

SAIDEL, Henrique. **Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos**: primeiras ações. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS / Instituto de Artes; Professor do Magistério Superior / Adjunto A. Diretor de teatro, performer, curador e colecionador de brinquedos.

**RESUMO:** Apresento, aqui, algumas das etapas iniciais do processo de pesquisa que desenvolvo atualmente na UFRGS, intitulada *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, em especial o seu primeiro desdobramento artístico: o espetáculo burlesco *O mundo inflável de Henrique*, apresentado em 2019. Esta pesquisa propõe a investigação de procedimentos de criação, formalização e compartilhamento cênicos a partir da relação não-hierárquica entre os diferentes corpos presentes em cena, e para além dela: corpo-ator, corpo-objeto, corpo-espectador, corpo-encenador, corpo-performer, corpo-duplo, corpo-imagem, corpo-ação, corpo-espaço, corpo-cidade, dentre outros. Uma cena surgida da interação e da fricção dos corpos (vivos e inanimados), dos materiais, das peles (humanas e não-humanas), das presenças, das ações, dos espaços (concretos, simbólicos, ficcionais), criando relações e situações que atravessam e transbordam a cena.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brinquedos. Corpo. Duplos. Ironia. Performance art.

**ABSTRACT:** I present here some of the initial stages of the research that I am currently developing at UFRGS, entitled *Toys, doubles and other performatic bodies: aesthetics, erotics, politics*, in particular its first artistic development: the new burlesque spectacle *The Henrique's Inflatable World*, presented in 2019. This research proposes the investigation of procedures of scenic creation, formalization and sharing, from a non-hierarchical relationship between the different bodies present in the scene, and beyond it: actor-body, object-body, spectator-body, staging-body, performer-body, double-body, image-body, action-body, space-body, city-body, among others. A scene emerged from the interaction and friction of bodies (living and inanimate), materials, skins (human and non-human), presences, actions, spaces (concrete, symbolic, fictional), creating relationships and situations that cross and overflow the scene.

**KEYWORDS:** Toys. Body. Doubles. Irony. Performance art.

**Um**

Apresento, aqui, algumas das etapas iniciais do processo de pesquisa que desenvolvo atualmente na UFRGS, intitulada *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, em especial o seu primeiro desdobramento artístico: o espetáculo burlesco *O mundo inflável de Henrique*, apresentado em 2019. Esta pesquisa propõe a investigação de procedimentos de criação,

formalização e compartilhamento cênicos a partir da relação não-hierárquica entre os diferentes corpos presentes em cena, e para além dela: corpo-ator, corpo-objeto, corpo-espectador, corpo-encenador, corpo-performer, corpo-duplo, corpo-imagem, corpo-ação, corpo-espaço, corpo-cidade, dentre outros. Uma cena surgida da interação e da fricção dos corpos (vivos e inanimados), dos materiais, das peles (humanas e não-humanas), das presenças, das ações, dos espaços (concretos, simbólicos, ficcionais), criando relações e situações que atravessam e transbordam a cena.

Pensando o teatro em sua contaminação e hibridismo com a arte da performance e outras artes (artes visuais, dança, música, cabaré, circo, show de variedades, performance burlesca, etc)<sup>1</sup>, a pesquisa pretende contribuir para o desenvolvimento de experimentações que habitam as fronteiras entre as linguagens artísticas e se dedicam a explorar as potencialidades estéticas, eróticas e políticas da interação humano/objeto, com especial atenção à utilização irônica de brinquedos, bonecos e outros objetos artificiais: objetos cotidianos, objetos lúdicos, objetos comerciais, objetos obsoletos, objetos kitsch. O brinquedo enquanto duplo, corpo-duplo – corpos duplicados, multiplicados, modificados –, ser autônomo que desafia a primazia do corpo humano como portador de performatividade, questionando dualismos como vivo/inanimado, humano/objeto, carne/plástico, natural/artificial, arte/vida.

Que performance pode surgir do embate – e da parceria, do cruzamento – entre um performer-humano e um performer-brinquedo? Como des-hierarquizar e ressignificar esses corpos e as relações históricas, afetivas e plásticas entre eles? Que procedimentos, que dispositivos são necessários para acionar tais corpos e instaurar uma performance viva, pulsante, provocativa, questionadora, crítica e ironicamente<sup>2</sup> sedutora? Como criar uma performance que estabeleça relações mais diretas e intensas com o público presente, provocando-o e incluindo-o na efetivação da obra? Como propor uma performance que seduza o espectador, estimulando e explorando possíveis erotismos entre os corpos que ali se encontram? Quais os

---

<sup>1</sup> As pesquisas de Giorgia Conceição (2011; 2018), Jo Weldon (2010), Cecilia Sotres (2016), Alberto Camareiro e Alberto de Oliveira (2015) são importantes para uma primeira abordagem dessas linguagens e suas possíveis intersecções, especialmente em seu contexto norte-americano, mexicano e brasileiro.

<sup>2</sup> Ironia entendida em diálogo com as proposições de D. C. Muecke (1995), Linda Hutcheon (2000), Donna Haraway (2009) e as desenvolvidas por mim durante meu mestrado em teatro (2009).

efeitos e implicações políticas dessa performance? O que é possível questionar e propor publicamente com esses elementos performáticos? Quais urgências estéticas e políticas – entendidas, aqui, como indissociáveis – podem se materializar e reverberar na concretude e na efemeridade irônica de uma performance dos brinquedos?

A partir destas e de outras questões, proponho um olhar alargado para as coisas da cena, as coisas concretas da cena, para os objetos, o cenário, a luz, o figurino, o som, o espaço, a plateia, o edifício (ou a rua ou qualquer outro lugar), o entorno do edifício (a rua, o bairro, a cidade, o país, o mundo), os corpos, os corpos humanos e não-humanos – um olhar provocativamente aberto e atento para as forças e os afetos que emergem desses elementos. Uma teatralidade e uma performatividade da matéria, dos corpos, das imagens e das sonoridades, vibrantes, dançando umas com as outras e criando sentidos. Buscando caminhos de aperfeiçoamento e expansão do trabalho do ator/performer – enquanto artista do corpo e da ação – e do encenador – também enquanto artista do corpo e da ação.

Nessa performance, os brinquedos (fugidos e cooptados de alguma loja, armário ou memória afetiva qualquer) aparecem como possíveis agentes catalisadores da relação artista/espaço/espectador/contexto. Se, por um lado, o brinquedo funciona como “isca” para atrair a atenção e a empatia do espectador, como “piscadela” irônica que conecta os campos discursivos de dentro e fora da cena, por outro lado, o brinquedo é um ser atuante autônomo dotado de corporalidade, história, funcionamento e possibilidades próprias, capazes de não só serem manipulados pelos seres humanos mas também de determinar seu próprio destino e sua interação com o “seres vivos” com quem co-habita – em suma, o brinquedo brinca ele mesmo, o brinquedo age por si: o brinquedo é tão performer quanto o performer “de carne e osso” que, eventualmente, o trouxe para a apresentação, construindo com os espectadores os múltiplos sentidos da ação performática.

Em entrevista publicada no Brasil em 1976, o encenador polonês Tadeusz Kantor defende um teatro no qual o objeto torna-se ator, de maneira integral, deixando de ser considerado mero acessório para o ser humano que o manuseia: “No teatro, eu utilizo o objeto como parceiro do ator. O ator tem nele um adversário e não um acessório destinado a ilustrar o conteúdo do espetáculo. [...] Não há

hierarquia nesse sentido. O texto, o ator, o espectador, o objeto têm uma significação equivalente.” (KANTOR, 1976, p. 05). Este é o ponto.

O brinquedo, enquanto produto comercial fabricado e vendido para entreter, divertir, educar, estimular a imaginação, distrair, impressionar, hipnotizar, seduzir, para ser consumido, ser colecionado, ser desejado, é frequentemente marcado pela sociedade de consumo, mergulhado em e portador de uma cultura pop – em toda sua pujança e contradição social – que encontra no objeto lúdico uma forma eficaz de contato, contágio e perpetuação. O brinquedo é o rei absoluto do império adocicado e ambivalente do kitsch<sup>3</sup>, em todo seu poder de sedução e sociabilização. *Objet trouvé / ready made* de uma infância marcada pela cultura pop que inundou o Brasil e o mundo nas últimas décadas, configurando identidades e memórias, o brinquedo descontextualizado acaba por adquirir, muitas vezes, uma performatividade perigosamente apaziguadora e alienadora que só pode ser problematizada e desarmada por uma outra performatividade que, via ironia, propõe outras identidades, outras memórias, outros usos, outras relações possíveis para aqueles corpos-objetos. Uma performance dos brinquedos que dobra o sentido “original” do brinquedo e o convida para reperformar(-se em) uma outra vida: a vida da arte.

O brinquedo é o autômato que duplica a presença humana, é o corpo-outro que interage e joga em cena, é o outro-ator que interpela a pretensa humanidade do ator, é o outro-espectador que o faz lembrar e rir-se de si próprio e da imprevisibilidade da arte e da vida. O brinquedo é o duplo que multiplica o corpo-humano, boneco humanóide que expõe a artificialidade da “natureza” humana. Interessa, aqui, o brinquedo que age, que se move, que interage, que performa. Interessa, também, o boneco-performer que duplica o performer-humano, ironizando sua ilusória unicidade e originalidade. Interessa, portanto, os brinquedos, os duplos e tantos outros corpos performáticos, ainda por descobrir.

Brinquedo, boneco, performer, espectador: corpos sensíveis, peles respiráveis e transpassáveis, seres que se tocam e se estimulam, mutuamente. Interessa, sobretudo, a dimensão erótica da arte – aquela erótica evocada por Susan Sontag (1987), por Georges Bataille (2014; 2018), pelo cinema visto por

---

<sup>3</sup> Em meu livro *As artes do cover: performance para além da cópia e do original* (2019), em especial no sub-capítulo “A sedução do cover é a sedução do kitsch”, traço um panorama sobre as possíveis leituras, implicações e possibilidades sociológicas, filosóficas e artísticas do Kitsch.

Rodrigo Gerace (2015), pela arte burlesca visto por Giorgia Conceição (2011; 2018) –, uma erótica das coisas, dos objetos, dos corpos que se encontram, se provocam e se enfrentam. Os limites dos corpos, os limites fugidios e instáveis dos corpos, em toda sua atratividade, provocação, necessidade e risco. A erótica enquanto interação e pulsação (in)orgânica e radical dos corpos. Dos brinquedos infantis aos brinquedos de sexshop, tudo é corpo, tudo é desejo, tudo é jogo, tudo é performance.

Como performar, artisticamente, o desejo? Como instaurar uma performance erótica que não se confunda com a pornografia *mainstream hardcore* de influência norte-americana mas que, ao contrário, questione as normatividades dos formatos e dos comportamentos e seja convidativa e pertinente à diversidade e à festividade dos corpos e das subjetividades? Uma erótica burlesca, que burla o status quo e se oferece, maliciosa, risonha e mordaz.

Entendendo o poder e a implicação social de toda obra de arte, faz-se necessário pensar a dimensão pública e política (macropolítica, micropolítica)<sup>4</sup> dessa pré-nomeada *performance dos brinquedos*. Política enquanto posicionamento e ação perante e no mundo, no domínio público, na sociedade. Mesmo que esse posicionamento seja uma pergunta, uma insatisfação inominável, um desejo que ainda não tem forma, uma intuição de que algo precisa ser feito, aqui e agora. Pensar a dimensão política de uma performance é pensá-la em seu contexto histórico e social, é pensá-la como criadora de contexto, sempre em perspectiva, sempre conectada ao tecido de forças que regem a sociedade. É pensá-la para além da estética, esteticamente. É pensá-la no mundo, enquanto ente criado pelo e para o mundo, individual e coletivamente. É pensar na qualidade e nos desdobramentos dessa relação tão estreita com o espectador, e nos possíveis efeitos que essa estreiteza tem para com artistas e não-artistas.

Estética, erótica e política são vistas, assim, como abordagens indissociáveis e mutuamente determinantes. Três palavras que indicam caminhos e provocam questões de pesquisa difíceis mas necessárias.

## Dois.

---

<sup>4</sup> Os escritos de Michel Foucault (1979; 2001; 2006; 2013), Gilles Deleuze (2006; 2015), Suely Rolnik (2002; 2016; 2018), Giorgio Agamben (2007; 2009), Vladimir Safatle (2016), Peter Pál Pelbart (2000; 2007), Claire Bishop (2012), Jane Bennett (2010) e do Comitê Invisível (2016) são alguns dos pontos de partida possíveis para uma abordagem política da arte.

Diversos artistas tem se dedicado a explorar e desdobrar criticamente a relação performer/objeto, tanto no teatro quanto no território da arte da performance. *Marcel Duchamp*, com seus *ready mades*, com sua provocativa e irônica arte conceitual (paradoxo que indaga: existiria corpo, existiria erotismo possível na arte enquanto conceito, enquanto ideia?), trazendo para a arte o objeto cotidiano, deslocado e (re)estetizado pela ação do artista – objeto que abandona sua funcionalidade mas que ainda carrega consigo toda uma história social e uma concretude própria dos objetos artificiais, construídos, manufaturados. *Gordon Craig* e sua supermarionete, espécie de insulto-provocação-exortação a um ator cujos limites corporais e humanos acabam por restringir a plena realização da cena, desejando o surgimento de um super-corpo super-ator super-humano, capaz de proezas que só um boneco, uma marionete além-humana seria apta a desempenhar.

*Tadeusz Kantor*, duplicando os atores com bonecos de pano amarrados a seus corpos e manequins de madeira espalhados pelo cenário: só é possível falar da vida através do seu contrário complementar, a morte, e é na inquietação mórbida do duplo que tal relação se materializa em cena. Os bonecos e as máquinas não são apenas apêndices, extensões, matéria inerte manipulada pela mão viva dos atores: eles atuam por si mesmos, eles é que manipulam os atores (juntamente com o próprio Kantor). *Robert Wilson*, com seu “teatro de imagens”, seu teatro “pós-dramático”, sua cena-hieróglifo constituída pela interação visual/sonora/espacial/temporal entre os corpos-objetos des-hierarquizados minuciosamente dispostos no palco.

*El Periférico de Objetos*, grupo argentino formado por Daniel Veronese, Emilio García Wehbi e Ana Alvarado, com seus espetáculos sombrios e melancolicamente macabros, teatro de formas animadas criado a partir da adaptação de clássicos do teatro e da literatura fantástica, onde bonecas e outros brinquedos infantis abandonados adquirem uma gravidade e uma radicalidade típica de adultos inquietos, cruéis e sexuais, ameaçadores e regozijantes, irônicos e questionadores. O mesmo *Emilio García Wehbi*, com seu *Proyecto Filoctetes*, dentre vários outros trabalhos igualmente contundentes, que propõe a confecção de bonecos ultrarrealistas sem rostos e a sua instalação em ruas e calçadas da cidade: corpos que aparecem caídos nas sarjetas, escorados em paredes, escondidos sob viadutos, bancos e latas de lixo, em situações de risco físico e moral, corpos

prostrados, vencidos, que chamam a atenção e confundem a percepção dos habitantes da urbe, obrigando-os a dar conta de uma realidade concreta que vai além de seus pequenos universos individuais. Da mesma forma, *Mark Jenkins* e o *Project Embed* também produz duplos de corpos humanos que se inserem no cotidiano da cidade em situações inesperadas: escalando e prestes a cair de prédios, encostados desconfortavelmente em postes, saindo de calhas e cestos de lixo, atravessando paredes. Sutil ironia que se materializa em seres cuja presença desafia certezas físicas e comportamentais.

No campo da performance, *La Ribot* aparece como referência no uso/relação de/com objetos cotidianos, brinquedos e outros materiais plásticos que, ao ingressar no universo da arte, permanecem ordinários e palpáveis: a ação/situação performática emerge justamente da interação aparentemente aleatória entre performer e objeto, esgarçando pequenas lógicas e protocolos de funcionalidade e beleza visual. O espaço como arena de convivência e enfrentamento irônico entre os corpos ali presentes. Também no campo da ironia dos objetos, a obra visual de *Nelson Leirner*, com suas instalações e assemblages compostas por miríades de bibelôs, souvenirs, brinquedos, brindes, reproduções de quadros e outras obras, e um sem-número de objetos kitsch, é exemplo de potencial poético e crítico dos objetos comerciais produzidos em larga escala, deslocados e realocados em um discurso artístico visual e performático.

E se as possíveis relações eróticas – enquanto políticas dos desejos, das provocações e dos prazeres – entre performers e espectadores, performers e objetos, objetos e espectadores, é um dos elementos-chave para esta pesquisa, então a arte burlesca, o *burlesco* (em especial, o *new burlesque* norte-americano, latino-americano e brasileiro) surge – junto com outras variações do cabaré e dos shows de variedades – como paradigma dessa performance que instaura um tempo/espaço ancorado no agora, no instante mesmo da relação entre os corpos que ali flertam e se seduzem. Artistas contemporâneas como Giorgia Conceição (Miss G.), Julie Atlas Muz, Dirty Martini, Mat Fraser, Tigger, Bambi The Mermaid, Indigo Blue, Jo Weldon, Delirious Fênix, Marcelo D'Ávila, Mayanna Rodrigues, Lou Ann, são importantes para se traçar um olhar para/com essa peculiar modalidade performática. Arte da sedução e da crítica, do questionamento de padrões de comportamento e sexualidade, do entretenimento sedutor e ironicamente mordaz, o

burlesco contemporâneo é, enquanto performance centrada no corpo, um dos campos privilegiados para a pesquisa e experimentação performática dos brinquedos e dos duplos, em suas dimensões estéticas, eróticas e políticas.

Da mesma forma, embora não se enquadrem na linguagem do burlesco, as coreografias e performances de *Elisabete Finger* também são pertinentes: a busca declarada por um erotismo da matéria – a partir do diálogo entre as proposições de Georges Bataille (2014; 2018) e a teoria política de Jane Bennett (2010) – onde as “coisas” revelam-se como entes passíveis de uma existência e uma atuação ao mesmo tempo erógena e política.

Objetos, brinquedos, duplos. A imagem do duplo (duplo da imagem?) também é tema recorrente na arte. A literatura do século XIX é pródiga neste aspecto: *O homem de areia* de Hoffmann, *O médico e o monstro* de Stevenson, *A sombra* de Andersen, *William Wilson* de Poe, *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *O duplo* de Dostoiévski, *O Horla* de Guy de Maupassant, *Frankenstein* de Mary Shelley. O duplo coloca-se como um outro de si mesmo, reflexo no espelho, sombra, decalque. Sinistro: um Outro que não é nada além de mim mesmo tornado estranho, duplicação misteriosa que evidencia o desconhecido. Identidade e alteridade são confundidas num ser que não é nem interior nem exterior, nem vivo nem morto. O duplo não é apenas um coadjuvante secundário, devedor e dependente do ser “original”. Ele também é corpo, presença, autônomo, e é essa autonomia que fascina e, ao mesmo tempo, mata (o que morre, nesse caso, é a ilusão de um sujeito centralizador, individual e separado do mundo).

A *Olímpia* de Hoffmann é exemplo do duplo que desafia a morte e a integridade emocional de seus interlocutores ao materializar-se num corpo de madeira, boneca fria e comovível insuflada pela projeção do outro. O autômato é o duplo-corpo, dupla-carne, dupla-vida que solapa a dualidade entre o vivo e o inanimado, entre humano e não-humano, entre o ser e o parecer, entre ausência e presença. Cópia de si mesmo, o autômato tem vida própria, mecanismo artificial – concreto ou virtual – programado para simular uma vida inventada que jamais poderá ser acusada de não ser real. Robótica. O duplo é o simulacro onde qualquer humanidade é insignificante, pois não está mais na origem nem no fim de nada, estilhaçada por uma presença irreduzível que vê e contém e reverbera tudo em seus olhos inanimados.



## Três.

Ao longo de 2019, a pesquisa se desenvolveu em diversas frentes. E um de seus principais frutos foi o espetáculo *O mundo inflável de Henrique*, apresentado do Von Teese Bar, em Porto Alegre. Espetáculo de cabaré formado por quatro números burlescos, quatro solos nos quais materializo (ou busco materializar) cenicamente alguns dos conceitos, técnicas, procedimentos e objetos construídos/encontrados/emprestados/copiados/desenvolvidos/repetidos/vivenciados /transformados/friccionados/burlados/esquecidos/abandonados/retomados/reformulados/coverizados/contaminados/ampliados/manipulados/corporificados/performados dentro e fora dos limites institucionais desta pesquisa.

Uma noite quente de sábado, em um pequeno e aconchegante bar dedicado a apresentações de cabaré, burlesco, pole dance, fetiche, teatro, música, saraus literários, além de eventos de naturismo, leituras de tarô e de borra de café. Com seu nome emprestado da artista burlesca norte-americana Dita Von Teese, uma das responsáveis pela popularização do burlesco no início dos anos 2000, em seu estilo mais clássico e comercial, o Von Teese Bar recebeu as dezenas de objetos, figurinos, máscaras e brinquedos (além das generosas quantidades de glitter prata) que contracenaram comigo nos quatro atos daquela peça farsesca. Um pequeno globo terrestre inflável e pouco confiável cartograficamente, comprado em alguma loja de 1,99 e pendurado na parede com uma seta indicativa, anunciava às pessoas que chegavam para o evento ou simplesmente para um drink de happy hour: naquela noite, aquele espaço era um grande mundo inflável, o mundo inflável de Henrique e de quem mais quisesse participar.

O primeiro número da noite retomou elementos da performance *Cicciolina's Breakfast*, realizada por mim pela primeira vez em agosto de 2011, no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo (dentro do espetáculo *El Gran Cabaret Porno*, da Companhia Silenciosa), e refeita, já como trabalho independente, em diversas ocasiões e locais até 2016. Mais de três anos depois: o bar está cheio, com suas mesas ocupadas, a música ambiente para. Silêncio. Eu entro, passos e movimentos lentos, quase cerimoniais. Ostento uma máscara mexicana de *lucha libre*, azul e prata, brilhosa e enigmática. Caminho até o “palco” (não há palco, apenas uma área do salão sem mesas, iluminada por dois pequenos refletores). Olho a plateia, música: uma alegre

e orquestral versão de *Tico-tico no fubá*, de Ray Conniff, contrasta com a movimentação lenta e grave. Retiro a máscara mexicana. Por baixo dela, uma máscara de látex, confeccionada a partir do molde da minha própria cabeça. Se em outras performances eu contraceno com bonecos infláveis de sexshop, e mesmo me visto com sua pele de látex, aqui eu me transformo em boneco. Meu rosto e meu corpo agora também são látex. Henrique-simulacro.

Retiro a máscara de látex. E então surge, por baixo dela, uma nova máscara, igual à anterior. Retiro a segunda máscara: um terceiro rosto surge, debochadamente igual. Em um momento de suspense, retiro a terceira máscara. Por baixo dela, não há rosto algum: estou vestindo um traje japonês chamado *zentai* – uma macacão de lycra que cobre todo o corpo. O *zentai* não possui abertura para olhos, nariz e boca, apenas um zíper na parte de trás (da nuca ao quadril) que permite a entrada e a saída. O tecido ajusta-se ao corpo, marcando-o revelando-o e, ao mesmo tempo, escondendo-o. O corpo some, e com ele, qualquer humanidade imediata. Não há rosto, não há identidade – apenas a identidade (já descartada) da máscara, do duplo-látex. Mesmo que de viés, instaura-se o jogo burlesco de revelar e não revelar o corpo, provocando a plateia com sua possível nudez. Caminho entre a plateia, interajo com alguns espectadores e vou até uma pequena bolsa pendurada em uma das cadeiras, que poderia ser de qualquer um ali presente. Abro a bolsa e dela sai uma nova (e idêntica) máscara. Visto-a e saio. Fim do número, intervalo, música ambiente.

O Mundo Inflável de Henrique – Primeiro Ato.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

O Mundo Inflável de Henrique – Primeiro Ato.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

O segundo ato traz alguns dos meus principais companheiros de cena nos últimos anos: os brinquedos de corda, itens da coleção que mantenho e alimento desde 2003. Novamente, entro em cena no silêncio. Calça jeans, camiseta preta e

tênis, tudo muito cotidiano. Trago uma cesta de piquenique, coloco-a sobre uma cadeira. Da cesta, saem três *dancing flowers* de pelúcia, daquelas que tocam música e dançam quando “ouvem” algum estímulo sonoro. Após uma primeira apresentação das flores, retiro da cesta, um a um, uma longa sequência de pequenos brinquedos de corda: focas, cangurus, macacos, lagartos, palhaços, fotógrafos, coelhos, cadeiras de balanço, patos, elefantes de circo, etc. Manipulo-os delicadamente sobre uma mesa, deixando-os se mover, andar e dançar livremente ao som melódico e eloquente de *Peer Gynt*, de Grieg. Uma coreografia não-ensaiada de corpos de plástico e engrenagens, corpos dotados de vontades e possibilidades próprias, corpos que carregam em si – e para/com o público – uma existência lúdica e risonhamente provocativa, acionando lembranças de infância-etc e toda sorte de reações que se podem ter ao se testemunhar tal corpo de baile. Perceber, entender e aceitar o movimento e os sentidos latentes naqueles pequenos e inusitados corpos, deslocando-os e trazendo-os para a cena enquanto tais: esta é a principal técnica/metodologia de pesquisa e criação de uma performance dos objetos.

Aos poucos, o jogo ganha ares mais eróticos, questionando/ironizando meu próprio corpo-carne: língua de plástico, olhos de corda, boca/dentadura de corda. Provocador barato, abro o zíper da minha calça e coloco meu pênis para fora – um pequeno pênis (“realístico”, para usar um termo comum no mercado de produtos eróticos) de corda, que sai quicando precoce pela mesa. Mais “membros” saem da minha púbis, um após o outro: uma pequena vulva de corda, um dildo de “tamanho natural”, um pênis realístico com vibrador. E, no auge da música, a apoteose daquele strip-tease de plástico, daquela sequência lúdico-genital, gran finale falocêntrico: um singelo pintinho amarelinho pula de minha cueca e encerra a cena, ironizando qualquer tentativa (e/ou imposição) de uma virilidade masculina compulsória e normativa.

O Mundo Inflável de Henrique – Segundo Ato.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

O Mundo Inflável de Henrique – Segundo Ato.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

Após dois números alegres e divertidos, a terceira cena tem tons mais melancólicos, buscando quebrar a expectativa do público por mais e mais risadas e surpresas debochadas, instaurando um clima mais intimista e, de certa forma, um

pouco triste. No burlesco, nem tudo são flores, nem todo strip-tease é uma celebração efusiva e evidente do prazer e da liberdade dos corpos. Assim, eu entro com a mesma roupa “cotidiana” do ato anterior (primeira quebra de expectativa: a da constante mudança de figurinos, cada vez mais ornamentados e provocantes), desde o início acompanhado de uma música noturna e chorosa – *Satie Blues*, em um arranjo para piano e piano de brinquedo, da artista Margaret Leng Tan – que se estende por longos seis minutos (segunda quebra de expectativa: a de uma música dançante e luxuriosa, repleta de viradas e refrões, e, principalmente, curta).

No palco, uma cadeira e uma mesa. Na mesa, um pequeno brinquedo de pelúcia, um tigre movido à pilha. Olho o animal, sem grandes empolgações, e faço-o funcionar: ele se move, rugem, dança e se ergue nas patas traseiras, puerilmente ameaçador. Após sua demonstração artificial de fúria animal, inicio o meu strip-tease (afinal, dizem os manuais de burlesco que todo número deve conter um strip-tease). Tiro lenta e seriamente o meu casaco e a minha camiseta, revelando a minha pele: uma pele de plush, uma pele de tigre, quentinha, laranja com listras pretas. Tiro minha calça e meu corpo-tigre está lá, pijama insolente que acentua ainda mais a melancolia de uma cena cujas ações se baseiam muito mais no não-fazer do que no fazer. Sento-me e não faço nada, nada além de olhar calmamente a plateia (terceira quebra de expectativa: o do performer burlesco ostensivo, que dança e se agita, provocando a plateia com um sem-número de ações e movimentos). Quem “age”, quem “performa”, ali, é o figurino que se mostra, é o tigre de pelúcia que espera pelo toque acionador, é a música que ressoa dramática, é a não-ação do performer que apenas está. Aciono mais uma vez o tigre, a engrenagem rugem. Antes que a música acabe, levanto-me e saio lentamente, pela porta do bar, em direção à rua. A cena escorre em direção à cidade escura.

O Mundo Inflável de Henrique – Terceiro Ato.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

O Mundo Inflável de Henrique – Terceiro Ato.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

Entre o terceiro e o quarto ato, uma surpresa: Marina Ferverza, a atriz convidada que até então estava atuando “apenas” como *stage kitten* – figura importante na dinâmica das apresentações burlescas, responsável por organizar o

palco entre os números, colocando e retirando os adereços e cenários utilizados, recolhendo os figurinos retirados e espalhados durante os strip-teases, trabalhando como uma espécie de contra-regra performática, misto de função técnica e persona cênica –, ela também apresenta sua própria cena. Ela, que tinha usado durante toda a noite uma máscara mexicana rosa parecida com a que usei no primeiro ato, também tem seus truques e corpos e ações a revelar. Seu vestido de celofane rosa desembrulha-se como um grande bombom, revelando sua calcinha comestível, devidamente oferecida à plateia, juntamente com balas e sprays de chantilly. Naquela noite, naquele espaço, tudo está ao alcance das mãos, das bocas e dos corações. Henrique, Marina e todos ali sabem disso.

O Mundo Inflável de Henrique – Número de Marina Fervenza.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

Após mais um intervalo (os intervalos são importantes nesse tipo de espetáculo, deixando tempo e espaço para que os espectadores conversem entre si, comam, bebam, mudem de lugar e curtam o ambiente noturno do bar que funciona normalmente), para encerrar a noite e ensaiar um fechamento dessa cartografia inflável, refaço um número burlesco que já apresentei em outras ocasiões, incluindo festivais como o *Porto Alegre Burlesque Festival* (RS) e o *Yes, Nós Temos Burlesco!* (RJ): *La Barca*. Como todo espetáculo de cabaré, formado por várias cenas curtas, independentes mas dialogantes, *O Mundo Inflável de Henrique* opta por encerrar o



seu programa com um número já testado e desenvolvido em outros contextos, fechando uma dramaturgia e um encenação cabareteira que considera tanto as cenas apresentadas quanto os intervalos e a participação do público, passando pela dinâmica do bar e do entorno da casa.

Em *La Barca*, entro em cena vestido com roupa social, calças, camisa, blazer e sapato bicolor. Carrego uma grande mala de viagem até o centro do palco, abro-a. Levanto-me, olho a plateia, música: *La barca*, bolero do cantor mexicano Luis Miguel, que toca em looping até o final da cena. Com uma expressão entre o indiferente e o contrariado, tiro minhas roupas peça por peça, dobro-as cuidadosamente e coloco-as no chão, de forma organizada, ficando vestido apenas com uma cueca branca. Em seguida, coloco um par de galochas e um avental brancos – alusão barata a um açougueiro qualquer, misto de trabalhador braçal e fetiche sexual. Tiro meus óculos de grau, e cubro meus mamilos e meu rosto com glitter prata: se os tais mamilos (femininos, sobretudo) são tão polêmicos e devem ser tapados, que o sejam com muito brilho. Vou até a mala e dela retiro um boneco inflável masculino, desses de sexshop. Inflo-o, beijo-o e deixo-o com alguém da plateia. Pego uma grande faca de açougueiro, afio-a e uso-a para esfaquear e esquartejar friamente o sorridente boneco, revelando o seu “recheio”: cerca de 160 cabeças de boneca de plástico, que se espalham pelo chão do bar, por entre mesas e pés desprevenidos. Saio, resoluto, satisfeito com o assassinato que acabei de cometer – o assassinato de um corpo que jamais esteve vivo, ou melhor, que vivia apenas a partir do ar nele insuflado, numa vida simulada que só existia (e deixou de existir) enquanto performance. O açougueiro-fake e seu boneco-carne-látex expõem-se ironicamente como simulacros, burlando a si mesmos: simulacro de gente, simulacro de sedução, simulacro de morte, simulacro de vida. Burla. Performance.



Frame do vídeo de Carolina Disegna.

Assim, *O Mundo Inflável de Henrique* apresenta-se como concretização parcial e processual de uma pesquisa que busca a instauração de uma performance dos brinquedos, de uma ação performática baseada na des-hierarquização dos corpos, sejam eles de carne ou de plástico, sejam eles do performer ou dos espectadores. Uma performance que busca conectar-se com seu público, acionando interações que vão além da identificação de sentidos, passando pelas sensações/excitações, estabelecendo vínculos efetivos (mesmo que efêmeros) entre os corpos-sujeitos ali presentes. Uma performance que pretende burlar a si mesma, enquanto linguagem e enquanto fenômeno social, questionando padrões de comportamento normativos dentro e fora da cena. Reverberando as afirmações de Giorgia Conceição sobre a arte burlesca e o ato de burlar:

Compreendo a burla como ação, e o burlesco como estratégia de produção de diferença. Nesse sentido, seu uso desestabiliza as políticas autoritárias. Na burla do corpo, rompe-se com as lógicas e práticas normatizadoras, criando-se possibilidades de reinvenção. A burla do corpo extrapola permissões, proibições e significações. Ela elimina a reatividade que conecta o corpo a dispositivos conservadores, paralisantes. Onde há feridas, a burla abre frestas para a criação de espaços dissonantes de atuação: políticas singulares, gêneros performativos, etc. Onde há gozo, ela inventa conexões que proporcionam instigantes relações entre artistas e público. O corpo burlado torna-se, ele mesmo, um caminho para a leitura crítica de dados culturais. (2018, p. 10).

A continuidade da pesquisa irá levar tais propostas e experiências a outros campos ainda não conhecidos, arriscando-se em outros formatos, suportes e/ou temáticas: este espetáculo é apenas um desses possíveis territórios. Lembrando que *O Mundo Inflável de Henrique* – ao contrário do que certas e pitorescas pessoas insistem em acreditar, em pleno século XXI – é, assim como a Terra, redondo.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: SENAC, 2004.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENNETT, Jane. **Vibrant matter: a political ecology of things**. Durham, EUA: Duke University Press, 2010.

BISHOP, Claire. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. New York: Verso, 2012.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. **Qual é o lugar do burlesco no Brasil?** *In*: Horizonte da Cena. Publicado em 12/06/2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/qual-e-o-lugar-do-burlesco-no-brasil/>. Acesso em: 30 out. 2018.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. **A burla do corpo: estratégias e políticas de criação**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2011.

COUY, Venus Brasileira. O corpo: além do estranho, aquém do impossível. **TRAVESSIAS – Revista eletrônica de pesquisas em educação, cultura, linguagem e artes da Unioeste**, 5.ed. Cascavel, PR: Edunioeste, 2009. Páginas 81 a 113. Disponível em: [http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_007/CULTURA/O%20CORPO%20PRONTO.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_007/CULTURA/O%20CORPO%20PRONTO.pdf). Acesso em: 27 set. 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Páginas 264 a 287.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2015.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. *In*: CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX** – o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2008.

KANTOR, Tadeusz. **O objeto torna-se ator** – entrevista com Tadeusz Kantor. *In*: Cadernos de Teatro. Número 68. Janeiro/fevereiro/março de 1976. Rio de Janeiro: FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, Alberto de; CAMAREIRO, Alberto. **Cravo na carne – fama e fome**: o faquirismo feminino no Brasil. São Paulo: Veneta, 2015.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP**. vol. 7. n. 1. São Paulo: ECA-USP, 2007. pp. 57-65.

PELBART, Peter Pál. Ueinz: viagem a Babel. *In*: PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**. São Paulo: 2000. p. 99-108.

RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig**: a pedagogia do über-marionette. São Paulo: Giostri, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. In: Rizoma.net / Artefato, 2002. p. 251-263. Disponível em: <http://virgulaimagem.redezero.org/rizoma-net/>. Acesso em: 28 jul. 2015.

SAFATLE, Vladimir. **Quando as ruas queimam**: manifesto pela emergência. São Paulo: n-1 edições, 2016.

SAIDEL, Henrique. **As artes do cover**: performance para além da cópia e do original. Rio de Janeiro: Circuito; POP LAB, 2019.

SAIDEL, Henrique. **Campos minados**: observações sobre o político no teatro. In: Anais do 5º Seminário de Pesquisa em Artes da FAP. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. Páginas 171 a 194.

SAIDEL, Henrique. **Ironia e metalinguagem em cena**: ambiguidades, aberturas. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, CEART-UDESC. Florianópolis: UDESC, 2009.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOTRES, Cecilia. **Introducción al cabaret (con albur)**. México: Paso de Gato, 2016.

STRATICO, Fernando A. **Performance, objeto e imagem**. Londrina: UEL, 2013.

WELDON, Jo. **The burlesque handbook**. New York: Harper Collins Publishers, 2010.