



Departamento de História

## Género e Artes Performativas: o caso da Rabbit Hole

Sara Alexandra Martins Amaral

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador:  
Doutor Jorge Samuel Pinto Vieira, Professor Auxiliar Convidado,  
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2017



## AGRADECIMENTOS

Não poderei deixar de iniciar por prestar os meus mais sinceros agradecimentos a todas as pessoas, que de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização desta investigação.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus avós pelo apoio, especialmente monetário, que me permitiu continuar a minha vida académica com este mestrado.

À minha mãe, irmã e padrasto por todo o apoio incondicional e por não me terem deixado desistir.

Aos todos os meus amigos pela paciência, em especial ao Bernardo Calhanas por ter sido uma espécie de coorientador clandestino.

Ao meu orientador, Professor Doutor Jorge Vieira, por toda a disponibilidade, orientação e encorajamento ao longo destes meses.

E, *last but not least*, agradeço à Rabbit Hole pelo seu trabalho e, muito em especial, aos membros do coletivo entrevistados nesta investigação, Pedro Marum, Mariana Vieira e João Estevens, pela abertura e simpatia com que receberam o meu convite.



## RESUMO

As artes performativas, e a performance em particular, têm vindo a ser utilizadas ao longo dos anos por artistas como meio para abordar problemáticas relacionadas com o género. As suas características específicas, em especial a presença simultânea de um *performer* e de um público, poderão conferir-lhe a capacidade de se constituírem enquanto meios mais eficazes em termos políticos/ativistas do que outras tipologias de artes. Esta visão, por outro lado, é também contestada por alguns académicos, que mencionam a não obrigatoriedade de uma continuidade sensível entre a criação e a perceção do espectador.

Desta forma, o principal objetivo da presente dissertação passa pela análise do potencial poder das artes performativas para a reflexão sobre questões de género junto do espectador.

De forma a ir de encontro a estes objetivos, optou-se por um estudo de caso, de pendor qualitativo focado na associação cultural/coletivo artístico Rabbit Hole. Como tal, realizaram-se entrevistas semi-estruturadas aos principais intervenientes do grupo, articulando-as com a análise documental de elementos textuais por este redigidos.

Como principais resultados constatou-se que a abordagem das questões de género no contexto das artes performativas pode passar por um questionamento espontâneo daqueles que são os preceitos normalizados no entendimento das identidades de género, numa visão que se aproxima do pós-feminismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes Performativas, Performance, Género, Feminismo, Espectador



## **ABSTRACT**

Performing arts, and performance in particular, have been used by artists over the years as means to approach gender related issues. Their specific characteristics, especially the simultaneous presence of a performer and an audience, may allow them to be considered as more effective means in political or activist terms than other art forms. This vision is, however, contested by some academics who mention that the sensible continuity between the creation and the perception of the audience is not mandatory.

Therefore, the main objective of this dissertation is to reflect upon the way in which performing arts may be means to approach issues related to gender, as well as to discuss the efficiency of that approach.

In order to achieve these objectives, the case study of the cultural association/artistic collective Rabbit Hole will take place, as well as the analysis of the data collected through interviews with members of the artistic collective and texts written by them.

**KEYWORDS:** Performing Arts, Performance, Gender, Feminism, Audience





# ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	i
RESUMO .....	iii
ABSTRACT.....	v
ÍNDICE .....	vii
ÍNDICE DE QUADROS.....	xi
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 - ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	3
1.1. GÉNERO.....	3
1.1.1. Conceito de género.....	3
1.1.2. Estudos de Género e feminismos .....	4
1.1.3. Género e performatividade.....	8
1.1.4. Desigualdades de género.....	11
1.2. ARTES PERFORMATIVAS.....	13
1.2.1. O que são as artes performativas?.....	13
1.2.2. Espectadores.....	16
1.3. QUESTÕES DE GÉNERO NAS ARTES PERFORMATIVAS.....	21
CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA .....	25
2.1. QUESTÕES, OBJETIVOS E RELEVÂNCIA DA PESQUISA .....	25
2.1.1. Questões de partida .....	25
2.1.2. Objetivos da pesquisa.....	26
2.1.3. Relevância da pesquisa .....	27
2.2. ESTRATÉGIA E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	30
2.2.1. Estratégia metodológica .....	30
2.2.2. Procedimentos metodológicos .....	31
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE DADOS .....	37

3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO: O QUE É A RABBIT HOLE? .....	37
3.2. ENTREVISTAS .....	41
3.2.1. Perfil dos entrevistados e funções exercidas na Rabbit Hole.....	41
3.2.2. Objetivos da Rabbit Hole .....	44
3.2.3. Temáticas exploradas nas produções/criações da Rabbit Hole.....	45
3.2.4. Questões de género na Rabbit Hole .....	47
3.2.5. Públicos da Rabbit Hole.....	50
3.3. ANÁLISE DE CONTEÚDOS .....	53
3.3.1. Documentos institucionais da Rabbit Hole .....	53
3.3.2. Documentos referentes os eventos da Rabbit Hole.....	55
CAPÍTULO 4 - DISCUSSÃO E CONCLUSÕES .....	63
FONTES.....	69
BIBLIOGRAFIA.....	71
ANEXOS.....	i
A. GUIÃO DE ENTREVISTAS .....	i
B. “SOBRE A RABBIT HOLE” .....	iii
C. “MANIFESTO”.....	iv
D. EVENTO “mina” .....	v
E. EVENTO “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out” .....	vi
F. EVENTO “Soirée a Três Tempos” .....	viii
G. EVENTO “Rabbit Hole presents: Gender DetoNation” .....	ix
H. EVENTO “Gender Politics and Electronic Music” .....	xii
I. EVENTO “Crime e Castigo” .....	xiii
J. EVENTO “EuroPigeonZ” .....	xv
K. EVENTO “Fags for Freedom ! Freedom for Fags !” .....	xvii
L. EVENTO “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named” .....	xix
M. EVENTO “Sans Sheriff After”.....	xxi

N. EVENTO “Rabbit Hole: CARA NA VALA” .....	xxii
O. EVENTO “Post Pants” .....	xxiv
P. IMAGEM DO EVENTO “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out” .....	xxv
Q. IMAGEM DO EVENTO “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named” .....	xxvii
R. IMAGEM DO EVENTO “Rabbit Hole presents Gender DetoNation” .....	xxix



## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 3.1. - Performance e questões de género nos eventos da Rabbit Hole.....	57
--	----



## INTRODUÇÃO

A investigação levada a cabo no âmbito da presente dissertação de mestrado foi realizada com base na seguinte questão de partida: de que forma podem as artes performativas ser um meio para a problematização de questões de género? Desta questão desdobram-se outras que com ela se relacionam e que serão igualmente exploradas ao longo da investigação: qual a ligação entre os campos da performance artística e os estudos de género? Serão as artes performativas eficazes como instrumento político/ativista?

Assim, a investigação foi realizada com o principal objetivo de procurar compreender de que forma as artes performativas, tendo em consideração as suas características específicas, poderão funcionar enquanto alavanca para questões relacionadas com as identidades de género. Para além deste e dele decorrentes, traçaram-se ainda outros objetivos, nomeadamente: explorar a relação entre o estudo das artes performativas e os estudos de género; perscrutar a potencial eficácia da exploração de temáticas de teor político/social nas artes performativas junto de espectador; procurar compreender a relação existente entre o campo das artes performativas, e da performance em particular, e o das questões de género.

A presente investigação assenta, assim, em duas grandes áreas temáticas: as questões de género, por um lado, e o campo das artes performativas, por outro. Numa primeira instância, estas temáticas são abordadas de um ponto de vista teórico, para que se esclareçam conceitos, bem como a relação entre ambas. De forma a examinar estas temáticas e procurar ir de encontro aos objetivos propostos, a investigação toma corpo com o estudo de um caso específico, o do Coletivo Artístico/Associação Cultural Rabbit Hole, cujo trabalho tem vindo a interrelacionar recorrentemente as duas áreas mencionadas.

Adotando uma estratégia metodológica qualitativa, recorrem-se a dois métodos de recolha de dados, as entrevistas e a análise documental. Dado o carácter exploratório da investigação e as premissas de um estudo de caso, o método de entrevista que se apresenta como o mais adequado é o da entrevista semi-diretiva qualitativa. Foram, assim, entrevistados alguns dos principais responsáveis pelo coletivo em estudo: Pedro Marum, diretor da Rabbit Hole, Mariana Vieira e João Estevens, ambos responsáveis pela programação, entre outras áreas.

Estas entrevistas foram realizadas com os propósitos seguintes: delinear os perfis pessoais e profissionais dos entrevistados; averiguar qual a ligação dos entrevistados ao coletivo; apurar os motivos que levaram à criação da Rabbit Hole e quais os seus objetivos iniciais e atuais; compreender o processo criativo e o de programação do coletivo; averiguar

quais os apoios que tem tido, quais os locais de atuação, bem como as dificuldades e os projetos futuros do coletivo; procurar perceber se existe uma preocupação por parte do coletivo em abordar questões relacionadas com o género; e ainda procurar compreender quem são os públicos da Rabbit Hole e se existem políticas para a sua formação.

A análise de conteúdos, também de cariz qualitativo, incidiu sobre os textos publicados pela Rabbit Hole no seu *website* oficial, bem como nos conteúdos partilhados pelo coletivo na rede social que mais utiliza, o Facebook, para divulgar os eventos por si realizados durante o presente ano. Com esta análise pretendeu-se observar e analisar a linguagem utilizada na construção do discurso divulgado pelo coletivo, e de que forma é que este fluxo comunicacional aborda, caso o faça, as questões de género, tendo em conta que estes documentos textuais são parte integrante da representação da Rabbit Hole ao público.

A presente investigação foi, desta forma, estruturada em cinco pontos essenciais: o enquadramento teórico, no qual se problematizam e relacionam os principais conceitos e áreas já mencionados; o capítulo dedicado à metodologia adotada na investigação, sendo aqui abordados os seus objetivos, a escolha do estudo de caso, os métodos de recolha e análise de dados e a estratégia metodológica pela qual se optou; a contextualização do estudo de caso e a análise das informações recolhidas durante a investigação; as conclusões a que essa análise permite chegar, tendo também em conta a sua relação com a teoria, bem como as reflexões conclusivas, uma síntese no que diz respeito às conclusões da investigação e que deixa também novas questões para futuras investigações nestes campos de estudo.



# CAPÍTULO 1 - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

## 1.1. GÉNERO

### 1.1.1. Conceito de género

De forma a conseguir compreender o objeto de estudo e analisar eficazmente a problemática do género, importa, antes de mais, encetar por explorar a definição deste conceito. Embora muitas vezes retratado como um termo consensual e de definição simples, o conceito de género suscita interrogações e apresenta uma complexidade que necessita de ser considerada (Pereira, 2013: 30).

Deve começar-se pelo esclarecimento da distinção entre os conceitos de sexo e de género. Enquanto o sexo, masculino ou feminino, diz respeito a diferenças biológicas, o género, por seu lado, relaciona-se com a ordem do social. Ou seja, o género é (re)construído socialmente, o que significa que pode diferir do sexo – alguém que nasce do sexo masculino, não é necessariamente um homem, por exemplo – e apresentar uma diversidade que vai para além do binómio homem/mulher.

Segundo Maria do Mar Pereira, uma definição possível, mas não consensual, de género seria:

(...) o conjunto de significados e valorizações associados, num certo tempo e espaço social e geográfico, às categorias “feminino” e “masculino”, e os processos, discursos e estruturas através dos quais se (re)produzem e negoceiam, de forma contínua mas variável, diferenciações e hierarquias entre pessoas e “coisas” com base nessas categorias. (Pereira, 2013: 35)

O género apresenta-se assim, para a autora, como uma característica que é atribuída ao indivíduo, construída por si próprio e pelos outros, num contexto temporal, social e geográfico específico e através de processos e discursos, também dependentes desse contexto, que criam e reproduzem categorias e hierarquias (Pereira, 2013).

Segundo Bourdieu (1998: 7), a divisão sexual [e de género] de acordo com a oposição entre masculino e feminino [e homem e mulher] poderá parecer arbitrária se for vista como um ato isolado, mas há que tê-la em conta enquanto uma divisão inserida num conjunto mais vasto de oposições homólogas, como alto/baixo, forte/fraco, direita/esquerda, entre outras. Estas

divisões não deixam, apesar da sua não-arbitrariedade, de ser construções sociais e discursivas que deixam espaço entre si para outras designações que não se encaixem nos extremos. Como tal, ao invés de ser definida segundo um binómio – homem *versus* mulher, neste caso –, a identidade de género poderá ser igualmente entendida dentro de um espectro que ultrapassa essa visão binária.

Também Judith Butler, um dos nomes seminais na institucionalização deste campo e desenvolvimento da problemática em análise, sublinha este carácter contextual e dinâmico do género. Para Butler (2007: 187), o género não é uma identidade estável, mas sim uma identidade que é construída no tempo através de uma repetição estilizada de ações – é a forma mundana como os gestos corporais, movimentos e representações de várias tipologias constroem a ilusão da existência no indivíduo de um género permanente. Isto é, trata-se de uma identidade mutável e fluída, instituída através de ações internamente descontínuas, um ato performativo no qual os outros, e o próprio indivíduo, acreditam como sendo natural (Butler, 2007: 187). Tendo isto em conta, pode ver-se o “ser mulher”, por exemplo, como o resultado de práticas pessoais e sociais, ao invés de como um estado natural que coincide obrigatoriamente com o sexo biológico do indivíduo.

No entanto, esta visão do sexo como uma realidade natural e que precede o género, construído socialmente, pode ser em si mesma problemática. Conforme afirma Maria do Mar Pereira (2013: 32), a percepção que se tem dos corpos, isto é, a forma como se definem os sexos, “é já moldada pelos discursos dominantes (de género) que dão sentidos específicos a esses corpos e às suas diferenças”. Como tal, revela-se inconcebível ver o sexo como uma realidade que precede e se define de forma independente do género, ou como a base sob a qual este último é construído (Pereira, 2013: 32).

### **1.1.2. Estudos de Género e feminismos**

Os Estudos de Género apresentam-se como um dos mais recentes ramos das Ciências Sociais, visto que a pesquisa nesta área surgiu há apenas cerca de 30 anos, com o aparecimento de académicos dedicados à pesquisa e ensino dos *women's studies*, conforme eram inicialmente designados (Buikema e Tuin, 2009: 1).

O conceito de género surgiu na década de 60 do século passado, introduzido nas universidades por académicas feministas, com o intuito de dar foco ao papel que a cultura exerce na construção das identidades e de desconstruir a tese que atribui as diferenças sexuais

estritamente à biologia (Neves, 2015:37). Desde então o feminismo, ocupando-se de temas relacionados com a antropologia cultural, tem vindo a demonstrar como as culturas são governadas por convenções, criadas “artificialmente” que modelam e garantem a produção, troca e consumo de bens materiais, e que, para além disso, produzem e reproduzem os próprios laços relacionais (o género incluído) – o que requer a existência de tabus e regulações punitivas (Butler, 2007: 192).

Em Portugal, é também recente o início da produção de reflexão e debate sistemáticos sobre o género numa perspetiva performativa, o que significa que o nível de conhecimento no contexto português é ainda limitado no que diz respeito às formas como os indivíduos “fazem” género no seu dia-a-dia enquanto seres sociais que se movimentam nos mais variados espaços (Pereira, 2013: 21). No entanto, à semelhança do que acontece noutros contextos geográficos, existem em Portugal diversas gerações de feministas que se debruçam sobretudo sobre temáticas relacionadas com a discriminação, propondo leituras alternativas das realidades sociais vigentes e dando especial atenção ao assinalar da importância de uma análise das identidades múltiplas quando se aborda a desigualdade (Neves, 2015: 39).

O feminismo, conforme sublinham Allain e Harvie (2006: 153), pode ser entendido como uma prática política cujo foco incide sobre o estudo e o questionamento das identidades, relações e representações de género, sendo que um dos principais objetivos destas práticas reside na diminuição, e idealmente extinção, das desigualdades. Assim, para a teoria feminista, o foro pessoal expande-se para o campo do público, acomodando estruturas políticas, e, por seu lado, o próprio significado do político é igualmente expandido (Butler, 2007: 190).

O feminismo surge no século XVIII, com o Iluminismo, como forma de protesto contra a exclusão das mulheres da cidadania (Tavares, 2008: 42). Na época, as mulheres existiam sobretudo enquanto seres cujas funções essenciais eram meramente reprodutoras, sendo privadas do reconhecimento enquanto sujeitos com direitos políticos, o que provocou o aparecimento de produções teóricas que se insurgiam contra a situação: é o caso de Mary Wollstonecraft, por exemplo, que contesta os fundamentos da natureza feminina e a subordinação das mulheres; ou de Olympe de Gouges, que, em 1791, escreve a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (Tavares, 2008: 43).

É, no entanto, apenas no final do século XIX que surge a primeira onda de feminismo. À semelhança do que aconteceu durante o Iluminismo, a luta prende-se sobretudo com questões do foro político. As *suffragettes*, conforme ficaram conhecidas, foram o primeiro grupo organizado de feministas, promovendo manifestações para lutar pelos direitos das mulheres, nomeadamente pelo direito ao voto (Pinto, 2010: 15). Na década de 1930, estas questões

começam a perder força e a segunda onda de feminismo aparece somente na década de 1960, com um discurso renovado. A segunda onda de feminismo amplia o debate para outras questões relacionadas com a sexualidade, a família, e o mercado de trabalho e aborda diretamente a questão das relações de poder entre homens e mulheres (Pinto, 2010: 16). O feminismo apresenta-se, desta forma, como um movimento libertário que procura alcançar novas tipologias de relacionamento entre homens e mulheres, um relacionamento que não se baseie na dominação e que confira autonomia à mulher para tomar decisões relativamente à sua vida e ao seu corpo (Pinto, 2010: 16).

Com o objetivo de politizar o conceito de gênero, as académicas feministas enfatizam a ideia de que as diferenças sexuais são produções que resultam de um sistema de hierarquização que é imposto socialmente, distinguindo-o do conceito de sexo (Neves, 2015: 38). Simone de Beauvoir foi uma das feministas mais relevantes na fase inicial da exploração desta distinção entre sexo e gênero, ao declarar que ser do sexo feminino é um facto que não tem significado em si mesmo, ao contrário do que é ser mulher. De acordo com a autora, ser mulher implica o *ter-se tornado* mulher, ou seja, implica um corpo que se conforma a uma ideia histórica do que é “ser mulher”, que se manifesta como um signo cultural, que se materializa em função de uma possibilidade historicamente delimitada – e que faz tudo isto como um projeto corporal contínuo e que se repete (Butler, 2007: 189).

Nos finais da década de 1980, a terceira onda de feminismo emerge como crítica ou desafio a alguns dos ideais criados pelos anteriores grupos feministas, nomeadamente o foco nas questões relacionadas exclusivamente com as experiências de mulheres brancas e pertencentes à classe média-alta, excluindo mulheres de outras etnias e de diferentes situações económicas (Castro, 2017: 117). Para além disso, as feministas contemporâneas da terceira vaga – como Judith Butler, Audre Lorde, ou Joan Scott –, apontam ainda a evidente perspetiva binária do modelo de pensamento vigente até então, que reduz as pessoas a categorias opostas, como é o caso da dupla homem *versus* mulher (Castro, 2017: 118).

O carácter histórico e político do gênero é um fator a ter sempre em conta quando se aborda este conceito. O próprio estudo do gênero envolve muitas vezes a escolha de um determinado ponto de vista político e, dado este cariz político, dificilmente será uma escolha neutra em termos ideológicos (Neves, 2015: 42). Conforme sublinha Bourdieu (1988: 116), os movimentos feministas têm vindo a contribuir de forma considerável para o alargamento do campo político, conseguindo fazer entrar na esfera política preocupações anteriormente ignoradas por esta por pertencerem à ordem do privado, como é o caso das questões relacionadas com o gênero e com os corpos que não eram politizáveis. Ao lutar pela

redistribuição, justiça, direitos políticos e sociais e pelo reconhecimento, os estudos de gênero e feministas têm-se comprometido historicamente com a transformação gradual das relações de dominação e poder masculinos (Neves, 2015: 42).

Revela-se ainda necessário ressaltar que, apesar das transformações nas relações de poder e na visão do conceito de gênero no geral, que se deve em muito aos movimentos feministas, esta luta ainda parece estar longe de terminar. Conforme afirma Rosalind Gill (2016: 2), a vida cultural é contraditória: por cada argumento fornecido pelo ativismo feminista, existe um contra-argumento misógino; por cada sucesso do feminismo, um leque de atos de ódio que vão desde o assédio sexual às ameaças de morte; por cada momento de solidariedade feminista, outro de maldade.

Aliás, nos últimos anos, o conceito de feminismo tem voltado a ganhar força e a ser discutido de forma mais abrangente na esfera pública, tanto no campo do discurso político como no da cultura popular (Agostinho, 2016: 1). O feminismo parece, desta forma, ter agora a possibilidade de voltar a afirmar-se enquanto ação política válida. Contudo, o interesse renovado nos feminismos tem vindo a expor inconsistências e desigualdades profundas nestes debates, aparentando, conforme refere Nicola Rivers (2017: 8), uma resistência ao feminismo contemporâneo na sua vertente interseccional.

Como tal, para que esta nova vida cultural do feminismo ganhe força, será necessário a) que as suas premissas, presentes e passadas, que foram declaradas obsoletas ou negadas, voltem a ter visibilidade; b) que deixe de existir o tipo de feminismo que reduz as ideias feministas ou as apropria negativamente; e c) que se extingam as percepções falaciosas do conceito que continuam a marcar o debate crítico e a impedir a “materialização plena do feminismo” (Agostinho, 2016: 3). Conforme enfatizado por Daniela Agostinho (2016: 3), ambas as necessidades supracitadas implicam encarar os desenvolvimentos atuais à luz da história crítica do pensamento e política feministas.

Importa ainda referir a emergência do conceito de pós-feminismo, que, segundo Rivers (2017: 9), se trata de um conceito fundamental nas discussões acerca dos feminismos contemporâneos. De acordo com Daniela Agostinho (2016:1), o pós-feminismo pode ser entendido como o “desfazer” do feminismo nas sociedades neoliberais, nas quais os discursos sobre escolha, poder e individualismo transformaram o feminismo em algo aparentemente desnecessário. Numa outra perspetiva, poderá tratar-se de um conceito que traduz a existência de múltiplos feminismos ou de um feminismo plural que recusa a hegemonia de um tipo de feminismo sobre o outro (Macedo, 2006: 814).

O pós-feminismo poderá ainda ser compreendido, conforme menciona Rosalind Gill (2016: 3), em termos interseccionais e transnacionais, na medida em que extravasa os objetivos associados ao feminismo, incorporando outras questões que se relacionam com também as pessoas trans, *queer*, mais velhas e de classe baixa, por exemplo. Esta parece tratar-se, no entanto, de uma visão do pós-feminismo que o aproxima em certa medida do conceito de feminismo de terceira onda. Pois, conforme sublinha Nicola Rivers (2017: 96), o feminismo interseccional não se trata de um conceito novo, uma vez que a consciencialização para os aspetos interseccionais que têm impacto nas questões de género e de opressão já tinha sido realizada por académicos e autores feministas anteriormente.

Por último, importará abordar igualmente o conceito de pós-género ou *postgenderism*. Esta visão é uma interpretação aparentemente radical da crítica feminista do patriarcado e do género, bem como da crítica *genderqueer* relativa à forma como a conceção binária do género é limitadora do potencial individual e da capacidade de comunicação com e compreensão do outro (Dvorsky e Hughes, 2008: 13). Trata-se, portanto, ainda segundo Dvorsky e Hughes (2008: 13), de uma perspetiva que tem em vista a libertação do género, sendo que esta visão passará tanto por uma reforma social (que inclui, por exemplo, a abolição dos pronomes de género) como pela biotecnologia. No entanto, esta visão encontra algumas limitações, particularmente no que diz respeito aos registos históricos e antropológicos que, apesar de serem prova da existência de outras identidades de género que não se inserem no binómio homem/mulher, não apresentam provas de ter alguma vez existido uma sociedade livre de géneros (Dvorsky e Hughes, 2008: 13).

### **1.1.3. Género e performatividade**

O termo “performativo” surge como um adjetivo nos anos 50 do século XX, mais precisamente em 1955, devido ao trabalho de John Austin, professor de Filosofia da Universidade de Oxford (Allain e Harvie, 2006: 185). É, no entanto, apenas nos anos 80 que as teorias de Austin são desenvolvidas no sentido de sugerir que as identidades são formadas através de processos performativos, ou seja, que não são necessariamente determinadas biologicamente, mas sim construídas através de uma “repetição estilizada de atos” (Allain e Harvie, 2006: 185).

Judith Butler é uma das responsáveis pelo desenvolvimento destas teorias, as quais aprofunda nas suas obras *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) e *Undoing Gender* (2004), explorando o conceito de identidade de género como algo que não é

fixo, o que faz com que os entendimentos hegemônicos de identidade – de género, sexo, sexualidade, etc. – possam ser desestabilizados (Allain e Harvie, 2006: 185). Butler (2004: 18) aponta assim a vulnerabilidade social que constitui politicamente os corpos, uma vez que, enquanto membro de uma comunidade, o indivíduo se encontra sujeito à violência, mesmo que individualmente possa não o estar. O sujeito é simultaneamente assertivo e vulnerável pública e politicamente (Butler, 2004: 18). Se, por um lado, existem movimentos que contrariam leis que invadem a privacidade dos corpos e as vontades individuais (como é o caso das leis relativas ao aborto), por outro, é precisamente através dos corpos que os géneros são mutuamente expostos, embrenhados em processos sociais, inscritos em normas culturais e apreendidos em significados construídos socialmente (Butler, 2004: 20).

Isto significa que, apesar de um corpo pertencer a um indivíduo e, por isso, este estar no direito de reclamar a sua autonomia, é também, em parte, através dos corpos que os indivíduos são seres sociais e políticos (Butler, 2004: 20). É, em parte, através dos corpos que os indivíduos são seres sociais e políticos. O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade e agência, assim, tem invariavelmente uma dimensão pública: é constituído como um fenómeno social na esfera pública, o que faz com que seja ao mesmo tempo do indivíduo e do outro (Butler, 2004: 21).

Conforme sublinha Maria do Mar Pereira (2013: 52), o facto de o género ser produzido na relação com o outro faz com que a sua produção assuma formas distintas em situações distintas, isto é, as feminilidades e as masculinidades são construções móveis e inconstantes que dependem em grande medida do contexto e que, como tal, devem ser conjugadas no plural. Sendo fluída e contextual, a diferenciação de género pode ser sujeita a alterações, discutida – é feita de forma coletiva e intersubjetiva, e, como tal, não é percebida igualmente por todos (Pereira, 2013: 54).

Entender o género como o resultado de interações sociais ou, por outras palavras, em termos performativos, não implica, todavia, vê-lo como o resultado de um conjunto de performances autónomas; é necessário entendê-lo enquanto um processo contínuo de performatividade (Pereira, 2013: 53). Contudo, o facto de o processo social de construção do género ser entendido como uma sequência contínua de performances leva à criação de uma ilusão relativamente à existência de uma realidade natural que vai para além desta construção performativa, ilusão que contribui para o reforço dos padrões de feminino e masculino que são considerados “normais” (Pereira, 2013: 53).

Nota-se ainda que esta sequência contínua, e pública, de performances não se manifesta enquanto uma escolha radical que transparece meramente uma vontade individual, no entanto, não se manifesta também enquanto algo que é imposto ao indivíduo (Butler, 2007: 193). Pelo

contrário, a construção do género funciona como uma peça de teatro que precisa tanto de um texto como de uma interpretação desse texto, ou seja, implica simultaneamente um corpo que é culturalmente restrito e uma variedade de interpretações confinadas a diretrizes pré-existentes (Butler, 2007: 193). Pode, deste modo, entender-se o corpo como um conjunto de possibilidades, no sentido em que a sua aparição no mundo – estando, por isso, sujeito a interpretação – não é pré-determinada por qualquer essência interior, e que, por seu lado, a sua expressão concreta no mundo pode ser vista enquanto uma apropriação e uma tradução específica de uma multiplicidade de possibilidades históricas (Butler, 2007: 189).

É de realçar a analogia, criada por Judith Butler (2007: 188), que aponta as semelhanças entre os atos através dos quais o género é construído e os atos performativos que se inserem em contextos teatrais. Dramatizar, interpretar, reproduzir, parecem ser estruturas essenciais no processo de construção de um corpo com género (Butler, 2007: 189). Porém, o indivíduo que constrói o género não é apenas um corpo exterior e aberto à percepção dos outros, o fazer do género envolve também um conjunto de estratégias que constituem algo que pode ser visto como um determinado “estilo de ser” (Butler, 2007: 189).

Apesar das semelhanças apresentadas entre a interpretação de uma peça de teatro e o processo de construção do género, este último não pode ser entendido como um papel que expressa ou oculta um “eu” interior do indivíduo (Butler, 2007: 195). Ao ser entendido como portador de um carácter performativo, como uma performance (ou conjunto de performances), o género deve ser visto antes como um “ato”, que constrói uma ficção social no seu próprio interior psicológico (Butler, 2007: 195). Conforme afirma Butler (2007: 195), isto faz com que os géneros não possam ser considerados como verdadeiros ou falsos, reais ou aparentes, quando, porém, é o que tem vindo a acontecer: entende-se como algo estável, inflexível e polarizado.

E é por se entender desta forma que o fazer do género pode ser visto como uma questão meramente cultural ou até como uma indulgência por parte daqueles que constroem a sua identidade de género de forma pouco convencional (Butler, 2004: 30). No entanto, olhar para o género como algo performativo implica, para além de reconhecer o direito de produzir um espetáculo subversivo, uma alegorização do espetacular e da maneira como este reproduz e contesta a realidade (Butler, 2004: 30). O ato performativo pode assim ser visto enquanto uma forma de discurso autoritário, uma vez que é, por vezes, uma afirmação que implica a performance de uma determinada ação e o exercício de poder (Butler, 2000: 167-168). Na medida em que o performativo atua sobre e desconstrói as convenções vigentes que o



mobilizam, não existe termo ou afirmação que funcione de forma performativa sem que se deem acumulação e dissimulação históricas das estruturas de poder (Butler, 2000: 169).

#### **1.1.4. Desigualdades de gênero**

Existem estruturas de poder que orientam as sociedades e que criam desequilíbrios relativamente à igualdade material - em termos de gênero, classe, etnia, etc. - dos indivíduos (Pereira, 2013: 55). As desigualdades resultam na limitação das oportunidades, recursos e espaços a que estes indivíduos podem aceder no processo de negociação da sua identidade, inclusive na construção da sua identidade de gênero (Pereira, 2013: 55).

O que está aqui em causa é a edificação de critérios específicos, mas que atuam de forma subtil, de olhar para e de interpretar o mundo, critérios esses que se estabelecem através do trabalho conjunto de dois principais fatores: o conhecimento e o poder (Butler, 2004: 27). São os discursos dominantes por eles estabelecidos que influenciam a decisão acerca de que vidas são reais ou não, isto é, que fazem com que ocorra uma desumanização de certos indivíduos que não se encaixam nas normas que definem o que é um ser humano (Butler: 2004: 25). Embora esta situação possa ser entendida como uma simples questão de (falta de) conhecimento, a verdade é que, como já foi referido, o poder é um fator que pode exercer uma grande influência na determinação do que é considerado “real” ou “verdadeiro”, na medida em que dissimula esta determinação enquanto ontologia (Butler, 2004: 27).

No que diz respeito ao gênero, conforme afirma Maria do Mar Pereira (2013: 55), existem também normas que deliberam o que é considerado ou não apropriado aos indivíduos de cada sexo e que servem de base para uma avaliação constante, por parte do próprio sujeito e do outro, do desempenho de masculinidades e feminilidades. Desta forma, é construído um sistema de heteronormatividade compulsivo, reproduzido e ocultado através da cultivação de corpos com aparências “naturais” (de acordo com o seu gênero) e com disposições heterossexuais “naturais” (Butler, 2007: 192).

Enquanto corpos sexuados que habitam o mundo e que constroem um gênero, os seres humanos estão abertos a uma sociabilidade que estabelece um campo ético que os liga aos outros e um sentido de desorientação para si próprios. Enquanto um corpo, o indivíduo é sempre para mais do que para, e mais do que, si próprio (Butler, 2004: 25). Esta abertura é o que o constitui enquanto ser humano, mas é também o que o torna vulnerável à violência quando a

sua identidade não se encaixa nos critérios dominantes. No entanto, estas normas podem (e devem) ser desestabilizadas e tornar-se abertas a reinterpretação (Butler, 2004: 27).

Indivíduos *drag*, *femme*, transexuais e transgénero entram no campo político ao introduzirem o questionamento em relação ao que é considerado real, ao que “deve” ser considerado real, demonstrando que as normas que regulam as noções contemporâneas de realidade podem ser questionadas e, conseqüentemente, podem ser instituídos novos modos de realidade (Butler, 2004: 29). Quando se reflete sobre estas normas, pensa-se numa realidade que existe naturalmente no mundo cultural no qual se nasce, mas estas normas mudam, e com essa mudança alteram-se também os critérios que definem quem conta ou não como ser humano (Butler, 2004: 31). Enquanto estes critérios não se alteram, indivíduos como os enunciados acima são impedidos de persistirem no seu próprio ser, ou seja, não são considerados seres possíveis, vendo restringidas as suas possibilidades de existir enquanto seres “reais” (Butler, 2004: 31). A capacidade de persistir depende do que é exterior, do carácter social da vida, e é esta dependência que está na base das capacidades de resistir e de sobreviver (Butler, 2004: 32).

Conforme reforça Judith Butler (2007: 195), o modelo de veracidade ou falsidade ao qual o género obedece não só contradiz a sua própria fluidez performativa como serve também como um agente social de regulação e controlo. A execução de uma performance errada do género inicia um conjunto de castigos, que podem ser óbvios ou mais indirectos, e, por seu lado, uma performance certa reassegura a existência de um existencialismo de género (Butler, 2007: 195). Todavia, o facto de a cultura castigar ou marginalizar tão prontamente aqueles que falham em atingir a ilusão do existencialismo de género deveria ser sinal de que, em certa medida, não existe conhecimento social acerca da verdade ou falsidade do género ser apenas requerida em termos sociais e não uma necessidade ontológica (Butler, 2007: 195).

Embora o ato de fazer género implique a incorporação dramática e ativa de determinadas significações culturais, não é um ato individual que começa ou termina com o sujeito. Existem maneiras individuais e específicas de construir o género, mas o indivíduo fá-lo com base e de acordo com certas sanções e prescrições – sociais, culturais e históricas –, isto é, o ato performativo de construção do género é, de certa forma, pré-existente ao indivíduo (Butler, 2007: 193). Como tal, a transformação das relações sociais deve passar pela transformação estrutural das condições sociais hegemónicas e não apenas pelos atos individuais que são restringidos por essas condições (Butler, 2007: 193). Só assim se poderão adotar novas formas de interpretação da realidade e, desta forma, mudar as normas dominantes de maneira a incluir outras formas de vida (e de género) nesta realidade.

## 1.2. ARTES PERFORMATIVAS

### 1.2.1. O que são as artes performativas?

O termo performance tem vindo a tornar-se bastante popular nos últimos anos numa variedade de áreas que vão desde as artes, à literatura, ou às ciências sociais (Carlson, 2007: 70). Comumente associado a um evento tangível que envolve a apresentação de ações artísticas ensaiadas, o termo pode também ser entendido de forma mais geral como uma qualquer atividade que envolve a apresentação de sequências de palavras ou ações que são ensaiadas ou pré-estabelecidas (Bial, 2007: 59). Para além disso, a performance é ainda um conceito, isto é, uma forma de compreender diversas tipologias de fenómenos ou, por outras palavras, de compreender o mundo (Bial, 2007: 59).

Apresentam-se, assim, dois conceitos distintos de performance: um que envolve a apresentação de habilidades; e outro que envolve apresentação de padrões de comportamento reconhecidos e codificados culturalmente (Carlson, 2007: 72). Apesar de serem conceitos diferentes, ambos implicam a existência do outro, isto é, de uma audiência que observa, reconhece e valida (ou não) a performance (Carlson, 2007: 73). Desta forma, a performance pode ser considerada uma ação realizada sempre para alguém – mesmo que esse alguém seja o próprio sujeito (Carlson, 2007: 73).

No caso das artes performativas em particular, é também esta necessidade da presença ao vivo que as pode definir: por um lado, a presença de um performer, e, por outro, de uma audiência que recebe a performance (Hill, 2000: 150). Então, pode afirmar-se que as artes performativas têm um carácter performativo por requererem a presença física de seres humanos habilidosos ou treinados, cuja demonstração constitui a performance, e de uma audiência (Carlson, 2007: 71).

O teatro é uma das práticas artísticas que se insere no largo espectro do que é conhecido como performance (Allain e Harvie, 2006: 208). A palavra “teatro” encontra as suas raízes etimológicas na palavra grega *theatron*, que designa um espaço para ver ou observar (Allain e Harvie, 2006: 208). Desde a sua origem, o significado da palavra tem vindo a transformar-se, ganhando diversas nuances em diferentes línguas e abrangendo hoje tanto a forma artística em si, como o repertório de peças que a constituem, e ainda os edifícios onde estes espetáculos são apresentados (Allain e Harvie, 2006: 208).

O crescimento do estudo da história e manifestações atuais da arte performativa têm ajudado a esclarecer, entre outras, a definição de teatro (Allain e Harvie, 2006: 209). Embora

não de forma definitiva ou descomplicada, a ideia de que o teatro implica textos, representação mimética ou outros tipos de representação, e a utilização de tecnologias específicas tem vindo a ser geralmente aceite (Allain e Harvie, 2006: 209). Porém, o conceito tem-se tornado mais abrangente ao longo dos anos, sendo que hoje o termo “teatro” pode incluir espaços não teatrais, trabalhos de performance adequados ao contexto, ou seja, *site-specific*, dança e outras formas de arte que acontecem ao vivo e que apresentam um carácter performativo (Goodman, 2000: 1).

No fundo, o teatro caracteriza-se pela criação de uma estrutura definida através da qual são explorados os mais variados temas e conceitos numa variedade infinita de estilos (Hill, 2000: 151). Assim, o teatro cria uma situação de representação de papéis, na qual o ator interpreta uma personagem e na qual o aqui e agora específicos, para os quais olhamos enquanto audiência, se podem transformar num mundo diferente e com regras particulares durante a performance (Bleeker, 2009: 166). Para além disso, na medida em que depende de ensaios, treino e trabalho colaborativo, o teatro opera numa esfera económica que suporta grupos ou companhias (Allain e Harvie, 2006: 209).

No caso específico de Portugal, embora a motivação ideológica já não se manifeste diretamente nas companhias que se formaram desde então, o teatro contemporâneo pode ser entendido como o resultado, direto ou indireto, da revolução de abril de 1974 (Antunes, 2010: 3). Assim, o teatro contemporâneo português começa por ser aquele que é realizado por companhias independentes que nascem nessa altura e que aí encontram uma motivação identitária, e por *freelancers* que se afirmaram na década de 1980 e que, por sua vez, recusaram o enquadramento para o qual eram orientados pelas circunstâncias políticas e artísticas específicas (Antunes, 2010: 3). Na década de 1990, começam a surgir companhias e grupos de teatro alternativos, cujo mote é a vanguarda e a diferença, embora se ocupem de temas relacionados com o país, com o teatro e a sua missão e com o conceito de companhia (Antunes, 2010: 3-4).

É ainda de realçar a existência de alguns grupos mais recentes, para os quais a questão da revolução já nem se coloca diretamente, mas que herdaram, no entanto, esse contexto e procuram outros modos de expressão cada vez mais performativos, inclusivos e dialogantes - com foco nas questões de identidade, dramaturgia, género e exploração das fronteiras disciplinares (Antunes, 2010: 4). O panorama teatral e performativo português constrói-se assim com base no espírito coletivista e ideológico pós-revolução de luta pela liberdade e pela democracia, confrontando-se, mais recentemente, com questões que, além de ideológicas, são também éticas e artísticas (Antunes, 2010: 4).

No caso da performance, o início da sua história remonta ao início do século XX, aquando da publicação do primeiro manifesto futurista no jornal *Le Figaro*, escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, onde são criticados os valores literários e da pintura estabelecidos (Goldberg, 2012: 15). Se, no início, a performance futurista era mais manifesto do que prática, em meados do século XX, os futuristas tinham já conseguido consagrar a performance como uma forma autónoma de expressão artística, abrangendo nas suas teorias e apresentações futuristas quase todas as áreas da performance (Goldberg, 2012: 32-36).

Desde então, a performance veio a desenvolver-se ao longo dos anos, sendo que a década de 80 do século passado revela-se particularmente importante de realçar. Foi em meados da década de 1980 que a performance se começou a focar nos *media* e no espetáculo, sendo desta forma aceite como “entretenimento de vanguarda” e tornando-se mais acessível a diferentes públicos (Goldberg, 2012: 247). Os artistas da performance começam também nesta altura a adotar características teatrais nas suas obras, o que resulta no esbatimento da linha divisória entre o teatro tradicional e a performance (Goldberg, 2012: 252). No final da década de 80, o desenvolvimento cultural foi fortemente marcado por distúrbios políticos e económicos mundiais, nomeadamente a luta das minorias por questões de identidade étnica e multiculturalismo (Goldberg, 2012: 265). Assim, no início da década de 1990, vários grupos marginalizados – como *gays*, lésbicas, profissionais do sexo, travestis, doentes crónicos e deficientes – veem na performance uma forma de protesto social, criando de forma intencional material performativo perturbador que aborda publicamente temas como o sexo, a morte e outros assuntos privados, inquietando até o público mais experiente (Goldberg, 2012: 267-268).

Na viragem do século, marcada pelo desenvolvimento dos fenómenos relacionados com a globalização, como é o caso do multiculturalismo, a performance surge como o meio ideal para transmitir o vasto conjunto de ideias que emana dos diferentes pontos do planeta (Goldberg, 2012: 288). Conforme refere RoseLee Goldberg:

Por ser predominantemente visual, a tradução não constituía um problema; por ser efémera, apresentava-se como o instrumento perfeito para fugir ao controlo dos governos em países onde a atividade dos artistas era considerada politicamente subversiva; era vanguardista, na medida em que recorria frequentemente à tecnologia para produzir som e imagem, para gravar e para projetar, e era intemporal e acessível na forma como usava o corpo, despido ou vestido, com a sua linguagem figurativa universal de gestos e movimentos. Para além disso, devido à sua extensão temporal, por vezes tendo por duração horas ou até mesmo dias, a performance era um veículo

que conseguia abarcar uma estrutura complexa de informação iconográfica sobre a história e os rituais de diferentes nações, mas também os estados emocionais ou psíquicos do indivíduo. (Goldberg, 2012: 288)

Para além das suas características supramencionadas, o papel central da performance no início do século XXI deveu-se também à alteração radical das funções do museu, que passa a apresentar-se não apenas como um espaço de contemplação e conservação, mas como um espaço de interação e de diálogo entre o público, os artistas e a instituição (Goldberg, 2012: 289). É nestes termos que a performance passa a integrar a programação de exposições e de bienais de arte contemporânea, obtendo simultaneamente reconhecimento pelo seu poder de instigar o debate crítico acerca do significado da arte no quotidiano mediatizado (Goldberg, 2012: 289-290).

Apesar de se reconhecer o eventual poder crítico da performance, é também de realçar o carácter intangível e fugaz do ato performativo, que constitui um aspeto fundamental da experiência, tornando estas práticas artísticas acontecimentos únicos tanto para os performers quanto para as audiências (Guerreiro, 2012: 104). As especificidades próprias das artes performativas influenciam também a programação, colocando o programador num lugar crucial, uma vez que se tratam de práticas artísticas que acontecem ao vivo – ao contrário das artes plásticas, por exemplo – e que, por isso, necessitam de uma escolha imediata que permita a sua existência (Madeira, 2002: 2).

Estas especificidades têm feito, como já foi referido, com que o conceito de performance se tenha vindo a expandir para outros campos e tenha vindo a tornar-se uma forma de interpretar o mundo. A expansão do conceito de performance para outras áreas que vão para além das artes performativas, nomeadamente para a antropologia, sociologia, etnografia, psicologia e linguística, e o desenvolvimento da performatividade e teatralidade nestas áreas, têm servido também a teóricos e praticantes das artes performativas como fonte de estimulação e de inspiração para as suas criações, bem como uma oportunidade de criar novos olhares e entendimentos sobre o seu próprio trabalho (Carlson, 2007: 74).

### **1.2.2. Espectadores**

O espectador, numa definição largamente aceite, é aquele que assiste ou testemunha um espetáculo, neste caso de artes performativas, e produz (pelo menos parcialmente) os seus

significados (Allain e Harvie, 2006: 132). A presença de um público é um dos elementos fundamentais para a realização de um espetáculo de artes performativas, trata-se até do primeiro pressuposto que legitima o espetáculo (Guerreiro, 2012: 105). A prática artística performativa depende assim dos espectadores para se realizar na sua totalidade, para ter significado, para existir enquanto tal (Guerreiro, 2012: 105). O termo audiência, que designa um conjunto de espectadores de uma determinada manifestação artística, tende a homogeneizar aqueles que a constituem, especialmente quando se trata da audiência de um evento em particular (Allain e Harvie, 2006: 132).

No entanto, olhar para uma audiência enquanto algo coeso e consistente é muitas vezes desadequado e, para além disso, enganador, uma vez que cria a ilusão de uma comunidade que partilha uma identidade e ideologias que pode, e muitas vezes é o caso, não existir na realidade (Allain e Harvie, 2006: 132). Então, o que une os indivíduos que fazem parte de uma audiência específica? Segundo Jacques Rancière (2010: 27-28), o que une os espectadores é o poder que cada um tem de interpretar o que percebe à sua maneira, e de ligar o que percebe à sua aventura intelectual singular que não se assemelha a nenhuma outra, e é precisamente esta singularidade individual que os torna semelhantes.

Segundo Goffman (1956: 10), uma performance implica, por parte do *performer*, um pedido implícito ao espectador para que este acredite que as ações a ser representadas terão as consequências que lhes são naquele momento atribuídas. Esta visão aproxima-se da ideia largamente aceite de que a performance é realizada para o benefício dos espectadores (Goffman, 1956: 10). Assim, o teatro, a dança e outras formas de arte que se podem incluir na classe das artes performativas contêm muitas vezes no seu âmago o objetivo de atuar enquanto intervenções políticas, mas a eficiência desse objetivo é questionável (Allain e Harvie, 2006: 149).

Numa tentativa de aumentar essa eficiência, começaram a utilizar-se espaços não habituais à prática performativa nos quais os espectadores e os performers têm uma maior proximidade física, com o intuito de anular a linha imaginária que divide o espaço de representação e o de atuação (Guerreiro, 2012: 115). Idealmente, o espectador seria assim levado a ter uma participação mais “direta” no ato criativo, isto é, a tornar-se um agente ao invés de um recetor passivo (Guerreiro, 2012: 115).

No entanto, conforme apontam Allain e Harvie (2006: 149-150), a proximidade física entre *performers* e espectadores não implica obrigatoriamente a produção crítica ou uma interação democrática. Todavia, este tipo de formato de apresentação de espetáculos em locais não convencionais pode contribuir para o levantamento de questões acerca da eficiência dos

diferentes lugares utilizados, quer os espaços neutros adaptáveis ou os espaços que são selecionados especificamente para determinada performance (Allain e Harvie, 2006: 149-150).

As artes performativas têm sido alvo de numerosas críticas ao longo dos tempos, nomeadamente no que toca ao questionamento da sua eficiência ou mesmo da necessidade dessa eficiência. Jacques Rancière (2010: 8-9) afirma que estas críticas podem ser reduzidas a uma fórmula essencial, a do paradoxo do espectador: não há teatro sem espectador. Ser espectador é então considerado um mal: primeiro, porque olhar é o contrário de conhecer e, por isso, o espectador ignora o processo de criação da aparência que observa, bem como a realidade que essa aparência encobre; segundo, porque olhar é o contrário de agir e o espectador é, assim, imóvel, passivo (Rancière, 2010: 8-9). Portanto, a condição de espectador implica estar simultaneamente incapacitado de conhecer e de agir (Rancière, 2010: 9).

Todavia, esta oposição entre olhar e agir pode ser posta em causa, uma vez que aquilo que estrutura a relação entre os dois é também pertencente à estrutura da dominação e da sujeição (Rancière, 2010: 22). Sendo assim, a emancipação do espectador do seu lugar de observador passivo acontece quando se compreende que olhar implica agência, observação, seleção, comparação e interpretação por parte de quem olha (Rancière, 2010: 22-23). O espectador que assiste a um espetáculo participa neste, interpreta-o, na medida em que faz ligações entre o que está a ver com o que já viu noutros tempos e lugares. Assim, é simultaneamente um espectador distante e um intérprete ativo do espetáculo (Rancière, 2010: 23).

Conforme afirma Jacques Rancière, “é no poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador” (2010: 27-28). Ser espectador é a condição normal do indivíduo e não uma condição passiva que este tem de transformar em atividade (Rancière, 2010: 28). Para além disso, o autor aponta ainda que, sendo o teatro (ou outro género de arte performativa) um lugar onde se conduz uma ação por corpos em movimento que tratam de mobilizar os corpos vivos que assistem, o espectador parece ter renunciado ao seu poder; mas, na interpretação que constrói a partir da performance a que assiste, retoma o seu poder, reativando-o na energia que essa mesma performance produz (Rancière, 2010: 10).

É, porém, necessário ter em conta que esta agência do espectador, a sua interpretação do espetáculo, não significa obrigatoriamente que esta implique uma absorção de novos valores ou uma agência com base nesses valores posterior ao espetáculo. Existem ainda autores que acreditam neste poder das artes performativas em transformar diretamente realidades e ordens sociais, no seu poder de impor novos valores, elevando-as e aos seus efeitos a uma espécie de



manifestação de culto religioso (Guerreiro, 2012: 107). Segundo Rancière (2010: 23), esta é a lógica do pedagogo embrutecedor, que se baseia numa vontade do criador de passar diretamente para o outro lado uma ideia – neste caso para o espectador – e neste produzir um efeito imediato, o que implicaria a sequência de ver, compreender, agir. Hoje em dia, a lógica do pedagogo embrutecedor já foi em grande parte esquecida, sendo que o que o criador antes pretende muitas vezes produzir uma “forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”, o problema consiste no facto de que continua a persistir a crença de que aquilo que o espectador irá sentir e compreender é aquilo que ele próprio (o criador) colocou no espetáculo (Rancière, 2010: 24).

Então, ainda segundo Jacques Rancière (2010: 82), o problema diz respeito ao próprio modo de entendimento da performance, ao pressuposto de que esta implica uma continuidade sensível entre a produção do criador e a percepção que compromete os pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. A performance não poderá, assim, ser entendida como uma transmissão de conhecimento do criador ao espectador, mas antes como uma terceira coisa que se mantêm entre os dois e que não pertence a nenhum, e que afasta qualquer possibilidade da existência de uma situação de causa e efeito (Rancière, 2010: 24-25). Como tal, talvez não se deva partir do pressuposto de que existe “uma transmissão calculável entre choque artístico, tomada de consciência intelectual e mobilização política”, uma vez que ver um espetáculo não implica necessariamente uma interpretação completamente nova do mundo por parte do espectador e menos ainda uma decisão de agir consequente dessa interpretação (Rancière, 2010: 100).

Todavia, isto não significa também que um espetáculo de artes performativas, embora não implique uma relação direta entre efeito e causa, não possa de qualquer forma contribuir para transformar o mapa do perceptível do espectador, a fim de criar “novas formas de experiência do sensível, novas distâncias face às configurações existentes do dado” (Rancière, 2010: 100). Ou seja:

Passa-se de um mundo sensível para outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. O que efetivamente opera são dissociações: a rotura de uma relação entre o sentido e o sentido, entre um mundo visível, um modo de afeção, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; é a rotura das referências sensíveis que permitiam ocupar um lugar próprio dentro de uma ordem das coisas. (Rancière, 2010: 100-101)

Então, o espetáculo de artes performativas resulta de escolhas relativas aos movimentos dos corpos, de acordo com a visão do criador, mas essas escolhas refletem-se na construção de uma imagem de comunidade, na representação de convenções sociais e de conhecimento que são, de alguma forma, partilhados pelo criador e pelo espectador (Foster, 2000: 210). O criador seleciona o conhecimento e as convenções que quer colocar em questão, ou criticar, no seu espetáculo e o espectador, por seu lado, analisa este conhecimento e convenções de forma a retirar a sua própria interpretação do que observa (Foster, 2000: 210).

### 1.3. QUESTÕES DE GÉNERO NAS ARTES PERFORMATIVAS

A ligação entre a construção do género e a performatividade tem vindo a ser explorada por teóricos de diversas áreas. De facto, toda a vida pode ser entendida como um conjunto de performances, se se reconhecer que é estruturada de acordo com modos de comportamento que são repetidos, socialmente sancionados e de alguma forma conscientes (Carlson, 2007: 72). O género, tratando-se de uma construção identitária que é realizada num contexto social, pode também ser considerado performativo.

No que toca às artes performativas *lato sensu*, também estas têm sido articuladas com as temáticas de género, em particular desde a emergência dos feminismos de primeira onda no início do século XX. Segundo Allain e Harvie (2006: 153), os princípios feministas têm vindo a ser explorados no teatro, dança e performance ao longo do século XX e XXI, tendo sido introduzidos nestas áreas pelas feministas de primeira onda, que escreviam e interpretavam peças de teatro sobre o sufrágio feminino e expunham, assim, os padrões sociais duplos em relação a homens e mulheres.

As atrizes foram das mulheres mais ativas e influentes do primeiro movimento feminista, pois, uma vez que levavam estilos de vida que muitas vezes não se inscreviam nos padrões prescritos, encontravam-se numa posição privilegiada, uma vez que sua segurança financeira e a sua reputação não eram postas em risco (Hill, 2000: 153). Para além disso, o crescimento da imprensa popular e da cobertura que esta fazia do teatro e das personalidades nele envolvidas, abriu portas para que estas últimas fossem mais solicitadas em relação à sua vida pessoal e também em relação às suas opiniões políticas (Hill, 2000: 153). Desta forma, as atrizes envolvidas nos movimentos feministas viram aqui uma oportunidade de divulgar os princípios nos quais estes se fundavam.

Ao longo do século XX, o teatro e a dança feministas apresentaram-se como um meio para colocar interrogações relativamente à representação convencional da mulher, expondo a forma como esta é muitas vezes pejorativa, abusiva ou, pelo menos, condescendente (Allain e Harvie, 2006: 154). Mostraram também que a representação das mulheres é regularmente fundada em clichés e estereótipos que convidam a um consumo *voyeurístico*; que as personagens femininas muitas vezes funcionam apenas como adereços em tramas que se desenvolvem em torno de personagens masculinas; e ainda como as produções de teatro dominantes geralmente oferecem menos papéis a mulheres (Allain e Harvie, 2006: 154).

No entanto, as peças de teatro das sufragistas eram geralmente curtas, criadas com orçamentos reduzidos e em momentos de tempo livre, e apresentadas a espectadores altamente

informados que faziam já parte do grupo de “convertidos” ao feminismo (Hill, 2000: 154). Como tal, grande parte dos pequenos espetáculos eram focados em criticar a oposição ao invés de divulgarem os argumentos pró-feministas e, assim, apesar do seu sucesso enquanto fortalecedores de uma comunidade e locais de desenvolvimento dos princípios feministas, estes eventos eram simplesmente demasiado circunscritos para criarem um impacto que fosse muito além da sua estrita audiência (Hill, 2000: 154).

Em Portugal, a maior parte das informações existentes que relacionam as questões de género e a prática artística são relativas à arte no geral e não especificamente às artes performativas. É, no entanto, relevante mencionar que a internet, na década de 1990, surgiu como um meio de disseminação de temáticas alusivas aos movimentos LGBT, recém-formados na época, permitindo aos artistas problematizar e desconstruir a sexualidade e a identidade (Fonseca, 2013). Como assegura Rui Paulino da Fonseca (2013), as representações alusivas à transexualidade, transgénero, lesbianismo, homossexualidade e alternativas ao binómio feminino/masculino têm também estado presentes nas artes em Portugal, criando assim um potencial lugar de debate em torno dessas questões.

O teatro, a dança e a performance têm, portanto, vindo a afirmar-se como meios cruciais para a exposição das problemáticas feministas, uma vez que facilitam a colocação de questões relacionadas com a produção das desigualdades de género através de atos de representação e de comportamentos com a utilização de corpos (Allain e Harvie, 2006: 154). As artes performativas e as teorias feministas têm, desta forma, sido relacionadas, a fim de desafiar e trabalhar para mudar as representações convencionais do género (Allain e Harvie, 2006: 155).

Contudo, é necessário ter em conta que os formatos de percepção das identidades de género não convencionais no teatro difere da forma como estas são percecionadas na vida real. Como reitera Judith Butler (2007: 194), no teatro, por exemplo, pode tomar-se uma identidade de género que desafie as premissas ontológicas acerca do género como algo temporário, que não é real e que faz apenas parte de uma encenação. As várias convenções que anunciam que o que se está a ver é apenas uma peça de teatro permitem a demarcação de uma linha estrita entre a performance e a vida real (Butler, 2007: 194). Por isso, se no dia-a-dia um indivíduo é confrontado com a mesma identidade de género dita não convencional, essa identidade torna-se perigosa, por não existirem as convenções teatrais que delimitem o carácter imaginário do ato, isto é, não há nada que diga que o ato é distinto da realidade (Butler, 2007: 194).

Deste modo, até nos espetáculos de artes performativas que pretendem contestar ou extinguir as convenções que separam o imaginário do real, existe o confronto com o mesmo fenómeno: não existe um contraste entre o ato e o real; o ato constitui em si uma realidade que

é de alguma forma novidade, uma modalidade de género que não pode ser prontamente assimilada às categorias pré-existentes que regulam a realidade do género (Butler, 2007: 194).



## **CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA**

### **2.1. QUESTÕES, OBJETIVOS E RELEVÂNCIA DA PESQUISA**

#### **2.1.1. Questões de partida**

Conforme refere Bryman (2012: 88), uma investigação geralmente tem início com a vontade de exploração de uma determinada área geral por parte do investigador. Como tal, o corpo teórico da presente investigação estrutura-se em torno de duas principais áreas: a) a das questões de género; b) a das artes performativas.

No entanto, de forma a levar a cabo uma pesquisa estruturada e focada, revela-se necessário estreitar a área de interesse que servirá de base para a pesquisa (Bryman, 2012: 89). Estreitar o foco da pesquisa implica que o investigador o faça até conseguir formular a pergunta de partida que guiará toda a investigação. Esta interrogação deverá apresentar um ângulo científico, neste caso sociológico, específico (Bryman, 2012: 85). Ainda segundo Bryman (2012: 91), a pergunta de partida, para além do critério de clareza mencionado, deverá igualmente respeitar algumas premissas: ser formulada de maneira a permitir efetivamente que se desenvolva uma pesquisa em seu torno; estar relacionada com teoria e pesquisas pré-existentes; e, por último, contribuir de alguma forma para a área (ou áreas) de estudo.

Neste caso em particular, a pergunta de partida da pesquisa resulta principalmente do interesse pessoal da investigadora na área das questões de género, bem como na das artes performativas. Assim, partindo das duas abrangentes áreas supracitadas e tendo em conta os critérios apontados por Bryman, a investigação levada a cabo na presente dissertação estrutura-se de forma a procurar dar resposta à seguinte interrogação: de que forma podem as artes performativas operar como instrumento de problematização de questões relacionadas com o género?

Tendo como base da investigação esta questão inicial, formularam-se outras interrogações que procuraram contribuir para a exploração das principais temáticas abordadas na pesquisa. As seguintes interrogações formularam-se de maneira a relacionarem-se com a pergunta de partida inicial e serviram também enquanto guia da presente investigação: qual a ligação entres os campos da performance e o dos estudos de género? Conseguirão, do ponto de vista dos promotores, as artes performativas ter alguma eficácia no campo político/ativista?

### **2.1.2. Objetivos da pesquisa**

Tratando-se a presente investigação de um estudo exploratório, esta foi efetuada, conforme já mencionado no anterior subcapítulo, com o propósito de satisfazer a curiosidade da investigadora e o seu desejo de aprofundar conhecimentos no que diz respeito às áreas das questões de género e das artes performativas (Babbie, 2013: 90) e devolver o mesmo conhecimento à comunidade científica. Conforme afirma Babbie (2013: 90), os estudos exploratórios servem geralmente este propósito, o de iniciar o processo de familiarização do investigador com uma temática.

Sendo assim, a investigação realizada no âmbito desta dissertação foi levada a cabo com o principal objetivo de procurar compreender de que forma as características específicas das artes performativas lhes podem permitir funcionar como meio para o questionamento de temáticas relacionadas com as identidades de género.

De maneira a conseguir efetuar a exploração supramencionada, importou, numa primeira instância, realizar um levantamento bibliográfico que auxiliasse na definição das características particulares das artes performativas, bem como na compreensão do conceito de género – Capítulo 1 desta dissertação de mestrado.

Partindo do objetivo principal da investigação, advêm outros que se manifestam também como relevantes para o aprofundamento das temáticas. Assim, a presente investigação apresenta ainda como objetivos: explorar a relação entres os estudos da performance (em particular, no espectro abrangido pelas artes performativas) e os estudos de género; perscrutar a potencial eficácia da exploração de temáticas de teor político/social nas artes performativas segundo o discurso dos promotores culturais, isto é, avaliar se a exploração destas temáticas poderá ter um efeito direto no espectador; e procurar compreender a ligação existente – em termos teóricos, históricos e sociais – entre o campo das artes performativas, e da performance em particular, e o das questões de género. É ainda um dos objetivos da pesquisa, averiguar qual o papel, e possível impacto percebido pelos próprios, do coletivo artístico escolhido como estudo de caso enquanto plataforma que realiza o seu trabalho em torno das questões relacionadas com as identidades de género.



### **2.1.3. Relevância da pesquisa**

A relevância da presente investigação prende-se particularmente com o facto de abordar empiricamente o caso de um coletivo artístico relativamente recente e nunca antes estudado enquanto possível meio potenciador de reflexão acerca das questões relacionadas com o género.

Para além disso, a pesquisa levada a cabo procura ainda relacionar, histórica e teoricamente, as questões de género e as artes performativas, bem como questionar o poder de mudança social das artes performativas no entendimento do género. Serão estas as principais razões pelas quais a investigação presente poderá vir a servir de ponto de partida para futuros projetos de investigação que procurem aprofundar mais estas relações.

São ainda de referir as motivações que levaram à escolha das duas principais temáticas exploradas nesta investigação, bem como as razões da eventual relevância dessa escolha. Porquê abordar a temática das questões de género e, indo mais além, relacionar esta temática com as artes performativas?

Conforme referido no enquadramento teórico que precede o presente capítulo, existem inúmeras estruturas de poder que orientam as sociedades e que causam desequilíbrios no que respeita à igualdade material (Pereira, 2013: 55). Estes desequilíbrios podem ter como base vários aspetos da identidade de um indivíduo, sendo que o género se trata de um deles. A existência de uma desigualdade com base no género resulta, conforme sublinha Maria do Mar Pereira (2013: 55), em limitações nos processos de negociação e de construção das identidades de género destes indivíduos. A persistência da existência de desigualdades com base nas identidades de género nas sociedades atuais será, assim, uma das razões pela qual fará sentido abordar a temática das questões de género – será também uma razão pela qual fará ainda sentido falar de feminismo quando se abordam estas questões.

O facto de existir uma visão das identidades de género que é ainda maioritariamente centrada no binómio homem/mulher apresenta-se também como um motivo relevante que alerta para a necessidade de se prosseguir com o debate em torno das questões de género. A continuação da exploração e da discussão em torno das temáticas relacionadas com o género poderá contribuir para o alargamento dos contextos do debate, de maneira a que este inclua outras formas de identidade de género que não se centrem no binómio supracitado.

Sendo atualmente aceite de modo geral que o género, ao contrário do sexo, é uma construção social, conclui-se que este é um fragmento da identidade do indivíduo construído na sua relação com os outros. Isto é, em parte, é através dos seus corpos e das suas identidades de género que os seres humanos se constituem enquanto seres políticos e sociais. Como tal, a

discussão em torno das questões de género fará ainda sentido pelo facto de este (o género) se tratar de uma parte intrínseca da identidade dos indivíduos e da relação social e política que este mantém com o outro e com a sociedade no geral.

E, voltando a parte da interrogação colocada anteriormente, porquê relacionar as questões de género com o campo das artes performativas?

Em primeiro lugar, importa referir que as especificidades atribuídas às artes performativas têm, ao longo dos anos, constituído um motivo para a expansão do conceito de performance, em particular, para outras áreas não diretamente relacionadas com o campo das artes, nomeadamente para a sociologia, linguística, psicologia, entre outras (Carlson, 2007: 74). O conceito de performance tem vindo também a ser utilizado no entendimento do conceito de género por vários académicos nas últimas décadas. O desenvolvimento da teoria, realizado em grande parte por Judith Butler, que sugere que as identidades de género são construídas através de processos performativos data já da década de 80 do século passado, pelo que as duas áreas – questões de género, por um lado, e performance, por outro – têm vindo a ser relacionadas faz um período considerável de tempo (Allain e Harvie, 2006: 185).

Apresenta-se ainda como relevante apontar o facto de existirem vários artistas a utilizar as artes performativas como uma plataforma de promoção do debate em torno de questões relacionadas com o género. Principalmente a partir da década de 1990, grupos marginalizados – que incluem *gays*, lésbicas, profissionais do sexo, travestis, indivíduos transsexuais e transgénero – veem a performance como uma forma de protesto social e político, ao criarem material performativo intencionalmente perturbador e desestabilizador das normas sociais relacionadas com as identidades de género e com a maneira como é entendida a sexualidade (Goldberg, 2012: 267-268).

Por fim, importa referir que existem autores que defendem a premissa de que as artes performativas, e as artes em sentido geral, possuem o poder de transformar diretamente realidades e ordens sociais ao imporem novos valores aos espectadores (Guerreiro, 2012: 107). Por outro lado, existem autores, como Jacques Rancière (2010: 82), que negam este modo de entendimento da performance que implica a existência de uma continuidade sensível entre o que é criado e a perceção comprometedora de pensamentos e ações daquele que vê o que é criado. Embora as artes performativas procurem em várias ocasiões atuar enquanto intervenções políticas, a eficiência desse objetivo é questionável (Allain e Harvie, 2006: 149). É precisamente devido a tal possibilidade de contestação que a presente investigação procura questionar de que forma poderão existir enquanto meios de levantamento de questões políticas e sociais – neste caso, questões relacionadas com o género –, e, além do mais, explorar a

eventual eficácia política e/ou ativista das artes performativas no que a esta problemática diz respeito.

## **2.2. ESTRATÉGIA E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

### **2.2.1. Estratégia metodológica**

A estratégia metodológica adotada na investigação levada a cabo na presente dissertação foi de moldes qualitativos. Uma vez que a investigação decorreu com base no estudo de um caso específico, o do coletivo artístico Rabbit Hole, e este caso apresenta dimensões relativamente contidas, uma estratégia qualitativa apresentou-se como a mais adequada. Para além disso, este tipo de método é o que melhor permite a compreensão profunda de um fenómeno social e ainda a possibilidade de construção de novas abordagens referentes a esse fenómeno (Bryman, 2012).

Uma estratégia metodológica qualitativa possibilita a edificação de uma investigação cuja base assenta na palavra, ao invés de assentar na quantificação, no que diz respeito à recolha e análise de dados (Bryman, 2012: 36). Além do mais, ainda segundo o mesmo autor, a estratégia qualitativa trata-se de uma metodologia que procura dar ênfase à interpretação individual das realidades sociais, incorporando uma visão da realidade social enquanto propriedade da criação do indivíduo em constante mudança (Bryman, 2012: 36).

Há também a ter conta que esta tipologia de estratégia metodológica funciona melhor quando existe uma alternância contínua entre a teoria e a recolha de dados (Babbie, 2013: 390). No entanto, é necessário atentar que, tal como uma estratégia de tipo quantitativo, a estratégia qualitativa de recolha e análise de dados apresenta algumas limitações. Uma destas limitações está relacionada com a subjetividade da análise, isto é, na medida em que se trata de uma metodologia que implica diretamente a aplicação de juízos subjetivos por parte do investigador, este, como aponta Babbie (2013; 410), corre o risco de interpretar os dados recolhidos de forma a encontrar sempre as respostas que procura.

Revela-se, assim, pertinente que o investigador utilize apenas as técnicas de recolha e análise de dados pré-estabelecidas e procure evitar o risco acima mencionado que poderá induzi-lo em erro, o que será tanto mais possível quanto mais consciência o investigador tiver dos seu próprios valores e crenças (Babbie, 2013: 410).

## 2.2.2. Procedimentos metodológicos

### 2.2.2.1. Estudo de caso

De forma a procurar dar resposta às questões de partida da presente investigação, pareceu pertinente optar-se pela escolha de um estudo de caso específico. Neste caso, o caso em estudo na investigação foi o do Coletivo Artístico/Associação Cultural Rabbit Hole.

Este coletivo português tem vindo a focar transversalmente o seu trabalho, embora abordem também outras problemáticas, em temáticas relacionadas com as questões de identidade de género. Para além disso, a plataforma Rabbit Hole é criadora no âmbito das artes performativas, tendo criado inúmeros espetáculos de performance ou teatro-performance, e produtora de eventos que são também de alguma forma performativos por si mesmos, ou incluem momentos de performance *per se*. Sendo um coletivo nacional que trabalha as questões de género e a performance (ou *na* performance), trata-se de um caso que abrange as duas grandes áreas temáticas exploradas na presente investigação. Constitui, assim, um objeto de estudo e análise adequado, tendo em conta os objetivos da investigação expostos anteriormente.

A escolha de um estudo de caso permite, como assegura Babbie (2013: 338), que a atenção seja focada numa instância específica de um fenómeno social. No caso da presente investigação, o foco no coletivo Rabbit Hole, enquanto criador de performance que aborda questões relacionadas com as identidades de género, permite que se lhe realize uma análise mais cuidada e detalhada do que seria possível se se optasse pela análise do fenómeno da criação de performance que aborda as questões de género como um todo (Bryman, 2012: 66).

No entanto, em forma de reflexão metodológica, há que ter também em conta que a escolha deste tipo de metodologia de investigação apresenta, como qualquer outra, algumas desvantagens. Conforme questiona Bryman (2012: 69), será que um caso específico poderá ser representativo na medida em que dele se poderão retirar conclusões a aplicar de forma mais geral a outros casos?

Ainda segundo Bryman (2012: 70), a resposta a esta interrogação é, muito simplesmente, não. Um estudo de caso não poderá funcionar como uma amostra unitária, isto é, o investigador deverá ter consciência de que a análise de um caso específico não lhe permitirá a identificação de um caso típico que possa representar determinada classe de outros casos (Bryman, 2012: 70).

A investigadora esteve assim sempre consciente das limitações que advêm de ter um estudo de caso como base da investigação, todavia, este apresentou-se como a escolha mais

apropriada tendo em conta a dimensão da presente pesquisa, sabendo desde já que estes dados não poderão ser generalizados.

#### **2.2.2.2. Métodos de recolha e análise de dados**

De forma a levar a cabo uma investigação adequada e que resulte na exploração eficaz dos objetivos propostos, revelou-se necessário efetuar uma recolha de dados que permitam de alguma forma responder às interrogações de partida da pesquisa. No âmbito da presente investigação, com o objetivo de compreender o estudo de caso escolhido enquanto potencial plataforma de levantamento de problemáticas relacionadas com o género, optou-se por dois principais métodos de recolha de dados: a entrevista e a análise de conteúdos.

Tratando-se de um estudo de caso, no que diz respeito às entrevistas realizadas, o método que se apresentou como o mais apropriado foi o da entrevista semi-diretiva ou semi-estruturada qualitativa. Esta tipologia de entrevista consiste essencialmente, conforme sublinha Babbie (2013: 346), numa conversa entre entrevistador e entrevistado, na qual o primeiro deverá estabelecer a direção geral da conversa de forma a abranger todas as temáticas necessárias, e na qual o segundo será aquele que terá mais espaço para falar. Segundo Bryman, (2012: 471), o investigador deverá, assim, ter consigo uma lista de questões ou temáticas específicas a abranger – o designado guião de entrevista –, o que não implica necessariamente que estas questões sejam colocadas na ordem inicialmente designada em todas as situações.

Ainda segundo Bryman (2012: 491), o método de entrevista semi-estruturada tem vindo a ser bastante utilizado enquanto principal metodologia de recolha de dados no âmbito das investigações de teor feminista. Isto reflete, entre outros aspetos, a eficiência deste método na exploração destas temáticas, visto que é uma tipologia de entrevista que permite a realização de muitos dos objetivos usualmente pretendidos pela investigação feminista (Bryman, 2012: 491). Apresenta-se, portanto, como um método de entrevista adequado para auxiliar a exploração das temáticas e a realização dos objetivos propostos na presente investigação.

Partindo, assim, do pressuposto supramencionado, foram realizadas entrevistas semi-diretivas de carácter qualitativo a alguns dos principais responsáveis pelo Coletivo Artístico/Associação Cultural Rabbit Hole: Pedro Marum, diretor da Rabbit Hole; Mariana Vieira, responsável pela produção; e João Estevens, também um dos responsáveis pela área da produção.

As três entrevistas realizadas na presente investigação decorreram entre Julho e Setembro de 2017 e a elaboração do guião de entrevista (cf. anexo A) anteviu como principais objetivos oito dimensões de análise interligadas: 1) elaborar uma caracterização sociográfica dos entrevistados, isto é, delinear os seus perfis pessoais no que diz respeito à sua idade, local de residência, formação e experiência profissional; 2) averiguar qual a ligação do entrevistado ao coletivo em estudo, nomeadamente no que respeita à data e circunstâncias de integração no coletivo, bem como às funções neste exercidas; 3) apurar os motivos que levaram à criação da Rabbit Hole e em que circunstâncias essa criação teve lugar; 4) compreender quais os objetivos a que se propôs inicialmente o coletivo, bem como de que forma diferem dos seus objetivos atuais; 5) examinar o processo criativo e o de construção das linhas de programação da Rabbit Hole; 6) compreender quais os apoios de que a associação tem beneficiado, quais os seus locais de atuação, bem como as suas dificuldades e planos futuros; averiguar se o levantamento de questões relacionadas com o género é uma preocupação transversal do coletivo; 8) e, por último, procurar perceber quem são os públicos da Rabbit Hole e se a criação de públicos é uma inquietação do coletivo.

Optar por um método de recolha de dados como a entrevista semi-diretiva permite ao investigador a produção de novas preposições teóricas e conceptuais, se existir articulação constante entre a recolha de dados e a formulação de hipóteses (Ferreira, 2014: 981-982). A esta vantagem acresce o fato de esta tipologia de entrevista não se tratar de uma técnica impessoal, ou seja, ao ser concebida como uma composição social e discursiva entre dois intervenientes, a entrevista semi-diretiva proporciona o alargamento substancial da possibilidade de improvisação, tanto por parte do entrevistado como do entrevistador (Ferreira, 2014: 982).

Porém, da escolha desta metodologia de recolha de dados advém a limitação subjacente à existência de interpretação por parte do investigador. Conforme sublinha Vítor Sérgio Ferreira (2014: 985), “perguntar nunca é uma atitude imparcial”, o que significa que as questões propostas pelo investigador não poderão ser neutras, implicando, assim, uma tomada de posição da sua parte – mesmo estando as questões relacionadas com os interesses científicos da investigação. Como tal, as crenças do entrevistador constituem tanto mais uma limitação à comunicação com o outro quanto mais implicado este se encontrar nelas (Ferreira, 2014: 986).

De forma a tornar possível a diminuição destas limitações, o investigador deverá, ainda segundo Ferreira (2014: 988), ter a capacidade de suspender as suas categorias de pensamento próprias no que à moral e opiniões dizem respeito. Para além disso, o investigador que assume o papel de entrevistador terá ainda que ter em atenção a criação de um ambiente confortável

para o entrevistado. Revela-se, portanto, necessário que o entrevistador possua a capacidade de criar empatia e confiança entre si e o entrevistado, para que se favoreça o ambiente que permite uma discurso denso por parte do último (Ferreira, 2014: 987-988).

No que respeita à análise de conteúdos realizada na presente investigação, esta focou-se em particular nos textos publicados pela Rabbit Hole no seu *website* oficial, os quais descrevem a atividade e manifestam as motivações formais do coletivo. Sendo que foi a própria Rabbit Hole quem elaborou estes textos e decidiu partilhá-los numa plataforma de acesso público, serão textos que apresentam os discursos institucionais através dos quais o coletivo manifesta os seus princípios e objetivos ao mundo.

Serviram ainda enquanto materiais de análise textos utilizados pela Rabbit Hole na promoção dos eventos por si realizados. Dada a limitação quanto à extensão da presente dissertação, optou-se por realizar esta análise apenas relativamente aos eventos realizados no presente ano de 2017, embora se realize também um mapeamento geral das práticas artísticas do coletivo desde a sua criação. Os textos e imagens acima mencionados foram retirados da página de Facebook do coletivo, uma vez que esta se trata da plataforma que é mais recorrentemente utilizada pela Rabbit Hole para divulgação das suas criações e produções.

Conforme sublinha Bryman (2012: 654), os *websites* e outras páginas *web* são fontes de dados por si só e, tal como acontece com outros documentos, os dados retirados destas fontes podem ser utilizados tanto no contexto da análise de conteúdos quantitativa quanto no da qualitativa.

Posteriormente à recolha de dados deu-se lugar a análise dos mesmos, sendo que as metodologias de análise pelas quais se optou na presente investigação se enquadram no âmbito da análise qualitativa, quer no que diz respeito à análise das entrevistas quer dos conteúdos textuais e visuais recolhidos.

Quanto às entrevistas, foram importantes aspetos a ter em conta: o facto de o discurso possuir significados que fazem sentido num contexto espacial e temporal específico; o facto de o discurso ser influenciado por outros discursos; e, por último, a forma como o discurso dá significado à vida social (Bryman, 2012: 537). Tratou-se, assim, de uma análise do discurso do entrevistado de um ponto de vista crítico, que dá ênfase à linguagem e ao papel que esta desempenha na construção ou destruição de ideologias e nas mudanças socioculturais (Bryman, 2012: 536).

Quanto aos documentos a analisar, optou-se também por um método de análise do discurso crítico. No entanto, no que respeita a estes há que atentar na questão de que se tratam de documentos (textuais e visuais) que foram produzidos pela Rabbit Hole e divulgados por



esta em espaços *online* de acesso público e, por isso, são representantes da realidade do coletivo. Como tal, conforme aponta Bryman (2012: 554), estes conteúdos ajudam à exploração do modo de trabalho, bem como das motivações e ética do coletivo, tratando-se, assim, de uma fonte de acesso à realidade social e organizacional da Rabbit Hole. Um dos benefícios da análise crítica de documentos é o facto de permitir uma abordagem que procura encontrar as temáticas principais nos textos a ser analisados (Bryman, 2012: 557), e é precisamente esse tipo de abordagem que se pretende levar a cabo nesta investigação, de forma a possibilitar a relação das várias temáticas e dos vários documentos entre si.



## **CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE DADOS**

### **3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO: O QUE É A RABBIT HOLE?**

Existem, em Portugal e a nível internacional, vários artistas e coletivos artísticos inseridos no campo das artes performativas que criam o seu trabalho, ou que criaram pontualmente trabalhos, em torno de questões relacionadas com o género. Focando no plano nacional, o Teatro Praga, por exemplo, trabalha no campo do teatro e que aborda recorrentemente as temáticas de género e da sexualidade de um ponto de vista semelhante ao da Rabbit Hole. Para além destes, existem outros artistas ou grupos, como é o caso de Odete Ferreira, performer transgénero que já trabalhou com o coletivo em estudo nesta investigação, Miguel Bonneville, Ana Borralho e João Galante, que trabalham enquanto duo, Dinis Machado, ou Mariana Tengner Barros.

O estudo de caso escolhido para análise na presente investigação é, à semelhança dos casos anteriores, uma plataforma artística que engloba regularmente nas suas criações performativas assuntos que se relacionam com as temáticas da sexualidade, de género e feministas. Optou-se pelo caso da Rabbit Hole no contexto desta investigação por se tratar de um coletivo relativamente recente, criado por jovens adultos, e por este não ter sido ainda alvo de uma análise segundo a perspetiva pela qual se envereda nesta pesquisa.

A Rabbit Hole é um coletivo de criação artística português que iniciou oficialmente a sua atividade no dia 1 de Fevereiro de 2014. Trata-se, para além disso, de uma associação cultural oficializada alguns meses antes, em Dezembro de 2013 (Rabbit Hole, s.a.-a).

Segundo a entrevista realizada com Pedro Marum, presidente da associação cultural, o coletivo nasceu com as festas que tinha por hábito realizar em sua casa para celebrar algumas datas festivas de outras culturas, nomeadamente o Ano Novo Chinês. Em 2011, o Ano Novo Chinês foi celebrado já não em casa de Pedro, mas no antigo espaço da ILGA (Associação ILGA Portugal - Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo), na Rua de São Lázaro, em Lisboa, e, uma vez que se celebrava nesse ano o Ano Novo Chinês do Coelho, o nome escolhido para a festa, organizada por Pedro e alguns dos seus amigos, foi Rabbit Hole. Na altura, Pedro trabalhava como curador no Festival Internacional de Cinema Queer, o Queer Lisboa, e, devido ao pequeno sucesso da festa no espaço da ILGA, a Rabbit Hole surgiu novamente como uma festa oficial deste festival.

O coletivo foi assim começando a construir-se de forma pouco planeada, e, em 2013, o grupo de amigos – para além de Pedro Marum, Mariana Vieira e João Estevens são também

alguns dos membros fundadores – decide fundar a Associação Cultural Rabbit Hole, sobretudo por questões burocráticas. A Rabbit Hole começou a organizar eventos regularmente, bem como a ser alvo de convites para colaborações, pelo que a oficialização da associação cultural permitiu gerir de forma mais ágil uma série de questões processuais e legais.

Para além disso, o facto de constituírem legalmente uma associação cultural, permite ainda à Rabbit Hole candidatar-se a apoios financeiros ou de outro género, não só para seu proveito, como para auxiliar outros artistas que não estão aptos a receber esses apoios a nome individual devido a questões burocráticas. De acordo com Mariana Vieira, foi ela a responsável por iniciar esta organização no que diz respeito à estrutura legal e financeira do coletivo, com vista ao usufruto de futuros financiamentos que permitissem a continuidade do projeto.

Os principais objetivos com que é criada a associação cultural Rabbit Hole são, assim, o de assegurar uma estrutura autossustentada de programação de qualidade, o estabelecimento de parcerias com outras plataformas e projetos, e, por último, o de concorrer a fundos que permitam a continuação do projeto Rabbit Hole e de outros que colaborem com este (Rabbit Hole, s.a.-a). Por seu lado, a Rabbit Hole, enquanto coletivo de criação artística oficial e “multi/trans/trancedisciplinar”, apresenta-se como uma plataforma que assina criações próprias, lança desafios de experimentação e aceita propostas de fora, tendo sido oficialmente apresentada no evento “Conferência D.Impren\$a”, que teve lugar em Lisboa no dia 1 de Fevereiro de 2014 (Rabbit Hole, s.a.-a). De entre os seus objetivos, destaca-se ainda o de fomentar a criação de um espaço no qual as comunidades alternativas e não-normativas se possam mostrar e expressar livremente (Rua das Gaivotas 6, 2017).

A Rabbit Hole define-se ainda como um coletivo que nasce da vontade inicial de criar uma festa que “explorasse as vísceras, sem *dresses* nem *codes*” e cuja inspiração provém das noites *queer-trash* das grandes cidades (Rabbit Hole, s.a.-a). A partir daí se desenvolve a plataforma artística que sagra o *queer-trash* lisboeta e que pretende dar espaço a “*queers*, prostitutas, amantes da arte, do *core*, da *artcore* e do *hardcore*, *cyborgues*, *genderfuckers* e *rave-feministas*”, isto é, às comunidades alternativas e não-normativas mencionadas anteriormente (Rabbit Hole, s.a.-a). Embora a vontade inicial se circunscrevesse à criação de festas nestes parâmetros, o coletivo é atualmente, embora continuando a criar um espaço inclusivo que dá voz e segurança a estas comunidades e artistas emergentes e divergentes, uma estrutura que apresenta uma programação variada com ciclos de cinema, debates, performances, concertos, instalações, exposições e festas (Rabbit Hole, s.a.-a). Conforme sublinha João Estevens, o caminho da Rabbit Hole passará por trabalhar paralelamente as festas e a criação artística, criando um espaço de abertura para a existência de ambos.

O campo de ação da Rabbit Hole sempre foi, segundo os entrevistados, uma questão de debate dentro do próprio coletivo. No *website* oficial da Rabbit Hole, o coletivo é descrito como tratando-se de uma equipa constituída por dezasseis elementos, dos quais se destacam Pedro Marum (direção), Miguel Ribeiro (programação), Mariana Vieira (produção) e João Estevens (produção). No entanto, é possível verificar que esta plataforma *online* não se encontra atualizada, uma vez que o último evento que é promovido data de Dezembro de 2015 e o coletivo tem vindo a apresentar outros eventos regularmente desde então (Rabbit Hole, s.a.-b).

Os próprios membros do coletivo entrevistados no contexto da presente investigação confirmam que a equipa que constitui a Rabbit Hole é flutuante, isto é, varia conforme os interesses e as vontades. Existem colaborações constantes de pessoas externas ao grupo inicial e, por seu lado, os membros do grupo inicial raramente trabalham todos simultaneamente na mesma criação. Assim, existem equipas diferentes a assinar cada uma das criações do coletivo, criações essas que refletem em parte os interesses particulares de quem constitui as equipas. É, portanto, aparentemente natural que o campo de ação da Rabbit Hole seja também ele variado e multidisciplinar, visto que se trata do resultado da junção de variados interesses.

Até uma criação individual pode ser, por vezes, difícil de definir, por ser também a conjugação de diversas expressões artísticas. Como tal, o coletivo opta, conforme afirma Pedro Marum, na maioria das vezes, por chamar de “evento”, “plataforma artística” ou “momento” aos eventos e espetáculos que apresenta, de forma a não se cingir a uma categoria potencialmente limitadora como “teatro” ou “performance”.

No discurso divulgado pela Rabbit Hole, nomeadamente no seu *website*, parece clara a sua abertura para colaborações exteriores (Rabbit Hole, s.a.-c). É também prova disso a já mencionada ausência de uma equipa de carácter fechado e definitivo, variando esta de criação para criação. Trata-se, desta forma, de um coletivo volátil e aberto, no qual não parece existir uma hierarquia de funções definidas e estritas, embora legalmente esta tenha de existir. Conforme assegura Pedro Marum, o funcionamento da Rabbit Hole é horizontal, na medida em que todos os intervenientes acabam por ter níveis de poder semelhantes e abertura para organizar os eventos que quiserem, desde que estes vão de encontro aos objetivos e ideais do coletivo. No entanto, esta abertura tem também as suas limitações, na medida em que, conforme afirma Mariana Vieira, uma vez que o coletivo envolve muitas pessoas diferentes e cuja presença é variável e, por isso, engloba também uma parte imaterial emocional, de amizade, revela-se necessário ter algum cuidado na gestão das emoções e vontades de cada um, tentando conciliá-las com o registo profissional também existente na Rabbit Hole.

De qualquer forma, revela-se possível que a pessoa que exerce funções como presidente da associação possa viver em Berlim, tal como é também o caso de Mariana Vieira, continuando o coletivo a apresentar as suas criações maioritariamente em Lisboa e no Porto. Para além destes dois locais, os de maior impacto, a Rabbit Hole já esteve também presente noutras zonas de Portugal, e Santarém é também uma cidade onde apresentam as suas criações com alguma regularidade.

No que diz respeito a parcerias com outras entidades culturais, a Rabbit Hole mantém atualmente uma parceria com a Rua das Gaivotas 6, espaço que acolhe espetáculos de artes performativas, artes visuais, conferências, literatura, cinema e *workshops* e cuja direção artística está a cargo do Teatro Praga. Sendo a Rabbit Hole um projeto associado desta plataforma de acolhimento, dispõe do espaço físico onde se encontra a Rua das Gaivotas 6, podendo dele usufruir para realizar ensaios, reuniões e os seus eventos abertos ao público. Este parceiro disponibiliza ainda outros apoios ao nível dos recursos materiais e humanos, nomeadamente de apoio à produção e à comunicação.

Embora não mantenha esta tipologia de parceria com nenhuma outra entidade, o coletivo colabora também regularmente com outras associações culturais, como é o caso dos Maus Hábitos, no Porto, e da Galeria Zé dos Bois, em Lisboa. Com esta última, a Rabbit Hole tem uma relação que é de alguma forma privilegiada, uma vez que se trata de um dos espaços onde iniciaram a sua atividade e que continua a apoiá-los de forma bastante regular. Para além destes, o Doclisboa, o Queer Lisboa, o Teatro Sá da Bandeira de Santarém e o Teatro Municipal do Porto são igualmente entidades com as quais a Rabbit Hole colabora pontualmente. Ainda de destacar o facto de a Rabbit Hole ter criado um projeto que teve o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian e também outros três que foram realizados no âmbito do projeto BIPZIP, da Câmara Municipal de Lisboa, incluindo um realizado em parceria com uma universidade sénior.

Os apoios, em particular os de cariz financeiro, são, portanto, conseguidos maioritariamente para cada projeto da Rabbit Hole individualmente. No entanto, existe, segundo João Estevens, por parte do coletivo o objetivo de conseguirem no futuro ser uma estrutura apoiada pela DGArtes (Direção-Geral das Artes), para que consigam construir um projeto a longo prazo que tenha as necessidades de criação e de execução asseguradas.

## **3.2. ENTREVISTAS**

As entrevistas realizadas permitiram, numa primeira instância, realizar a contextualização do estudo de caso que se optou analisar nesta investigação, o coletivo Rabbit Hole, exposta no ponto anterior. Permitiram ainda a recolha de dados acerca das suas premissas, membros, objetivos e modos de funcionamento, que poderão eventualmente dar resposta às questões iniciais propostas na presente investigação, os quais serão analisados nos pontos seguintes.

As entrevistas foram realizadas, como foi já referido, a três dos membros fundadores do coletivo artístico e associação cultural – Pedro Marum, Mariana Vieira e João Estevens –, tendo decorrido entre Julho e Setembro de 2017.

### **3.2.1. Perfil dos entrevistados e funções exercidas na Rabbit Hole**

Dado o facto de os todos os entrevistados fazerem parte de um coletivo artístico, poderia ser expectável que tivessem seguido um percurso académico/de formação na área das artes ou da cultura. No entanto, verificou-se que nenhum deles iniciou a sua formação no âmbito destas áreas. Tanto João Estevens como Mariana Vieira se licenciaram em Economia, ambos na Universidade Nova de Lisboa. Pedro Marum, por seu lado, começou por estudar Enfermagem, na ESEL (Escola Superior de Enfermagem de Lisboa), tendo, contudo, já na altura focado os seus estudos nas questões de género – a sua monografia final analisou o impacto dos estudos feministas na saúde sexual feminina. De entre os três, Mariana Vieira foi a única que referiu ter trabalhado na sua área de estudos quando, em 2011, terminou o curso e foi para Timor-Leste desenvolver uma ONG de micro-finanças durante seis meses. Depois desse período, trabalhou ainda na Timor Telecom (empresa do grupo da Portugal Telecom) enquanto gestora de produto e de marketing.

O percurso académico inicial dos entrevistados é assim semelhante no sentido de não se relacionar com as áreas da arte e da cultura, mas também por terem todos posteriormente desenvolvido a sua vida profissional em torno das mesmas. Embora João Estevens tenha prosseguido o seu percurso académico numa área distinta – está neste momento a meio de terminar um doutoramento em Ciência Política e Relações Internacionais na FCSH da Universidade Nova de Lisboa, área na qual realizou também um mestrado –, profissionalmente tem enveredado pelos campos do teatro e da performance. Paralelamente aos estudos na FCSH, começou a fazer teatro no grupo de teatro da universidade onde estuda, o que mais tarde lhe deu a oportunidade de sair do âmbito do teatro universitário a convite de Adriana Aboim (na

altura a encenadora deste grupo) e participar em espetáculos que foram apresentados no Teatro de Almada e no Teatro Taborda. Desenvolve, no presente, um projeto associado à Rabbit Hole no âmbito do PACAP - Programa Avançado de Criação em Artes Performativas, no Fórum Dança, em Lisboa.

Pedro Marum trabalha neste momento como curador *free lancer* numa galeria Berlim, cuja linha programática se foca em temáticas como a tecnologia, a ciência, o ativismo e a comunidade; coordena um coletivo de curadoria e programação focado na intersecção entre género, feminismo e estudos *queer* na área da tecnologia, também em Berlim; e colabora com uma revista *online*, focada em ciência, tecnologia e arte, produzida por uma galeria baseada em Londres. Anteriormente, Pedro trabalhou também como curador de cinema no Festival Queer Lisboa, sendo este o único trabalho a *full time* que teve até à data.

Por seu lado, Mariana Vieira começou o seu percurso profissional no contexto das artes performativas quando, em 2013, decidiu viajar pela Austrália, Índia e Sudoeste Asiático e começou a conhecer projetos comunitários ou sociais ligados à performance. Realizou, posteriormente, na altura em que integrou a Rabbit Hole, um estágio profissional nesta associação, e ainda um outro estágio com a duração de seis meses no c.e.m. - centro em movimento, estrutura artística transdisciplinar que se foca, entre outros, no campo das artes performativas.

João foi o único que, artisticamente falando, aprendeu numa lógica de “*learn by doing*”, nas suas próprias palavras. Mariana Vieira realizou, em 2013, o CAP - Curso de Artes Performativas na associação cultural SOU, posteriormente fez o PEPCC - Programa de Estudo, Pesquisa e Criação Coreográfica no Fórum Dança, e encontra-se neste momento num mestrado intitulado *Solo/Dance/Authorship* em Berlim. À semelhança de Mariana, Pedro Marum encontra-se também a terminar um mestrado internacional, em Berlim, intitulado *Media Arts Cultures*, focado em *media art* e filosofia.

Paralelamente aos projetos acima mencionados, os três entrevistados têm vindo a desenvolver a sua vida profissional no âmbito do coletivo Rabbit Hole, desempenhando diferentes funções que contribuem de formas distintas para o seu crescimento. Em comum têm o facto de terem estado envolvidos no coletivo a partir do seu momento inicial. Conforme já foi referido em pontos anteriores desta investigação, a ideia de criação do coletivo e a sua atividade tiveram origem com a celebração Ano Novo Chinês em 2011, no entanto, a oficialização da Rabbit Hole enquanto associação cultural e a criação de atividades de forma mais estruturada e regular apenas teve lugar no ano de 2013, pelo que é a partir desta data que se analisam as funções exercidas pelos três membros do coletivo entrevistados.



Pedro Marum exerce, conforme já referido, funções enquanto presidente da associação cultural desde o início da mesma. Sempre foi também um dos principais responsáveis pela produção e promoção das festas da Rabbit Hole e, neste momento, é o promotor da “mina” – a qual será abordada em maior detalhe num dos pontos seguintes da análise –, uma nova festa realizada em Lisboa no contexto das produções do coletivo. Mariana Vieira começou por ser a responsável pela estruturação legal e financeira da associação cultural quando esta se oficializou, dado a sua formação em Economia. No entanto, os dois campos em que tem desenvolvido trabalho na Rabbit Hole são o da produção e o da criação. Dá apoio na produção das festas, eventos e plataformas do coletivo e está envolvida na criação de espetáculos performativos, área que tem vindo a desenvolver cada vez mais. João Estevens, por seu lado, não se considera um *core* do coletivo, no sentido em que a sua participação no mesmo tem acontecido em projetos muitos específicos, como é o caso de *Cápsula* e de *Crime e Castigo*, as duas principais performances estruturadas que criou no contexto da Rabbit Hole. A sua função dentro do coletivo é, assim, a de criação de performances estruturadas – embora seja também um polo dinamizador e participante ativo em performances desta tipologia, mas que não são da sua autoria –, não estando envolvido nas decisões tomadas no que diz respeito à “cultura de *night life*” da Rabbit Hole, isto é, às festas e outros eventos semelhantes que são produzidos pelo coletivo.

Conforme foi já mencionado no subcapítulo que se dedica à contextualização da Rabbit Hole, o coletivo funciona de forma bastante fluída e horizontal. Embora os três membros entrevistados estejam mais envolvidos no desenvolvimento de algumas funções e atividades do coletivo, isso não significa necessariamente que trabalhem estritamente numas áreas de atuação da Rabbit Hole e não se dediquem a outras quando tal se revela necessário ou quando estas vão de encontro aos seus interesses e capacidades.

Será ainda de mencionar o facto de membros do coletivo, não apenas os entrevistados, terem idades compreendidas entre os 25 e os 30 anos, conforme referido por Mariana Vieira no decorrer da sua entrevista. Para além da proximidade de idades dos entrevistados, verificou-se no decorrer da investigação que estes se apresentam na sua totalidade enquanto indivíduos que possuem graus académicos superiores, sendo que dois deles se encontram neste momento a terminar mestrados que se relacionam com a área das artes. Foi ainda possível observar que os três entrevistados têm também em comum o facto de terem iniciado a sua educação superior por áreas distintas da anteriormente mencionada. Por fim, revela-se também pertinente mencionar que a vida profissional destes três membros do coletivo passa essencialmente por

trabalhos efetuados em regime de *free lancer*, não tendo nenhum deles neste momento um trabalho estável com contrato.

### 3.2.2. Objetivos da Rabbit Hole

Quando questionados acerca dos objetivos com os quais a Rabbit Hole foi criada e que tem procurado vir a desenvolver, as respostas dos entrevistados convergiram em alguns pontos, mas diferiram noutros, conforme se verifica através da análise dos seus discursos.

As respostas dos três entrevistados abordaram todas a questão do apoio a outros artistas. Um dos objetivos da Rabbit Hole é, então, o de constituir um coletivo que funcione como uma estrutura de apoio a outros artistas que têm dificuldade em divulgar o seu trabalho num campo mais institucional. A formalização legal do coletivo enquanto associação cultural aconteceu também em parte devido a este objetivo, uma vez que esta facilita a candidatura a apoios financeiros que a Rabbit Hole pode utilizar para ajudar outros artistas que dificilmente conseguiriam estes apoios a título individual. Conforme já mencionado, a Rabbit Hole realiza frequentemente *open calls* ou convites diretos, de forma a dar espaço de criação a outras pessoas que não integram efetivamente o coletivo.

Em relação aos objetivos iniciais da Rabbit Hole, tanto Pedro como Mariana apontam que estes surgiram de forma muito natural, não tendo sido algo conscientemente definido desde o princípio. Inicialmente, conforme sublinham Mariana Vieira e João Estevens, o projeto surgiu muito associado à vida noturna lisboeta, isto é, o seu objetivo inicial passava pela criação de festas que fugissem ao *mainstream*, de espaços de liberdade e de expressão revolucionários que rompessem com as normas estabelecidas e fossem para além do que é uma festa comum. Os objetivos iniciais foram, no entanto, sendo desenvolvidos noutra direção quando alguns membros do coletivo começaram a demonstrar interesse em focar o seu trabalho na área da performance. Mariana e João apontam este desvio do objetivo inicial, afirmando que os vários reposicionamentos do coletivo em relação ao seu campo de atuação têm levado a que a Rabbit Hole foque o seu trabalho ainda nas festas – neste momento, mais na produção da *mina* em específico –, por um lado, mas cada vez mais na criação artística no campo das artes performativas, por outro. A opinião de João Estevens é a de que este foco mais estruturado faz com que o trabalho do coletivo tenha vindo a adquirir uma linguagem cada vez mais clara, uma vez que a premissa de inclusividade em que se baseia pode, por vezes, fazer com que falte coerência à linguagem da Rabbit Hole.

O que parece ser um ponto que une todo o percurso da Rabbit Hole, bem como o discurso dos entrevistados, no que diz respeito aos seus objetivos trata-se da vontade de questionamento dos códigos estabelecidos e das tradições. Desde que começou a fazer festas, como sublinha Mariana, que brincam com as normas, com as obrigações e com os *dress codes* – a entrevistada relembra que existiram pessoas vestidas com sacos do lixo numa das festas, de forma a brincar com estes códigos simbólicos –, que o coletivo tem vindo a questionar as premissas pré-estabelecidas e a deturpá-las em tom irónico.

É ainda de sublinhar que, de entre os três entrevistados, Pedro Marum foi o único que referiu a abordagem das questões de género enquanto um dos objetivos da Rabbit Hole. Pedro refere que um dos objetivos da Rabbit Hole sempre foi o de colmatar uma falha existente em relação a uma rede de apoio entre e para artistas que trabalham estas temáticas (*queer*, feministas, trans, entre outras).

### **3.2.3. Temáticas exploradas nas produções/criações da Rabbit Hole**

No que diz respeito às temáticas exploradas nas produções e criações desenvolvidas no âmbito da Rabbit Hole, as respostas dos membros do coletivo entrevistados apontam todas para a grande diversidade das mesmas. Algo que, conforme já referido, se trata de uma questão aparentemente espontânea: uma vez que o coletivo tem uma equipa variável de projeto para projeto e que colabora recorrentemente com outros artistas que deste não fazem parte, a diversidade de interesses pessoais de cada um acaba por transparecer naquilo que é apresentado em nome do coletivo.

Começando pelo primeiro entrevistado, Pedro Marum aponta as seguintes temáticas como algumas das exploradas pela Rabbit Hole: o campo das filosofias da tecnologia (questões como o antropoceno, por exemplo), questões relacionadas com o anarquismo, temas como o transfeminismo, o ciberfeminismo e a cibernética, e ainda a abordagem do pós-colonialismo. Para além destes assuntos, refere também o projeto “mina”, mencionado anteriormente, cuja premissa é a organização mensal de festas que unem a música *techno* a preocupações do foro feminista, tentando sempre incluir no alinhamento pessoas de vários géneros, transgénero e *queer*.

Mariana Vieira, por seu lado, quando questionada acerca das temáticas exploradas nas propostas do coletivo, esclarece que estas diferem conforme se tratam de plataformas e festas ou de peças/espetáculos. Alguns dos temas por si apontados são a cultura *trash*, a teoria crítica

e filosófica, tanto a nível literário como de género, a realidade virtual, o antropoceno, a tecnologia, a publicidade e os meios de comunicação social. Refere ainda que estas temáticas são exploradas a partir de uma vontade existente no coletivo de abordar temáticas que constituem realidades sociais em “tom de brincadeira”, embora criticando e questionando estas realidades.

Por último, João Estevens revela igualmente que o coletivo já trabalhou uma grande diversidade de temáticas, “um pouco de tudo”, nas suas palavras. As temáticas apontadas pelo entrevistado referem-se sobretudo às que foram trabalhadas no contexto de performances estruturadas, uma vez que é esta a área de atuação da Rabbit Hole na qual está mais envolvido. Alude, assim, a performances de cariz mais sexual, que exploraram a orientação sexual, e a outras mais convencionais e satíricas, que apresentaram um carácter quase revisteiro e crítico das estruturas sociais de poder. João dá ainda os exemplos das performances “Cápsula”, que procurava refletir sobre uma ideia de temporalidade, e de “Crime e Castigo”, que partia da obra homónima de Fiódor Dostoiévski e tinha como premissa relacionar debates contemporâneos acerca da ideia de normas e da transgressão dessas normas.

Conforme se pode verificar, as respostas dos entrevistados no que diz respeito às temáticas exploradas pela Rabbit Hole apresentam algumas divergências entre si. Eventualmente, cada um terá uma perspetiva diferente pelo facto de se ter vindo a envolver em criações e produções igualmente diferentes. No entanto, à semelhança do que se verifica nas respostas relativas aos objetivos da Rabbit Hole, os discursos dos entrevistados convergem também aqui na medida em que todos referem o aspeto da transgressão e do questionamento como algo transversal ao trabalho do coletivo.

Os entrevistados revelam, desta forma, que as temáticas propostas nas festas, plataformas, performances e demais tipologias de eventos do coletivo partem sempre de uma vontade de atravessar barreiras e normas, de pensar noutras formas de ser e de ver o mundo, de questionar a convenção, o dominante e o estabelecido. Mariana utiliza, no entanto, a expressão “utopia desgraçada” para descrever o processo de criação e produção do coletivo, no sentido em que os membros do mesmo se encontram entre uma vontade de questionar as normas e modificá-las e o conhecimento do quão difícil é que tal aconteça efetivamente. Talvez por isso optem pela adoção de um tom muitas vezes irónico para abordar estas temáticas e vontades.

João Estevens refere também o desejo de questionamento, de dar voz às margens, e de abertura em relação à expressão individual como as lógicas comuns entre os vários eventos da Rabbit Hole e que acabam por unir todos os membros do coletivo. Trata-se, portanto, de uma premissa de inclusão que se reflete na programação do coletivo e que faz também com que a

linguagem da Rabbit Hole não seja muito marcada e restrita. Todavia, esta premissa de inclusão tem os seus limites, na medida em que haverão temáticas que não vão de encontro aos ideais do coletivo, como seriam, conforme aponta João, propostas de cariz machista ou neonazi, por exemplo. De acordo com o entrevistado, apesar de a linguagem da Rabbit Hole não ser muito marcada, existem alguns aspetos que a identificam e que são claramente visíveis, como tal, nunca surgiram propostas para colaborações que tenham sido totalmente dissociadas desta linguagem.

### 3.2.4. Questões de género na Rabbit Hole

Embora as entrevistas realizadas no âmbito desta investigação não tenham seguido um guião rígido (cf. anexo A), uma vez que se tratavam de entrevistas semi-diretivas, no momento em que se interrogaram os entrevistados em relação à abordagem de questões relacionadas com o género a questão foi colocada no mesmo formato a todos eles. Os entrevistados foram, assim, questionados da seguinte forma: existe uma preocupação em abordar questões relacionadas com o género transversal a todo o trabalho do coletivo? A esta questão obtiveram-se duas respostas afirmativas e uma negativa. A análise seguinte permitirá observar em que pontos convergem e no que diferem os discursos dos três entrevistados no que diz respeito a esta problemática.

Mariana Vieira e Pedro Marum foram os entrevistados que responderam afirmativamente à questão supramencionada. Ambos afirmam, assim, que abordar questões relacionadas com o género é uma preocupação constante do coletivo. Na opinião dos entrevistados, essa preocupação reflete-se nos eventos realizados pela Rabbit Hole, bem como na linguagem utilizada nas suas publicações e textos, acabando por ser uma temática que lhes é comum e central e que está presente mesmo quando se abordam outras questões aparentemente não diretamente relacionadas com questões *queer*, feministas ou trans.

Por outro lado, João Estevens refere que não tem a impressão de que tenha vindo a existir um foco nestas questões, no sentido de os criadores e produtores do coletivo pensarem conscientemente e consistentemente na necessidade de abordar temáticas de género. Não existe, portanto, conforme refere, uma agenda política ou temática dentro do coletivo que dite que este tipo de questões tem de ser abordado obrigatoriamente nos seus eventos e criações artísticas.

Contudo, João sublinha que a Rabbit Hole é muitas vezes vista enquanto um coletivo *queer*, sendo que na sua opinião este conceito pode assumir vários significados e poderá não ser o mais adequado ou, pelo menos, não o suficiente para o definir. Durante a sua entrevista,

Pedro referiu também a visão exterior em relação ao coletivo, acreditando que a Rabbit Hole é vista como uma referência no campo dos assuntos relacionados com questões *queer*, feministas e de género, por trabalhar frequentemente estas temáticas e por colaborar regularmente com outros artistas que o fazem igualmente.

É também relevante mencionar a opinião de Pedro Marum no que se refere à distinção entre a Rabbit Hole e os coletivos LGBT existentes em Lisboa e no resto do país. Segundo Pedro, a diferença reside no âmbito das questões abordadas. Isto é, a Rabbit Hole procura abraçar outras questões que vão para além das que estão inseridas nas urgências LGBT normalmente abordadas pelos outros coletivos. Algumas dessas problemáticas serão as questões relacionadas com o pós-colonialismo, a cibernética, os tecnofeminismos, o *sex work* e o *sex positivism*. Como tal, Pedro encontra na sigla LGBT, quando utilizada para definir, por exemplo, as festas da Rabbit Hole, elementos limitadores, uma vez que nestas são exploradas muitas questões que não se cingem às LGBT. As festas da Rabbit Hole procuram, conforme assegura Pedro, ser eventos bastante plurais, na medida em que incluem pessoas de todos os géneros que se identificam com as políticas *queer*, mas oferecem mais do que isso. Assim, o entrevistado acredita que a Rabbit Hole, quando surgiu em 2013, veio colmatar uma falha existente neste aspeto, acabando por criar novas conexões entre várias áreas de investigação e de interesse com as questões *queer* e feministas.

Os discursos dos entrevistados assemelham-se entre si em relação a esta questão na medida em que todos mencionam a abertura para abordar outras temáticas, mesmo que estas não estejam diretamente relacionadas com as questões de género. Pedro Marum acredita que as questões *queer*, de género e feministas, relacionadas com a identidade e com a sexualidade, são um fio condutor do trabalho do coletivo, embora estas acabem por extravasar e as criações abordem outras problemáticas, embora sempre sobre essa perspetiva. Por seu lado, Mariana não se refere a estas temáticas nos mesmos termos – apesar de acreditar que estas acabam por estar muitas vezes presentes nas criações da Rabbit Hole – e a sua visão pessoal tem em conta a questão do género enquanto mais uma dentro de muitas outras. Ou seja, a entrevistada refere que esta questão está fortemente relacionada com outro tipo de binómios que vão para além do homem/mulher, e que o trabalho do coletivo incide no questionamento das separações binárias em múltiplos campos, incluindo no próprio campo artístico. Quanto a João, afirma também que existe liberdade dentro do coletivo para que cada membro ou colaborador exterior trabalhe as problemáticas e reflita sobre estas conforme quiser.

Na visão de João Estevens, como já mencionado, não tem existido uma preocupação consciente em abordar as questões de género dentro do coletivo. Todavia, acredita que existem

questões que são parte intrínseca dos indivíduos e que estas acabam por surgir naturalmente naquilo que apresentam ao mundo enquanto artistas, neste caso. Sendo a Rabbit Hole um coletivo que inclui na sua equipa e está envolvido com várias pessoas *queer*, transgénero, ou com outras identidades de género não-normativas, ou pessoas cisgénero mas que se interessam e identificam com estas problemáticas, parece, portanto, natural que as suas identidades e inquietações transpareçam no trabalho que desenvolvem no contexto do coletivo. Para João Estevens, mais do que uma componente pensada e estruturada, isto é, de uma preocupação consciente, a inserção das temáticas de género nos eventos da Rabbit Hole trata-se de um processo natural, espontâneo e autêntico. Referindo-se ao seu caso em particular, João revela que não pensa conscientemente sobre estes assuntos, uma vez que para si existem premissas de igualdade e de inclusão que são óbvias e naturais e, portanto, nunca sentiu a necessidade de se posicionar face a estas problemáticas de forma propositada.

O discurso de Mariana Vieira vai também ao encontro desta opinião no decorrer da entrevista. O fato de existirem muitas pessoas associadas à Rabbit Hole que são indivíduos homossexuais, bissexuais, transgénero ou com uma identidade não-normativa acaba por se refletir no trabalho apresentado pelo coletivo. A Rabbit Hole apresenta-se, assim, também como um espaço onde estes indivíduos podem conversar e levantar questionamentos sobre as suas identidades e, como tal, sobre questões relacionadas com o género. Essas conversas e questões percutem-se posteriormente noutras problemáticas, expandido dessa forma o campo de atuação do coletivo.

Segundo Pedro e Mariana, a abordagem a estas questões reflete-se em parte na organização das festas. A Rabbit Hole sempre procurou que estas constituíssem espaços de liberdade no que respeita ao género e à sexualidade, e, sobretudo, espaços seguros onde indivíduos com identidades não-normativas se pudessem encontrar e se sentissem confortáveis. Para além disso, a Rabbit Hole trabalha no sentido de que estes eventos sejam também espaços de questionamento da sexualidade, do género, da nudez e do à vontade com os corpos. Mariana aponta, no entanto, que a abordagem das questões de género e feministas acaba por ser mais transversal no caso das festas mencionadas do que no caso de outros eventos do coletivo como as performances estruturadas.

Partindo da análise das respostas dos três membros do coletivo no decorrer das entrevistas, poderá concluir-se que a existência de uma preocupação consciente em abordar questões relacionadas com o género não se trata de um ponto de concordância unânime entre eles. No entanto, os discursos remetem para a existência de uma naturalidade e autenticidade na abordagem das questões de género, uma vez que estas acabam por transparecer de forma

transversal no trabalho do coletivo por se tratarem de questões que são intrínsecas a todos os membros da Rabbit Hole. Para além disso, a análise das entrevistas realizadas apontou igualmente para a frequente interseção das questões de género com outras problemáticas que se inserem em diversas áreas por parte do coletivo.

### **3.2.5. Públicos da Rabbit Hole**

Tratando-se de um dos objetivos da presente investigação explorar a potencial eficácia política/ativista das artes performativas no que respeita às questões de género, revelou-se pertinente questionar o coletivo em estudo em relação à tipologia dos seus públicos e às políticas de formação dos mesmos, caso existentes.

Os discursos dos entrevistados, quando questionados acerca da constituição dos seus públicos e à existência de um público-alvo, foram semelhantes na medida em que todos eles identificaram públicos variados nos vários eventos da Rabbit Hole, tal como todos negaram a existência de um público-alvo.

Tendo em conta a diversidade dos campos de atuação, para os membros do coletivo entrevistados parece natural que os públicos que frequentam os seus eventos sejam também eles muito variados. O facto de apresentarem os seus eventos em diferentes pontos geográficos do país – conforme foi referido, Lisboa, Porto e Santarém são as principais cidades – contribui também para este fenómeno. Assim, os públicos vão variando de cidade para cidade e de evento para evento conforme a sua tipologia. Para além da localização geográfica e da tipologia de evento, existe ainda o espaço que recebe o evento enquanto um fator que pode afetar a formação dos públicos. Isto é, como sublinha Pedro Marum, o perfil social dos públicos de uma festa da Rabbit Hole na Galeria Zé dos Bois será muito diferente dos públicos de outra no Fontória (sendo que ambos se localizam em Lisboa). Desta forma, a Rabbit Hole tem conseguido abranger públicos muito distintos. Os espetáculos de performance estruturada que têm apresentado também contribuem para que isso aconteça, visto que, conforme remarca João Estevens, os eventos em que está mais envolvido são diferentes no sentido em que o público que está interessado em ver uma criação artística não é exatamente o mesmo, ou não representa a totalidade, que o público que vai às festas da Rabbit Hole.

Na sua definição dos tipos de públicos da Rabbit Hole, os entrevistados Mariana e João fizeram uma distinção mais marcada entre os públicos das festas e os públicos dos espetáculos. Segundo Mariana, o coletivo consegue atingir uma faixa etária bastante abrangente, uma vez



que nas festas existe a tendência de haver um público mais jovem e no campo da performance e do teatro, apesar de este primeiro ainda existir, conseguem também chegar a pessoas mais velhas. Observa, contudo, que nas festas da Rabbit Hole também existem indivíduos ligados à área artística e que a “mina” veio alargar ainda mais o público do coletivo, visto que estas festas acabam por ser frequentadas por indivíduos que têm interesse na música *techno*.

Todavia, João Estevens discorda desta perspetiva na medida em que não acredita na existência de um público que siga todo o espectro de atividades da Rabbit Hole, isto é, que lhe esteja fidelizado e que compareça em todas as atividades apenas por serem do coletivo. No campo dos espetáculos, João observa que existe um público que está inserido no meio cultural, no sentido de se tratar de um público que é consumidor frequente de atividades culturais e que, como tal, tanto vai assistir a um espetáculo da Rabbit Hole como a outro de uma companhia de teatro ou estrutura recente que produza algo de novo. Nas festas, por seu lado, João acredita que o público é constituído maioritariamente por jovens, muitos deles identificados com questões LGBT, e também por muitas pessoas de origem internacional.

Em relação à existência de um público-alvo, as respostas dos entrevistados apontaram todas para a ausência de uma política de formação de públicos, sendo que todos afirmaram não ser esta uma preocupação do coletivo. A Rabbit Hole não tem, assim, tentado captar um tipo específico de públicos, na medida em que não tem tentado comunicar de forma direcionada para nenhum público-alvo. Mariana Vieira, contudo, refere que o público-alvo do coletivo será eventualmente constituído por todos os indivíduos que se possam interessar pelo trabalho da Rabbit Hole, que apresentem questões semelhantes e queiram debatê-las, ou aqueles que tenham simplesmente curiosidade. Acrescenta ainda que idealmente o público-alvo da Rabbit Hole seria até um público exatamente oposto a este mencionado, isto é, um público composto por pessoas que não concordem com as premissas do coletivo e se vissem confrontadas com isso num lugar aberto ao diálogo.

Esta questão do diálogo e da comunicação é também um dos assuntos mencionados por Mariana e João quando questionados acerca dos públicos da Rabbit Hole. Segundo Mariana, as festas do coletivo pretendem sobretudo gerar lugares de debate e diálogo, e é por isso que se constituem enquanto mais do que uma festa. Os membros do coletivo presentes conversam com o público nestes eventos e a sua presença, conforme sublinha Mariana, contribui intencionalmente para a criação de discurso e de dialética nas questões abordadas. João Estevens afirma também que ao criar uma performance estruturada procura dialogar com os códigos de criação artística, mas indo além de um espetáculo autorreflexivo fechado em si mesmo. Não lhe interessa criar um espetáculo elitista do qual apenas uma pequena percentagem

do público reconheça os códigos que este procura expor e debater. Como tal, o seu objetivo passa por comunicar com o maior número possível de pessoas de uma forma transversal, não o fazendo, todavia, de forma direcionada e consciente para atingir determinados públicos.

Por fim, Pedro e João mencionam a existência de um núcleo de indivíduos que se vão de alguma forma mantendo fiéis à Rabbit Hole. Conforme refere Pedro, o coletivo tem conseguido dar continuidade à sua atividade de forma a não perder o público que outros coletivos têm apenas devido a serem novidade e suscitarem uma curiosidade inicial que depois se desvanece. No entanto, não significa isto que o público que se mantém interessado e de alguma forma fiel ao coletivo seja constituído pelos mesmos indivíduos que no início da atividade da Rabbit Hole, tal como este núcleo não será provavelmente o mesmo em todas as tipologias de eventos. O que tem existido serão antes vários núcleos que seguem a atividade do coletivo durante um certo período de tempo e que depois vão dando gradualmente lugar a outros, fazendo com a que a Rabbit Hole tenha vindo a ter sempre quantidades semelhantes de públicos ao longo do tempo.

Revela-se pertinente referir que os dados apresentados pelos membros do coletivo entrevistados no que diz respeito aos públicos se tratam de dados provenientes somente da observação empírica que estes têm vindo a realizar nos eventos da Rabbit Hole ao longo dos anos. As respostas dos entrevistados poderão, assim, contribuir para a construção de uma noção da constituição dos públicos da Rabbit Hole, não permitindo, no entanto, a existência de uma definição exata das diferentes tipologias de públicos. Para que tal acontecesse seria necessária a realização de um estudo prolongado que procurasse determinar as características dos indivíduos que frequentam os eventos do coletivo.

No entanto, as respostas dos entrevistados parecem apontar, por um lado, para a existência de um público maioritariamente mais jovem e que procura um espaço seguro para poder expressar a sua identidade de género e orientação sexual no caso das festas, e, por outro, para a existência de um público diversificado em termos de idade, mas que na sua maioria já tem hábitos de consumo cultural, no caso dos espetáculos.

### 3.3. ANÁLISE DE CONTEÚDOS

Conforme mencionado anteriormente no capítulo da presente dissertação dedicado à metodologia adotada na investigação, os textos publicados pela Rabbit Hole, tanto no seu *website* como na sua página de Facebook, consideram-se relevantes pelo facto de constituírem um dos formatos através dos quais o coletivo se mostra ao público. Isto é, os documentos textuais analisados nos pontos seguintes manifestam a forma como a Rabbit Hole se quer dar a conhecer e apresentam discursos que refletem as suas premissas e objetivos enquanto coletivo.

Serão, assim, analisados de seguida os documentos textuais que a Rabbit Hole redigiu para se definir enquanto coletivo, publicados no seu *website*, bem como os documentos textuais redigidos relativamente a eventos específicos apresentados pela Rabbit Hole no decorrer do presente ano, numa perspetiva que procura sobretudo compreender como são construídos os discursos acerca das questões de género nestes documentos. É de referir que ao longo deste capítulo se optou pela não utilização do itálico em expressões não pertencentes à língua portuguesa quando se cita diretamente o discurso dos textos redigidos pelo coletivo, uma vez que este integra recorrentemente expressões de língua estrangeira nestes discursos sem o fazer.

#### 3.3.1. Documentos institucionais da Rabbit Hole

Neste ponto da investigação são analisados dois documentos institucionais redigidos e publicados pela Rabbit Hole, um intitulado “SOBRE A RABBIT HOLE” e o outro “MANIFESTO”, ambos retirados do seu *website* (Rabbit Hole, s.a.-a).

No primeiro documento mencionado o coletivo expõe brevemente as suas inspirações, objetivos, percurso e áreas de atuação (cf. anexo B). A primeira frase deste documento aborda de imediato as questões de género, utilizando diversas expressões a estas associadas. O coletivo começa por mencionar que a sua inspiração parte da vida noturna com um registo *queer-trash* das grandes cidades, tendo, por isso, procurado criar uma estrutura em Lisboa que trabalhasse nesse mesmo registo.

A Rabbit Hole define-se de seguida como “uma estrutura que dá espaço aos queers e às prostitutas, amantes da arte, do core, da artcore e do hardcore, cyborgues, genderfuckers e rave-feministas”<sup>1</sup> (cf. anexo B). Manifesta-se, assim, como um espaço de abertura para indivíduos *queer*, amantes da arte e do *hardcore*, feministas e indivíduos cuja identidade de género não vá de encontro ao binómio, entendido pela expressão *genderfuckers*, expondo ainda a abertura em relação ao *sex work*, também mencionada nas entrevistas, ao referir as prostitutas. A referência

a *cyborgues*, bem como a frase seguinte do documento que refere o desejo de celebração da “Existência” e de dizer sim a tudo, poderão ser também expressões da liberdade que o coletivo pretende abranger no que diz respeito às identidades (cf. anexo B).

No segundo parágrafo do texto, a Rabbit Hole começa por descrever a vontade inicial com que criou as suas festas como a de explorar “as vísceras, sem dresses nem codes”, o que estará eventualmente relacionado com a vontade exposta pelos membros entrevistados nesta investigação de criação de debate em torno das temáticas abordadas pelo coletivo, numa tentativa de ir mais além nessa exploração e discussão das ideias, e ainda de questionamento dos códigos (incluindo dos *dress codes*) estabelecidos. O coletivo acrescenta que partindo desta vontade inicial, acaba por se transformar numa plataforma artística cujo trabalho de baseia numa diversidade de visões, tais como “cinematográficas, fotográficas, literárias e corporais”, voltando neste ponto a referir a expressão *queer-trash* (cf. anexo B).

Este texto termina com o discurso da Rabbit Hole a regressar novamente ao desejo de abertura de espaço, neste caso, afirmando que se trata de uma estrutura que se propõe a dar voz a artistas emergentes e divergentes, a criar um espaço seguro e inclusivo, e a explorar territórios “novos, estranhos, tortuosos, indefinidos” (cf. anexo B). Este último momento do discurso poderá ser indicador da vontade de questionar e debater que está na base de todo o trabalho da Rabbit Hole, e também da sua abertura enquanto coletivo para incluir artistas com identidades de género não conformes (“divergentes”) e que procurem um espaço de expressão livre de preconceitos.

O segundo documento textual analisado no âmbito desta investigação trata-se do manifesto redigido e publicado pela Rabbit Hole, no qual o coletivo disserta acerca dos seus princípios e intenções (cf. anexo C). O primeiro parágrafo deste texto apresenta um discurso que parece apontar para a já por diversas vezes mencionada vontade de libertação e de questionamento dos preceitos normalizados, bem como para o desejo manifestado pelo coletivo de apresentar novas formas de olhar para e debater esses preceitos. Assim, a Rabbit Hole diz-se “nascida da margem e à margem”, “afastando-se tão longe quanto pode dos preceitos normalizados do mundo das superfícies” (cf. anexo C).

No segundo parágrafo continua presente esta vontade, conforme se verifica pela seguinte frase: “Embuida [sic.] na cultura da livre expressão, debates e comunidades constroem-se em oposição do mindless entertainment, os filmes de ninguém são tudo nos ciclos de cinema propostos, expostos e contrapostos.” (cf anexo C). É também possível observar neste parágrafo expressões referentes a questões relacionadas com o género semelhantes às utilizadas no primeiro texto aqui analisado, tais como prostitutas, *queer* e *genderfuckers*. Revela-se

pertinente realçar que neste momento do discurso o coletivo faz uma alusão ao seu posicionamento face aos feminismos, mencionando que são “alimentados de uma energia rave-glam-punk post feminista” (cf. anexo C). A Rabbit Hole volta, ainda neste parágrafo, a mencionar o facto de se tratar de um espaço “aberto a todas as pessoas” (cf. anexo C).

Por último, neste documento o coletivo termina novamente com uma referência ao seu objetivo de quebrar fronteiras, códigos e normas. No entanto, neste ponto parece aludir também ao seu desejo de que os questionamentos que propõe se reflitam no quotidiano, com a frase “Depois de quebrar fronteiras, o que aqui começa continua pelo quotidiano adentro.” (cf. anexo C).

Será ainda relevante referir que o registo do discurso se assemelha nos dois textos redigidos pela Rabbit Hole. Trata-se de um discurso com um marcado registo irónico e que utiliza um tom que à partida poderá ser entendido como pouco sério, sem que isso pareça afetar, no entanto, a seriedade dos assuntos tratados. É também recorrente a utilização de uma linguagem informal e de expressões da língua inglesa, bem como de repetições com base nos sons das palavras que tornam o discurso em certos momentos numa espécie de jogo com a linguagem.

### **3.3.2. Documentos referentes os eventos da Rabbit Hole**

Neste ponto da investigação analisam-se os textos respeitantes aos eventos realizados pelo coletivo artístico/associação cultural Rabbit Hole no ano de 2017. O intuito desta análise passa por fazer um mapeamento geral do tipo de eventos que o coletivo apresenta, mas, principalmente, por procurar compreender em quantos desses eventos são abordadas questões relacionadas com o género e de que forma são construídos os discursos nos textos de divulgação que lhes correspondem, nomeadamente no que diz respeito à tipologia das expressões utilizadas para o efetuar.

No decorrer do ano presente, segundo os dados retirados da sua página Facebook – que, conforme já mencionado, se trata da principal plataforma de divulgação do trabalho do coletivo –, a Rabbit Hole apresentou um total de dezasseis eventos até à data de redação desta investigação (cf. anexos D a O). Confirmando o carácter multidisciplinar do coletivo, estes apresentaram diversas tipologias, tais como festas, debates, manifestações, performances estruturadas (ou performance-teatro), e plataformas multidisciplinares que incluíram música, ciclos de cinema, performance, leituras, entre outros (cf. anexos D a O). Os eventos realizados

foram apresentados maioritariamente em Lisboa e no Porto, nos seguintes locais: Fontória Club Bar & Disco, Galeria Zé dos Bois, Traça, Anjos70, Rua das Gaivotas 6, EKA Palace e Praça do Marquês de Pombal, em Lisboa; e Maus Hábitos, no Porto (cf. anexos D a O). Para além destes locais, e apesar de tal informação não constar nos textos analisados, é ainda de referir que o evento “Crime e Castigo” (cf. anexo I), realizado no dia 25 de maio em Lisboa, foi também apresentado anteriormente no Porto e posteriormente a esta data no Teatro Sá da Bandeira, em Santarém.

Do total de dezasseis eventos apresentados pela Rabbit Hole no decorrer do presente ano, observou-se que sete destes poderão ser inseridos no contexto das artes performativas (cf. Quadro 3.1.), por se tratarem de performances estruturadas, no caso do evento “Crime e Castigo” (cf. anexo I), ou por serem de outra tipologia multidisciplinar cujo que, entre outras atividades, incluem momentos de performance, sendo esse o caso dos eventos “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out” (cf. anexo E), “Rabbit Hole presents: Gender DetoNation” (cf. anexo G), “Gender Politics and Electronic Music” (cf. anexo H), “EuroPigeonZ” (cf. anexo J), “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named” (cf. anexo L) e “Rabbit Hole: CARA NA VALA” (cf. anexo N).

Embora se possa considerar, conhecendo o trabalho do coletivo, que todos os seus eventos apresentam num certo sentido momentos performativos ou são performativos *per se*, nesta análise apenas se inserem no campo das artes performativas aqueles cujos textos mencionam a existência de momentos de performance.

No que diz respeito à inserção de temáticas relacionadas com o género nos seus eventos, a análise dos documentos textuais a estes relativos permite observar que dez destes textos mencionam de alguma forma estas questões (cf. Quadro 3.1.). Apesar de todos os textos utilizados na divulgação da “mina” (cf. anexo D) serem idênticos – isto é, existe apenas um que é utilizado sempre que se pretende divulgar o evento –, esta festa foi realizada cinco vezes no decorrer de 2017, pelo que estes números entram na contagem acima mencionada. Observa-se, assim, que a abordagem de questões relacionadas com o género nos eventos do coletivo foi frequente, correspondendo estes a 62.5% do total de eventos realizados pela Rabbit Hole no ano presente.

No que concerne aos eventos que simultaneamente incluem ou se constituem enquanto performances e abordam as questões de género, verifica-se que correspondem a três dos dezasseis eventos realizados pela Rabbit Hole no ano de 2017, conforme se pode observar no quadro seguinte:

<b>Evento</b>	<b>Inclui performance?</b>	<b>Aborda questões de género?</b>
“mina” (x5)		x
“Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out”	x	x
“Soirée a Três Tempos”		
“Rabbit Hole presents: Gender DetoNation”	x	x
“Gender Politics and Electronic Music”		x
“Crime e Castigo”	x	
“EuroPigeonZ”	x	
“Fags for Freedom ! Freedom for Fags !”		x
“Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named”	x	x
“Sans Sheriff After”		
“Rabbit Hole: CARA NA VALA”	x	
“Post Pants”		

*Quadro 3.1. - Performance e questões de género nos eventos da Rabbit Hole*

É possível verificar, portanto, que os eventos que se inserem no campo da performance que abordam questões de género correspondem a 18,75% do total de eventos realizados pela Rabbit Hole desde o início de 2017. Uma vez que a presente investigação tem como principal objetivo compreender que de que forma podem as artes performativas ser um meio para o levantamento de questões relacionadas com o género, serão apenas aqui analisados os discursos dos textos de divulgação correspondentes aos eventos supramencionados. Tratam-se estes dos eventos “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out”, “Rabbit Hole presents: Gender DetoNation” e “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named” (cf. Quadro 3.1.).

A análise inicia-se pelo evento do coletivo realizado mais recentemente, a plataforma multidisciplinar “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out”, que teve lugar no dia 22 de Setembro no espaço Maus Hábitos, no Porto. O primeiro parágrafo do texto de divulgação correspondente a este evento trata-se de um excerto adaptado do texto “SOBRE A RABBIT HOLE” (cf. anexo B), um dos documentos analisados anteriormente nesta investigação. Neste momento do discurso, o coletivo utiliza diversas expressões que se podem relacionar com as

questões de género, tais como “queers”, “prostitutxs” (o x parece indicar uma abertura em relação à identidade de género), “genderfuckers” e “rave-feministas” (cf. anexo E).

Ainda no que concerne ao texto deste evento, é possível observar também que no final do texto o discurso do coletivo volta a abordar questões de género. Tal acontece quando são utilizadas as expressões “Femme Otherness Multiplies Orgasms”, “Family Often Means Oppression” e “Fags Offend Many Otários” (cf. anexo E). Estas expressões, à semelhança do que acontece com o próprio título do evento, são um jogo com a sigla FOMO que é normalmente referente à expressão *Fear Of Missing Out*, utilizada para designar de forma informal o medo de ser excluído de atividades e, por isso, se sentir ansiedade por haver uma espécie de obrigação social de participar em todas as atividades nas quais o grupo de amigos também participa. No texto deste evento o jogo de palavras efetuado com a sigla utiliza duas expressões associadas a questões feministas ou de género (cf. anexo E): *femme*, expressão de carácter informal normalmente utilizada para referir uma mulher lésbica que apresenta características que se encaixam nos estereótipos do que é considerado tradicionalmente feminino; e *fag*, palavra que começou por ser um insulto dirigido principalmente a homens *gays*, mas que tem vindo a ser por estes apropriado. A expressão “Family Often Means Oppression” é também aqui considerada em relação às questões de género e feministas, na medida em que no contexto que é utilizada se poderá eventualmente referir à não-aceitação por parte das famílias de indivíduos com identidades de género não normativas ou orientações sexuais que não a heterossexual; ou ainda ao facto de a família se tratar de um conceito que é ainda empregado muitas vezes para se referir a uma situação que implica a existência de um casal heterossexual e eventualmente de filhos, deixando de fora outras realidades familiares (cf. anexo E).

No que concerne ao evento “Rabbit Hole presents: Gender DetoNation”, realizado no dia 28 de julho na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, a análise poderá iniciar-se pelo próprio título do evento, uma vez que este engloba em si a palavra género (cf. anexo G). Deduz-se, por isso, que se trata de um evento que tem como base a abordagem de questões relacionadas com o género, incluindo na sua programação atividades que vão de encontro a este objetivo. O texto de divulgação correspondente a este evento inicia-se com uma frase que faz igualmente alusão a estas questões, sendo o evento apresentado pelo coletivo como “uma noite de destruição de barreiras e de corpos em expansão” (cf. anexo G). Tendo em consideração o contexto, interpreta-se a expressão “destruição de barreiras” enquanto a destruição de normas, fronteiras e preceitos normalizados no que diz respeito ao género e à sexualidade, bem como a expressão



“corpos em expansão” enquanto eventualmente referente a corpos que não encaixam nas concepções pré-estabelecidas no que concerne ao género.

De seguida, o texto de divulgação deste evento dedica-se a expor o alinhamento da plataforma multidisciplinar, no qual é possível constatar que existem várias atividades que abordam questões relacionadas com os feminismos e com o género (cf. anexo G). Será esse o caso da performance apresentada por Amber Bemak e Nadia Granados, *American Spectral History*, cujo intuito é o de explorar de que forma os mecanismos geopolíticos de poder influenciam as relações de intimidade e sexuais, bem como os corpos dos indivíduos (cf. anexo G). Para além desta, serão ainda de referir no contexto das artes performativas os filmes/performances de Nadia Granados, de nacionalidade colombiana/mexicana, que abordam a questão da ultra-sexualização da personagem da mulher latina, tendo também o intuito de fazer o público questionar as suas ideias acerca dos estereótipos de género, da autorrepresentação e da imagética pornográfica (cf. anexo G).

O texto do evento “Rabbit Hole presents: Gender DetoNation” termina com um poema, que se considera ter sido escrito em nome do coletivo, uma vez que não se encontra assinado. Este faz um jogo com a palavra *pronouns*, utilizando recorrentemente a expressão *poornouns* para aludir de forma crítica aos pronomes empregados relativamente ao género (cf. anexo G). No poema é possível observar que a visão do coletivo em relação aos pronomes é a de que estes são limitadores (“suffocating and frustrating”), contribuem para a construção dos estereótipos de género (“You have boys thinking they have to be mean/And gurlz believing they have to be lean”), e impõem uma visão binária do género, deixando de fora outras identidades que não se encaixam no binómio homem/mulher (“And those neither nor or in between/You keep on forgetting”) (cf. anexo G).

Por fim, analisou-se o texto de divulgação do evento “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named”, realizado no espaço Maus Hábitos, no Porto, no dia 3 de março, no que diz respeito à abordagem das questões de género. Poderá afirmar-se que o próprio título do evento se trata de uma alusão a estas questões, na medida em que aqueles que não deverão ser nomeados (*they who must not be named*) poderão eventualmente tratar-se dos indivíduos cujas identidades de género são não-normativas (cf. anexo L). O texto inicia-se com uma introdução idêntica à utilizada no texto do evento analisado em primeiro lugar neste ponto da investigação (cf. anexo E), que teve também lugar no espaço Maus Hábitos, pelo que a análise do presente evento não incidirá sobre essa porção do texto. Importa, assim, apenas relembrar que o texto deste evento, à semelhança do outro analisado, se inicia por uma abordagem às questões de género (cf. anexo L).

O segundo parágrafo do texto deste evento volta a fazer referência, embora não direta, a questões relacionadas com o género, ao utilizar expressões como “transformação/transmutação/transusão”, “pós-linguagem, pós-verdade” e “(des)formatos” (cf. anexo L). Poderá considerar-se que estas expressões concernem a questões do foro do género pelo facto de aludirem a um formato de identidade, a um “(des)formato”, que não é aceitável socialmente, isto é, que não pode ser nomeado, e a uma ideia de transformação no sentido de mudança das ideias pré-concebidas sobre o género (cf. anexo L). Para além disso, algumas tratam-se de expressões que, devido à utilização do prefixo “pós”, poderão ser interpretadas enquanto alusões ao conceito de pós-feminismo, visão com a qual, conforme já se observou na análise de outros documentos, a Rabbit Hole se identifica (cf. anexo L).

Poderá ainda interpretar-se um outro momento do discurso deste texto enquanto referência a questões relacionadas com o género. O coletivo faz um apelo aos leitores, potenciais frequentadores do evento, para que estes se tornem também “they who must not be named” e “they who will unleash the potential for other modes of calling, farting, walking and whatever other -ing’s”, isto é, apela a que se descubra o potencial de explorar novas formas de identidade e de exteriorização dessa identidade (cf. anexo L). Tendo em conta o contexto do discurso, estas expressões poderão ser observadas como referentes à identidade de género.

Será ainda relevante fazer uma breve menção às imagens utilizadas pela Rabbit Hole na divulgação dos três eventos aqui analisados. Observou-se que nos eventos “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out” e “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named”, realizados no Maus Hábitos, o coletivo optou pela utilização de ilustrações (cf. anexos P e Q), ambas da autoria de Lucie Lintanf. Ao contrário do que se verifica na imagem do primeiro evento mencionado, no caso da ilustração referente a “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named” foi possível encontrar referências visuais que aludem às temáticas de género exploradas no evento (cf. anexo Q). A ilustração apresenta um grupo de indivíduos, que parecem ligados (ou quase emaranhados) entre si, cujo órgão sexual ou é inexistente, ou está em evidência sem ser, no entanto, possível de identificar enquanto um órgão sexual masculino ou feminino (cf. anexo Q). Ao utilizar esta ilustração, o coletivo poderá ter procurado aludir, por um lado, à libertação dos corpos, no sentido de abrir espaço para um à vontade com a nudez, – o que aliás foi referido por Mariana Vieira enquanto um dos objetivos da Rabbit Hole (cf. 3.2.4). Por outro, os indivíduos representados apresentam identidades sexual e de género que são desconhecidas do observador (cf. anexo Q), o que poderá interpretar-se como uma referência aos “(des)formatos” socialmente inaceitáveis já abordados na análise do texto deste mesmo evento. Quanto à imagem utilizada na divulgação do evento “Rabbit Hole presents:

Gender DetoNation”, não foi possível observar nenhuma referência perceptível a questões relacionadas com o género, apresentando antes elementos visuais que a aproximam da cultura *trash* explorada recorrentemente pelo coletivo na sua imagética (cf. anexo R).

Partindo da análise destes três documentos textuais referentes aos eventos que de alguma forma se inserem no campo das artes performativas e abordam problemáticas relacionadas com o género, poderá concluir-se que a Rabbit Hole utiliza um discurso que é sempre semelhante entre si para tratar estas temáticas. A linguagem é geralmente informal, implicando a utilização de variadas expressões da língua inglesa e de jogos com os sons e significados das palavras, e o discurso apresenta um tom que é irónico e por vezes provocatório. Não deixa, no entanto, de ser um discurso que apresenta, de certa forma, uma marcada componente política e interventiva. Para além disso, o discurso que o coletivo constrói acerca do género deixa transparecer a sua visão pós-feminista em relação a estas questões, implicando esta um questionamento das conceções normalizadas do género e da sexualidade.



## CAPÍTULO 4 - DISCUSSÃO E CONCLUSÕES

A recolha sistematizada e posterior análise dos documentos textuais elaborados e divulgados pela Rabbit Hole, bem como das entrevistas realizadas a três dos principais membros do coletivo, permitiu alcançar um conjunto de informações acerca do estudo de caso da presente investigação. Estas permitem compreender o modo de funcionamento do coletivo no que diz respeito à sua atividade enquanto plataforma criadora de performances, estruturadas ou não, que abordam temáticas relacionadas com o género.

Será relevante mencionar que as entrevistas, numa primeira instância, permitiram observar que os três membros da Rabbit Hole são jovens adultos que possuem graus académicos superiores. Tratam-se de indivíduos que num certo momento da sua vida começaram a interessar-se maioritariamente pela área das artes, incluindo das artes performativas, tendo construído a sua vida profissional em torno deste campo. Estas entrevistas revelaram também que a opinião transversal aos três membros do coletivo é a de que o objetivo principal da Rabbit Hole consiste no questionamento dos códigos e normas estabelecidos, sendo que Pedro Marum é o único dos três entrevistados que inclui neste exercício a abordagem de questões de género quando questionado acerca dos objetivos do coletivo.

Relativamente às temáticas exploradas nas produções e criações da Rabbit Hole, observa-se que estas são bastante diversificadas, abrangendo diferentes áreas conforme o projeto e os membros do coletivo ou colaboradores exteriores envolvidos. Mais uma vez, a abordagem que parte de um questionamento de conceitos e ideias normalizados parece ser o ponto comum que une as várias temáticas. No que concerne à preocupação em abordar questões de género nestas produções e criações, os membros do coletivo não apresentam uma resposta unânime, o que permite concluir que esta não se trata de uma preocupação consciente transversal a todos os membros da Rabbit Hole. Porém, os discursos de Pedro, Mariana e João apontam para a existência de uma predisposição para a abordagem das questões de género e do foro feminista, uma vez que estas se tratam de questões intrínsecas a todos os membros do coletivo, acabando por transparecer de forma transversal no trabalho apresentado pelo coletivo. A criação de espaços seguros para indivíduos com identidades e orientações sexuais não-normativas é, esse sim, uma das preocupações unânimes e conscientes do coletivo.

Os documentos textuais analisados permitem, no entanto, observar que os discursos que a Rabbit Hole utiliza para se caracterizar enquanto coletivo e para definir e divulgar os seus eventos abordam recorrentemente as questões de género. Estes permitem concluir que o

coletivo se apresenta enquanto uma plataforma de debate e questionamento dos preceitos normalizados relativos ao gênero e à sexualidade, deixando transparecer, por vezes de forma explícita, a sua visão pós-feminista. Trata-se contudo, de um discurso que apresenta um considerável caráter hermético, uma vez que utiliza expressões e conceitos muito específicos que não fazem parte da linguagem quotidiana da maior parte da população. Esta característica poderá constituir um entrave à sua descodificação por parte de indivíduos que não estejam familiarizados com as questões feministas e de gênero.

Neste ponto da investigação importa regressar à questão de partida que deu início à análise deste estudo de caso, bem como aos objetivos inicialmente propostos. Como poderá então a análise deste estudo de caso contribuir para o alcance desses objetivos e para obter resposta a essa pergunta?

O estudo do caso específico da Rabbit Hole não poderá nunca oferecer uma visão ampla do questionamento de problemáticas relacionadas com o gênero no contexto das artes performativas, uma vez que se realizou a análise de apenas um caso e as conclusões que deste retiram não devem ser generalizadas de forma arbitrária a outros casos semelhantes. No entanto, o estudo deste caso não deixa de permitir a compreensão de *uma das* formas como as artes performativas podem operar como instrumento de problematização de questões relacionadas com o gênero.

Assim, o estudo do caso da Rabbit Hole permite observar que as artes performativas podem ser uma alavanca para a problematização destas questões partindo de uma perspetiva pós-feminista. A visão do coletivo, a qual procura fazer chegar ao seu público, caracteriza-se por um posicionamento face aos feminismos que se aproxima, por um lado, do conceito de feminismo de terceira vaga, na medida em que questiona os modelos de pensamento binários vigentes no que concerne ao gênero (Castro, 2017: 118).

Por outro lado, o coletivo inclui as questões de gênero nas artes performativas numa perspetiva que poderá ser também associada ao conceito de pós-feminismo no sentido de se tratar de um feminismo interseccional (Gill, 2016: 3), incorporando outras questões e relacionando-as com o gênero. A análise das entrevistas permitiu observar que Pedro Marum, o presidente da associação cultural aqui em estudo, acredita que as questões de gênero, feministas e *queer* se tratam do fio condutor do trabalho do coletivo, e que estas depois extravasam para outras problemáticas, como o pós-colonialismo, o anarquismo ou as filosofias da tecnologia, entre outras.

Poderá ser ainda uma visão que vai de encontro ao *postgenderism* proposto por Dvorsky e Hughes (2008: 13), na medida em que se posiciona de forma crítica em relação às divisões

binárias do género, aproximando-se de uma perspectiva que tem em vista a libertação do género, conforme se observa, por exemplo, no poema integrante de um dos textos do coletivo analisados nesta investigação (cf. anexo L).

Assim, uma das formas através da qual as artes performativas se podem constituir enquanto meios para o questionamento dos papéis e identidades de género, observada no caso do coletivo Rabbit Hole, será uma que se baseia numa perspectiva pós-feminista, que procura debater e questionar os preceitos normativos que dizem respeito ao género e à sexualidade, bem como contribuir para a criação de espaços seguros e confortáveis para indivíduos cujas identidades de género não se encaixam nesses preceitos, isto é, no binómio homem/mulher.

No que concerne à eficácia no campo político/ativista da consciencialização para as questões de género, outra das questões colocadas nesta investigação, a sua compreensão fica por apurar. Nenhum dos membros da Rabbit Hole possui conhecimentos aprofundados relativamente à constituição dos seus públicos, sendo que os dados recolhidos provêm apenas da observação realizada pelos entrevistados nos eventos em que estiveram presentes. Não se realizou também nenhum estudo aplicado aos públicos dos eventos do coletivo, pelo que as conclusões retiradas acerca dos mesmos partem apenas dos dados recolhidos nas entrevistas e são, por isso, insuficientes para a realização de uma definição detalhada dos públicos da Rabbit Hole.

As respostas obtidas nas entrevistas parecem apontar, contudo, para a existência de públicos que, à partida, estarão já sensibilizados no que diz respeito às questões relacionadas com o género. Os entrevistados revelaram que no caso das festas, por um lado, parece existir um público que procura sobretudo um local seguro para a sua identidade, de género ou relativa à orientação sexual, por exemplo. No caso dos espetáculos ou performances estruturadas, por outro lado, parece existir um público constituído maioritariamente por indivíduos que são consumidores culturais de outras atividades, o que, à partida, será um público informado e que também já estará familiarizado com estas questões. Em ambos os casos, a necessidade da existência de uma eficácia política seria questionável. Tratam-se, porém, de suposições que, conforme já referido, não poderão permitir a compreensão da eficácia da abordagem de questões relacionadas com o género junto dos públicos.

No entanto, mesmo tratando-se de espectadores que seriam confrontados com questionamentos relativos às conceções do género pela primeira vez ao assistir a uma performance criada pela Rabbit Hole, a eficácia política desses questionamentos poderia ser questionável *per se*. Pelo facto de o espectador ser um agente ativo na performance, na medida em que a interpreta, tal não significa que essa interpretação implique a absorção de novos

valores, nem uma agência com base nesses valores posterior à performance. Segundo Jacques Rancière (2010: 82), não se poderá pressupor que a performance implique uma continuidade sensível entre o que é produzido pelo criador e a percepção que compromete os pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores.

Conclui-se, assim, que as artes performativas podem ser, como no caso do coletivo Rabbit Hole aqui estudado, um meio para o debate de questões relacionadas com o gênero na medida em que procuram debater e questionar os preceitos normalizados a que este dizem respeito, bem como alargar as fronteiras do entendimento do gênero, da sexualidade, dos feminismos e de outros assuntos com estes relacionados. Todavia, será necessário ter em consideração que, conforme sublinha Rancière (2010: 24-25), a performance não poderá ser entendida como uma transmissão direta de conhecimento do criador ao espectador, mas antes como um terceiro elemento que se encontra entre os dois e que não pertence a nenhum, afastando a possibilidade de existir uma situação de causa e efeito.

Esta dissertação de mestrado surgiu da motivação de explorar simultaneamente as áreas das questões de gênero e das artes performativas, sendo que estas se tratam de duas áreas de interesse da investigadora. Porém, tratam-se também de duas áreas que têm vindo a relacionar-se, tanto na medida em que o caráter performativo do gênero é colocado em evidência por académicas feministas como Judith Butler, como através da utilização da performance para explorar temáticas relacionadas com o gênero, a sexualidade e os feminismos.

Decidiu-se, portanto, compreender a relação entre estes dois campos e, assim, procurar explorar de que forma podem as artes performativas ser meios para o levantamento de questões respeitantes ao gênero. Por forma a compreendê-lo, optou-se pelo estudo do caso da associação cultural/coletivo artístico Rabbit Hole, uma vez que este se trata de um coletivo que tem vindo a inserir questões relacionadas com o gênero no âmbito dos seus eventos performativos e que nunca tinha sido estudado à luz desta perspetiva. Realizou-se, assim, um conjunto de entrevistas a alguns dos principais membros do coletivo, bem como a análise de documentos textuais elaborados por este para divulgar as suas premissas e eventos.

A análise deste estudo de caso permitiu observar que a abordagem às questões de gênero no âmbito das artes performativas poderá passar pelo questionamento dos preceitos normalizados respeitantes ao gênero, por colocar as questões de gênero, *queer* e feministas em relação com outras de variados campos, bem como pela criação de espaços inclusivos e seguros para todas as identidades de gênero e orientações sexuais. O caso da Rabbit Hole, apesar de as conclusões que dele se retiram não poderem ser aplicadas de forma generalizada a outros de



circunstâncias semelhantes, apresenta-se como *uma das* formas através da qual as artes performativas poderão ser um meio para o levantamento das questões de género.

A presente investigação deixa algumas questões por responder, pelo que se reconhece que poderia ter sido realizada uma pesquisa mais aprofundada. A observação participativa de eventos realizados pela Rabbit Hole poderia ter permitido analisar de que forma as questões de género são efetivamente abordadas no decorrer das performances, estruturadas ou não, incluídas nesses eventos. Para além disso, a realização de um estudo prolongado de públicos dos eventos da Rabbit Hole poderia ter permitido uma definição detalhada no que diz respeito à caracterização social desses públicos, possibilitando eventualmente a compreensão da eficácia da abordagem das questões de género por parte do coletivo.

Tratam-se estes de eventuais estudos futuros que poderão surgir no seguimento da presente investigação. Poderá ser particularmente oportuno realizar um estudo alargado que procure compreender de forma detalhada quem são os públicos dos eventos de artes performativas que abordam questões de género e de que forma esses influenciam ou não a sua perceção do conceito de género, não apenas no caso específico da Rabbit Hole mas também de outras plataformas artísticas que trabalhem neste contexto.

Espera-se, portanto, que a presente investigação tenha contribuído para o avanço dos estudos que relacionem as duas áreas aqui em análise, ou, pelo menos, que contribua para o entendimento do caso específico de um coletivo relativamente recente como a Rabbit Hole, o qual nunca tinha sido analisado segundo esta perspetiva.



## FONTES

- Rabbit Hole (s.a.-a), *Sobre*. Consultado em 6 de Março de 2017. Disponível em <http://rabbithole.pt/pt/about>
- Rabbit Hole (s.a.-b), *Eventos*. Consultado em 6 de Março de 2017. Disponível em <http://rabbithole.pt/pt/events>
- Rabbit Hole (s.a.-c), *Open Calls*. Consultado em 6 de Março de 2017. Disponível em <http://rabbithole.pt/pt/participate>
- Rabbit Hole (2017-a), "Mina#1". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/1949047168659295>
- Rabbit Hole (2017-b), "Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/130851624141226>
- Rabbit Hole (2017-c), "Soirée a Três Tempos". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/259943074518852>
- Rabbit Hole (2017-d), "Rabbit Hole presents: Gender DetoNation". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/147295602501726>
- Rabbit Hole (2017-e), "Gender Politics and Electronic Music". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/783783231797069>
- Rabbit Hole (2017-f), "Crime e Castigo". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/147252725814372>
- Rabbit Hole (2017-g), "EuroPigeonZ". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/1850730191918341>
- Rabbit Hole (2017-h), "Fags for Freedom ! Freedom for Fags !". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/1148978711878855>
- Rabbit Hole (2017-i), "Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/1748765075437788>
- Rabbit Hole (2017-j), "Sans Sheriff After". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/1880053198873657>
- Rabbit Hole (2017-k), "Rabbit Hole: CARA NA VALA". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/1857040257908093>
- Rabbit Hole (2017-), "Post Pants". Consultado em 2 de Setembro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/events/217820275293556>
- Rua das Gaivotas 6 (2017), *Rabbit Hole*. Consultado em 28 de Março de 2017. Disponível em <http://ruadasgaivotas6.pt/parceiro/rabbithole/>



## BIBLIOGRAFIA

- Agostinho, Daniela (2016), “Ghosting and ghostbusting Femininism” em *Feminist Ghosts: The New Cultural Life of Feminism*, Lisboa, Diffractions - Graduate Journal for the Study of Culture, Issue 6
- Allain, Paul e Harvie, Jen (2006), *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Nova Iorque, Routledge
- Babbie, Earl (2013), *The Practice of Social Research*, Wadsworth, Cengage Learning
- Bial, Henry (2007), *The Performance Studies Reader. Second Edition.*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Bleeker, Maaïke (2009), “Peter Pan’s gender and theatre studies” em Rosemarie Buikema e Iris van der Tuin, *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Bourdieu, Pierre (1998), *Masculine Domination*, tradução de Richard Nice (2001), Stanford, Stanford University Press
- Bryman, Alan (2012), *Social Research Methods*, Nova Iorque, Oxford University Press
- Buikema, Rosemarie e Tuin, Iris van der (2009), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Butler, Judith (2000), “Critically queer” em Lizbeth Goodman e Jane de Gay, *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Butler, Judith (2004), *Undoing Gender*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Butler, Judith (2007), “Performative arts and gender constitution: and essay in phenomenology and feminist theory” em *The Performance Studies Reader. Second Edition.*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Carlson, Marvin (2007), “What is performance?” em *The Performance Studies Reader. Second Edition.*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Castro, Susana de (2017), “Os impasses do feminismo contemporâneo: identidade e diferença”, Rio de Janeiro, *Journal of Studies in Citizenship and Sustainability*, no. 2, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Dvorsky, George e Hughes, James (2008), *Postgenderism: Beyond the Gender Binary*, Willington, Institute for Ethics and Emerging Technologies
- Ferreira, Vítor Sérgio (2014), “Artes e manhas da entrevista compreensiva”, São Paulo, *Saúde Soc.* São Paulo, vol. 23, n. 3
- Fonseca, Rui Paulino da (2013), “Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal”, Florianópolis, *Revista Estudos Feministas*, vol. 21, no. 3

- Foster, Susan Leigh (2000), “Choreographies of gender” em Lizbeth Goodman e Jane de Gay, *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Gill, Rosalind (2016), “Postfeminism and the new cultural life of feminism” em *Feminist Ghosts: The New Cultural Life of Feminism*, Lisboa, *Diffractions - Graduate Journal for the Study of Culture*, Issue 6
- Goffman, Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh: Social Sciences Research Centre
- Goldberg, RoseLee (2012), *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro
- Goodman, Lizbeth (2000), “Introduction” em Lizbeth Goodman e Jane de Gay, *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Guerreiro, Nelson (2012), “As ligações nas artes performativas: linhas, lugares comuns e qualidades da experiência no aqui e agora”, Leiria, *Cadernos PAR*, no. 5, Instituto Politécnico de Leiria
- Hill, Leslie (2000), “Suffragettes invented performance art” em Lizbeth Goodman e Jane de Gay, *The Routledge in Politics and Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- Macedo, Ana Gabriela (2006), “Pós-feminismo”, *Revista Estudos Feministas*, Universidade do Minho
- Madeira, Cláudia (2002), *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta Editora
- Neves, Sofia (2015), “Pode o género não ser feminista?” em Anália Torres, Helena Sant’ana e Diana Maciel, *Estudos de Género Nyma Perspectiva Interdisciplinar*, Lisboa, Editora Mundos Sociais, CIES, ISCTE-IUL
- Pereira, Maria do Mar (2013), *Fazendo Género no Recreio: A negociação do género em espaço escolar*, Lisboa, ICS - Imprensa de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
- Pinto, Céli Regina (2010), “Feminismo, História e Poder”, *Revista de Sociologia e Política*, vol. 18, no. 36
- Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro
- Rivers, Nicola (2017), *Postfeminism(s) and the Arrival of the Third Wave: Turning Tides*, Palgrave Macmillan
- Tavares, Maria Manuela (2008), *Feminismo em Portugal (1947-2007)*, Lisboa, Universidade Aberta

# ANEXOS

## A. GUIÃO DE ENTREVISTAS

### 0. Caracterização sociográfica do entrevistado

- 0.1. Idade
- 0.2. Formação
- 0.3. Local de residência
- 0.4. Experiência profissional anterior
- 0.5. Situação profissional atual

### 1. Relação do entrevistado com a Rabbit Hole

- 1.1. Membro fundador? / Há quanto tempo integra o coletivo?
- 1.2. Funções exercidas dentro do coletivo

### 2. Origem, objetivos e programação da Rabbit Hole

- 2.1. Motivo da criação do coletivo
- 2.2. Definição do coletivo
- 2.3. Data de criação
- 2.4. Objetivos iniciais
- 2.5. Objetivos atuais
- 2.6. Concretização dos objetivos
- 2.7. Processo criativo (envolvimento da equipa, duração média)
- 2.8. Programação (linhas de programação, orientação estética e estilo, tipos de espetáculos)
- 2.9. Temáticas exploradas nos espetáculos/eventos
- 2.10. Principais influências artísticas
- 2.11. Colaborações com outros criativos
- 2.12. Apoios, parcerias (passados, atuais e futuros)
- 2.13. Principais dificuldades
- 2.14. Locais de atuação
- 2.15. Projetos futuros

### 3. Questões de género na Rabbit Hole

- 3.1. Preocupação em abordar questões de género
- 3.2. Inserção de problemáticas relacionadas com o género nas produções artísticas

3.3. Visão do coletivo acerca das questões de gênero

4. Públicos da Rabbit Hole

4.1. Público(s)-alvo

4.2. Políticas de formação de públicos (caso existam)

4.3. Tipo de públicos (proveniência geográfica, idade)



## **B. “SOBRE A RABBIT HOLE”**

“Inspirada nas noites queer-trash das grandes urbes, nasce em Lisboa uma estrutura que dá espaço aos queers e às prostitutas, amantes da arte, do core, da artcore e do hardcore, cyborgues, genderfuckers e rave-feministas. De um antro de fusão de lasers e purpurina, a Rabbit Hole surge para celebrar esta Existência, de forma plena e bem recheada pelas forças criativas que nos permitem continuar a afirmar. Sim. A tudo.

Inicialmente nascida da vontade de criar uma festa que explorasse as vísceras, sem dresses nem codes, a Rabbit Hole acabaria por se transformar numa plataforma artística, e com todos os que nos acompanham, insaciados, empunhando serras elétricas, glitter guns e pinças, sob a aura de visões cinematográficas, fotográficas, literárias e corporais, recebemos a noite, regozijando-nos na euforia da maior sagração do queer-trash lisboeta.

Seguindo a Força, a Rabbit Hole é agora uma estrutura de programação vasta e variada, reiterando a necessidade de traduzir estas vontades em muitas e cada vez mais formas de expressão. Desde ciclos de cinema a debates, performances, concertos e instalações/exposições, a Rabbit Hole propõe-se a dar voz a artistas emergentes, divergentes, mergulhadores, escavadores, descobridores, entre muitas outras ores. Queremos criar um espaço seguro e inclusivo para a mostra e exploração de territórios sempre novos, estranhos, tortuosos, indefinidos, num limiar do que é? Ou não é? Será?”

### C. “MANIFESTO”

“Nascida da margem e à margem, o buraco cresce da superfície para o centro, do visível para obscuro, do seco e censurado para o húmido e descontrolado. A toca do coelho representa a viagem mais íntima que podemos ter com a Terra, de um íntimo visceral que nos leva ao local habitado pelo nosso desconhecido. O buraco prossegue, afastando-se tão longe quanto pode dos preceitos normalizados do mundo das superfícies, à superfície. Quanto mais cavamos de mais grilhões nos libertamos e seres mais estranhos encontramos, os esquecidos de Noé, os sobreviventes de Sodoma, seres com quem roçamos e partilhamos o ar diluído em chamas.

Estes exumados são quem nos pertence, à gruta do coelho imbuída numa teia de lasers alucinogénia na qual lhes reconhecemos as caras. Somos nós, prostitutas e queers, genderfuckers amantes da arte, do core, da artcore e do hardcore, cyborgues de raw nails e sorrisos rasgados. Alimentados de uma energia rave-glam-punk post feminista vamos rebentar com os limites. Numa festa filha da possibilidade, irmã do trash, são invocadas as princesas e os Pitbull a marcar presença naquele que é o local. Um explosão de som irá deixar o amontoado de corpos a vibrar, arrancar-lhe um naco de carne, abrir ferida na pele, na Rabbit Hole ser-vos-á drenada toda a vitalidade no que é a maior sagração do queer-trash lisboeta! Embuida na cultura da livre expressão, debates e comunidades constroem-se em oposição do mindless entertainment, os filmes de ninguém são tudo nos ciclos de cinema propostos, expostos e contrapostos. O palco da performance é um palco aberto a todas as pessoas, apenas o nada se fica por apropriar.

No final cai o pó pelos cacos de vidro, a gruta vazia, e ao tocar as paredes ainda se lhe sente o pulsar de energia. Depois de quebrar as fronteiras, o que aqui começa continua pelo quotidiano adentro.”

## **D. EVENTO “mina”**

Data: Peridodicidade Mensal (24 de março, 10 de junho, 4 de agosto, 8 de setembro e 6 de outubro de 2017)

Local: Fontória Club Bar & Disco, Lisboa

“Its underground darkness holds the disruptive potential of opacity. raw and unseen, its gems resist, struggle and protest against the forces of the surface, their gaze and exposure.

chemicals and fluids contaminate the shadows that flow through the echoes of its chambers.

mina is hedonistic and non-reproductive

mina is techno-quantum beats

mina is sex positive

mina is suspension

mina is a rave

mina aims to bring together a family of ravers and DJs in an underground clubbing scene for sexual and gender liberation”

## **E. EVENTO “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out”**

Data: 22 de setembro de 2017

Local: Maus Hábitos, Porto

“Inspirada nas noites queer-trash das urbes, a Rabbit Hole tem dado espaço a queers e a prostitutxs, amantes da arte, do core, da artcore e do hardcore, cyborgues, genderfuckers e rave-feministas, numa fusão de lasers e techno.

Voltamos aos Maus Hábitos no Porto com um programa de vídeos, performances, oráculos, estreias no dancefloor e uma panóplia de FOMO's.

Carta de Motivação:

Rabbit Hole comes again in all it's glory! The “Best In Show”, hitting record stars in Yelp. We never miss a Twit and Uncle Oscar couldn't find a Globe Golden enough for us. We rate Zomato and make Instant Grams.

JK.

In fact, we are not doing that well. We miss out because we forget to alarm our clocks. We have given and been given bad fucks. We like to drag and we race out of the tracks and forget about the finish line.

We wouldn't gamble for thrones and we have misunderstood undertones. We like inappropriate music and none of us are ever going to write the next great american novel. We have been fired on the first day of work. We usually do not get call backs. We have mountains of rejection letters. We are no-stars and we wear fake stars.

We make spelling mistakes on important documents.

We have forgotten what we wanted to say in interviews.

We repeat ourselves. We repeat ourselves. We are predictable and we could do much more. We have made promises and stood by premises we could not keep.

And we have fears and we have traumas and issues we have yet to deal with. We have been un-elegant and inappropriate and inaccurate.

We are losers and sometimes we are posers.

But are no longer worried about missing out. So fuck it. Fuck Off. We are Many and Out

Femme Otherness Multiplies Orgasms; Family Oftens Means Oppression; Fags Offend Many  
Otários; Faceless Opium Mountains Ofcoke; Fans Of Flarping Others, Fearless Of Meeting  
Others (...)"

## **F. EVENTO “Soirée a Três Tempos”**

Data: 3 de agosto de 2017

Local: Anjos70, Lisboa

“Isabel Cordovil, membro do Colectivo Rabbit Hole, apresenta:

Esta quinta-feira, dia 3 de Agosto nos Anjos70, uma noite de verão em Lisboa.

19h30 - Sessão de Leitura

Poemas de Isabel Cordovil acompanhada a harpa por Rebeca Csalog

20h30 - Sessão de Cinema

Mauro em Caiena + A Festa e os Cães de Leonardo Mouramateus

c/ a presença do realizador

21h30 - Concerto

John Blanda + Maro”

## G. EVENTO “Rabbit Hole presents: Gender DetoNation”

Data: 28 de julho de 2017

Local: Galeria Zé dos Bois, Lisboa

“A Rabbit Hole apresenta GENDER DETONATION, uma noite de destruição de barreiras e de corpos em expansão. Performance, cinema, punk, techno, pop, comida, tatuagens e uma piscina.

🍴 Comida vegetariana, das 18h30 às 22h 🍴

- hummus wraps de hummus com courgete grelhada e salada: 3€

- pakora de cebola: 1,50€

- pudim de alfarroba com limão: 2€

---

Entrada:

5€ ---> 21h --> 6€

18h30: Abertura de Portas

🕒 18h30: Cluster-T (DJ SET) – 2ª Andar

🕒 19h30: marum (DJ SET) – 2ª Andar

🕒 20h30: Paula Lovely (LEITURA) – Terraço

🕒 21h15: AMERICAN SPECTRAL HISTORY de Amber Bemak (EUA) e Nadia Granados (Colômbia/México)

(PERFORMANCE) - Aquário

▶ <https://vimeo.com/171487950>

O trabalho de Nadia Granados e Amber Bemak explora como mecanismos geopolíticos de poder, tais como o imperialismo e a globalização, mediam relações e a intimidade, corpos e encontros sexuais.

🕒 22h00: Programa de cinema por XenoEntities Network, curadoria Pedro Marum (CINEMA) – Terraço

🕒 23h15: Gnučči (CONCERTO) - Aquário

▶ <https://soundcloud.com/gnucci>

▶ <https://gnucci.bandcamp.com/>

A mistura bombástica de rap, dance music e tropical bass tornaram Gnucci (aka Ana Rab), a

artista sueca nascida em Belgrado, a criadora de um pop para a nova década.

●\* 01h00: Odete (DJ SET) – Aquário

►□ <https://soundcloud.com/queriastarmorta>

Sons de fundo de um funeral gravados num smartphone em mashup com samples de edifícios a ruir - um espaço de experimentação sonora independente - beats que atravessam a história da música queer - vogue claps, sapphic fragments, industrial beats, punk screams

●\* 2h30: Pombo D'Zplanada e @s Cães Pessunhentos (PERFORMANCE) - Aquário

O raw power está de volta. E toma a forma totêmica do Pombo, que aparece em cena quando lhe convém e de dois Cães dos quais nem se aproximam as próprias mães.

//

●\* 18h30 - Vídeo-síntese do Ciclo de Cinema (RE)DEFINIÇÕES DO FEMININO, WOMEN POWER, SUBJUGAÇÃO E VIOLÊNCIA e QUEER & TRANSGÊNERO - Aquário  
(conversa cancelada!)

●\* A partir das 23h30: filmes/performances de Nadia Granados - ON LOOP no Terraço

A performances de Nadia Granados parodiam a ultra-sexualização da personagem da mulher Latina, criando uma mistura desconfortável entre o erótico e questões radicais de esquerda. Ao criar antagonismos, Granados convida o público a reconsiderar as suas ideias sobre pós-colonialismo, estereótipos de género, auto-representação e imagética pornográfica.

---

Poornouns:

We are afraid we're finding you dull and insufficient.

Poornouns:

We are afraid we've had enough

You are suffocating and frustrating.

Poornouns:

It is time for you to change

Why do you impose yourself on us?

Poornouns:

We lied.

We are not afraid we will start to use you as we see fitting



Rather than trying to fit unto you.

Poornouns:

You have boys thinking they have to be mean

And gurlz believing they have to be lean.

And those neither nor or in between

You keep on forgetting.

Because, poornouns:

You were thought of for only going two ways

And we are so many.

Poornouns:

Poor, poor nouns....

Does this make you sad?

Well, these are our lives to be had

And you have made us feel so bad

You do not have to be mad,

But poornouns,

Sorry,

We

're

Not

Sorry

## H. EVENTO “Gender Politics and Electronic Music”

Data: 9 de junho de 2017

Local: Traça, Lisboa

“Continuing the debate initiated in Porto at BoCA Bienal and just the day before of Mina #2, the collective Rabbit Hole partners with THALAMUS collective from Berlin and invited a group of pivotal elements in the clubbing scene in Lisbon that also approach the influence of thinking gender and sexuality in their events, sets and music but also, generally how they perceive the impact of these issues on the electronic music scene(s).

Participants confirmed at the moment:

- Inês Violet Coutinho (naive/ Rádio Quântica /One Eyed Jacks label)
- Lou Drago (THALAMUS / XenoEntities Network)
- Marco Rodrigues (Rádio Quântica / One Eyed Jacks label)
- Odete C. Ferreira
- Pedro Marum (Rabbit Hole / mina / XenoEntities Network)

After the talk we'll have a performance by Pigeon D'Zplanade and da Dogs da Pessoa, an untalented group of vermin who like to yell random shit to the sound of old punk hits. It is unrespect full punk respiga stile. Ps. We bite and we smell.

- Unfortunately, the talk will be held only in English although we can provide help translating during the talk!
- The talk will be followed by the opening of the photography exhibition "Gender fucked club kids". More info to follow.

////////////////////////////////\////////////////////////////////

\* Questioning the way we are conditioned to perceive experiences, THALAMUS rejects definitive conclusions, concentrating instead on the infinite possibilities a single formula enables. They orchestrate site specific events, engaging artists from different fields in collaborative sound experiments, with a focus on finding ways to include the audience as an integral part of the experience.

THALAMUS Collective is politically engaged as Postgender. Their statement of intent elucidates how they hope to create safer and unbiased spaces for (gender) expression of any kind.

## I. EVENTO “Crime e Castigo”

Data: 25 de maio de 2017

Local: Rua das Gaiotas 6, Lisboa (anteriormente: Porto; posteriormente: Santarém)

“Nova performance/ espetáculo/ evento da Rabbit Hole (aprox. 70 min)

A new performance/ show/ event by Rabbit Hole (aprox. 70 min)

[the language used will be Portuguese]

...: SINOPSE // SYNOPSIS ...:

[pt]

- Leste o livro?
- Li.
- Leste mesmo?
- Um bocado.
- Mas não leste todo?
- Todo não.
- Como assim não leste o livro todo?
- Mas quem é que disse que tínhamos de o ler todo?

Em Crime & Castigo dialogamos com a obra de Dostoiévski e os debates sobre punição ão, exclusão ão, culpa e transgressão ão para considerar o próprio processo de criação ão. Pelo caminho negociamos e renegociamos as regras à medida que a ação ão se desenvolve e o tempo passa, amplificando o lugar de quem se engana no caminho, de quem falha, de quem perde o jogo e de quem rouba a cena. Que cenão.

--

[en]

- Did you read the book?
- I did.
- Did you really read it ?
- A bit.
- So you didn't read all of it? ?
- Not all of it, no.
- What do you mean you didn't read it all?

- But who said we had to read the whole darned book ?

In Crime and Punishment we create a dialogue between Dostoiévski's work and the debates about punishment, exclusion ion, guilt, transgression ion, in order to reflect in our own process of creation ion. During it, we negotiate and renegotiate the rules, while the action ion develops and time goes by, amplifying the position of who makes the mistake, who fails, who loses the game and who steals the act. The big act ion.

...: FCHA TÉCNICA // CREDITS ...:

CRIAÇÃO E PERFORMANCE // CREATION AND PERFORMANCE João Estevens e  
Mafalda Miranda Jacinto

APOIO À CRIAÇÃO // CREATIVE ASSISTANCE Mariana Nobre Vieira

IMAGEM // IMAGE André Picardo

VIDEO // VIDEO Joana Sousa

COMUNICAÇÃO // PRESS Ana Duarte

PRODUÇÃO // PRODUCTION Rabbit Hole

CO-PRODUÇÃO // CO-PRODUCTION Teatro Municipal do Porto

APOIO (RESIDÊNCIA ARTÍSTICA) // SUPPORT (ARTISTIC RESIDENCE) Forum Dança  
(Lisboa), Traça (Lisboa), Teatro Rivoli (Porto), Teatro do Mar (Sines), Pólo Cultural das  
Gaivotas (Lisboa).

AGRADECIMENTOS // ACKNOWLEDGEMENTS Adriana Aboim, Rita Morais, Tiago  
Mansilha, Cecília Vaz, Francisco Belard, Sara Leite, Miguel Ribeiro e Natasha B. Costa.”

## **J. EVENTO “EuroPigeonZ”**

Data: 20 de maio de 2017

Local: Traça, Lisboa; Fontória Club Bar & Disco, Lisboa

“ (leigos fitam o céu, atónitos)

- Lá vem ela!

- Q linda...

- Afinal apareceu!

- Olha já valeu o euro, que visão!

- Mas a pomba não era branca?

- Queque é aquilo q ela traz ao peito?

- Será qué um svarovsque?

-Não é nada melher n vês que é a mesma gargantilha quéla levou pro funeral da diana de gales?

(entra POMBA)

POMBA - Tá calada mintirosa este é o terço Salvador da Uitanei...

- Olha serviu-lhe de muito...

- Dá cá isso lacraia!

POMBA - Não, é para dividir por todas, porque quem parte e reparte fica com a melhor party.

Brilliant new aquisitions cedidas pela nossa so grande in-(humfff)-spiração, celebramos as vindas em dias de nevoeiro, de papas, queens, traças, gramas e as sempre migxs tainhas.

Perdemos a vinda da Velha de Branco, mas pombo always cums leite.

DOUBLE TROUBLE | O evento começa na Traça e segue em procissão para o Fontória Club Bar & Disco | The event starts at Traça at 17h00 and goes to Fontória in procession at 23h30

----- Line-up -----

Traça |

17:00 - Leitura Manifesto do Pombo

17:30 - POMBO D'ZPLANADA E OS CÃES PESSUNHENTOS Concerto + DJSET

19:00 - Nix&Stá DJ SET

20:30 - Manifesto Fuckyourturista

21:00 - Pacola&Rose Selavy DJ SET

22:30 - We want no fucking one for president

(procissão sagrada descendo a Rua das Pretas)

Fontória |

23:30-02:00 - Odete

02:00-03:00 - BLEID (LIVE)

03:00-05:00 - João Viegas

05:00-07:00 - Caroline Lethô

PLUS: Celebraremos a libertação da Chelsea Manning

## **K. EVENTO “Fags for Freedom ! Freedom for Fags !”**

Data: 25 de abril de 2017

Local: Praça do Marquês de Pombal

**“F A G S F O R F R E E D O M  
F R E E D O M F O R F A G S**

The present is a very unpleasant place

Fag cunts, fag bitches, fag trans, fag as in fuck happy and nice and friendly. Fags, drags, hags, fags as in lesbians, bis, asexual, unicorns, gross, gnomes, PIGEONS, neurodivergent, gurls who are told to smile, boys who can no longer cry, doggs, addicts, expulsos do bar, tired, unmotivated, jobless, migrant fags, black fags, alien fags, pretty rats, ugly squirrels, asians on tinder, insecure people, wanting to be alone people, having to be with people people, hating your body creatures, foreign bodies, hating yourself bugs, self-hate loving zombies, transmorphing, not giving a fuck, giving any fuck, loving, antisexual, 0sexual, 6exual, fucksexual, or just feeling a little buthurt....

But it has to hurt.

Revolution is not a memory. Revolution is not a flower.

Freedom is not letting a carnation die on your shirt once a year while you're insulted, looked at, cornered, helped, as if everyone expects ya to pull a rabbit out of a fedora, or to explain your sad, futile existence in sad, futile words while people like you are BEING LEFT TO DIE in concentration camps.

Not while we are being harassed. It is not over.

Who cares when that shit happened. It has to be happening.

The struggle is within. SO COME OUT.

We will DANCE LIKE BEFORE IT WAS AWKWARD TO, we WILL sing, we'll be in PRIDE, and we'll make sure that, this time around, we are not the forgotten.

Freedom is not a CRAVO, and it ain't the fucking past. Bring ALL THE FLORES, bring the ones that grow where no one wants them - because they are free.

We are now.

We are then.

We're together and we're not the forgotten. We are happening.

F For Fags, F For Freedom, F For Fuck Fronteiras, F For For, F For Fuck-who-the-hell-you-want-to, FU for Fuck U.

There will be:

Music

Make up

Clothes

D.I.Y. your own protest sign - we'll help with it

FRIENDS

Come dance with us. Fuck nostalgia. Reminiscing is not the revolution.

WE ARE

Sara Leite / F. Belard



## **L. EVENTO “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named”**

Data: 3 de março de 2017

Local: Maus Hábitos, Porto

“Inspirada nas noites queer-trash das urbes, a Rabbit Hole tem crescido em Lisboa, dando espaço a queers e a prostitutxs, amantes da arte, do core, da artcore e do hardcore, cyborgues, genderfuckers e rave-feministas, numa fusão de lasers e techno.

Voltamos agora aos Maus Hábitos no Porto e num Vórtex de condições mágicas, lançar-nos-emos à transformação/transmutação/transusão de forças ocultas e inomináveis. Não porque não devam ser nomeadas, mas porque não podem. Pós-linguagem, pós-verdade, pós de arroz, pós narcóticos, entre outros (des)formatos e substâncias.

Reza a profecia:

Let us all become they who must not be named, they who will unleash the potential for other modes of calling, farting, walking and whatever other -ing's we may feel like tonight.

Pelo meio de tendas e quartos escuros, lendas e carnificina, rebenta o strobe num trejeito epilético dos corpos possuídos. Esta noite é um culto de exorcismo aos demónios oraculares dos últimos tempos. Dançamos para que nos tragam boas velhas e piores novas, de um futuro pelos ácidos queimado.

Para que nos libertemos..! já não sabemos bem do quê.

Programa da festa:

☹Performances☹

▶ Rabbit Hole

©DarkTent/BuracoCinzento/TendaDoCaralho/DaquiNãoSairásIgual© inscrições :

prod@rabbithole.pt

23:00 - 06:00

▶ Ineska Poís e Romain Beltrão

Karaoke : cara o que? Vem cá tar connosco\*

23:00 - 00:00

Ineska Poís e Romain Beltrão. O Romain trabalha com Lucie Lintanf com quem criou a plataforma SUPERCABRAS. Ineska Poís criou um espaço no qual começou a criar paisagens e canções. As SUPERCABRAS são hyperchèvres. Inês, Jamie, são outras cabras bacanas. Pássaros são outras cabras fixe que a Ineska e o romain gostam de ouvir."

## 🎧DJ sets🎧

A partir das 00:00

### ▶ queriaSTARmorta ★

### ▶ Cosmic Jive

Do experimentalismo no jazz, ao calor do neo-soul e à frescura primorosa das palavras, este set convoca danças delicadas a ouvidos e olhos atrevidos.

### ▶ MONSTERA

nem só o funaná secreto

nem só a cúmbia angulosa

nem só samba em tons de dourado

nem só o calor dos corpos

nem só a vontade da revolução

mas tudo isto e o que mais apetecer pela mão de uma monstera.

### ▶ D.B.é.R. aka DiscoBailaricoÉt(n)icoRamicha

Uma discórdia sonora ora saltar à corda com e sem roupa. Com toques de romã a noite vai ser de anca, graus, Laos e Kinshasa. Quem acha que que já achou tudo que ache outra vez, é que o músculo também é um cérebro.

<https://www.youtube.com/watch?v=VtWTBFTv3hw>

<https://www.facebook.com/discobailaricoetnicoramicha/>

### ▶ João Viegas (Rabbit Hole)

Do house ao techno, pelo ácido e Industrial, do abstrato ao concreto, dependendo da noite e do humor.”

## **M. EVENTO “Sans Sheriff After”**

Data: 28 de fevereiro de 2017

Local: EKA Palace, Lisboa

“Na ressaca do carnaval vamos parar ao EKA para um after de peso. Sem merdas nem medos reunimo-nos para o ritual da dança.

\*\*\*\*\*

Jerry the Cat

Emauz

Yari

YinYang

Minoria from D.B.é.R.

C.A.N.O.A

... ..

# Entrada »» 5 sherifes / 3.50 para cowboys/girls”

## N. EVENTO “Rabbit Hole: CARA NA VALA”

Data: 27 de fevereiro de 2017

Local: Fontória Club Bar & Disco, Lisboa

“Deitámos fora o fatinho de princesa unicórnio branca de neve do Frozen porque ficou muito trashado há dois afters e meio atrás. Acordadas com a Cara na Vala começamos a longa marcha para comprar ovos e batatas fritas e já agora aquele vinho que está com um desconto de 75%....

- Alguém sabe se virámos para o lado certo?

- Fogo, tinhas dito que era tipo cinco minutos!

E eis que depois de rejeitadas por cinco ou seis estabelecimentos menos amig@s, as kavaleiras da noite avistam um lugar seguro: - - Hey, mas isto não é o LIDL, é o Fontória!

- Oh miga, não ouvistes dizer? Esta noite são os dois a mesma coisa! 🍷🍷🍷

MEGA PROMOÇÃO:

2,99€ até à meia-noite.

~~4,99€ depois da meia-noite.~~ EDIT: AGORA 20% DE DESCONTO! - 3,99€ depois da meia-noite.

HIPER CUPÃO: não lave o carimbo da mão! Vale desconto de entrada no Sans Sheriff

After das 5h até às 12h

Trazer roupa confortável.

Que tipo de música esperar? Nenhum, não esperem, até porque vai ser difícil criar uma linha de pensamento lógica acerca do tipo de música. Basta olhar para o line up... mas pronto é para as pessoas perceberem né?

Sei lá, chaos, música tropical, uns hiphops, experimentalismos, música electrónica, pra curtir, uns tarraxos, umas batidas para abanar a anca que dói-me a cabeça, olha, vem só ...

Programa da Vala com Rabbit Hole DJs, performances surpresa e amigas convidadas:

♁ Dj Spider Man

♻️ pedro+belard (BUDS)

● DisKuntPregus presenting Tool Party

🕒 Minoria (DBér) B2B com o Diogo (PREC)

🕒 DJ DORAEMON

🕒 Manas, onde é que é o after!?

## **O. EVENTO “Post Pants”**

Data: 8 de janeiro de 2017

Local: Bar 49 da Galeria Zé dos Bois, Lisboa

“>>>POST>PANTS<<

The No Pants Subway Ride After Party>>>>>

>>Um mar de pernas invade o 49 ZDB para dizer xô ao frio. Uma vez mais a Rabbit Hole associa-se à No Pants Subway Ride Lisboa e chamamos um grupo de talentosos DJs para estender esta celebração da palermice pela tarde e noite dentro. Entrada grátis para quem chegar sem calças.\*

\*O incumprimento poderá implicar uma taxa por perna.”

P. IMAGEM DO EVENTO “Rabbit Hole presents FOMO: Fuck Off Missing Out”



*Ilustração de Lucie Lintanf*





**Q. IMAGEM DO EVENTO “Rabbit Hole: They Who Must Not Be Named”**



*Ilustração de Lucie Lintanf*



**R. IMAGEM DO EVENTO “Rabbit Hole presents Gender DetoNation”**

