

DO HOSPITAL DE CHARENTON AO CABARÉ DA MAMACITA

POLÍTICA e CORPOS DISSIDENTES
NO BRASIL BOLSONARISTA

RAFAEL FERREIRA

RAFAEL FERREIRA

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA – FCSH

Rafael Ferreira é investigador e artista das artes performativas, com foco em cabarés artísticos. Licenciado em Teatro pela UNIRIO (2019), concluiu o Mestrado em Artes Performativas na Universidade Nova de Lisboa – FCSH (2022), com a dissertação *Cibercabaré*, sobre práticas de cabaré no ciberespaço durante a pandemia. Atua também como performer e investigador no grupo *Le Capivara Noir*, sediado em Lisboa.

RESUMO

Este artigo analisa o espetáculo *Cabaré Sade* (2018), criado pelo grupo de pesquisa Cabaré Incoerente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como uma atualização cabarettesca da peça *Marat-Sade*, de Peter Weiss. A montagem ocorreu no contexto das eleições presidenciais brasileiras de 2018, marcadas pela ascensão da extrema-direita e pela eleição de Jair Bolsonaro, primeiro presidente militar eleito desde o fim da ditadura. O artigo descreve o processo dramático colaborativo que caracterizou a criação do espetáculo, sublinhando a inserção de novas narrativas que satirizavam o discurso extremista e denunciavam os efeitos concretos do autoritarismo sobre corpos dissidentes. A análise mobiliza contributos de teóricos do teatro político em diálogo com estudos recentes sobre cabaré no Brasil. Sustento que *Cabaré Sade* evidencia a potência do cabaré – em especial na sua vertente brasileira – como dispositivo político e estético: um espaço onde a sátira se converte em denúncia social e a vulnerabilidade se transforma em resistência. Mais do que atualizar um clássico do teatro político, o espetáculo projeta o cabaré como linguagem decolonial e transnacional de combate ao autoritarismo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Cabaré, Brasil, Teatro político, Corpos dissidentes, Decolonialidade

ABSTRACT

This article analyzes the play *Cabaré Sade* (2018), created by the Cabaré Incoerente research group at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, as a cabaret-style reworking of Peter Weiss's *Marat-Sade*. The production took place in the context of Brazil's 2018 presidential elections, marked by the rise of the far right and the election of Jair Bolsonaro, the first military president since the dictatorship. The article describes the collaborative dramaturgical process that characterized the creation of the performance, emphasizing the insertion of new narratives that satirized extremist discourse and denounced the concrete effects of authoritarianism on dissident bodies. The analysis draws on theoretical contributions from political theatre in dialogue with recent studies on Brazilian cabaret. I argue that *Cabaré Sade* demonstrates the power of cabaret – especially in its Brazilian form – as a political and aesthetic device: a space where satire becomes social critique and vulnerability is transformed into resistance. More than reworking a classic of political theatre, the performance positions cabaret as a decolonial and transnational language of resistance against contemporary authoritarianism.

KEYWORDS

Cabaret, Brazil, Political theatre, Dissident bodies, Decoloniality

DO HOSPITAL DE CHARENTON AO CABARÉ DA MAMACITA

POLÍTICA E CORPOS DISSIDENTES NO BRASIL BOLSONARISTA

Em novembro de 2018, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, o grupo de pesquisa em cabaré artístico Cabaré Incoerente, coordenado pela professora Christina Streva, estreou o espetáculo *Cabaré Sade*. A montagem foi concebida como uma criação colaborativa, livremente inspirada no texto *A perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat: representados pelo grupo teatral do hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade*, de Peter Weiss (1968), também conhecido como *Marat-Sade*. O espetáculo comemorava os cinco anos de atividades do grupo de pesquisa (Cabaré Incoerente, s.d.).

Diferentemente da peça de Weiss (1968), cuja ação se passa no hospital de Charenton, a dramaturgia escrita por Luana Valentim e Rafael Ferreira, então alunos da universidade, e supervisionada pela professora Rosyane Trotta, deslocou a narrativa para um cabaré brasileiro. O enredo, entretanto, manteve o núcleo da trama: o assassinio do líder jacobino Jean-Paul Marat pela camponesa Charlotte Corday.

Ao mesmo tempo que acontecia o processo de montagem, o Brasil vivia as campanhas eleitorais presidenciais que culminaram, em outubro de 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro, primeiro presidente militar eleito desde o fim da ditadura. Assim, a estreia de *Cabaré Sade* deu-se já com o resultado definido, num clima de medo e insegurança, especialmente entre pessoas negras, periféricas, LGBTQIA+ e demais corpos dissidentes^[1]. O então candidato era conhecido por suas falas públicas homofóbicas e que exaltavam ditaduras e tortura (Ipanema, 2023: 221). A coincidência entre o processo criativo e a conjuntura política conferiu ao espetáculo uma forte carga de atualidade.

A própria encenadora sublinhou essa dimensão ao afirmar:

(...) o cabaré está tão ligado a tempos sombrios, a tempos de guerra, a tempos de radicalização política. Ele surge numa época muito contraditória, e ele vai sempre retornar e ganhar muita força em momentos nos quais a sociedade está precisando se repensar. (NIS UNIRIO, 2019)

A questão que norteia este artigo é, portanto, de que forma o *Cabaré Sade*, enquanto releitura cabarettesca de *Marat-Sade*, funcionou como dispositivo político num momento de mudança política no Brasil? Sustento que a apropriação da linguagem cabaré – em especial na sua vertente brasileira – não apenas reatualizou um clássico do teatro político, mas também constituiu um espaço de resistência e de assembleia performativa, onde corpos dissidentes puderam afirmar-se em 2018.

Após contextualizar a genealogia do cabaré e a especificidade do cabaré brasileiro – entendida aqui a partir de uma perspectiva

[1] Corpos marginalizados, fora do padrão imposto pela sociedade (NIS UNIRIO, 2019).

decolonial^[2] – descrevo o processo e a dramaturgia do *Cabaré Sade*; examino a sua função política em 2018 à luz das teorias contemporâneas da performance e da democracia; e por fim, proponho uma reflexão sobre a relevância do cabaré enquanto dispositivo de resistência transnacional, capaz de se reatualizar em diferentes conjunturas.

CABARÉ À BRASILEIRA

O cabaré surgiu em 1881, em Paris, com a abertura de *Le chat noir*, considerado o primeiro espaço do género. Criado em contexto boémio, constituía-se simultaneamente como um espaço de entretenimento noturno e um laboratório de experimentação cénica. Os números apresentados eram marcados pela sátira e pela crítica ao modo de vida da classe média. Nesse ambiente, emergiram diversas tendências artísticas e literárias em oposição às práticas culturais dominantes. O espaço, de tamanho reduzido, promovia a proximidade entre artistas e público, estabelecendo uma convivência direta que se tornaria uma marca distintiva do cabaré (Ferreira, 2022: 15).

O cabaré nasceu também num momento contraditório da Belle Époque francesa, em que os avanços tecnológicos e culturais coexistiam com profundas desigualdades sociais (Streva, 2017: 84). A pulsão de morte deixada pelas repressões da Comuna de Paris (1871), em contraste com o otimismo modernizador do período, formou o terreno para o surgimento do cabaré como espaço simultaneamente artístico e político. Assim, a contradição e a pulsão de morte estiveram inscritas no seu cerne.

^[2] Opta-se pelo termo decolonial para enfatizar a análise da colonialidade persistente nas formas de poder, nos corpos e nas práticas culturais, e não de processos históricos de descolonização político-institucional. Este termo é também adotado por Braga (2021) para descrever o cabaré na América do Sul e por outros autores que ele cita em seu artigo.

O sucesso desta prática cultural fez com que o cabaré se expandisse primeiro pela Europa e, em seguida, pelas Américas. Em cada país, manteve o seu cariz inovador e crítico, mas absorveu traços próprios. Ferreira (2022) cita alguns exemplos: na Alemanha ganhou um aspecto mais teatral; em Zurique, na Suíça, foi desenvolvido por refugiados de guerra que fundaram o *Cabaré Voltaire*, berço do dadaísmo; em Portugal, chegou a Lisboa levado por empresários da vida noturna e consolidou-se nos clubes dos “loucos anos 20”; nos Estados Unidos foi fortemente influenciado pelo *vaudeville*. Appignanesi (2004) menciona ainda cidades como Londres, Viena e Milão, sublinhando o carácter experimental desta linguagem e o impacto que teve nas respetivas cenas culturais^[3].

Tal como aconteceu noutros contextos, também no Brasil o cabaré foi rapidamente apropriado e transformado em função das especificidades locais. Chegou primeiro ao Rio de Janeiro, inicialmente como mimese do cabaré parisiense, e teve o seu apogeu no bairro boémio da Lapa – conhecido como a “Montmartre dos trópicos” –, desempenhado por artistas que viviam à margem da sociedade (Streva, 2019). O facto de a cidade ter sido a única capital de um império europeu fora da Europa^[4] e de ambicionar integrar-se no mapa do divertimento global, recebendo a alcunha de “Cidade maravilhosa”, explica a sua rápida adesão à linguagem. Streva (2019) descreve como esses espaços abriram as portas à cultura brasileira através da música:

Na década de 1920, os cabarés proliferaram no Rio de Janeiro, concentrando-se sobretudo na Lapa, região do centro da cidade que

^[3] Appignanesi (2004) não fala apenas da chegada do cabaré a esses países, mas reflete também sobre a sua permanência em diversos períodos da história.

^[4] O Rio de Janeiro foi capital do Império Português durante as invasões napoleónicas.

ficou conhecida como a “Montmartre Tropical”. Os cabarés abriram portas para a música popular brasileira e para que seus compositores e intérpretes pudessem apresentar o seu trabalho. Esses estabelecimentos (...) tornaram-se pontos de encontro da boémia carioca e contribuíram para consolidar a identidade festiva do que passou a ser conhecido como a “Cidade Maravilhosa”^[5].

Os cabarés cariocas tornaram-se espaços de afirmação da cultura popular brasileira, marcados por uma forte presença de elementos afro-brasileiros. As apresentações frequentemente incorporavam referências ao maxixe, ao samba, à capoeira, ao Carnaval e às religiões de matriz africana, revelando uma estética híbrida e profundamente ligada às práticas culturais locais (Streva, 2019). Esses espaços eram frequentados e ocupados por pessoas marginalizadas, que neles encontravam lugar de expressão e reconhecimento. Até hoje, o bairro da Lapa permanece associado a esse legado (Ferreira, 2022: 20).

O facto de o Brasil ter sido uma colónia no passado também influencia as especificidades do cabaré brasileiro. Braga (2021: 7-9) observa que os cabarés realizados na América do Sul são não apenas uma traição ao cânone teatral^[6], mas também uma traição à colonialidade imposta. Essa colonialidade manifesta-se no racismo herdado da escravatura de corpos não brancos e na opressão de corpos femininos, feminilizados e dissidentes de sexo ou género, divergindo de outras realidades pré-coloniais cujas cosmogonias e ancestralidades

^[5] “In the 1920s, the cabarets proliferated in Rio de Janeiro concentrated mainly in Lapa, a region of the center of the city that became known as the ‘Tropical Montmartre’.

The cabarets opened doors for Brazilian popular music and for their composers and performers to show their work. Establishments (...) became meeting places for Rio’s bohemian and helped to consolidate the festive identity of what became known as the “Cidade Maravilhosa”, no original. Todas as traduções apresentadas serão da minha autoria, salvo indicação expressa em contrário.

concebiam possibilidades para além do estreito binarismo de género imposto pelos europeus (Braga, 2021: 5).

Nessa perspectiva, os estudos de cabaré, no contexto brasileiro e sudaca^[7], forjam novos possíveis na cena contemporânea, dada a sua natureza fronteiriça. Congregando estética e política, dizem respeito a um conjunto de práticas transdisciplinares e movediças que transgridem o padrão classificatório e disciplinar. Um exemplo disso é a conexão que promovem entre cena e música sem, contudo, recaírem na tradição espetacular da ópera, tampouco do teatro dramático. (Braga, 2021: 7)

Portanto, referir o “cabaré à brasileira” é evocar este legado: significa reconhecer que, além de constituir um espaço de entretenimento noturno e de experimentação cénica, é também uma forma de crítica política e social. É colocar corpos dissidentes em cena, subverter a hegemonia do Norte Global, trazer à tona a cultura brasileira, tocar na ferida aberta do racismo, do machismo e da LGBTfobia – e fazer tudo isso com humor, em ambiente boémio, acompanhado de música e bebidas alcoólicas.

← ^[6] O cabaré distancia-se do cânone teatral por diversas razões, entre elas a quebra da autoria única do ponto de vista dramático e o facto de ocorrer em espaços não convencionais. As performances de cabaré emergem na relação entre os corpos do público, dos performers e do próprio lugar. Não provindo de uma materialidade textual, como outras modalidades teatrais europeias, o cabaré assombra toda uma tradição dramática (Braga, 2021: 7-9).

^[7] “Sudaca é um termo originalmente ofensivo, utilizado para qualificar migrantes latino-americanos na Espanha, apropriado por esta mesma comunidade minoritária como estratégia identitária para o enfrentamento da xenofobia em território europeu – algo equivalente ao que aconteceu com o termo ‘queer’, nos Estados Unidos, em relação à comunidade LGBTQI migrante” (Braga, 2021: 5).

CABARÉ SADE E A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA

O Cabaré Incoerente é um grupo de pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro que, desde 2014, investiga o cabaré enquanto linguagem artística. Essa investigação deu origem à tese de doutoramento de Christina Streva, intitulada *Por um ator-provoador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*, defendida em julho de 2017. O projeto articula-se em três frentes: ensino, com a oferta de disciplinas de cabaré artístico aos discentes; pesquisa, com o trabalho do grupo propriamente dito; e extensão, através das Noites Incoerentes de Cabaré, realizadas dentro e fora da universidade, nas quais se apresentam números criados pelos artistas-pesquisadores (Cabaré Incoerente, s.d.).

No segundo semestre de 2018, como parte da comemoração dos cinco anos do grupo, Streva convidou alunos que integravam a pesquisa e estudantes que tinham frequentado a disciplina de cabaré para a montagem colaborativa de um espetáculo que viria a chamar-se *Cabaré Sade*. Além de Rosyane Trotta, outros professores da universidade também participaram: Letícia Carvalho foi responsável pela preparação vocal e Vinicius Turkienicz assumiu parte da direção musical (Cabaré Incoerente, s.d.).

O processo de criação foi colaborativo em todas as etapas, como relatam os envolvidos em entrevista ao NIS UNIRIO (2019). Embora livremente inspirado numa dramaturgia existente, o texto teve de ser reimaginado para caber nas premissas definidas desde o início: narrar a mesma história – o assassinio de Jean-Paul Marat por Charlotte Corday, encenado pelo Marquês de Sade – mas utilizando a estética do cabaré. Assim, *Cabaré Sade* manteve o caráter metateatral do

original, mas desta vez o Senhor de Sade encenava o assassinio de Marat no “Falido e Fabuloso Cabaré da Mamacita”.

Apesar de a dramaturgia de *Cabaré Sade* ter sido assinada e registrada^[8] em nome de Ferreira, Valentim e Trotta, todo o elenco contribuiu para a sua construção (NIS UNIRIO, 2019). Esta lógica coletiva é característica do cabaré: a desconstrução da autoria única rompe com a concepção do teatro como simples desdobramento da literatura dramática, em que caberia a atores, encenadores e demais sujeitos apenas ilustrar o que fora previamente escrito pelo autor, visão predominante no Ocidente e estruturante do gênero dramático (Braga, 2021: 8).

A dramaturgia de Weiss (1968) facilitava a adaptação, já que apresentava elementos próximos da linguagem cabaré: estrutura narrativa episódica, presença de um mestre de cerimônias e números musicados. Assim, algumas transposições foram diretas: o *Anunciador* transformou-se em dois mestres de cerimônias; as músicas foram rearranjadas e cantadas em coro pelos atores com acompanhamento da banda; e os quadros passaram a designar-se como “números”^[9] (Ferreira *et al.*, 2018).

O cabaré é construído por *performers* que assumem papéis através de *personas* – máscaras criadas especificamente para o contexto:

O performer de cabaré decide o que quer fazer, é o seu próprio provocador, encenador e dramaturgo. (...) Para o cabaré, o performer

[8] O texto foi registrado na Biblioteca Nacional do Brasil em 2020 com o número 814 170. O seu registo pode ser consultado em: <https://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA>.

[9] Em pesquisas de cabaré em língua portuguesa usa-se a nomenclatura “número” ao invés de “cena” ou “quadro”. Normalmente, os números de cabaré são mais curtos do que as cenas e quadros teatrais e não envolvem necessariamente técnicas de atuação.



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: 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. (Ferreira, 2022: 21–22)

Essas figuras performativas não se confundem inteiramente com personagens dramáticas tradicionais: funcionam como máscaras críticas, satíricas e provocadoras. Nesse espírito, *Cabaré Sade* introduziu em determinados momentos da dramaturgia o nome das *personas*. Quando os dramaturgos faziam referência à *persona*, significava que quem falava naquele instante era o *performer* no tempo presente, e não a personagem do enredo. Isso é visível no prólogo, em que os mestres de cerimônia apresentavam as *personas* que interpretariam cada papel:

MC^[10] 2: E nenhum dos líderes revolucionários foi mais apaixonado que Jean-Paul Marat. (entra Sebastian Félix. Vinheta de Marat.)

Marat: Eu sou a revolução!

MC 2: Para interpretar este papel tão importante, escolhemos o nosso gato melancólico, Sebastian Félix. (Sebastian Félix mia)^[11] (Ferreira et al., 2018: 3)

Essa solução tinha paralelo com o texto original de Weiss (1968), no qual o Anunciador também explicava quais internos de Charenton desempenhariam cada personagem:

^[10] A dramaturgia abrevia “Mestre de cerimônias” para “MC” e numera com 1 e 2.

^[11] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 4:22 (NIS UNIRIO, 2019).

Anunciador (bate três vezes com o bastão no solo): Marat é este homem que reconheceis já sentado dentro da banheira (...) Para desempenhar este papel escolhemos um dos pacientes que sofre de paranóia cuja cura pela hidroterapia atingiu até hoje os nossos melhores resultados. (Weiss, 1968: 14)

A nova dramaturgia era mais sintética do que o texto original: muitos diálogos foram suprimidos e vários quadros transformados em números sem texto. Essa opção reforçava a tradição do cabaré como linguagem predominantemente corporal.

O corpo, nesse contexto, assume um papel central na preparação do *performer*. Como os cabarés artísticos se realizam em espaços ligados à vida noturna, a fisicalidade do *performer* não pode reproduzir o mesmo registo do ator em cena teatral convencional. A arquitetura dos edifícios teatrais é concebida para concentrar a atenção do público na caixa cênica; já nos espaços alternativos, típicos do universo noturno, a performance divide a atenção com múltiplos elementos do ambiente. Por isso, os corpos precisam ser amplificados, projetados, tornados visíveis de forma intensa: surgem em cena carregados de exagero, ironia e estereótipos (Ferreira, 2022: 23).

Para além dessas escolhas formais, a montagem introduziu novos personagens com o objetivo de atualizar a dramaturgia e dialogar com questões políticas e sociais do Brasil de 2018 – aspetos que serão analisados a seguir.

O INÍCIO DO BRASIL BOLSONARISTA

Entre os personagens novos, destaca-se Miss Gudart, concebida como representação da extrema-direita. Enquanto Weiss (1968) atribui a Roux o arquétipo de radical de esquerda, na adaptação considerou-se necessário inserir também a figura de um radical de direita. O Brasil vivia então a ascensão da extrema-direita e, como o cabaré é “uma forma de arte que espelhou e refletiu as transformações e mudanças pelas quais a sociedade da sua época passava” (Streva, 2017: 83), a criação dessa *persona* tornou-se inevitável.

As pesquisas de intenção de voto já indicavam a provável vitória de Jair Bolsonaro (Barbosa/Rodrigues, 2018). O candidato adotava o *slogan* “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, que fazia referência a uma aclamação militar criada no final da década de 1960, durante a ditadura, além de remeter ao *slogan* da Alemanha nazi “*Deutschland über alles*” (traduzido para “Alemanha acima de tudo”) (Folhapress, 2018). Colocar “Deus” como cerne de uma campanha eleitoral num Estado laico denuncia o conservadorismo que desloca o debate do campo político para o campo moral. O deslocamento do discurso para a moralidade é observado por Florian Malzacher (2023: 11) num contexto global:

Mas a história, afinal, não tinha terminado, e ainda hoje sentimos os efeitos colaterais do TINA e afins. Eles prepararam o terreno social para um estado de coisas em que a ausência de alternativas é tratada como senso comum e, como observam teóricos de Chantal Mouffe a Slavoj Žižek, os valores políticos foram substituídos por valores morais^[12].

[12] “But history was not over after all, and we still feel the side effects of TINA and the like today. They have prepared the social ground for a state of affairs in which the absence of alternatives is regarded as common sense and, as theorists from Chantal Mouffe to Slavoj Žižek remark, political values have been replaced by moral ones”, no original.

Um dos gestos mais emblemáticos da sua campanha – e que viria a marcar o seu mandato presidencial – era simular armas de fogo com as mãos, em defesa da liberalização do porte de armas. Apresentava-se como um candidato “não político”, explorando a sua carreira de militar, apesar de ter sido deputado durante anos. A sua base eleitoral, já predominantemente de direita, radicalizou-se ainda mais neste processo.

A montagem *Cabaré Sade* realiza uma crítica política frontal ao bolsonarismo, operando não só no conteúdo, mas na forma e na estrutura do espetáculo. O teatro sempre representou conflitos, a sua vertente política demanda mudanças e tem a sua base no questionamento e no confronto (Ipanema, 2023: 40). O teatro também pode ser visto como espaço no qual um agonismo lúdico não apenas mantém as contradições vivas, mas, sobretudo, permite que elas sejam articuladas livremente (Malzacher, 2023: 14).

Todo esse cenário serviu de base para a criação de Miss Gudart. A *persona* tinha o seu ápice no número oito, intitulado *A coxinhada*^[13] *tá nervosa*, quadro onde as personagens que representam a direita no espetáculo se reúnem. Corday abre a cena com um discurso liberal:

Corday: Ainda será verdade um dia a liberdade individual, as pessoas só evoluem com direito de escolha. O país não gera riqueza, os recursos dele são oriundos dos impostos altíssimos pagos pela população. Fomos tomados por ódio e rancor. Marat inventou a luta de classes, está cortando as cabeças de nossos iguais e diz que é para

[13] O termo “coxinha” foi uma alcunha criada pela esquerda brasileira para denominar de forma pejorativa pessoas de direita. Portanto, o termo “coxinhada” neste contexto refere-se a um grupo de pessoas de direita.

nos proteger. Devemos ser os protagonistas da nossa vida, e não esperar pela ajuda do governo, somos nós, individualmente, que faremos a mudança! (Ferreira et al., 2018: 16)

Nesse momento, o discurso é cooptado pela extrema-direita por meio da fala de Miss Gudart, cuja intervenção funciona como uma *charge* do discurso bolsonarista, convertendo-o numa pauta moral e na defesa de um governante “não político”:

Miss Gudart: O problema do nosso país é que ele só foi governado por gente frouxa! Tem que colocar alguém de fibra no poder. Alguém que esteja aqui, no meio de nós. Alguém que tenha peito para enfrentar essa crise que estamos a passar. Esses pobres têm que parar de ter filhos, essas pessoas sem dinheiro, sem futuro, que só ficam mamando nas tetas do governo. Queremos justiça! (Ferreira et al., 2018: 16)

A cena avançava em crescendo até culminar com Miss Gudart a gritar: “Tem que matar bandido. Tem que matar artista. Tem que matar corrupto”, acompanhada de um coro que entoava: “Tem que matar! Tem que matar!”^[14] O apelo à ordem e ao autoritarismo é expresso não apenas em diálogo, mas em atos performativos – o coro “Tem que matar! Tem que matar!” evidencia como o espetáculo torna visível a lógica do poder violento, sua retórica e seus reflexos no cotidiano.

O quadro terminava com os intérpretes apontarem “armas” feitas com as mãos para Coulmier, que, como no original, interrompia o espetáculo sempre que discordava das escolhas de encenação de Sade. Neste caso, porém, a sua intervenção surgia numa perspectiva conservadora

moderada. A sua ira era despertada porque a filha continuava a reproduzir os movimentos com arma a que acabara de assistir^[15].

Coulmier: Vocês sabem que ninguém quer isso, ninguém vai sair matando todo mundo. Esse tipo de discurso é especulativo e só fortalece o ódio. Precisamos de moderação! (Ferreira et al., 2018: 17)

A ideia de Judith Butler (2015: 156-157), que entende a assembleia como um ato performativo dos corpos reunidos, pode ajudar a ler a cena: o coro que grita em uníssono “Tem que matar!” encena uma assembleia política que mobiliza a violência como gesto coletivo e partilhado; uma assembleia performativa não precisa só de voz, pode ser feita com o corpo, com as ferramentas que o grupo tem em comum.

O “nós” enunciado na linguagem já é realizado pela reunião dos corpos, pelos seus gestos e movimentos, pelas suas vocalizações e pelas suas formas de agir em conjunto. Agir em conjunto não significa agir em conformidade; pode acontecer que as pessoas se movam ou falem em várias direções ao mesmo tempo, até mesmo com propósitos divergentes. E isso não significa que digam exatamente as mesmas palavras, embora às vezes isso ocorra num cântico ou numa cadeia verbal, como nas assembleias públicas do Occupy. E, por vezes, “o povo” age por meio do seu silêncio coletivo ou do uso irónico da linguagem; o seu humor e até a sua piada apropriam-se e subvertem uma linguagem que procuram desviar dos seus fins habituais^[16].

No entanto, ao ser transposto para a estética do cabaré, esse mesmo coro – que, em princípio, poderia remeter à construção de uma assembleia – é desvelado no seu carácter autoritário e exposto ao

^[14] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 17:45 (NIS UNIRIO, 2019).

^[15] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 12:53 (NIS UNIRIO, 2019).

ridículo, transformando a presença coletiva em objeto de sátira e crítica. A sua intervenção simboliza a procura por um governante “não político” e uma pauta moral. Ou seja, a extrema-direita procura apropriar-se de formas de ação política transgressora, como a assembleia, mas acaba por falhar sempre que perde o controlo, pois o seu conteúdo limita-se à manutenção do poder dominante.

Assim, *Cabaré Sade* incorporou na sua dramaturgia a ascensão da extrema-direita no Brasil, transformando discursos de ódio em matéria de sátira e crítica. Contudo, se Miss Gudart traduz a ameaça autoritária em chave política, outras figuras criadas no espetáculo avançam ainda mais ao exporem os impactos concretos desse autoritarismo sobre corpos historicamente marginalizados. É nesse ponto que a montagem desloca a sua crítica para a dimensão racial e decolonial, campo em que o cabaré à brasileira revela toda a sua potência de resistência.

← [16] “The ‘we’ voiced in language is already enacted by the gathering of bodies, their gestures and movements, their vocalizations, and their ways of acting in concert. To act in concert does not mean to act in conformity; it may be that people are moving or speaking in several different directions at once, even at cross-purposes. And it does not mean they speak the exact same words, though sometimes that happens in a chant or in a verbal relay as in Occupy public assemblies. And sometimes ‘the people’ act by way of their collective silence or their ironic use of language; their humor and even their mockery take up and take over a language they seek to derail from its usual ends”, no original.

CORPOS DISSIDENTES NO PALCO

Ao refletir sobre o teatro político contemporâneo, Ipanema (2023: 225) observa que as lutas identitárias passaram a ocupar o centro das discussões e que seria irrazoável propor um debate restrito ao campo político sem as considerar. Nesse sentido, a atualidade apresenta diversas alternativas que parecem, por vezes, afastar-se do cariz político tradicional.

Quais seriam, então, as alternativas contemporâneas para o teatro político? Procurar, por meio de conceitos universais como os direitos humanos, reformular a tentativa de construir um consenso em torno de agendas para a eliminação de inimigos comuns? Ou aceitar que esse consenso nunca ocorrerá e protestar contra a violência sofrida por comunidades específicas? Do ponto de vista da prática teatral moderna, é irrazoável escolher um caminho em detrimento do outro – isto é, entre um amplo acordo entre forças políticas diversas e as lutas identitárias –, pois seria uma quimera abandonar a crença numa ética básica como ponto de partida para qualquer debate sério sobre o papel político das artes cénicas. Tal dicotomia sectária e míope entre universalismo e identitarismo perde o seu próprio sentido à medida que o critério em que se baseia é simplesmente uma fraude^[17].

[17] “What, then, would be the contemporary alternatives for political theatre? To seek, through universal concepts such as human rights, to refurbish the attempt to form a consensus around agendas for the elimination of common enemies? Or to accept that this consensus will never take place and to protest the violence endured by specific communities? It is unreasonable from the point of view of modern theatre practice to choose one path over the other, meaning between a broad agreement among varied political forces and identity struggles, since it would be a chimera to abandon the belief in basic ethics as a starting point of any serious debate on the political role of performing arts. Such a sectarian and myopic dichotomy between universalism and identitarianism loses its very meaningfulness insofar as the criterium on which it is based is simply a fraud”, no original.

Afastar-se do “político tradicional” não constitui, em si, um problema, pois os tempos são outros e torna-se inevitável ouvir diversas vozes e rever conceitos políticos. Contudo, é preciso atenção: algumas dessas lutas identitárias podem ser cooptadas pelo poder dominante e, quando isso acontece, deixam de carregar potencial revolucionário.

Foi nesse contexto que ganhou destaque a criação de outra *persona* para a adaptação: Mamacita, dona do cabaré onde o espetáculo de Sade seria encenado. A sua presença pode ser entendida como resposta ao risco de que determinadas lutas identitárias sejam cooptadas pelo poder dominante, recuperando-as em chave crítica. Dramaturgicamente, a personagem alterou o início da peça: se, no original, Coulmier – diretor do hospital de Charenton – recebia o público (Weiss, 1968: 12), na adaptação era Mamacita quem dava as boas-vindas, apresentando Coulmier como patrocinador do espetáculo.

Mamacita: Boa noite, é um prazer recebê-los. Como todos sabem, eu sou a Mamacita e nós estamos aqui para celebrar um momento muito especial: a comemoração de cinco anos deste cabaré. Antes de começarmos, eu gostaria de apresentar a todos vocês o nosso patrocinador, o senhor Coulmier. (Ferreira et al., 2018: 2)

A *performer* que interpretava Mamacita, Barbara Cristina, era negra, tal como outros *performers* do elenco e da banda. Por se tratar de um cabaré à brasileira, essa dimensão não podia ser ignorada. Ademais, a luta antirracista não deveria cair no espectro do sectorial pois o racismo no Brasil é algo estrutural devido ao passado escravocrata do país – como observa Ribeiro (2019: 4), “o racismo é (...) um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo”. Trata-se, portanto, de uma temática a considerar quando se pretende fazer teatro político contemporâneo. Como recorda a preparadora vocal Luana Victor:

A gente conseguiu fazer uma articulação com as questões que a gente tem no nosso mundo contemporâneo, em específico com o racismo. (...) Eu posso citar que nós colocamos duas cenas que não existem no espetáculo. (NIS UNIRIO, 2019)

As inserções referidas foram o número seis, *A voz dos oprimidos: Deus branco*^[18], e o número dez, *Pânicos de Marat*^[19]. O primeiro seguia-se a uma discussão entre Marat e Sade. No texto de Weiss (1968), há vários quadros em que os dois travam debates ideológicos; na adaptação, esse embate foi reduzido a um único número, interrompido por Mamacita, que sublinhava a ausência de questões raciais:

Mamacita: Enquanto esses dois brancos privilegiados gritam e puxam cada um para o seu lado, defendendo os seus pontos de vista, eu morro na favela. O meu povo morre na favela. Agora a coisa vai ficar preta! (Ferreira et al., 2018: 13)

Além de Mamacita, Roux e Simonne, interpretados por *performers* negros – Álvaro Victor e Luiza Loroza, respetivamente –, também deram voz a denúncias contemporâneas. Entre outros dados, Mamacita evocava estatísticas sobre mulheres negras vítimas de violência, jovens negros assassinados e população negra encarcerada, terminando com a frase “mais de 80 mil corpos negros mortos por ano só no Brasil.” O número concluía-se com a canção “Deixa o preto/ deixa a preta/ sou preto me respeita/ ...agora vai engolir meu som”^[20]. Esses dados ganham relevância porque o racismo está em constante transformação, sendo necessário atualizar permanentemente a sua compreensão, diferenciá-lo de outros sistemas de opressão e situá-lo

[18] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 7:26 (NIS UNIRIO, 2019).

[19] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 19:20 (NIS UNIRIO, 2019).

[20] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 13:26 (NIS UNIRIO, 2019).



CABARÉ SADE, DE LUANA VALENTIM, RAFAEL FERREIRA E ROSYANE TROTTA, ENC. CHRISTINA STREVA,
CABARÉ INCOERENTE, 2018 (BARBARA CRISTINA), [F] CECÍLIA VAZ.

no contexto específico em que se manifesta (Ribeiro, 2019: 6). No entanto, o espetáculo, como um todo, ganharia se as atitudes e falas antirracistas não se limitassem aos *performers* negros. Ribeiro (2019: 40) sublinha que não são apenas as pessoas negras que devem conscientizar-se dos processos históricos para não os reproduzirem; as pessoas brancas devem igualmente responsabilizar-se criticamente por esse sistema e compreender que ele produz desigualdade.

Esses corpos em cena não eram apenas uma multidão anônima, mas corpos revolucionários. Como observa Traverso (2021: 52-53), a ação coletiva não esgota a diversidade das experiências carnavais da revolução: ela envolve tanto corpos simbólicos – como os órgãos da soberania – quanto corpos físicos, simultaneamente sujeitos e objetos dos acontecimentos. Nesse sentido, Mamacita e os *performers* negros de *Cabaré Sade* não se limitavam a representar personagens, mas expunham a experiência encarnada da violência estrutural no Brasil contemporâneo. Tal ocorre porque o cabaré excede a interpretação de personagens e dá voz ao *performer*, que constrói a sua própria narrativa em cena (Ferreira, 2022: 21-22). Ao inscreverem-se no palco, transformavam-se em sujeitos da revolução, ao mesmo tempo que revelavam como os corpos negros são também os principais objetos de suas consequências históricas.

Já o número dez abordava a Revolução Haitiana, que culminou na independência do país. Nesse quadro, denominado “*o pesadelo de Marat*”, representava-se o momento em que o personagem francês parecia finalmente reconhecer a relevância dos corpos negros. A cena dialogava com o facto histórico de os jacobinos terem defendido a abolição da escravatura nas colónias, mas evidenciava que, no Haiti, essa emancipação não foi outorgada de cima – foi conquistada pela ação direta da população maioritariamente negra:

Mamacita: A Revolução Francesa não incluiu aqueles que sofriam a exploração e a opressão, e que possibilitavam que os cidadãos franceses pudessem ser “livres”. Os jacobinos queriam a abolição, mas o meu povo gritou mais alto e clamou independência. (Ferreira et al., 2018: 19)

A referência à independência do Haiti, contemporânea da Revolução Francesa, reforçava o viés antirracista e decolonial do cabaré à brasileira, ao mesmo tempo que evocava a influência haitiana sobre a independência do Brasil. As elites brasileiras da época temiam que o exemplo haitiano se repetisse no país, articulando a independência brasileira para impedir que negros escravizados no Brasil fizessem uma revolução (Queiroz *apud* Nascimento, 2022).

Como observa Traverso (2021: 54-55), revisitar revoluções passadas é também disputar a sua memória no presente: ao reinscrever a Revolução Haitiana em cena, *Cabaré Sade* questiona os limites eurocêntricos da narrativa da Revolução Francesa e afirma a centralidade de uma revolução negra e anticolonial como inspiração para novas formas de resistência.

“O QUE NÃO PODEMOS DIZER, FALAMOS BAIXO”

Uma das cenas finais de Weiss (1968) mostrava que, após a morte de Marat, um governo militar ascendia como forma de pôr fim à radicalização política. O Brasil vivia, em 2018, uma situação análoga: um militar assumiria a presidência.

No *Cabaré Sade*, a cena que antecedia o desfecho trazia, contudo, uma mensagem de esperança e resistência. Ali se configurava, simbolicamente, uma assembleia: desta vez, as *personas* falavam para os seus iguais, no espírito do “we, the people” (“nós, o povo”) a que se refere Butler (2015: 154). Entre as falas, destacavam-se:

MC 2: A cada passo para frente, damos dois para trás. Olha como o mundo dá voltas. Agora vivemos tempos de paz. É difícil prever o futuro do Hospício Brasil, mas a esperança caminha ao nosso lado.

Julieta: E mesmo que a maioria tenha pouco e só poucos tenham muito, podemos nos expressar sobre qualquer assunto. O que não podemos dizer, falamos baixo.

UmAlice: E não precisamos mais brigar. Temos alguém que nos guia. E nós caminharemos. De dentro do calabouço, da sarjeta ou dos porões, nós caminharemos. (Ferreira et al., 2018: 22)

Em seguida, projetava-se em sombra a silhueta de um militar, e o espetáculo encerrava-se com os *performers* a cantarem *O canto das três raças*. A canção carrega um tom de denúncia e lamento, evocando as dores, violências e injustiças sofridas por indígenas e negros ao longo da história do Brasil^[21]. Ao mesmo tempo, constitui um canto de resistência.

Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas como um soluçar de dor.
(Duarte / Pinheiro, 1976)

O desfecho de *Cabaré Sade* pode ser lido como uma síntese da tensão entre desespero e esperança que atravessa tanto o epílogo da dramaturgia de Weiss (1968) quanto o Brasil de 2018. No original, enquanto Coulmier grita “Viva o Imperador e a nação”, sustentando a expectativa de uma ordem renovada, os internos entram em transe, pisando o chão num ritmo contínuo, dominados por uma loucura dançante que provoca desespero nos enfermeiros e na família Coulmier, numa cena descrita com violência (Weiss, 1968: 124–125). A cena explicita a contradição entre a promessa de estabilidade política e a permanência da violência estrutural.

Já em *Cabaré Sade*, a assembleia, ao reunir as *personas*, reivindica o direito de falar – ainda que “baixo” –, o espetáculo inscreve em cena a ação coletiva dos corpos que, mesmo vulneráveis, produzem presença política (Butler, 2015: 160). A projeção da sombra militar recordava o perigo real da ascensão do autoritarismo, mas o canto coletivo de *O canto das três raças* afirmava a memória das lutas e da resistência. Nessa sobreposição, confirma-se o que Traverso (2021: 54) sugere sobre as revoluções: elas são simultaneamente momentos de ruptura e de reinscrição da memória histórica nos corpos que as protagonizam. O espetáculo, assim, não apenas encerrava uma narrativa, mas propunha uma pedagogia da esperança crítica, em que a denúncia das violências se converte em gesto de resistência estética e política.

[21] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 23:03 (NIS UNIRIO, 2019).



CONCLUSÃO

O cabaré dá voz aos excluídos, aos marginalizados. O cabaré sempre esteve à frente do seu tempo pra tratar das questões de sexualidade, de gênero. O cabaré é palco também para crítica política, pra sátira social, com divertimento, com música, com riso, com humor. Ele é uma arte que sobrevive com muito pouco (...). Ele faz isso utilizando (...) poucos recursos: só aquilo que é realmente indispensável e fundamental (NIS UNIRIO, 2019).

A criação das *personas* Miss Gudart e Mamacita evidencia como o *Cabaré Sade* atualizou a dramaturgia de Weiss ao inscrevê-la no contexto brasileiro de 2018. Se, por um lado, Miss Gudart satirizava a ascensão do bolsonarismo e a violência retórica da extrema-direita, por outro, Mamacita e os outros *performers* denunciavam os seus efeitos concretos sobre corpos negros e dissidentes. Essa articulação dramática mostra o modo como o cabaré à brasileira opera: uma linguagem que transforma a sátira política em denúncia social, expondo as ligações entre moralismo, racismo e autoritarismo. Ao mesmo tempo, confirma a potência do cabaré como espaço de resistência coletiva, onde a crítica se dá não apenas através do discurso, mas também da música, do humor e da presença de corpos dissidentes em cena.

Revisitar um espetáculo que aborda a Revolução Francesa num período de crise democrática no Brasil constitui, como defende Traverso (2021: 55), uma forma de elaboração crítica do passado revolucionário, na qual vitórias e derrotas são encaradas como um trabalho de luto e de memória ativa. As revoluções não se repetem, mas transportam consigo experiências ancestrais. Enquanto o espetáculo original representa a Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão a partir de um olhar crítico de Sade – que reconhecia a Revolução e as

suas obras como um ataque à classe dominante (Weiss, 1968: 128) –, *Cabaré Sade* (2018) retoma esse processo histórico para pensar o presente brasileiro. Ainda que o Brasil não se encontrasse num contexto de guerra civil, a polarização política era acentuada e a solução apresentada – a vitória de Bolsonaro – não apontava para a superação dos conflitos, mas para a continuidade de um projeto que favorece a classe dominante.

Como observa Butler (2015: 160), os corpos vulneráveis, ao reunirem-se e tornarem-se visíveis em público, assumem também uma dimensão política, mesmo não falando a uma só voz. Nesse sentido, ao mostrar que os alvos privilegiados da extrema-direita, aqui representada pelo bolsonarismo, são corpos negros, femininos e LGBTQIA+, o *Cabaré Sade* não apenas denuncia a violência estrutural, mas também antecipa a possibilidade de resistência: ao inscrever esses corpos em cena, o cabaré à brasileira reverte a vulnerabilidade em potência performativa.

O espetáculo teve repercussão positiva, sendo considerado um dos marcos do grupo de pesquisa Cabaré Incoerente, além de ter sido convidado a integrar diversos festivais acadêmicos no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte (Pereira, 2024). A sua última apresentação ocorreu em janeiro de 2020; não houve novas apresentações posteriormente, uma vez que o grupo passou a desenvolver as suas atividades em formato *online* em decorrência da pandemia de Covid-19 (Cabaré Incoerente, 2020).

O cabaré pode, portanto, ser usado como ferramenta revolucionária. Enquanto linguagem, tem o atrativo de pertencer ao universo do entretenimento noturno e da vida boémia, apresentando os factos com humor, música e sensualidade. A sua vertente brasileira ganha



CABARÉ SADE, DE LUANA VALENTIM, RAFAEL FERREIRA E ROSYANE TROTTA, ENC. CHRISTINA STREVA,
CABARÉ INCOERENTE, 2018 (ELENCO COMPLETO), [F] ALICE MUNIZ.

ainda mais potência ao abordar questões decoloniais. Num mundo em que não só as ex-colônias carregam as feridas da colonização, mas também os países outrora colonizadores, uma abordagem decolonial mostra-se relevante e necessária como ferramenta de combate à extrema-direita e de salvaguarda da democracia.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIGNANESI, Lisa (2004), *The cabaret*, ed. rev. e ampliada, New Haven / Londres, Yale University Press [1975].

BARBOSA, Rafael / Douglas Rodrigues (2018), “Eleições 2018: relembre a evolução das intenções de votos dos presidentiáveis”, *Poder360*, Brasil. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/eleicoes-2018-relembre-a-evolucao-das-intencoes-de-votos-dos-presidenciaveis/>, consultado a: 22/09/2025.

BRAGA, Cleber (2021), “Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!”, *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, 2.41, pp. 1–31. DOI: 10.5965/1414573102412021e0101. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20249>, consultado a: 18/09/2025.

BUTLER, Judith (2015), *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, MA / Londres, Harvard University Press.

CABARÉ INCOERENTE (s.d.), *Cabaré Sade*. Disponível em: <https://cabareincoerente.com/processos-2/cabare-sade/>, consultado a: 10/09/2025.

CABARÉ INCOERENTE (2020), *Retrospectiva 2020*. Disponível em: <https://cabareincoerente.com/2020/12/28/retrospectiva-2020/>, consultado a: 05/01/2026.

DUARTE, Mauro / Paulo César Pinheiro (1976), “O canto das três raças”, intérprete: Clara Nunes, no álbum *Canto das três raças*, Rio de Janeiro, Odeon/EMI.

FERREIRA, Rafael Martins (2022), *Cibercabaré*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

FERREIRA, Rafael / Luana Valentim / Rosyane Trotta (2018), *Cabaré Sade*, dramaturgia inédita. Primeira encenação em novembro de 2018. Cópia enviada por e-mail pelos autores; registrada na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, em 2020, n.º 814 170.

FOLHAPRESS (2018), “‘Brasil acima de tudo’: conheça a origem do slogan de Bolsonaro”, *Gazeta do Povo*, Brasil. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/eleicoes-2018/brasil-acima-de-tudo-conheca-a-origem-do-slogan-de-bolsonaro-7r6utek3uk1axzyruk1fj9nas/>, consultado a: 22/09/2025.

IPANEMA, José de (2023), *Brazilian political theatre. aesthetics and engagement*, Berlim, Peter Lang Verlag.

MALZACHER, Florian (2023), *The art of assembly. Political theatre today*, Berlim, Alexander Verlag.

NASCIMENTO, Paulo (2022), “Independência foi feita para evitar uma revolução de escravizados como a do Haiti”, *Intercept Brasil*. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/03/29/independencia-brasil-conluio-revolucao-negros-como-haiti/>, consultado a: 25/09/2025.

NIS UNIRIO (2019), *Teatro no campus – Cabaré Sade*, [registro em vídeo], YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OL2ljzkSRDM>, consultado a: 10/09/2025.

PEREIRA, Daniela (2024), “Grupo de pesquisa da UNIRIO celebra 10 anos com espetáculo inspirado na história da contravenção carioca”, UNIRIO. Disponível em: <https://www.unirio.br/news/grupo-de-pesquisa-da-unirio-celebra-10-anos-com-espetaculo-inspirado-na-historia-da-contravencao-carioca>, consultado a: 05/06/2026.

RIBEIRO, Djamila (2019), *Pequeno manual antirracista*, e-book, São Paulo, Companhia das Letras.

STREVA, Christina (2017), *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*, tese de doutoramento, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VbbICRfyjOIAKKZPnRGOab9mEIKVmRln/view>, consultado a: 22/09/2025.

STREVA, Christina (2019), “The carioca cabaret and dissident expressions: Tropical Montmartre to the present day”, *Karpa Journal*, s/p. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/carioca-cabaret-christina-streva>, consultado a: 18/09/2025.

TRAVERSO, Enzo (2021), *Revolution. An intellectual history*, Londres / Nova Iorque, Verso.

WEISS, Peter (1968), *Perseguição e assassinato de Jean Paul Marat: Representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do Senhor de Sade: drama em dois atos*, trad. João Marschner, São Paulo, Editorial Grijalbo Ltda.