

PERFORMANCE, POLÍTICA E MULTICULTURALISMO NO CABARÉ POPULAR DE ASTRID HADAD

Maurício de BRAGANÇA¹

- **RESUMO:** Este artigo pretende problematizar a permanência de uma tradição da cultura *cabaretera* no texto-performance da *cabaretera* contemporânea mexicana Astrid Hadad. A partir de referências tomadas do imaginário em torno do cabaré agenciado pelas políticas culturais do México pós-revolucionário, a *performer* promove um discurso multicultural para denunciar as práticas de subalternização presentes no processo histórico mexicano e latino-americano. Para tanto, partiremos do conceito de performance elaborado por Paul Zumthor em *A letra e a voz*, para desenvolvermos uma análise dos diálogos travados pela *performer/cabaretera*. Sua *mise-en-scène* se apropria de um diálogo inter/transdisciplinar no qual estão presentes a literatura, o cinema, o circo, o teatro de revista, o rádio e o universo das divas do cabaré.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Performance. Cabaré. Astrid Hadad.

Este artigo visa a problematizar a permanência de uma tradição da cultura *cabaretera* no texto-performance da *cabaretera* contemporânea mexicana Astrid Hadad. Aqui, nos interessa trabalhar

¹ Professor de História da América do IFCS/UFRJ. Largo de São Francisco n.1 Centro. CEP 20.051-070 Rio de Janeiro – RJ. mauriciode@yahoo.com

com o conceito de performance tal como o elabora Paul Zumthor (2001), segundo o qual o sentido resulta de uma ação complexa na qual está envolvida a representação do texto-em-ato recortado pelos eixos da comunicação social: “[...] o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição” (ZUMTHOR, 2001, p.222). A obra performatizada (que compreende não apenas o texto, mas também as sonoridades, os ritmos, os elementos visuais, responsáveis pelo “tempo integrado”² da performance) apresenta-se, então, dialógica e não raras vezes se utiliza da estratégia de interpelação direta da audiência. Assim, a performance transforma-se em acontecimento.

A tarefa que se impõe consistiria menos em descrever, desde o exterior e de maneira classificatória, o público de tal obra ou de tal gênero do que tentar apreendê-lo em ação, no seio do fenômeno global que constitui a recepção (ZUMTHOR, 2001, p.227).

O imaginário criado em torno do cabaré agenciou, nos períodos pós-revolucionários das décadas de trinta a cinquenta, elementos vinculados a um projeto de construção de identidade nacional mexicana. No período conhecido como a Época de Ouro do cinema mexicano do final da década de trinta até início dos anos cinquenta, o cabaré converteu-se num espaço cinematográfico e discursivo privilegiado na cultura popular de massa. No repertório de um subgênero cinematográfico

² Zumthor (2001, p.252-253, grifo do autor) diferencia a idéia de tempo integrado da duração textual da performance. O tempo integrado comportava “[...] os necessários efeitos rítmicos, retardo ou aceleração do tempo, por parte do intérprete no ‘desempenho’ do texto; aí cabiam os não menos necessários silêncios, dos quais nos é impossível apreciar a extensão, variável, sem dúvida, a cada performance e conforme o estilo pessoal de cada contador ou cantor”.

conhecido como *melodrama cabaretero*³, este espaço problematizou as discussões nacionais concernentes aos projetos políticos envolvidos com os discursos de modernização social programados pelos governos pós-revolucionários. Ao mesmo tempo em que diagnosticava as contradições políticas e sociais deste processo de modernização periférica latino-americana, o cabaré abrigava e refletia as mediações culturais que se processavam nas problemáticas relações entre centro e periferia, na dinâmica entre México/Estados Unidos/América Latina.

Contemporaneamente, a cultura *cabaretera* continua a produzir sentido através da performance de alguns artistas mexicanos/chicanos. Dentre estes *performers* encontra-se a mexicana de origem maya-libanesa Astrid Hadad que, com sua banda *Los Tarzanes*, reprocessa os tradicionais códigos de mexicanidade construídos através das mediações efetuadas pelo cabaré para problematizar as relações de poder atuantes nas novas práticas sociais e nas representações de gênero presentes no universo valorativo mexicano.

A performance desconstrutora desta *cabaretera* contemporânea traz as marcas do processo transfronteiriço no qual se (des)localiza a experiência deste corpo da mulher subalternizado nos domínios étnicos, de classe, de gênero e de sexualidades. O cabaré continua atuando num sentido heterotópico ao criar um espaço alternativo dentro do sistema para articular as trocas simbólicas que apontam o desvelamento

³ O que chamamos aqui de melodrama *cabaretero* é um conjunto de filmes produzidos pela indústria cinematográfica mexicana em um período compreendido entre o final dos anos quarenta e o início da década de cinquenta, nos quais a prostituta dançarina de cabaré é a personagem principal. Essa *cabaretera*/rumbeira presente nas telas do cinema mexicano é fruto de mediações transculturais processadas no interior da indústria cultural que se consolida naquelas décadas e que passa pelo teatro de revista, pelo rádio e pelos espetáculos apresentados nos teatros de carpa.

das disputas e negociações processadas no corpo político desta *cabaretera* pós-moderna. Na releitura da “cultura tradicional” mexicana, a ambigüidade e a ironia instalam-se como procedimentos presentes na tragicomédia *camp* onde as diversas textualidades (circo, teatro, literatura, música, cinema) situam o corpo feminino como detonador deste cabaré performático.

O imaginário popular construído em torno do cabaré, no México, está intimamente ligado a um projeto de modernização da sociedade mexicana efetuado pelos governos pós-revolucionários cujo discurso em torno do nacional se plasmou de forma indissociável, a partir das referências da cultura popular. As mediações operadas pelo desenvolvimento da indústria cultural mexicana possibilitaram, numa escala massiva, a vivência da Nação por parte dessas massas que adentravam o cenário nacional. O cinema de melodrama mexicano acabou por se converter num espaço discursivo importante e privilegiado de discussões em torno do nacional e o melodrama *cabaretero*, uma espécie de subgênero cinematográfico, apresentava o cabaré como um espaço valorativo de identificação das contradições atuantes no interior daquela sociedade. A Cidade do México no fim dos anos quarenta era uma mistura de modernidade e atraso, tradição e ruptura, pobreza e nova riqueza. O cinema de *cabareteras*, um cinema dos arrabaldes, agenciava estas contradições sociais em um gênero já tipicamente urbano.

Nos melodramas *cabareteros*, nos quais o cabaré se assumia como uma metáfora possível de América Latina, também estava presente uma marca de cosmopolitismo, uma associação indissociável entre a *cabaretera* e a cidade. Esta se revelava misteriosa, atraente mas também hostil, na sinuosidade do corpo roliço da dançarina tropical. A *cabaretera* era moderna, urbana e sintonizada com as novidades que chegavam de diversos cantos da América Latina

e de Hollywood. Ao mesmo tempo, trazia as marcas do descompasso dessa modernização periférica e contraditória, fruto de uma sociedade na qual os traços do subdesenvolvimento definiam o seu local de fala.

A idéia de modernidade que sustenta o projeto de construção de nações modernas nesses anos [1930 a 1950] articula um movimento econômico – entrada das economias nacionais na participação no mercado internacional – a um projeto político: constituí-las em nações mediante a criação de uma cultura e de uma identidade nacional. Projeto que somente será possível mediante a comunicação entre massas urbanas e Estado. As mídias, especialmente o rádio, e o cinema, em alguns países – México, Brasil, Argentina -, irão fazer a mediação das culturas rurais tradicionais com a nova cultura urbana da sociedade de massas, introduzindo nesta elementos de oralidade e da expressividade daquelas, e possibilitando que dêem o passo da racionalidade expressivo-simbólica à racionalidade informativo-instrumental organizada pela modernidade (BARBERO; REY, 2001, p.42).

Se o discurso hegemônico se impunha nos estreitos e rígidos códigos programados pela formatada indústria cultural que ganhava força no seio deste projeto nacional, as resistências também operavam leituras possíveis no interior da cultura de massa, que faziam crescer em complexidade a dimensão supostamente inofensiva do universo fantasioso que o cinema de melodrama parecia evocar. E o melodrama configurava-se como um espaço de projeção destas disputas políticas, programadas por demandas marcadas, principalmente, por discussões de gênero e de classe. A arte de narrar acompanhava as questões nacionais, indicando que o exercício da imaginação

melodramática, tal qual a define Peter Brooks (1995), não estava dissociado dos aspectos de projeção dos discursos políticos.

A partir dos anos 20, a música reinou absoluta no ambiente cultural, tendo uma inscrição comercial difundida através do enorme sucesso dos teatros de revista. Ao final da década, a música começou a ter uma certa independência do espetáculo teatral através da difusão massiva pelo rádio e pelos primeiros concursos, alguns, inclusive com o voto do júri popular, criando as primeiras pesquisas de popularidade, fundamental para a articulação de uma idéia de gosto e estética populares dentro de um projeto de indústria cultural.

O bolero, gênero híbrido por natureza ou hibridizado por circunstâncias históricas – cujo movimento pendular característico oscila entre a tradição e as importações – acabou identificando-se como o tradutor deste desenvolvimento de um México urbano, refletido às vistas desse processo de renovação da nacionalidade mexicana e sua expansão artística e cultural em níveis internacionais.

A vida noturna, a que Monsiváis (1986) classifica “mito contemporâneo universal que enmascara una realidad de explotación⁴”, acabou por construir a ponte entre as histórias de amor presentes no cinema de melodrama e a realidade contundente do subdesenvolvimento. Como fundo musical onipresente, as letras das músicas de Agustín Lara formavam o elemento dramático insubstituível que ajudava a criar os códigos da identidade nacional mexicana junto às identidades de gênero, ou seja, o ser mexicano era construído lado a lado do ser homem e do ser mulher.

Esas películas transcurrían en los barrios pobres de la ciudad de México y combinaban

⁴ As traduções do espanhol e do inglês contidas neste artigo são de minha responsabilidade. “Mito contemporâneo universal que mascara uma realidade de exploração”.

los elementos de la música y el melodrama de los géneros mexicanos con la influencia estilística y temática del realismo socialista. Las historias a menudo fueron adaptadas de artículos periodísticos y de la ficción popular, y la mayor parte de sus personajes eran trabajadores pobres que supuestamente agrupaban en sí mismos todos los elementos de un "auténtico" mexicano. Los héroes eran presentados como individuos ingeniosos que de alguna forma se las arreglaban para salir de las opresiones de la pobreza, si no económica, al menos moralmente⁵ (HERSCHFIELD, 2001, p.137-138).

Através deste repertório, podemos pensar as questões referentes às contradições de um desenvolvimento baseado em um movimento desigual e combinado, próprio dos processos de modernização latino-americanos. Nesta articulação dialética entre o elemento moderno e o elemento arcaico, está presente uma idéia de totalidade contraditória capaz de problematizar um modelo de capitalismo diferente do que se verificava nos países hegemônicos. Assim, na América Latina, o melodrama também funcionou como base simbólica de um patrimônio cultural comum das nações modernas, articuladoras de um processo de identificação conjunta.

É pertinente pensar numa relação íntima entre cultura e comunicação massiva através do enfoque dos produtos da cultura popular, dos quais o cinema

⁵ "Esses filmes se passavam nos bairros pobres da cidade do México e combinavam os elementos da música e o melodrama dos gêneros mexicanos com a influência estilística e temática do realismo socialista. As histórias freqüentemente foram adaptadas de artigos de jornais e da ficção popular, e a maior parte de seus personagens eram trabalhadores pobres que supostamente reuniam em si mesmos todos os elementos de um 'auténtico' mexicano. Os heróis eram apresentados como indivíduos engenhosos que de alguma forma arrumava uma maneira de escapar das opressões da pobreza, se não econômica, ao menos moralmente."

de *cabaretera* é um dos textos. Nesse movimento de construção de um discurso político-social esboçado nos produtos da mídia forma-se uma complexa rede de interação e empréstimos entre as culturas populares e a cultura hegemônica. Nestas trocas simbólicas, percebe-se que ao mesmo tempo em que se afirma uma identidade nacional negociada e pautada pelos códigos e signos que compõem um plantel de uma dada “mexicanidade”, temos o próprio desenvolvimento da indústria cultural mexicana e particularmente da indústria cinematográfica mexicana na Época de Ouro (com o seu aparato tecnológico da produção cinematográfica, os grandes estúdios, as diversas produtoras de cinema, a política do *star-system*, a viabilização de uma rede de distribuição destes filmes para escoar essa produção não só na América Latina mas também em alguns países da Europa) que globaliza e proporciona em nível internacional o diálogo com este repertório.

Das personagens subalternas e socialmente decaídas presentes no cinema mexicano da década de quarenta, uma se destaca e é a estrela maior de quase 150 filmes desta época: a prostituta, que agora vai tomar a forma de dançarina de cabaré, uma bailarina tropicalizada pelos ritmos afro-cubanos. Estes filmes musicais mexicanos adaptavam uma linguagem cinematográfica já conhecida dos musicais norte-americanos. As fórmulas do cinema clássico narrativo já estavam, portanto, perfeitamente assimiladas pelo público mexicano dentro da linguagem cinematográfica ensinada pelo cinema hegemônico norte-americano.

Os números musicais enxertados nos filmes de *cabareteras* ampliavam-se buscando ritmos latinos e não latinos: foram incorporados ao seu repertório as músicas afro-caribenhas, o mambo, a rumba, e inclusive o samba, as marchinhas carnavalescas brasileiras, o fox-trot, os ritmos das big bands norte-americanas

e outros mais. O danzón dá lugar ao mambo e aos ritmos tropicais caribenhos. O clima de pós-guerra é tropicalizado nas telas. O bolero seguia como condutor da narrativa, geralmente comentando a personagem em títulos como: *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), dentre outros. Muitas atrizes desta safra tinham origem cubana, o que já mexia com a fantasia coletiva de uma sensualidade natural, uma vez que Cuba nesta época era vista como o paraíso do sexo, o grande prostíbulo da América Latina.

In these and other films the narrative stoppage usually generated by performances was reinvested with emotion, so that melodramatic pathos emerged in the moment of performance itself (through gesture, sentiment, interactions with the audience within the film, or simply musical choice)... music and song rather than dramatic action propel the narrative⁶ (LÓPEZ, 1993, p.150).

Na base deste discurso em prol da construção de identidades nacionais latino-americanas encontra-se uma permanente tensão entre a presença de um olhar

⁶ "Nestes e outros filmes a paralisação da narrativa normalmente gerada pelas performances era reinvestida pela emoção, de forma que o *pathos* melodramático emergisse no momento da performance propriamente dita (através do gestual, do sentimento, das interações com a platéia dentro do filme, ou simplesmente das escolhas musicais)... A música e o canto, mais que a ação dramática, impulsionam a narrativa."

do colonizador e as diversas e resistentes tentativas de desvio e desconstrução deste olhar.

Em torno do projeto político do nacional-popular operado pelos estados nacionais latino-americanos na primeira metade do século XX, o discurso sobre a mestiçagem como fenômeno histórico acabava por homogeneizar as experiências latino-americanas no intuito de sintetizar um viés apaziguador e integrador da discussão do nacional. Esses processos, porém, apresentam-se contraditórios, e é no interior da própria idéia homogeneizadora de integração nacional, capitaneada pelo pleno desenvolvimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa na América Latina, que se produzem as zonas de disputa pela visibilidade política das classes sociais que compunham o “pacto populista”.

Essa “cultura da mestiçagem”, que desautoriza o mito da pureza, inscreve-se como moeda de negociação através da qual as classes sociais populares se colocam como atores sociais no jogo político com o Estado no que diz respeito à constituição de um capital simbólico no interior da cultura de massa. Nesse ponto, as *cabareteras* do cinema mexicano apresentam-se como uma possibilidade de vivência coletiva e cotidiana da Nação, através de uma *mise-en-scène* construída na tela pelos códigos de mexicanidade que se afirmavam então.

Pensar estes textos como resistência é pensar, em primeiro lugar, na própria experiência de uma indústria do cinema no Terceiro Mundo a reprocessar imagens delegadas pelo cinema hegemônico; resistência, também, em conferir à *cabaretera* do cinema o local no qual as contradições daquele processo de modernização periférica tomam assento na segunda metade dos anos quarenta, através dos emblemas de classe, de gênero, de etnicidade, readequando parâmetros sociais e redefinindo o âmbito do popular; resistência por dar visibilidade às articulações formadas em

torno dos processos de subjetividade numa sociedade marcada pela colonização e pela violência; resistência por problematizar, ainda que negociando com os aparatos hegemônicos de poder no interior da cultura de massa, os discursos e contradiscursos produzidos pelas imagens, músicas, vozes, sotaques e narrativas latino-americanas que circularam durante décadas neste continente e foram capazes de alimentar nosso imaginário popular, com todos os conflitos e embates que este processo carrega.

Dentre as novas *cabareteras*, encontramos a *performer* Astrid Hadad, mexicana, filha de libanês que, junto com sua banda de músicos *Los Tarzanes* cultiva um gênero híbrido que mistura teatro, música – em um repertório que passa pelo bolero, cha cha cha, son cubano, jazz, corrido, fado, fox-trot, rumba, rock, apropriações do samba, etc – o teatro de carpas, o repertório cinematográfico da Época de Ouro do cinema mexicano, Carmen Miranda, as múltiplas referências da cultura mexicana. São referências presentes as indígenas pintadas por Rivera, a tradição das cantoras de cabaré e de música *ranchera* – como Lucha Reyes – os mariachis, a pintura de Frida Kahlo e a estética de um cabaré surrealista latino-americano (onde as raízes da tradição mexicana se mesclam aos espetáculos da década de 30 de Bertolt Brecht e Kurt Weill), costuradas por um forte acento de crítica social e política através de uma ótica na qual a sabedoria popular marca presença. Sobre seu próprio trabalho, fala a *performer/cabaretera*: "*Para mí es cabaret. Sé que en los EE.UU. lo llaman performance. Es un estilo sincrético, estético, patético y diurético, donde se muestran sin ningún pudor el machismo, el masoquismo, el nihilismo y el valemadrismo inherente a toda cultura*"⁷ (HADAD apud CONSTANTINO, 2007).

⁷ "Para mim é cabaré. Sei que nos Estados Unidos chamam performance. É um estilo sincrético, estético, patético e diurético, onde se apresentam sem nenhum pudor o machismo,

O hibridismo e a heterogeneidade são marcas fundamentais na orquestração dissonante de suas múltiplas referências.

O centro de sua performance é o seu próprio corpo que se constrói num movimento de questionamento da cultura patriarcal dominante, plasmada violentamente no corpo de toda mulher mexicana, e denunciando as performances de gênero construídas a partir de um discurso nacionalista pós-revolucionário marcado pelo acento do PRI (Partido Revolucionário Institucional). Assim, Hadad deixa explícitas as relações entre performance e política onde a memória das violentas práticas históricas e sociais impingidas aos povos da América configuram caminhos de resistência. Isso pode ser observado na crítica que faz aos Estados Unidos nos muitos textos que costuma dizer em suas performances, como na oração que dirige ao vizinho imperialista:

Los mexicanos tenemos una tendencia tremenda al sufrimiento. Y otra cosa que tenemos los mexicanos es que somos muy agradecidos. Siempre damos las gracias de todo, hasta de todo lo que nos han quitado y no nos han devuelto. Pues esta noche vamos a dar las gracias al tío Sam por todo lo que nos ha quitado y no nos ha devuelto, y dice:

Tio Sam que estás en el país del norte,
Santificado sea tu nuevo orden,
Vénganos tus dólares,
Hágase tu voluntad así en Estados Unidos
como en el mundo entero.
Dános hoy nuestros MacDonalds de cada día.

o masoquismo, o niilismo e o 'valemadrismo' inerente a toda cultura."

Perdona a los cubanos como nosotros
perdonamos a los de la DEA.

No nos deje caer en el nacionalismo y libranos
de los hombres de negocios japoneses.

*En God we trust. Shalon. Amen*⁸.

O corpo subalternizado da mulher mexicana emerge como uma expressão multimidiática de múltiplas textualidades (cinema, literatura, teatro, música, circo) apontando para a apropriação dos Estudos Performáticos como um campo interdisciplinar privilegiado para estudo das relações entre as políticas de identidade, as práticas sociais e a cultura popular. Neste sentido, o gesto performático se apresenta como um espetáculo de resistência capaz de estabelecer estratégias de permanência de uma memória social configurada neste corpo-testemunho, tradutor de uma perspectiva pós-colonial.

Nada escapa à atenção da artista, desde o machismo da cultura mexicana – sintetizado em imagens como a tequila, as pistolas, as botas com esporas e “el bigodón de Zapata” – até o conteúdo

⁸ “Os mexicanos temos uma tendência tremenda ao sofrimento. E outra coisa que temos os mexicanos é que somos muito agradecidos. Sempre agradecemos a tudo, até a tudo o que nos tiraram e não nos devolveram. Pois esta noite vamos agradecer ao tio Sam por tudo o que nos tirou e não nos devolveu, e diz:

Tio Sam que estás no país do norte,
Santificada seja sua nova ordem,
Venha a nós os seus dólares,
Seja feita a sua vontade assim nos Estados
Unidos como no mundo inteiro.
Dá-nos hoje nossos McDonalds de cada dia.
Perdoai aos cubanos como nós perdoamos aos
da DEA.
Não nos deixeis cair no nacionalismo e livrai-nos
dos homens de negócios japoneses.
Em Deus confiamos. Shalon. Amem.”

sexual do *albur* mexicano⁹, a política nacional e uma espécie de psicanálise do cotidiano, configurando as formas de uma irônica comédia *cabaretera* pós-moderna. Carregada de acento *camp* que desestabiliza o discurso da sobriedade de matriz heterossexual, Hadad converteu-se inevitavelmente num ícone gay, propondo uma releitura dos métodos de apreensão de nossas práticas históricas, sociais e culturais na América Latina.

Para Moe Meyer (1994), a idéia de *camp* está associada a uma prática política crítica manejada como estratégia ativista de organização e mobilização militante. Afastando-se radicalmente da teorização de Susan Sontag (1987), que via o *camp* como apolítico, estetizado e frívolo, Meyer reivindica-o como um discurso político essencialmente vinculado às identidades *queer* e articulado a uma crítica cultural especificamente *queer*. Neste movimento de recuperação do vigor político do *camp*, Meyer (1994) propõe uma redefinição do conceito a partir da teoria da representação e da performance, numa praxis formada pela interseção entre a representação social e a paródia pós-moderna¹⁰. Neste papel de desnaturalização do gestual inscrito no texto paródico, os mecanismos de artificialização têm local de destaque, indicando uma “desestabilização da relação entre as coisas” que,

⁹ O *albur* no México é um tipo de jogo de palavras de duplo sentido onde a conotação sexual é marcada por intenção sexista de cunho machista. Em suas apresentações, Astrid Hadad costuma fazer uso deste tipo de jogo de palavras, provocando um deslocamento de sentido que denuncia as práticas de dominação presentes nesta improvisação popular.

¹⁰ O conceito de paródia pós-moderna operado por Meyer tem origem nos estudos de Linda Hutcheon (1985) para quem a paródia seria repetição com diferença crítica (numa matriz deleuziana), na qual a ironia marcada pela transcontextualização e por modalidades de inversão funcionaria como um operador formal do trabalho intertextual.

segundo Meyer (1994), é um aspecto fundamental do *camp*.

A questão de gênero se configura como um horizonte imprescindível, de crítica e alusão, e o corpo feminino – através das inúmeras referências à construção dos arquétipos populares de conteúdo fortemente religioso como a Malinche, La Llorona, a Virgem de Guadalupe, a deusa azteca Coatlicue – é ressignificado e reinterpretado a partir das práticas paródicas performáticas, que politizam esse corpo concebendo-o como uma espécie de território de enfrentamentos, disputas e resistências. Segundo Judith Butler (2003), o gênero seria um princípio estruturante que agiria como um mecanismo social de regulação. O gênero, e também o sexo, o desejo e o corpo, apresentam-se como categorias fundacionais articuladoras de efeitos de poder cujo objetivo é neutralizar a discussão a partir de uma lógica binária hierarquizada que naturaliza tais categorias.

Neste percurso, a idéia de transposição de fronteiras é evidente na atuação de Hadad "*al poner en primer plano las ironías y las ambigüedades implícitas en sus imágenes, historias y mitos y situarlas literalmente sobre su cuerpo femenino que se convierte en su escenario*"¹¹ (CONSTANTINO, 2007). Em uma canção de sua autoria, de ritmo *ranchero* – típica instância do discurso de orientação machista e misógino – intitulada "El Calce'tín", Hadad, através de uma ácida ironia aponta a condição de subserviência e sujeição da mulher na sociedade mexicana, onde o acento de deboche colocado na sua interpretação reforça as estratégias de denúncia de seu discurso, reforçando a idéia de performance de Zumthor (2001) ao afirmar que "o intérprete significa".

¹¹ "ao colocar em primeiro plano as ironias e as ambigüidades implícitas em suas imagens, histórias e mitos e situá-las literalmente sobre seu corpo feminino que se converte em seu cenário."

Ya no soy lo que antes era,
ni lo que solía ser.
Soy un cuadro de tristeza
arrimado a la pared.
Como si fuera un calcetín
Me pisas todo el día
En el suelo me traes
Arrastrada por tu amor.
Como si fuera un calcetín
Ay títame cuando esté rota
Que en las cosas del amor,
que en las cosas del amor
No hay manera de zurcir.
Un calcetín, ay amor
Un calcetín, eso soy yo para tí.
Un calcetín, ay amor
Un calcetín.

A marca da violência forja definitivamente a memória cultural deste corpo subalterno. O conceito de fronteira carrega, então, o sinal de morte e de vida, a possibilidade de fim e a esperança de um reinício, traduzindo os paradoxos e contradições que estão presentes no projeto de Hadad. Apropriando-nos de um conceito de fronteira trabalhado por Gloria Anzaldúa (1999) em seus estudos sobre a “new mestiza”, este novo cabaré anuncia um outro local de enunciação, no qual a fronteira assume a forma de uma vulva dentada, local de ferida aberta, infectada, hemorragia que favorece a transgressão definidora de uma nova consciência.

Assim como as *cabareteras* do ciclo de ouro dos anos 40, essa *cabaretera* contemporânea constrói-se pelos atravessamentos e negociações culturais processados no interior das disputas políticas deflagradas pela sociedade mexicana e na sua relação com os Estados Unidos, a quem a *cabaretera* maya-libanesa chama de

mi monstruo favorito. Tais agenciamentos a convertem numa mediadora transcultural, a confirmar que esse corpo feminino público/prostibulário se apresenta num processo em devir, ressemantizando adereços e operando conflitos. Na performance da *cabaretera*, há um desvelamento não-linear e fragmentado da tradição cultural mexicana cujo foco principal é o corpo feminino e sua representação política. Seu corpo individual apresenta-se como memória coletiva baseando-se em operações de desconstruções onde se situam críticas do feminismo e do pós-colonialismo. Na verdade, segundo Butler (2003), o próprio “corpo” em si mesmo é uma construção, não se podendo dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero.

As matrizes do melodrama, e todas as suas estratégias de encenação, de estética do excesso e de hiperdimensionamento do gesto, trabalhados no seminal ensaio de Peter Brooks (1995), também armam o cenário para a desconstrutora atuação *camp* da performance de Hadad. Em sua segunda produção discográfica, lançada em 1996, a artista multimídia, no clip *Corazón sangrante*, devora um coração num gesto carregado de efeito simbólico. Sobre a obra, confirmando uma matriz de melodrama que estabelece um espaço de articulação de um discurso político, ela comenta: “El Corazón sangrante es resultado de una exploración sobre el órgano sincrético por excelencia con el cual los españoles domesticaron a los indios, es un icono inserto en el corazón del pueblo mexicano y en el mío propio¹²”.

Em 1990, Astrid Hadad apresentou um espetáculo chamado *Heavy Nopal*, que propunha uma fusão da música tradicional mexicana *ranchera* com a força

¹² “O Coração sangrante é resultado de uma exploração sobre o órgão sincrético por excelência com o qual os espanhóis domesticaram aos índios, é como um ícone inserido no coração do povo mexicano e no meu próprio.”

do *heavy metal*, subvertendo, através da ironia que marca sua *mise-en-scène*, seu figurino, as letras de suas músicas, a violenta carga machista da cultura mexicana.

Com *La Monja Coronada* de 1992, a *cabaretera* recuperou a história das freiras coroadas que se vestiam, na sua união com Deus, com suntuosidade e luxo excessivos em um traje repleto de pesadas pedrarias e bordados até ficarem praticamente imóveis. Assim, Hadad oferecia seu corpo artístico como suporte discursivo para outros tantos corpos subalternizados por relações de poder, como o corpo azteca, o corpo colonial, o corpo indígena e o próprio corpo da mulher contemporânea.

La Multimamada, de 1995, tocava diretamente a questão política nacional ao apresentar a *performer cabaretera* num vestido coberto por seios prontos para serem mamados. A corrupção política e a espoliação econômica do México consignada pela assinatura do então recente acordo com os Estados Unidos (NAFTA) eram o foco principal de Hadad que, em outro traje deste mesmo espetáculo, apresentava fotos de ex-presidentes mexicanos emoldurados por uma enorme serpente, símbolo nacional e signo da voracidade política inescrupulosa. A *cabaretera* recuperava assim a tradição dos teatros de revista de conteúdo político típicos da cena cultural mexicana das décadas de 20 e 30.

Em *Pecadora*, espetáculo performance de 1996, a referência imediata era o clássico bolero de Agustín Lara, que deu origem também a um outro clássico do repertório do cinema de *cabareteras* mexicano da década de 40, dirigido por José Díaz Morales em 1947 e que trazia a estrela Ninón Sevilla em números de cabaré. Na *pecadora* de Hadad, ela interpretava a canção *La cocainómana*, de Miguel Matamoros, uma canção do cubano Bola de Nieve em ritmo de samba, e o clássico de Daniel Santos, *Virgen de media noche*.

É desta obra uma de suas músicas mais conhecidas, *Corazón sangrante*, na qual a compositora e intérprete assume na representação os traços de histeria relacionados psicanaliticamente à mulher (e à figura da diva). Exacerbando as marcas da dor e do sofrimento trabalhadas pela Igreja Católica, Hadad, em meio a uma iconografia religiosa, encenava rituais de automutilação de forma hiperbólica. No ato performativo, a denúncia de uma moral católica que define o corpo desta mulher sujeitado a uma sociedade de consumo marcada pela provocação do desejo.

La mujer multimedia, de 1998, é a terceira parte de uma trilogia sobre a obra de Alfonso Morales no melhor estilo "seduzidas e abandonadas", tão caro ao tradicional melodrama mexicano. Na primeira, *Cartas a Dragoberta* (1993), é apresentada a relação de dois namorados provincianos que se correspondem por cartas quando o rapaz vai trabalhar na cidade. Na segunda parte da trilogia, *Faxes a Rumberta* (1994), Dragoberta convertida em *cabaretera* na cidade grande, troca agora faxes na relação com seu namorado. Em *La mujer multimedia*, Rutilio, o noivo, tornou-se um político corrupto e arrivista, e agora se corresponde com a *cabaretera* através de e-mails. Assumindo as duas personagens, Astrid Hadad propõe uma crítica à virtualidade e aos espaços de poder configurados pelos ciberdiscursos. Dessas discussões projetam-se textos que traduzem as sociabilidades programadas pelo afeto virtual:

*Queridos ciberadictos, hotmaileros,
interneteros hijos de su fobaproa madre:
Les escribo esta cibermisiva y la lanzo
al espacio de su celo, a ver si así,
arrimándome a la modernidad, puedo
conmover a su programado corazón.
Espero su respuesta, no hay excusas,*

*ya tengo mail y mi corazón es un buzón
desierto en el ciberespacio.*

Além destes espetáculos, Astrid Hadad apresentou outras performances como *Del rancho a la ciudad* (1989), *La mujer ladrina*, *Apocalipsis ranchero*, *La mujer del golfo*, e a tragicomédia *La occisa o Lucha levántate y lucha* (baseada na vida da “hembra bravía” Lucha Reyes). Seu foco de crítica quase sempre aponta para a política nacional globalizada pelas relações de poder com os Estados Unidos e a problematização das relações de gênero processadas no interior da tradição da cultura popular mexicana. Dialogando com múltiplas referências da cultura popular, a cabaretera reivindica seu lugar de fala ao denunciar os discursos de subalternização presentes no próprio processo histórico não só mexicano, mas de toda a América Latina.

BRAGANÇA, Maurício de. Performance, politics and multiculturalism in the popular cabaret of Astrid Hadad. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 99–120, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *This article locates the marks of a cabaretera cultural tradition in the text-performance of Astrid Hadad, a mexican contemporary cabaretera. This “tradition” represented by the cabaretera culture in Mexico would come to be reappropriated by Hadad’s reinterpretation. Using references from the imaginary about the cabaret developed by cultural politics of post-revolutionary Mexico, the performer promotes a multicultural discourse in order to denounce the subalternity practices presented in the Mexican and Latin-American historical process. From the use of Paul Zumthor’s concept of performance in The letter*

and the voice, we will develop an analysis about the dialogues made by the performer. Her mise-en-scène establishes a inter/transdisciplinary dialogue among literature, cinema, circus, radio and the diva's universe of the star system.

- **KEYWORDS:** Performance. Cabaret. Astrid Hadad

Referências:

ANZALDÚA, G. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BARBERO, J. M.; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess**. New York: Columbia University Press, 1995.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONSTANTINO, R. **Memoria colectiva y cuerpo individual: política y performance de Astrid Hadad (fragmento)**" Disponível em: <<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/121/memorias.htm>> Acesso em: 08 jul.2007. Não paginado.

HERSHFIELD, J. La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro. In: GARCIA, Gustavo; MACIEL, David R. **El cine mexicano a través de la crítica**. México: UNAM, 2001. p.127-151.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LÓPEZ, A. M. Tears and desire: women and melodrama in the 'old' Mexican cinema. In: KING, John; LÓPEZ, Ana M.; ALVARADO, Manuel (Ed.).

Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas. London: British Film Institute, 1993.p.143-163.

MEYER, M. Reclaiming the discourse of Camp. In: MEYER, Moe (Ed.). **The politics and poetics of camp.** London: Routledge, 1994. p.1-12.

MONSIVÁIS, C. **Amor perdido.** México: ERA, 1986.

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

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz:** a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.