

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
BACHARELADO EM RÁDIO, TV E INTERNET

Maria Eduarda dos Santos Alves

Imagem e performatividade política:
Apontamentos sobre a estética da resistência dadá berlinense

Juiz de Fora

2025

Maria Eduarda dos Santos Alves

Imagem e performatividade política:

Apontamentos sobre a estética da resistência dadá berlinense

Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Rádio, TV e Internet.

Orientador: Prof. Dr. Eli Borges Junior.

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dos Santos Alves, Maria Eduarda.

Imagem e performatividade política: : Apontamentos sobre a estética da resistência dadá berlinense / Maria Eduarda dos Santos Alves. -- 2025. 54 p.

Orientador: Eli Borges Junior

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2025.

1. performatividade. 2. discursos ocultos. 3. dadaísmo. 4. Cabaret. 5. resistência. I. Borges Junior, Eli , orient. II. Título.

Maria Eduarda dos Santos Alves

**Imagem e performatividade política:
Apontamentos sobre a estética da resistência dadá berlinense**

Trabalho de Conclusão de Curso do
Bacharelado em Rádio, TV e Internet da
Universidade Federal de Juiz de Fora
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Rádio, TV e
Internet.

Orientador: Prof. Dr. Eli Borges Junior.

Aprovada em 13 de Agosto de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eli Borges Júnior - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Ribeiro de Salvo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico este trabalho aos meus pais, que caminharam com firmeza e generosidade por trilhas de luta e esperança, sempre guiados pelo desejo de um mundo mais justo. A eles, que me ensinaram o valor do coletivo e da resistência. E a todos que, mesmo nas sombras da adversidade, seguem sendo luz e força todos os dias — minha mais sincera homenagem.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por serem minha base em todos os momentos. Foram eles que me apoiaram com amor, paciência e força ao longo desses quatro anos — e por toda uma vida. Sem o apoio incondicional deles, nada teria sido possível. Aos meus irmãos, que sempre estiveram ao meu lado, mesmos nos momentos que a distância me afastou de estar ao lado deles, os vendo crescer. Agradeço pela compreensão, pelo carinho constante e por me lembrar, diariamente, que eu era capaz. Vocês são uma das maiores razões pelas quais eu nunca desisti. Aos meus familiares que me apoiaram, principalmente à minha Tia Fabiana (*in memoriam*), símbolo de resistência e inesgotável amor, por ter sempre incentivado os meus sonhos.

À egrégora espiritual e a minha família da Tenda Espírita Ogum-Rompe Mato, minha fonte de fé, coragem e equilíbrio. Agradeço a cada guia por estarem ao meu lado, aconselhando meus passos nos dias mais difíceis e iluminando meu caminho quando tudo parecia escuro. Foi nessa força espiritual que encontrei amparo, direção e a certeza de que nunca estive só.

Aos meus amigos, que se tornaram minha família em Juiz de Fora, meu porto seguro longe de casa. A cada conversa, abraço e risada, vocês tornaram essa caminhada mais leve e significativa. Em especial, à Joanna Clara, com quem tive a honra de dividir os desafios, os sonhos e os silêncios. Obrigada por estar ao meu lado em cada momento difícil, por me acolher, nas incertezas e nas alegrias. Sua presença foi abrigo, sua amizade, um presente que levarei para a vida inteira. Ao meu psicólogo, Raphael, por ter me auxiliado nesse processo final do curso.

Por fim, agradeço aos professores e funcionários da FACOM pela excelência acadêmica e ensinamentos, expresso minha gratidão à Prof^a Dr. Teresa Neves, cuja trajetória e dedicação ao pensamento crítico e filosófico foram inspirações constantes ao longo da minha formação. Aos colegas do Pet Facom, agradeço pela parceria, pelas trocas de saberes e pelo companheirismo na jornada acadêmica. E ao Prof. Dr. Eli Borges Júnior, meu orientador desde os primeiros passos na universidade, agradeço pela escuta atenta, por cada conselho e por acreditar no meu potencial.

RESUMO

Este trabalho investiga a performatividade como prática estética e política de resistência, tendo como objeto de análise o filme *Cabaret* (1972), dirigido por Bob Fosse. A pesquisa fundamenta-se em conceitos de Judith Butler (2018), James C. Scott (2013), Georges Didi-Huberman (2022) e Norval Baitello Jr. (1993), articulando política e estética para compreender como o corpo, o gesto e a linguagem artística operam como formas de contestação simbólica em contextos de dominação. A partir da análise de cenas específicas do referido filme, este estudo procura evidenciar como o espetáculo pode perfomar tensões sociais, políticas e identitárias, revelando a arte como espaço de enfrentamento, deslocamento e reinvenção simbólica.

Palavras-chave: performatividade; discursos ocultos; dadaísmo. Cabaret; resistência.

ABSTRACT

This study investigates performativity as an aesthetic and political practice of resistance, focusing on the film *Cabaret* (1972), directed by Bob Fosse. The research is grounded in concepts by Judith Butler (2018), James C. Scott (2013), Georges Didi-Huberman (2022), and Norval Baitello Jr. (1993), articulating politics and aesthetics to understand how the body, gesture, and artistic language operate as forms of symbolic contestation in contexts of domination. Based on the analysis of specific scenes from the film, this study seeks to highlight how spectacle can perform social, political, and identity-based tensions, revealing art as a space for confrontation, displacement, and symbolic reinvention.

Keywords: performativity; hidden transcripts; dadaism; Cabaret; resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 01 - Performatividade	13
1.1 Comportamentos restaurados e outros aspectos	13
1.2 Antecedentes da performance	15
1.3 Os processos da performance	16
1.4 Performance como amplo aspecto	17
1.5 Performance <i>collage</i>	18
1.6 Topos cênicos	19
CAPÍTULO 02 - A arte da resistência	22
2.1 Discursos ocultos	22
2.2 Discursos públicos	25
2.3 A arte do disfarce político	27
2.4 Dadá-Berlim	28
2.4.1 O Nascimento e características do Dadaísmo	29
2.4.2 Dadaísmo em Berlim	29
CAPÍTULO 03 - Levantes	31
3.1 Sobre o surgimento de um levante	31
3.2 Um olhar para além do levante	33
3.3 Performatividade dos levantes	35
3.4 A performatividade em contextos necropolíticos	37
CAPÍTULO 04 - Análise de <i>Cabaret</i> (1972)	40
4.1 <i>Willkommen</i>	40
4.1.1 Discurso Irônico	41
4.1.2 Performatividade	42
4.2 Dança alemã	43
4.2.1 A performance <i>collage</i> e o dadaísmo	44
4.3 <i>If you could see her</i>	45
4.3.1 O discurso oculto	46

4.3.2	Teatro do absurdo e comportamentos restaurados	46
4.4	<i>Tomorrow belongs to me</i>	47
4.4.1	Discursos ocultos e públicos	47
 CONCLUSÃO		 50
 REFERÊNCIAS		 54

INTRODUÇÃO

A escolha deste tema nasce de uma conexão profunda entre minha trajetória pessoal, política e acadêmica. Filha de um pai militante e de uma mãe que, mesmo sem se reconhecer como tal, é uma artista e apaixonada por cinema, cresci cercada por expressões de luta e sensibilidade. Essas influências se transformaram em paixões que moldaram minha visão de mundo. Atualmente, integro o movimento estudantil, participando do Levante Popular da Juventude, organização oriunda do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), onde aprendi a enxergar nas revoltas populares não somente reações, mas verdadeiros motores de transformação social. Essa vivência fortaleceu em mim a crença de que a arte e a política não são campos isolados, mas dimensões que se entrelaçam e se potencializam mutuamente. No âmbito acadêmico, é comum que a arte política seja enquadrada em dois campos distintos: ou como objeto da história da arte, ou como fenômeno das ciências sociais e políticas. Este trabalho propõe romper com essa divisão, defendendo uma abordagem integrada, capaz de compreender a arte como prática política e a política como expressão estética. Por fim, esta pesquisa também se justifica pela necessidade de valorizar as lutas populares e reconhecer o papel fundamental das camadas historicamente marginalizadas na construção de novas formas de existência, resistência e criação.

Os estudos que originaram essa monografia tiveram início no começo da minha participação no PET FACOM, com uma investigação ética e estética do então atual objeto deste trabalho de conclusão: *Cabaret* (Bob Fosse, 1972). Naquele momento, a análise concentrou-se nos conceitos de discurso oculto (SCOTT, 2013) e na estética dadaísta (BAITELLO, 1993), visando compreender como a arte pode se constituir como instrumento de resistência. Com o amadurecimento da pesquisa, o foco se abriu para uma abordagem política mais ampla, incorporando reflexões sobre levantes (DIDI-HUBERMAN, 2022) e performatividade política (BUTLER, 2018). Esse percurso culmina na presente monografia, que propõe uma articulação entre arte e política, na qual analisaremos como a obra audiovisual *Cabaret* se configura como uma expressão de resistência política por meio da sua performatividade.

A performatividade, enquanto conceito e prática, tem se consolidado como uma ferramenta analítica fundamental para as ciências humanas e sociais. Sua relevância reside na capacidade de oferecer uma leitura aprofundada das ações simbólicas que estruturam a vida cotidiana, revelando como sujeitos constroem, reiteram e transformam suas identidades por meio de práticas corporais, discursivas e relacionais. Ao compreender o comportamento humano como algo que não somente expressa, mas também produz significados, a performatividade permite uma análise crítica das estruturas sociais, culturais e políticas que moldam a experiência

individual e coletiva. O primeiro capítulo visa uma investigação teórica acerca do termo “Performatividade”, explorando suas múltiplas dimensões e investigações. A partir da contribuição de autores como Richard Schechner e Renato Cohen, busca-se compreender como a performance transcende os campos artísticos e se manifesta em rituais, práticas sociais, discursos e experiências cotidianas. Ao longo deste capítulo, serão abordados conceitos fundamentais como os “comportamentos restaurados”, que descrevem a repetição inconsciente de ações previamente codificadas; a “*performance collage*”, que evidencia a justaposição de elementos estéticos e simbólicos em contexto não convencionais e os “topos cênicos”, que tratam da relação entre espaços, *performer* e público. Também serão discutidos os processos que envolvem a preparação, execução e recepção de uma performance, destacando o papel do corpo, da memória e da intencionalidade na construção de um ato performático.

A partir dessa base teórica, o segundo capítulo aprofunda a discussão sobre a performatividade como forma de resistência, com ênfase nas estratégias simbólicas utilizadas por grupos subordinados para contestar estruturas de poder. A partir da obra de James C. Scott (2013), o capítulo explora conceitos de discurso oculto e discurso público, revelando como a resistência manifesta-se de forma sutil e cotidiana. Pequenos gestos, ironias e práticas culturais aparentemente inofensivas tornam-se, nesse contexto, formas eficazes de subversão. A resistência, nesse sentido, não é apenas uma reação, mas uma forma de existência que se constrói na tensão entre o silêncio e a insubordinação.

Para ilustrar essa perspectiva, recorreremos à estética dadaísta, especialmente em sua vertente berlinense, como exemplo de arte que se posiciona fortemente contra a lógica bélica, a ordem burguesa e os valores tradicionais. Usando os estudos de Norval Baitello Junior (1993), vemos que o Dadaísmo, ao rejeitar a racionalidade, a beleza clássica e a linearidade narrativa, propõe uma linguagem artística baseada no absurdo, na ironia e na desconstrução — elementos que se revelam profundamente políticos em contextos de repressão. Essa estética, por sua vez, influencia diretamente o filme *Cabaret* (1972), objeto de análise deste trabalho, que incorpora elementos performáticos e dadaístas para construir uma crítica ao autoritarismo, à normatividade social e à ascensão do fascismo.

O terceiro capítulo amplia ainda mais tal discussão ao abordar os levantes como expressões de performatividade política. A partir de autores como Judith Butler (2018) e uma coletânea de ensaios organizada por Georges Didi-Huberman (2022), o segmento investiga como os corpos em assembleia, os gestos de insubordinação e as manifestações públicas tornam-se atos performativos de resistência. A vulnerabilidade, longe de ser fraqueza, é compreendida como potência de transformação e arte, emerge como meio simbólico contra a necropolítica e a

lógica de exclusão. Cada gesto, cada corpo presente, cada imagem criada em meio à repressão carrega em si a força de uma narrativa insurgente.

Após a construção teórica sobre performatividade, resistência simbólica e levantes políticos, o último capítulo dedica-se à análise do filme *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, como expressão estética e performática da resistência em tempos de crise. Ambientado na Alemanha pré-nazista, o filme transforma o palco do KitKatClub em um espaço simbólico onde arte e política se entrelaçam, revelando as tensões entre alienação, crítica e autoritarismo. Por meio de cenas selecionadas, como “*Willkommen*”, “*If you could see her*” e “*Tomorrow belongs to me*”, a análise evidencia como o espetáculo opera como discurso oculto (SCOTT, 2013), articulando ironia, ambiguidade e crítica social. O cabaré, longe de ser somente um espaço de evasão, torna-se trincheira simbólica, onde a performatividade e a estética do absurdo desestabilizam normas de gênero, poder e identidade.

A singularidade dessa proposta está diretamente relacionada à trajetória de Bob Fosse (1927-1987), coreógrafo, dançarino e diretor norte-americano, cuja obra é marcada por uma estética provocadora e inovadora. Reconhecido por movimentos coreográficos minimalista e pela exploração de temas como decadência, obsessão e ambiguidade moral, Fosse transformou profundamente o teatro musical e o cinema. *Cabaret*, considerado uma de suas obras mais emblemáticas, lhe rendeu oito Oscar's, dentre eles o de melhor direção, o consolidando como referência na construção de uma linguagem performativa que tensiona os limites entre arte e política, espetáculo e crítica.

A expressão do filme incorpora elementos do teatro brechtiano, do dadaísmo e da performance *collage*, criando uma narrativa fragmentada e provocativa. Cada gesto, canção e silêncio possui uma carga política, revelando como a arte pode resistir mesmo sob a ameaça da violência simbólica e institucional. Assim, *Cabaret* não somente representa a ascensão do fascismo, mas a performa — e, ao fazê-lo, convida o espectador a refletir criticamente sobre os mecanismos de dominação e as possibilidades de resistência.

CAPÍTULO 1: Performatividade

Nos transcurso dos séculos, a percepção acerca da performance tem adquirido uma relação com as áreas de ciências humanas e sociais, consolidando-se como método para a análise das práticas simbólicas que estruturam a vida social. Desta maneira, a chamada “antropologia da performance” possui como proposta uma interpretação interdisciplinar que articula elementos do teatro, antropologia e filosofia, propondo uma análise da leitura como um conjunto de ações encenadas, reiteradas e carregadas de significação. Sob essa perspectiva, o agir humano não se reduz à espontaneidade, mas é atravessado por padrões de repetição, intenção e contexto. Como afirma Richard Schechner (2020, p. 27):

Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudada como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como, lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos.

Sendo assim, a partir dessa formulação, permite-se identificar a performatividade em uma ampla gama de contextos, uma vez que sua significação está diretamente vinculada à ritualização da vida cotidiana. Essa característica permite que momentos aparentemente ordinários e simples — como o ato de escovar os dentes ou tomar café — sejam ressignificados e compreendidos como parte de uma complexa cadeia de processos que sintetizam e expressam a dinâmica performática do indivíduo

Diante dessa perspectiva, este capítulo pretende realizar uma análise acerca do conceito de performatividade, explorando suas múltiplas implicações teóricas e práticas. Para isso, serão discutidas as diferentes abordagens que cercam o tema, evidenciando sua relevância na compreensão dos processos sociais e culturais que permeiam a existência humana. Ao examinar essa noção em sua amplitude, busca-se não somente interpretar seus mecanismos e efeitos, mas também destacar sua influência na constituição dos sujeitos e na articulação de experiências individuais e coletivas.

1.1 Comportamentos restaurados e outros aspectos

Um dos principais aspectos relacionados à performatividade se encontra em seu processo de repetição, o qual Schechner irá denominar de “Comportamentos Restaurados”. Apresentando uma alusão com a película de cinema, o autor exprime sua teoria de que as ações são resultantes de um processo de repetição e reorganização. Assim como, em uma única película, um cineasta pode conceber narrativas e histórias diversas a partir da sua reestruturação e reproduções, as

ações, quando reprisadas, criam uma nova forma de agir, constituindo um ritual (SCHECHNER, 2010, p. 32). Segundo o teórico (SCHECHNER, 2010, p. 34):

O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de performances, desde o xamanismo e o exorcismo até o transe, desde o ritual até a dança estética e o teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais, da psicanálise ao psicodrama e à análise transacional. Na verdade, o comportamento restaurado é a principal característica da performance. Os praticantes de todas essas artes, ritos e curas assumem que certos comportamentos — sequências organizadas de eventos, ações roteirizadas, textos, movimentos coreografados — existem separadamente dos performers que “executam” esses comportamentos. Como o comportamento é separado daqueles que o realizam, ele pode ser armazenado, transmitido, manipulado e transformado

De certo modo, o comportamento restaurado pode ser compreendido como uma “prática simbólica e reflexiva” (SCHECHNER, 2010, p. 35), cuja relevância não reside unicamente na repetição de ações, mas na abertura para a escolha consciente entre diferentes formas de atuação. Essa possibilidade de escolha introduz um dilema fundamental: o sujeito pode optar por performar não somente outra pessoa, mas também outra entidade, transcendendo limites previamente estabelecidos e explorando novas formas de representação e identidade. Richard Schechner argumenta que a performatividade não se limita à mera repetição de gestos ou ações, mas envolve a recriação e ressignificação de comportamentos, incorporando elementos sociais, culturais e subjetivos que ampliam as possibilidades de expressão e criação. Dessa maneira, a arte performática emerge como um espaço no qual o indivíduo pode reinventar-se continuamente, testando os limites entre o real e o encenado, o espontâneo e o ensaiado.

Ao entender a performatividade como um processo que está sempre em transformação, fica claro que sua essência está na flexibilidade e na variedade de interpretações que ela permite. Mais do que somente uma expressão artística, a performance se torna um espaço de experimentação e descoberta, onde cada ato comunicativo não revela só as intenções pessoais, mas também os contextos socioculturais e históricos que influenciam nossas interações. Ainda assim, uma análise mais detalhada sobre esse tema será apresentada no próximo capítulo, onde vamos explorar suas nuances e complexidades.

Outro aspecto relevante é que a significação de uma performance depende da perspectiva de quem a observa. Do ponto de vista teórico, qualquer ação pode ser considerada uma performance; contudo, sob perspectivas sócio-históricas e culturais, certos atos serão reconhecidos como performance e outros não (SCHECHNER, 2010, p. 15). Isso também se aplica à arte: não é possível definir algo como arte performática sem considerar o contexto cultural em que está inserido. Para Schechner (2010, p. 12), distinguir performance artística de

ritual é uma tarefa complexa, já que a diferença entre ambos reside na função e na circunstância em que ocorrem socialmente.

A performance pode ser categorizada em oito diferentes nichos: (SCHECHNER, 2010, p.23): (1) na vida diária, como socializar ou atividades rotineiras; (2) nas artes, aparecendo nos “*happening*” e artes visuais; (3) nos negócios, como forma de manipulação ou convencimento sobre determinado assunto; (4), nos esportes; (5) nas tecnologias; (6) no sexo; (7) nos rituais sagrados e seculares, por exemplo, nas manifestações ritualísticas dos antigos maias; (8) nas brincadeiras, em que as crianças fantasiam um cenário. Como funcionalidade, a performance pode assumir (SCHECHNER, 2010, p. 18) as características de entretenimento, criação, mudança de identidade, estímulo, cura, ensinamento, persuasão e marca do sagrado ou profano. Convém ressaltar que a performance nem sempre assume todas as funções, mas pode salientar mais de uma (SCHECHNER, 2010, p. 18).

1.2 Antecedentes da performance

Para a melhor compreensão acerca da performatividade, é necessário retomar os fundamentos iniciais da sua criação. Durante a Grécia Antiga (SCHECHNER, 2010, p. 31), o filósofo Platão difundiu, a partir de sua “Alegoria da caverna”, que o verdadeiro real existia somente no mundo das ideias; já a realidade ordinária seria uma sombra projetada em uma parede. A arte, por sua vez, seria uma imitação dessas sombras e, portanto, duplamente afastada do real. Em contraste, a teoria hinduísta do *maya-lila* (SCHECHNER, 2010, p. 32) afirma que o real é lúdico, mutável e ilusório. Maya representa a ilusão da realidade, a percepção enganosa do mundo como algo fixo e absoluto, enquanto Lila sugere que o universo é um jogo divino, uma manifestação espontânea e criativa da consciência suprema. Outras tradições propõem a existência do *brahman*, o absoluto universal com o qual o indivíduo pode se fundir por meio da meditação, do ioga ou de uma vida plena e aperfeiçoada.

No período medieval, o teatro desempenhou um papel central na difusão de valores cristãos, assumindo uma função religiosa e pedagógicas voltadas à formação espiritual. As principais manifestações teatrais eram os mistérios, milagres e moralidades, encenadas tanto em espaços públicos como na igreja. Paralelamente, desenvolve-se o teatro profano, desvinculado das instituições eclesiásticas e voltados para o entretenimento popular. Temas cotidianos, satíricos e cômicos, que criticavam os costumes sociais e figuras de autoridade eram frequentemente realizados. Embora marginalizados, o Teatro Profano revelou o potencial de encenação como espaço de resistência simbólica e expressão coletiva.

Na Europa renascentista (SCHECHNER, 2010, p. 33), difundiu-se a ideia de que o mundo é um “*theatrum mundi*”, um grande teatro. Jacques Lacan (SCHECHNER, 2010, p. 33), por sua vez, elaborou a teoria do “estágio do espelho”, sugerindo que bebês a partir dos seis meses reconhecem a própria imagem no espelho como um “outro”. Gregory Bateson (SCHECHNER, 2010, p. 33), em *Uma Teoria do Jogo e da Fantasia*, destacou a importância da “metacomunicação”, ou seja, da mensagem que comunica: “Estou te enviando uma mensagem”. Já o J. L. Austin (SCHECHNER, 2010, p. 33) introduziu o conceito de performativos — enunciados como apostas, promessas e nomeações — que não somente dizem algo, mas realizam uma ação por meio da fala.

1.3 Os processos da performance

Os processos que envolvem a performatividade podem ser compreendidos em três etapas: pré-performance, performance pública e consequências. A seguir, faremos uma breve exposição sobre cada uma dessas fases, visando contextualizar o percurso que constitui a prática performática na totalidade.

A primeira etapa relaciona-se com aquilo que precede a performance. Tal etapa é essencial para o desenvolvimento técnico, conceitual e expressivo do *performer*, e pode ser subdividida em três categorias: treino, *workshop* e ensaio. O treino (SCHECHNER, 2010, p. 39) refere-se a tudo aquilo realizado de maneira oculta ao público (embora haja exceções) e em que, por meio da imitação e observação, o performer transmuta seu conhecimento em prática. Ele pode ocorrer de maneira formal, com técnicas de ensino, ou informal, no qual o indivíduo realiza de maneira pró-ativa seu treino.

O *workshop* (SCHECHNER, 2010, p. 45) representa uma etapa ativa e experimental no processo de pesquisa e treinamento. Trata-se de um espaço formativo e coletivo onde são oferecidas aulas e treinamentos específicos, visando explorar as possibilidades performáticas. O *workshop* é uma grande tentativa prévia de realizar a performance. Já o ensaio (SCHECHNER, 2010, p. 47) consiste na organização e sistematização do material que foi treinado e pesquisado previamente. É o momento de estruturação da performance, no qual se busca reduzir os “ruídos do sistema” — isto é, inconsistências entre os diversos elementos cênicos e expressivos. O ensaio é essencial para a coesão do trabalho final, permitindo o refinamento das ações e a sintonia entre os participantes.

No decorrer da etapa de performance pública, o indivíduo inaugura a sua jornada por meio do processo de aquecimento (SCHECHNER, 2010, p. 50), o qual, simbolicamente, representa a sua transição entre o ser ordinário e o ser performático. A maneira de se aquecer

varia conforme o contexto no qual se insere: um manifestante organiza seus materiais antes de ir às ruas; um médico prepara seus instrumentos de trabalho e instrui sua equipe previamente a um procedimento; e o *performer*, por sua vez, encontra em sua subjetividade os meios mais adequados para se preparar. Na sequência, ocorre a performance (SCHECHNER, 2010, p. 51) propriamente dita — foco central das discussões deste capítulo — que pode ser compreendida como o ápice da jornada performativa. É durante esse momento, que o indivíduo assume o papel a que lhe foi atribuído ou que escolheu representar, conferindo sentido à sua atuação pública.

Como conclusão desta etapa, adentramos na técnica de relaxamento (SCHECHNER, 2010, p. 55), onde o *performer* submete-se a um processo de descompressão entre o mundo artístico e a realidade. Os figurinos são guardados, a maquiagem retirada e o ator volta a performar a sua própria realidade. Por fim, chegamos à última etapa, e talvez a de maior importância, uma vez que a sua duração ocorre por tempo indeterminado. Agora o protagonismo passa para o espectador e críticos que irão comentar sobre a obra artística por meio de resenhas ou redes sociais. O mérito desse período se dá pelo fato de que tais reflexões podem determinar o destino do intérprete e sua performance (SCHECHNER, 2010, p. 56).

1.4 Performance como amplo aspecto

Segundo Richard, “se a vida imita a arte, a arte imita a vida” (2010, p. 76) e, assim como interpretamos papéis diversos em nossa vida — onde cada um solicita características e estratégias para o bom desempenho —, para o *performancer* a lógica de desenvolvimento de suas representações segue a mesma — cada papel interpretado necessita de qualidades específicas. Segundo o autor (2010, p. 77):

A atuação consiste em comportamentos focados, claramente marcados e enquadrados, especificamente projetados para a exibição. No extremo oposto da não atuação, não há representação de outro ou de um personagem. O ator minimalista simplesmente realiza certas ações que são recebidas como atuação pelos espectadores devido ao contexto. Em contraste, na atuação total, o “outro” é tão poderoso que chega a dominar ou possuir o intérprete.

O teórico Michael Kirby (SCHECHNER, 2010, p. 78) propôs um espectro de associações para facilitar a compreensão do processo de performance. Esse espectro se estende desde o polo da não-atuação até a atuação complexa, passando por diferentes níveis intermediários. No extremo inicial, encontra-se a representação não matricial (“*nonmatrixed*”), em que o ator está no palco realizando ações e movimentos, mas sem os interpretar — ou seja, não há personagens, emoções ou qualquer matriz ficcional envolvida. Em seguida, temos a atuação recebida (“*receiving acting*”), na qual o ator não tem a intenção de interpretar, mas o público percebe que há uma forma de representação em curso. Esse tipo de atuação pode ser

associado, por exemplo, a figurantes. No nível seguinte, está a atuação simples (“*simple acting*”), caracterizada pelo início de pequenas interpretações, ainda que de maneira primária e sem profundidade emocional. Por fim, no polo oposto, situa-se a atuação complexa (“*complex acting*”), na qual o ator e o personagem se fundem, envolvendo-se em emoções e dimensões psicológicas mais profundas.

Outras cinco formas de interpretações performativas são apresentadas pelo autor, sendo elas:

(1) Performance realista (SCHECHNER, 2010, p. 82), que busca representar a realidade de forma verossímil, optando por obras naturalistas e/ou realistas. O foco está na atuação psicológica, obtendo uma camuflagem entre o real e a interpretação, de maneira que o público não perceba haver uma representação.

(2) Performance brechtiana (SCHECHNER, 2010, p. 86), que apresenta um rompimento entre o véu do público e do *performer*, propondo um distanciamento emocional da atuação. Aqui, a quarta parede é quebrada,¹ a narração pode aparecer e intervenções ocorrerão.

(3) Performance codificada (SCHECHNER, 2010, p. 89), cuja representação é transpassada entre gerações por meio de gestos, músicas e afins. Um importante fator sobre este tipo de performance é que o espectador deve compreender sobre a cultura ou estar inserido nela para o entendimento da obra.

(4) Rituais, nos quais, “rigorosamente falando, realizar rituais não é 'atuar' no sentido teatral, porque a maioria dos ritualistas não interpreta ou simula o transe.” (SCHECHNER, 2010, p. 98). Os rituais podem estar relacionados a contextos religiosos, políticos e outros, exigindo uma menor audiência.

(5) Máscaras e Marionetes (SCHECHNER, 2010, p. 99), sendo objetos interativos usados como meios de criação performática, em que o ator, indiretamente, fantasia uma atuação e cria relações psico-emocionais por meio de gestos coreografados.

1.5 Performance *collage*

Após a concepção de um panorama generalizado acerca da performance, iremos agora investigar aspectos específicos da performatividade artística, considerando sua multiplicidade de

¹ A quebra da quarta parede, proposta por Bertolt Brecht, consiste na interrupção da ilusão teatral por meio da interação direta entre os atores e o público, visando provocar distanciamento crítico (*Verfremdungseffekt*) e estimular a reflexão racional sobre os temas encenados.

justaposição de elementos. Em seu conceito geral, *collage* refere-se à união de imagens diversas, sem correlações, advindas de fontes diferentes (COHEN, 2007, p. 60). Desta forma, conforme apresentado por Aguilar (apud COHEN, 2007, p. 50), “A performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual. Na performance, o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial.”.

Adversa a teoria de *Gesamtkunstwerk* — tal como formulada por Richard Wagner, compositor alemão do século XIX, na qual ressurgiu na performance contemporânea como uma estratégia de integração entre corpo, som, espaço e ação, visando uma experiência estética total, imersiva e sensorialmente expandida —, na performance *collage* (COHEN, 2007, p. 60) há uma sobreposição de elementos, ou seja, a música não se relaciona com a coreografia, o cenário não possui relação direta com o personagem, possuindo assim, itens de valores isolados. Outro relevante fator neste tipo de performance é o fato de a estrutura da história não possuir uma forma aristotélica, com começo, meio e fim. Aqui, a eliminação de uma cena é tida como um ganho na forma interpretativa. Segundo Flusser (apud COHEN, 2007, p. 64), “*collage* evoca, pela exclusão e recusa, portanto por definição, o mundo codificado, ela impõe por justaposição e, portanto, por síntese proposta pelo *collage* não é o fim em si, mas incita desdobramentos infinitos, que são possibilidades de reler o mundo”.

Na performance *collage* é perceptível a importância do espaço no qual a obra está sendo produzida, uma vez que ela é, normalmente, realizada fora dos espaços teatrais. Essa escolha é dita como uma estratégia para o reforço da tridimensionalidade — relação entre o público, performer e palco — podendo ser apresentado em galerias, ruas e outros espaços não-convencionais. Esses elementos são estruturados a fim de construir uma espécie de estranhamento onde possuem como base, conforme já citado anteriormente, Brecht que visava romper com o teatro clássico e suas ilusões (COHEN, 2007, p. 61). Ao afastar o espectador de maneira emocional, o mesmo é convocado a ter uma reflexão crítica daquilo que está consumindo. Observa-se também uma influência da estética surrealista, em que, singularmente, ressignifica objetos cotidianos de sua função original, ignorando as formas convencionais. Nesse contexto, assim, a utilização da *collage* na performance resgata, no ato de criação, através do processo de livre associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego (COHEN, 2007, p.62). Por fim, podemos classificar a performance *collage* em três diferentes tipos de estruturação. (1) Organização Sínica: o *letimovit*, ou seja, o tema melódico, articula sentidos na “*mise-en-scene*”; (2) Organização pelo tempo/espaço; (3) Organização pelo *self*: onde o ego pessoal do artista é quem move a performance (COHEN, 2007, p. 86–87).

1.6 Topos cênicos

O topo cênico se refere ao local no qual a performance é desenvolvida. É nesse espaço cênico que se designam as conexões principais entre os dois integrantes essenciais da expressão teatral: o *performer* e o público (COHEN, 2007, p. 116). Tais relações não ocorrem diretamente, mas são dimensionadas por algo que compreendemos como “texto” complexo, ou seja, um conjunto de elementos presentes na encenação (COHEN, 2007, p. 118). Sendo através desse “texto” performado que ocorrem as transmutações simbólicas do teatro: mudanças de sentido ou significados e processos de significação estética que fazem a experiência estética e comunicativa entre quem atua e quem assiste acontecer de forma mais intensa e envolvente. Sendo assim, conforme o autor (COHEN, 2007, p. 116)

Nesse sentido, se tivermos em mente um modelo topológico, a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena.

Podemos afirmar que o teatro funciona como um espaço de manipulação do real (COHEN, 2007, p. 119). Nas artes cênicas encontramos um processo de dualidade temporal, pois, por um lado, não possuindo os mesmos aparatos tecnológicos, uma obra teatral não fica gravada como uma cinematográfica, não podendo ser revista com a mesma precisão (COHEN, 2007, p. 120). Entretanto, enquanto a obra continuar em cartaz, ela poderá ser revista e reapresentada. Outro aspecto curioso das obras teatrais, é que o fato do espectador estar presente “ao vivo”, as composições cenográficas, objetos, figurinos, luz e afins, ganham o significado além do denotado, possibilitando uma maior experimentação (COHEN, 2007, p. 120).

Ao adentrarmos nas especificações dos topos, encontramos, nos diversos modelos, o objetivo da representação da peça somente pela escolha do mesmo. No modelo binário (COHEN, 2007, p. 121) encontramos a representação do palco (topo 1) e da plateia (topo 2), onde percebemos uma distância psicológica entre espectador e *performer*, uma vez que nesse caso a audiência somente observa. Já o intérprete encontra-se num aparato estático no qual somente pode representar e não ser. O modelo estético (COHEN, 2007, p. 125) apresenta o topo das coxias, palco e auditório. Aqui, o objetivo principal é a representação da realidade, escondendo aquilo que não deve ser mostrado. Esta é uma opção utilizada por teatros realistas e naturalistas e *voyer*. O modelo mítico (2007, p. 128) ostenta o topo 1 e o topo 2 de maneira flexível, onde a interação entre os elementos envolvidos ocorre de uma forma espontânea. Aqui vemos a introdução do teatro ritual, que teve como principal representante o “*mystery drama*”, cujas apresentações esotéricas guiavam as obras. Por fim, chegamos àquele que talvez seja o

exemplo mais emblemático da linguagem performática: o “*happening*”, que ocorre em “*free theater*” (tradução livre: teatros livres) cujas características principais se mostram com (COHEN, 2007, p. 132):

Livre funcionamento das atividades criadoras sem consideração alguma sobre se agrada ou se venda. A superação dessa aberrante relação de sujeito e objeto (observador/observado, explorador/explorado, espectador/ator, colonizador/colonizado, alienista/alienado) separação frontal que até aqui domina e condiciona a arte moderna

Nos “*happenings*” os limites entre o ficcional e o real se diluem em uma linha tênue, na qual o que mais importa é o processo do que a ritualística do ato (COHEN, 2007, p. 133). Embora o *happening* possa ser compreendido como uma manifestação de performance, destaca-se que não se trata da mesma prática. A performance é uma linguagem artística que surgiu como desdobramento do “*happening*” e ambos estão enquadrados na “*free art*” marcada pela ruptura e transversalidade entre linguagens (COHEN, 2007, p. 134). Desse modo, a performance não deve ser entendida como movimento isolado, mas como parte de uma constelação artística e multidisciplinar que rompe com os moldes tradicionais e reinventa continuamente a presença, o corpo e a ação no espaço.

CAPÍTULO 2: A arte da resistência

A compreensão das dinâmicas de poder e resistência nas sociedades contemporâneas exige uma abordagem que vá além das estruturas formais e visíveis de dominação. James C. Scott (2003), em sua obra, propõe uma leitura alternativa das relações sociais, centrada nas práticas cotidianas dos sujeitos oprimidos e nas formas sutis — muitas vezes invisíveis — de resistência. O autor delimita seu olhar aos pequenos gestos organizados e discursos velados, que, embora aparentam ser inofensivos ou até irrelevantes, constituem uma verdadeira e potente forma de resistência contra as estruturas de poder estabelecidas.

Este capítulo, com o intuito de aprofundar e explicar a teoria proposta, pretende apresentar os fundamentos teóricos que embasam a análise, com ênfase nos conceitos de “discurso público” e “discurso oculto”. A partir dessas categorias analíticas, busca-se não somente compreender as formas de resistência, mas também como grupos marginalizados constroem estratégias de sobrevivência e contestação em contextos de dominação, frequentemente sem recorrer ao confronto direto ou à violência explícita. Este estudo se propõe a mostrar como a resistência pode ser desempenhada nas margens, naquilo que, à primeira vista, parece irrelevante ou inofensivo.

Para a melhor compreensão desta teoria, iremos nos debruçar sobre a estética dadaísta — uma arte de vanguarda que surgiu no século XIX nos cabarés europeus, com o objetivo explícito de romper com a lógica bélica da Primeira Guerra Mundial e contestar as formas tradicionais de arte e a violência do contexto social da época — que, por meio de pequenos gestos artísticos, manifestava resistência diante da opressão social, política e cultural. A escolha deste movimento artístico para ilustrar a teoria se dá pela sua característica de subversão das normas vigentes, e também pela maneira como ele influenciou o objeto principal deste trabalho de conclusão — o filme *Cabaré* — que utilizou elementos dessa vanguarda para a construção de sua narrativa visual e crítica.

2.1 Discursos ocultos

Antes de iniciarmos a nossa análise sobre as sutis, porém poderosas, formas de resistência, é necessária a compreensão das maneiras pelas quais o poder se insere de forma profunda e ampla na vida social, influenciando a estrutura de toda a sociedade. A dominação não opera somente de maneira explícita, por meio de ordens diretas, ameaças ou imposições, mas

também se exerce por meio de normas socialmente aceitas, rituais históricos e gestos de cortesia que sustentam e perpetuam as estruturas de submissão de acordo com Scott (2003, p. 27). Exemplos disso são atos cotidianos como curvar-se diante de uma figura monárquica, uma saudação respeitosa ou o gesto de tirar o chapéu diante de uma personalidade que ocupa uma posição hierárquica mais elevada (SCOTT, 2003, p. 84). Embora muitas dessas práticas sejam amplamente interpretadas como meras formalidades ou sinais de respeito pela maioria, elas, na verdade, reforçam a subordinação social e a ritualização das relações de poder entre os oprimidos e os opressores (SCOTT, 2003, p. 28).

Esse fenômeno pode ser comparado a um jogo teatral cuidadosamente encenado, no qual, ainda que os dominadores não tenham controle absoluto sobre cada cena, é a sua lógica de domínio que prevalece e predomina, conduzindo todo o enredo (SCOTT, 2003, p. 30). No entanto, não é possível estabelecer com total clareza o quanto essa atuação é imposta ou voluntária, pois a própria estrutura de dominação exige uma série de naturalizações que mascaram e confundem os limites entre escolha e imposição (SCOTT, 2003, p. 31). Esse jogo de aparências não ocorre de maneira superficial; pelo contrário, ele constitui o próprio terreno onde se erguem as bases da dominação, tornando-se um mecanismo essencial para sua perpetuação e a consolidação das relações de poder ao longo do tempo (SCOTT, 2003, p. 32).

É nesses espaços altamente ritualizados e aparentemente inofensivos que as pequenas formas de dissimulação e resistência emergem discretamente, revelando brechas que os dominados identificam e exploram para subverter a lógica do poder vigente. Por meio de estratégias como ironias sutis, fingimento de obediência e encenações estratégicas de submissão, os indivíduos articulam práticas de resistência que, embora silenciosas e discretas, demonstram a fragilidade dos mecanismos de coerção e expõem a permanência de um discurso oculto de contestação (SCOTT, 2003, p. 49). Um fator fundamental nesse processo é a existência do discurso oculto coletivo, que se mostra essencial para todas as relações de poder e para a construção de uma identidade de resistência compartilhada entre os subordinados (SCOTT, 2003, p. 51).

Dessa forma, o discurso oculto pode ser definido como o “espaço onde os subordinados podem falar com relativa liberdade, longe da vigilância dos poderosos, e onde podem construir uma contra-narrativa à ideologia dominante” (SCOTT, 2003, p.19). Essa forma de resistência, ainda que não oficializada por instituições formais ou políticas, desempenha um papel significativo na formação de uma consciência coletiva entre os oprimidos, permitindo-lhes desenvolver uma percepção crítica do sistema em que estão inseridos. Além disso, o discurso oculto atua como um mecanismo essencial para a preservação de identidades culturais e sociais

que, de outra forma, estariam constantemente ameaçadas pela hegemonia dominante e suas políticas de assimilação forçada (SCOTT, 2003, p. 38).

Ao optarem por formas de resistência dissimuladas, os subordinados aplicam em suas estratégias pequenas transgressões anônimas, sutis e invisíveis, ao invés de grandes rebeliões abertas e visíveis. Esses atos incluem práticas como o furto de alimentos, a invasão de propriedades e até mesmo a recusa em cumprimentar figuras de autoridade ou em se submeter àquelas pequenas normas que normalmente servem para reafirmar a hierarquia (SCOTT, 2003, p. 47). No entanto, em todas essas atuações, há um instinto latente de autopreservação e autocontrole, visando evitar que suas táticas sejam explicitamente reconhecidas ou punidas pelo grupo dominante. Por essa razão, os grupos oprimidos se preocupam constantemente com sua autoimagem e com a maneira como suas ações podem ser interpretadas pelos outros, desde como se vestem e caminham até a maneira como falam e se comportam no cotidiano. Cada gesto e expressão é cuidadosamente analisado para garantir que suas ações de resistência não sejam detectadas ou, mais importante, não resultem em represálias violentas ou sociais.

Ao examinar o discurso oculto, é essencial compreender que seu desenvolvimento atravessa quatro momentos políticos distintos, que podem ser observados de maneira clara e progressiva: interpretação às margens, discurso oculto, discurso análogo e explosão (SCOTT, 2003, p. 48). O primeiro estágio refere-se à resignificação dos discursos das elites e dos grupos dominantes a partir das percepções e experiências dos subordinados, ou seja, uma transformação das narrativas impostas pela classe dominante (SCOTT, 2003, p. 48). Embora neste momento não haja um confronto explícito ou violento, a lógica do poder começa a ser sutilmente subvertida por meio da reinterpretação e da manipulação das ideias e símbolos do poder. O segundo estágio corresponde ao discurso oculto propriamente dito (SCOTT, 2003, p. 49), no qual os grupos subordinados se reúnem em locais conhecidos como bastidores — espaços inacessíveis aos dominadores — onde podem se expressar livremente, sem a vigilância dos poderosos, e articular críticas ao sistema vigente. Segundo o autor, os bastidores referem-se (SCOTT, 2003, p. 174)

Primeiro, que o discurso seja expresso num espaço social reservado, onde o controle, a vigilância e a repressão dos dominadores sejam mais difíceis de exercer, e segundo, que este espaço social exclusivo seja inteiramente composto por confidentes que compartilhem experiências de dominação idênticas. A condição inicial é aquela que possibilita que os subordinados possam falar livremente, ao passo que a segunda garante que eles tenham, na sua experiência de subordinação comum, algo que falar.

Esse discurso é posteriormente disseminado por meio do discurso análogo, terceira etapa do processo, que utiliza metáforas, fábulas, provérbios, canções e outras formas de comunicação

indireta para expressar críticas à estrutura de poder e às injustiças sociais. Uma característica fundamental dessa fase é que, com o tempo, a autoria dessas narrativas se dilui entre os membros do grupo, impossibilitando rastrear seus criadores originais e garantindo a segurança da mensagem (SCOTT, 2003, p. 49). Por fim, ocorre a explosão (SCOTT, 2003, p. 49), o último estágio do ciclo, quando o discurso oculto rompe com o silêncio e se torna um discurso público. Esse momento costuma se manifestar por meio de manifestações coletivas como protestos, greves, boicotes e até revoltas violentas, representando uma ruptura decisiva com a dissimulação e a obediência aparente, além de revelar a insatisfação acumulada ao longo do tempo e a incapacidade de os subordinados continuarem a suportar a opressão. O autor se utiliza da dualidade hegeliana para exemplificar que aqui, a luta contra o outro advém da necessidade de manter sua própria honra e sobrevivência.

2.2 Discursos públicos

As formas de dominação não são somente sustentadas pela força física ou pelas ações de imposição explícita de poder, mas também pela construção de discursos que moldam as percepções sociais e legitimam o poder dos dominadores. O discurso público desempenha um papel essencial nesse processo, pelo fato de ser por meio dele que se estabelecem narrativas que reforçam hierarquias sociais, naturalizam as desigualdades e mascaram contradições estruturais (SCOTT, 2003, p. 83). Através do discurso público, os dominadores consolidam suas posições de poder e estabelecem as normas sociais que favorecem sua autoridade, transformando o que poderia ser uma imposição violenta em algo aceito ou até mesmo internalizado pela sociedade.

Dentre as diversas formas de estratégias de dominação, uma das mais evidentes é a manifestação de cerimônias e rituais, que conferem um caráter quase natural à hierarquização social, reforçando a posição daqueles que ocupam as camadas privilegiadas (SCOTT, 2003, p. 87). Essas práticas não somente revalidam a supremacia dos poderosos, mas também contribuem para a internalização de sua autoridade pelos subordinados, que acabam por ver a estrutura de poder como algo imutável e até essencial para a ordem social. Um exemplo clássico disso é a Alemanha durante o regime nazista, onde os eventos sociais eram cuidadosamente planejados para demonstrar a grandiosidade do líder e do regime, utilizando discursos elaborados, exposições de imagens e datas comemorativas que auxiliavam na consolidação do poder, transmitindo a ideia de que a estrutura vigente era legítima e deveria ser perpetuada.

Outra característica de tal discurso público pelos dominadores é o apelo constante ao passado como uma justificativa para o direito à dominação (SCOTT, 2003, p. 86). O recurso ao tradicionalismo e à história funciona como um mecanismo de legitimação, visando convencer a

sociedade de que determinadas práticas e regras são parte de um legado consolidado e inquestionável. No caso da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, era frequentemente evocado o discurso do Sacro Império Romano Germânico, como se fosse uma marca de grandeza histórica e da verdadeira essência alemã, que teria sido “traída” no período pós-guerra. Tal recurso buscava reconectar o regime com uma era considerada mais gloriosa e superior, oferecendo aos dominadores a legitimidade de um passado distante para justificar suas ações autoritárias no presente. Segundo James C. Scott (2003, p. 86),

É fácil cair na tentação de ver as exibições e rituais do poder como uma espécie alternativa econômica ao uso coercitivo da força ou como uma tentativa de reativar uma fonte original que tenha perdido sua força. Com efeito, ao transmitir uma imagem de poder efetivo e a intenção de o usar, a ostentação do poder pode, de fato, economizar o uso da violência.

Como já mencionado, os discursos públicos são cuidadosamente moldados para a manutenção de uma percepção alinhada aos interesses dos dominadores (SCOTT, 2003, p. 92). Um dos métodos mais comuns para alcançar esse objetivo é o uso de eufemismos, que servem como uma forma de mascarar ou suavizar os aspectos mais negativos da dominação. Governos e instituições recorrem frequentemente a termos que transformam medidas impopulares ou autoritárias em algo aparentemente positivo, ou necessário para o bem coletivo. Exemplos disso são as expressões como “ataques militares” reconfigurados como “operações de pacificação”; “campo de reabilitação” que na realidade é uma “prisão”; “acalmar” usados como sinônimo de submeter alguém à força, utilizando uma “camisa de força” (SCOTT, 2003, p. 92). Esses eufemismos não só distorcem a realidade, mas também contribuem para a legitimação de ações que, de outra forma, seriam vistas com ceticismo ou rejeição pela sociedade.

Além disso, o discurso público dos dominadores também pode ser caracterizado pelo uso de termos que estigmatizam os opositores ou aqueles presentes à margem da sociedade (SCOTT, 2003, p. 94) visando rotular essas pessoas de maneira negativa e, assim, marginalizar suas reivindicações e resistências. Termos como “bandidos”, “doentes mentais”, “delinquentes” ou “terroristas” não são somente descrições neutras ou informativas, mas sim instrumentos de poder que redefinem a percepção social sobre esses grupos. Ao impor esses rótulos, os dominadores não somente mascaram a realidade da opressão, mas também criam obstáculos para as tentativas de contestação, dificultando as articulações de discursos contrários ao poder hegemônico, uma vez que qualquer crítica pode ser rapidamente desacreditada ou desqualificada com o uso dessas palavras estigmatizantes.

Por fim, uma das características mais marcantes do discurso público dos dominadores é o uso de desfiles e outras manifestações públicas organizadas, que funcionam como uma

encenação visual da disciplina e do controle social (SCOTT, 2003, p. 100). Esses eventos são mais do que simples momentos de exibição de poder; eles têm a função de consolidar a hierarquia e reforçar a estrutura de poder, permitindo que a sociedade perceba a submissão dos indivíduos aos limites e regras impostas pelos dominadores. Ao organizar essas exibições, os dominadores conseguem garantir que a submissão não somente seja internalizada pelos subordinados, mas também visivelmente reafirmada perante todos. Os desfiles, com suas demonstrações de obediência e alinhamento, funcionam como rituais que asseguram a continuidade da dominação, ao mesmo tempo que limitam os espaços para resistência, uma vez que qualquer tentativa de reunião fora das normas estabelecidas é imediatamente tratada como um motim ou uma ameaça à ordem (SCOTT, 2003, p. 101).

2.3 A arte do disfarce político

Agora, exploraremos as múltiplas estratégias que os grupos subordinados empregam para manifestar sua resistência sem confrontação direta, utilizando formas disfarçadas de discurso público. A resistência nem sempre se apresenta de maneira explícita; muitas vezes, ela se infiltra nas entrelinhas, nos gestos sutis, na ironia e nas narrativas codificadas que passam despercebidas pelos dominadores. Essas formas de contestação operam nas restrições impostas pelo poder, permitindo que os subordinados expressem descontentamento sem sofrer retaliação imediata. Ao compreender esses mecanismos, podemos enxergar como a linguagem e os símbolos se tornam ferramentas de luta e sobrevivência, mantendo viva a contestação mesmo em contextos de extrema opressão.

Uma das principais estratégias da resistência disfarçada envolve a ocultação da transmissão de mensagens. Essa técnica se desdobra em dois métodos principais: o primeiro disfarça o conteúdo da mensagem, tornando-a ambígua ou codificada para evitar repressão; o segundo disfarça o próprio mensageiro, garantindo que ele não seja identificado como agente de contestação. (SCOTT, 2003, p. 198). Um exemplo clássico do primeiro método é a utilização de músicas ou histórias populares para transmitir críticas sociais. Muitas canções folclóricas, contém metáforas que, para o público certo, revelam uma mensagem de resistência contra o poder dominante, mas que, para os opressores, parece somente entretenimento inofensivo. O segundo método pode ser observado em contextos de autoritarismo, onde líderes da resistência utilizam pseudônimos ou terceiros para divulgar mensagens subversivas, protegendo-se da perseguição direta (SCOTT, 2003, p. 198).

O anonimato não se restringe somente à transmissão de mensagens, mas também se estende a outras formas de resistência e contestação. Em diversas situações, grupos subordinados

desenvolvem técnicas para ocultar sua identidade, permitindo que realizem críticas e até mesmo desafios diretos ao poder sem sofrer represálias imediatas (SCOTT, 2003, p. 200). Essa estratégia funciona para evitar a responsabilidade social de uma única pessoa. Segundo o autor, entre as táticas de anonimato estão: “possessões por espíritos, os boatos, as agressões por práticas mágicas, os rumores, as ameaças e os actos de violência sob anonimato, as cartas anônimas e as insurreições anônimas em massa” (SCOTT, 2003, p. 200). Cada grupo encontrava a melhor forma de transpassar tal meio, possuindo diferentes formas que as representavam no contexto cultural e social.

O próximo elemento, amplamente utilizado tanto pelos grupos dominadores quanto pelos subordinados, é o uso estratégico do eufemismo. Essa técnica funciona como um véu de dissimulação, permitindo que certas mensagens subversivas sejam transmitidas sem que sejam imediatamente identificadas como atos de insurreição. O discurso, ao invés de se apresentar de forma abertamente contestadora, camufla-se por meio de termos ambíguos e expressões suavizadas, criando um espaço onde a crítica é sugerida, mas nunca plenamente confirmada (SCOTT, 2003, p. 2015).

Outra forma de discurso público é o resmoneio (SCOTT, 2003, p. 2018), um mecanismo de resistência sutil, onde a insatisfação se manifesta de forma contida, evitando uma confrontação direta com o poder. Seu propósito é atingir o limiar da insubordinação, permitindo que os subordinados expressem suas frustrações sem que isso se transforme em um ato explícito de desafio. Essa estratégia se baseia na dissimulação: murmúrios, comentários ambíguos, gestos e atitudes que sugerem oposição sem nunca a afirmarem diretamente. Por exemplo, em regimes autoritários, trabalhadores podem expressar descontentamento por meio de ironias veladas ou mudanças sutis no comportamento, sem que suas ações sejam interpretadas formalmente como um ato de rebeldia.

2.4 Dadá-Berlim

Durante o período da pós-Primeira Guerra Mundial, a atmosfera de tensão, instabilidade e incerteza impulsionou o surgimento de diversas manifestações estéticas como formas de resistência velada contra o sistema bélico e a lógica de guerra que se instaura na sociedade. Berlim, uma cidade marcada por contradições e transformações intensas, emergia como um epicentro de efervescência política e social, onde discursos e expressões artísticas se tornaram poderosas ferramentas de contestação. Como afirma o autor, “Para Dadá, toda essa efervescência constitui matéria-prima para a formação do seu grupo mais ativo, mais vigoroso, mais polêmico, mais breve, mais contraditório e mais politizado” (BAITELLO JÚNIOR, 1993, p. 10). Foi nesse

contexto tumultuado que o Dadaísmo surgiu, não somente como um movimento artístico, mas como uma resposta radical e irônica ao absurdo da guerra e à ordem estabelecida. Ao invés de buscar a beleza ou a ordem, o Dadaísmo exaltava o *nonsense*, a desconstrução e a subversão, tornando-se um dos maiores símbolos de crítica à lógica dominante do período. Segundo o professor Norval Baitello Júnior (1993, p. 90), “Quem contra o Dada está, é dadaísta!”. Dada não exclui seu oposto, não o contradiz, mas engole-o ou se deixa aparentemente engolir, transformando-o, com isso, em Dadá. Essa aporia, como ele diz, é o princípio fundamental da “lógica dadaísta” e sua especificidade mais prezada e mais marcante: “dada é nada, i.e., tudo”.

2.4.1 Nascimento e Características do Dadaísmo

Antes de nos aprofundarmos nas características específicas e históricas do dadaísmo em Berlim, é fundamental compreender o contexto geral que explica por que o movimento, especificamente nesse local, surge de forma única. O dadaísmo nasceu em 1916, no Cabaré Voltaire, em Zurique, na Suíça, fundado por Hugo Ball e Emmy Hennings (BAITELLO JÚNIOR, 1993, p. 17). Esse espaço se torna um ponto de encontro para artistas e intelectuais exilados que, imersos no caos e nas consequências devastadoras da guerra, buscavam novas formas de expressão para desafiar as convenções culturais, sociais e políticas vigentes na época. O Cabaré, portanto, surge como um bastidor de ideias e, como afirma Balzac, pode ser visto como o “parlamento do povo” (BALZAC apud SCOTT, 2003, p. 173). Segundo relatos históricos, o nome “Dada” teria surgido a partir de uma seleção de palavras em um dicionário francês, onde “Dada” significava “Cavalo de Pau”, revelando a principal característica do movimento: a valorização da ilógica e do absurdo.

Outras características fundamentais do movimento incluem a valorização do *nonsense* por meio da desconstrução artística, a crítica ao sistema burguês, o repúdio aos modelos clássicos, a ironização da arte e o questionamento das estruturas do capitalismo e do nacionalismo. O dadaísmo se apresenta, assim, como uma negação radical da tradição e da ordem social existente.

2.4.2 Dadaísmo em Berlim

Ao contrário do dadaísmo de Zurique, que foi mais voltado para a experimentação artística e a desconstrução estética, o Dadaísmo berlinense desenvolveu uma forte dimensão política, impregnada de uma crítica mordaz e irreverente. Johannes Baader, autoproclamado “*Supradada*” (*Oberdada*) (BAITELLO JÚNIOR, 1993, p. 32) foi uma das figuras centrais nesse processo, reforçando o caráter ideológico e desafiador do movimento, transformando-o em um espaço de crítica social contundente e de provocação ideológica. Em 1919, foi proclamada a

República Dadaísta de Nikolassee (BAITELLO, 1993, p. 58), uma iniciativa que, apesar de não ter sido formalmente implementada, simbolizou a rejeição aberta ao governo de Weimar e defendia conceitos como o desemprego progressista, o socialismo e a luta contra o ocultismo burguês.

O movimento berlinense, como destaca Norval Baitello Jr., diferenciava-se das outras vertentes dadaístas, principalmente pela sua estratégia de discurso irônico e dúbio, onde a crítica não era facilmente perceptível por quem não estivesse inserido na esfera cultural do grupo provocador. Segundo o autor (1993, p. 90)

Dada se antecipa à crítica (com isto dispensa o seu trabalho, matando-a por inanição). Assimila seu oposto sob a forma de paródia, a foto pelo negativo, acentuando contornos inusitados, buscando a sua própria negação, a sua própria destruição. [...] É sobretudo uma ação de fazer-desfazer.

Entre as principais características específicas do Dadaísmo berlinense (BAITELLO JÚNIOR, 1993, p. 14) destacam-se: (1) sua postura anti-weimariana, marcada pela contestação ao governo da República de Weimar; (2) o uso estratégico dos veículos de comunicação em massa, como revistas e cartazes, para amplificar suas ideias e críticas sociais; (3) a concepção de ações e manifestações como formas de arte, onde o próprio artista se tornava parte da obra e da performance dadaísta; e (4) a valorização da infantilidade e da oralidade, utilizando expressões espontâneas e irracionais como ferramentas de provocação e ruptura. Todas essas características tinham como objetivo central a desmontagem das lógicas estruturais do governo alemão e da ideologia capitalista, contestando seus fundamentos por meio da irreverência, do absurdo e da subversão estética e política.

Dessa forma, a concepção do projeto dadaísta pode ser interpretada como uma das expressões que tensionam os limites da arte tradicional, como feito pelo simbolismo e expressionismo, ao inaugurar possibilidades de expressão artística, rompendo com os padrões estabelecidos até então.

CAPÍTULO 3: Levantes

Resistir é uma palavra advinda do latim *resistere*, cuja etimologia — sendo o “re” um prefixo de repetição e “sistere” significando “continuar a existir” — denota a perseverança do ser. Resistir é um dos atos mais antropológicos possíveis. Está relacionado à própria continuidade da existência, à recusa em sucumbir diante das forças que nos atravessam, tornando o gesto de resistência quase uma expressão instintiva de humanidade. Conforme argumentado por S. Freud ao discutir a indestrutibilidade do desejo (in DIDI-HUBERMAN 2022, p. 15), talvez esse se apresente como um dos sentimentos que nos levariam, mesmo em plena escuridão, a buscar uma luz, apesar das adversidades. Tal impulso nos faz reconhecer que, mesmo diante de situações-limite, há algo em nós que insiste em continuar, em negar a extinção de si e do coletivo ao qual se pertence.

Diante disso, podemos contar a história por meio da resistência: seja em episódios recentes, como na Primavera Árabe, na qual milhares de pessoas no Oriente Médio protestaram pelo fim da repressão e pela reivindicação de direitos negados por regimes autoritários. Já em uma perspectiva mais ampla, a resistência é observada em meio àqueles que têm sua existência negada por pertencerem a grupos minoritários, contudo, caminham pela rua de cabeça erguida, ou por aqueles que levantam o punho, expressando a força de um movimento em manifestações.

A potência de um levante não é medida pelo seu tamanho — do menor gesto de recuo à mais colossal concentração em um protesto (DIDI-HUBERMAN, 2022, p. 16) —: é a vontade de liberdade que se reafirma. Este capítulo visa compreender as formas de expressão estética do que chamamos aqui de performatividade política, uma das formas de resistência que se enquadra no campo performático, compreendendo que o ato de resistir carrega, em si, um repertório simbólico e coletivo de afirmação da vida e do direito à existência.

3.1 Sobre o surgimento de um levante

Em sua própria entonação, o levante é uma palavra que já se reconhece no seu significado (RANCIÈRE, 2022, p. 63). Levantar-se é a compreensão de que sua individualidade é fruto de um coletivo. É o movimento do gatilho sendo disparado, é o sinal de que a confusão de sentimentos — seja alegria, tristeza, angústia, raiva — deu lugar à revolta. É a sensação de que algum limite foi ultrapassado (BUTLER, 2022, p. 23). É quando o corpo, cansado de suportar, decide ocupar o espaço da enunciação pública. Quando as emoções privadas tomam a forma de ações públicas. Quando a inquietação do silêncio cede lugar à força do grito.

Para explicar o surgimento de um levante, é preciso, antes de tudo, compreender as suas motivações, ou seja, o que está oculto em seus gestos, dizeres e rituais. Ele não nasce somente no momento em que raia a luz do dia. Conforme apresentado por Didi-Huberman:

Não exercemos o poder no momento que protagonizamos um levante. Para tomar o poder, estabelecer e exercê-lo, é preciso uma boa e velha revolução (mas o que seria essa boa e velha revolução? Essa é outra questão perigosa). Em um levante, não fazemos nada além de desenvolver uma potência que é o desejo de vida – o que por si só já é algo considerável (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 328).

O sacrifício de dispor-se de suas vontades e desejos em relação a um sistema que liquida a integridade individual promove questionamentos acerca da realidade — seria essa a única forma possível de viver? Dessa forma, o medo de ser massacrado transforma-se em um motor social, e, segundo Foucault, onde há poder, há resistência (FOUCAULT apud SCOTT, 2013, p. 162). Um levante nasce da necessidade de se corromper (DIDI-HUBERMAN, 2022, p. 21), corromper-se não só com a realidade, mas com toda a estrutura social, política e econômica predeterminada. Ele nasce da urgência de dizer “não” de forma incontornável, de forçar um novo começo por meio do esgotamento do que já não é mais tolerável.

Sendo assim, é por meio da organização coletiva que os desejos de resistência ganham substância; é a partir dela que nasce uma rebelião. Um exemplo recente é o caso de George Floyd, homem negro assassinado por policiais em 25 de maio de 2020, em Minnesota, nos Estados Unidos; sua morte desencadeou uma onda de protestos em várias partes do mundo e serviu para reforçar o já existente movimento social Black Lives Matter — que combate questões de injustiça racial e desigualdade sistêmica. As reações à violência policial, principalmente aquela direcionada à população negra, sempre existiram, mas a partir desse episódio, a fúria por justiça resultou em um significativo levante. As ruas se encheram de corpos e cartazes, mas também de um sentimento partilhado de urgência, de frustração e de necessidade de transformação.

Mas, para além das motivações já mencionadas, o que classificaria um levante? Um levante é uma reunião de pessoas, no qual, por meio da pluralidade de corpos, forma-se uma ação performativa (BUTLER, 2018, p. 10). Essa rebelião pode se dar tanto por descontentamentos dirigidos, quanto por uma injustiça social. Podemos citar, por exemplo, o Massacre da Praia Vermelha que ocorreu em 1968, no Rio de Janeiro, em que estudantes se reuniram, durante a ditadura militar brasileira, pelo fim da violência policial e contra a tentativa de sucateamento da educação pública. Há também exemplos de rebelião em oposição a um sistema, como a Revolução Haitiana, na qual os escravos reivindicaram o território até então

dominado pelo regime escravocrata francês, o que tornou o Haiti o primeiro país a se libertar e ser liderado por pessoas de ascendência africana (BUTLER, 2018, p. 24).

Determinadas características devem ser destacadas quando pensamos em um levante. A primeira é que nenhum desses eventos será parcialmente democrático, uma vez que a reunião das pessoas não configura a totalidade de uma população; sempre haverá um grupo que não se sentirá representado pelo levante (BUTLER, 2022, p. 35) e nem todos que dele participam sempre concordam com a totalidade das pautas levantadas. A segunda é que um levante não é algo pontual e limitado. A temporalidade da duração de uma rebelião não é linear, ou seja, ela pode adormecer por meses e depois ressurgir com todo vigor. Seu espaço físico também não deve ser considerado restrito, um levante pode ocorrer em diferentes localidades simultaneamente. É um fenômeno que transborda o calendário e os mapas; é uma faísca que pode atravessar tempos, territórios e culturas.

Outro fator importante é que uma insurreição não significa necessariamente violência física. Entretanto, as forças estatais estabeleceram o levante como algo que deve ser derrubado com violência, na tentativa de silenciar e apagar a história daqueles que lutam. Por fim, destaca-se que os levantes começam, têm uma duração e terminam; há até mesmo um limite para os próprios (NEGRI, 2022, p. 43). Mas abrimos aqui alguns parênteses: o fim de um levante não significa o fim de uma luta, assim como seu fracasso não é um sinal negativo. Se as derrotas constituem um sedimento, este sedimento está vivo (NEGRI, 2022, p. 44). Seus ideais se perpetuam por gerações e sua luta pode nunca ser apagada; enquanto o sistema dirigido deixar resquícios, perder também é confrontar. Tal como demonstrado por Eli Borges Junior (2018, p. 88):

A resistência tem dos seus paradoxos: resistir significa sempre estar diante de dois mundos. É ter, simultaneamente, no plano da visão, o mundo a que se quer renunciar e o outro, a que se almeja. Como o herói trágico, aquele que resiste tensiona sempre nesse limiar e, dado o próprio caráter paradoxal da fronteira, tem consciência de sua destrutibilidade. Um desses mundos será sempre vencido.

3.2 Um olhar para além do levante

Quando discutimos o levante, é necessário olhar além dele. Uma rebelião é também um produto estético de seu tempo: a subversão contemplada por cada gesto, a entoação de palavras de ordem e a iconicidade criada no meio de um protesto corroboram para a noção de performatividade por trás da política. Um levante ultrapassa a condição de ser apenas uma reunião de pessoas em prol de uma mudança: é um transformador simbólico de narrativas e uma

desobediência civil imagética. Cada canto entoado, cada palavra pichada em um muro, cada cartaz erguido diante da repressão, constrói uma “contra estética” da opressão dominante.

O audiovisual, por exemplo, funciona para além de um instrumento estético, ele é também e inexoravelmente um meio de expressão política. Da mesma forma, o teatro atua enquanto um local onde as identidades se confundem e fazem com que um novo mundo nasça, enquanto, igualmente, músicas de protestos transcendem o tempo. De igual modo, quadros e fotografias se tornam uma lembrança coletiva de momentos de lutas, e poemas se convertem quase em uma oração em homenagem à rebeldia. A revolta é simplesmente a ativação da nossa força para criar (MONDZAIN, 2022, p. 59). É por meio da arte, em um efeito dialético-marxista (RANCIÈRE, 2022, p. 65), com o uso de elementos que fazem parte da denúncia, que se instaura uma nova significação. Ela está aqui para incomodar. A arte, nesse contexto, funciona como uma cicatriz exposta, um sinal persistente de que houve dor, mas também coragem.

Um levante é também a representação de um desejo indestrutível, desejos esses que em seu próprio tempo se fundirão em imagens interpostas. Destacamos aqui o conceito de gestos, que não são somente um movimento físico, mas também fruto de uma expressão simbólica na qual trazem consigo a força da renovação. Em cada erguida de pulso, relembramos a luta por igualdade racial; em cada elevação de um machado, o esforço de luta pela terra; em cada jogo de palavras em um jornal, a necessidade de expressar o que não se pode dizer. Portanto, o gesto é:

Par excellence, “comunicativo”, envolve sempre esse “exibir”, um exibir para alguém ou para um público, sendo, por isso, sempre político. Assim, pressupondo um “assumir” e um “suportar” (que também poderíamos aproximar de um “resistir”), trabalha entre a profunda escuridão e a mais transparente evidência: só o gesto é, ao mesmo tempo, claro, visível, e, na mesma medida, impossível de “iluminar” pela razão, pela lógica do discurso (Borges Junior, 2018, p.78)

Os gestos permitem associações livres que se conectam com as questões sentimentais, históricas e pessoais. Eles podem ser encontrados na energia do submisso que inspira outros a adentrarem a jornada do levante (elementos desencadeados), em palavras de ordem ditas (palavras exclamadas); na erguida de barricadas, quando se mostra a necessidade de se proteger da violência (conflitos acesos); e na intrínseca necessidade de se rebelar (desejos indestrutíveis) (DIDI-HUBERMAN, 2022, p. 57–207). E é pelos pretextos dos levantes não possuírem uma só significação que a subversão e a performatividade nascem. O gesto, por vezes mínimo, como ajoelhar-se, silenciar, virar as costas ou cruzar os braços, carrega em si uma memória insurgente que atravessa tempos e corpos.

3.3 Performatividade dos levantes

O encontro das mais diversas pessoas em um único espaço, na luta por direitos mais igualitários e pela transformação de uma estrutura social, conforme apontado anteriormente, guarda um poderio maior do que sua própria significação. É nesta reunião das diferenças que a performatividade do levante se estabelece. Segundo Judith Butler:

Quando as pessoas se reúnem nas ruas, uma implicação parece clara: elas ainda estão aqui e lá; elas persistem; elas se reúnem em assembleia e manifestam assim o entendimento de que a sua situação é compartilhada, ou o começo do entendimento. E mesmo quando não estão falando ou não apresentam um conjunto de reivindicações negociáveis, o apelo por justiça está sendo representado: os corpos em assembleia “dizem”: “nós não somos descartáveis”, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem, por assim dizer, é “ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida” (BUTLER, 2018, p. 35).

É preciso esclarecer que a noção de performatividade não advém aqui somente do campo artístico, como aquela que podemos identificar nos *happenings*, no teatro e na própria performance ou em expressões afins. Aqui, o conceito refere-se ao desempenho de um determinado papel associado à identificação do indivíduo. O simples fato de se vestir da maneira que deseja já é um ato de resistência performática. Não é preciso estabelecer-se um plano discursivo, pois a sua aparição já diz muito. A performance está no cotidiano — em quem ocupa, em quem se expressa, em quem recusa as normativas de conduta impostas.

O fortalecimento democrático de uma assembleia popular se encontra em determinados elementos. A aliança corpórea de diferentes formas de performatividade, seja ela de gênero, sexualidade, raça ou etnia, religião ou outras, constitui uma lógica que vai contra ao que é estabelecido pelo neoliberalismo. Em geral, o discurso capitalista apresenta tais categorias como grupos minoritários distintos, quando, na verdade, pertencem a uma mesma condição de precariedade. Quando há uma união em prol de uma transformação socioeconômica, há uma transcendência de conjuntura (BUTLER, 2018, p. 63). O reconhecimento da interdependência é o primeiro passo para a construção de uma aliança ética que abarque a multiplicidade dos corpos em luta.

A questão ética que adentra essa discussão é a quebra do conceito da vida humana — a princípio, esta afirmação parece ser muito paradoxal: como compreender a “vida humana” sem seus termos significativos? Mas o argumento por trás desta problemática é simples: a vida deve ser entendida como algo valioso e independente. “Quando outras vidas são destruídas na guerra, alguma parte minha também é destruída neste processo” (BUTLER, 2018, p. 55–56). Em outras palavras:

Estar vivo já é estar conectado com o que é vivo, não apenas além de mim mesmo, mas além da minha humanidade, e nenhum ser humano pode viver sem essa conexão com uma rede biológica de vida que ultrapassa o domínio do animal humano. A destruição de valiosos ambientes construídos e da infraestrutura que nos sustenta é a destruição do que igualmente deveria organizar e sustentar a vida de modos que sejam suportáveis (BUTLER, 2018, p. 56).

Outra importante problemática adentra a inquietação ética das assembleias: como devemos impor a nossa solidariedade em relação ao outro? Não podemos somente criar vínculos com seres próximos, sejam parentes ou pessoas ligadas à comunidade, pois a régua moral torna-se excludente. Entretanto, associar-se somente com aqueles que se afligem à distância, esvaziaria a pauta ética. Essa questão é exemplificada, principalmente, por conta do bombardeamento de conteúdos midiáticos. A mídia nos aproxima de sofrimentos longínquos, mas nos afasta do que está próximo (BUTLER, 2018, p. 124).

Em uma tentativa de responder a essa condição, apesar da contradição existente em ambas, Judith Butler se baseia nas teorias de Emmanuel Lévinas, filósofo francês, e Hannah Arendt, filósofa alemã. Para Lévinas, estamos vinculados mutuamente, mesmo que não conheçamos ou escolhamos essa determinação. Dessa forma, precisamos estar vulneráveis às necessidades do próximo. Já para Arendt, há um caráter compulsório da liberdade; não optamos com quem dividir a convivência. Assim, Butler chega em três formulações: (1) há uma necessidade de honrar com todas as formas existentes de vida; (2) essa obrigação é fruto de uma condição política; (3) essa posição implica igualdade e uma minimização da precariedade (BUTLER, 2018, p. 175–179). Conclui-se então que, quando compreendemos que todos estão suscetíveis à vulnerabilidade, urge a necessidade de uma união em prol da harmonia de todos:

Então, quando dizemos que o corpo é vulnerável, estamos dizendo que ele é vulnerável à economia e à história. Isso significa que a vulnerabilidade sempre toma um objeto, é sempre formada e vivida em relação com o conjunto de condições externas, mas, ainda sim, parte do corpo em si mesmo (BUTLER, 2018, p. 24).

Alguns adendos são necessários para a melhor compreensão do termo vulnerabilidade. Nem toda situação de melindre pode ser relacionada à situação de injúria, uma vez que pode estar ligada à abertura para um mundo ainda desconhecido. Ela não é mutável e transitória, mas sim um elemento inerente ao humano. O oposto de vulnerabilidade não é força, mas é possível ser mobilizada em uma estratégia coletiva para se tornar ponto de resistência. Ao contrário do que se pensa, vulnerabilidade não é fraqueza, mas potência de transformação.

A performatividade política implica nessa correlação de interdependência entre pessoas e ambientes. Logo, ao se falar de um espaço público receptor dessas assembleias, não se deve pensar nele como uma questão paralela ao que está sendo reivindicado, mas sim como uma

atribuição total do problema (BUTLER, 2018, p. 87). Ou seja, as praças, ruas, ocupações de rédios e até redes sociais devem fazer parte da luta pela igualdade, pois sem esses locais não haveria possibilidade de alianças sociais. Contudo, quando falamos de levantes performáticos, nenhuma afirmação pode ser elevada a uma verdade universal. Não é somente em espaços públicos com corpos em aliança que reivindicações são efetivadas. Há aquele grupo de pessoas confinadas em espaços sem liberdade, como presídios, grupos que não podem ocupar as ruas pela política de vigilância rigorosa ou então que vivem sob regimes ditatoriais. Nesses casos, estratégias como greve de fome são utilizadas como protocolos performativos de resistência (BUTLER, 2018, p. 161). Cada gesto de sacrifício torna-se também um grito político, um testemunho que rasga o silêncio.

Por fim, vale ainda ressaltar alguns elementos da relação entre soberania e as assembleias populares. Conforme apresentado anteriormente, não devemos tornar as características de um levante como elementos de generalização para outras manifestações, visto que cada revogação possui suas próprias especificidades. Outro fator relevante é que um levante não deve ser assimilado diretamente à democracia, pois nem sempre representa a totalidade da população; quando evocado “nós, o povo”, trata-se mais de uma disputa de linguagem do que de poder. A soberania popular estabelecida não visa legitimar um governo, embora possa, parcialmente, auxiliar que alguma força representativa alcance o poder. Portanto, esta soberania deve ser reconhecida como algo plural e construído a partir das diferenças. Seu maior valor está justamente na sua heterogeneidade e na sua resistência em não se fixar.

3.4 A performatividade em contextos necropolíticos

A análise da performatividade e da teatralidade em contextos necropolíticos revela a complexidade das relações de poder e resistência que permeiam a vida social. A experiência do corpo não se limita à sua dimensão biológica, mas é atravessada por dispositivos de controle que definem quais vidas são reconhecidas como dignas de proteção e quais são relegadas à invisibilidade ou ao descarte. Judith Butler (apud DIÉGUEZ, 2023, p. 213) propõe que a vulnerabilidade, longe de ser somente uma condição de fragilidade, pode ser compreendida como uma exposição deliberada ao poder, constituindo-se como um gesto político de resistência. Essa exposição, ao invés de submeter, reivindica o direito à existência, ao espaço público e à dissidência.

Nesse sentido, a política se configura como um campo de antagonismos, como afirma Chantal Mouffe (apud DIÉGUEZ, 2023, p. 217), onde práticas hegemônicas e contra-hegemônicas se confrontam, se reproduzem ou se anulam. A performatividade e a teatralidade, nesse contexto, não são somente instrumentos de dominação, mas também

estratégias de sobrevivência e contestação. Em regimes necropolíticos, onde a soberania define quem deve viver e quem pode morrer, a vida é constantemente ameaçada e hierarquizada (DIÉGUEZ, 2023, p. 218). A necropolítica, como formulada por Achille Mbembe, não apenas elimina fisicamente, mas estrutura a vida em torno da morte, estabelecendo uma lógica de exclusão e descartabilidade (apud DIÉGUEZ, 2023, p. 219). Essa lógica contamina relações sociais, instituições e modos de subjetivação, instaurando um estado permanente de exceção.

Os dispositivos de representação, nesse cenário, são ativados por sujeitos que desafiam as normas e os poderes instituídos. Georges Balandier (apud DIÉGUEZ, 2023, p. 220) compreende a teatralidade como um mecanismo que amplifica as retóricas do Estado, permitindo que o poder se imponha por meio da encenação e da espetacularização. O Estado, assim, se organiza como um palco onde a punição e o controle são realizados publicamente. Essa teatralidade estatal oscila entre a persuasão e a repressão extrema, especialmente quando discursos de inimizade moldam os afetos sociais por meio do medo e da suspeita. Ao incorporar a retórica do medo, o Estado mobiliza emoções coletivas para justificar a violência institucionalizada

É nesse ambiente de vigilância e controle que a arte emerge como um espaço de resistência. As práticas artísticas, ao convocarem gestos e ações simbólicas, desafiam a lógica do poder e afirmam a potência da criação estética como forma de protesto (DIÉGUEZ, 2023, p. 224). A violência dirigida aos corpos dos artistas atinge também suas obras, mas não as silencia. Pelo contrário, essas obras tornam-se testemunhos da opressão e da persistência. A paródia, a ironia e a subversão dos dispositivos de controle tornam-se estratégias cotidianas de sobrevivência e enfrentamento, propondo uma nova política do corpo que substitui a semiótica punitiva por expressões de liberdade (DIÉGUEZ, 2023, p. 225). A própria materialidade dessas expressões revela os embates que enfrentam, reafirmando o papel da arte enquanto trincheira de luta.

O medo, nesse contexto, é construído a partir da figura do outro como ameaça. Esse outro é representado como estranho, desorganizador da ordem, e por isso, alvo da repressão. Como observa Agamben (apud DIÉGUEZ, 2023, p. 232) o gesto é uma forma de linguagem que expõe o ser e desafia as expectativas normativas. Essa exposição, quando performada no espaço público, transforma o estético em político, o simbólico em vital. Diéguez propõe que essa liminaridade entre arte e vida é o que permite à performatividade se tornar um ato de resistência e de reinvenção do existir. Os chamados “corpos raivosos” (DIÉGUEZ, 2023, p. 214) são aqueles que, marcados pela dor e pela exclusão, respondem com indignação e criatividade, ocupando o espaço público com gestos que desestabilizam a narrativa oficial. A arte, nesse

sentido, não é somente expressão, mas ação política, memória e denúncia, esses corpos transformam o grito em imagem, o trauma em linguagem e o sofrimento em proposição de futuro.

Por fim, o silêncio, frequentemente interpretado como autopreservação, é também problematizado como possível cumplicidade. A omissão diante da violência pode reforçar os mecanismos de opressão. Assim, a arte e a performatividade tornam-se espaços de fala, escuta e elaboração do trauma. A teatralidade, longe de ser neutra, é um campo de disputa simbólica onde se joga a própria possibilidade de vida. Nesse campo, cada gesto, imagem ou silêncio carrega a tensão entre o instituído e o que deseja se instituir, entre a repetição das violências e a invenção de novos sentidos para a existência coletiva.

CAPÍTULO 4: Análise de *Cabaret* (1972)

Ambientado no final de 1920, em uma Alemanha marcada pela instabilidade da República de Weimar, a obra audiovisual *Cabaret* (1972), dirigida e coreografada por Bob Fosse, demonstra uma representação simbólica e performática de uma sociedade em crise. Após a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha enfrentava profundas dificuldades econômicas, hiperinflação, desemprego em massa e um clima político polarizado, que culminaria na ascensão do Partido Nazista. A narrativa acompanha a vida de Sally Bowles, interpretada por Liza Minnelli, filha de um diplomata norte-americano, que decide seguir carreira como artista e dançarina no KitKatClub. Sally representa uma juventude hedonista e inconsequente, que, mesmo diante dos sinais de um regime autoritário em ascensão, insiste em viver intensamente o presente, numa espécie de recusa consciente à dura realidade política que se impõe. O cabaré, com sua estética provocativa e performances ousadas, torna-se um microcosmo da decadência e da resistência cultural daquele período, funcionando como uma metáfora visual para a fragmentação social e o colapso moral da época.

Este capítulo analisará o filme *Cabaret* a partir de seus principais elementos estéticos, narrativos e performáticos, com foco em cenas selecionadas que evidenciam tanto o contexto histórico quanto os indícios de levantes sociopolíticos. Através dessa análise, busca-se compreender como a arte e a performance se articulam como formas de expressão e crítica em tempos de crise. As cenas, aqui interpretadas, foram selecionadas de acordo com uma narrativa de ascensão do regime nazista na história, como maneira de interpretarmos também a forma em que a resistência se aplica ao longo da trajetória de momentos de opressão, tensionando as fronteiras entre espetáculo e política.

4.1 *Willkommen*

A cena de abertura da obra audiovisual *Cabaret* (1972) é marcada pela performance da canção “*Willkommen*”, que evoca um ritual de iniciação ao universo controverso e provocativo do KitKatClub. A sequência se inicia com a imagem distorcida do Mestre de Cerimônias (Emcee), interpretado por Joel Gray, figura que nos guiará nos palcos do cabaré, refletida em múltiplos espelhos que compõem o palco. Tal distorção visual não é somente um recurso estético, mas uma metáfora para a própria função da arte naquele espaço: quebrar a realidade e instaurar um mundo onde as normas são subvertidas, onde o simulacro se sobrepõe à verdade objetiva.

A câmera revela a plateia do cabaré, onde se destacam figuras fardadas em poses rígidas. Essa imagem evoca uma tensão dissimulada — a presença militarizada no espaço antecipa a

ameaça autoritária que se insinua no cotidiano alemão da época. Do palco, a montagem da cena é cortada abruptamente para a imagem de um trem chegando à estação — vemos Brian Roberts, interpretado por Michael York, personagem estrangeiro que vê na Alemanha sua chance de futuro, saindo do trem. Junto a ele, vemos crianças e idosos felizes. Aqui, percebemos a dicotomia entre discursos visuais: no cabaré, a tensão é pré-anunciada enquanto a população vive feliz, ainda desconhecendo a ameaça maior a vir, revelando a cisão entre consciência política e alienação coletiva.

Essa oposição entre o “dentro” e o “fora” do cabaré estrutura grande parte da narrativa do filme. O palco não é somente espaço de espetáculo, mas torna-se um espelho distorcido da realidade, revelando com sutileza aquilo que o cotidiano busca esconder. A ilusão proposta pelo cabaré é uma ilusão consciente: o espectador é convidado a mergulhar nela, ao mesmo tempo, em que é confrontado com suas fissuras e fragilidades, tornando o espaço cênico um território ambivalente, onde verdade e ficção coexistem em tensão.

4.1.1 Discurso Irônico

Em “*Willkommen*” vemos como exemplo a arte sendo operada como objeto de resistência crítica em contextos de opressão. Como já apresentado anteriormente, a partir da teoria de James C. Scott (2013), o discurso oculto manifesta-se nos bastidores, espaços onde os subordinados podem expressar-se sem enfrentamento de represálias diretas. No caso do KitKatClub, esse espaço é o palco — local onde, sob aparência de espetáculo, articula-se uma crítica velada à ordem social e política dominante.

O Mestre de Cerimônias ao dizer “*Deixe os seus problemas lá fora. Então a vida está decepcionante? Esqueça! Aqui, não temos problemas, aqui a vida é linda*”, não está somente recepcionando o público: ele está ironizando a alienação coletiva diante da crise que se aproximava. A frase, dita com um sorriso e tom performático, não nega a existência dos problemas, mas os empurra para fora de cena — uma estratégia que revela, justamente, a tensão entre o desejo de fuga e a inviabilidade de ignorar o real. A aparente neutralidade se transforma em denúncia simbólica.

A ironia, nesse contexto, funciona como forma de discurso oculto. Como Scott observa, “a ironia é uma das formas mais seguras de expressar crítica em contextos de dominação, por permitir múltiplas interpretações” (SCOTT, 2013, p. 137). O público no filme — composto por figuras burguesas e militares — parece aceitar o convite para o escapismo, mas o espectador

² Tradução livre, texto original: “Leave your troubles outside! So- life is disappointing? Forget it! We have no troubles here! Here life is beautiful”.

atento percebe que o espetáculo é, na realidade, uma encenação da decadência social e moral. A ironia torna-se arma contra o conformismo.

O Mestre de Cerimônias encarna e amplifica a ironia em cada gesto e fala. Ao afirmar que “aqui as mulheres são lindas”, vemos, em cena, um homem colocando uma peruca — uma imagem que desmonta as expectativas normativas de gênero, evocando a teoria da performatividade de Judith Butler como forma de resistência corpórea (BUTLER, 2019). Isso evidencia o jogo performático que rege aquele espaço: o KitKatClub opera como um teatro onde identidades são fluidas, trocadas, encenadas — e, por assim, desestabilizadoras, abrindo caminho para uma política do corpo que desafia a ordem heteronormativa.

A presença de figuras fardadas congeladas em poses rígidas, como em um quadro-vivo, reforça essa ambiguidade levantada pela ironia. As imagens remetem à tradição da pintura clássica, mas também sugerem a paralisia moral e política diante da ascensão do autoritarismo. O cabaré, nesse sentido, torna-se um espaço no qual o discurso oculto se manifesta por meio da estetização da crítica: o riso, a música e a sensualidade não são somente formas de entretenimento, mas estratégias de resistência simbólica que desmontam, ainda que parcialmente, a lógica do poder opressor.

4.1.2 A performatividade

Embora a cena em “*Willkommen*” não seja estritamente um *happening*, ela compartilha de elementos fundamentais que quebram a liminaridade entre a vida e a arte, como o rompimento da narrativa linear, a presença do corpo, a valorização da espontaneidade e a interpelação direta do público. Em primeiro lugar, há uma quebra da quarta parede, não só exaltada pela estética dos *happenings*, mas também pela performance brechtiana (SCHECHNER, 1990, p. 86). O Mestre de Cerimônias dirige-se diretamente ao espectador do filme para convidá-lo a entrar no universo do cabaré — onde o público deixa de ser somente ouvinte passivo, envolvendo-se na diegese da obra, sendo também atravessado pelas questões políticas que ali se insinuam.

Além disso, a sequência funciona de maneira imprevisível e com uma multiplicidade de sentidos, uma vez que a cena é ambígua — ao mesmo tempo que há uma celebração de liberdade e libertinagem, ela também antecipa a decadência e a ameaça iminente do totalitarismo. Essa ambiguidade, que gera um desconforto e reações espontâneas, obriga o espectador a refletir — algo que os *happenings* buscam ao desestabilizar expectativas e provocar experiências sensoriais e emocionais que fugissem do conforto narrativo tradicional. A performance não entrega uma única leitura, mas instiga múltiplas interpretações simultâneas.

Outro aspecto relevante é a gestualidade dos corpos em cena, que se configuram como máscaras, amplificando a artificialidade e o caráter teatral do momento. Essas “máscaras” não somente ocultam identidades, mas também as revelam em sua construção performática — conceito caro à teoria da performatividade de Judith Butler. A identidade, nesse contexto, não é algo dado, mas continuamente performado e reiterado no espaço social, expondo a fragilidade das normas culturais que pretendem naturalizar papéis de gênero, sexualidade e poder.

Por fim, sob a ótica de Brecht (Schechner, 1990, p. 87), a cena incorpora elementos do teatro épico, com o efeito de afastamento (*Verfremdungseffekt*), que impede a identificação emocional plena do espectador e o convida à reflexão crítica. O Mestre de Cerimônia atua como narrador que comenta a ação, rompendo a linearidade e assumindo uma função meta teatral típica do teatro de Brecht. Assim, a cena de abertura não somente introduz o ambiente e os personagens, mas também estabelece as regras do jogo performático — um jogo no qual o espectador é chamado a participar criticamente, reconhecendo-se também como parte da sociedade em crise que o filme representa.

4.2 Dança alemã

Nos antecedentes desta cena, durante uma das apresentações do KitKatClub, vemos um soldado alemão sendo expulso do bar após cantar uma das dançarinas. Após um corte abrupto na narrativa que estava acontecendo, voltamos para os palcos do KitKatClub, onde o Mestre de Cerimônia está acompanhado de algumas dançarinas vestidas com os trajes típicos alemães, o dirndl. Vemos, ao lado de fora do cabaré, um garçom ao chão, apanhando de soldados nazistas e, por processo de assimilação, compreendemos que se trata de uma vingança. No palco, ocorre uma coreografada dança, no qual o Emcee bate em suas garotas, e a cada tapa, somos transportados ao lado de fora do KitKatClub onde o garçom também está sendo violado. A sequência da montagem é finalizada com as dançarinas alinhadas, o Mestre de Cerimônia dando um último tapa no qual todos caem no chão; no lado de fora, o garçom falece. O Emcee senta em cima das garotas derrubadas e os soldados dão o último chute no cidadão, concluindo o ciclo de violência performática.

O que se apresenta aqui é um exemplo emblemático da transfiguração da violência política em performance estética. Trata-se de uma *mise-en-scène* de espelhos entre o simbólico e o real, onde o palco assume a função de um comentário crítico e quase profético da violência sistemática que se instaura nas ruas. O KitKatClub, mais uma vez, deixa de ser um local de evasão para se tornar um território de enfrentamento simbólico, onde a arte opera como espaço de denúncia. O espelhamento entre o que acontece dentro e fora do palco escancara a violência

institucionalizada que permeia as relações sociais, mesmo quando disfarçada sob os véus do entretenimento.

4.2.1 A performance *collage* e o dadaísmo

A cena que se inicia com uma simplória celebração da tradição do país é rapidamente transformada em um momento de ruptura e violência, revelando a tensão latente entre o que é apresentado como cultura e aquilo que se esconde sob a superfície. A performance *collage*, remetente ao conceito de justaposição de elementos e formas em uma estrutura não linear, está presente na forma em que a sequência organiza seus signos e constrói sentidos. A quebra abrupta e harmônica da cena funciona como uma colagem crítica, onde componentes contraditórios são colocados lado a lado para gerar novos significados, tensionando os sentidos convencionais da narrativa.

Nesse caso, uma simples dança é colocada ao lado de um assassinato, e as assimilações são realizadas para criarem uma narrativa crítica que transcende o plano estético e atinge o político e o simbólico. A justaposição entre o folclore e a violência revela a condenação à manipulação da cultura como instrumento de poder e alienação. A tradição, representada pelos trajes típicos e pela dança folclórica, não aparece como valor universal, mas como disfarce — um verniz civilizatório para práticas autoritárias que instrumentalizam os símbolos nacionais como formas de dominação.

Além disso, podemos realizar uma articulação com o movimento dadaísta, tanto pela escolha *nonsense*, quanto por uma rejeição irônica a questões nacionalistas (BAITELLO, 1993, p 15). Em uma primeira instância, a dança aparenta ser somente mais uma performance do show, de certa forma deslocada da narrativa, já que é uma das poucas apresentações em que não há canto — além de não haver uma motivação clara para sua inserção naquele momento. Essa ausência de lógica narrativa reforça o caráter absurdo da cena, que subverte qualquer linearidade causal esperada.

A estética do exagero, do descompasso e da artificialidade remete diretamente à linguagem do dadaísmo, que buscava romper com a lógica racional e denunciar os absurdos da realidade moderna. A repetição mecânica dos gestos, os figurinos caricatos e o riso forçado remetem ao conceito de automatismo da performance — um corpo que repete sem pensar, como metáfora para as massas alienadas diante da ascensão do autoritarismo.

A dança, que deveria evocar orgulho nacional, é revelada como um ritual vazio, corrompido pela violência e pelo autoritarismo. A escolha da inserção de uma dança folclórica

— símbolo da identidade nacional — em um ambiente como o Kit Kat Club funciona como uma dessacralização de um ícone cultural, esvaziando-o de seu valor simbólico original. A performance torna-se, assim, uma espécie de paródia, uma encenação crítica que desmonta a ideia de pureza cultural e revela sua instrumentalização ideológica.

A crítica que emerge dessa colagem não é explícita, mas performática: ela é sentida antes de ser interpretada racionalmente. Aqui, a estética do choque, característica do dadaísmo, se manifesta como estratégia de denúncia — rompendo com o conformismo e a naturalização da tradição como valor absoluto. A performance, nesse contexto, é mais eficaz por sua capacidade de afetar e desconcertar, revelando, por contraste, os mecanismos que sustentam a opressão sob o disfarce da tradição.

4.3 *If you could see her*

A cena é iniciada pelo Mestre de Cerimônias de costas, de mãos dadas a uma alegoria misteriosa que se encontra atrás de um véu. As palavras são entoadas: “Eu sei o que você está pensando, você se pergunta porque eu escolhi ela entre todas as garotas do mundo [...], Mas se você pudesse ver-lá com meus olhos, você não pensaria isso”³ A figura se vira, mostrando ser um macaco, e o público cai na risada. Vestindo trajes delicados, a cena permite uma assimilação à personagem Natalie, uma mulher da elite judaica. Ao longo da canção, o Mestre a exalta, dizendo como ela é uma mulher amável, estudiosa e inteligente. Com pequenos passos de dança coreografados, ambos aparentam estarem apaixonados. O Emcee entrega seu coração à amada, e a música, que parecia ser uma simples canção de amor, ganha um tom macabro ao ser dito: “Mas se você pudesse ver-lá com meus olhos, ela não pareceria nem um pouco judia!”⁴ A violência simbólica dessa frase final desestabiliza o riso da plateia e a transforma em desconforto.

A sequência, aparentemente cômica, revela-se um sofisticado comentário político sobre a desumanização dos judeus e o uso da cultura popular como instrumento de propaganda ideológica. A inversão performática da expectativa do público, que espera um desfecho leve, escancara a brutalidade da lógica antissemita que se infiltrava nas representações sociais. O Emcee, aqui, atua novamente como mediador entre o entretenimento e a crítica política, revelando como o riso pode esconder uma dor social mais profunda.

³ Texto original: “I know what you're thinking: You wondered why I chose her Out of all the ladies in the world. If you could see her through my eyes. You wouldn't wonder at all”.

⁴ Texto original: “But if you could see her through my eyes, she wouldn't look Jewish at all.”

4.3.1 O discurso oculto

A utilização do humor e da metáfora grotesca opera como estratégia do disfarce discursivo, permitindo que uma crítica ao antissemitismo seja vinculada indiretamente. A performance, nesse sentido, constitui o discurso oculto: uma forma de resistência simbólica que se esconde sob a aparência de entretenimento, mas que, ao mesmo tempo, denuncia a lógica de exclusão e desumanização promovida pelo regime nazista. A comicidade funciona como véu que, ao ser levantado, revela as estruturas cruéis da ideologia antissemita.

O uso da metáfora animalizada — a figura de uma mulher representada por um macaco — não somente escancara o olhar bestializante que recaía sobre os judeus, mas também escarnece essa própria visão, subvertendo-a por meio do afeto encenado pelo Emcee. Trata-se de uma apropriação crítica dos códigos do preconceito, reencenados para serem desestabilizados, expondo a brutalidade que se oculta em discursos aparentemente banais.

Scott (2013) define essas práticas simbólicas como formas de “infrapolítica”: formas de resistência que se mantêm à margem do discurso hegemônico, utilizando-se de metáforas, símbolos e ambiguidades para dizer o indizível. A cena, ao ser realizada como farsa e não como denúncia direta, protege o performer das possíveis represálias e, ao mesmo tempo, convoca o espectador à leitura crítica. A gorila não é somente um elemento grotesco, mas a dramatização simbólica da desumanização estrutural, tornando-se corpo-signo de uma violência sistemática que se pretende invisível.

4.3.2 Teatro do absurdo e comportamentos restaurados

O Teatro do Absurdo, surgido no pós-guerra como resposta à crise existencial e à falência das estruturas racionais da modernidade, rompe com a lógica narrativa tradicional e propõe uma cena marcada pela fragmentação, repetição e ausência de sentido aparente. Essa estética encontra ressonância direta na teoria de Richard Schechner sobre comportamentos restaurados — ações realizadas anteriormente representadas em novos contextos, com novos significados.

Na cena, o Emcee reinterpreta uma atitude — de pegar o pensamento antissemita alemão e transformá-lo numa potência discursiva irônica — e a gorila reencena os comportamentos humanos, mimetizando gestos e afeto, subvertendo sua condição animalizada. Essa operação performática desmonta a retórica da exclusão, ao torná-la visível, revelando seus mecanismos de opressão. A comicidade absurda rompe com a lógica emocional e entrega uma crítica racionalizada, deslocada da expectativa de catarse.

Ao performar um romance absurdo entre homem e animal, o Emcee transforma o preconceito em espetáculo, e o espetáculo em arma crítica. A repetição ritualística da canção e da dança, em um contexto de artificialidade estética, serve ao propósito de expor o vazio simbólico das estruturas racistas — em vez de reafirmá-las, a performance as satiriza até o limite da autodestruição. A linguagem do grotesco, assim, substitui a denúncia direta por uma provocação mais potente: ela obriga o espectador a confrontar suas próprias representações internalizadas.

Nesse sentido, *Cabaret* realiza o que o Teatro do Absurdo tem de mais potente: a transformação do *nonsense* em crítica, do grotesco em resistência, da cena teatral em campo de intervenção simbólica. O espectador não é conduzido a uma catarse emocional, mas sim a uma suspensão — um espaço de estranhamento que permite o pensamento. Ao deslocar o centro da lógica dramática, a cena permite que o espectador acesse o absurdo como forma de verdade histórica.

4.4 *Tomorrow belongs to me*

Em um aparente simples almoço, Brian está sentado com seu amigo Maximilian em uma mesa. Vemos um menino loiro, de aparência angelical, vestindo trajes beges que entoa a canção “O sol no prado de verão é quente. O veado na floresta corre livre. Mas se reúnem para saudar a tempestade. O amanhã pertence a mim.”⁵ Vemos as pessoas no almoço observando com ar admirado o rapaz. A câmera em movimento *tilt* revela, em seu braço, a suástica nazista. A música, em uma crescente, lembrando tambores de guerra, embala a canção que ganha outras vozes a acompanhar. Apenas um senhor se recusa a levantar e cantar. Brian e Maximilian vão embora. Somos rapidamente transportados para o KitKatClub, onde o Mestre de Cerimônias aparece com um sorriso irônico — um gesto que sugere a ironia de um futuro sombrio já prenunciado.

4.4.1 Discursos ocultos e públicos

A cena da canção “*Tomorrow belongs to me*” constitui um exemplo contundente da articulação entre discurso público e discurso oculto em contextos de dominação simbólica. Inicialmente apresentada como uma performance inocente e pastoral, a canção é entoada por um jovem em um ambiente campestre, evocando imagens de pureza, juventude e pertencimento nacional. Essa construção estética remete ao que James C. Scott denomina como discurso

⁵Texto original: “The sun on the meadow is summery warm. The stag in the forest runs free. But gather together to greet the storm. Tomorrow belongs to me”.

público — a expressão visível e legitimada de valores e ideologias que sustentam a ordem dominante.

No caso da cena, o discurso público manifesta-se por meio de uma canção que, sob a aparência de exaltação da natureza e da tradição, opera como instrumento de mobilização nacionalista. A melodia suave, o canto doce e o cenário idílico atuam como dispositivos estéticos que produzem uma sensação de harmonia e pertencimento, ocultando, sob sua superfície lírica, a potência do autoritarismo que começa a se organizar. Trata-se, portanto, de uma performance que seduz não somente pelo conteúdo, mas pela forma, utilizando-se da beleza e da simplicidade como ferramentas retóricas a serviço da ideologia dominante.

À medida que a câmera revela o uniforme da Juventude Hitlerista usado pelo cantor e a adesão progressiva da plateia, a performance transforma-se em um ritual de incorporação ideológica, no qual a estética da ordem e da beleza serve para mascarar a emergência de um projeto autoritário. A transformação gradual do clima bucólico em um fervor nacionalista explícito espelha o modo como regimes totalitários se consolidam, não pela violência imediata, mas por meio da captura simbólica das emoções coletivas.

A canção torna-se, assim, um vetor ideológico, ao convocar os sujeitos à identificação com um ideal de nação, pureza e futuro. O processo de adesão da multidão — que começa hesitante e termina eufórica — representa um momento de virada performática, no qual o canto coletivo não somente ilustra a aceitação da ideologia, mas a encena. Cada corpo que se levanta, cada voz que se junta, atua como signo da submissão consentida e da internalização da narrativa fascista. A performance deixa de ser um simples espetáculo e torna-se uma dramatização da máquina simbólica do poder — uma coreografia do autoritarismo.

Em contraposição, o discurso oculto manifesta-se sutilmente, por meio de gestos de resistência silenciosa e expressões de desconforto. Um dos frequentadores mais velhos, por exemplo, permanece sentado enquanto os demais se levantam para cantar — gesto que, embora aparentemente insignificante, carrega um forte conteúdo simbólico e político. A recusa em se levantar funciona como um ato performativo de dissidência, uma negativa silenciosa diante da imposição de um corpo social homogêneo. No contexto da cena, esse discurso não é verbalizado, mas se insinua nas fissuras do consenso aparente, revelando que nem todos aderem à ideologia dominante.

Esses gestos mínimos, quase invisíveis à primeira vista, possuem uma potência simbólica que desafia a hegemonia do discurso dominante. O silêncio do dissidente é eloquente; sua inação é um ato político. A presença desse corpo dissonante aponta para a persistência do conflito

mesmo em contextos onde parece haver unanimidade. A tensão entre o discurso público — que busca construir uma imagem de unidade, pureza nacional e destino glorioso — e o discurso oculto — que resiste silenciosamente à homogeneização e à interdição da pluralidade — evidencia a complexidade das relações de poder e a importância da performance como espaço de disputa simbólica.

A cena, portanto, não somente representa a ascensão do fascismo em seu aspecto visual e musical, mas também dramatiza os mecanismos pelos quais ele se legitima, naturaliza-se e se infiltra nos afetos e nos gestos cotidianos. Assim, o que está em jogo na performance de “*Tomorrow belongs to me*” não é apenas a representação de uma ideologia, mas sua efetiva constituição simbólica através do espetáculo. A estética pastoral se converte em aparato de dominação, enquanto a plateia torna-se cúmplice da narrativa que a subjuga.

O gesto solitário de resistência silenciosa interrompe o consenso e lembra que toda hegemonia é construída sobre camadas de conflito. A cena evidencia, magistralmente, como o campo performativo é também um campo de batalha, onde se travam lutas não apenas por poder, mas por sentidos, identidades e futuros possíveis. Ao encenar tanto a sedução do autoritarismo quanto a recusa silenciosa de alguns, a sequência revela o poder da performance de condensar tensões históricas, afetivas e políticas que estruturam a sociedade.

CONCLUSÃO

Resistir pode ser compreendido não somente como ato político, mas também como expressão da própria existência. Ao longo deste trabalho, percorremos os caminhos da performatividade, da arte e da resistência não apenas como categorias analíticas, mas como expressões de uma inquietação mais profunda: o que significa existir, agir e criar em tempos de crise? A performatividade, tal como aqui compreendida, não é somente uma técnica de cena ou uma linguagem artística. Ela é um modo de estar no mundo, uma forma de tornar visível o silenciado, de encarnar o conflito, de transformar o corpo em território de disputa simbólica. A arte, nesse sentido, não é acessório, mas força constitutiva da realidade — um lugar onde o gesto se torna linguagem e a linguagem se transforma em ação.

Ao longo desta pesquisa, partimos da compreensão de que o corpo, enquanto suporte da ação performática, é também um campo simbólico de produção de sentidos. Ele fala, mesmo quando silenciado; ele resiste, mesmo quando disciplinado. A performance, nesse sentido, é uma linguagem que opera nas margens, nos interstícios, nos gestos mínimos que escapam à normatividade. Como nos mostra Judith Butler, a identidade não é algo dado, mas algo continuamente performado — e é nesse processo reiterativo, mas nunca fixo, que se abrem brechas para a subversão, para a reinvenção, para a resistência. A performatividade age, assim, como desvio, como fissura na norma, como possibilidade de re-existência em meio às estruturas de opressão que regulam os corpos e os afetos.

A teoria dos discursos ocultos, proposta por James C. Scott, ampliou essa compreensão ao revelar que a resistência nem sempre se apresenta de forma explícita. Muitas vezes, ela se esconde sob a aparência da conformidade, disfarça-se em ironia, silêncio, ambiguidade. O ato de resistir, nesse contexto, não é necessariamente confrontativo, mas criativo. A arte torna-se, então, um espaço privilegiado para a expressão dessa resistência velada. A ironia, o absurdo, a paródia — todos esses elementos operam como estratégias de enfrentamento simbólico, capazes de desestabilizar as estruturas de poder sem necessariamente confrontá-las diretamente. Trata-se de um jogo entre o dito e o não dito, entre o visível e o subterrâneo, onde a linguagem simbólica se arma para o enfrentamento.

Ao abordar os levantes como expressões de performatividade política, este trabalho buscou evidenciar que a resistência também se dá no coletivo, na reunião de corpos que, ao ocuparem o espaço público, reivindicam o direito à existência. O corpo em assembleia é, por si só, um ato performativo. A vulnerabilidade, longe de ser fraqueza, foi aqui ressignificada como potência de transformação. Estar vulnerável é estar exposto ao outro, é reconhecer a

interdependência como condição ética e política. Como nos lembra Butler, a vida só é possível em relação — e é nessa relação que se funda a possibilidade de uma ética da resistência. Levantar-se, nesse contexto, é mais do que um ato de coragem: é a própria afirmação da vida em meio à necropolítica, à precarização e à exclusão sistemática.

As articulações entre James C. Scott e Judith Butler nos permite a compreensão da resistência não apenas como ação disruptiva e declaradamente política, mas como prática cotidiana, performativa e relacional, constantemente tensionados nas margens de poder. Ao examinar as dinâmicas veladas de dissidência descritas por Scott — como os discursos ocultos, os gestos cifrados e as formas implícitas de contestação — com a teoria da performatividade formulada por Butler, evidencia-se que a ação política pode emergir de modos não institucionalizados, silenciosos e corporificados de resistência.

A performatividade política, tal como compreendida por Butler, pode ser lida como a exteriorização visível do “discurso oculto” de Scott — uma cena em que corpos historicamente silenciados inscrevem, no espaço público, sua existência como ato de fala, de presença e de transformação. Essa convergência teórica reafirma que a política também é feita na precariedade, na repetição, na ocupação de espaços e que resistir, é sobretudo, afirmar-se contra as tentativas sistemáticas de apagamento. Assim, a resistência performativa emerge como linguagem insurgente, capaz de transformar o cotidiano em campo de disputa simbólica e o corpo em território de reinvenção política.

Dentre as contribuições teóricas que sustentam este trabalho, destaca-se a de Georges Didi-Huberman, cuja reflexão sobre os levantes amplia a compreensão da resistência como gesto vital e simbólico. Para o autor, o levante não se configura como a tomada do poder, mas como a expressão de uma potência de vida — um impulso que insiste em existir mesmo diante da destruição. Trata-se de um movimento que nasce do desejo de continuar, de afirmar a vida contra as forças que buscam apagá-la. Nesse sentido, o levante é também um gesto simbólico, composto por ações que carregam uma memória insurgente: levantar o punho, ajoelhar-se, silenciar — todos esses gestos atravessam o tempo e os corpos como marcas de resistência.

Didi-Huberman propõe ainda uma leitura estética do levante, compreendendo-o como uma forma de contra-estética que desafia a ordem dominante. A arte, nesse contexto, não é ornamento, mas cicatriz exposta — uma memória viva da dor e da luta. O levante, portanto, não possui forma única nem temporalidade fixa: ele pode adormecer e ressurgir, atravessar territórios e culturas, e não precisa ser violento para ser potente. Sua força reside justamente na capacidade de desestabilizar o instituído e abrir espaço para o novo.

A análise da obra cinematográfica *Cabaret* (1972), dirigida por Bob Fosse, foi essencial para articular os conceitos desenvolvidos teoricamente ao longo da pesquisa. O KitKatClub, espaço central da narrativa, transforma-se em metáfora da sociedade em colapso, onde o espetáculo performa tanto a alienação quanto a crítica. As cenas “*Willkommen*”, “*If you could see her*” e “*Tomorrow belongs to me*” revelam como a linguagem performática e o discurso oculto operam em diálogo com a ironia, o grotesco e a estética do absurdo. O filme não somente representa a crise — ele a performa, a tensiona, a expõe. Ao transformar o palco do cabaré em trincheira simbólica, *Cabaret* nos lembra que até mesmo o entretenimento pode ser espaço de insurgência.

O filme de Fosse, ao conjugar elementos do teatro brechtiano, da performance *collage* e da estética dadaísta, produz uma narrativa que desafia o conforto do espectador. Cada gesto, silêncio, música e corte carrega uma tensão ética e política que ressoa com os processos históricos de ascensão do fascismo. Ao invés de apresentar respostas, *Cabaret* constrói perguntas — e é nesse gesto que reside sua potência crítica. A arte, ao abrir espaço para a ambiguidade, possibilita que a resistência se manifeste não apenas como recusa, mas como invenção. Através da performance, a obra tensiona as fronteiras entre representação e realidade, entre palco e rua, entre o íntimo e o político.

Ao final deste percurso, é possível afirmar que a performatividade, enquanto prática estética e política, constitui uma das formas mais potentes de resistência em contextos de dominação. Ela não se limita ao campo da arte, mas atravessa o cotidiano, os corpos, os afetos, os espaços. Em um mundo marcado pela precariedade, pela espetacularização da violência e pelo controle simbólico dos corpos, performar é resistir. E resistir é, talvez, o mais radical dos atos criativos. A performance não somente denuncia o que está posto, mas propõe o que ainda não é. Ao se colocar em movimento, o corpo performativo reescreve possibilidades, revoga normas e ensaia futuros.

A arte, nesse sentido, não é apenas um reflexo da realidade, mas um gesto de invenção. Ela é memória e desejo, crítica e utopia. Ela nos permite imaginar o impensável, sentir o indizível e tocar o que ainda não tem nome. No entrelaçamento entre estética e política, entre corpo e linguagem, entre silêncio e grito, a arte performática se ergue como linguagem insurgente, como afirmação da vida em sua pluralidade e fragilidade. E é precisamente aí — nesse intervalo entre o que é e o que pode ser — que se inscreve a potência de uma ética da resistência: uma ética que não busca a pureza ou a redenção, mas o compromisso radical com a dignidade de existir.

Diante de tudo isso, este trabalho não pretende oferecer uma conclusão no sentido tradicional do termo. Ao contrário, ele se encerra como abertura — um convite à continuidade da reflexão, à escuta dos silêncios e à percepção dos gestos que, muitas vezes imperceptíveis, movem o mundo. Pois, se toda performance é repetição com diferença, esta pesquisa pode reverberar como uma dessas repetições que fazem do gesto estético um gesto político, e da resistência, uma forma de existência radicalmente viva.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **Dadá-Berlim: des/montagem**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1993.
- BORGES JUNIOR, Eli. Os novos gestos da política: sobre cidadania e formas estéticas de resistência na era digital. **Lumina**, [S. l.], v. 12, n. 3, p. 74–92, 2018. DOI: 10.34019/1981-4070.2018.v12.21571. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21571>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022, pp. 23-37.
- CABARET. Direção: Bob Fosse, 1972. DVD.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, reimpressão 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *et al.* **Levantes**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022.
- DIÉGUEZ, Ileana; BULHÕES, Marcos. Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos. **Sala Preta**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 213–235, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v22i1p213-235>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197–210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. **Perspectiva Filosófica**, Recife, v. 43, n. 1, p. 1–15, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230291>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- MONDZAIN, Maria-José. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022, pp. 48-62
- NEGRI, Antonio. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022, pp. 38-76.
- RANCIÈRE, Jacques. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022, pp. 63-70
- SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. 1 ed. London: Routledge, 2003.
- SCOTT, James C. **A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos**. Lisboa: Letra Livre, 2013.

