

O indizível desejo erótico em *Cabaré Vibrátil*

Djalma Thürler

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Este texto procura entender como as contribuições da dramaturgia, da filosofia e da política cruzam-se na arena da crítica e escrita da masculinidade, tal como é vista ou imaginada, encorajando o diálogo entre disciplinas a fim de construir um quadro epistemológico como possível espaço de transgressão de gênero, dos homens e do masculino. Discute ainda, de que modo a arte pode contribuir a desconstruir essas categorias de maneira contracultural a partir da experiência do texto teatral *Cabaré Vibrátil* (2019).

Palavras-chave: masculinidades, dramaturgia, *Cabaré Vibrátil*, subjetividade.

Résumé : Ce texte cherche à comprendre comment les contributions de la dramaturgie, de la philosophie et de la politique se croisent dans l'arène de la critique et de l'écriture de la masculinité telle qu'elle est vue ou imaginée, encourageant le dialogue entre les disciplines afin de construire un cadre épistémologique envisagé comme un espace possible de transgression du genre, des hommes et du masculin. Il vise également à voir, comment l'art peut contribuer de manière contre-culturelle à partir d'expériences du texte théâtral *Cabaré Vibrátil* (2019).

Mots-clés : masculinités, dramaturgie, *Cabaré Vibrátil*, subjectivité.

1 - Introdução

Esse texto procura entender como as contribuições da dramaturgia, da filosofia e da política de subjetivação cruzam-se na arena da crítica e escrita da masculinidade tal como é vista ou imaginada, encorajando o diálogo entre disciplinas a fim de construir um quadro epistemológico como possível espaço de transgressão de gênero, dos homens e do masculino.

O uso proposital do termo singular — masculinidade — a nosso ver, refere-se a um conceito nebuloso nascido da imaginação coletiva e como resultado de processos destinados a enquadrar e regular comportamentos masculinos baseados numa concepção androcêntrica do mundo. Desse modo, atos de provocação, insolência, violência física, sexista ou homofóbica são prerrogativas tradicionais de um comportamento ritualizado de gênero e

[...] ajuda[m] a moldar uma compreensão da categoria gênero como um construto científico-cultural usado para explicar como as sociedades ocidentais — suas normas, instituições e práticas — foram performadas a partir de atribuições rígidas, a mulheres e homens, de características binárias antitéticas quase imutáveis (ou pelo menos assim percebidas), expectativas e definições do que significa ser homem e mulher dentro de uma ordem cisgênera, em um contexto específico cujo desenvolvimento seria necessário para a boa organização e governo da sociedade [...]¹.

Ou seja, não mais do que uma mulher nasce com qualidades femininas, nenhum homem sai do ventre da sua mãe com uma masculinidade inata. Tanto homens como mulheres são submetidos a uma rigorosa tecnologia de gênero², a “efeitos mais ou menos realistas de repetições performativas decodificáveis como masculinas ou femininas³” compatíveis com a desejada inteligibilidade cultural⁴, resultado social das “eficientes ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural⁵”.

Portanto, é como construto científico-cultural que as questões de gênero merecem ser questionadas pelo teatro e, talvez, por isso, seu universo semântico (performance/*mise en scène*; composição/construção) tenha gerado tanto interesse na sua relação com o gênero, haja vista os numerosos estudos, desde a publicação da obra seminal de Judith Butler⁶.

A performatividade de gênero, aqui, passa a ser entendida como algo que não se limita a uma diferença de sexo, mas que decorre da repetição de certos atos ou ações que fazem parte da criação de uma determinada identidade, criando códigos relacionados com a noção de masculinidade que atravessam a sociedade e a cultura como um todo e são aplicadas, imitadas, representadas

1. THÜRLER, Djalma; MEDRADO, Benedito, “Masculinidades contemporâneas em disputa”, *Periódicus*, maio-agosto de 2020, p. 1-8.
2. LAURETIS, Teresa de, “A tecnologia do gênero”, trad. Suzana Funck, in *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Heloisa Buarque de Hollanda (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.
3. PRECIADO, Paul B., *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008, p. 262.
4. BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, trad. Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
5. PRECIADO, Paul B., *Testo Yonqui*, op. cit., p. 262.
6. BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, op. cit.

ou reproduzidas consciente e inconscientemente, tanto dentro como fora do teatro, constituindo aquilo a que poderíamos chamar de “fórmula de masculinidade⁷” que, de alguma forma, ratifica a existência de uma dominação masculina, nos termos de Bourdieu⁸.

Nosso objetivo aqui é olhar para a forma como essa masculinidade é desafiada e pluralizada a partir da encenação de *Cabaré Vibrátil*, permitindo-nos, portanto, olhar para a (des)construção deste *primeiro* sexo. Importa ressaltar que estamos entendendo encenação, como a transposição da “escritura dramática do texto (texto escrito e/ou indicações cênicas) para uma escritura cênica [...]. É, em suma, a transformação, ou melhor, a concretização do texto, através do ator e do espaço cênico, numa duração vivenciada pelos espectadores⁹”.

Cabaré Vibrátil, enquanto dramaturgia construída sob os saberes de desaprendizagens¹⁰, tem a intenção de apresentar certa desestabilização da masculinidade singular através do erotismo, da obscenidade e da pornografia, a fim de identificar e compreender melhor as construções culturais que ela articula. Examina, assim, vários temas: os sinais e marcadores de masculinidade(s), nomeadamente o comportamento, o uso do discurso, os objetos simbólicos, a própria ideia de performance e o controle dessa performance. Centra-se na crítica de um pensamento simplista daqueles que apenas querem ou podem imaginar os homens como um grupo (ou classe) incapaz de se adaptar às novas configurações de gênero ou que compreendem os homens como um grupo de “objetos” inanimados, incapazes de se adaptarem às novas circunstâncias criadas por movimentos sociais muito diversos que desafiam a dominação masculina e incentivam a imaginação, a mistura e a reencenação das masculinidades, nas formas de hibridação e transgressão contra normas sociais ou culturais.

2 - O anseio erótico *queer*

As categorias erotismo e obscenidade, que passaram por mudanças semânticas ao longo da História, têm sido progressivamente constituídas como objetos das artes em seu próprio direito — embora provavelmente ainda marginal — e inscritos em uma oposição binária entre censura e pornografia. Nosso olhar não pretende fazer qualquer julgamento desse tipo de produção cultural propriamente dita, mas pensar especificamente como o erotismo tem sido abordado sob um ponto de vista normativo, deixando de lado uma gama de diversidade e a história de suas características, suas condições de produção, difusão e de seus usos.

Na esteira de Bataille, é importante questionar estes processos, refletir sobre a articulação entre normas relativas à sexualidade e sua expressão, representações e práticas sexuais cujo

7. MESSNER, Michael, *Taking the Field. Women, Men and Sports*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002, p. 123.

8. BOURDIEU, Pierre, *A dominação masculina*, trad. Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2019.

9. PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 123.

10. THÜRLEER, Djalma, “Sabedoria é desaprender” — notas para a construção de uma política cultural das margens, Gimina Silva, Lucia Puga, Otávio Rios (org.), in *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Letra Capital, 2018.

poder emana da repressão do desejo e discutir, ainda, de que modo a arte pode contribuir para, em sua aventura contracultural, dissolver, deslocar a ideologia do sistema (*sic*) e a arte que a perpetua — por isso lhe era indispensável —, produzindo uma representação *outra* das sexualidades não hegemônicas a partir da construção de uma estética (sua dimensão ética) da eroticidade — assim mesmo, de forma substantivada — que nos autoriza a pensar em uma espécie de “eroticidade”.

Para pensar sobre a arte a partir dessa perspectiva contracultural, vamos utilizar a experiência do espetáculo *Cabaré Vibrátil*, escrito e dirigido por mim em 2019.

Nesse caminho, a arte convida a sociedade a ir além de si própria, a descobrir-se naqueles que, historicamente, ela excluiu — e ainda exclui —; aqueles que não foram integrados ao sistema (*sic*), absorvidos, neutralizados e reprimidos pelas normas sociais criadas pelos proprietários da sociedade¹¹ e sua ambição conquistadora do poder-saber. Essa exclusão histórica e estrutural é o que nos faz pensar, como em um país como o Brasil, a violência ainda é tão tolerável e tão explícita, e como suportamos a violência obscena e ainda estigmatizamos as sexualidades dissidentes.

Esses *outros*, fabricados por esses proprietários, se tornam, agora, o lugar da experiência heterológica, aquela que inscreve este *outro*, estes corpos estranhos no discurso e deixa falar os opostos, apostando na diferença que os separa e não na união que os aproxima. Trata o heterólogo, pois, de “um elemento estranho, um corpo estranho, portanto, diferente e alheio àquilo que é normal, comum, afeito ao ambiente e ao entorno¹²”.

Os elementos heterológicos produzidos por uma prática heterológica como o erotismo, são definidos pela violência, que os desloca constantemente para além dos limites conceituais para os quais a compreensão sistêmica (*sic*) tenta fixá-los. Resgatando uma expressão de Georges Bataille, seria a “ciência do que é totalmente outro¹³”, ou em uma outra tradução possível, o “conhecimento do radicalmente outro”, que é, ao mesmo tempo, uma crítica aos modos de produção de conhecimento coloniais, dominantes, hegemônicos e uma aposta em um “não saber” diante do mistério do outro, do corpo do outro que, na heterologia de Bataille, assume um “valor de uso do impossível¹⁴”. Em outras palavras, erotismo é o desequilíbrio, é perder-se a si mesmo e colocar-se em questão. O ser em questão sou eu, você, aquele que vai se constituir na ordem, na consciência e na lei do sistema (*sic*).

As práticas obscenas seriam, em alguma medida, as que desestabilizariam uma ordem hegemônica, que escapariam à homogeneidade social em detrimento das que privilegiam a ideia de “normalidade”, daquilo que é definido em relação à lei, quase sempre instituída para reprimir os impulsos irracionais, que constitui o mundo do trabalho e da razão, e estariam encenadas, especialmente nas cidades, devido à aproximação que essas cidades estabelecem com a alteridade, com a diversidade e com as dissidências. Não é à toa, segundo Eribon, que “a cidade sempre foi o refúgio dos homossexuais¹⁵”.

11. MAFFESOLI, Michel, *La transfiguration du politique*, Paris, Ed. Grasset, 1992.

12. BINGEMER, Maria Clara Lucchetti, “Sobre racismo, heterologia e alteridade”, *Jornal do Brasil*, 18 jun. de 2020, 26 setembro de 2021 jb.com.br/pais/artigo/2020/06/1024280-sobre-racismo-heterologia-e-alteridade.html.

13. BATAILLE, Georges, *Oeuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1970, p. 61.

14. OLIVEIRA, Eduardo Jorge de, “A literatura nos limites do corpo: o corpo matéria e a prática escatológica da escritura a partir de Bataille”, *Pandora Brasil*, 2012, p. 18-27, p. 23.

15. ERIBON, Didier, *Reflexões sobre a questão gay*, trad. Procópio Abreu, Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 2008.

O erotismo, então, é transgressão e o seu território é o território da violação. Dessa forma, a “eroti-cidade” é cenário, meio e passagem para a heterologia.

A presença da lei enquanto mecanismo de controle, no coração da obscenidade, abre uma cadeia de contradições, criando uma tensão entre opostos (proibição/transgressão, trabalho/desejo, razão/excesso, homem/animal) e produziram, assim, duas características importantes para essa discussão, o tabu (em relação ao corpo físico) e o que é interdito (em relação ao que é dominante no social)¹⁶. A sociedade racional que conhecemos hoje é constituída através desse jogo paradoxal que a subjuga e a liberta. É ela que cria a lei que separa o homem da sua animalidade através de proibições, mas, ao mesmo tempo, o terror de quebrar a norma faz dele um escravo da proibição. Se concordarmos com Bertrand Cochard, em *Érotisme, pornographie et imagification*,

[...] toute érotisation exige a minima la projection d'un désir dans une image, et la mise en scène de ce désir dans une trame narrative. Puisque le partenaire se sent incapable de s'érotiser à nouveau en prenant pour objet de son désir le corps de sa partenaire, il ferme les yeux et appelle des images — on supposera qu'elles sont pornographiques — au secours de son érotisation [...]¹⁷.

Toda a erotização requer a projeção de imagens onde o desejo é a fonte, ou seja, o imaginário pornográfico, “constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana¹⁸”, por outras palavras, preexiste à atividade de composição da fantasia, e fornece as molduras em que o desejo e a encenação se realizam.

Se assim for, somos capazes de supor que nossa educação erótica estabeleceu uma economia de imagens desejantes, economia do nosso repertório de imagens eróticas, quase sempre preenchido por sujeitos e narrativas estabelecidas pela sociedade cisheteropatriarcal, uma tecnologia, um dispositivo de delineamento do desejo hetero-erótico.

O contrário disso seria o aumento de intensidade, de vibração, de força, de imagens que irrompem os limites do possível, do concebível, do representável, do pensável, abrindo novas possibilidades e indo em encontro ao excesso, explodindo, arrebatando os contornos, ou como diria Audre Lorde, “reforzando, de manera abierta y audaz, mi capacidad de goce¹⁹”.

A hipótese que então defenderemos é que o erotismo contemporâneo, sob a ótica da desaprendizagem, tem a ver com a humanização, tende a expandir nossa imaginação erótica, quebrar os tabus e os interditos, cujas proibição e negatividade estão em contradição direta com o anseio erótico *queer*. Ao olhar para esse conjunto epistêmico de desaprendizagem, que inclui a Teoria Queer, as Teorias Decoloniais, Subalternas, Feministas, Transfeministas e Arruaceiras, podemos considerar que a arte produzida sob essa perspectiva pode não tratar apenas das dissidências sexuais e de gênero, ou até mesmo não ser produzida por essas dissidências, mas sempre colocará em

16. D'ABREU, Patrícia Cardoso, Descabimentos de fala e formatação: a perspectiva da heterologia na análise narrativa da sitcom, *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010, p. 1-15.

17. COCHARD, Bertrand, “Érotisme, pornographie et imagification”, in Bertrand Cochard; Grégori Jean (org.), *La Sexualité en images: Regards croisés sur l'érotisation des corps*, Paris, Hermann, 2018, p. 32-51, p. 35.

18. DURAND, Gilbert, *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Rio de Janeiro, Difel, 1998, p. 41.

19. LORDE, Audre, “Lo erotico como poder”, *Conspirando: Revista Latinoamericana de Ecofeminismo, Espiritualidad y Teología*, nº 5, 1993, p. 21-23, p. 22.

crise os modos de subjetivação dominantes, em busca de uma “subjetividade flexível”, como pensou Rolnik²⁰. O que poderíamos chamar, então, de anseio erótico *queer* trata de uma operação conceitual que pretende perseguir, dissolver, deslocar valores hegemônicos produzidos pelo sistema (*sic*) heteropatriarcal, acentuar a fragmentação, dissolução, vadiagem, vagabundagem, a desarrumação “a navalhadas, deixando suas marcas em tudo aquilo que foi determinado pela colonização²¹”. Neste sentido, o *queer* faz parte de uma operação subversiva e estaria situado num sistema de contraprodução de técnicas corporais e sexuais que reforçariam o coro de que “um pau duro não acredita em Deus²²”.

Antes de continuar, gostaria de oferecer uma breve visão geral da interface entre o erotismo e o *queer*, para *loucalizá-lo* melhor. Em primeiro lugar, na esteira de Muñoz²³, precisamos estranhar a “teoria” da teoria *queer*. O termo “teoria”, quando aplicado ao *queer*, é bastante suspeito. Não podemos falar de um sistema teórico completo e construído, entre outras coisas porque o próprio conceito de *queer* está nos antípodas de qualquer conceituação unitária. Deveríamos antes falar de um movimento *queer*. De acordo com a definição de Spargo²⁴, a teoria *queer* não é uma estrutura conceitual ou metodológica sistemática, mas um conjunto de compromissos intelectuais com as relações de poder, hegemonia, normalidade e, claro, entre sexo, gênero e sexualidade. O termo *queer* refere-se a uma série de práticas críticas, como Spargo as chama, incluindo leituras da representação do desejo não heterossexual em textos literários, filmes e artes plásticas, análise das relações de poder político no discurso das sexualidades etc. Seria, portanto, um movimento intelectual e político que surgiu na comunidade lésbica, branca, burguesa e universitária dos Estados Unidos nos anos 80.

O movimento *queer* defende o resgate de minorias sexuais ostracizadas pela *intelligentia gay* assimilacionista e, em seu lado teórico, propõe uma concepção do gênero que vai além dos binarismos masculino-feminino e sexo-gênero no qual todos os movimentos identitários haviam caído e, ainda hoje, caem. A pedra-chave da concepção *queer* de gênero, como já dissemos, é a ideia de performatividade. É esta a hipótese afirmada pela filósofa americana Judith Butler. O gênero é recriado cada vez que é encenado: é uma paródia sem originalidade, não representa, já que não tem nenhum objeto a representar. Ela própria, a performatividade, é o objeto a ser representado e sua representação. O poder, aqui, é compreendido em seu sentido foucaultiano, o de produzir um discurso “verdadeiro” ou, como pensou Segato, em coro com Butler, o de produzir uma “invenção

20. ROLNIK, Suely, “Geopolítica da cafetinagem”, in Beatriz Furtado; Daniel Lins (org.), *Fazendo Rizoma: Pensamentos Contemporâneos*, São Paulo, hedra, 2008, p. 25-44.

21. HADOCK-LOBO, Rafael, Filosofia a golpes de navalha, in Luiz Antonio Simas; Luiz Rufino; Rafael Hadock-Lobo (org.), *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020, p. 25-29, p. 27.

22. THÜRLER, Djalma, ShortBus: aspectos da cidade (homo)erótica ou um pau duro não acredita em Deus!, in Cosme Batista dos Santos; Paulo César García; Roberto Henrique Seidel (org.), *Crítica Cultural e Educação Básica: Diagnósticos, proposições e novos agenciamentos*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2011, p. 243-252.

23. MUÑOZ, José Esteban, “Memory performance: Luis Alfaro’s “Cuerpo Politizado”, in Coco Fusco, *Corpus Delecti: Performance art of the Americas*, 2000, p. 89-104.

24. SPARGO, Tamsin, *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

de natureza²⁵”. A performatividade, assim, rompe com as hipóteses biológicas: nenhuma ligação essencial entre sexo e gênero, o gênero não traduz nenhuma realidade biológica:

“[...] saber cozinhar não é algo que vem pré-instalado na vagina”, vai dizer Chimamanda na terceira sugestão de *Para educar crianças feministas*. “Cozinhar se aprende. Cozinhar — o serviço doméstico em geral — é uma habilidade que se adquire na vida, e que teoricamente homens e mulheres deveriam ter. É também uma habilidade que às vezes escapa tanto aos homens quanto às mulheres²⁶”.

O que Chimamanda nos alerta é que a explicação e a compreensão do binômio masculino/feminino a partir de uma diferença de gênero tem sido um campo de pesquisa muito disputado. Para o nosso ponto de vista, o corpo é um artifício histórico e não uma entidade natural que emanaria a verdade de si mesma. Assim, tanto o sexo, como a sexualidade e o gênero são o produto de uma matriz heterossexual que afirma, fixa e supervisiona (pelas instituições sociais, pelos dispositivos de controle) os papéis desses corpos, garantindo o bom funcionamento da sociedade. Nesta linha de pensamento, todos os corpos que insistirem em escapar, todas as práticas desviantes, obscenas, que não seriam incluídas neste sistema (*sic*), serão proibidas, serão práticas e identidades vistas como insalubres, abjetas, porque não se enquadrariam na estrutura normativa dos corpos de “boa sexualidade” ou nos corpos ditos “normais”.

É através destes mecanismos que se produzirá o conhecimento sobre os corpos, o que nos leva a relevar que as produções científicas não estão fora do mundo social, elas são políticas. A ciência e a racionalidade têm estado, por definição, no campo de homens, o que produz um efeito político onde sujeitos/sujeitas que não são homens, não têm acesso a seus corpos e não podem produzir, em consequência, conhecimento sobre este assunto. Antes do século xx, todo conhecimento do corpo estava ligado à ciência ou à medicina. É a matriz heterossexual, na qual reside a produção de conhecimento, que parece ser o único detentor de acesso aos corpos, mas também aos mundos da sexualidade e do gênero. É ela quem enquadra, quem aciona os órgãos de controle para conformá-los ao funcionamento social. Neste contexto, o papel da ciência, dos cientistas que produzem este conhecimento, é fundamental para a manutenção do sistema e as verdades do corpo e do sexo, serão então aplicadas no campo público, seja no direito, na política, na sociedade ou no domínio privado da intimidade.

Depois, a partir deste mesmo século, o corpo começa a se tornar parte da consciência do sujeito, que pode ser acessível ao próprio sujeito, ou seja, em certa medida e progressivamente, o corpo torna-se um espaço para a construção do eu, onde gradualmente se tornará possível falar. Michel Foucault, em seu livro *História da Sexualidade* afirma que o sexo, como uma tecnologia política da vida é, “efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo da sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo [...], à sua identidade [...]”²⁷. Capturar a historicidade da diferença sexual e do corpo se tornará um campo de trabalho

25. SEGATO, Rita, *Contra-pedagogias de la crueldade*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.

26. ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *Para educar crianças feministas: um manifesto*, trad. Denise Bottmann, São Paulo, Companhia da Letras, 2017, p. 10.

27. FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade*, trad. José Augusto Guilhon de Albuquerque e Maria Thereza da Costa Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 13ª ed., 1999, p. 145-146.

essencial, que tem sido feito em nossos tempos contemporâneos, penso eu, a partir daqueles saberes de desaprendizagens que, afinal, é quando podemos questionar: quem até agora tem sido mantido fora da política (gênero, papéis de gênero, identidade, etc.) e da família? Se cada um de nós esboçar uma resposta, vamos perceber que, hoje, se tornou possível questionar o conhecimento arbitrário que determinou essa estrutura cisheteropatriarcal da sociedade a partir do momento em que o corpo privado se torna político.

3 - O teatro e o masculino

Agora tentaremos entender, do ponto de vista teatral, como o erotismo se deu no espetáculo *Cabaré Vibrátil*, de 2019, pensando em sua dimensão performativa (de quem atua) e simbiótica (na ordem da relação entre o que atua e o espectador). Recordar uma produção teatral encenada há dois anos na Cidade do Salvador, Brasil, leva-me de volta a uma época particular da vida cultural, política e sanitária brasileira, mas também, a uma época em que assistir a essa peça era um ato de desidentificação.

Cabaré Vibrátil, produzido pela ATeliê voadOR, é anunciado como uma peça-festa de *variété*, uma sucessão de música, dança e teatro que explorou um vasto leque das sexualidades masculinas e, nesse sentido, reconhece a dolorosa dificuldade de conviver com o *outro*, de negociar com a diferença. Trata-se, então, de um desafio, que é o de celebrar o prazer na relação com o mundo e com o outro, a capacidade de dançar no caos. A festa como um vetor de resistência.

Essa relação com a festividade nos impulsionou a entender que a relação com o outro não se dá apenas pela palavra enquanto comunicação, “como uma antena cultural para a difusão oral das literaturas²⁸”, mas, também, pelo olhar, pela linguagem corporal, pela convivência, pelo compartilhamento de emoções, encarando o espaço onde essa festa se dá, como nos ensina Baudrillard, como um espaço orgiástico, “o espaço da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte²⁹”.

Cabaré Vibrátil convida o público a abandonar o corpo social (produtivo, de mentalidade progressista, asséptico, emancipado do mal e da desordem, uno, individual, moralista, racional, útil – por que não dizer, dócil – indivisível e lógico, o corpo-camisa-polo-sapatênis) e a experimentar o avesso, do avesso, que é corpo permeável, o corpo aberto, o corpo enquanto carne maleável, passível de todas as experiências, o corpo que vive a ambivalência da contemporaneidade, a ambiguidade, a imperfeição, o tremor, a sedução, o incerto, o duplo, a sombra, o onírico, a complexidade, o tesão, a paixão:

[...] uma experiência do corpo enquanto atravessamento de intensidades, fluxos, marés, ventos, ritmos, pulsações, temperaturas, densidades, energias...

28. NOVARINA, Valère, *Carta aos atores e para Louis de Funès*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999, p. 15.

29. BAUDRILLARD, Jean. *Após a orgia*, trad. Estela dos Santos Abreu, in Machine Deleuze, 15 mai 2017. 13 de agosto de 2021 machinedeleuze.wordpress.com/2017/05/15/apos-a-orgia-por-jean-baudrillard/.

Constitui-se de uma conexão potencial com toda e qualquer célula, tecido ou comunidade de tecidos (sistemas) do corpo e pela habilidade de transformar e se deixar transformar no fluxo dos toques, das relações e das interações geradas nos encontros com a alteridade, podendo esta última se referir tanto ao meio ambiente, aos outros seres humanos (e não humanos), como também a nós mesmos³⁰.

Nesse espaço orgiástico que é o *Cabaré Vibrátil*, parece indiscutível em seu projeto subversivo, demonstrar a profunda mudança em que a nossa sociedade está envolvida a partir da crise de legitimidade dos valores ligados ao patriarcado, a transição histórica e antropológica marcada pela dissociação entre conjugalidade e paternidade, filiação e aliança, identidade e gênero. *Cabaré Vibrátil* encena a mobilidade de identidades ininteligíveis, ou seja, aquelas que não respondem a uma causalidade linear que seria natural: sexo, gênero, sexualidade e desejo³¹. Os atores Duda Woyda, Leandro Villa e Talis Castro instituem todas as práticas e identidades que não podem existir distantes da orgia. A orgia é integração completa do contraditorial³², é a comunhão e o teatro em si; enquanto peça-festa, transgride, as normas espectatórias, diluindo o comportamento complacente, racional da plateia, criando o sexpectador³³. Esse sexpectador fica perplexo, maravilha-se com o jogo que está sendo jogado, e quer superar seus tabus, aquilo que lhe foi interdito. O sexpectador é alguém curioso, que está ali para escancarar as portas, desmantelá-las, todas elas, em busca de pistas e pistas. O sexpectador está na pista.

Se a peça-festa transgride a noção de espectador, faz o mesmo com uma determinada concepção de ator, cuja presença, ao contrário da identificação realista-stanislaviskiana, se projeta enquanto ator-vibrátil que, dotado de um corpo-vibrátil, estiliza a si próprio para o surgimento de um elo coletivo, um pacto, a fim de revelar imagens e sentimentos ocultados — o indizível desejo erótico³⁴. A orgia é metáfora da troca, do troca-troca e *Cabaré Vibrátil* é o espaço em que as pessoas gostam de trocar juntas, de trocar de identidades. Ali dentro, diferente da sociedade, o ator-vibrátil sabe que gênero não decorre de um sexo, ele sabe que é um ato performativo e, por sê-lo, pode deixar de ser, não ser mais, não ser nunca mais e poder voltar a sê-lo quando quiser. Afinal, o que é culturalmente construído deve ser subvertido.

Cabaré Vibrátil, enquanto (tecno)cena³⁵ assume para seus espectadores que “o corpo não pode ser compreendido como matéria passiva ou um mero receptáculo de todos os discursos e práticas de gênero que atuam nele uma vez que se deve considerar sua própria manifestação³⁶”, reconhece, também com Butler³⁷ que, se o gênero demonstra ser uma marca performativa que deve

30. LIMA, Dani, “Body-mind centering: aprendizagem de um corpo vibrátil”, *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, Rio de Janeiro, v. 6, n° 19 janeiro-abril, 2020, p. 345-359, p. 353.

31. Ou seja, um chamado corpo feminino deve responder a um papel social da mulher, e fazer parte de uma heterossexualidade onde somente o desejo é permitido diante do oposto, ou seja, o homem.

32. MAFFESOLI, M, *À sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*, Rio de Janeiro, Graal, 1985.

33. THÜRLER Djalma; WOYDA, Duda, O equilíbrio precário entre arte e realidade em Abel Azcona, *Pontos de Interrogação*, v. 10, n° 2, julho-dezembro, p. 43-66, 2020.

34. *Ibid.*

35. THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda; SANTOS, Josué Leite dos, A (tecno) cena e a política cultural menor: cenas em diapasão com a vida, in Paulo César García; Emerson Inácio (org.), *Intersexualidades/Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo Uberlândia*, Sexo da Palavra, 2019, p. 317-334.

36. Resenha. A contrassexualidade como superação das dicotomias de gênero e sexo. *Estudos Feministas*, 24(2): 292, maio-agosto de 2016.

37. BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, op. cit.

ser constantemente repetida através de tecnologias sociais, institucionalizada, o *Cabaré Vibrátil* é o espaço do desvio, do estancamento desse processo. Porque concordamos com Teresa de Lauretis, a linguagem e as representações afetam corpos, práticas e comportamentos³⁸, daí a disputa pelas tecnologias e sistemas de representação de gênero presentes em nossa vida cotidiana. Mas se for possível construir este tipo, então também é possível parodiá-lo e subverter o “natural” por sua própria ficção.

O erótico vibrátil vai encontrar ecos evidentes no conceito de “corpo vibrátil”, de Suely Rolnik, essa experiência de subjetividade “processada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendradora no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam³⁹”.

É assim, em festa, que os atores Duda Woyda, Leandro Villa e Talis Castro abandonam o corpo social e, com ele, a imagem dos homens que representam (brancos e negro), bonitos e que performam a masculinidade viril, ativa, invertendo e conduzindo o mecanismo erótico do homem, propondo o sequestro da sexualidade heteronormativa e os jogos de poder que dele resultam, acesando “uma experiência do corpo enquanto atravessamento de intensidades, fluxos, marés, ventos, ritmos, pulsações, temperaturas, densidades, energias⁴⁰”.



Figura 1. — Leo Villa e Talis Castro. Foto: Caio Lírio. Arquivo do autor.

4 - Conclusão

O *Cabaré Vibrátil*, portanto, se apropria das diferentes questões que tratamos anteriormente para pensar o erótico em termos políticos, permitindo que o masculino possa ser lido entendido em toda a sua potência plural e se constitua como reescrita e releitura radical das formas dominantes da cultura ocidental, posicionando sexo e gênero como atos que existem através das

38. LAURETIS, Teresa de, “A tecnologia do gênero”, *op. cit.*

39. ROLNIK, Suely, *Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma*, São Paulo, PUCSP, 17 de março 2003, p. 2. 5 de março de 2021 pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf.

40. LIMA, Dani “Body-mind centering: aprendizagem de um corpo vibrátil”, *op. cit.* p. 353.

relações e interação sociais. Em tempos onde o “identitarismo atual é unidimensional, sectário e violento⁴¹”, *Cabaré Vibrátil* vai na direção contrária e vislumbra identidades plurais, transigentes, fluídas e leves e, trabalha sobre o afrouxamento das políticas de identidade, lembrando do velho Jurandir Freire Costa⁴², tão esquecido nos últimos tempos, que as práticas sexuais estão dissociadas da identidade. Nesse diapasão, *Cabaré Vibrátil* denuncia a censura e a proibição de certas práticas, enfim, de toda uma dimensão de controle que também recai sobre o corpo masculino.

Gostaria de ilustrar o impacto dessa fluidez identitária numa das cenas mais instigantes e excitantes da peça, uma cena de transição, um “intermédio⁴³” em que os atores faziam um *quizz* com a plateia de perguntas genéricas sobre o panorama político de então. As respostas eram fáceis porque a intenção era mesmo que fossem respondidas, porque quem acertasse ganhava um *shot* e tinha o direito de dar um beijo no ator que fizera a pergunta. Na primeira semana, o intermédio não funcionou bem; não é fácil ou simples desconstruir as amarras sociais, o público não respondia e quando respondia e acertava, os beijos eram sociais e protocolares. Foi então que os atores combinaram entre si, que na próxima apresentação, eles mesmos responderiam as perguntas e dariam o “tom” do beijo, anunciando ali o grau de liberdade que o público poderia ter.



Figura 2. — Cabaré Vibrátil. Foto: Caio Lírio. Arquivo do autor.

Daí em diante, em todas as sessões subsequentes, o intermédio se tornou a cena mais disputada de toda a peça. Reparem que, na foto acima, que ilustra a hora do beijo, parte da plateia parece não acreditar que aquilo era possível.

Quando o espetáculo termina, ao som de Gloria Groove, parece que *azamiguinhas* entenderam a convocação e, de fato, neste envolvente Cabaré, não dá pra ficar parado e há uma espécie de “sexorcismo⁴⁴” que se desenrola em coro quando a cortina cai, a luz se apaga e a plateia delira: “*life is a cabaret!*”.

41 . RISÉRIO, Antonio, *Sobre o relativismo pós-moderno e a fantasia fascista da esquerda identitária*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2019, p. 35.

42 . COSTA, Jurandir Freire, Os amores que não se deixam dizer, *SaúdeLoucura*, nº 3, 1992, p. 21-37.

43 . PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, op. cit. p. 212

44 . BOURCIER, Sam. *Sexpolitiques*. *Queer Zones 2*. Paris: La Fabrique éditions, 2005, p. 157.