

# **Questões de Género na Dança Contemporânea: construção e ruturas**

**Raquel Magayevski**

**Dissertação  
de Mestrado em Artes Cénicas**

Raquel Magayevski, Questões de género na dança contemporânea: construção e ruturas, 2022.

**Março, 2022**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica de Doutora Paula Varanda.

*“On ne naît pas femme, on le devient.”*  
Simone de Beauvoir

## AGRADECIMENTOS

Lembro-me de um professor ter-me dito, há uns oito ou nove anos, que ninguém trabalha sozinho. Concordo com ele. Ainda que eu estivesse sozinha com o meu computador durante esses meses de trabalho, muitas pessoas fizeram parte desse processo, direta ou indiretamente, e tornaram o percurso muito mais fácil e divertido.

Começo por agradecer ao meu avô, o vô Júlio, que com os seus presentes (monetários) de Natal e de aniversário tornou possível a concretização desse objetivo que há tantos anos eu já trazia comigo. Ele provavelmente não compreende essa ‘coisa de *queer*’, mas tenho a certeza de que se orgulha de mim por mais essa conquista, ainda que longe dele.

Agradeço à minha mãe, Silvana, e ao meu pai, Roberto, por sempre me apoiarem nas minhas escolhas, inclusive a de viver e estudar longe deles. A saudade às vezes dói, mas o amor faz com que nos mantenhamos próximos. À minha mãe, agradeço especialmente por ter acompanhado o desenvolvimento da dissertação, lendo, questionando e dando sugestões; além de me acalmar quando eu dizia já não aguentar mais. Ao meu pai, agradeço por todas as palavras sábias e carregadas de experiência, e também pelas músicas de *funk* que me mandava e ajudavam a desopilar.

Agradeço à Marília, Hanna e Diogo, amigas que o mestrado me deu. Pessoas maravilhosas com quem tive a sorte de me cruzar e que tanto me ouviram falar da dissertação, do caos que estava a vida e com quem também dei muitas risadas durante esses meses todos com conversas leves acompanhadas de um chazinho, um café, um bolinho ou um pão de deus. Um obrigada especial para a Hanna que partilhou comigo as dúvidas e inseguranças sobre a dissertação, trocando ideias e materiais para a resolução das nossas dificuldades.

Agradeço à minha orientadora, Doutora Paula Varanda que, desde o primeiro semestre do mestrado não deixou dúvidas de que seria a pessoa certa para me orientar. Sem dúvida o bom resultado dessa dissertação se deve aos seus comentários e apontamentos que tanto me fizeram refletir e evoluir.

Agradeço também à Leanir, psicóloga que teve um papel fundamental para que eu não me cobrasse tanto e valorizasse cada passo dado nesse e em tantos caminhos que decidi – e decido - trilhar.

E por último - e não menos importante - agradeço ao amor da minha vida, o Higor. Foi ele quem acompanhou de perto todo o meu percurso no mestrado e me ouviu falar por horas sobre os ensaios, as aulas, o tema da dissertação, o estresse da dissertação, a entrega da dissertação, o *feedback* da dissertação, o desenrolar da dissertação, o atraso da dissertação, o prazo da dissertação, o fim da dissertação. Agradeço por compreender a minha distância e ausência, ainda que estivéssemos dentro da mesma casa. Agradeço pelo incentivo e pelo acolhimento nos momentos mais difíceis e agradeço também por tantas risadas ao longo desse tempo todo. A tua presença e parceria certamente tornaram tudo mais fácil.

A todas e todos que tornaram isso possível, muito obrigada.

# QUESTÕES DE GÉNERO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: CONTRUÇÃO E RUTURAS

Raquel Magayevski

## RESUMO

A humanidade foi compreendida, historicamente, por dualidades como corpo-mente, cultura-natureza, racional-irracional, masculino-feminino, homem-mulher criando, por consequência, uma hierarquia que coloca uma como superior à outra. Na sociedade patriarcal, os homens são considerados dominantes, e as questões de género e as diferenças de papéis entre homens e mulheres ficam claramente presentes. Esses estereótipos binários de género também são transportados para o contexto da dança teatral. O corpo, enquanto instrumento primário de expressão da dança, é moldado e os indivíduos são ensinados a se comportar de uma determinada forma, consoante aquilo que é expectável de um bailarino ou de uma bailarina, sendo atribuídas funções específicas a cada um. Considera-se relevante compreender a expressão de modelos normativos e do binarismo de género que aparece já no *ballet* do século XIX e se mantém durante a evolução da dança, atravessando a dança moderna e permanecendo até à atualidade. Através de fundamentação teórica dos estudos *queer*, será apresentada uma possibilidade de rutura com os padrões binários de género instaurados que, de seguida, é transportada para o contexto da dança teatral naquilo que se pode chamar de dança *queer*. Por meio da análise de uma peça de dança contemporânea atual, *Bisonte*, de Marco da Silva Ferreira, poderá ser identificado na prática como a abordagem *queer* na dança resiste à normatividade e ao binarismo.

**Palavras-chave:** dança contemporânea; dança teatral; género; *queer*.

## ABSTRACT

Humanity was comprehended, historically, for dualities such as body-mind, culture-nature, rational-irrational, male-female, man-woman, creating as a consequence a hierarchy that places one as being superior than the other. In a patriarchal society, men

are considered the ruling, and the gender issues and the different roles for men and women are clearly present. These binary gender stereotypes are also conveyed to the theatrical dance context. The body, as the primary instrument for the dance expression, is shaped and the individuals are taught to behave in a certain way according to what is expected from a male dancer or a female dancer, being assigned specific functions to each of them. It is relevant to comprehend the expression of normative models and gender binary which appear in the 19th century ballet and it is sustained during the evolution of dance, passing through modern dance and keeping it until now. Through theoretical fundamentals of queer studies, it will be presented a possibility for rupture of established binary gender patterns which, subsequently, is brought in the theatrical dance context in what can be called a queer dance. By means of an analysis of a current contemporary dance piece, *Bisonte*, by Marco da Silva Ferreira, it will be possible to identify in practice how a queer approach in dance resists normative models and the binary system.

**Keywords:** contemporary dance; theatrical dance; gender; queer.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. Construção de Estereótipos Binários de Género na Dança	5
1.1. Dança Clássica	5
1.2. Dança Moderna	8
1.3. Dança Contemporânea	11
2. Abordagem <i>Queer</i> na Dança Contemporânea	16
2.1. Enquadramento Teórico dos Estudos <i>Queer</i>	16
2.2. O <i>Queer</i> na Dança Teatral	18
2.2.1. Intenções	19
2.2.2. Obstáculos	22
2.2.3. Oportunidades	25
3. <i>Bisonte</i> : da norma surge um desvio	27
3.1. O que faz	29
3.2. O que comunica	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
BIBLIOGRAFIA	46
ANEXOS	49

## INTRODUÇÃO

Numa sociedade onde as diferenças entre homens e mulheres estão claramente delineadas e onde a atitude e as ações expectáveis de cada um geram inúmeros debates, questionamentos, conflitos e desconforto para muitas pessoas, é importante perceber o quanto certos paradigmas estão instalados também no meio artístico, especificamente na dança. Mesmo com uma expressiva evolução dos seres humanos e do seu comportamento, diversos hábitos e formas de se expressar mantêm-se iguais com o passar das gerações e alguns são reforçados de forma consciente por algumas pessoas para que não se percam, mantendo assim padrões de normatividade.

Ainda que antiquados, esses padrões conduzem os indivíduos no seu modo de vida atual e desprender-se deles pode ser muito complicado, quando não impossível, dependendo do meio onde se encontram. Para os que optam por expressar o seu ponto de vista, alternativo, através da arte, podem ter o seu trabalho incompreendido pelo público ou ainda serem impedidos de expô-los e apresentá-los. Fugir das normas estabelecidas de sexualidade, relações e papéis, por exemplo, é correr o risco de ser censurado ou deslegitimado. No caso da dança, que se expressa através do corpo, uma maioria de corpos que tiveram um treino rigoroso fizeram-no também com uma aprendizagem de comportamentos baseada em papéis distintos de homem e mulher, com padrões físicos e de comportamento relacionados ao gênero e aos seus papéis na sociedade.

É diante desta constatação que se considera relevante compreender a expressão de tais modelos normativos na sociedade e na dança e acompanhar a evolução desta forma de expressão artística que por vezes acompanha determinados padrões estereotipados. Contudo, há quem tente romper com esses padrões e apresentar novas opções de representação do corpo e de papéis, ultrapassando as dificuldades existentes para que isso ocorra e mostrando que é possível libertar-se dos valores normativos da sociedade e perpetuados na dança; contribuindo, pelo contrário, para a evolução das formas de ver o mundo e a dança.

A humanidade foi compreendida, historicamente, por uma dualidade que cria dois polos distintos e opostos, como corpo-mente, cultura-natureza, espírito-matéria, racional-irracional, masculino-feminino, homem-mulher (Gómez, 2018). Para além da oposição, acabou por se criar também uma hierarquia, tornando um dos polos superior

ao outro. O maior exemplo é o de Descartes, com a sua afirmação “Penso, logo existo.”, representando a superioridade da mente em relação ao corpo e, por consequência, classificando tudo o que se assemelha a um ou outro, sendo a racionalidade sobrevalorizada, o natural passando a ser mal visto e relacionado com o primitivo, e a razão prevalecendo perante a emoção.

A sociedade patriarcal confere ao homem um estatuto mais elevado em relação à mulher, carregando consigo também a superioridade estabelecida para os demais dualismos, sendo ele associado à mente e, conseqüentemente, à razão e à inteligência. Também no aspecto físico o homem é considerado superior por, supostamente, ser mais alto e mais forte, devendo a mulher representar beleza e delicadeza. O patriarcado, segundo Gómez (2018), desenvolveu diversos mecanismos de controle do corpo e da sexualidade das mulheres utilizando métodos como a imposição moral, jurídica e religiosa sobre a natalidade, contraceção e autoridade sobre os próprios filhos, a violência e repressão e também o matrimônio, fazendo com que a esposa fosse propriedade do marido.

Foi nesse contexto de supremacia do homem - através da imagem do rei, precisamente, o rei Luís XIV - que o *ballet* foi inventado e sistematizado, reafirmando o poder da monarquia e projetando imagens de identidade nacional, de raça e de gênero (Franko, 2006). Em 1661, com a criação da Académie Royale de Danse, em Paris, por Luís XIV o *ballet* passa a ser profissionalizado, recebendo nomenclaturas e uma estrutura específicas (Fazenda, 2007). Com isso, surgem os repertórios mais famosos, com histórias e personagens características, nos quais os papéis de cada intérprete são bem definidos e os corpos são disciplinados e esteticamente sublimes. Esses corpos são, como afirma Foster (1996), refinados, desejáveis e diferenciados por gênero, representando a união perfeita entre o papel masculino e o feminino. Fica, assim, evidente um binarismo de gênero na dança clássica.

Mais tarde, com o surgir da chamada dança moderna, que procura romper com o artificialismo do *ballet* e da sua indumentária estrita e limitadora, as mulheres encontram uma nova forma de se expressar por meio da dança, tornando-se, além de bailarinas, também coreógrafas. Na dança moderna, as mulheres procuram apresentar um corpo mais natural e repleto de emoções (Fazenda, 2007). Ainda assim, não conseguem abster-se dos estereótipos já instaurados de corpo, estética e vestimenta

direcionadas a mulheres, mantendo presente a feminilidade nessa “nova dança”<sup>1</sup>. Uma explicação para isso é apresentada por Tomko (1996), ao afirmar que a dança é uma atividade inserida num determinado contexto constituído de significados e que responde a eles não conseguindo romper, portanto, com as características expectáveis da mulher na época como pureza, domesticidade, maternidade e devoção – devoção essa sobretudo ao homem, cujo papel nessas tarefas é convencionalmente secundário.

Já a dança contemporânea encontra um lugar de manifestação de outras possibilidades, podendo seguir padrões ou romper com tudo o que já foi criado. Em sua essência, a dança contemporânea recusa-se a seguir modelos elaborados e utiliza a realidade do próprio corpo como matéria de trabalho (Fazenda, 2012). Para Louppe (2012), a dança contemporânea abrange “valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução *justa*, e não somente espectacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos” (p.45). Na dança contemporânea, os corpos e as sexualidades podem ser representados nas suas diversas formas, podendo ou não ser questões abordadas ou consideradas no processo de criação. Surge, assim, a possibilidade de uma dança *queer*, que resiste à normatividade e ao binarismo.

Os estudos *queer* têm as suas raízes nos estudos centrados em género e sexualidade - estudos feministas e estudos *gays* e lésbicos - e emergiram por volta da década de 1990 (Santos, 2006). Tais temas se aproximam, conforme Santos (2006) por enfrentarem normas estabelecidas por “regimes de poder baseados em categorias estritas de género e sexualidade” (p.3), voltando, assim, para a dualidade masculino-feminino e heterossexual-homossexual, inseridas na supremacia hierárquica heteropatriarcal.

Para Almeida, “género não é algo que se é, mas algo que se faz, um acto ou, melhor, uma sequência de actos” (2008, p.7) e aponta ainda para os estudos pioneiros de Judith Butler sobre questões de género onde se refere que o género é uma construção social, uma estrutura, um molde e que “a identidade de género é construída no discurso e pelo discurso” (Almeida, 2008, p.2). Thomas (1995) afirma que o corpo é um lugar de discurso e que a cultura patriarcal reprime e controla esses corpos. Refere ainda a dança como uma prática de corpos reflexivos e que, por se expressar não-verbalmente, recebe um estatuto periférico na cultura de entretenimento e na sociedade do conhecimento,

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para se referir às novas propostas de Isadora Duncan (1877-1927) que se opunham ao lado mecânico e artificial do *ballet*, reivindicando um corpo natural com movimentos orgânicos e livres que unissem o corpo e a alma (Fazenda, 2007).

sobretudo pela valorização da racionalidade e civilidade. Ou seja, tanto a performatividade de género como a criação artística são construções humanas e culturais que advêm dos regimes binários que também controlam essas mesmas manifestações artísticas e de género. Esse dualismo não apenas cria classificações para as pessoas como as coloca em posições hierárquicas, sendo uma categoria considerada superior à outra, em que a outra é desvalorizada e, por vezes, não aceite socialmente.

Esta dissertação será composta por quatro secções. Na primeira, será feita uma fundamentação teórica que pretende refletir sobre os mecanismos envolvidos na construção social de género e como isso acabou por ser instaurado na dança clássica e mantido durante a evolução da dança enquanto criação artística. A secção seguinte debruçar-se-á sobre uma análise *queer* da dança contemporânea e dessa representação dos corpos e das relações como forma de rutura com os estereótipos binários na dança. Por meio de recurso bibliográfico da teoria *queer*, tais conceitos poderão ser elucidados e relacionados com a prática na dança. Esta análise conduz à terceira secção, com uma análise do trabalho de Marco da Silva Ferreira, *Bisonte*, estreado em 2019. Por fim, na última secção, apresentar-se-ão as considerações finais acerca dos temas abordados com uma reflexão sobre os caminhos percorridos pela criação em dança e futuras possibilidades dentro desta arte performativa.

## 1. Construção de Estereótipos Binários de Género na Dança

Ao longo dos séculos a dança passou por grandes transformações, tanto na estética como nos temas abordados. Ainda assim, alguns paradigmas se mantêm e a sua rutura nem sempre é fácil para bailarinas/os e coreógrafas/os, pois, como afirmam Clavel et al. (2014), um gesto em dança é carregado com traços do passado assim como potencialidades para o futuro. Claire (2017) aponta para o facto da dança não significar a mesma coisa ao longo do tempo, da geografia e dos diferentes povos e que, dependendo do contexto, a sua experiência pode ser diversa e até contraditória. Dentre tantas vertentes possíveis de manifestação da dança, neste trabalho será abordada a dança teatral que “tem como propósito a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes selecionados (...) para ser vista por um grupo de pessoas” (Fazenda, 2007, p.43).

A dança manifesta-se através do corpo e, conforme Daly (1991), o corpo é onde as diferenças de género se originam. Diante de tais afirmações, pode-se considerar a dança como uma possibilidade de construção e representação de corpos sexualizados e estereotipados, criando padrões de feminilidade e masculinidade fortemente influenciados pela sociedade patriarcal na qual a cultura se insere.

A arte, especificamente a dança, é um produto cultural e reflete questões sociais, políticas e ideológicas, abordando ainda as tradições e convenções dentre as quais se incluem o estatuto da mulher, o seu corpo e a sexualidade. Portanto, é relevante contextualizar os acontecimentos e caracterizar as suas modificações relativamente ao tempo e ao lugar onde se manifestam, ainda que não se pretenda aqui contar a história da dança.

### 1.1. Dança Clássica

A dança clássica pode ser entendida, segundo Levonian, como “a técnica e a linguagem desenvolvidas e codificadas por Pierre Beauchamps (1656-1705), importante *maître de danse* de Luis XIV que, posteriormente (...) foi diretor da *Académie Royale de Danse* em Paris” (2009, p.10). O mesmo autor refere que *ballet* é o espetáculo de dança criado com base na dança clássica. Partindo destes pressupostos, é possível aprofundar o

estudo sobre esta arte com enfoque nas questões de género presentes desde a sua origem e desenvolver uma perceção crítica sobre a sua influência na dança teatral do século XXI.

Os *ballets* mais famosos foram coreografados por homens - *O Lago dos Cisnes*, *O Quebra-Nozes* e *Giselle*, por exemplo - e a própria origem do *ballet* remete ao rei Luis XIV, no que é chamado o *ballet de cour*. Esse domínio masculino, tanto na criação da técnica como do repertório, reflete o poder dos homens sobre a imagem da mulher e da identidade feminina e a sua representação em obras coreográficas. Banes argumenta que “the dance stage has often reflected and reinforced, but has also formed and in some cases criticized cultural conceptions of corporeality - in particular, conceptions of women’s bodies and identities” (1998, p.1).

Na dança clássica, tanto os corpos como os seus papéis são diferenciados por género; a sapatilha de ponta é exclusivamente usada pela mulher, os grandes saltos são maioritariamente executados pelos homens, “she extends while he supports. She resides in front and he remains in back” (Foster, 1996, p.1). Bailarino e bailarina, cada um com a sua função, naquele momento “emblematicize the perfect union of male and female” (Foster, 1996, p.2).

No *ballet*, enquanto dança teatral, as personagens femininas sempre tiveram protagonismo, demonstrando virtuosismo, rigor técnico, vitalidade e delicadeza. No entanto, os códigos do *ballet* - estruturados pelo patriarcado - colocam a bailarina como dependente do seu parceiro homem, para que a suporte, direcione e carregue. A bailarina representa beleza e perfeição, “a universal standard of physical achievement in dance” (Foster, 1996, p.2). Vê-se o corpo da bailarina alinhado e com movimentos refinados e amplos. Um corpo flexível, gracioso e leve. A atenção volta-se para ela. Ela que fica à frente do bailarino, este que a segue, que a segura, que a guia e que a manipula, tornando-se um assistente indispensável (Foster, 1996). Ela está no centro porque ele a coloca naquele lugar, ou seja, quem detém o controle é ele.

A bailarina torna-se um objeto de desejo para os espectadores homens heterossexuais que a veem como um exemplo de feminilidade, uma criatura exótica e inalcançável e que se identificam com o bailarino, desejando, como ele, acompanhá-la e possuí-la. Esse espectador, segundo Foster, “could nurture his own fantasies using feminine forms to stand in for all impediments and solutions to his happiness” (1996, p.13).

Portanto, a bailarina, ao ocupar o lugar de protagonista, tem o seu corpo objetificado, devendo cumprir com certos padrões físicos e comportamentais (relacionados ao estereótipo daquilo que é feminino), além de ter de suportar uma sexualização machista. Segundo Croft, a bailarina é “the focus of the ballet, but she has no agentic power”, enquadrando-se e perpetuando uma narrativa através do corpo que dança em palco: “a physical story of a woman needing a man” (Croft, 2014, p. 205).

A objetificação e manipulação do corpo feminino fica evidente no *pas de deux* (momento de dança a dois, do bailarino com a bailarina) que, segundo Croft (2014), representa um ato simbólico do homem assumindo o poder sobre a mulher através da força física. Isso fica evidente no *pas de deux* do segundo ato de *O Lago do Cisnes* (1985), coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov: no início deste trecho, a bailarina encontra-se numa posição no chão e o bailarino pega nos seus braços para colocá-la na posição de pé, como se ela precisasse dele para o fazer. Mais adiante, a bailarina abandona o peso do próprio corpo para trás, necessitando que o bailarino a segure para que ela não caia no chão.

Ainda que a dança, especificamente o *ballet*, tenha sido uma oportunidade para as mulheres terem visibilidade como artistas no palco e assim na esfera pública, e em lugar de destaque, com um papel nobre, sobretudo numa época em que dificilmente tinham permissão para o fazer, acabou por se criar um estereótipo ao qual Thomas (1995) se refere como eterno feminino. Porém, esse eterno feminino é constituído por convenções da sociedade patriarcal de representação do corpo feminino e através do uso amplo do espaço e da sua vestimenta, fazem com que a atenção se volte inteiramente para ela e para o seu corpo. Acerca desse olhar, Foster (1996) aponta para a enorme importância que se dá às pernas da bailarina que parecem desprender-se do corpo, exibindo uma linearidade e flexibilidade surpreendentes e um comprimento que aparenta ser ainda maior em função das sapatilhas de ponta. Essas características dão à bailarina um estatuto de não-natural e sexualizam a sua imagem, pois “her legs, her whole body become pumped up and hard, (...) always erect, (...) she is a woman whose leg movements symbolize those of a penis” (Foster, 1996, p.15).

Os gestos e movimentos da bailarina são sempre para cima e para fora, reforçando a identidade fálica que Foster identifica e critica. A bailarina então desperta o desejo naqueles quem a veem e torna-se um produto de caráter erótico. Ainda que seja uma mulher e a personagem principal, ela representa a supremacia masculina, servindo

como projeção das fantasias do espectador homem heterossexual. Isso se verifica em *Giselle* (1842), coreografado por Jules Perrot e Jean Coralli quando, no *pas de deux* do segundo ato, ela eleva repetidas vezes uma das suas pernas, que surge rija por debaixo da saia; primeiro aparece o pé esticado na sapatilha até estender a perna que se mantém firme para cima, ao lado da própria cabeça<sup>2</sup>. Em outro momento, o bailarino eleva a bailarina que, novamente, estende uma perna para frente e para cima, como se representasse a continuidade do corpo do próprio bailarino que naquele momento apresenta a sua força e masculinidade<sup>3</sup>.

As narrativas do *ballet* comumente apresentam um enredo que segue “patriarchal basis of the marriage institution as well as the patriarchal expectation that marriage will be most women’s fate” (Banes, 1998, p.5). Como em *Giselle* que, ao descobrir que o homem que ela ama está noivo de outra mulher, tenta tirar a própria vida, mas é impedida por outro homem que a ama e que revela a verdade. Ainda assim, *Giselle* morre, inevitavelmente, pois seu coração não é forte o suficiente para suportar aquela dor. Ou *Odette*, em *O Lago dos Cisnes*, que precisa do amor de um homem para quebrar o feitiço que lhe fora lançado.

Não apenas os exemplos aqui citados, como tantos outros possíveis, suportam o que foi referido da dominação masculina, quer na criação do *ballet*, quer na sua execução, tornando indispensável a presença do homem na composição, no enredo e em palco. Afirmam também a heteronormatividade e reforçam as diferenças binárias de género, formando pares de homem com mulher e colocando a tónica desta relação numa dependência amorosa na qual a mulher é frequentemente vitimizada.

## **1.2.Dança Moderna**

No início do século XX, como forma de reação à formalidade e à artificialidade do *ballet* foi criada, por mulheres, a dança moderna. Constituiu-se assim, a primeira geração de mulheres na história da dança a atuarem contra as tradições coreográficas e contra certas normas culturais (Banes, 1998). Mulheres como Martha Graham e Isadora Duncan (que serão referidas mais adiante) criaram um novo vocabulário de movimento, desfizeram-se das emblemáticas sapatilhas de pontas e assumiram também o lugar de

---

<sup>2</sup> Ver anexo 1 – Imagem 1.

<sup>3</sup> Ver anexo 1 – Imagem 2.

coreógrafas, além de bailarinas. Muitas delas atuavam sozinhas em palco, sem o suporte de um homem, explorando a autenticidade dos sentimentos e a liberdade do corpo dançante.

A dança moderna, segundo Vertinsky (2010), abriu caminhos para as mulheres desafiarem as convenções de que bailarinas eram meros objetos sexuais para os espectadores homens e para criarem escolas de dança e companhias dirigidas por mulheres. Através das suas obras, procuraram apresentar o corpo feminino como algo carregado de outros significados e subjetividades. Os movimentos das pernas e dos braços já não eram mais tão rígidos, e o tronco agora passava a ser incluído na movimentação, utilizando também a respiração como impulsionadora do movimento.

Ainda que não criassem uma obra essencialmente feminina, estas novas protagonistas da dança teatral carregavam consigo os estereótipos de feminilidade e as exigências do corpo ideal para uma bailarina, mostravam o cabelo comprido agora solto - não mais preso em um coque<sup>4</sup> - e usavam vestidos<sup>5</sup> compridos que, por vezes, levavam um corte lateral permitindo que a perna ficasse visível. Esse modelo verifica-se nas criações coreográficas da década de 1930 de Martha Graham (1894 - 1991) - considerada uma grande referência da dança moderna e criadora de uma técnica de dança que leva o seu nome - onde as bailarinas, incluindo a própria coreógrafa, usam vestidos longos e muitas vezes têm o cabelo solto na altura dos ombros, o que demonstra o estereótipo feminino da época.

É necessário considerar que as criações e inovações da dança moderna estavam inseridas “in a patriarchal world in which women, though gaining political ground, were still legally second-class citizens” (Banes, 1998, p.124), o que tornava difícil uma libertação total da imagem feminina construída até então. As novas coreógrafas ainda abordavam temas femininos em suas criações, como a maternidade, e carregavam em seus corpos e em suas emoções as marcas de ser mulher no contexto da sua sociedade e cultura ocidental, associando, ao que já foi referido acerca da fisicalidade, roupas consideradas de uso exclusivo da mulher e uma aparência feminina.

Durante esse período, as mulheres ganharam mais espaço em todo o processo artístico, desde a conceção da peça até à sua apresentação. Muitas coreografias eram apresentadas em solo por uma mulher e outras por grupos de mulheres, rompendo com a

---

<sup>4</sup> Cabelo penteado, apanhado e enrolado na parte de trás da cabeça.

<sup>5</sup> Ver Anexo 2 – Imagem 3.

construção do *ballet*, que contava sempre com a presença do homem. Contudo, o facto de excluírem o homem do palco e da criação coreográfica ainda não significava uma total independência por parte das mulheres que, como refere Banes (1998, p.6), raramente representavam em palco a mulher trabalhadora ou uma prostituta, exibindo repetidamente “communities of young women and the marital passage out of those cloistered ‘feminine microcosms’ into a patriarchal world”, representando, portanto, papéis que deveriam estar em consonância com as regras da sociedade patriarcal.

Isadora Duncan (1877 – 1927) está entre as precursoras da dança moderna, levando e desenvolvendo o seu trabalho para além do seu país de origem (Estados Unidos da América) e conquistando reconhecimento mundial. Foi considerada “uma revolucionária com opiniões fortes (...) e advogava o acesso das mulheres a direitos iguais aos dos homens - um absurdo para a sociedade patriarcal da época” (Levonian, 2009, p.29). Duncan defendia que a profissão de bailarina era tão digna quanto qualquer outra, numa tentativa de eliminar a ideia que relacionava o trabalho da bailarina com o de uma prostituta ou mulher imoral. Mas ainda que tivesse ideias inovadoras, “through the dance, Isadora choreographed gender (...) representing on stage her particular ideas about femaleness and the societies in which she danced”. (Vertinsky, 2010, p.22). Mesmo atuando em diferentes países e continentes, a imagem<sup>6</sup> e a função da mulher não se distinguiam tanto de um lugar para o outro, sendo compreendidas e reafirmadas onde quer que atuasse. Banes (1998) complementa que Isadora Duncan, ainda que falasse e escrevesse sobre a emancipação das mulheres, “remained in thrall choreographically to a determinist conception of female essence, expressed through the anarchic rebellion of the passionate, reproductive body” (p.93), mostrando que a libertação e a independência pretendidas pelas mulheres era limitada e que a questão da maternidade - muito abordada nas suas criações - colocava a mulher numa posição de dependência de alguém do sexo masculino que tornasse possível a gravidez, além de limitar as capacidades da mulher à gestação.

Dentre as principais criadoras da dança moderna, “each chose to represent on stage a different cultural idea about femaleness” (Banes, 1998, p.93), o que comprova a existência de uma feminilidade estereotipada, acrescida de um papel a ser executado pelas mulheres, quer na esfera pessoal, quer na profissional. Temas que não levassem em consideração a diferença evidente entre géneros não eram sequer abordados nas

---

<sup>6</sup> Ver anexo 2 – Imagem 4.

criações em dança, assim como a aparência das bailarinas e dos bailarinos representava a imagem expectável de uma mulher ou de um homem naquele tempo, corroborando com os estereótipos de género existentes e reforçando a sua existência.

Com o surgimento da dança moderna, a dança clássica não deixou de existir, continuando a ser ensinada, bem como os *ballets* continuaram a ser apresentados em grandes teatros e remontados para companhias de bailado. Ainda hoje existe uma ligação muito forte da sociedade com o *ballet* decorrente da admiração pela estética e pelas fortes componentes físicas necessárias para uma perfeita execução da técnica. Porém, esse encanto está repleto de relações de dominação e influencia diretamente a construção de imagens e cultura do corpo. Uma das razões para a dificuldade em se desprender totalmente das normas é apontada por Carter (2017) para o facto de as coreografias se repetirem ao longo dos tempos, incluindo os seus personagens e a sua narrativa, o que carrega para o presente o reflexo social do século XIX e o legado de misoginia e elitismo.

Tais estereótipos acompanham as mulheres até à atualidade que, segundo Franko (2006) tanto manipulam sua própria imagem como são manipuladas por forças que estão além do seu controle, pois a receção da dança está estruturada por inúmeros códigos normativos, incluindo género e sexualidade. Questões políticas, por exemplo, influenciam no que pode ser considerado ofensivo ao público e, portanto, censurado, existindo uma pressão para não desviar às normas. O lugar onde se encontram e o espaço cultural onde poderiam atuar apresentam possibilidades tanto de permissão como de distorção de identidades estéticas e pessoais, pois como destaca Wilcox (2017), as mulheres, especificamente as coreógrafas, deparam-se e têm de se conformar com “social expectations of heterosexuality, patriarchy and gender normativity - pressures that are reflected in the predominant modes of representing women in dance works” (p. 69).

### **1.3.Dança Contemporânea**

No decorrer do século XX a dança passou por inúmeras transformações provenientes de artistas que adaptaram, rejeitaram ou deram novo significado ao que haviam aprendido e executado até então, tanto da dança clássica como da dança moderna. Inovações a nível de movimento, do uso do espaço, local de apresentação da obra, entre outras,

fizeram parte do que agora é reconhecido como dança contemporânea. Uma explicação para tantas modificações é dada por Levonian ao afirmar que a dança “existe num emaranhado de influências psico-sócio-políticas que ela não pode rejeitar totalmente, sob risco de isolar-se da comunidade que a produz e consome” podendo ser “*transformada* para adaptar-se aos anseios de seus criadores e (...) de seus consumidores potenciais” (2009, p.251).

Conforme referido, a dança moderna teve como protagonistas as mulheres. Banes (1998) refere uma primeira geração de bailarinas e coreógrafas, que inclui Isadora Duncan, e uma segunda geração que sistematizou a dança moderna, da qual faz parte Martha Graham. Contudo, Banes refere também que “after two generations of female domination, American modern dance in the Fifties had been led by men” (p.216). Para os coreógrafos desta época, os temas abordados pelas coreografias de mulheres eram demasiado femininos; eles, pelo contrário, pretendiam, em suas criações, abordar algo mais abstrato, não relacionado com as emoções.

Um exemplo é Merce Cunningham (1919-2009) que estudou com Martha Graham e dançou em sua companhia, criando, em 1953, a sua própria companhia de dança (Levonian, 2009). Em suas coreografias, Cunningham “often gave dancers similar tasks to perform, whether they were male or female” (Banes, 1998, p. 217), com movimentos abstratos e sem uma narrativa, além de utilizar, muitas vezes, figurinos iguais para todos os intérpretes, sem distinção para homens e mulheres. No entanto, segundo Banes, embora inovador a nível de movimento e organização espacial - sem a hierarquia e disposição do *ballet* - ao coreografar duetos, Cunningham recorria ao tradicional *pas de deux*, no qual “men did not partner men, nor did women lift or support women”<sup>7</sup> (ibid.), mantendo a mulher numa posição de dependência do seu parceiro homem e mostrando que quem possui a força e uma maior capacidade física é o bailarino.

Pode-se dizer que foi na década de 1960 que as convenções artísticas predominantes foram realmente rompidas por bailarinas/os e coreógrafas/os do Judson Dance Theater (Fazenda, 2007). Conforme Banes (1998), “both men and women participated in the Judson events. In that sense, the group was egalitarian and gender-integrated” (p.217). Foi em 1961 na peça *Proxy*, de Steve Paxton (nascido em 1939), membro do Judson Dance Theater, que uma nova forma de atuar a pares foi

---

<sup>7</sup> Ver Anexo 3 – Imagem 5.

vista, quando Lucinda Childs levanta Robert Rauschenberg - também membros do grupo. Esse momento “was not the point of his dance (...) But this taboo act cast into question the convention, in both ballet and modern dance, that the only possibility for lifts was that men hoisted women aloft, and not vice versa” (Banes, 1998, p.218). A ação gerou estranhamento e não foi bem recebida pelo público que murmurava e ria desconfortavelmente (ibid.), demonstrando que a não representação dos papéis de gênero expectáveis para homens e mulheres eram mais chocantes do que as transformações inovadoras nos movimentos da dança, com a implementação de gestos do cotidiano como comer e beber, de ações básicas como andar e de movimentos de artes marciais e de ginástica, que caracterizaram a dança de Steve Paxton.

Nas criações do Judson Dance Theater não se pretendia criar personagens nem representar emoções comuns, pelo contrário, introduziram-se emoções inesperadas em momentos inesperados e de forma irônica (Banes, 1998). Os seus artistas, tentavam “to make dancing bodies into neutral ‘doer[s]’, rather than agents of affect” (ibid., p.221) numa tentativa de se afastar da importância que se dava às emoções e às relações de amor binárias e estereotipadas. Yvonne Rainer (nascida em 1934), também membro do Judson Dance Theater<sup>8</sup>, procurava distanciar-se de diversos aspectos da dança moderna, sobretudo os que relacionavam a expressão das emoções à feminilidade e à fragilidade das mulheres. Com a sua abordagem, Rainer desafiou os dualismos entre mente-intelecto-masculino e corpo-emoção-feminino, valorizando a mente e unificando-a com o corpo feminino – corpo este, forte, competente e inteligente (Banes, 1998). O grupo acabou por se dissolver, “propiciando o surgimento de carreiras independentes” (Levonian, 2009, p.242), levando cada coreógrafa/o a abordar em suas criações os temas e o tipo de movimentação que mais lhe interessassem.

Algumas coreógrafas, incluindo Yvonne Rainer, incorporaram em suas coreografias os projetos feministas para estabelecer a igualdade de direitos entre géneros, como afirma Banes:

If in the early 1960s, choreographers (albeit sometimes unwittingly) commented on and criticized the condition of women, gender relations, and images of women in dance itself, by the end of the decade a new representational direction had emerged. Choreographers presented alternatives to what they perceived as the over-emotionalized female roles in the dance tradition (1998, p.220).

---

<sup>8</sup> Ver anexo 3 – Imagem 6.

Contudo, não foram todas as coreógrafas daquele tempo que aderiram à rutura das questões de género. Muitas delas passaram a enfatizar as diferenças biológicas entre homens e mulheres, expondo mais o corpo e abordando temas como gravidez e menstruação - situações possíveis exclusivamente nas mulheres - e a criar comunidades femininas, encenando “the politics of complex identities inscribed on, in, and by the body” (Banes, 1998, p.230). Este caminho demonstra a dificuldade já referida em se desprender dos padrões existentes, quer pela posição da própria mulher criadora na sociedade e a forma como, nela, aprendeu a se relacionar com o próprio corpo, quer pela vontade de satisfazer a vontade do público que, muitas vezes, não está receptivo para temas revolucionários, principalmente se introduzidos por mulheres.

Importa citar aqui o exemplo de uma coreógrafa portuguesa que se afirmou na dança contemporânea, Clara Andermatt (nascida em 1963), “considerada uma das pioneiras do movimento da Nova Dança Portuguesa” (Companhia Clara Andermatt, 2022). Em sua peça *O Cansaço dos Santos*<sup>9</sup> (1992) a coreógrafa apresenta, através das duas intérpretes, um dueto com sexo e género ambíguos, no qual nem as ações, nem os figurinos facilitam tal identificação. A relação entre as intérpretes por vezes demonstra certa violência, sem qualquer caracterização de feminilidade e a sexualidade das personagens desperta dúvidas.

Diante de tantas possibilidades de abordagem de género, temas e movimento, a dança contemporânea abriu espaço para a exploração e manifestação de praticamente tudo o que fosse do interesse do/a criador/a, seja como representação dos seus valores ou como crítica à organização social e cultural da sociedade. Fazenda expressa bem esta possibilidade:

Se, por outro lado, através da dança, os agentes artísticos podem incorporar ou, pelo contrário, criticar ou contestar os modelos de realidade dominantes ou os modelos de pensamento e comportamento que avaliam como sendo ilegítimos ou eticamente reprováveis, e podem, como contraponto, representar os modos de vida e de interação social que consideram mais adequados para as suas próprias vidas, então, a atividade de criação artística pode ser uma atividade inequivocamente motivada por uma reflexão de carácter sociopolítico (2007, p.117).

---

<sup>9</sup> Ver Anexo 3 – Imagem 7.

Segundo este entendimento, pode-se concluir que tanto a dança provoca reflexões sociopolíticas como se deixa influenciar por estas questões, o que pode, por um lado, transformar as formas de organização e interação entre indivíduos e, por outro, manter tais formas devido à força que o funcionamento da sociedade exerce sobre a produção artística. A dança contemporânea aparece como um lugar de apresentação de alternativas, podendo combater as “assimetrias sociais entre homens e mulheres, géneros e orientações sexuais” (Fazenda, 2007, p.136).

É importante referir aqui a artista francesa Phia Ménard (nascida em 1971), que demonstra essa característica de ruptura em suas peças e que teve um foco dedicado a ela na programação do Teatro Municipal do Porto em fevereiro de 2022<sup>10</sup>. Phia Ménard é uma artista transgénero que aborda em suas criações temas como a violência contra as mulheres, a opressão patriarcal, a toxicidade masculina, o controlo dos corpos, das identidades e dos comportamentos e a heteronormatividade, apresentando corpos não-normativos (Costa, 2022). Em seu trabalho, a artista reflete questões e preocupações em relação ao mundo atual com críticas que partem de um indivíduo que nasceu e viveu durante anos como homem e, mais tarde, adotou outro género, vivenciando uma nova realidade enquanto mulher. Com essa experiência Phia Ménard confronta e transforma certas normas, libertando-se de códigos da sociedade e do meio artístico e relacionando a “arte com a política, a sociedade, o pensamento filosófico e o ativismo” (Costa, 2022, p.6).

Uma forma de combater as assimetrias mencionadas anteriormente por Fazenda é a representação de relações e papéis igualitários para as/os intérpretes, enfatizando a neutralidade dos corpos - tudo aquilo que é comum aos seres humanos, independente do sexo - e o entendimento de sexualidades fluidas, não assumindo a heterossexualidade como norma. Na presente dissertação, iremos propor uma abordagem *queer* como alternativa, pois ela trata, precisamente, das questões referidas, numa busca pela compreensão e aceitação de identidades e sexualidades não normativas.

---

<sup>10</sup> Foco Phia Ménard, disponível em: <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/evento-destaque/foco-phia-menard/>.

## 2. Abordagem *Queer* na Dança Contemporânea

Conforme foi demonstrado no capítulo anterior, nomeadamente com os contributos teóricos de Thomas (1995) e Fazenda (2007), ao observarmos uma dança podemos identificar como ela reflete mudanças culturais realizadas nas sociedades e apresenta corpos carregados de significados e de potencial para transformações. Segundo Franko (2006), a dança pode também ser uma potente forma de expressão política; nas obras coreográficas ou nas danças sociais podem ser representadas as normas, e os desvios da norma, em estruturas de paródia e ironia, podendo tanto absorver a ideologia do poder político como resistir a ela através da subjetividade de um mesmo gesto – que pode representar ou resistir a um determinado modelo, gerando indagações e reflexão por parte de quem assiste. A dança produz, segundo Croft, “a field for discussing and imagining how bodies in motion offer alternative meanings and ways of being” (2017, p.2).

Entre várias possibilidades sociais, políticas e culturais de criação e manifestação da dança, surge uma forma desta ser vista, criada, estudada e analisada sob uma perspectiva *queer*, que resiste à normatividade. Na dança *queer* a ampla variedade de géneros e sexualidades aparece como um desafio às normas sociais, resistindo ao binarismo e à noção de que masculino e feminino são as únicas categorias possíveis para se pensar sobre género.

A teoria *queer*, surgida na década de 1990 nos Estados Unidos, é resultado de um projeto político que se propunha a construir um espaço de discussão sobre questões de género e sexualidade, consistindo “numa ética contra binários, rótulos, determinismos e, sobretudo, heteronormatividades” (Santos, 2006, p.8). Ao levar tal teoria para o contexto da dança, os legados do ativismo *queer* são representados, através desta arte. A dança *queer*, segundo Croft (2017) surge de encontros através da diferença em espaços de heterogeneidade, recusando uma significação monolítica e representando as inúmeras formas de ser, inclusive relacionadas com identidades de género e sexualidade.

### 2.1. Enquadramento Teórico dos Estudos *Queer*

Na década de 1960, com a ascensão dos estudos feministas, o termo gênero passou a ser discutido numa luta das mulheres em prol do fim das desigualdades entre homens e mulheres na sociedade (Santos, 2006; Levy, 2004). Procurou-se dissociar gênero de sexo biológico, mostrando que o gênero relacionava-se com o comportamento e não estava necessariamente relacionado a questões biológicas (Levy, 2004). O gênero, segundo Salih (2002), “é um processo que não tem origem nem fim, de modo que é algo que ‘fazemos’, e não algo que ‘somos’” (p.67), sendo, portanto, aprendido e praticado constantemente seguindo certas normas pré-estabelecidas culturalmente. Levy complementa esta ideia ao afirmar que, o indivíduo, “através da socialização familiar, escolar e noutras instituições, adquiriria determinadas capacidades, determinadas motivações e aspirações e interiorizaria um conjunto de normas e regras de modo a adaptar-se àquilo que a sociedade considera ‘próprio’ e em conformidade” (2004, pp.195-196), adequando-se, assim, a uma das duas categorias de sexo e gênero consideradas possíveis - masculino ou feminino.

Judith Butler (1990) coloca em causa esse binarismo, tanto de sexo como de gênero e dissocia um do outro; Butler, segundo Salih, “declara que o gênero é ‘não-natural’; assim, não há uma relação necessária entre o corpo de alguém e o seu gênero” (2002, p.67), sendo possível uma mulher não exibir traços daquilo que é considerado feminino e o homem não apresentar características do que é visto como masculino: “Em outras palavras, é possível ser uma fêmea ‘masculina’ ou um macho ‘feminino’” (ibid.).

Apesar do debate teórico existente na academia, na sociedade outras formas de manifestar o gênero não são bem aceites “devido à tendência ao binarismo: ‘masculino/feminino, heterossexual/homossexual, preto/branco, dominante/subordinado’” (Oliveira, 2010, p.20). O estereótipo dominante é, comumente, o homem branco heterossexual, devido à supremacia masculina que, conforme Oliveira, “é constituída socialmente, no seio de um regime patriarcal, que propõe papéis sociais específicos a homens e a mulheres” (p.29) sendo que “a opressão a que as mulheres estão sujeitas dentro desse regime não é explicável pela biologia ou natureza, mas faz parte de um sistema cultural que coloniza as mulheres” (ibid.).

Os estudos feministas da década de 1970 incluíram também questões de sexualidade com manifestos que posicionam “a heterossexualidade como um sistema intrinsecamente ligado ao patriarcado” (Oliveira, 2010, p.30). Para Butler: “A

instituição de uma heterossexualidade obrigatória e naturalizada requer e regula o género como uma relação binária na qual o termo masculino se diferencia de um termo feminino, e esta diferenciação é conseguida mediante práticas de desejo heterossexual.” (1990, p.88). Nesse sentido, a heterossexualidade é vista como norma e a homossexualidade como um desvio à norma, o que leva as pessoas homossexuais, quer sejam *gays* ou lésbicas, a serem oprimidas pelo sistema dominante heteronormativo.

A homossexualidade ganhou visibilidade como prática relacional na década de 1980 com a pandemia da SIDA nos Estados Unidos e foi a partir desse momento que os estudos LGBT<sup>11</sup> passaram a ser desenvolvidos e publicados (Oliveira, 2010). Foi nesse período que surgiu também a chamada perspectiva *queer*, aliada aos estudos feministas que questionavam a matriz binária que classifica e regula as identidades de género, sendo estudada e entendida como teoria *queer* no início da década de 1990 (Gros, 2015).

A palavra *queer*, em seu significado comum<sup>12</sup>, refere-se de forma pejorativa às formas de sexualidade não-normativas, representando também um insulto com a ideia de estranho e esquisito (Gros, 2015; Oliveira, 2010). Para Oliveira, “a apropriação deste insulto por parte das pessoas inicialmente interpeladas por ele teve como implicação ressignificar o conceito” (2010, p.35) tornando-o motivo de orgulho e resistência às noções de identidade.

As propostas *queer* colocam em causa a imposição da heterossexualidade hegemónica e recusam a fixidez identitária, sobretudo das identidades de género (Gros, 2015; Oliveira, 2010). Assim, “a própria noção de *queer* ganha sentido na oposição ao normativo e permite agrupar sob a bandeira da anti-normatividade pessoas lésbicas, gay, bissexuais e trans, mas também heterossexuais contra a normatividade das normas de género e de sexualidade hegemónicas” (Oliveira, 2010, p.35), rompendo as barreiras que separam as pessoas por determinadas categorias identitárias.

## 2.2.O *Queer* na Dança Teatral

---

<sup>11</sup> Sigla para Lésbicas, *Gays*, Bissexuais e Transexuais. Atualmente a sigla abrange mais letras (LGBTQIA+), incluindo *Queer*, Intersexo, Assexuados e outras categorias possíveis de género e sexualidade.

<sup>12</sup> Segundo o dicionário Oxford (2022), *queer* é um adjetivo que pode ser definido como: “strange or unusual; an offensive way of describing a gay person, especially a man”.

Tal como é proposto nesta dissertação, a dança *queer* surge como uma possibilidade de ruptura com os estereótipos binários de gênero na dança contemporânea e promove uma reflexão sobre essa mudança social. Para uma melhor compreensão, serão apresentadas inicialmente as intenções, ou seja, aquilo que se pretende fazer de diferente do que vinha sendo feito na criação em dança até então; de seguida, os obstáculos para o seu desenvolvimento e, finalmente, as oportunidades que se criam com essa abordagem.

### **2.2.1. Intenções**

Dentre as ideias centrais dos estudos *queer* encontra-se a de múltiplas e infinitas identidades. De acordo com Santos, há muitas “‘componentes de identidade’ - classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia, etc. - que podem articular-se de inúmeras formas” (2006, p.8). Pode-se então considerar que a forma como todas essas camadas se articulam possibilita que a dança se manifeste numa perspectiva *queer*, rompendo estereótipos e formalizações estabelecidas que muitas vezes não abrangem todas as intersecções possíveis de componentes como Santos identificou.

Se no *ballet* existem masculino e feminino claramente definidos e diferenciados, na dança *queer* cada um deles é passível de variações de acordo com todas as outras justaposições mencionadas por Santos referentes à identidade o que, conseqüentemente, origina indivíduos, ou representações de ser humano, muito mais complexos e abrangentes, quer em termos de gênero e sexualidade quer no papel que exercem na sociedade e no lugar onde se manifestam. A dança *queer* resiste à normatividade e reflete a existência de novas categorias de gênero e sexualidade que se expandem para além do palco; na dança *queer* os corpos atuam como lugares: “to imagine, practice, cultivate, and enact social change” (Croft, 2017, p14). Assim, a diversidade identitária tanto influencia aquilo que se faz em palco, como exhibe a naturalidade de corpos e sujeitos multifacetados para um público; público esse que depois transfere para o seu cotidiano essa mesma naturalidade e, possivelmente, alcança uma maior aceitação em relação às diferenças e pluralidade.

Os papéis de feminino e masculino diferenciam-se no *ballet* desde logo pela representação física, concebendo uma realidade que dita quem faz o quê e em relação a quem. Uma representação comum é a de que na dança a mulher é levantada e o homem

é quem levanta, o que, para Croft (2017), é uma ação muito limitadora, pois não é uma questão de genitália e sim de treino físico, que cria as forças (e fraquezas) de cada um. Enquanto se mantiver esse exemplo de que o homem é mais forte e por isso deve carregar a mulher, de que a mulher é frágil, menor e mais fraca que o homem, muitos estereótipos vão se perpetuar inclusive no meio social, pois ainda hoje considera-se adequado e elegante que, em um casal heterossexual, o homem seja mais alto que a mulher e mais forte que ela, sendo essa ideia confirmada nos duetos entre homens e mulheres na dança. Na dança *queer*, o conceito de feminilidade tem necessariamente de ser revisto, como argumenta Croft:

Femininity in dance is often seen as either an idealized category to which most can only aspire or a sign of weakness. Unless we conceive of femininity as aligned with strength and understand it as a broad, open category, rather than simply as a nymph that dreams of being carried around, our queer dance project will always be stymied in dance. (2017, p.15)

Outro conceito estereotipado e a rever é o da racionalidade. Kosstrin (2017) alerta para o senso comum de que os homens são racionais enquanto as mulheres são conduzidas pelo emocional, dependentes de um homem e sexualmente disponíveis para eles - o que novamente os distingue em termos de força e fragilidade e de dominação e dependência. Isso também fica explícito em muitas coreografias, onde os movimentos que representam alguma brutalidade e violência são direcionados aos homens e o sentimentalismo é projetado na forma como a mulher se movimenta e busca pela reciprocidade do bailarino. Este binarismo enraizado nas sociedades e culturas conduz ainda para a representação maioritária em palco de casais heterossexuais, uma vez que “the dancers are assumed to desire members of the opposite gender” (Kosstrin, 2017, p.156).

A dança *queer*, contrariamente às evidências do *ballet* apontadas acima, rompe as barreiras do que constitui o normal ou adequado para as/os intérpretes em termos de sexualidade e permite uma multiplicidade de relações entre elas/eles. Isso se apresenta nas interações, podendo existir duetos apenas de mulheres ou apenas de homens, independentemente de haver ou não um caráter sexual e/ou afetivo. Pode ainda haver um trio ou grupo misto no qual não existe hierarquia ou uma classificação de gênero

evidente, executando os mesmos movimentos e podendo qualquer intérprete levantar e carregar o outro ou ser carregado.

As roupas que cada *performer* usa também fazem diferença para a diferenciação de papéis e a radicalização das diferenças entre géneros masculino e feminino, sendo que numa dança *queer* podem todos/as vestir calças, calções, saias, sapatos de salto alto, terem cabelo curto ou comprido, estarem em tronco nu etc., sem que isso condicione a sua personagem a uma função ou a um tipo de interação específico. Mulheres ou homens podem ainda transitar entre diversas personagens, assumindo características distintas e mistas no decorrer da peça, não necessariamente executando um papel definido pelo género com ações expectáveis para tal. Essa fluidez é mais uma das ideias centrais dos estudos *queer*; apontada por Santos (2006): as identidades são abertas, fluidas e passíveis de contestação, encorajando o aparecer de diferenças e construindo uma cultura que acolhe a diversidade. Tal acolhimento pode surgir na reflexão feita pelo espectador ou até mesmo no choque causado ao assistir a uma dança *queer* que, segundo Wilcox “is about challenging such social expectations about gender in all their forms” (2017, p.79).

A dança *queer* reflete outras formas de se pensar o modelo familiar, que não a do casal formado por um homem e uma mulher heterossexuais, apresentando novas possibilidades de relacionamento interpessoal que vão para além das fundações (ou até fundamentalismos) sociais. Assumir a heterossexualidade como norma exclui todas as subjetividades por trás do corpo de um indivíduo, os seus desejos, as suas capacidades, e faz com que se pense e se veja o corpo através de um determinismo biológico que lhe atribui uma única finalidade e maneira de existir, como Croft explica:

Treating bodies like instruments rather than social forces forecloses queer possibility, which is often intertwined with the unspoken and felt. Not speaking about sexuality in robust ways allows homophobia to thrive in our dance institutions and representations. Treating queerness and homosexuality as only existing in the nonverbal realm marginalizes both. (2017, p.15)

Em relação às regras de como ser e agir perante a sociedade e como esses indivíduos são representados na dança - mantendo os mesmos modelos de uma sociedade tradicional e conservadora - Santos (2006) apresenta a ideia de que, ao obedecer a tais estruturas, acaba-se por marginalizar outras formas de apresentar o corpo, o eu, as

relações e as ações, criando conceitos do que é considerado normal e o que é desviante. Nesse sentido, a dança *queer* pode aparecer como um refúgio, um lugar seguro onde se pode ser e praticar um desvio sem repressões ou constrangimentos. Isso é possível, segundo Croft, pois os elementos do espetáculo fazem com que ele seja ideal para incorporar contradições e disrupções:

For instance, if we stop forcing gay men to perform a caricature of heterosexual masculinity, they could contribute to imagining broad, varied physical forms of masculinity slipping among a range of sexualities. If femininity is conceptualized as something other than an ideal no one can inhabit or a sign of weakness, it could be more readily available as a platform for power. (2017, pp. 6-7)

É necessário que as questões de identidade apareçam e que se fale sobre elas, quer no contexto da dança, quer fora dele, caso contrário, tais assuntos (e comportamentos) continuarão a ser marginalizados na sociedade e na cultura. Utilizar o corpo como forma de manifesto acontece desde o movimento de pessoas negras por direitos civis e dos protestos feministas (Croft, 2017). Levar esse manifesto para o palco do ambiente institucional que é uma casa de espetáculo é também um gesto radical, pois abrange uma classe dominante composta por muitas pessoas que talvez não se envolvam ou se identifiquem com tais manifestações. Desse modo, “queer activists have successfully used their bodies to remind dominant cultures of the necessity of recognizing and supporting difference” (Croft, 2017, p.14).

### **2.2.2. Obstáculos**

Idealmente, a cultura de acolhimento de diferentes valores e percepções sobre gênero no contexto da dança deveria começar muito antes do momento de apresentação pública de um espetáculo. Aquilo que se faz em palco, e que pode ser visto, é o produto final de todo um processo de criação e, ainda antes disso, de educação e formação em dança. Logo que ingressam em aulas de dança, as/os alunas/os deparam-se com diferenciações e categorizações, seja no espaço que ocupam, como os vestiários - uns destinados exclusivamente a meninos e outros a meninas - seja na vestimenta e forma de se apresentar (com acessórios e ornamentos, por exemplo), e nos diferentes movimentos

que lhes são ensinados. Desde o princípio da formação básica de bailarinos/as, que no mundo ocidental é maioritariamente fundada na técnica de dança clássica, as meninas são orientadas a trabalhar principalmente a flexibilidade, enquanto os meninos exercitam a força. As meninas são orientadas para não ficarem com um corpo muito musculoso, pois assim perderão a sua graciosidade. Isso representa uma enorme dificuldade para a rutura dos estereótipos e binarismo de género na dança e limita, desde o princípio, o modo de se fazer a coreografia, as relações possíveis e o modo como os/as alunos/as se comportam e habitam as escolas e salas de dança.

A dança teatral foi, inicialmente, codificada e coreografada por homens. Assim, a perpetuação de um binarismo que sexualiza a representação da mulher está relacionada com os papéis tradicionalmente estabelecidos na criação, como aponta Ruyter: “representations of sexuality and gender are and have been male constructions (representations *of*, but not *by*, women)” (Davis, 1989, as cited in Ruyter, 1996, p.87). Ou seja, as mulheres não tiveram lugar de escolha e ainda tiveram os seus papéis definidos numa sociedade patriarcal, monárquica e carregada de desigualdade social, sendo projetadas nas mulheres as características de feminilidade que os homens julgavam ideais. Percebe-se, assim, uma segregação binária que esteve presente já na primeira escola de *ballet* do século XIX, tendo sido preservada em muitas escolas até aos dias atuais, produzindo "a kind of gendered violence in which men are expected and permitted to determine women's fates, including what they can and cannot enjoy" (Wilcox, 2017, p.72).

Já um ambiente *queer* possibilita uma pesquisa e exploração muito mais abrangentes, pois para Croft “as we explore the world and our bodies’ potential through dancing, we can bump against and refuse the limitations embedded in the spaces in which we learn to move” (2017, p.26). Nesse espaço *queer* os corpos não precisam corresponder a certas normas do que constitui normal ou apropriado para homens e mulheres, eles podem representar as suas subjetividades e multiplicidades, movimentando-se e relacionando-se com liberdade de escolha. No entanto, para que essa liberdade se verifique na criação em dança, é preciso que as/os coreógrafas/os criem regularmente tais representações em suas peças, caso contrário, de nada adianta um treino e espaço de ensino neutros em termos de género se, no momento da conceção coreográfica, forem estabelecidos e mantidos papéis estereotipados.

Considerando que para apresentar uma peça de dança publicamente no palco de um espaço cultural é necessário o suporte e a colaboração de diversas entidades e instituições, romper com as convenções que definem o que é adequado para cada pessoa pode ser difícil (Wilcox, 2017). Por mais que se consiga criar um ambiente de partilha e criação, livre de estereótipos, haverá um obstáculo mais à frente, no momento da concretização do projeto, pois nem todos os espaços institucionais consideram legítima e/ou apropriada essa forma de apresentar a arte e representar os corpos, os indivíduos e as relações. Surge então a questão colocada por Wilcox: “how can queer identities be performed publically on a stage, in dance performances that require the collaborative support (and thus risk-taking) of many entities, institutions, and bodies?” (2017, p.79).

É difícil responder a tal questionamento, pois para conseguir apoios à criação, os criadores dependem da aceitação de uma determinada entidade que tanto pode seguir um pensamento mais restrito como pode dar abertura para novas formas de expressão. Depender da ideologia seguida por uma pessoa ou instituição é muito comprometedor e limitador, pois elas podem ou não estar submissas a um regime conservador e patriarcal. No caso de estarem, a/o coreógrafa/o, ao apresentar a sua proposta, pode sofrer discriminação e até difamação; pode ser preciso uma grande determinação obstinada para seguir com o seu projeto sem alterações nem censuras até encontrar um lugar onde possa colocá-lo em prática. Ainda assim, apresentar propostas de criação em dança *queer*, é um movimento importante que abre espaço para se falar sobre o assunto e mostrar que há outras formas de se criar na dança. Chatterjee e Lee utilizam:

the verb 'queering', referring to active processes of questioning, challenging normativity, and counteracting naturalization (...). We define queering cultural belonging as a subversive disruption of a dominant naturalized cultural norm that complicates notions of cultural authenticity, appropriation, and identity-based representation, particularly in relation to artistic production. (2017, p.47)

Para além da decisão acerca da programação cultural do espaço em questão, os programadores e avaliadores também podem estar preocupados com a receção da peça, não apenas por parte do público como também dos críticos. Os críticos de dança têm o poder de influenciar a apreensão do público e dos *media* através das suas próprias interpretações - carregadas também com as suas ideologias - e que geram consequências para o modo como se percebe a arte.

Acerca da recepção crítica da dança, Croft (2014) aponta para os códigos normativos que a estruturam e que incluem, além de outros, a questão do gênero e da sexualidade e sugere uma crítica feminista, que promove uma transformação na forma como se vê e se escreve sobre a peça; como já havia referido Foster, ao apontar para a objetificação e hipersexualização do corpo da bailarina. Pioneira neste discurso, Foster critica a forma como as bailarinas são descritas: “Newspaper critics described and compared female dancers’ body parts in excruciating and leering detail” utilizando um “disdainful yet salacious tone” (1996, p.7), excluindo assim as habilidades da bailarina, bem como o seu *glamour* e poder. Já a crítica feminista permite que os corpos e as pessoas sejam vistos nas suas múltiplas formas de ser e estar, e nas diferentes maneiras de representarem o gênero, a sexualidade, a raça e a classe. A crítica feminista ajuda a romper com discursos dominantes de conceitos previamente naturalizados e, conseqüentemente, cria condições para um novo entendimento acerca da dança, sobretudo da dança *queer*.

### 2.2.3. Oportunidades

Ao assistirem a um espetáculo, públicos de todos os tipos se abrem para experienciar formas de ser, segundo Croft (2017), e um espetáculo *queer* pode contrariar as ideias que o espectador tinha acerca do corpo, do desejo e do sexo, provocando novas sensações: “queer performance becomes a kind of pedagogy, teaching someone what it might look like or feel like to refuse norms, particularly those related to gender and sexuality” (Croft, 2017, pp.16-17). Wilcox (2017) complementa ao afirmar que é apenas confrontando as expectativas e apresentando alternativas que os hábitos prejudiciais e de discriminação podem ser desconstruídos e erradicados.

As danças *queer* demonstram as variáveis de concepção e representação de gênero que se pretende divulgar e afirmar. Contudo, nem sempre se procura fazer uma dança *queer*, mas sim criar uma dança abrangente, colaborativa e até libertária que acaba por ser classificada como *queer* justamente por não corresponder a estruturas normalizadas e normativas; como refere Defrantz: “at some point they also tend to look like well-made dances that just happen to be somehow queer” (2017, p. 174). Para Defrantz (2017) as peças de dança *queer* não ocorrem naturalmente, mas sim “after extensive jostling and cajoling (...) queer-mades arrive from effort” (p.170) – é com

determinação e deliberadamente que o corpo atua ativamente como um lugar de discurso, procurando fugir do controle social projetado sobre ele.

A dança *queer*, como os teóricos acima referiram, pode ser uma via de acesso a novos entendimentos acerca dos indivíduos e dos corpos, onde estereótipos são postos em causa, discursos são questionados e a forma de estar na comunidade e de se relacionar com as outras pessoas ganha um novo sentido. Certamente há muitas barreiras a serem ultrapassadas para se alcançar a sua plena legitimação. As/os intérpretes terão de se desfazer dos automatismos já instaurados em seus corpos; criadores e criadoras têm de se colocar em oposição a regimes de poder para concretizarem as suas ideias; e é preciso um público recetivo a estruturas não-normativas. A aceitação pode não ser imediata, mas sem dúvida a dança *queer* contribui para uma transformação na sociedade abrindo espaço para se confrontarem paradigmas e tornarem visíveis as inúmeras intersecções existentes no que respeita ao género, que participam de forma profunda na complexidade daquilo que é ser humano.

### 3. *Bisonte*: da norma surge um desvio

Esta dissertação desenvolve-se numa proposta de rever e analisar características, conceitos e reflexos da dança teatral ocidental com o propósito de identificar e discutir a forma como os estereótipos e papéis de género enraizados nas sociedades se refletem nas práticas de dança através de formação, criação, programação e receção de espetáculos. Foi traçado um quadro de desenvolvimento dessas práticas e das intervenções teóricas que as analisaram ao longo dos tempos, percorrendo exemplos na dança clássica, moderna e contemporânea. Seguiu-se um olhar focado no *queer*; enquanto manifestação artística-política, como foi contextualizada teoricamente e como se pode ver influenciar opções e resultados nos espetáculos de dança teatral da dança contemporânea. Desse olhar focado nos estudos e práticas *queer* mas todavia panorâmico, iremos agora observar em detalhe uma obra de dança contemporânea e portuguesa, aplicando métodos de análise desenvolvidos nos estudos de dança, que nos permitem observar o que faz estrutural e esteticamente esta dança possa ser relevante para uma abordagem *queer*, em rutura com os estereótipos de género que se pretende desconstruir.

A peça de dança contemporânea que vamos analisar é *Bisonte*, estreada em janeiro de 2019 no Teatro do Campo Alegre, no Porto. A peça é assinada pelo coreógrafo Marco da Silva Ferreira (nascido em 1986). A versão a analisar neste trabalho é a de abril de 2019, apresentada no São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa.

A escolha da peça *Bisonte* deve-se ao facto de ser considerada, pela autora da presente dissertação, um exemplo de relações não normativas e corpos fora dos padrões de feminilidade e masculinidade, mostrando diferentes maneiras de se pensar sobre género, enquadrando-se, assim, naquilo que foi referido anteriormente acerca de uma obra de dança *queer*. Trata-se ainda de uma criação recente de um coreógrafo e bailarino português que vem se destacando cada vez mais pelas suas criações.

Marco da Silva Ferreira nasceu em 1986, em Santa Maria da Feira, Portugal. Iniciou o seu percurso na dança em 2002 com o treino de danças urbanas e de outros géneros com influências afro-americanas. Em 2010 venceu o concurso *Achas que Sabes Dançar?*<sup>13</sup> e iniciou o seu trabalho como intérprete de dança. Em 2013 estreia

---

<sup>13</sup> Versão portuguesa do programa *So You Think You Can Dance*, originalmente produzido pelo canal FOX dos Estados Unidos. Em Portugal foi produzido e transmitido pelo canal SIC.

*Hu(r)mano*, a sua primeira criação. É em 2016, com *Brother*, que Marco da Silva Ferreira consolida o seu lugar como coreógrafo, levando a peça para uma vasta digressão nacional e pela Europa. Em 2019 apresenta *Bisonte* e em 2020 é convidado a criar uma peça para a Companhia Nacional de Bailado, intitulada *Corpos de Baile*. (Pensamento Avulso<sup>14</sup>, 2022).

Para a apresentação desta obra no contexto desta dissertação, serão utilizadas duas formas de analisar a dança teatral: descrever e interpretar. Estas são duas operações que se inserem num conjunto de quatro operações de crítica de dança que Sally Banes (1994) considera essenciais. Segundo Banes, descrever é apontar “what the dancers did - what does the work look and feel like?”, enquanto interpretar representa “what they communicated - what does the dance mean?” (p.25). As outras duas operações referem-se à contextualização e à avaliação que não serão utilizadas nesta dissertação, pois os capítulos anteriores serviram precisamente para contextualizar o tempo e o lugar onde *Bisonte* se insere. Quanto à avaliação, não se mostra relevante para este trabalho dado o seu objetivo, ou seja, refletir sobre as questões de género e não avaliar a qualidade de uma peça de dança contemporânea que aborde esse tema.

Seguindo as operações de Banes, numa primeira parte serão descritos os componentes da peça, as relações entre intérpretes, as suas ações e consequências e os elementos do espetáculo. Na segunda parte, será feita a interpretação dos componentes referidos na descrição, de modo a relacionar com o tema da dissertação acerca das questões de género na dança contemporânea e de uma dança *queer*.

A análise será feita considerando a norma da língua portuguesa que utiliza a construção gramatical do género masculino para se referir a todos os géneros, sendo utilizada “quando não sabemos o género de quem estamos nos referindo (...) ou ainda quando há um conjunto de pessoas de ambos os géneros, bastando somente uma manifestação do masculino para que essa regra seja aplicada” (Pinheiro, 2020, p.24). Ainda assim, será feito um esforço para diferenciar as/os intérpretes por género sempre que for relevante para a leitura dos acontecimentos. No entanto, quando houver mais de uma pessoa em palco e estiver presente ao menos um homem, terão de ser referidos no masculino, de modo a respeitar as normas de escrita.

---

<sup>14</sup> Pensamento Avulso é uma Associação de Artes Performativas da qual Marco da Silva Ferreira é diretor artístico desde 2013.

### 3.1. O que faz

Fundadora e referência maior na análise da dança, Janet Adshead refere a descrição como o primeiro estágio de análise. Conforme Adshead, “the observable elements or components” (1988, p.21) são o foco central da descrição, e acrescenta que descrever “is the most basic and fundamental of the skills required in dance analysis” (p.37).

Segundo Fazenda (2007), para descrever um espetáculo de dança é necessário levar em consideração os seus diversos elementos constitutivos, sendo o principal deles o movimento. Dentre os outros elementos, pode-se citar “a música, o som, o texto falado, a cenografia, os adereços e outros objetos plásticos (pinturas, desenhos, esculturas), a fotografia, o filme, as imagens virtuais, os figurinos, a maquiagem, as pinturas corporais e os desenhos de luz” (p.90) que se relacionam com o movimento, ganhando sentido no processo coreográfico.

Dentre os elementos elencados por Fazenda, na presente análise serão destacados apenas alguns, uma vez que nem todos estão presentes em *Bisonte*. Alguns elementos serão agrupados na descrição, visto que vários deles se combinam ou coexistem, possibilitando uma melhor assimilação por parte do leitor.

- Cenografia e Luzes

O palco<sup>15</sup> é delimitado por uma luz de cor amarela fixa no chão em formato de retângulo que ocupa quase a sua totalidade. No canto esquerdo de trás há uma pequena arquibancada com dois níveis superiores, com uma rampa na lateral direita que leva do primeiro ao segundo degrau; a bancada fica por cima da faixa de luz retangular e interrompe a linha e, portanto, o seu formato. Ao fundo e ao centro do segundo degrau está colocado um tripé com microfone.

Por cima da linha de luz posterior, ao centro, estão colocadas colunas de som, enquanto que na linha anterior está posicionado mais um tripé com microfone. No canto direito da frente há uma bateria eletrônica<sup>16</sup> colocada por dentro dos limites do retângulo e por cima dela uma luz branca suspensa fina e comprida que acende apenas em momentos específicos da peça. O músico está para fora do retângulo de luz, na lateral

<sup>15</sup> Ver Anexo 4 – Imagem 8.

<sup>16</sup> Instrumento musical de percussão que possui sintetizadores que simulam o som de uma bateria acústica.

direita, com o seu equipamento sobre uma mesa, ficando de frente para a bateria - e, portanto, de lado para o público.

Ao fundo do palco, do lado direito há um painel suspenso de cerca de dois metros de altura e quatro metros de largura de metal prateado que, por vezes, é iluminado com uma luz alaranjada, que acende correspondendo a sons específicos no decorrer da peça. Para fora do retângulo na lateral esquerda há um tripé com microfone junto de garrafas de água no chão, no tripé estão presas duas faixas coloridas, uma verde e uma rosa.

Há ainda diversos canhões de luz branca, anil, roxa, verde e laranja presos ao teto que acendem, apagam, piscam e se movem consoante o momento da peça e a música que toca. Por cima da arquibancada há um jogo de luzes que alterna entre o branco e o alaranjado acendendo e apagando em momentos específicos, projetando a luz por cima e por trás. Na lateral esquerda do palco, para fora do retângulo, há canhões de luz branca que se acendem poucas vezes durante a peça.

- Figurinos e Adereços

Os intérpretes<sup>17</sup> apresentam-se da seguinte forma:

Intérprete A: cabelo curto, veste uma blusa preta transparente e calções azuis;

Intérprete B: cabelo curto, boné, veste um *top* preto, calções pretos curtos e justos ao corpo, usa boné, joelheiras e luvas desportivas amarelas que aparentam ser de luta;

Intérprete C: cabelo curto, usa boné, uma joelheira e luvas vermelhas do mesmo modelo que a do intérprete anterior, veste apenas calções pretos curtos;

Intérprete D: cabelo curto, veste um *top* preto, calções curtos de cor lilás e usa joelheiras;

Intérprete E: cabelo comprido preso, veste calções pretos curtos e uma blusa de manga comprida que cobre apenas o peito, deixando a barriga à mostra, usa joelheiras;

Intérprete F: cabelo comprido preso, veste calções pretos compridos e uma blusa azul de manga comprida que deixa a barriga à mostra, usa joelheiras e luvas desportivas na cor vermelha.

---

<sup>17</sup> Ver Anexo 4 – Imagem 9.

Todos os intérpretes estão descalços e têm fitas pretas coladas ao corpo na região das pernas, costas, pés, ombros e braços.

- Música e Sons

A peça recorre à utilização de música eletrônica previamente criada e gravada especificamente para *Bisonte*; de músicas autorais de outros artistas, inseridas em momentos específicos; de música ao vivo emitida por uma intérprete que toca a bateria eletrônica e cujo som é, por vezes, distorcido e modificado por comando do músico; e da voz cantada e falada dos intérpretes em diferentes momentos da peça.

- Corpo e Movimento

O elenco é formado por seis intérpretes, lidos socialmente como duas mulheres e quatro homens, sendo um deles trans.

A peça inicia com os seis intérpretes dispostos nas extremidades do palco; quatro estão fora do retângulo, e dois encontram-se dentro, um em cada extremidade.

Sentado sobre uma das colunas ao fundo do palco está um intérprete que se levanta e caminha em direção ao microfone que está colocado à frente. O intérprete, ao microfone, canta com a voz distorcida trechos da música *Lambada (Chorando Se Foi)*<sup>18</sup>, de modo exagerado, a gritar em alguns momentos, regressando à normalidade na frase seguinte. Ao terminar, a música *Ima Read - Instrumental*<sup>19</sup> começa e os dois intérpretes dentro do retângulo (intérpretes descritos anteriormente como B e C) iniciam os seus movimentos fortes e pesados, bastante precisos e, por vezes, isolando partes do corpo. Eles não fazem contato visual, mas se relacionam a nível de proximidade, afastamento, mudança de nível e direção, correspondendo com movimentos semelhantes. Os dois intérpretes fazem uso da voz com breves gritos que coincidem com as batidas da música e com os seus movimentos. Cessam a movimentação no mesmo momento em que a música e as luzes mudam.

---

<sup>18</sup> Música composta em 1981 pelos bolivianos Gonzalo Hermosa e Ulises Hermosa com o nome de *Llorando Se Fué*, porém, reconhecida a nível mundial na versão do grupo brasileiro Kaoma, lançada em 1989 com o nome de *Lambada (Chorando Se Foi)*. Os autores brasileiros da música, após terem sido acusados de plágio por registar a sua versão sem a autorização dos compositores, confessaram o crime, perdendo a ação (Bernardo, 2017).

<sup>19</sup> Versão instrumental da música *Ima Read*, interpretada por Zebra Katz e Njena Reddd Foxxx e composta por Njina Jarvis e Ojay Morgan (Zebra Katz, 2022).

A mudança no ambiente, com o apagar das luzes alaranjadas e o acender da luz branca sobre a bateria, e com a música eletrônica mais lenta, marca a entrada dos demais intérpretes em cena. Todos dão passos lentos com movimentos pesados numa alternância entre sensualidade e brutalidade. Nesse momento, o olhar ganha destaque, voltando-se para o público no que parece ser uma tentativa de sedução por parte dos intérpretes. Com uma nova mudança na música e nas luzes, a dinâmica da movimentação também se altera com movimentos mais acelerados e com interação entre os intérpretes, formando-se duetos que executam os mesmos movimentos, sempre sem contato físico entre eles.

A dada altura, dirigem-se todos para a lateral do palco onde está a arquibancada e, nesse momento, há três duetos a acontecer em simultâneo: um formado por duas mulheres (intérpretes D e F) no chão em frente à arquibancada; e outros dois formados por homens: um com os intérpretes A e E que alternam entre o chão e o primeiro degrau da arquibancada e o outro com os intérpretes B e C que executam movimentos maioritariamente no nível alto e estão posicionados no primeiro degrau da arquibancada. O dueto formado por A e E une-se, então, B e C para, juntos, após uma movimentação em quarteto deslocarem-se pelo palco. Um dos intérpretes do grupo toca rapidamente a bateria, marcando uma nova mudança na música e nas luzes, para voltar a juntar-se ao grupo.

Entra então uma música que remete ao samba e os movimentos dos intérpretes coincidem em termos de energia - mais animados - e na qualidade - agora mais leves e com menos tensão. O dueto de mulheres que permanecia no chão agora junta-se ao grupo e todos se deslocam em conjunto formando, em seguida, diferentes duetos até se juntarem todos novamente na arquibancada. Dali saem, lentamente, retomando o andar lento que executaram no início da peça, alternando entre sensualidade e brutalidade. Após atravessarem o palco dessa maneira, mudam a dinâmica, com movimentos precisos e acelerados, num deslocamento que inicia na diagonal, utilizando a totalidade do palco, mantendo-se sempre próximos uns aos outros, até regressarem à arquibancada.

Os intérpretes B e C posicionam dois tripés com microfone no primeiro degrau da arquibancada e colocam-se no degrau de cima, cada um em frente a um microfone, enquanto os outros intérpretes se afastam, posicionando-se em diferentes pontos do palco. Os intérpretes ao microfone dão breves gritos no ritmo da música e, ao mudar a

luz e cessar o ritmo de samba, eles começam a falar - num misto de canto - o *Poema da Besta*, conforme consta na folha de sala<sup>20</sup>, com distorções esporádicas nas vozes. Ao mesmo tempo, um dos intérpretes pega algumas garrafas de água no canto do palco e entrega aos intérpretes que estão espalhados pelo palco. Estes, após beberem a água, movimentam-se lentamente para mudarem de posição e de lugar no palco.

Quando o poema termina, a música muda, ficando mais lenta, e grande parte das luzes se apaga, deixando o ambiente mais escuro. Os intérpretes realizam movimentos pesados saindo do palco pelo canto direito de trás, passando por trás do painel, no escuro, e voltando a entrar por trás da arquibancada, a pares ou individualmente, diversas vezes. O intérprete B volta ao palco passando por baixo do painel ao fundo e tem agora o seu *top* aberto na parte da frente, deixando o peito à mostra. Ele se dirige à bateria, pega as baquetas e movimenta-se segurando-as com as mãos e, inicialmente, também com um pé. Dois intérpretes entram em palco e dirigem-se a ele. Os três juntos vão para o fundo do palco e enquanto ele bate com as baquetas no painel, os outros dois saem do palco por baixo do painel.

O intérprete senta-se no banco da bateria e começa a tocá-la, enquanto dois pares que se formaram ao centro do palco (um por duas mulheres e outro por dois homens) acompanham o ritmo numa dança de salão. Os pares depois se misturam e, com a entrada de mais um intérprete, há momentos em trios, a pares (com trocas frequentes de integrantes), também momentos individuais e em grupo.

O som da bateria é, por vezes, distorcido pelo músico que, mais tarde, acrescenta às batidas da bateria uma gravação da música *Messa Da Requiem: Dies Irae-Tuba Mirum*<sup>21</sup>. Com a entrada dessa música, um par formado por dois homens dança o que parece ser um tango e, com a entrada dos demais intérpretes em cena, a movimentação muda, deixando de representar uma dança de salão e sendo, agora, executada individualmente. Os pares e passos de dança de salão são novamente executados conforme o toque da bateria fica cada vez menos frequente e mais fraco e as luzes baixam.

Juntam-se ao centro do palco dois intérpretes que, agarrados um ao outro pelos ombros caem no chão com movimentos que aparentam ser de uma luta livre que só acaba quando tiram a blusa um do outro, revelando as mamas da intérprete. Logo em

---

<sup>20</sup> Ver Anexo 4 – Imagem 11.

<sup>21</sup> Interpretada pela London Philharmonic Orchestra e composta pelo italiano Giuseppe Verdi no século XIX (BBC, 2022).

seguida, as luzes voltam a acender e piscar enquanto a bateria volta a ser tocada vigorosamente e a música atinge o seu clímax. Os intérpretes voltam a intercalar movimentos de dança de salão com outros aleatórios, transitando entre pares, trios e solos.

O som da bateria fica cada vez mais distorcido e modificado, enquanto os intérpretes saem de cena, permanecendo o foco de luz aceso apenas no baterista e no músico. O último toque na bateria remete ao som de um sino que faz cessar todos os demais sons.

Após um breve instante de silêncio, a música eletrônica com batidas lentas retorna. É então que uma intérprete volta a entrar em cena carregando uma coluna de som nas mãos por cima da cabeça e a posiciona no chão, ao centro do palco. Ao mesmo tempo, outra intérprete entra em cena, agora sem o *top* que vestia anteriormente, a cruzar o palco pela frente com uma garrafa de água na mão; ao pousá-la sobre um prato da bateria o som emitido faz com que o foco de luz sobre a bateria se apague. O foco de luz então se acende sobre a coluna de som sobre a qual as duas intérpretes se sentam e executam uma ação que tanto se parece com um beijo na boca como com uma respiração boca a boca. Pousam uma de suas mãos no ombro uma da outra e, ao se levantarem e começarem a se afastar, puxam uma das fitas que estava colada às costas da outra, até se desprenderem completamente e seguirem separadas.

Entretanto, os outros intérpretes entram lentamente em palco e as luzes se abrem aos poucos. O intérprete A desloca outra coluna de som do fundo para a frente do palco e, após deixá-la no chão tira a sua blusa enquanto se dirige à arquibancada; o intérprete C traz nas mãos as faixas coloridas que, inicialmente, estavam presas ao tripé de microfones e coloca-se sobre a coluna de som que antes era ocupada pelas duas intérpretes (intérpretes D e F); a intérprete F arrasta, pelo chão, a coluna de som com o outro intérprete em cima enquanto a intérprete D executa movimentos no chão e sobre a outra coluna colocada em frente ao palco; os intérpretes B e E entram por trás da arquibancada.

Todos os intérpretes, agora em tronco nu, juntam-se na arquibancada e, ao lançar das fitas pelo intérprete F e elas tocarem o chão, inicia a música *O Superman*<sup>22</sup> (sem nunca deixar de estarem presentes as batidas da música eletrônica). Pouco a pouco, os intérpretes colocam-se todos na mesma posição - de pé, com um punho cerrado

---

<sup>22</sup> Composta e interpretada por Laurie Anderson, em 1980. (Laurie Anderson, 2022).

envolvido pela outra mão e as pernas afastadas com uma delas ligeiramente mais à frente que a outra - e cantam acompanhando a música, em alguns trechos com os olhos fechados. A partir de então movimentam-se em uníssono, até ao momento em que quatro intérpretes avançam até ao limite do retângulo, permanecendo dois intérpretes na arquibancada; num primeiro momento um desses dois intérpretes está diferente do grupo, com o tronco mais abaixo e, no momento seguinte, a outra intérprete executa pequenos saltos jogando os braços para cima.

Retomam o uníssono até ao momento em que cada um, à sua maneira, fecha e/ou cobre os olhos com as mãos ou com os braços. Já no final da música deslocam-se lentamente, ainda com os olhos fechados, espalhando-se pelo palco e reduzindo cada vez mais a sua energia e os seus movimentos, movimentando partes isoladas do corpo.

Apenas dois intérpretes abrem os olhos e colocam-se ao centro do palco, à frente, com o foco de luz neles, enquanto as luzes do resto do palco se apagam. O intérprete B está deitado no chão executando movimentos que parecem espasmos e a intérprete F ajoelha-se junto dele. A intérprete pega em partes do corpo do intérprete na tentativa de levantá-lo ou arrastá-lo, mas nunca finaliza a ação (aparentemente pelo corpo do intérprete estar muito pesado ou preso ao chão). O intérprete, por vezes, tenta se segurar na intérprete, mas a sua mão sempre escapa ou escorrega.

No final, a intérprete agarra, por trás, o intérprete com os seus braços por baixo dos braços de B e, após uma sequência de tentativas, consegue finalmente levantá-lo, ficando os dois de pé. A intérprete que está atrás, pousa a cabeça sobre o ombro do intérprete que está à frente para então afastar-se, caminhando lentamente para fora do foco de luz. O intérprete B fica parado no mesmo lugar até que a luz se apague. A música continua por alguns segundos e, ao silenciar, a peça termina.



Figura 1 – *Bisonte* (2019), de Marco da Silva Ferreira. Fotografia de Estelle Valente. Disponível em: <http://www.arthappens.be/en-gb/artist/performance/marco-da-silva-ferreira-pt/bisonte>.

### 3.2. O que comunica

A descrição dos elementos, como Adshead (1988) refere, é um procedimento instrumental que salienta características da obra coreográfica permitindo fixar com o texto descritivo o que é efêmero e ocasional. Contudo, como Banes (1994) indica, é a combinação dos elementos, as relações estabelecidas e a leitura da espectadora, que dão significado ao que é apresentado, uma interação criativa entre o que os artistas criam e o que os espectadores trazem na sua função de público. A interpretação pode ser bastante subjetiva, dado que a espectadora atribui as suas próprias ideias ao que os movimentos sugerem, sendo que os movimentos na dança, conforme Banes, “have few combinatory rules that guarantee a clear, unambiguous communication of ideas” (1994, p.28). Nesta dissertação, a interpretação será direcionada de modo a dar significado àquilo que contribui para as reflexões acerca das questões de género e dos estudos *queer*.

*Bisonte* constrói a ambiguidade de género e desconstrói o estereótipo binário de género em diversos momentos. No princípio da peça, quando o intérprete canta ao

microfone, a sua voz distorcida provoca incerteza se se refere a um homem ou a uma mulher; apenas se verifica tratar-se de um homem pela aparência física. Aparência esta que possui as suas subjetividades e pode ser questionada, pois algumas intérpretes do sexo feminino também possuem cabelo curto e vestem peças de roupa semelhantes. Essa ambiguidade na identificação sexual fica explícita nos/as intérpretes da peça. Conforme referido na descrição, por exemplo, os intérpretes E e F apresentam praticamente as mesmas características, ainda assim, trata-se de um homem e uma mulher, respectivamente. Levy (2004) aponta para o facto de que, se a identidade sexual levanta questões, “não a apercebemos geralmente como algo que põe em causa a nossa capacidade de identificação mas como algo de anómalo no outro. (...) Só em casos particulares, é que reconhecemos que, aquilo que pensamos evidente, afinal pode não sê-lo.” (p. 200). Em *Bisonte*, o público é confrontado com a não representação de indivíduos claramente definidos como femininos ou masculinos, abrindo espaço para a reflexão acerca dos estereótipos que definem a aparência de um ou outro.

Ainda na primeira cena, a posição das mãos do intérprete - uma em frente ao peito e a outra atrás das costas - faz alusão à posição de cantar um hino, como se aquele fosse o hino de abertura daquele evento, dando início à disputa dentro do “ringue entre a histeria e a melancolia”<sup>23</sup>, como consta na sinopse<sup>24</sup> da peça. Também a marcação com a luz retangular no chão, os dois intérpretes, um em cada extremidade do palco usando luvas desportivas, remete a um ringue no qual os intérpretes entram, não para lutarem uns contra os outros, mas para lutar contra o que quer que ameace a sua existência não normalizada.

Conforme referido no capítulo anterior, um espaço *queer* permite que os indivíduos se sintam seguros para agirem fora das normas estabelecidas pela sociedade sobre género e sexualidade. O ringue de *Bisonte* permite aos bailarinos praticar esses tais desvios à norma, sem repressões e com uma segurança que fora dele talvez não tenham. Dentro do ringue, aqueles indivíduos podem desfazer-se das armaduras e ficam isentos de qualquer obrigação de se definirem. Ali, demonstram as suas vulnerabilidades e percorrem diferentes estados e emoções, percebendo que, ainda que eles ajam individualmente na maior parte do tempo, são seres relacionais, parte de um conjunto. Como consta na sinopse da peça:

---

<sup>23</sup> “Bisonte é um ringue entre a histeria e a melancolia.” (São Luiz Teatro Municipal, 2019).

<sup>24</sup> Ver Anexo 4 – Imagem 10.

Todos choramos, temos medo, todos desejamos, amamos e tentamos encaixar, protegemo-nos com armaduras que nos isolam, mas caímos na armadilha dessa caixa que nos define. Que sensibilidade construo hoje? Que intimidades vivo? O que pretendo mostrar de mim se sou o primeiro a não saber? (São Luiz Teatro Municipal, 2019).

Com o seu andar lento que alterna entre sensualidade e brutalidade, os bailarinos mostram que “da besta surge uma carícia” (sinopse<sup>25</sup>). A sensualidade, por vezes demonstra um excesso de masculinidade ou feminilidade, sem predomínio de um ou outro. Os intérpretes intercalam entre o masculino e o feminino, independente do sexo de cada um, demonstrando que muitas pessoas carregam em si os dois traços e, através da construção (e pressão) social optam por evidenciar apenas uma – o que, talvez, faça com que essas pessoas, naquele momento representadas pelos intérpretes, sintam-se desajustadas ou malfeitas, daí agirem como bestas ou criaturas estranhas: “Estas figuras são toscas, cyborgs sensíveis incapazes de existir apenas”; assim são retratados na sinopse. Apresentam, dessa forma, a perspectiva *queer* de fluidez de género, na qual se pode transitar entre masculino e feminino, não se prendendo apenas a um deles, confirmando o que Wilcox previamente referiu: que a dança *queer* desafia as expectativas do público sobre como o género é representado.

A música de samba pode ser relacionada com o carnaval, um período de festa e descontração no qual as pessoas têm por hábito mascararem-se. Uma máscara comum é os homens vestirem-se de mulher e as mulheres de homem<sup>26</sup>. Dessa tradição podem surgir muitos debates acerca das questões de género; uma linha de reflexão possível seria: porque é que naquele contexto um macho feminino e uma fêmea masculina é bem visto e, conforme referiu Salih anteriormente, fora daquele contexto é, muitas vezes, mal visto? Sem uma resposta direta, mas demonstrando o ambiente seguro e receptivo ali existente, o samba de *Bisonte* permite que todos dancem e se divirtam sem a necessidade de se mascararem. Naquele momento, “o género esbate-se e há agora lugar para uma existência mais crua, vulnerável e bela”, como refere a sinopse.

---

<sup>25</sup> “Da calma aparente surge uma revolução, da besta surge uma carícia” (São Luiz Teatro Municipal, 2019).

<sup>26</sup> “Se considerar a tradição carnavalesca, em que as máscaras e fantasias objetivam ‘sair’ da normalidade cotidiana, e situam, por alguns momentos, os atores em diferentes papéis sociais, confundindo relações previsíveis, pode-se dizer que não haveria problema que o homem representasse a mulher. E tampouco o contrário. [...] No entanto, o problema é que, em muitas dessas situações, [...] traduzem estereótipos de género, [...] projetando elementos presentes no imaginário social que ridicularizam os ‘papéis sociais’ atribuídos às mulheres.” (Gadini, 2010).

O *Poema da Besta* pode ser entendido como uma referência a algo externo aos intérpretes e que, ao mesmo tempo, influencia diretamente no seu modo de ser e nas suas ações. Ao dizer que “há uma besta ao virar desta esquina que não consigo passar” e depois “a besta saliva, seca-me a boca, prende-me os pés, tira-me o sono”, levanta-se a questão: o que poderia ser tão preocupante e perigoso a ponto de causar sensações físicas tão intensas no indivíduo, impedindo-o de se movimentar e de dormir? Por se tratar de dois homens a falar/cantar o poema, sendo um deles trans, pode-se pensar em algo que não necessariamente remete a apenas um gênero, mas aos dois. Se entendermos o lugar da besta no poema como uma referência à heteronormatividade, que nos limita no modo de agir na sociedade e que pode estar presente em qualquer lugar (esquina), acompanhada de repreensões, que causam medo e aflição, então a besta seria uma alternativa possível, referente à sexualidade.

Não parece ser por acaso que, no momento seguinte da peça, o intérprete trans que diz o poema segura as baquetas e aparenta, com os seus movimentos, domar uma criatura - o intérprete que anteriormente falou o poema com ele e agora entra em palco e dirige-se a ele de joelhos. Ele, que agora tem o seu *top* aberto, deixando as mamas à vista e mostrando que características físicas não condicionam sexo ou gênero e que pode mostrar o peito, tal como o outro intérprete. Ele parece dar início a um enfrentamento contra a besta (normatividade) e, ao tocar a bateria, cria um convite aos outros intérpretes para se juntarem, numa dança de salão em pares não normatizados (um par formado por dois homens e o outro formado por duas mulheres).

O tango dançado, ao entrar a música de Verdi, é também dançado por dois homens, representando o que diz na sinopse: “a dança é coisa de quem quer e o tango dança-se com quantos houver”<sup>27</sup>. Eles, em seguida, empurram outros dois intérpretes para que iniciem uma luta - coincidindo com uma mudança na música e um toque no prato da bateria, retomando a ideia de ringue. Essa disputa acontece entre os intérpretes referidos como E e F que possuem descrições de aparência muito semelhantes. É apenas no momento em que tiram as blusas que fica evidente a maior diferença entre eles: o sexo, aqui verificado através das mamas da intérprete. Diferença essa que em nada interfere nos movimentos que executam no decorrer da peça ou com quem se relacionam.

---

<sup>27</sup> “Aqui a vida é uma valsa, a dança é coisa de quem quer e o tango dança-se com quantos houver” (São Luiz Teatro Municipal, 2019).

O que mais se aproxima de uma relação afetiva ao longo de toda a peça é o momento do beijo, ou respiração boca a boca, das duas intérpretes sentadas sobre a coluna de som. Aqui fica evidente o caráter *queer* da peça ao demonstrar uma relação não normativa e corpos que se distinguem por gênero apenas por estarem com as mamas visíveis, sem peças ou ornamentos estereotipados. Pode-se pensar que a ideia de respiração boca a boca surge na tentativa de salvar uma à outra da tal besta que as ameaça ao virar da esquina e que, ao se separarem descolando a fita presa ao corpo da outra, levam para a sua vivência individual as consequências de uma relação não normativa.

As faixas coloridas que, inicialmente aparecem presas ao tripé do microfone e, mais adiante são manuseadas pelo intérprete, poderiam representar as cores de uma bandeira. As cores das faixas se aproximam das cores da bandeira *queer* - lavanda, branco e verde -, proposta por Marilyn Roxie, em 2011, e disponíveis no domínio público (Marilyn Roxie, 2022). A faixa verde condiz com a da bandeira, já o rosa poderia fazer alusão à outra cor da bandeira, já que a junção das cores azul e rosa (geralmente associadas a homens e mulheres, respectivamente) resulta na cor lavanda, e quem leva a faixa rosa é um homem - que carrega em si a representação do azul. Segundo a descrição de Roxie para as cores da bandeira, a cor verde representa as identidades não binárias, o branco simboliza o gênero neutro e a cor lavanda “represent androgynes and androgyny, Also represents the ‘queer’ in genderqueer.”.

É precisamente quando as faixas tocam o chão e inicia a música de Laurie Anderson que acontece o primeiro uníssono da peça com todos os intérpretes, no que poderia significar que todos se sentem representados por aquela bandeira. A neutralidade de gênero e a androginia são expressas pelos corpos que se apresentam todos vestindo calções e em tronco nu<sup>28</sup>. Esse trecho inicia com leveza, onde os intérpretes cantam e sorriem; passa pelo que aparenta ser uma celebração até chegar a uma situação de não querer ver, de melancolia, na qual representam uma respiração pesada e se deslocam sem saberem muito bem para onde vão ou para onde querem ir, apenas se afastam para acabarem sozinhos.

O dueto final, executado pelos dois intérpretes que abriram os olhos, mostra a vulnerabilidade do intérprete que está no chão e também uma necessidade de receber ajuda. A intérprete parece querer ouvir aquele corpo, tentar percebê-lo, querer levá-lo

---

<sup>28</sup> Ver anexo 4 – Imagem 12.

e transportá-lo, deparando-se com as suas próprias limitações. Apenas com um esforço conjunto conseguem se levantar e, ao fazê-lo, uma delas se afasta e vai embora, permanecendo cada intérprete na sua existência individual, com a sua intimidade e calados.

Já com as luzes apagadas, ouve-se apenas as batidas da música eletrônica, que estiveram sempre presentes durante a peça, mesmo quando outras músicas eram tocadas e outros sons eram emitidos. Relaciona-se com o que na sinopse aparece como: “Uma pulsação persistente marca o passo, ecoam melodias daquilo que é invisível em nós.”. A peça termina com o invisível, quer dos intérpretes, quer de quem assiste.

A análise de *Bisonte* foi instrumentalizada no sentido de dar a ver aspetos da obra que possam enquadrá-la numa perspectiva *queer*. Com a descrição foi possível identificar os elementos principais da peça e discernir os componentes de maior importância dentro do tema da dissertação – as questões de género. No entanto, como afirma Banes, a descrição “doesn’t provide a structure for thinking about the work or for understanding it” (1994, p.30), por isso considerou-se necessário incluir a interpretação. Ainda que subjetiva, a interpretação demonstra a pertinência da peça nas reflexões sobre estereótipos binários de género e apresenta uma possibilidade de rutura com os padrões instaurados na dança, trazendo essas questões para debate através da arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação debruçou-se sobre a representação de estereótipos binários de género na dança teatral e propôs abordar o *queer* como alternativa a um normativo social e artístico dominante. Começando por analisar a dança clássica do século XIX, pôde-se verificar o contexto no qual ela foi criada e que os seus sistematizadores foram homens inseridos em uma sociedade monárquica e patriarcal; eram os homens quem determinavam o papel que as mulheres exerciam - não se limitando apenas ao contexto artístico, mas interferindo também na vida pessoal e profissional. No século XX, as mulheres começaram a ocupar, além de bailarinas, o lugar de criadoras, tendo um papel fundamental no estabelecimento da dança moderna. As mulheres, assumindo-se como coreógrafas, passaram a poder tomar decisões no campo artístico. Contudo, não conseguiam evitar a projeção, em suas peças, da realidade de ser mulher no seu tempo; assim, o binarismo de género e os papéis a serem desempenhados por homens e mulheres perpetuaram-se nas criações em dança.

Os padrões estereotipados mantiveram-se até à atualidade, permanecendo na dança contemporânea que, por vezes, ainda difere o masculino do feminino e pressupõe a heterossexualidade enquanto norma para as relações entre as/os intérpretes. Ainda que no desenvolvimento da dissertação, especificamente no segundo capítulo, eu tenha apontado, recorrendo a determinados autores e autoras, algumas oportunidades para uma dança *queer* se estabelecer, foram identificados obstáculos, tanto na dança como na sociedade, que podem ser difíceis de ultrapassar, resultando na manutenção dos estereótipos binários de género na dança. Conforme se procurou defender, é preciso encorajar e estimular a criação e consolidação da dança *queer* para mostrar que é possível não seguir padrões criados séculos atrás e, igualmente, apresentar um trabalho legítimo enquanto objeto artístico. Encontraram-se várias formas de o fazer: como espectadores, por exemplo, podemos escolher assistir e divulgar peças de dança *queer*, aderindo e valorizando o trabalho de coreógrafas e coreógrafos que optam por romper com as normas. A crítica de dança, por outro lado, pode valorizar abordagens *queer* na dança teatral prosseguindo a sua análise com uma perspectiva feminista – como fizeram Susan Foster e Clare Croft; no âmbito da crítica, considero que se poderia pensar em usar uma linguagem neutra para nos referirmos às/aos intérpretes – seria um trabalho complexo, que envolve estudos sobre linguagem. Estou ciente de que poderia ser um

tema provocador de debates conflituosos, mas é algo que se apresentou pertinente para uma pesquisa futura.

No caso do presente estudo, a discussão focou-se, maioritariamente, nos estereótipos de feminilidade e no lugar que as mulheres ocupam na interpretação e na criação em dança; tal deve-se em certa medida por a autora ser mulher, mas sobretudo devido à hierarquia de género dominante, que situa a mulher como inferior ao homem na sociedade. Poder-se-ia ter abordado os estereótipos de masculinidade; no entanto, foi deliberada a escolha de dar visibilidade ao grupo de pessoas que, devido ao seu género, feminino, não pôde tomar decisões próprias durante séculos e que, tanto na esfera pessoal e profissional como no meio artístico, teve o seu papel definido pelo grupo tido como dominante e superior, devido ao seu género.

Ainda que pudessem ser estudados, a partir do travestismo – na dança clássica os homens representavam por vezes alguns papéis femininos – as questões de transgénero e transexualidade, que são temas característicos dos estudos *queer*, não foram abordadas neste trabalho. Por necessidade de restringir o estudo, consideraram-se apenas situações em que homens e mulheres atuam em ‘conformidade’ com o seu sexo e género, confrontando essa conformidade com os estudos teóricos apresentados ao longo da dissertação. Estudos esses que consideram a representação de género uma construção social e afirmam que a determinação de ações e de uma aparência caracterizadas como femininas foram conduzidas numa sociedade heteropatriarcal, na qual homens controlavam (e ainda controlam) a maioria das decisões acerca do estatuto e das oportunidades da mulher na sociedade, incluindo deliberações sobre o seu corpo e o seu comportamento.

A questão da supremacia branca no contexto da dança teatral ocidental é um aspecto fulcral dos debates contemporâneos; porém, questões raciais como o feminismo negro, que faz parte das intersecções com os estudos *queer* mencionadas por Ana Cristina Santos, também não foram abordadas neste estudo. Para o fazer deveriam ser referidos e convocados estudos sobre raça e colonialismo, o que levaria a dissertação para um novo e extenso caminho, dispersando o seu foco. Os estudos sobre género, neste caso, ficaram centrados ao binarismo homem-mulher, independentemente das razões e configurações determinadas por classe ou raça.

Ao nível metodológico, chegou a ser ponderada a realização de uma entrevista com Marco da Silva Ferreira, que poderia oferecer mais informações acerca das

questões de género identificadas na peça (e que podem ter conduzido o processo de criação) e, além disso, corroborar ou contrariar a interpretação na análise externa de *Bisonte*. As explicações do coreógrafo poderiam efetivamente ter acrescentado mais detalhes à descrição da peça e informações mais precisas no que diz respeito aos elementos do espetáculo. No entanto, elas poderiam condicionar a interpretação quando o que se pretendia, neste trabalho, era apresentar uma análise externa, de espectadora especializada, com base nas metodologias referidas de recurso a estudos teóricos e análise de dança. A entrevista poderia permitir uma contextualização aprofundada da obra (uma terceira operação proposta por Sally Banes), com as intenções do coreógrafo e interligá-las com os aspectos teóricos abordados nos dois primeiros capítulos da dissertação, seja na história da dança seja nos estudos *queer*.

Embora me tenha centrado na dança *queer*, como uma forma de rutura ao binarismo de género, considero pertinente salientar as possibilidades de uma outra abordagem que me parece dar uma resposta ao problema desta dissertação: explorar a natureza animal do ser humano. No caso da criação artística, uma abordagem que se pode traduzir na adoção de comportamentos animais na criação e *performance* em dança (como fez Victor Hugo Pontes, em 2013, na sua peça *Zoo*). Ao estudarmos que o género é uma construção social, o animal surge como possibilidade de rutura por se apresentar sem a interferência de fatores sociais; o animal rompe não apenas com os binarismos masculino-feminino e heterossexual-homossexual, mas também com as relações bipolarizadas de cultura-natureza e corpo-mente; oposições forçadas que colocaram o ser humano, detentor da inteligência, em posição de superioridade e que também marginalizaram a dança enquanto arte, desvalorizando os corpos que a representam. Esses dualismos classificaram o corpo numa categoria de material e primitivo, situando-o numa posição hierárquica inferior e exigindo que ele seja domesticado, mascarado e ornamentado para ser socialmente aceite. Uma abordagem animal à humanidade e à dança teatral poderia resgatar a naturalidade dos corpos e dos indivíduos, sem os moldes e comportamentos impostos pela sociedade e, desta forma, quebrar normas e padrões, reconectando o corpo, a mente, a natureza, a cultura e todas as possibilidades de ser-se humano.

Por coincidência, com o momento em que termino esta dissertação, fui ver o programa Cherkaoui/Ramalho<sup>29</sup> da Companhia Nacional de Bailado, onde do palco do

---

<sup>29</sup> <https://www.cnb.pt/eventos/cherkaoui-ramalho/>.

Teatro Camões, em Lisboa, foram retratados estereótipos no *ballet* contemporâneo, em pleno século XXI, por homens novos (idades compreendidas entre os 30 e os 50 anos) que parecem estar completamente estagnados no tempo com convenções claras de masculino e feminino, transportando para as suas criações as normas do século XIX. Se eu fosse descrever alguns momentos tanto da peça de Miguel Ramalho como da coreografia de Sidi Larbi Cherkaoui, a descrição se assemelharia com as apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação, ao referir cenas do *pas de deux* de *Giselle* e de *O Lago dos Cisnes*, onde as representações de papéis para homens e mulheres estavam claramente definidos, onde as características físicas estereotipadas eram evidentes e que ao longo dessas páginas foram categoricamente confrontadas. Não coloco em causa a capacidade dos coreógrafos e a qualidade técnica dos bailarinos, no entanto, o que deve sentir uma mulher emancipada do século XXI ao assistir tal espetáculo? Devo pensar que preciso corresponder àquele estereótipo de feminilidade para poder ter um parceiro? Que o meu parceiro deverá ser do sexo masculino, pois casais só podem ser formados por um homem e uma mulher? Que quem detém a força e é capaz de transportar e carregar os outros é alguém do sexo masculino? Saí do Teatro Camões a sentir um misto de perplexidade e de revolta, pois após meses a pesquisar questões de género e a argumentar em prol da rutura com certos padrões, vejo uma plateia a aplaudir de pé a representação desses mesmos padrões normativos sobre os quais me debrucei e critiquei – com o suporte de conceituadas autoras e autores.

É preciso continuar a falar – e alertar - sobre os estereótipos binários de género e as normas de sexualidade e comportamento, tanto na dança teatral como na sociedade. Para terminar este percurso de estudo e reflexão, que foi trabalhoso e enriquecedor, aponte estas considerações que remotamente são conclusivas; pelo contrário, elas abrem espaço para mais pesquisa e discussão, prática ou teórica, a desenvolver após este ciclo de estudos.

## BIBLIOGRAFIA

- Adshead, J. (1988). *Dance Analysis: theory and practice*. London: Dance Books.
- Almeida, M. (2008). *Do feminismo a Judith Butler*. Comunicação apresentada na conferência Ciclo Pensamento Crítico Contemporâneo, Fábrica Braço de Prata, Lisboa.
- Banes, S. (1994). *Writing Dance in the Age of Postmodernism*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1998). *Dancing Women: female bodies on stage*. London and New York: Routledge.
- BBC. (2022). *Ten Pieces*. Consultado em março 12, 2022, em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5yRN1f8KffQZX5n7XQfZW9L/dies-ir-ae-and-tuba-mirum-from-requiem-by-giuseppe-verdi>.
- Bernardo, A. (2017, janeiro 20). ‘Chorando Se Foi’: Loalwa Braz e Kaoma conquistaram o mundo com versão de canção boliviana. *BBC*. Consultado em março 11, 2022, em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-38688477>.
- Butler, J. (1990). *Problemas de Género*. (N. Quintas, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Carter, J. (2017). Chasing Feathers: Jérôme Bel, Swan Lake, and the alternative futures of re-enacted dance. In C. Croft (Ed.), *Queer Dance: meanings and makings* (pp. 109-124).
- Chatterjee, S. & Lee, C. (2017). “Our Love Was Not Enough”: Queering gender, cultural belonging, and desire in contemporary abhinaya. In C. Croft (Ed.), *Queer Dance: meanings and makings* (pp. 45-65). New York: Oxford University Press.
- Claire, E. (2017). Dance Practice and Gendered Discourse. *Clio. Women, Gender, History* 46, 7 – 19.
- Clavel, J. et al (2014). Devenir Chercheuses en Danse. *Recherches en danse* 1, 1 – 18.
- Companhia Clara Andermatt. (2022). *Sobre*. Consultado em março 21, 2022, em: <https://www.ccandermatt.com/pt/sobre/clara-andermatt>.
- Costa, R.N. (2022, Janeiro). *História(s) da Dança: Phia Ménard* [Programação]. Porto: Teatro Municipal do Porto.
- Croft, C. (2014). Feminist Dance Criticism and Ballet. *Dance Chronicle* 37 (2), 195 - 217.
- Croft, C. (2017). Introduction. In C. Croft (Ed.), *Queer Dance: meanings and makings* (pp. 1-33). New York: Oxford University Press.
- Defrantz, T. (2017). Queer Dance in Three Acts. In C. Croft (Ed.), *Queer Dance: meanings and makings* (pp. 169-179). New York: Oxford University Press.

- Daly, A. (1991). Unlimited Partnership: dance and feminist analysis. *Dance Research Journal* 23 (1), 2 – 5.
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral: Ideias, experiências, ações*. Lisboa: Celta Editora.
- Fazenda, M. J. (2012). A Dança como Visão do Mundo: da Grande Modernidade à Época Atual. In L. Louppe, *Poética da Dança Contemporânea*. (R. Costa, Trad.) (pp. 7-16). Lisboa: Orfeu Negro.
- Foster, S. (1996). The Ballerina's Phallic Pointe. In S. Foster (Ed.), *Corporealities: dancing knowledge, culture and power* (pp. 1-26). London and New York: Routledge.
- Franko, M. (2006). Dance and the Political: states of exception. *Dance Research Journal* 38 (1), 3-18.
- Gadini, S. (2010, Agosto). *Representações Femininas a Partir de Grupos Masculinos no Carnaval Brasileiro*. Comunicação apresentada no Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, Florianópolis, SC.
- Gómez, Y. H. (2018) Género en transformación, cuerpos en movimiento. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 111-124.
- Gros, A. (2015). Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género em la teoría queer. *Revista Civilizar Ciencias Sociales y Humanas* 16 (30), 245-260.
- Kostrin, H. (2017). Queer Spaces in Anna Sokolow's Rooms. In C. Croft (Ed.), *Queer Dance: meanings and makings* (pp. 145-165). New York: Oxford University Press.
- Laurie Anderson. (2022). *About*. Consultado em março 12, 2022, em: <https://laurieanderson.com/about/>.
- Levonian, R. (2009). *História da Dança II*. Canoas: Editora ULBRA.
- Levy, T. (2004). Crueldade e cruieza do binarismo. In A. Cascais (Ed.), *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer* (pp. 183-214). Lisboa: Fenda.
- Louppe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. (R. Costa, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Marilyn Roxie. (2022). *Genderqueer Flag*. Consultado em fevereiro 28, 2022, em: <https://marilynroxie.com/GENDERQUEER-FLAG>.
- Oliveira, J. (2010). Orientação sexual e identidade de género na psicologia: notas para uma psicologia lésbica, gay, bissexual, trans e queer. In C. Nogueira & J. Oliveira (Eds.), *Estudos sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género* (pp. 19-44). Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.
- Pensamento Avulso. (2022). *Bio*. Consultado em fevereiro 5, 2022, em: <https://www.pensamentoavulso.pt/pt/marco-da-silva-ferreira>.

- Pinheiro, L. (2020). *Linguagem Neutra: a reestruturação do gênero no português brasileiro frente às mudanças sociais*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Ruyter, N. (1996). Antique longings: Genevieve Stebbins and American Delsartean performance. In S. Foster (Ed.), *Corporealities: dancing knowledge, culture and power* (pp. 72-91). London and New York: Routledge.
- Salih, S. (2002). *Judith Butler e a Teoria Queer*. (G. Louro, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Santos, A. C. (2006). Estudos *queer*: identidades, contexto e ação colectiva. *Revista Críticas de Ciências Sociais* 76, 3-15.
- São Luiz Teatro Municipal (2019). *Bisonte* [Folha de sala]. Lisboa: São Luiz Teatro Municipal.
- Thomas, H. (1995). *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London and New York: Routledge.
- Tomko, L. J. (1996). Fete Accompli: gender, “folk dance”, and Progressive-era political ideals in New York City. In S. Foster (Ed.), *Corporealities: dancing knowledge, culture and power* (pp. 159-182). London and New York: Routledge.
- Vertinsky, P. (2010). Isadora Goes to Europe as the “Muse of Modernism”: modern dance, gender, and the active female body. *Journal of Sport History* 37 (1), 19 – 39.
- Wilcox, E. (2017). Women Dancing Otherwise: the queer feminism of Gu Jiani’s Right & Left. In C. Croft (Ed.), *Queer Dance: meanings and makings* (pp. 67-82). New York: Oxford University Press.
- Zebra Katz. (2022). *About*. Consultado em março 22, 2022, em: <https://zebrakatz.com/about/>.

## ANEXOS

### Anexo 1 – Dança Clássica



Imagem 1 – *Giselle*, Screenshot de Royal Opera House, YouTube, 2019. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ql3o-1eSdbQ>.



Imagem 2 – *Giselle (pas de deux)*. Screenshot de Royal Opera House, YouTube, 2019. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ql3o-1eSdbQ>.

## Anexo 2 – Dança Moderna



Imagem 3 – *Dark Meadow Suite* (1946) de Martha Graham pela Martha Graham Dance Company, Fotografia de Brigid Pierce, 2018. Disponível em: <https://www.seeingdance.com/martha-graham-dance-20032018/>.



Imagem 4 - Isadora Duncan, Fotografia de Ullstein Bild, Berlim, 1904. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2020-01-18-A-negra-docura-de-Isadora-Duncan.-Um-filme-para-perder-o-med-o-da-danca>.

### Anexo 3 – Dança Contemporânea



Imagem 5 – *Duets* (1980) de Merce Cunningham pelo The Washington Ballet, Fotografia de Dean Alexander, 2019. Disponível em: [https://bachtrack.com/fr\\_FR/review-merce-cunningham-centennial-joyce-theater-new-york-april-2019](https://bachtrack.com/fr_FR/review-merce-cunningham-centennial-joyce-theater-new-york-april-2019).



Imagem 6 – Judson Dance Theater: Yvonne Rainer, Alex Hay, Lucinda Childs, Sally Gross, Tony Holder, Deborah Hay, Robert Morris, Robert Rauschenberg and Joseph Schlichter em *We Shall Run* (1963), Fotografia de Peter Moore, 1965. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/programs/136>.



Imagem 7 – Amélia Bentes e Mónica Lapa em *O Cansaço dos Santos*, de Clara Andermatt, Fotografia de Luís Cunha, 1992. Disponível em: <https://www.ccandermatt.com/pt/creations/o-cansaco-dos-santos>.

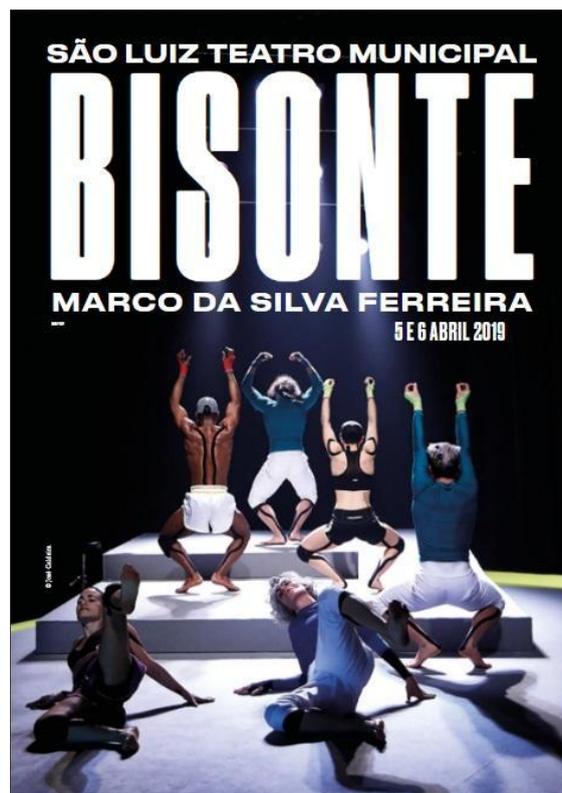
#### **Anexo 4 – Bisonte**



Imagem 8 – Cenografia. *Screenshot* de *Bisonte* (2019). Cortesia de Marco da Silva Ferreira.



Imagem 9 – Intérpretes. *Screenshot de Bisonte (2019)*. Cortesia de Marco da Silva Ferreira.



#### **Um ringue entre a histeria e a melancolia**

Da calma aparente surge uma revolução, da besta surge uma carícia.

Estas figuras são toscas, cyborgs sensíveis incapazes de existir apenas.

O seu tacto é sensível, o olfato apurado, a visão de lince.

Todos choramos, temos medo, todos desejamos, amamos e tentamos encaixar, protegemo-nos com armaduras que nos isolam, mas caímos na armadilha dessa caixa que nos define.

Que sensibilidade construo hoje? Que intimidades vivo? O que pretendo mostrar de mim se sou o primeiro a não saber?

Bisonte é um ringue entre a histeria e a melancolia. Aqui a vida é uma valsa, a dança é coisa de quem quer e o tango dança-se com quantos houver. Uma pulsação persistente marca o passo, ecoam melodias daquilo que é invisível em nós. O género esbate-se e há agora lugar para uma existência mais crua, vulnerável e bela.

Imagem 10 – Folha de sala *Bisonte* (capa e sinopse), São Luiz Teatro Municipal, 2019. Disponível em: <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/bisonte/>.

## POEMA DA BESTA

ah ah  
Há uma besta ao virar desta esquina  
que não consigo passar.  
There is a beast, around that corner,  
won't let me across  
Há uma besta ao virar desta esquina  
que me faz querer atraaah!  
ah! ah!  
Há uma besta de boca a-a-aberta  
around that corner  
De ar cortado tento para qualquer bater  
De ar cortado tento para qualquer mover  
qualquer haver  
A besta salta,  
se-ca-me-a-bo-ca  
prende-me os pés  
ti-na-me-o-so-no  
drying my lips > gripping my feet >  
stealing my sleep > drying my lips  
the beast  
the beast beast beast beast  
beast beast beast beast  
it's there I know  
ouço-a respirar  
ah ah ah ah ah ah (...)  
Há uma besta  
há uma besta  
Around that corner  
around that corner  
Não posso passar  
não posso passar  
Around that corner  
around that corner  
Won't let me across  
Há uma besta besta besta  
around that corner corner  
that make me retreat  
Há-há uma besta besta besta bass bass bass.  
bass, bass, bass bass  
beast beast beast  
There is a beast with a wide open mouth  
ao virar daquela esquina  
Eu sei que está lá, eu sei  
I can hear youuuuuuuuu!  
drying my lips > gripping my feet >  
stealing my sleep  
gripping my feet > I wonder >  
stealing my sleep > drying my lips  
The drooping beast

## Manifesto Cyborgue Nós, ciborgues – O corpo elétrico e a dissolução do humano

É, entretanto, na teoria cultural que analisa as radicais transformações culturais pelas quais passamos que podemos ver o desenvolvimento de um pensamento que nos faz questionar radicalmente as concepções dominantes sobre a subjetividade humana. Ironicamente, são os processos que estão transformando, de forma radical, o corpo humano que nos obrigam a repensar a “alma” humana. Quando aquilo que é supostamente animado se vê profunda e radicalmente afetado, é hora de perguntar: qual é mesmo a natureza daquilo que anima o que é animado? É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnconaturais que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão.

Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intimida a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas, muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós?

Tomaz Tadeu



5 e 6 abril  
dança  
**BISONTE**  
MARCOS DA SILVA FERREIRA  
Sexta e sábado, 21h  
Sala Luis Miguel Cintra  
m/12  
€12 a €15 com descontos

Direção Artística e Coreografia: Marco da Silva Ferreira, Assistência de direção artística: Pietro Romani; Interpretação: Anaísa Lopes, André Cabral, Erica Santos, Leo, Marco da Silva Ferreira e Max Makowski; Direção técnica e Desenho de luz: Wilma Mounho; Desenho de som: Rui Lima e Sérgio Martins; Direção musical: Marco da Silva Ferreira, Rui Lima e Sérgio Martins; Coreografia: Fernando Ribeiro; Figurinos: João Rôla; Operação de som: Pedro Lima; Operação de Luz: Luis Ribeiro; Produção executiva: Joana Costa Santos; Realizações artísticas: O Espaço do Tempo, Teatro Municipal do Porto, Centro Cultural Vila Flor, Charleroi Danse, Centre Chorégraphique National de Caen en Normandie, La Place de la Danse Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse - Occitanie; Apoio: Direção Geral das Artes; Agradecimentos: Companhia Instável e Nome Próprio

Coprodução: Pensamento Avulso - Associação de Artes Performativas, Teatro Municipal do Porto, Théâtre de la Ville, Charleroi Danse e São Luiz Teatro Municipal

SÃO LUÍZ TEATRO MUNICIPAL, Direção Artística: João Taveira; Direção Executiva: Joaquim Tassi; Animação da Direção Artística: Tito Gonçalves; Programação: Mafalda Neves; Gestão Operativa: Adriana Oliveira; Encenação: Margarida Pacheco; Secretariado de Produção: Inês Amorim; Direção de Produção: Mariana Santos; Coreografia: Anaísa Lopes, Catarina Pereira; Interpretação: Anaísa Lopes, Marco da Silva Ferreira, Erica Santos, Leo, Marco da Silva Ferreira e Max Makowski; Direção técnica e Desenho de luz: Wilma Mounho; Desenho de som: Rui Lima e Sérgio Martins; Direção musical: Marco da Silva Ferreira, Rui Lima e Sérgio Martins; Coreografia: Fernando Ribeiro; Figurinos: João Rôla; Operação de som: Pedro Lima; Operação de Luz: Luis Ribeiro; Produção executiva: Joana Costa Santos; Realizações artísticas: O Espaço do Tempo, Teatro Municipal do Porto, Centro Cultural Vila Flor, Charleroi Danse, Centre Chorégraphique National de Caen en Normandie, La Place de la Danse Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse - Occitanie; Apoio: Direção Geral das Artes; Agradecimentos: Companhia Instável e Nome Próprio

TEATROSAOLUIZ.PT

EGEAC

Imagem 11 – Folha de sala *Bisonte* (pp. 3-4), São Luiz Teatro Municipal, 2019. Disponível em: <https://www.teatrosoaluz.pt/espetaculo/bisonte/>.



Imagem 12 – Neutralidade. Screenshot de *Bisonte* (2019). Cortesia de Marco da Silva Ferreira.