para fazerem o mesmo e comporem a Boate Armadilha.

Ouvindo algumas vezes neste momento a pergunta “é boate ou não é?”, por parte das(os) artistas, começo a refletir sobre o que é de fato aquele momento, e concluo, momentaneamente, que a Boate Armadilha é um espaço criado e delimitado pelas materialidades, ou pela maneira que as materialidades são postas. Ao instaurar a Boate no centro da cidade (e da Cidade-Cabaré) o palco está formado, performances-cabareteras de todos os tipos passam por ali, entre elas, danças, dublagens musicais, teatro com fantoche, números circenses e o que mais for possível a imaginação.



Imagens 5 e 6 - Trecos e Jesus convidado de honra, fotos arquivo pessoal, 2024.

Para este segundo tópico adiciono algo que me chamou bastante atenção durante todos os dias que caminhei ao lado da Cidade-Cabaré: as coisas. Levo minha atenção aqui para as coisas, os objetos e as materialidades que fizeram parte das performances-cabareteras e/ou dos processos criativos de arte-cabaré. Para definir e analisar essas coisas, me aproximo aqui do termo “trecos” que o antropólogo britânico Daniel Miller utiliza em seu livro *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material* publicado em 2013.

Para analisar como os objetos e materiais não apenas refletem a sociedade, mas a constroem, Miller (2013) propõe uma inversão da perspectiva comum, sustenta uma cultura material, em que os objetos não são apenas signos que representam pessoas; eles criam sujeitos influenciando nas relações sociais, sendo parte intrínseca da construção da identidade humana. Ele escreve: “na cultura material, estamos interessados também, e na mesma medida, em como as coisas fazem as pessoas” (Miller, 2013, p. 66).

Miller (2013) percorre no segundo capítulo de seu livro, um caminho interessante para pensar esse lugar da cultura material e dos trecos. Aqui nessa pesquisa, nos próximos parágrafos deste tópico, passo por esses três principais debates, sendo ele: a) função das coisas; b) coisas como determinantes; c) humildade das coisas, enquanto relato minhas experiências assistindo os “trecos” da Cidade-Cabaré.

Ao relatar sobre a questão da funcionalidade dos trecos, Miller (2013, p. 70) afirma que “a função ainda é nosso equipamento-padrão quando avançamos rumo a qualquer explicação acerca de por que temos o que temos. É o modo como rotulamos bens, desde frigideiras até trajes de banho”. Ainda que os estudos sobre coisas e materialidades se aproximem dessa ideia, ao pensar trecos Miller (2013) diz buscar um afastamento dessa antropologia evolucionista da função e escreve, “se nossos costumes sociais e culturais, de qualquer maneira, estivessem ligados a funções, isso teria produzido uma humanidade relativamente homogênea, cuja variação seria correlata às diferenças nos ambientes” (Miller, 2013, p. 71).

Ao pensar que os seres humanos externalizam as pessoas que são através de seus trecos, Miller analisa os escritos de Karl Marx sobre o tema. Segundo Marx, acontece uma opressão dentro do capitalismo, onde as(os) trabalhadoras(es) não percebem que o mundo material é na verdade o trabalho delas(es) e não os recursos do próprio capital, Miller (2013, p. 92-93) escreve, “uma vez que uma coisa seja externalizada, ela também

pode se tornar opressiva, e podemos perder a consciência de que um dia ela foi criação nossa”.

Como já foi relatado, com a boate armadilha fica evidente que as materialidades ocupam um lugar central dentro da Cidade-Cabaré. A boate armadilha se forma a partir dos trecos. Ao carregar materialidades apaixonantes até o centro da boate, cada artista estabelece a função de “surgimento da boate”, uma vez que a mesma se cria com esse colocar performático dos trecos; colocam um pouco de si através de seus trecos e constroem um pouco de si vendo os trecos formarem novos trecos, isso tudo performaticamente em coletivo. Existem funções estabelecidas nos trecos da boate armadilha, mas eles não se resumem exclusivamente nisso; existem significados, símbolos e valores atribuídos.



Imagem 7 - Caixa e Korpa, foto arquivo pessoal, 2024.

Pensando nessa delimitação causada pelas coisas, ou os trecos como determinantes, Miller (2013) relata sobre as diferentes produções de cerâmica de um povo indiano, que ele investigou quando ainda nem sabia que já se interessava por trecos, e que atribuía diferentes funções/rituais para se usar os potes produzidos. Ao relatar sobre um evento matrimonial, escreve:

O casamento aldeão tem como parte mais importante o momento em que a noiva e o noivo andam em torno de uma chama, num espaço quadrado constituído por quatro torres feitas de potes. Elas se tornaram tão icônicas que um cartão mostrando a torre de cerâmica funciona como convite de casamento. Nessa condição, elas exemplificam a teoria das molduras. Como os

aldeões me diziam, os potes não eram o cerne, eles eram a moldura. Objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado. Nos dizem que isso é um casamento, aquilo é uma atividade impura. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas os aceitamos. (Miller, 2013, p. 78, grifo meu).

De vários modos, os trecos (objetos, figurinos, materialidades, máscaras, brilhos) mostram que o acontecimento ali é uma apresentação artística para as pessoas que passeiam pelo centro curitibano e que assumem o papel de plateia. No dia dezois de maio, enquanto assistia a Cidade-Cabaré me lembro de um transeunte que passou filmando com seu celular e rapidamente identificou como uma encenação, narrando a filmagem com a frase “ó os artista aí no centro”.



Imagem 8 - Trecos na performance, foto arquivo pessoal, 2024.

O que diferencia um trabalho artístico sendo exibido no Largo da Ordem de pessoas apenas colocando e tirando trecos do lugar? As resposta aqui podem ser diversas, mas assumo aqui que os trecos possuem uma ferramenta delimitadora por suas cores selecionadas, por uma estética escolhida e também pela maneira manuseada, desse modo, os trecos deixam de ser trecos e passam a ser “trecos de artista” em um piscar de olhos, assim que se percebe um cuidado na seleção desses trecos e em como apresentar (performativamente) o lugar desses trecos.

Um outro momento especial dos trecos na performance (e no carregar performativo) dentro da Cidade-Cabaré, está capturado na performance-cabaretera representada na imagem oito deste artigo, em que a foto revela o número de abertura dos dias dezesseis e vinte e quatro de maio. Ressoa de uma caixa de som a música “*Con El Diablo En El Cuerpo*” interpretada pela cantora La Lupe e, logo a seguir, começam a surgir de todos os cantos as(os) artistas participantes da Cidade-Cabaré segurando caixas, sacolas e bolsas cheias de trecos. Pouco a pouco formam um mural ao redor da artista Má Ribeiro, que está posicionada como uma estátua sentada recebendo os trecos. Essa performance ocorreu no dia dezesseis, no Bebedouro do Largo da Ordem e no dia vinte e quatro nas escadas da fachada da Igreja Católica da Nossa Senhora dos Pretos de São Benedito - Santuário das Almas.

Na performance-cabaretera de “vitrine”, título dado pela Cidade-Cabaré, assistimos os trecos (materialidades, objetos, coisas) formarem outros trecos (cenários, figurinos, murais), que aqui relaciono com a ideia de humildade das coisas, que o autor descreve da seguinte maneira: “implica que grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita” (Miller, 2013, p. 79). Os figurinos exuberantes feitos de todo tipo de material (tecidos, sacolas plásticas, cordas, lantejoulas) e acessórios (chifres, coroas, lenços) “desaparecem” ao olho na “vitrine exposta”. Ao fim, quando todas(os) artistas sentem que não carece de mais trecos na vitrine, param por um tempo e observam a imagem formada até o fim da canção.

Após essa performance-cabaretera que abre o espetáculo, tudo é retirado. Não se ouve música e o silêncio conduz a atenção de todas as pessoas para a ação das artistas, que não deixam nada para trás. Nada mesmo. No dia dezesseis, as(os) artistas formavam uma espécie de cardume com seus corpos reunidos e carregavam todos os trecos; até aqueles que caíam ao chão eram repetidamente pegos, quantas vezes precisasse; todos os trecos seguiram durante todo o trajeto.

Existe performatividades ao carregar os trecos. Cada treco com seu devido valor é resgatado do chão e colocado em uma das sacolas para ser levado até a próxima parada do trajeto; até mesmo aqueles trecos que possam ser considerados lixo por olhos não-artísticos. A importância dos trecos está na possibilidade de moldar ambientes e identidades sem ser vistos. O autor escreve:

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo (Miller, 2013, p. 78-79)

E se essa cidade fosse um cabaré? Foi a pergunta central que levou participantes da Cidade-Cabaré a se perguntarem o que mudariam na cidade e, também, o que transeuntes dessa *urbe* mudariam se pudessem. As(os) artistas que integraram a residência entrevistaram as pessoas que encontravam em suas andanças perguntando a elas o seguinte: “se pudessem, o que mudariam na capital paranaense?”. Destaco um escrito de Maisa desse momento que diz, “todos os dias, por aqui passando, num jogo talvez de sorte ou azar, fui caindo no meu próprio caminho, na encruzilhada das velhas bruxas, loucas putas, cansadas e belas, bêbadas e sempre arrumadas” (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 21).

A primeira palavra do título dessa residência, a cidade, adquiriu diferentes visões e percepções dentro da Cidade-Cabaré. A cidade, ou as cidades, que a residência buscou habitar foram além de uma aglomeração humana localizada numa área geográfica. As cidades investigadas passaram também pelos corpos, pelas frestas, pelas lixeiras e por quantas outras cidades forem possíveis de imaginar. Como escreve Ricardo Nolasco:

Daqui imagino. Daqui sinto o que vive embaixo dos meus pés: fiações, encanamentos, esgoto, cabos telefônicos, brotando por todos os vãos, todas as frestas. Meu corpo também é uma cidade cheia de vias, veias, estrias, perebas, micoses, crateras, interdições, viadutos, e torres. É rio (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 19).

Convido agora sua atenção para uma dessas cidades possíveis e que é elemento importante para a construção do que é a Cidade-Cabaré: a rua. Como escrevem as(os)

artistas-propositoras(es): “apostamos na rua como lócus da negociação coletiva, do estar/conviver juntas, saindo em busca de formas mais intensas e desafiadoras de contribuir para uma convivência-outra, para um outro pacto de partilha de ruas e praças” (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 9).

O antropólogo Roberto DaMatta no livro *O que faz o brasil, Brasil?* percorre por fatos históricos e populares para repensar o que é essa coisa de chamamos de país, escrevendo, “o Brasil é um ser parte conhecido e parte misterioso, como um grande e poderoso espírito [...] onde quer que haja um brasileiro adulto, existe com ele o Brasil” (DaMatta, 1986, p. 12). Ao sair em defesa por uma antropologia brasileira, seja ela feita no Brasil ou do Brasil, DaMatta (1986) está debatendo em sua supremacia sobre o que ser brasileira(o). Ao falar do que faz do brasil o Brasil, fala também sobre a construção de uma identidade brasileira.

DaMatta (1986) analisa três locais (físicos e simbólicos) na obra em questão que me auxiliam a pensar o lugar da rua para a Cidade-Cabaré, são eles: a) a rua, b) a casa e c) o trabalho. Sobre o primeiro local o autor descreve, “lugar de movimento, em contraste com a calma e a tranquilidade da casa, o lar e a morada” (DaMatta, 1986, p. 25) e ainda “o que é negado em casa — como o sexo e o trabalho —, tem se na rua” (*ibid.*, p. 30). Os paralelos entre casa, rua e trabalho vão ficando explícitos em cada frase lida do livro.

O autor escreve:

O fato, porém, é que a concepção de trabalho fica confundida num sistema onde as mediações entre casa e rua são tão complexas. E onde, como vimos, casa e rua são mais que locais físicos. São também espaços de onde se pode julgar, classificar, medir, avaliar e decidir sobre ações, pessoas, relações e modalidades. Compensando-se mutuamente e sendo ambas complementadas pelo espaço do “outro mundo”, onde residem deuses e espíritos, casa e rua formam os espaços básicos através dos quais circulamos na nossa sociabilidade. Sobretudo porque o que falta na rua existe em abundância na casa. E ainda porque eles não podem ser confundidos sob pena de grandes confusões e desordens. (DaMatta, 1986, p. 33, grifo meu).

As noções de rua e trabalho em DaMatta são entendidas uma como depende da outra para acontecer; a rua é o local onde se passa para chegar até o trabalho (o lugar onde se tira “o pão de cada dia”). Na Cidade-Cabaré essas posições se confundem e assumem a mesma posição onde a rua, esse espaço definido para investigações artísticas, é também o local de trabalho das(os) artistas da residência.

O bairro do Centro e especialmente o bairro São Francisco, foram apropriados como palco pela Cidade-Cabaré para a realização de suas apresentações e compartilhamento de suas experimentações artísticas. Como já citados aqui, a escada da Praça Professor João Cândido, o Cavalo Babão do Largo da Ordem e o Relógio das Flores são alguns dos locais que agregam o trajeto da cabaréturgia apresentada. Se mistura ainda a essa lista de locais: a Praça Garibaldi, o estacionamento na esquina da Rua Kellers com a Rua Despachante Ermelino de Leão e todos os arredores da Praça João Cândido (escadão, as ruínas e a calçada da Rua Jaime Reis).

No artigo “Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público” a antropóloga Vi Grunvald, analisa a atuação do coletivo ativista “A Revolta da Lâmpada” e como seus corpos dissidentes (LGBTQIA+⁴, racializados, periféricos) tensionam e ocupam criticamente o espaço público, articulando arte e ativismo. Gruvald (2019) afirma que a ocupação do espaço público por corpos dissidentes é, em si, um ato político. Esses corpos performam e denunciam as exclusões históricas, propondo novas formas de cidadania baseadas na pluralidade e na corporeidade. A autora acrescenta:

A questão não é nova. O espaço público nunca foi para todas. E muitas pessoas que sofrem opressões por terem uma raça e classe específicas ou por possuírem marcas de dissidências de gênero e sexualidade já o sabem há muito tempo. [...] Tudo aquilo que não é entendido como apropriado a esse espaço em um determinado momento histórico e em um determinado contexto sociocultural, isto é, tudo aquilo que foge ao estabelecido padrão normativo da branquitude, da cisheteronormatividade [...] tudo isso é repellido para fora do espaço entendido como público (Grunvald, 2019, p. 267–269).

⁴ Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexo, assexuais e outras identidades e orientações sexuais não incluídas nas letras anteriores, representadas pelo “+”.

A Revolta da Lâmpada mostra que ocupar a rua pode não ser um meio, mas um fim em si: a própria realização da política como expressão viva de existência. O coletivo nasce em resposta a um ataque homofóbico com lâmpadas fluorescentes, transformando o objeto da violência em símbolo de luta, expressão artística e ocupação crítica do espaço urbano. O espaço público não é neutro, tampouco garantido a todos. Ele é constantemente regulado por normas cisheteronormativas, raciais e de classe. Corpos dissidentes são frequentemente violentados, excluídos ou regulados em sua circulação e expressão. A autora coloca:

Ao colocarem os direitos sociais na ótica dos sujeitos que os pronunciam [...], sujeitxs falantes [...] trazem para a cena pública o que antes estava silenciado [...] A Revolta da Lâmpada utiliza uma linguagem bastante diferente da que usualmente vemos em discussões e embates tidos como apropriados ao espaço público: pajubalizam sua linguagem [...] e, ao fazê-lo, também deformam o discurso público da política a partir de palavras e expressões tidas como de baixo calão [...] “pau”, “buceta”, “cu” e outros termos bons o suficiente para conversas informais em bares e para sussurros nos ouvidos de amantes são recolocados na linguagem pública que os havia banido (Grunvald, 2019, p. 284).

Ao relatar sobre a utilização do pajubá, dialeto brasileiro criado por travestis para se defenderem do “cistema”, Grunvald (2019) está apresentando como essas identidades constroem particularmente as noções sobre pessoa. A Revolta da Lâmpada une festa, performance, protesto e crítica política, desconstruindo fronteiras entre arte e política. As manifestações, chamadas de “Revolta na Rua”, são atos performativos de denúncia e resistência. Corpos dissidentes ocupam o espaço público com discursos próprios, humor, sexualidade, irreverência e linguagem não normativa (como o pajubá). A linguagem e o corpo tornam-se ferramentas de politização e confrontação da ordem pública dominante.

“Vamos às ruas em busca de outras formas de vida, discordantes das lógicas de opressão do mundo em que vivemos, para propor, assim, outras possibilidades para o

que se entende como ‘real’. Estar na rua é colocar o cu na reta, provocar e ser provocades” (Várias(os) autoras(es), 2024, p. 9-10).

Não realizei aqui uma busca fervorosa por definir o que é (ou não é) arte-cabaré. Mesmo que eu tenha esbarrado com essas definições em vários momentos do texto, as práticas e métodos selváticos de fazer arte-cabaré não definem, desta maneira fechada de entender a palavra, mas abrem a possibilidade de seguir buscando novas definições que se encaixem em outros modelos de pensar cabarés.

Ao longo deste artigo, procurei acompanhar a Cidade-Cabaré não como um objeto fixo, delimitável ou facilmente definível, mas como um processo em constante deslocamento; de corpos, de materialidades, de sentidos e de cidades possíveis. Retornar à pesquisa realizada no Trabalho de Conclusão de Curso não significou um recuo, mas um gesto de reaproximação crítica, uma tentativa de deslocar o foco da criação de si para observar como esse cabaré-selvático (re)molda a cidade ao mesmo tempo em que é moldado por ela. Se antes a questão estava centrada nas possibilidades de constituição de pessoa-artista, aqui ela se amplia para pensar o urbano como matéria viva, performável e instável.

A Selvática, enquanto coletivo artístico e rede de criação, aparece não apenas como produtora de eventos ou residências, mas como uma prática continuada de investigação estética, política e ética sobre o cabaré enquanto linguagem. A Cidade-Cabaré, nesse sentido, não se limita a ocupar a rua: ela a tensiona, a desorganiza e a reinscreve. Ao transformar sinaleiros, praças, escadas, ruínas e fachadas em palcos provisórios, o cabaré desloca as fronteiras entre arte e cotidiano, público e performer, trabalho e festa, casa e rua. A cidade deixa de ser apenas cenário e passa a atuar como agente, atravessando corpos e sendo atravessada por eles.

As performances-cabareteras observadas — do cabaré de sinaleiro à Boate Armadilha — evidenciam como a arte-cabaré opera por meio da interação, da teatralidade e da ocupação simbólica e material do espaço urbano, conforme discutido a partir das concepções de performance de Richard Bauman. Essas ações não dependem de uma plateia passiva, mas se constroem no encontro, no ruído da cidade, no olhar curioso ou desconfiado do transeunte, na buzina que soa como aplauso ou como protesto. O cabaré acontece no entre: entre o riso e o desconforto, entre o jogo e a crítica, entre o visível e o que escapa.

As materialidades (ou os trechos) desempenham papel central nesse processo. A partir de Daniel Miller, foi possível compreender que os objetos não apenas representam

algo, mas produzem sujeitos, moldam ambientes e delimitam acontecimentos. Na Cidade-Cabaré, os trechos instauram palcos, criam atmosferas, organizam relações e, muitas vezes, desaparecem enquanto protagonistas justamente porque operam de forma humilde e eficaz. Ao serem carregados, montados, desmontados e resgatados, eles performam junto com os corpos, evidenciando que a cidade também se constrói a partir dessas pequenas materialidades aparentemente banais.

A ocupação da rua, por sua vez, revela-se profundamente política. Dialogando com DaMatta e Grunvald, compreende-se que o espaço público não é neutro nem igualmente acessível. Corpos dissidentes (travestis, pessoas trans, racializadas, artistas à margem) ocupam a rua com festa, pajubá, erotismo, humor e irreverência, não apenas reivindicam visibilidade, mas produzem outras formas de cidadania e pertencimento. A Cidade-Cabaré, assim como a Revolta da Lâmpada, não utiliza a rua apenas como meio, mas como fim: a própria ocupação já é ação política, já é produção de mundo.

Diante disso, a pergunta que atravessa todo o texto (*é cabaré ou não é?*) talvez não comporte uma resposta definitiva. O cabaré-selvático é justamente aquilo que escapa à definição fechada. Ele é e não é ao mesmo tempo. Cena e não-cena. Festa e trabalho. Arte e vida. Ao abrir fendas no concreto, o cabaré não propõe um modelo a ser replicado, mas uma prática de atenção, de risco e de imaginação. Se este texto não se encerra em conclusões definitivas, é porque o cabaré tampouco se encerra: ele insiste, reaparece, se reinventa e continua a perguntar, a quem passa, a quem assiste e a quem participa, que outras cidades ainda podem ser criadas.

Bibliografia:

ALVES, Paula Melo. **É cabaré ou não é?: uma etnografia entre participantes da residência artística Cidade-Cabaré**. Curitiba: Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação na Licenciatura em Ciências Sociais) - Escola de Educação e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2025.

BAUMAN, Richard. Os fundamentos da performance. **Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3, p. 727-746, set./dez., 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/3njwGxdyTDQY3HKBkF9HHsk/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2026.

BOATE ARMADILHA. Paula Alves. David Jogia. Curitiba/Paraná, 2025. Youtube (44 min. e 33 seg.). Disponível em: <<https://youtu.be/gTxEDTuKdD4?si=ZPrkUI3e1UoepJW3>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2026.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução de Paula de Siqueira Lopes. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7930683/mod_resource/content/1/50263-Texto%20do%20artigo-62159-1-10-20130121.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2026.

GRUNVALD, Vi. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 55, p. (263-290), set./dez. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/T4F7sC3FS8ZcjFVLGBJsMNH/?format=pdf>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2026.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução, Jess Oliveira. Cobogó, 2019.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ROCHA, Gilmar. A etnografia como categoria de pensamento na antropologia moderna. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 15, n. 14/15, p. (1-16), 2006. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50100/54220>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2026.

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Salvador: Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2015.

VÁRIAS(OS) AUTORAS(ES); VÁRIAS(OS) ORGANIZADORAS(ES). **Cidade Cabaré**: 13 anos de Selvática abrindo fendas no concreto da cidade. 1ª edição. Curitiba: Selvática Ações Artísticas, 2024.