

**GENEALOGIAS DA DANÇA ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA EM PORTUGAL**

**ANA BIGOTTE VIEIRA
CARLOS MANUEL OLIVEIRA
JOÃO DOS SANTOS MARTINS**

131

**Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (IHC-UNL) e
Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET-UL)**

**Instituto de Comunicação Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa (IC-FCSH/UNL), Escola Superior de
Teatro e Cinema (ESTC), Instituto Politécnico de Lisboa (IPL) e Associação Parasita**

Artista

(Página deixada propositadamente em branco)

Para haver uma *Timeline* da dança¹

Tomando diferentes formatos consoante as suas edições, o projeto *Para Uma Timeline a Haver – Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal* começou por ser um exercício performativo que tentava ativar memórias, mas transformou-se rapidamente numa maneira de mapear o pouco material editado sobre dança no país² colocando-o em relação com o contexto maior da história nacional, das grandes narrativas da história da dança e da arte ocidental, e da própria história global – tornando-se um dispositivo em exposição que dá a ver esse mapeamento, acrescentando-o e permitindo a sua problematização. Por ele se procurou provocar uma reflexão no tempo, abarcando a totalidade do séc. XX e o início do séc. XXI, chegando a hoje. E no espaço, permitindo a comparação entre o que se passa em Portugal e as grandes narrativas canónicas da História da Dança, por exemplo, mas também a sua inserção numa história cultural em sentido alargado. Funcionando por acumulação, este dispositivo expõe em negativo o que falta, contribuindo assim, esperamos, para desvelar lógicas narrativas que compõem a História mais ou menos oficial, desmultiplicando o passado e impelindo à escrita.

1 Este artigo segue de perto, atualizando, o texto apresentado na conferência *Transincorporados – construindo redes para a internacionalização em dança*, organizada no Rio de Janeiro em 2017 pelo Laboratório de Crítica do Departamento de Arte Corporal da UFRJ (LabCrítica), em parceria com o Festival Panorama e com o Museu de Arte do Rio. A participação nesta conferência foi possível graças ao apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

2 Como Fazenda, Ribeiro, Lepecki, Tércio Ribas, Roubaud, Sasportes, entre outros. Ver bibliografia.



Fotos 1, 2 e 3 – *Reencontro*. Solar do Dão, Viseu, 2016 ©Carlos Fernandes



Fotos 4, 5 e 6 – Ciclo *Nova-Velha Dança*. Teatro Sá da Bandeira, Santarém, fevereiro-junho 2017 ©Ana Bigotte Vieira

Como se pode ver nas imagens, na sua primeira instalação sistemática, em Santarém, tratou-se de uma instalação numa parede de 15 metros em que no centro figura uma linha reta subdividida em décadas a partir de 1900, num encadeamento que se lê da esquerda para a direita até se chegar ao presente, permitindo uma espécie de visão de conjunto sobre o que se conhece como século XX e possibilitando, sobretudo, uma série de leituras outras, parcelares e combinadas.

Sendo um dos nossos objetivos construir uma ferramenta que nos permitisse olhar para um contexto específico em relação com outros, chamando à discussão acontecimentos que não dizem respeito ao campo estritamente da dança ou da arte *em si*, mas sim aos enquadramentos que definem esses campos como tal, atualizando e esclarecendo permanentemente o que pode ou não ser considerado dança ou arte, decidimos criar várias categorias identificadas com legenda, correspondentes a manchas de cinco cores, que passamos a enunciar:

AMARELO: Obras – coreógrafos, bailarinos, companhias e coletivos: privilegiando a apresentação, inclui referências tanto a obras particulares como aos seus autores e à receção crítica de obras que contribuíram para uma “cultura comum” no que diz respeito à dança como prática artística.

ROSA: Pedagogos e escolas, instituições pedagógicas, estruturas de ensino: privilegiando os processos de trabalho e a transmissão, inclui pessoas singulares e escolas.

SALMÃO: Transformações culturais, eventos culturais e cultura em Portugal: inclui tanto referência a marcos significativos para uma leitura das transformações culturais em Portugal num sentido lato, como referência a grandes acontecimentos e eventos de índole cultural marcantes na afirmação, disseminação e legitimação da dança em Portugal.

VERDE: Grandes Narrativas da História da Dança e da Arte no Ocidente: inclui marcos da história artística internacional que se podem revelar (ou não) fundamentais para uma leitura relacional e comparativa.

VERMELHO: História Mundial e Nacional: inclui grandes eventos sociais, políticos, económicos e culturais tanto nacionais como internacionais.

A criação de categorias com cores distintas, de maneira a dar a ler de forma cruzada todas estas trajetórias, procura conjugar uma visão formalista da arte, atenta à especificidade de que as obras propõem (e a como o fazem) com uma atenção social e cultural aos contextos de onde estas emergem e às ideologias e cosmovisões que as informam, e como agem discursiva e afetivamente no mundo. Procura igualmente distanciar-se de uma historiografia que veria no particular “atraso” português causa, motor e justificação dos acontecimentos, aproximando-se de estudos que procuram entender como disputados e operativos (e não fixos e imutáveis) os termos “moderno”, “modernização” e “modernismo” – olhando para os modernismos no plural e procurando contribuir para o estudo daquilo a que se têm vindo a chamar modernidades descentradas.

As categorias criadas não procuram ser, portanto, imperativos rígidos, estabelecendo fronteiras entre acontecimentos (distinguindo o social do cultural e do artístico), mas construções provisórias, passíveis de serem postas em causa e motor de discussões. Do mesmo modo, não se procurou pelos verbetes (entradas textuais) estabelecer os modos particulares do discurso possível, podendo coexistir discursos na primeira pessoa, excertos retirados de livros, imagens fotocopiadas e coladas, desenhos ou descrição de sensações. Tentou-se, sempre que possível, que cada verbete valesse narrativamente por si, contando uma história, expondo um ponto de vista, ou mencionando um episódio, sempre indexado a uma data, justificada pela narrativa exposta no verbete.

Desdobramentos: um mecanismo modular e reprodutível para uma investigação coletiva

Como metodologia de pesquisa, o trabalho para este projeto foi efetuado em duas frentes:

1. Por um lado, e dada a parca existência de sistematizações ou de visões de conjunto sobre a dança no séc. XX em Portugal, pareceu-nos essencial dar ênfase a factos e histórias já razoavelmente estudados e comprováveis mediante documentação, esboçando uma espécie de “Estado da Arte” pela consulta do que está editado, que distribuímos por verbetes com fontes assinaladas.
2. Por outro lado, dado o contraste entre o *boom* da dança no Portugal democrático e a relativa ausência de estudos sobre as questões que esse *boom* levanta, procurámos provocar a recolha e a sistematização documentada de novas histórias, cuja autoria era assinalada e passível de ser futuramente citável, convidando pessoas concretas a escrever verbetes específicos sobre questões bem suas conhecidas.



Fotos 7 e 8 – Ciclo *New Age New Time*, novembro 2017 ©Ana Bigotte Vieira

A primeira tarefa tem vindo a ser realizada, com o apoio de vários investigadores na recolha documental e edição de texto. Nota-se um claro contraste entre a bibliografia referente à dança no período pré-democrático e no período democrático, sendo que a primeira está relativamente bem identificada, apesar de a investigação ter vindo a revelar fontes primárias sobre eventos que permanecem mal documentados, tais como diversas ocorrências de dança portuguesa nas então colónias ultramarinas. Reunindo e desfolhando as páginas das poucas obras existentes que refletem sobre a história da dança em Portugal até aos anos 90 do século XX (altura em que o apelidado movimento de Nova Dança Portuguesa começou a fazer-se conhecido no mercado Europeu) damo-nos conta da desmultiplicação daí por diante de fontes que se perdem entre livros de crítica apologética que “fazem história” *in momentum*, edições comemorativas ou de exportação das artes portuguesas pelo mundo, até chegar à desordem cibernética com milhares de conteúdos não tratados, onde o trabalho de recolha se torna caótico, carente de tratamento e de novos critérios. Se a investigação relativa ao início do século XX é passível de ser mais ou menos exaustiva uma vez que se distribui por um número limitado de obras, referências a autores e artistas, locais de apresentação, etc., ao chegarmos aos anos 90, com a proliferação de atividades pelo país, deixa de ser exequível a inclusão de todas as obras, todos os autores, todas as regiões, sem com isso tornar o projeto ilegível.

**Valentim de Barros (11/Outubro/1915
– 3/Fevereiro/1986)**

Valentim de Barros, presumível primeiro bailarino português a internacionalizar-se, ficou na história muito menos pela sua arte do que pelo seu terrível destino. Aos 16 anos inicia aulas de ballet com Ruth Aswin e terá participado como boy dançarino no teatro de revista, mas a intolerância familiar leva-o a prosseguir carreira em clubes noturnos de Espanha, até à aventurosa fuga da Guerra Civil, travestido de freira, rumo à Alemanha nazi, em 1937. Aí terá tido a oportunidade de integrar, designadamente em Estugarda, o corpo de baile de “As Criaturas de Prometeu”, de Beethoven, e “Petruschka”, de Stravinsky / Fokine. A deterioração mental associada a um episódio de toxic dependência e a um caso criminal estariam na origem da sua detenção e expulsão. Entregue à polícia política portuguesa, a sua agitação incoercível levou a uma perícia psiquiátrica e entrega à família. Sucessivamente internado no Hospital Miguel Bombarda a partir de 1939, e definitivamente em 1949, com o único diagnóstico de “psicopatía homossexual / pederastia passiva”, foi leucotomizado no dia 10 de Junho de 1948 à revelia do próprio médico assistente e lá permaneceu até à morte em 1986. Tardias (1968, 1980) entrevistas à imprensa constituem as principais fontes dos escassos e pouco fiáveis dados acerca da sua breve carreira.

—ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS, 8 de Fevereiro de 2017

1948



IMAGEM: Valentim de Barros. Década de 1930.

REFERÊNCIA: Avillez, Maria João (1980), “A memória de Valentim. Dançou em Berlim, viu Hitler, conheceu Marlene, vive há 43 anos num hospital de ‘loucos’”, Expresso, Suplemento Expresso Revista, 10 de Maio de 1980, pp. 18-R–19-R.

A segunda tarefa, ou a “encomenda” de verbetes específicos a uma série de agentes, especialistas e investigadores tem funcionado em “bola de neve”. Por um lado, convidamos autores a refletir sobre determinado assunto, por outro abrimos espaço para a sugestão de conteúdos e recomendação de outros autores, artistas, espectadores que, dentro de uma experiência privilegiada contribuam para preencher lacunas que a história eventual, jornalística e ensaística excluem. Assim, esta *Timeline* indefinidamente “a haver” acaba por concretizar um tipo de investigação que só coletivamente pode ser levada a cabo e essa é, talvez, uma das suas características maiores: a ativação de uma espécie de *general intellect* colaborativo, não tanto para a constituição de uma obra acabada, como para a compreensão de um contexto comum a vários agentes de que a exposição ou a edição são um meio possível, mantendo permanentemente aberta a investigação e as narrativas e ligações que ela permite traçar.

A *timeline* da *Timeline*: edições

Depois da já mencionada proto-edição de Viseu em 2016, no âmbito do espetáculo *Reencontro*³ de João Santos Martins com Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro; da edição inaugural de Santarém em 2017 no contexto do ciclo Nova–Velha Dança⁴ em que a *Timeline* foi várias vezes “ativada” pelos coreógrafos apresentados no festival; do regresso a Viseu, ao Teatro Viriato, no âmbito do festival New Age New Time, e de uma passagem pelo Rio de Janeiro em formato conferência, no encontro Trans-In-Corporados – Construindo redes para a internacionalização em dança ainda em 2017, o projeto ganhou novo fôlego a partir de 2019.

Abril a junho 2019: Na Escola Superior de Dança

De abril a junho de 2019, por iniciativa da Associação Materiais Diversos e em colaboração com a Escola Superior de Dança, trabalhamos com um grupo de cerca de 13 alunas da Licenciatura

³ Realizado por ocasião do dia da dança em 2016, o espetáculo *Reencontro* consistiu num convite ao coreógrafo João dos Santos Martins para 20 anos depois coreografar Vera Mantero, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro e Clara Andermatt, que em 1996 haviam partilhado o mesmo programa *Quatro Árias de Ópera* para o Ballet Gulbenkian, com espaço cénico de Álvaro Siza Vieira. Ver a esse respeito a folha de sala do espetáculo, disponível em: <https://jdsdm.hotglue.me/reencontro> (acedido em dezembro de 2019).

⁴ Nova–Velha Dança foi um ciclo distribuído por cinco meses e composto por espetáculos, exposições, conversas e workshops, que “parasitou” a atividade cultural da cidade de Santarém em 2017. Por ele se propôs uma visita a diversos contextos estéticos e sociais da produção coreográfica do Portugal democrático. Se por um lado se apresentaram trabalhos referenciais da chamada Nova Dança Portuguesa, por outro fomentou-se a produção atual dando a ver peças de coreógrafos cujo trabalho se afirmou na última década em circuitos independentes. Programa completo em https://issuu.com/parasita/docs/nova_velha_danca_programa_issue (acedido em dezembro de 2019).

Fotos 11 e 12 – Residência na Escola Superior de Dança, abril - julho 2019.
©Ana Bigotte Vieira



em Dança, de modo a espacializar todos os verbetes da *Timeline* até à data, dispendo-os ao longo de várias paredes, totalizando mais de 30 metros de comprimento.

Ao fazê-lo, fomos lendo coletivamente os verbetes um por um, uma década por encontro, regra geral, seguindo a organização categórica e cronológica sugerida, apresentando períodos, movimentos e figuras uns aos outros e, sempre que possível, traçando novas relações e genealogias. Desta forma, foi possível testar a *timeline* enquanto ferramenta pedagógica, especificamente em contexto escolar e académico, e aferir o tipo de aprendizagens que facilita. Esta espacialização dos conteúdos foi particularmente importante pela sua duração, ao longo de três meses, três horas por sessão, uma vez por semana, o que permitiu uma demora na instalação de que nunca se houvera disposto e, com isto, a possibilidade de novas leituras tanto sincrónicas como diacrónicas. Pudemos assim delinear todo um conjunto de relações que estavam por identificar, reconhecendo genealogias cujas relações de descendência variam entre tipologias como: “estudou com”, “dançou com”, “derivou de”, “deu origem a”, etc. Neste sentido, identificaram-se linhas genealógicas prolongadas, como a do Ballet Gulbenkian ou a da



Fotos 13, 14 e 15 – Des|Ocupação do Atelier Real, Lisboa, Rua do Poço dos Negros, julho 2019 ©João dos Santos Martins

Companhia Nacional de Bailado, de onde muitas outras descendem; ou a de figuras que perduram e estendem a sua influência no tempo, como os coreógrafos Rui Horta e Madalena Vitorino que atravessam quatro décadas de dança em atividade regular, para dar dois exemplos de entre vários. Dispondo de um tempo longo de montagem, foi possível também pensar a instalação e as genealogias coletivamente, não só com o grupo de alunas, mas também com uma série de convidados e colegas com quem discutimos o projeto e que nos ajudaram a percorrer as leituras possíveis dos conteúdos em exposição, assinalando faltas, curiosidades, problemas e traçando novas relações. Entre autores como José Saspertes, Daniel Tércio e David Guéniot, contámos também com artistas/ investigadoras como Ana Mira, Sílvia Pinto Coelho e Paula Caspão. É de referir em particular a visita do coreógrafo Francisco Camacho, figura central em algumas das histórias da dança portuguesa dos anos 90 até hoje, que percorreu na *Timeline* as narrativas das quais é protagonista, rememorando-as a partir da leitura dos verbetes em que está direta ou indiretamente implicado. Ativou-se com isto uma performatividade da *Timeline*, que será tão múltipla quantas leituras dela se fizerem por quem nela esteja retratado. Histórias, narrativas e genealogias que se fazem assim presentes tanto em papel como em corpo.

Julho 2019: Na Des|Ocupação da REAL

Em Julho de 2019, a convite do coreógrafo João Fiadeiro, participámos no evento Des|Ocupação, efeméride que marcou o fim do Atelier REAL⁵. Para tal, e dado o curto tempo de montagem de que dispúnhamos, servimo-nos dos verbetes que havíamos usado em Santarém em 2017 relativos ao período de existência da estrutura de João Fiadeiro, de 1990 até ao presente. Estes foram dispostos ao longo da cronologia que se desenhou nas quatro paredes de uma sala de exposições do

⁵ O Atelier REAL, situado na Rua do Poço dos Negros 55, também a “casa” da Companhia RE.AL liderada pelo coreógrafo João Fiadeiro, foi um espaço central da experimentação em Lisboa nas primeiras décadas de 2000. Ver a respeito do seu atribulado fim as notícias de 2019 <https://www.publico.pt/2019/07/27/culturaipilon/noticia/chegou-fim-projecto-danca-real-coreografo-joao-fiadeiro-1881466> (acedido em dezembro de 2019), e de 2015 <https://www.dn.pt/artes/sem-apoios-joao-fiadeiro-fecha-a-real-e-processa-o-estado--4625668.html> (acedido em dezembro de 2019).

Atelier, à rua do Poço do Negros em Lisboa, ao longo da qual se dispôs também uma série de documentos do arquivo da estrutura. Estes documentos, que davam a ver a história da REAL através de muitas das atividades que promoveu e dos projetos que produziu ao longo dos anos, justapostos aos verbetes amarelos, que contavam histórias diversas da dança enquanto prática artística em Portugal, permitiram visualizar os contextos artísticos e de produção em que a REAL se afirmou; e, sobretudo, a forma como a transformação desses contextos acompanhou as transformações da REAL, tanto nas estéticas como nos modos de produção exercidos. Entre os documentos do arquivo da REAL constavam programas de ciclos de performance e residências artísticas, fotografias de peças coreográficas e performativas, artigos de imprensa e críticas, textos de artista, jornais, folhas de sala e edições várias. Estes, justapostos aos verbetes, permitiram reativar a *Timeline* na sua função dialética, no que ao diálogo entre diferentes fontes e registos diz respeito, bem como na sua função crítica, enquanto espaço de memória e discussão. Tal como descrito acima no caso do coreógrafo Francisco Camacho, estas reativações são particularmente expressivas sempre que um dos artistas presente nos verbetes se revê e revisita a sua história à luz do diálogo entre a memória viva (a sua) e a informação em exposição. Inevitavelmente, um dos grandes protagonistas da história do Atelier REAL foi o próprio João Fiadeiro, e a instalação dos verbetes na celebração do fim do espaço, que durante 15 anos acolheu as suas atividades, serviu para escutar a leitura que o coreógrafo faz da sua própria história através da ferramenta que a *Timeline* se dispõe a ser. De certa forma, a *Timeline* voltou aqui a funcionar como um espaço que acolhe a revisitação da história da nova dança pelos seus protagonistas, como acontecera na proto-instalação de Viseu.

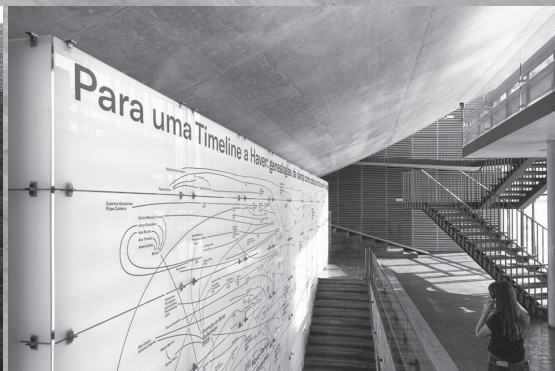
Dezembro 2019: No aniversário d'O Rumo do Fumo

Não muito tempo depois, em dezembro de 2019, realizámos uma nova instalação que operou o mesmo tipo de diálogo com materiais de arquivo, desta vez por ocasião do vigésimo aniversário d'O Rumo do Fumo, estrutura de produção que tem vindo a representar artistas como Vera Mantero, Miguel Pereira ou André Guedes. Após algum tempo de pesquisa no seu arquivo, ao Espaço da Penha na Travessa do Calado em Lisboa, acabámos por selecionar um conjunto de cartões de visita feitos com fotografias dos espetáculos produzidos pela estrutura. Estes foram dispostos ao longo da cronologia nas datas de produção suas correspondentes, em justaposição a um diagrama de genealogias que representava o conjunto de relações já descritas: “deu origem a”, “derivou de”, “estudou com”, “dançou com”, “transformou-se em”, etc. Este diagrama, na tradição dos fluxogramas dos movimentos artísticos, esquematizava parte da investigação em curso e, tendo por referente apenas a produção artística, tentava, tal como o projeto da *Timeline* no seu todo, contextualizar na longa duração o movimento da dança independente

identificado como Nova Dança Portuguesa. Feito de nomes ligados entre si por linhas, o diagrama organizava-se da direita para a esquerda, o que permitia uma leitura da informação do presente para o passado, ou seja, uma leitura da história do séc. XX à luz dos dias de hoje. Apesar de todos os nomes estarem dispostos cronologicamente, associaram-se datas apenas às estruturas e eventos, já que é possível registá-las como marco do seu início. E também a falta de bibliografia sobre as gerações de 2000 em diante assinalou uma incapacidade de leitura sistemática global, em que a multiplicação de artistas, estruturas, polos de formação, nacional e internacional, fez com que a identificação de linhas genealógicas fosse cada vez mais melindrosa, reforçando a incapacidade de captura que este exercício de síntese aparenta propor. À data e dada a natureza do projeto, o carácter incompleto da investigação levou a que o diagrama se apresentasse também em processo, sinalizando o desenho de uma constelação em movimento, passível de ser retratada de tantas formas quantas pesquisas se fizessem. Por esta razão, abrimos o desenho à participação pública e convidámos a comunidade de visitantes a realizar um esforço de imaginação de outros desenhos, a lápis, passíveis de se justapor, acrescentando faltas e possíveis linhas distintas. A par do diagrama com as fotos das peças produzidas pel'O Rumor do Fumo entre as suas linhas, colocámos na mesma parede, mas destacado, um friso de recortes de jornal que davam conta não só da atividade d'O Rumor do Fumo ao longo dos anos, mas também da sua receção pública, em particular pela crítica. Tal como no caso da instalação realizada pela ocasião do fim do Atelier REAL, também aqui se criou um espaço de rememoração crítica que, com a possibilidade de participação pública através da escrita, reiterou a dimensão de pensamento coletivo que o projeto tem vindo a convocar desde o seu início.



Foto 16 – Aniversário d'O Rumor do Fumo, Espaço da Penha, Lisboa, dezembro 2019 ©Vitorino Coragem



Fotos 17, 18, 19, 20 e 21 – Festival
Materiais Diversos, Centro Cultural
do Cartaxo, outubro 2019
©Nuno Direitinho e
©João dos Santos Martins



Outubro 2019: Materiais Diversos, Cine-Teatro do Cartaxo

É importante notar que o tal diagrama já tinha sido exposto anteriormente por ocasião do Festival Materiais Diversos, em setembro de 2019, no Centro Cultural do Cartaxo, para o qual foi especialmente construído, ocasião que marcou o fim do período de trabalho iniciado na Escola Superior de Dança, tal como descrito acima. Neste caso, o diagrama foi apresentado como um objeto autônomo, cuja leitura se articulava com a de um outro objeto, criado também especialmente para aquela ocasião: um conjunto de 12 pranchas (sensivelmente uma por década), com 20 a 30 imagens cada, acompanhadas de textos explicativos. Em rigor, os textos explicavam menos as imagens do que a época, os contextos e as danças a que elas se referiam. Neste caso, os períodos históricos organizaram-se em torno de “anos-chave”, não obstante a insistência na escolha de doze anos-chave, ou seja, um por década, em que 1900, 1917, 1925, 1931, 1940, 1956, 1968, 1974, 1984, 1991, 2000, 2011 eram apresentados como pontos de paragem numa narrativa contínua assinalada pela cronologia. Para além das leituras textuais, a justaposição das imagens no seu conjunto epocal oferecia leituras de base iconográfica, fosse pelas relações pelas quais se escolheu justapor em proximidade umas imagens e não outras, fosse pelas relações não antecipadas que emergiam dessa mesma proximidade. Exemplos disto são as tendências estéticas que se conseguiam entender com a visualização de conjuntos numerosos de imagens, tais como a tendência para a deformação e criação de monstros nos corpos da dança dos anos 90, ou a tendência para a utilização de objetos em cena na dança dos anos 2000. Neste sentido, estas pranchas de imagens ofereciam a possibilidade da leitura iconográfica por ressonâncias e analogias, um pouco ao estilo do método warburgiano.

Ferramenta de exercício, estudo e transmissão coletiva: o que se pode ler na *Timeline*

Sendo o foco central da *Timeline* aquilo a que demos o nome de dança enquanto prática artística, isto é, enquanto agente discursivo e forma de pensamento ancorado no seu tempo, nela figuram também, ainda que com menos relevo, danças sociais e etnográficas bem como projetos coreopolíticos estatais, sendo assinalável, como já referido, a quase ausência de referências, à dança artística ou às danças em geral no Portugal colonial e ultramarino, dada a escassez dos estudos.

Várias narrativas, muitas vezes contraditórias entre si, podem ser dadas a ler nesta *Timeline* – narrativas de cosmopolitismo e modernidade; de nação e de portugalidade; de negação e de ausência; de excesso e de coreografização estatal dos corpos; de género e colonialidade... De entre estas, e diferindo delas pelo seu sentido unívoco, a narrativa que abaixo se reproduz sintetiza uma brevíssima leitura de conjunto apresentada no Brasil em 2017 em moldes de apresentação do “caso português” que, repetimos, não é apenas um nem deve ser lido univocamente, daí a razão mesma de construção do projeto que até aqui temos apresentado.

Ainda assim, aceitando o desafio de tentar esboçar uma narrativa geral, pode observar-se que nos anos 10, 20 e até meados dos 30 do século passado é notória a presença da dança numa Lisboa relativamente cosmopolita, onde se sucedem apresentações em teatros e *shows* de variedades (Josephine Backer, Loie Fuller, *jazz*, danças mouriscas, *Ballets Russes*, modernismo e Orpheu) e timidamente despontam aulas particulares de eurytmia com madames estrangeiras que por vezes ensinam em espaços recreativos ou círculos culturais à cultura operária. Nos anos 40, a partir da “política do espírito” dos então chefe de estado António de Oliveira Salazar e ministro da propaganda António Ferro e da subsequente folclorização do país, o projeto mais visível parece ser a criação dos Bailados Portugueses Verde-Gaio, com a sua invenção de um dançar a nação e a sua história, cujos mitos estavam, por esta via e por outras, a ser reinventados. A partir dos anos 1950, muito embora a ditadura portuguesa se mantenha, o projeto cultural de Estado parece esmorecer ou manter em traços largos as linhas traçadas nos anos 30 (como os ranchos folclóricos), o que fará uma elite cada vez maior da população instruída (que lê jornais e revistas, consome filmes e música estrangeira e se aficionará à recentemente instituída televisão) distanciar-se em termos culturais de um regime que se dizia nacionalista, anticosmopolita e antimodernidade, sempre sem que um grande investimento venha a ser feito na disciplina da dança em particular. Esta, por sua vez, acabará por encontrar forma já nos anos 60 em instituições privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian, que funda o Grupo Gulbenkian de Bailado (futuro Ballet Gulbenkian), ou graças ao trabalho isolado de pedagogos. Nesta década, não apenas o início da guerra colonial e a imigração fazem muita gente deixar o país, como as duas crises estudantis e a ausência de oportunidades levam a um maior descontentamento com um regime que acompanha Maurice Béjart até à fronteira por este se dizer explicitamente antifascista (o que fará a Fundação Calouste Gulbenkian, como forma de se desculpar pelo procedimento estatal, apoiar a fundação da escola de dança Mudra, em Bruxelas). Os anos que antecedem a revolução marcam a reformulação do conservatório (cujo ensino não era reformulado desde os anos 30) e lançam as bases para a criação futura da Escola Superior de Dança já depois do 25 de Abril, sendo apenas na década de 1980, data da inauguração do primeiro museu de arte moderna do país, que começará timidamente a despontar uma dança independente a que se chamará o movimento da Nova Dança Portuguesa, que tem um *boom* no início de 1990 quando se começam a sentir os frutos da entrada na Comunidade Económica Europeia.

A Nova Dança Portuguesa, composta muitas vezes por bailarinos formados nas (e dissidentes das) instituições privadas existentes à época, caracterizar-se-á por se constituir enquanto plataforma privilegiada para o que André Lepecki descreve como o complicado processo de “activação [de] um corpo dançante, imerso na contemporaneidade e a reflectir o nervosismo da história” (2001)⁶.

⁶ “Aquilo a que se chamou ‘Nova Dança Portuguesa’ não é nem um movimento, nem um estilo, antes o nome que se deu ao conjunto heterogéneo dos trabalhos de um grupo de coreógrafos que começaram a produzir as suas obras nos finais dos anos oitenta, inícios de noventa.” (Lepecki, 2001).

Este movimento terá uma rápida aclamação, fomentada também por uma necessidade estatal de dar a conhecer a cultura portuguesa na recém-entrada Europa (que na altura coincidia com a modernidade). Infelizmente esta aclamação não terá o correspondente institucional, continuando as principais instituições de dança do país com matrizes relativamente conservadoras e a formação contemporânea relegada para a informalidade de festivais, produtoras ligadas a coreógrafos e estruturas privadas fundadas por artistas. Apesar disto, acontece uma proliferação de coreógrafos e contextos de apresentação variados, na sua maioria subfinanciados, o que leva a uma grande prevaricação do trabalho e, simultaneamente, a grandes vagas de emigração de artistas nacionais em busca de melhores sistemas de segurança social e de financiamento para os seus projetos. O fetiche pelos jovens artistas e pelos artistas áureos da Nova-Velha Dança Portuguesa persiste sem, no entanto, se procurarem rumos discursivos que efetivem uma reflexão estética do meio. Com a abertura das instituições portuguesas às redes europeias, ocorre também uma monoculturação estética – a estética oficial – que circula globalmente através de sistemas que facilitam a programação de certos agentes artísticos em detrimento de outros.

Esta leitura, em positivo, permite ler em negativo, sobretudo quando feita a partir das hesitações e das histórias específicas contidas e narradas nos verbetes de autor, os modos como “novo”, “moderno” ou “modernidade”, quando referidos a práticas concretas, foram muitas vezes termos disputados e usados em contraposição a outros termos, sendo importante entender quem os usa, em que contextos, e a que se opõem. Por exemplo, a modernidade discursivamente negada, de forma moderna, por Salazar na rádio, em 1932, é um projeto coreopolítico estatal, como o é a modernidade defendida pelo primeiro ministro Cavaco Silva nos anos 80: por ele se impõe à população um ritmo, um conjunto de coreografias, determinadas cadências. Seja estando atrasado (ou procurando estar atrasado – como no primeiro caso em que Salazar “recusa” a modernidade), seja correndo (como no segundo caso, em que Cavaco Silva exorta a que se corra em direção a ela, acertando o passo com a Europa) a modernidade é, antes de mais, uma lógica, um conjunto de discursos em que o referente se encontra *além*. Por eles se põe em marcha um movimento e se suscita uma leitura do passado à sua luz, criando distorções. De facto, há toda uma leitura da história e da história da dança em Portugal que é feita à luz de um suposto atraso, “colando-se” aos discursos do senso comum e da academia, “que se deixam prender quase inconscientemente nesta narrativa”, quer seja escolhendo como objeto de estudo “essa mesma distância de Portugal em relação ao ideal”, quer seja para “contar uma espécie de versão portuguesa da história da Europa a partir de objetos que em Portugal são irrelevantes” (Trindade, 2004).

Já o “novo” de Nova Dança Portuguesa diz respeito à afirmação de um tipo de dança independente até então pouco existente, mas também àquilo que na Europa se seguiu à “vaga” da Nova Dança Francesa e da nova Dança Belga, antecedendo a Nova Dança de Leste, nomes cunhados para

facilitar um tipo específico de circulação internacional particularmente forte depois do tratado de Maastricht, que procurou unificar e aproximar económica e culturalmente a Europa.

Continuando...

Procurando concluir, partilhamos algumas notas sobre por que razão foi possível fazer isto agora e por que razão pode ser interessante continuar:

- sentimos necessidade de ter uma visão de conjunto sobre o século XX, colocando-o em perspetiva para o poder estranhar; e quisemos fazê-lo traçando uma história das transformações da corporalidade e das coreopolíticas que lhes estão associadas. Sem que tal fosse premeditado, tê-lo-emos feito nos termos da tecnologia de que hoje dispomos (a internet), de que um projeto deste género é indissociável;
- interessa-nos o carácter de estudo e de ferramenta que um exercício deste género comporta; a ênfase não apenas na possibilidade de acreção, correção e remoção de verbetes, mas também na criação de futuras ligações entre estes. E o carácter tanto quanto possível narrativo de cada verbete, capaz de albergar em si uma pequena história, passível de ser transmitida. Historiograficamente debatemo-nos com a vontade simultânea de dar a ver periodizações sem perder a criação de uma rede de sobreposições, e com a tentação warburgiana da criação de pranchas de imagens fora da história, para dar a ler eventuais ressonâncias formais.
- interessa-nos também a possibilidade de desenvolver, acrescentar e estudar faseadamente pedaços específicos da *Timeline*, abordando em pormenor décadas, autores, companhias, séries de eventos, etc., permitindo aprofundar e depurar a investigação iniciada, propondo novas configurações;
- do mesmo modo, interessava-nos a proposta performativa de percorrer fisicamente o tempo, caminhando ao longo da parede num corpo-a-corpo com a História fragmentada em histórias relacionáveis entre si. Gostamos da possibilidade pedagógico-ficcional da criação de viagens pela *Timeline* formando guias mais ou menos (in)formados, que nos propõem viagens por estas narrativas;
- vemos a possibilidade de se redesenhar a informação compilada, equacionando futuras edições em livro, *website* e exposição, edições essas que permitirão dar a ver outros tipos de ligações entre os eventos, albergando suportes distintos e abrindo espaço a outras leituras. Mas temos presente a dificuldade última de, em eventuais edições “fixas”, se distorcer um projeto assente no que falta e na localização da falha, transformando-o num projeto de afirmação de presenças.

Adenda

À data da edição deste texto encontramos-nos a preparar uma nova instalação do projeto, desta feita na Fundação de Serralves, no âmbito da sua programação de Artes Performativas. A exposição, em dois andares, inaugurará no festival Dias da Dança de 2020. Encontramo-nos igualmente a preparar um *website* para o projeto, com o apoio do Centre National de la Danse.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

Caspão, Paula (org.) (2014). *The Page as a Dancing Site, customize your margins according to the content*. Lisboa: Ghost Editions.

Fazenda, Maria José (2007). *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta Editora.

_____. (org.) (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Edições Cotovia.

Fiadeiro, João (2017). *Composição em tempo real: anatomia de uma decisão*. Ghost Editions.

Fiadeiro, João & Santos, Ezequiel (2001). *[Documento]10+10, Contributo para Uma Cartografia da Dança Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Fórum Dança/RE.AL.

Guéniot, David-Alexandre (org.) (2000). *DOC.LAB, Uma Publicação Lesível, nº 0*. Lisboa: RE.AL.

Coelho, H., Sasportes, J., Assis, M. (1994). *Dançaram em Lisboa. 1900-1994*. Lisboa: L94.

Lepecki, André (2001). *Dancing Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997)*. Dissertação de Doutoramento, Department of Performance Studies, New York University.

_____. (ed.) (1998a). *Theaterschrift – nr. extra (Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa)*. Lisboa: Danças na Cidade/Edições Cotovia.

_____. (1998b). "Corpo atravessado, corpo intenso", *Theaterschrift, Nr. Extra, Intensificação: performance contemporânea portuguesa*, Edição Danças na cidade e Edições Cotovia, 19-29.

_____. (1998c). "Corpo Incerto.", *Revista Elipse 2 (Outono)*, 55-61.

_____. (1992). "João Fiadeiro: Cair na Re.al.", *Revista Blitz*, 11 de fevereiro.

Ribeiro, António Pinto (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega.

Santos, Boaventura (1994). *Pela Mão de Alice – o Social e o Político na Pós Modernidade*. Lisboa: Afrontamento.

Sasportes, José (1970). *História da Dança em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian. Edição do Serviço de Música, Lisboa.

Schau, Peter & Doukas-Schau, Sosso (2011). *Uma vida ao serviço da dança rítmica*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Tércio, Daniel (ed.) (2019). *Dançar para a República*. Lisboa: Leya Caminho, 196.

____ (2004). *A dança no sistema educativo português*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, Escola Superior de Dança de Lisboa.

Vieira, Ana Bigotte (2016). *NO ALEPH – para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989*. Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.