

Do lugar que nos dança ao lugar que nos faz dançar: Poéticas de emancipação em Portugal

From the place that dances us to the place that makes us dance: Poetics of emancipation in Portugal

 Vicente, Gustavo

 <https://orcid.org/0000-0002-2130-4025>

Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal
gvicente1974@gmail.com

Resumo

Tendo por base a experiência crítica da performance *Nome de filme*, de Bibi Dória, particularmente sobre duas das suas apresentações – no programa Interferências, em 2021, e no ciclo Cartografias, em 2023 –, este artigo começa por identificar a presença crescente de um conjunto de artistas migrantes cujo trabalho se tem manifestado de forma marginal ao encadeamento histórico da dança contemporânea em Portugal. Nesse sentido, desenvolvo a noção de *geodança* para me referir às forças canónicas que procuram estabelecer relações de causa-efeito entre as práticas artísticas e o legado sociocultural do território onde estas estão implantadas; reconhecendo, através do levantamento dos estudos existentes, os contornos específicos do panorama nacional.

É a partir deste confronto crítico que reforço a ideia do surgimento de uma prática nómada – para a definição da qual recorro ao pensamento de Rosi Braidotti – e que tem vindo a ocupar um espaço de contramemória e resistência aos processos de sedimentação epistemológica de uma possível genealogia da dança em Portugal. Neste contexto, abordo a relevância do posicionamento político em torno de questões emergentes e do carácter interdisciplinar das propostas

apresentadas, sublinhando a necessidade de encarar a criação contemporânea a partir de uma perspectiva transversal ao estudo das artes performativas.

O olhar que conduz a minha escrita é o de um espectador implicado, designadamente sobre a performance de Bibi Dória, tentando, desse modo, situar o lugar a partir do qual avisto as coisas. Não só para poder oferecer-me enquanto correspondente desse mesmo movimento primordial da errância, mas também para deixar em aberto outras possibilidades de escuta e sensibilidades cognitivas sobre estas poéticas de emancipação territorial.

Palavras-chave

Cânone da dança; História da dança em Portugal; Interdisciplinaridade; Pensamento nómada; Geodança

Abstract

Based on the critical analysis of the performance *Nome de Filme* by Bibi Dória, namely on two of its presentations – the program *Interferências* in 2021 and the cycle *Cartografias* in 2023 – in this paper, I begin by identifying the growing presence of a set of migrant artists whose work has been manifested marginally to the historical chain of contemporary dance in Portugal. In this sense, I develop the notion of *geodance* to refer to the canonical forces that seek to establish cause-and-effect relationships between artistic practices and the sociocultural legacy of the territory where they are located, recognizing, through a survey of existing studies, the specific contours of the national landscape.

It is through this critical confrontation that I reinforce the idea of the emergence of a nomadic practice – for the definition of which I resort to the thought of Rosi Braidotti – which has been occupying a space of counter-memory and resistance to the processes of epistemological sedimentation of a possible genealogy of dance in Portugal. In this context, I address the relevance of the political positioning around emerging issues, the interdisciplinary nature of these proposals, and, consequently, the need to look at contemporary dance from a perspective that is transversal to the study of performing arts.

The perspective that guides my writing is that of the involved spectator, particularly on Bibi Dória's performance, thus trying to situate the place from which I see things. Not only to be able to offer myself as a correspondent of that same primordial movement of wandering but also to open other possibilities of listening and cognitive sensibilities regarding these poetics of territorial emancipation.

Keywords

Dance canon; History of dance in Portugal; Interdisciplinarity; Nomadic thought; Geodance

Preâmbulo

O presente artigo exprime uma perspetiva ancorada na minha experiência enquanto espectador do *Nome de filme*, de Bibi Dória, e nas questões epistemológicas que esta pode convocar. Ao abordar a correspondência que se traça entre a perceção imediata do espetáculo e sua reflexão posterior, espero, assim, manifestar um valor crítico acrescido. O mesmo valor que Latour (2004) reconhece no gesto crítico quando libertado do equívoco da neutralidade; ou seja, aquele que é construído sobre o

interesse apaixonado de quem olha, e a partir do qual se pode chegar a conclusões inesperadas e multiplicadoras das possibilidades de sentido. No fundo, seguindo aquilo a que Ingold (2015) chamou de *observação participante*; isto é, prestando particular atenção ao que o experienciado nos sugere, dando, desse modo, a ver uma forma alternativa de produção de conhecimento em torno dos estudos artísticos em Portugal.

Parte I

Tanto da primeira como da segunda vez, ela começa por tirar os sapatos. Parece haver uma intenção de escuta nesse gesto, uma forma de sentir o território que circula debaixo dos pés. Talvez o facto de ser de uma terra distante dê outro peso ao seu andar descalço. Da primeira vez, ocupa um recanto em ruínas no Palácio Pancas Palha, em Lisboa. O chão que pisa está cheio de todo o tipo de detritos, alguns em avançada decomposição. Um prego ferrugento, saído de uma tábuca caída no solo, impregna o encontro de uma inquietação epidérmica. Não há uma coreografia segura no passo que toma como seu. O lugar é assumidamente precário. Da segunda vez, entra pela porta da sala 3 do Espaço da Penha, na mesma cidade. O piso por onde atravessa o estúdio não oferece qualquer desconforto; pelo contrário, convida legitimamente ao contacto direto com o linóleo. O gesto de tirar os sapatos ganha aqui um contorno mais figurado:

o da bailarina que se apresta para trabalhar. O lugar é o da dança.

Sentada, esfrega o rosto com ambas as mãos antes de pousar o olhar num ponto de fuga distante. Apesar da proximidade do público, o diálogo é com o infinito da sua memória, não um convite ao envolvimento dos espectadores. — “Tela preta” — diz, imprimindo um novo começo, agora sob a aura dos eventos passados. Da primeira vez, estas palavras contrastam com a realidade a céu aberto, onde antes teria existido um telhado. Tudo na paisagem remete para histórias esquecidas (Figura 1). Da segunda vez, a janela aberta atrás de si revela as traseiras silenciosas de um prédio deslavado. O quadro de fundo é típico do subúrbio, transportando a cena para a periferia das coisas, para a margem (Figura 2). Em ambos os casos, no entanto, a ideia soprada de “tela preta” dá o mote para a entrada no imaginário cinematográfico. A minha aten-

Figura 1

Nome de filme



Nota: Apresentação de Nome de filme, de Bibi Dória, no programa Interferências (Companhia Olga Roriz), edição de 2021. Fotografia de © Ana Brígida. CC BY 4.0

Figura 2

Nome de filme



Nota: Apresentação de *Nome de filme*, de Bibi Dória, no ciclo Cartografias#5 (Imagem estática do registo audiovisual do Forum Dança), em 2023. CC BY 4.0

ção passa a ser pautada por dois andamentos distintos que se entrecruzam: o discorrer virtual de imagens num écran e o habitual suceder do mundo empírico que compõe a sensação de estar ali, naqueles sítios. Há um filme passageiro, invisível, que se anuncia, e outro, imperativo ao olhar do público, no qual ancoramos a nossa impressão de continuidade e permanência.

Conheço as causas que me levaram até ali. Da primeira vez, guiado pelo carácter emergente do programa Interferências – um festival de apoio à criação promovido pela Companhia Olga Roriz (Festival de apoio à criação da companhia Olga Roriz, 2021). Da segunda, pelo contexto de natureza experimental do ciclo Cartografias, do Forum Dança (Forum Dança, 2024). O enquadramento parece similar, mas há subtilezas que auguram experiências distintas. No primeiro caso, a seleção dos trabalhos é feita por candidatura; no segundo, por convite. Ao primeiro acorrem usualmente artistas em começo de

carreira; ao segundo artistas mais consolidados profissionalmente – ainda que disponíveis à exploração de topografias estéticas alternativas. Talvez seja por isso que, entre a primeira e a segunda vez, tenham decorrido dois anos. Apesar de a dramaturgia de base ser a mesma; apesar de ela, Bibi Dória, incorporar a mesma proveniência longínqua. A “tela preta” que dá cor ao filme porvir não é a mesma em todo o lado. Pelo contrário, ela reflete as condições dentro das quais as imagens se desenrolarão e os diversos rostos sobre os quais a performer assentará arraias discursivos, materiais e afetivos. O público que orbita cada um dos festivais também é diferente. Na segunda vez, por exemplo, pude constatar a presença de vários programadores e coreógrafos de renome na história da dança portuguesa. Dado o terreno familiar que circunscreve o panorama artístico nacional, a presença destes nomes dificilmente passa despercebida, acrescentando ao espaço uma qualidade fantasmagórica que

a performance de Bibi Dória, irremediavelmente, terá de habitar.

É sobre estes tons diferenciados de portugalidade que ela enuncia o título que dá corpo a um outro contexto histórico, cultural, geográfico: *Copacabana Mon Amour*. E continua situando o filme, dando conta do seu autor, Rogério Sganzerla, e o processo de restauração de uma película deixada ao abandono durante muito tempo, desde que foi realizada e censurada nos anos 1970. Da primeira vez, a declaração do “avançado estado de deterioração” em que a obra foi encontrada traça uma correspondência visível com os escombros que envolvem a performer, intensificando, em tom de lástima, a luta inglória contra o esquecimento. Da segunda vez, a correspondência traça-se – ainda que de forma oblíqua – com o passado não registado da dança e com a urgência de resgatar os seus testemunhos; de compor um arquivo que dê um sentido ancestral às práticas de agora. Demasiado especulativo? É possível. Mas o campo aberto pelo cuidado posto na explanação dos factos, na descrição da conjuntura de negligência material que motivou as suas escolhas dramáticas assim o consente. Em qualquer dos casos, a juntar à evidência de que Bibi Dória não pertence ao universo geracional das imagens que vai descrevendo, desvela-se mais uma camada de estranhamento que vai fazendo contrastar a sua presença com os lugares que a rodeiam – com o contexto que a precede e a torna estrangeira do presente. Um presente, um *aqui e agora* que, de forma pausada, quase mecânica, ela vai tentando ocupar ao longo da performance, através do esforço para traduzir a matéria instável que compõe a sua lembrança das coisas – que compõe uma versão possível de si mesma.

E assim prossegue, contando ao ritmo do português do Brasil – que é o seu – a memória que guarda desse filme antigo. As imagens que evoca são as de uma cinematografia surrealista, meio *kitsch*, de tom declaradamente provocador, típico dos autores subversivos do período da ditadura no seu país. Não será por acaso que, entre cada passagem de uma cena para outra, ela pronuncie de forma audível a palavra “corta” – que, acompanhada por um gesto de mãos que faz lembrar o bater

da claquete, vai retomando essa sombra de censura que marcou para sempre, entre tantos outros projetos, *Copacabana Mon Amour*. A cadência, cada vez mais regular, desse gesto de interrupção tem, no entanto, um outro efeito: impede-nos de mergulhar completamente no encadeamento imagético do filme. Trata-se do corte que provoca na ordem percetiva do encontro, assinalando de forma categórica o momento em que a nossa receção alterna entre o alheamento necessário à idealização das cenas narradas e a atenção dada à coreografia subtil do corpo dela, tão perto, à nossa frente.

Refiro-me, em particular, à coreografia errática, vacilante, que o seu olhar percorre em busca das suas recordações do filme, em busca da sequência correta das cenas, numa manifesta obsessão pelo rigor da descrição. O que ela tenta exprimir não é a impressão que teve do visionamento da fita, não é a sua interpretação, mas um retrato o mais fiel possível à matéria original sobre a qual agora dança. Por vezes, para, fica quase imóvel, a perscrutar os confins da sua memória. Outras vezes, perante um engano (que ninguém mais reconheceria), volta atrás, repete, corrigindo um detalhe ou enxertando uma cena esquecida. O seu corpo reminescente acompanha todas estas hesitações, toda a instabilidade inerente ao vasculhar exigente do espírito. É esse movimento ético que nos faz mergulhar na esfera melancólica, por vezes desesperada, do seu rosto em acelerada introspeção, como se em transe. A escala de atenção que agora predomina é outra: mais recortada, mais íntima, mais afeita ao compasso interno que reconhecemos no gesto de recordar, na consciência subjetiva que temos da cadeia de percepção dos acontecimentos. É essa coreografia que nos torna cúmplices. Não tanto do filme que parece ocupar o centro das coisas, mas da viagem que a ele nos leva Bibi Dória – sem descanso, sem pausas dramáticas.

A última coisa que descreve é a ficha técnica de *Copacabana Mon Amour*: uma lista de créditos devidos que acrescenta ao corpo das imagens a imagem de quem as fez. Um derradeiro esforço de firmar, na memória do evento, todo o arquipélago de resistentes envolvidos na feitura do filme. – Tela preta – diz, então, seguido de: – Fim. E o seu olhar pousa, finalmente, sobre nós, espec-

tadores, tornando-nos correspondentes desse filme que agora também é nosso. E que podia ser qualquer um, penso, desde que resgatado do conjunto de memórias que dão consciência à nossa história.

E eis-nos de regresso aos lugares de onde começámos. Porque é sempre esse o desfecho final: o confronto crítico da nossa experiência efémera enquanto espectadores com as condições de produção artística que lhe deram o mote. Assim, voltamos aos nomes a que nos habituámos para descrever as coisas, para as situar no contexto dos discursos sobre teatro, dança, cinema, ou qualquer outro género de catálogo. Para enquadrar, para dar a Bibi Dória e ao seu *Nome de filme* um lugar entre os lugares que formam a geografia, a *geodança*, onde ela se inscreve, de pés descalços, mas resoluta.

Da primeira vez, lembro-me que a performance decorreu sob a claridade persistente do verão, sem que, ao chegar ao fim, me tenha apercebido quanto tempo se passara na cronologia do dia. Da segunda, a noite foi caindo gradualmente no *lá fora* que compunha o quadro atrás de si, fazendo coincidir a “tela preta” final com o andamento ao vivo da cena, que agora escurecia, que agora se encolhia um pouco mais para dar espaço ao calor dos presentes. Em ambas as vezes, no entanto, já depois de se dirigir ao público com um sorridente “obrigada”, ela volta a esfregar as mãos no rosto. Disso lembro-me bem.

Parte II

Apesar da chegada mais tardia à academia – em comparação, por exemplo, com o teatro –, a sua consideração como disciplina autónoma levou ao desenvolvimento de um cânone, ou de um conjunto de cânones, que tem servido de referência para os estudos da dança. Refiro-me, em concreto, à constelação de coreógrafos cujo trabalho tem merecido, por uma razão ou outra, o reconhecimento mais ou menos consensual quanto à sua relevância em relação às qualidades estéticas consideradas específicas da dança enquanto género artístico num determinado período. Tal como defendido por Mattingly (2023), a formação desses cânones é o resultado direto dos processos de reflexão crítica a partir dos

quais se tem perspectivado a dança e identificado os seus focos de viragem estética ao longo do tempo. É a partir desse “guia de navegação”, por assim dizer, que têm sido instituídas ideias gerais sobre o rumo encadeado da história da dança, nomeadamente aquela que se desenvolveu no contexto dos circuitos ocidentais de distribuição. Os nomes que dão corpo a essa história – como dança moderna, abstrata, pós-moderna, dança-teatro, novas danças europeias, entre outras – são a face mais evidente desses processos de consagração epistemológica e aqueles que vão balizando a apreciação da prática contemporânea. Tudo o que se realiza no presente, à luz desse mesmo olhar ocidental (ou *ocidentalizante*), é confrontado com os padrões do passado, e é na sequência desse escrutínio histórico que se vai desenrolando a sua receção, permitindo situar os trabalhos em função do que, para todos os efeitos, tem sido considerado exemplar ao longo do tempo.

Se estes processos de consagração se tornaram mais evidentes na primeira metade do século XX, nomeadamente durante o período marcado pela chamada dança moderna – cujos protagonistas procuravam nos seus trabalhos dar resposta a uma perspetiva universal da dança –, a formação de cânones mantém-se um fenómeno bem presente na contemporaneidade. Tal como reconhece Mattingly (2023), as condições socioculturais que favorecem certas abordagens críticas, por um lado, e o modo como essas abordagens ganham tração ao nível da investigação, da escrita especializada, das práticas curatoriais – entre outros desdobramentos críticos –, por outro, continuam a afetar incontornavelmente a forma como se desenvolvem os discursos em torno deste género artístico. A dança contemporânea reitera, assim, padrões de cumplicidade crítica que se podem gerar, por exemplo, em torno de certas características estéticas (e.g., estilos de movimento)¹, temáticas (e.g., políticas de identidade) ou na órbita de certas programações (e.g., Bienal da Dança de Lyon), sempre em função dos territórios nos quais as práticas artísticas se inscrevem.

1 Desmond (1997) chama *estilos de movimento* às diferentes formas codificadas de movimento, cuja receção pode variar em função de determinado grupo cultural, etnia, género, classe ou em relação a outras formas de representação identitária.

O macro-sentido histórico da dança ramifica-se, assim, em vários micro-universos canónicos que se constroem a partir de contextos geográficos específicos. Falar da história da dança norte-americana é muito diferente de falar da história da dança alemã, tal como falar da dança belga é muito diferente de falar da portuguesa, pese embora as pontes de contacto que se podem encontrar no cruzamento das suas cronologias práticas. A cada território corresponde uma perspetiva histórica com contornos particulares, desenvolvida em função das dimensões socioculturais, das cosmologias poéticas e das contingências de produção que o têm marcado de forma característica. Como sustenta Desmond (1997), a dança é simultaneamente um produto estético (peças produzidas) e um processo cultural, na medida em que exprime inevitavelmente as condições históricas que possibilitam a sua produção ao redor de sistemas específicos de valor. É ao conjunto destas forças de consolidação canónica em torno de conjunturas territoriais específicas que me refiro aqui como geodança – isto é, a rede de fatores culturais, sociais e políticos que influenciam de forma incontornável a criação e receção crítica da prática contemporânea, abrindo a possibilidade de se olhar para a dança a partir do território onde está implantada. A geodança configura-se, portanto, a partir das relações de causa-efeito que compõem a perceção da prática da dança numa dada região.

Bryson (1997) há muito alertou para os riscos inerentes aos mecanismos de canonização, lembrando que promovem abordagens circulares na história da dança. Ao se confrontar as práticas atuais com os modelos estéticos que serviram de base aos processos de historiografia crítica – sejam eles globais ou locais –, o que se faz, segundo o autor, é transferir a experiência artística para o modo como se tem procurado inscrever historicamente essa mesma experiência, num ciclo fechado que reitera uma visão endogâmica da dança. A criação de cânones não se confina apenas à celebração de determinado tipo de trabalhos; o seu impacto estende-se à formação de públicos e de artistas que, como Crow (1996) lembrou, acabam por retomar a sequência histórica na qual procuram estabelecer-se como profissionais. O

diálogo, explícito ou implícito, com a história precedente torna-se uma condição *sine qua non* para que os projetos artísticos alcancem relevância crítica.

Esta condição tem, obviamente, consequências, na medida em que pode favorecer a invisibilização crítica de trabalhos que não respondam diretamente a essa linha histórica. O risco de ostracização torna-se particularmente evidente no caso de artistas migrantes que, por provirem de outras paragens, não estão necessariamente motivados ou formatados para gravitar em torno das geodanças onde agora atuam. Para Bryson (1997), uma forma de contornar este problema é colocar em suspenso os cânones e os valores estéticos que traduzem, levantando as razões pelas quais determinada comunidade valorizou determinados fatores sobre outros e, conseqüentemente, conferiu mais relevo a uns artistas em detrimento de outros num dado momento. Tal não significa desvalorizar os trabalhos desses mesmos artistas, mas antes promover uma reavaliação contínua dos cânones à luz das práticas contemporâneas – dando mais espaço, desse modo, para o “aparecimento” de manifestações periféricas e/ou disruptivas em relação às correntes estéticas predominantes.

Em Portugal, a história da dança contemporânea apresenta-se atípica em relação à maioria das suas congéneres europeias. Enquanto no panorama artístico internacional, na primeira parte do século XX, se dava corpo ao ciclo de transformação crucial que fez germinar o que viria a ficar conhecido como Dança Moderna, em Portugal a dança manifestava-se de forma marginal ao quadro mais mediático das artes de palco – cingindo-se, principalmente, às formas clássicas do *ballet* desenvolvidas, sobretudo, por companhias amadoras. O aparecimento forçado, em 1940, do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio pela propaganda do Estado Novo – uma tentativa de imprimir em Portugal o élan modernista e nacionalista dos Ballets Russes de Sergei Diaghilev – só veio revelar um cenário cultural pouco preparado para reconhecer as forças contemporâneas de criação, desenvolvendo formas de dança que apelavam mais ao imaginário estético das danças folclóricas do que às técnicas de carácter expressionista da dança

moderna. E nem os ventos de renovação trazidos pela chamada dança pós-moderna no início dos anos 1960 – especialmente na sequência da irrupção do Judson Dance Theater –, encontraram eco num Portugal ainda muito pouco permeável ao que se passava no exterior. Ou seja, até ao 25 de Abril de 1974, a história da dança em Portugal traduz-se por uma sucessão desgarrada de eventos pouco significativos, sobre os quais dificilmente se pode evidenciar uma ordem temporal lógica, apesar dos esforços de mapeamento desenvolvidos por Sasportes (1970). Quando se fala de dança contemporânea em Portugal, a história começa, efetivamente, a contar-se a partir do final dos anos 1980, nomeadamente com o surgimento do que ficou conhecido por Nova Dança Portuguesa (NDP) – que foi o nome dado por António Pinto Ribeiro (1991) à vaga diversificada de coreógrafos que espoletaram nesta altura². Em contraciclo com a falta de tradição em dança no país, o aparecimento da NDP decorre, de uma forma resumida, da abertura à comunidade artística internacional proporcionada pela implementação de um regime democrático – para a qual o papel da Fundação Calouste Gulbenkian foi fundamental³ –, pela consequente estabilização de uma massa crítica especializada e pelo espírito aventureiro e diversificado (tanto ao nível das formações como das suas motivações estéticas) de um conjunto de jovens artistas que decidiram fazer do seu olhar curioso e inconformado e da apetência pela experimentação a sua força criativa. Tomando a NDP como ponto de partida, o processo de historiografia da dança contemporânea em Portugal é, assim, relativamente recente e tem sido alvo de vários esforços de aprofundamento e atualização

desde os anos 1990 (e.g., Fazenda, 1997; 2020; Ribeiro, 1994; Sasportes & Ribeiro, 1991; Vicente, 2017).

Em complemento a estas perspetivas científicas, o mais recente projeto *Para uma Timeline a Haver – genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal*, iniciado em 2016 por iniciativa da Associação Parasita, tem vindo a fazer um levantamento exaustivo dos marcos históricos que contribuíram para o desenvolvimento e a disseminação da dança em Portugal nos séculos XX e início do século XXI⁴. Um dos resultados mais visíveis deste projeto é a tradução gráfica da teia de relações institucionais e artísticas que, durante esse período, se têm desenvolvido, evidenciando o alcance e a complexidade inerente à sistematização destas correspondências. Para além disso, o mérito do projeto não se circunscreve à história que tem sido contada em contextos académicos. Ele junta ao arquivo do que já foi escrito e disseminado sobre a matéria, os contributos dos próprios agentes culturais, especialmente os artistas que ajudaram a construir a história recente da dança em Portugal. Mas, acima de tudo, mostra, como nenhum outro estudo até aqui, o quanto os processos de historiografia se edificam a partir de estruturas canónicas. Neste contexto, *Para uma Timeline a Haver* reafirma, muito justamente, a centralidade histórica da NDP, em torno da qual se adensa uma nuvem de afinidades estéticas, curatoriais, educacionais e outras, desde o seu surgimento até aos dias de hoje (Figura 3). Essa centralidade deve-se, sobretudo, ao facto de muitos dos coreógrafos desta geração terem preservado a capacidade para desafiar o seu próprio *status quo*, mantendo o espírito inquiridor e exploratório que os tem levado a acolher e colaborar com muitos dos artistas que vão despontando na cena da dança contemporânea em Portugal. O alcance da influência da NDP é evidente tanto ao nível estético quanto ao nível da sua repercussão temporal, e o seu impacto não pode ser escamoteado. No entanto, a demarcação persistente dessa centralidade ao longo da história mais recente da dança em Portugal acaba por recapitular dinâmicas discursivas que contribuíram para a canonização no passado.

2 Os grandes protagonistas associados à Nova Dança Portuguesa são: Paula Massano, Margarida Bettencourt, Madalena Victorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Rui Nunes e Joana Providência.

3 Especialmente através da organização dos Encontros ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian –, que se iniciaram em 1987 e tiveram um papel fundamental na exposição e difusão de novas linguagens artísticas, mostrando aquilo que de mais inovador se fazia nas artes performativas internacionais, em particular na Europa. Nomes como Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaecker e Wim Vandekeybus, para citar apenas alguns exemplos influentes, mostraram o seu trabalho pela primeira vez em Portugal através destes encontros.

4 Projeto com curadoria, investigação e edição de Ana Bigotte Vieira, João dos Santos Martins e Carlos Manuel Oliveira (Parasita, 2024).

Tais dinâmicas podem deixar eventualmente menos espaço crítico para trabalhos que, de forma esporádica e sem relação direta com a rede lógica que se desdobra a partir da NDP, se vêm insinuando no panorama artístico contemporâneo. É precisamente este tipo de análise que *Para uma timeline a haver* permite verificar, apresentando-se como um instrumento incontornável para reconhecer o quadro de validação histórica que dá corpo à geodança portuguesa atual.

Ao olhar atentamente para os vários desdobramentos gráficos de *Para uma timeline a haver*, levanta-se, portanto, uma interrogação crucial: como enquadrar os projetos artísticos que se revelam sem conexão direta ou indireta com essa linha genealógica? Sobretudo tendo em conta que, ao longo da última década, tem aparecido uma diversidade de artistas oriundos de variadas proveniências geográficas – com incidência da América do Sul – que têm escolhido Portugal para lançar, em alguns casos, ou consolidar, em outros, as

suas carreiras profissionais. As razões que estão por detrás desta vaga de acolhimento estão ainda por apurar de forma mais aprofundada, mas não é difícil reconhecer alguns fatores determinantes: a progressiva relevância internacional da dança contemporânea portuguesa; as afinidades culturais com países como o Brasil, de onde chegam muitos artistas em busca de mais e melhores oportunidades de expressão; o aumento da ressonância turística do país, especialmente nas grandes cidades; o desenvolvimento igualmente crescente dos programas de formação e programação artística; e a localização privilegiada de Portugal como porta de entrada nos circuitos europeus de distribuição artística. Criadores como Bruno Brandolino (Uruguai), Gaya de Medeiros (Brasil), Francisco Thiago Cavalcanti (Brasil), Gio Lourenço (Angola), Alina Ruiz Folini (Argentina), Natália Mendonça (Brasil), Josefa Pereira (Brasil), e a própria Bibi Dória, entre outros, já possuem uma produção assinalável em território luso – onde têm vindo a integrar, paulatinamente,

Figura 3

Para uma Timeline a Haver



Nota: Exposição de *Para uma Timeline a Haver* no Espaço da Penha. Fotografia de © Vitorino Coragem. CC BY 4.0

os principais festivais de dança. Nem todos são jovens coreógrafos a dar os primeiros passos em Portugal, mas sim criadores com longos percursos artísticos, nalguns casos atravessados por múltiplas paragens geográficas. E mais raros ainda os que têm procurado adequar o seu trabalho criativo às linguagens estéticas e curatoriais que, até há bem pouco tempo predominavam no quadro de produção artística em Portugal. Pelo contrário, muitos mantêm vínculos estéticos com os seus países de origem, trazem experiências de afirmação da diferença ou procuram apenas novos caminhos de exploração artística abertos ao confronto com as forças europeias de representação cultural. A problematização crítica de questões transversais como o decolonialismo, as questões de género ou a cultura *queer* – para citar algumas das mais evidentes – têm sido veiculadas acima de tudo através desta diversidade de artistas migrantes. O lugar que ocupam, por assim dizer, não está tanto no território histórico que agora habitam, mas no terreno que constroem em determinado momento e em diálogo com um determinado contexto local para dar corpo às suas inquietações estéticas e políticas.

Adicionalmente, seguindo a tendência generalizada da prática contemporânea, esta vaga de artistas tem-se caracterizado amiúde pela sua transdisciplinaridade, desenvolvendo projetos que devem menos às formas mais unificadas da dança do que aos requisitos específicos de cada processo criativo. O que significa apresentarem-se por vezes como coreógrafos, noutras como diretores teatrais, noutras ainda simplesmente como artistas, navegando sem preconceitos por entre formas híbridas de dramaturgia e/ou coreografia, e produzindo uma multiplicidade de materiais nem sempre fáceis de situar no mundo das práticas curatoriais. Esta faceta vem acentuar ainda mais o quanto estes artistas se afastam dos processos de cristalização canónica, uma vez que o carácter transdisciplinar dos seus trabalhos, como sustentado por Burt (2009), coloca dificuldades de enquadramento às forças tácitas de homogeneização crítica inscritas nas diferentes historiografias da dança. Para Lepecki (2023), é justamente a partir do rastreamento destas propostas alternativas de relação com o públi-

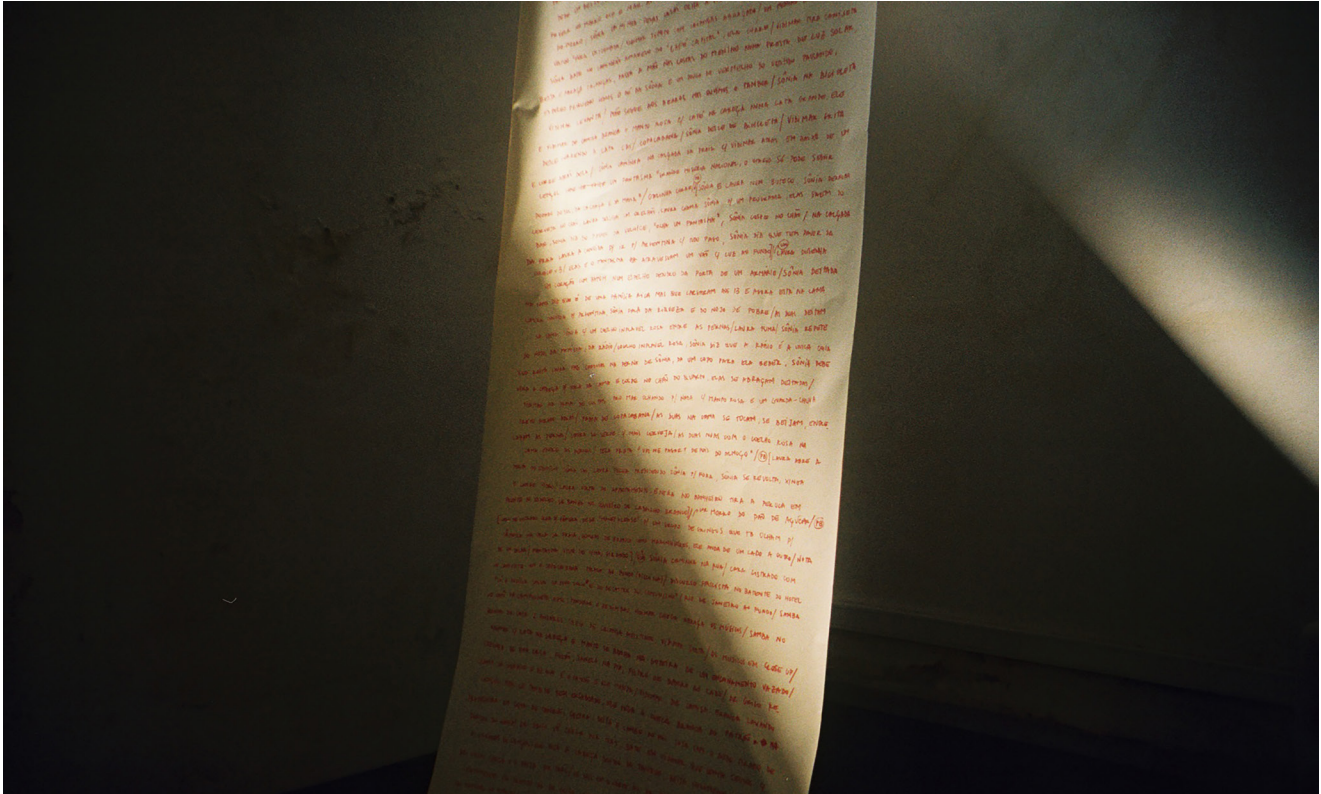
co que se torna possível expandir a noção do presente (e, com ela, a do *contemporâneo*) para além do *destino melancólico* – para usar a expressão do autor – traçado pelo passado evocativo da dança. Ao convocarem formas diferenciadas de olhar para a dança, estes artistas têm vindo, assim, a abrir novos modos de compreensão dos seus projetos à luz da produção nacional – no fundo, desvelando a instabilidade de uma topografia transitória em vez do território mais previsível sobre o qual assenta a geodança portuguesa.

Talvez, então, a resposta não passe por forçar o acomodamento destas manifestações divergentes, mas, precisamente, por colocá-las à margem do rizoma histórico de onde os cânones da dança parecem descender. Não para ocultá-las, nem para as evidenciar como exceções que confirmam a regra, mas para as considerar sob outro prisma, quiçá menos preso às forças de articulação crítica dos estudos da dança e mais aberto à transversalidade disciplinar, que põe a descoberto novas possibilidades de pensar as artes performativas no seu todo. Porque, só ao libertá-las dos processos hegemónicos de canonização, se poderá avaliar o quanto esses trabalhos mantêm porosa a história com a qual dialogam e o alcance com que se oferecem como forças de resistência política.

Não pretendo com isto assinalar nenhum tipo de injustiça ou arbitrariedade na forma como os processos de historiografia – com alguns dos quais tenho inclusivamente colaborado – têm sido conduzidos, nem desmerecer os critérios que estão por detrás das suas cartografias da prática da dança em Portugal. Bem pelo contrário, os projetos a que me refiro neste texto são de uma qualidade crítica exemplar, muitos deles feitos com poucos recursos, e todos com o mérito de conseguir sistematizar uma área cujos hábitos e possibilidades de registo são raros e nem sempre tornados acessíveis a quem pretende mapear e estudar o território da dança em Portugal. O dilema que aqui levanto é, precisamente, fruto da leitura informada que estes projetos proporcionam e que me levam a refletir sobre os passos reiterados de uma prática do olhar e suas potenciais consequências nas práticas do fazer em dança.

Figura 4

Nome de filme



Nota: Rolo manuscrito em *Nome de filme*, de Bibi Dória, no ciclo Cartografias #5, em 2023. Fotografia de © Bibi Dória. CC BY 4.0

Parte III

Não será por acaso que, quando repasso na minha cabeça o *Nome de filme*, nem sempre me lembro da instalação que servia de antecâmara à respetiva performance no Espaço da Penha. Refiro-me aos dois elementos plásticos colocados lado a lado no foyer: um manuscrito gigante de papel que, suspenso do ar, se desenrolava até ao chão na direção dos espectadores – dando a ver, de forma difusa dada a distância a que se encontrava, o que parecia ser a descrição de uma sucessão de cenas (Figura 4); e à projeção da tela preta de um filme em 16mm⁵, na qual se distingue o ruído visual de um negativo em “avançado estado de deterioração” – tal como Bibi Dória relata na sua descrição de *Copacabana Mon Amour*. Uma componente adicional em relação às apresentações anteriores que mostrava outra forma de materializar o diálogo entre a memória e o arquivo ou, mais concreta-

mente, entre o gesto de recordar e o seu registo, antecipando a atmosfera evocatória que haveria de conduzir o encontro com a performer.

Este esquecimento é típico de quem, como eu, se faz intuitivamente refém do universo canónico da dança, procurando ver no movimento dos corpos e dos objetos os limites das suas manifestações. Nesse sentido, este tipo de desdobramentos materiais abrem uma brecha na arrumação normalizada que fazemos das coisas, das disciplinas que adequam os estilos e da história que vai reiterando os seus passos. *Nome de filme*, expande-se para outras paragens críticas, para outros espaços de inquirição, para outras formas de concretização artística e para o diálogo com outro tipo de públicos. É nesse lugar de incerteza estética, nessa *classe vaga*, que a proposta se move, fugidia, como um nome que já não sabemos de cor e que é preciso reinventar.

5 Realizado em colaboração com Maura Grimaldi.

Nesta ruminação que vai acumulando o pó da memória dos dois encontros ao vivo, vem de novo à tona a coreografia inquieta, o passo hesitante, o tatear indiscreto de Bibi Dória num território ao qual não está, nem ambiciona estar, vinculada completamente. Como a mesma revela num texto escrito para a *Coreia #10* quando, ao descrever o espaço onde iniciou o processo criativo do projeto, se refere a uma “sala (...) com vista para uma ponte que eu não sei o nome e o Rio Tejo mais ao fundo” (Dória, 2024, p. 12). É sobre esta falta de familiaridade com o novo e o velho do lugar por onde calcorreia que Bibi Dória funda o seu gesto poético. Não se trata de uma perspectiva saudosista sobre os lugares de onde vem – terrenos e outros –, nem de um olhar cínico sobre os lugares por onde passa – literais e metafóricos –, mas de uma vontade de habitar os “filmes que (...) nunca tinha visto e sempre quis ver” (Dória, 2024, p. 12). Este exercício de emancipação geográfica, por assim dizer, é muito provavelmente fruto de um percurso pessoal também ele errante. Tendo nascido na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, crescido em São Paulo e feito a sua licenciatura em dança na Universidade Estadual de Campinas, no Brasil, Bibi Dória rumou a Portugal para integrar o Programa Avançado de Criação em Artes Performativas (PACAP) II do Fórum Dança, sob a curadoria de Sofia Dias e Vitor Roriz, onde viria a desenvolver o seu primeiro trabalho a solo, *É Puro Glacê* (2019). Este projeto marcou a sua primeira incursão sobre os caminhos de individuação que a trouxeram até à dança, demonstrando desde logo, não só a capacidade para reconhecer as suas raízes, como a sensibilidade e disponibilidade para a transformação que decorre do confronto com as topografias culturais que vai ocupando. Desde então, Bibi Dória tem colaborado com vários criadores, portugueses e internacionais, e integrado *tournées* e vários projetos pela Europa e América do Sul. É a partir de um conhecimento situado, relativo aos contextos locais por onde transita, que Bibi Dória ancora a sua força criativa, tomando o próprio corpo como território de interligação com outros corpos e de questionamento sobre o mundo.

Nesse sentido, Bibi Dória, tal como a maioria dos artistas referidos anteriormente, encarna um espírito

nómada. O que significa, recuperando a noção de nomadismo desenvolvida por Braidotti (2011) que, dado o seu desapego a qualquer tipo de identidade firmada na história territorial, acaba por se mover em contraste com o enquadramento geográfico por/para onde se desloca, fazendo vacilar a perceção do lugar onde dança. Tal como prenunciado na primeira ação de *Nome do filme*, quando Bibi Dória tira os sapatos e pousa os seus pés descalços no chão, o que faz reverberar não é tanto a necessidade de sentir a superfície sobre a qual permanecerá, mas antes a vontade de reconhecer a diferença através da qual agenciará o seu corpo em interrogação. Como argumentam Deleuze e Guattari (2007), para o nómada, é o processo de desterritorialização que constitui a sua relação com o território – “a terra deixa de ser terra e tende a devir simples solo ou suporte” (p. 485) – e não o desejo de reterritorialização, que seria próprio do emigrante. Neste sentido, Bibi Dória propõe uma relação afetiva diferente com os lugares que ocupa, evitando o aprisionamento cultural ao qual esses mesmos lugares, nostalgicamente, apelam. Para Braidotti (2011), esse movimento de diferenciação não determina o nómada como pessoa instável, não o fixa necessariamente à mudança ou a processos escapistas de relativização total. Pelo contrário, investe-o de uma ética que problematiza o estado das coisas. O compromisso do nómada é com uma *praxis* crítica de contramemória e resistência às forças de subjetivação hegemónicas. Não para fazer tábua rasa dos processos históricos de construção de saberes, mas para questionar os modos como nos manifestamos enquanto sujeitos, tendo em vista a imaginação e construção de futuros possíveis. O lugar do nómada é o da utopia, nunca o da resignação.

Tal como antes referido, este universo (declaradamente) periférico que vem sendo construído na cena contemporânea em Portugal é também o resultado de uma abertura dos circuitos de formação, acolhimento e programação que, desde há algum tempo, têm vindo a incorporar outros temperamentos estéticos, discursos alternativos e formas renovadas de relação com a esfera pública. Especialmente tendo em conta as transformações da própria massa crítica que compõe o público afe-

to às artes performativas, integrando de forma crescente aqueles que se reconhecem nesse espírito nómada. Recorrendo ao caso em apreço, desde que chegou a Portugal, em 2019, Bibi Dória já foi programada em vários festivais e programações de teatros. Entre eles destacam-se os já citados Interferências (2021) e Cartografias (2023), mas também o Festival Planalto (2021), Laboratório Linha de Fuga (2022), Family Film Festival (2022), Temps D'Images (2022), Festival Transborda (2022), Curtas de Dança (2022), Festival Materiais Diversos (2023) e Teatro Municipal do Porto (2023). Além disso, a artista tem recebido muitos outros acolhimentos para criação e apresentação, incluindo extensos convites para atuar fora de portas. Um exemplo paradigmático da sua presença no plano internacional é o projeto *La Burla*, criado em coautoria com Bruno Brandolino, que foi recentemente escolhido para representar Portugal, pela primeira vez, no festival de dança contemporânea Tanzmesse, em Düsseldorf (Tanzmesse, 2024). Para além disso, Bibi Dória colaborou diretamente no apoio à criação com o coreógrafo Miguel Pereira, em *Miquelina e Miguel* (2022), e, mais recentemente, com o artista João Fiadeiro, como assistente de direção no projeto *Introspectiva: Restos, Rastros e Traços*, em exposição no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural de Belém (2024). Estas parcerias criativas demonstram o interesse que o seu trabalho tem despertado, de um modo geral, entre artistas de renome nacional – especialmente aqueles que, tal como referido anteriormente, procuram na inquietação das propostas marginais novas inspirações criativas.

Isto não faz pressupor, no entanto, o reconhecimento de um lastro de relação com as estruturas canónicas da geodança portuguesa. O trabalho de Bibi Dória, tal como o de muitos dos seus semelhantes nómadas, mantém uma atitude subversiva, marcada pelo reconhecimento da diferença para criar um tipo de vínculo mais inclusivo e aberto à diversificação dos discursos de saber e poder. Mas mostra como o legado intermitente da história da dança em Portugal, em geral, e a propensão herdada da NDP para fazer dialogar a prática com o seu tempo, em particular, continuam a manter a cena contemporânea recetiva à contaminação estética – especialmente em

relação às propostas que se insinuam como contraespaços epistemológicos. Isto faz do panorama artístico nacional um lugar em constante mobilidade criativa, não obstante as forças de entrenchamento identitário que (não sem violência) têm vindo a tentar ensombrar tudo aquilo que procura libertar-se das perceções mais redutoras sobre a arte e a política.

É neste ponto de inquietação, onde me procuro exprimir fora das forças instaladas de articulação crítica, que dou por mim, tal como Bibi Dória, a esfregar as mãos no rosto. Talvez para evitar a tentação de fechar com nomes definitivos os filmes que não querem aderir à superfície da vista, ou para recalibrar o olhar sobre as cores que, cada vez mais, compõem o quotidiano de criação artística. Ou talvez, simplesmente, para me assumir como correspondente deste movimento nómada que, afortunadamente, escolheu a nossa praça para reivindicar outros olhares sobre a dança.

Agradecimentos

Agradeço à Bibi Dória todas as informações e esclarecimentos prestados acerca do seu trabalho.

Conflitos de interesses

O autor declara não haver qualquer conflito de interesses.

Financiamento

Artigo realizado com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia ao abrigo do DL 57/2016/CP1443/CT0002, com o DOI 10.54499/DL57/2016/CP1443/CT0002 (<https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1443/CT0002>).

Referências bibliográficas

- Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press.
- Bryson, N. (1997). Cultural studies and dance history. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (pp. 55–77). Duke University Press.

- Burt, R. (2009). The specter of interdisciplinarity. *Dance Research Journal*, 41(1), 3–22. <https://doi.org/10.1017/S0149767700000504>
- Crow, T. (1996). *Modern art in the common culture*. Yale University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil planaltos: Capitalismo e esquizofrenia 2* (R. Godinho, Trans.). Assírio & Alvim.
- Desmond, J. C. (1997). Embodying difference: Issues in dance and cultural studies. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (pp. 29–54). Duke University Press.
- Dória, B. (2024). Ensaio sobre o Nome de um Filme. *Coreia*, 10(Série II), 12.
- Fazenda, M. J. (2020). Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: Circunstâncias, representações, encontros. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 38, 101–127.
- Fazenda, M. J. (Ed.). (1997). *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*. Cotovia.
- Festival de apoio à criação da companhia Olga Roriz. (2021). *Open call interferências 2021*. <https://interferenciascor.com/edicao-2021/>
- Forum Dança. (2024). *Cartografias #5*. <https://www.forumdanca.pt/cartografias-5/>
- Ingold, T. (2015). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.
- Latour, B. (2004). Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. *Critical Inquiry*, 30(2), 225–248. <https://doi.org/10.1086/421123>
- Lepecki, A. (2023). *Esgotar a dança: A performance e a política do movimento*. Edições do Saguão.
- Mattingly, K. (2023). *Shaping dance canons: Criticism, aesthetics, and equity*. University Press of Florida.
- Museu de Arte Contemporânea MAC/CCB. (2024, junho). *João Fiadeiro. Instrospectiva*. <https://www.ccb.pt/evento/joao-fiadeiro-introspectiva/2024-05-21/>, consultado a 6 de Junho de 2024
- Parasita. (2024, maio). *Para uma Timeline a Haver*. <https://parasita.eu/projecto/para-uma-timeline-a-haver-genealogias-da-danca-enquanto-pratica-artistica-em-portugal/>
- Ribeiro, A. P. (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Veja.
- Ribeiro, A. P. (1991). Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa. In J. Sasportes & A. P. Ribeiro (Eds.), *História da dança* (pp. 55–95). Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sasportes, J. (1970). *História da dança em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sasportes, J., & Ribeiro, A. P. (1991). *História da dança*. Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Tanzmesse. (2024, junho). *Bruno Brandolino & Bibi Dória*. <https://www.tanzmesse.com/en/programme/2024/Bruno-Brandolino-Bibi-Daeria-LA-BURLA/>
- Vicente, G. (Ed.). (2017). *Intensified bodies: From the performing arts in Portugal* (J. Gil, Preface; M. Greer, Trans.). Peter Lang.