

A Viagem de Filipa Francisco: As “danças tradicionais” portuguesas visitadas pelas linguagens da dança contemporânea euro-americana

Filipa Francisco’s participatory project A Viagem: Portuguese “Traditional Dances” revisited through Contemporary Theatrical Dance

 Marques, David

 <https://orcid.org/0009-0005-4740-3530>

Universidade Nova de Lisboa, Portugal
davidmarques.mail@gmail.com

Resumo

Este artigo aborda o projeto coreográfico participativo *A Viagem* (2011-2024), de Filipa Francisco, no qual a artista e a sua equipa desenvolvem um processo de trabalho e uma peça para palco com grupos de “músicas e danças tradicionais” portuguesas, em diferentes regiões do território português.

Sendo um projeto de arte participativa - e, portanto, claramente comprometido com os valores da democracia -, *A Viagem* aproxima-se de uma cultura coreográfica popular que, durante o período do Estado Novo (1933-1974), foi utilizada como ferramenta de propaganda ideológica do regime ditatorial português. Este artigo procura tratar o projeto a partir da tensão entre os princípios das práticas artísticas comunitárias – com destaque para *A Viagem* – e o repertório de “danças tradicionais” que os coletivos continuam a transmitir, praticar e apresentar, ainda na atualidade, como representações do passado.

Tendo participado durante alguns anos no projeto enquanto intérprete profissional, a minha experiência desempenha um papel determinante na forma como ele é tratado neste artigo. Contudo, as conversas realizadas com Filipa

A *Viagem* de Filipa Francisco: As “danças tradicionais” portuguesas visitadas pelas linguagens da dança contemporânea euro-americana

Francisco, bem como com Telma Martinho e Pedro Farate, dois membros de grupos de danças tradicionais que integraram a peça, foram cruciais não só para entender as suas experiências pessoais nesse contexto, mas também para abordar os objetivos, as metodologias de trabalho e a materialização em obra de *A Viagem*.

Palavras-chave

Projetos participativos; Danças tradicionais portuguesas; Estado Novo; Transmissão

Abstract

This article discusses Filipa Francisco's participatory choreographic project *A Viagem* (2011-2024), where the artist and her team develop a working process and a piece for the stage with groups of traditional Portuguese music and dance across different regions of Portugal.

As a participatory art project - and therefore clearly committed to the values of democracy - *A Viagem* comes close to a popular choreographic culture that, during the Estado Novo period (1933-1974), was employed as a tool of ideological propaganda by the Portuguese dictatorial regime. This article looks at the project from the point of view of the tension between the principles of community artistic practices, with *A Viagem* as focal point, and the repertoire of traditional dances that these collectives continue to transmit, practice, and present still today as representations of the past.

Having participated in the project for several years as a professional dancer, my experience plays a decisive role in how it is addressed here. However, the conversations I held with Filipa Francisco, as well as with Telma Martinho and Pedro Farate, two members of traditional dance groups involved in the project, were crucial. These discussions not only provided insight into their personal experiences within this context but also helped to explore the objectives, working methodologies, and materialization of *A Viagem*.

Keywords

Participatory projects; Portuguese traditional dances; Estado Novo; Transmission

01. Introdução

Este texto aborda o projeto coreográfico participativo *A Viagem* de Filipa Francisco, que teve início em 2011 e que continua em desenvolvimento em 2024. A coreógrafa e a sua equipa têm viajado por várias regiões de Portugal, sobretudo no interior do país (mas também no Brasil e no País de Gales), para desenvolver a peça com grupos de músicas e “danças tradicionais”¹ portuguesas.

Apesar de ter participado como intérprete profissional no projeto, na sua fase inicial (2011 a 2019), procurei tratar este artigo não como um testemunho da minha experiência, mas antes articulando esse conhecimento empírico com os depoimentos de dois membros de comunidades de prática com quem dialoguei.

Da minha perspetiva de artista-investigador, interessado nas dimensões sociais e políticas da dança que se apresenta em cena, coloco este projeto numa tensão particular: enquanto projeto de arte participativa - e, portanto, comprometido com os valores da democracia - *A Viagem* aproxima-se de uma cultura de “danças tradicionais”, ainda hoje praticadas, que foram, durante o período do Estado Novo, uma ferramenta de propaganda ideológica, isto é, um elemento de construção e manutenção

1 A dificuldade de encontrar categorias e conceitos que sirvam os discursos sobre as diversas expressões e práticas de dança (Fazenda, 1993) leva-me, à falta de outro mais apropriado, a optar pelo termo “danças tradicionais” para me referir a danças sociais, maioritariamente de origem rural, praticadas e desenvolvidas no território português, que têm sido transmitidas, sobretudo por via oral, no seio de comunidades de práticas e que são, muitas vezes, levadas a palco como manifestações teatralizadas da cultura popular portuguesa. Na minha experiência com grupos de “danças tradicionais”, noto que outras designações, como “danças folclóricas” ou “danças populares”, são usadas comumente.

de uma identidade portuguesa.

O uso do termo “visita” no título do texto pode parecer indicar um tipo de interação pouco efetivado entre a equipa artística e as/os praticantes de “danças tradicionais”, ou mesmo algo próximo de um mero “excursionismo”. No entanto, ele procura precisamente sublinhar condições e condicionantes do projeto que são fundamentais para pensá-lo tanto como processo de transmissão e criação coreográfica quanto como obra para a cena. Refiro-me, em particular, à curta duração das residências da equipa com os coletivos (cerca de duas semanas), que implicam viagens e estadia da equipa nas regiões dos coletivos, bem como um trabalho de aproximação cuidadoso (embora não cerimonioso), tanto no plano das relações pessoais quanto no das partilhas relativas às danças. Defendo aqui “visita” como uma forma de encontro breve, mas sensível. Para além disso, o termo exprime a minha incapacidade de abarcar de forma consistente o impacto das trocas proporcionadas pelo projeto, certamente, tanto na equipa como nas/os participantes.

Para a elaboração deste artigo, recorri a diversos textos dos quais destaco os de Cruz (2020) sobre práticas artísticas comunitárias, de Castelo-Branco e Branco (2003) sobre o folclorismo no período do Estado Novo e de Bouju (1995) sobre tradição. Outras fontes importantes foram as entrevistas realizadas online com dois participantes do projeto, elementos de grupos de danças tradicionais, Telma Martinho e Pedro Farate, bem como com a coreógrafa Filipa Francisco.

02. A *Viagem* no contexto das práticas artísticas comunitárias

Com o 25 de abril de 1974 e a conquista da democracia, começaram a organizar-se ações coletivas e iniciativas decorrentes das campanhas de dinamização cultural e ação cívica do Movimento das Forças Armadas (MFA) e do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ), que levaram a cabo propostas artísticas participativas. Com a adesão de Portugal à CEE, em 1986, o crescente desenvolvimento económico, favorável a uma atitude mais individualista e capitalista, permitiu a institucionalização do incentivo à criação artística, mas não promo-

veu as práticas artísticas comunitárias (Cruz, 2020).

Como explica Cruz (2020), só na primeira década dos anos 2000, e devido à inclusão nos financiamentos da União Europeia, estas práticas foram retomadas de forma consistente. Em 2011, quando o país entrou numa grave crise económica - com intervenções da União Europeia e do Fundo Monetário Internacional -, as práticas artísticas comunitárias intensificaram o seu dinamismo.

2011 é precisamente o ano de antestreia de *A Viagem* de Filipa Francisco, no Teatro Virgínia, em Torres Novas, no âmbito do Festival Materiais Diversos (festival com base no Ribatejo), com o grupo “Os Camponeses” de Riachos. Por esta altura, as práticas artísticas comunitárias já eram uma dimensão recorrente no trabalho da coreógrafa.

A peça estreou oficialmente em 2012, em Guimarães, como parte da programação da Guimarães Capital Europeia da Cultura, com o Grupo Folclórico da Corredoura. Já participaram em *A Viagem* 30 grupos de danças tradicionais de todo o território português e mais três grupos de fora do país: dois de Llandudno, no País de Gales, e um do Rio de Janeiro, no Brasil.

Filipa Francisco nasceu em Abrantes, cresceu em Almada (um concelho onde o Partido Comunista Português sempre teve significativa força e expressão eleitoral) e estudou dança, teatro, improvisação e dramaturgia na Escola Superior de Dança - IPL, na Companhia de Dança Trisha Brown, no Lee Strasberg Institute, em Nova Iorque, e com o dramaturgo André Lepecki. Trabalhou com várias/os encenadoras/os e coreógrafas/os portuguesas/es, incluindo algumas/uns das/os principais protagonistas da Nova Dança Portuguesa na década de 1990.

Para além de solos e duetos de dança contemporânea, nomeadamente com os coreógrafos Idoia Zabaleta e Bruno Cochat, Filipa Francisco tem desenvolvido um intenso trabalho participativo e colaborativo em territórios geográfica e socialmente considerados periféricos, bem como junto de grupos e comunidades que não se organizam em torno da prática da dança. Exemplos disso são o caso dos projetos *Projecto Re(existir)* (um trabalho de formação e criação desenvolvido com reclusos do Estabelecimento Prisional de Castelo Branco, 2000-2007) e

Tuntunhi (com jovens migrantes na margem Sul - Almada Mundo e Partis & Art For Change). Paralelamente, tem colaborado com grupos de pessoas com práticas regulares de dança, de que é exemplo *Íman*, criado no âmbito do *Projecto Nu Kre Bai Na Bu Onda* (2007-2009), com o grupo Wonderfull's Kova M..

A premissa de *A Viagem* é desenvolver, num período mínimo de duas semanas, uma peça de dança para palco interpretada por comunidades de prática de música e dança, na sua localidade ou região de origem. Durante este período, Filipa Francisco e a equipa artística² permanecem alojados, em alguns casos em casas privadas. A equipa é formada por profissionais com formação académica em dança ou música, que são devidamente remunerados para este efeito.

Os grupos participantes, muitas vezes chamados de “ranchos folclóricos” - apesar de nem todos os grupos se identificarem com essa denominação -, reúnem-se, na sua atividade habitual, com uma regularidade variável (no máximo, uma vez por semana) para dançar, tocar e cantar, de forma recreativa, servindo também para preparar as suas apresentações públicas.

Estes ensaios decorrem, geralmente, em salas que funcionam como sedes dos grupos, onde se guardam trajes, troféus e documentação relativa à história dos coletivos. Em alguns casos, há pequenos bares ou zonas improvisadas onde se pode beber e comer.

Os seus elementos são frequentemente de idades diversas (em alguns casos, dos 6 aos 80 anos), com ocupações profissionais igualmente diversas. Em muitos grupos, é comum encontrar vários membros da mesma família - pais, filhos, avós, tios.

O projeto *A Viagem* é apresentado na página *online* da associação cultural de Filipa Francisco, a Mundo em Reboição (2024), como um trabalho que “problematiza o

modo como as manifestações populares aderem e buscam a modernidade, originando novos significados, permitindo nova apropriação e nova compreensão do seu papel nos dias hoje.” (para. 1).

A coreógrafa conta que o desejo de trabalhar com grupos de “dança tradicional” surgiu na primavera de 2009, quando, a convite do Festival de Dança Contemporânea de Ramallah, na Palestina, conheceu a Companhia de Dança Tradicional e Contemporânea El-Funoun. Ao assistir aos seus espetáculos em várias aldeias, apercebeu-se “do poder da dança tradicional [que] toca questões tão actuais como entidade, género e liberdade. O ato de Dançar para estes jovens era na verdade um grito de liberdade. Uma forma de se libertarem das memórias duras da guerra” (Mundo em Reboição, 2024, para. 3), pode ler-se *online*.

Desta experiência, terá resultado, segundo o mesmo texto de apresentação, uma consciência de que a dança tradicional não tem

“como fatalidade” permanecer à margem da modernidade, nem a modernização implica a anulação das tradições. Enquanto prática da atualidade, “obedece às regras e conjuga outras práticas e processos sociais. É, pois, neste sentido que o presente projecto ganha particular relevância.” (Mundo em Reboição, 2024, para. 4),

acrescenta Filipa Francisco.

Partindo de reflexões de Miessen, Cruz (2020) explica que as práticas participativas podem contribuir para manter e até reforçar “poderes instalados” sem favorecer mudanças nos padrões de desigualdade estabelecidos. No entanto, podem estimular princípios democráticos, a cidadania, o pensamento crítico e a solidariedade social. O trabalho de *A Viagem* pode ser entendido a partir dessa duplicidade.

A Viagem desenvolve-se num lugar especialmente desafiante. É um projeto que se insere no âmbito das práticas comunitárias - conceito que abrange a arte participativa, a arte socialmente engajada, a arte contextual, a estética relacional e o ativismo (Cruz, 2020) - baseado

2 António Pedro (compositor), Ricardo Freitas (diretor musical), David Marques, Antónia Buresi (elenco original), Susana Domingos Gaspa e Bruno Alexandre, Jácome Filipe, Filipe Pereira, António Torres ou Emiliano Manso (dois intérpretes profissionais de dança contemporânea) e Pietro Romani (assistente de ensaios). Para as apresentações, juntam-se Ricardo Figueiredo (desenho e operação som), Mafalda Oliveira (direção técnica, direção e operação som) e Rita Maia (produção).

na partilha e na curiosidade mútua, e que se propõe a contribuir para um acesso mais democrático às práticas artísticas contemporâneas de participantes e públicos, como muitos outros projetos participativos.

Uma das suas particularidades é que, no seu propósito de valorizar a democracia através da arte, relaciona-se com um património da cultura popular portuguesa, que foi - e este aspeto não foi estruturante no processo de criação da peça, mas entendendo-o como particularmente relevante – durante o período da ditadura, usado na construção identitária propagandística do país.

Não é apenas a dança contemporânea euro-americana e as “danças tradicionais” portuguesas que se veem, aqui, frente a frente (ou lado a lado). É também a atualidade da prática de danças por estes grupos, em contexto social e performativo (em festivais, por exemplo), e o fantasma do Estado Novo.

03. As “danças tradicionais” portuguesas e a propaganda do Estado Novo

Um ano depois de ser nomeado presidente do Conselho de Ministros e de aprovar uma nova Constituição que lhe conferia poderes ditatoriais, o político António de Oliveira Salazar criou, em 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

A “política do corpo” do Estado Novo foi irmã da “política do espírito”, colocada em prática por um aparelho de propaganda ideológica que envolvia vários organismos e abrangia todas as artes. A face visível do regime, nas suas variadíssimas manifestações, procurou consolidar uma consciência mistificada e metafórica da História de Portugal e da Nação, com os propósitos maiores da coesão moral das populações, do orgulho nacional e da consolidação de um sentimento de “portugalidade”. (Ramos do Ó, 1999, p. 27)

Em 1935, António Ferro [1895-1956], diretor do SPN, criou a Comissão de Etnografia Nacional. Nesse contexto, formou-se uma equipa de etnólogos, musicólogos e delegados do Secretariado, “que percorreram o país de lés-a-lés para inventariar e estilizar a indumentária, a co-

reografia e a cenografia folclórico-regional, com vista a uma recriação digna da representação nacional.” (Castro, 2016, p. 156).

A partir do final dos anos 30 do século XX, a prática folclórica institucionalizou-se, “adquirindo estatuto de assunto de estado.” (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 8). Vários organismos e agências governamentais assumiram, entre outras atribuições sociais e culturais, a responsabilidade pela regulação política e estética do folclore (FNAT, SNI, casas do povo). A mobilização de pessoas e vontades em torno desta prática performativa esteve na origem da proliferação dos “ranchos folclóricos”.

A partir da década de 1950, pode falar-se de movimento folclórico na sociedade portuguesa. Em Portugal, como noutros países com regimes autoritários, “o folclore teve um papel importante na mobilização das populações rurais, por meio do enquadramento assegurado por organizações vocacionadas para o lazer de massas.” (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 9).

O trabalho de recolha etnográfica como forma de consolidar um imaginário português - também relativo aos corpos e à dança – não se limitou à esfera popular e chegou aos teatros sob a forma de recriação estilizada. Em 1940, no âmbito das comemorações do VIII Centenário da Fundação da Nacionalidade, é fundado o grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, a primeira companhia profissional portuguesa oficial de dança teatral e, paralelamente, a primeira experiência mais consequente de “estilização” e teatralização das “danças tradicionais” portuguesas.

A Companhia encapsulava, simultaneamente, “valores da modernidade” e valores tradicionalistas, com a história de Portugal, o mundo rural e o imaginário oceânico como base temática das peças apresentadas. Por este motivo, expressava múltiplos paradoxos: o tradicional e o moderno, o erudito e o popular, o regional e o nacional. Como explica Roubaud (2003), “este prodigioso vanguardismo institucional, consubstanciado na criação do Verde Gaio, exprimirá tanto o espírito dos moderno-futuristas como o do integralismo lusitano mais acérrimo.” (p. 16).

04. Tradição e transmissão no processo de criação de *A Viagem*

Para o antropólogo Jacky Bouju (1995), a palavra “tradição” pode ser entendida de várias formas. Em primeiro lugar, como algo concreto — uma afirmação, uma forma de fazer ou dizer — que é objeto de transmissão. Em segundo, pela atribuição de um valor cultural fundamental ao objeto definido. Finalmente, “tradição” pode referir-se à propriedade deste objeto, ou seja, ao facto de ser transmitido de geração em geração com o propósito de preservação.

Pouillon foi, segundo Bouju (1995), o primeiro antropólogo a conjugar “tradição” no presente do indicativo. Em 1975, definiu a tradição como uma “retroprojeção”, invalidando assim a hipótese essencial da “conservação”. Depois dele, Hobsbawm e Lenclud defenderam o ponto de vista de que a tradição é uma “invenção” do presente, afirmando o último que ela é uma resposta, encontrada no passado, a uma questão formulada no presente (Bouju, 1995).

A atividade dos coletivos com que interagi em *A Viagem* parecia oscilar entre uma atitude de “conservação” e a “retroprojeção” (usando o termo de Pouillon), que pressupõe a escolha de momentos fundadores do passado para legitimar a memória coletiva.

Com frequência, ouvi elementos de grupos referirem-se às danças, músicas e trajes como reproduções mais ou menos fiéis (dependendo dos casos) do “antigamente”, sem qualquer menção à propaganda da ditadura. Nas apresentações públicas, muitas vezes contextualizam as danças com pequenas apresentações ao microfone, explicando o tipo de dança em questão, bem como a sua origem geográfica e social, fazendo a ponte entre a teatralização da dança naquele momento e um espaço e tempo “primordiais” que, apesar de tudo, permanecem relativamente difusos.

Para Benjamin (2010), a partir das reflexões do psicanalista Theodor Reik, a memória tem como função proteger das impressões, enquanto a rememoração visa desintegrá-las. A memória é, por natureza, conservadora, ao passo que a rememoração é destrutiva: “Rememorar é, então, o próprio processo de escavar, para salvar o

passado do seu esquecimento, isto é, do esquecimento da tradição. (...) A verdadeira rememoração assinala o “lugar” e salva o passado, por permitir a actualização do acontecimento passado” (Cantinho, 2015, p. 93).

O trabalho de *A Viagem*, que reenvia para um passado histórico e para uma cultura coreográfica das “danças tradicionais” portuguesas, está longe de ser linear. Antes de mais, porque é um trabalho no domínio das artes performativas, que acontece no presente e só no presente se concretiza. Depois, porque envolve grupos de bailarinas/os de diferentes regiões do país, que mantêm uma atividade muito regular, não só de dança mas também de encontro, em contextos sociais bastante dinâmicos. Ora, aquilo que Filipa Francisco propõe nas semanas em que trabalha com estes coletivos, ao aproximá-los da prática das linguagens da dança contemporânea, parece, ainda que indiretamente, alinhar-se mais com a ideia de “rememoração” de Benjamin (2010) do que com a de “memória”: contribui para salvar o passado do esquecimento da tradição.

Em *A Viagem*, a relação dos grupos de “danças tradicionais” portuguesas com o Estado Novo foi abordada apenas pontualmente. Pedro Farate, 45 anos, técnico comercial agrícola e elemento integrante do Grupo Típico de Ançã, fundado em 1978, que participou em *A Viagem* em 2019, explica que essa relação das “danças tradicionais” com o Estado Novo nunca foi um tabu dentro do grupo, até porque com a presença de Roger Lee de Jesus, historiador e músico, havia uma consciência coletiva sobre a forma como a ditadura se apropriou deste património cultural.

Se, para Filipa Francisco, nos primeiros anos do projeto era comum incentivar um certo orgulho nas “raízes” desta tradição coreográfica, como forma de manifestação de apoio a uma prática de dança muitas vezes menosprezada, ao longo do tempo, com o crescimento dos discursos racistas e xenófobos da extrema-direita, em Portugal, nos ensaios de *A Viagem* fala-se, atualmente, “(...) mais de abertura em relação ao desconhecido do que de orgulho em Portugal” (F. Francisco, comunicação pessoal, maio 2024).

Durante os ensaios em que participei, a partilha e a

transmissão coreográfica eram mútuas, procurando-se que acontecessem nos dois sentidos. À equipa eram transmitidas, pelo menos, duas danças específicas da zona. Este processo era normalmente realizado com pares de bailarinos relativamente jovens, mas com bastante experiência. Muitas vezes, esse trabalho decorria de tarde, fora do horário dos ensaios com todas/os.

O vocabulário das “danças tradicionais” aprendido, para além de permitir conhecer de forma mais aprofundada o repertório local, servia como base para construir um momento coreográfico que fazíamos a dois, os intérpretes da equipa, num canto da cena, enquanto o grupo dançava a sua *dança tradicional*.

Procurava-se evitar, de todas as formas, que se estabelecessem hierarquias entre a equipa de “música e da dança contemporânea” e o grupo de “música e de danças tradicionais”, que refletissem a ideia de que a equipa vinha “ensinar” o que é a “dança contemporânea”, perpetuando assim uma lógica folclorista da ditadura - uma visão e atitude de ascendência da cidade sobre “o campo”.

Nesse sentido, podemos dizer que o projeto se coloca numa posição muito distinta da do grande dinamizador da política cultural do Estado Novo, António Ferro, quando sugeria, numa edição de “A Cultura Portuguesa e o Estado”, que às danças tradicionais portuguesas faltava alguma coisa que a dança teatral da Companhia Verde Gaio podia prover:

Antes da criação do Verde Gaio não havia coreografia em Portugal (...). É que a arte popular, quer seja movimento, quer seja realização plástica, não basta, só pela frescura, pela originalidade ou pela tradição, para atingir a quinta essência da Arte (...). É preciso que um espírito se apodere delas e lhes dê forma plena (...) para que possam ser sentidas, pelos homens de todos os climas e de todas as raças (...). O SNI interveio como animador e proporcionador de condições para o aparecimento da coreografia nacional de acabada expressão artística. (Secretariado Nacional de Informação (SNI), 1946, as cited by Sasportes, 1970, pp. 83-84)

Contudo, houve, durante o Estado Novo, vozes dissonantes em relação ao trabalho da Companhia, como a do compositor e musicólogo Fernando Lopes-Graça, que defendeu na sua obra *Talia, Euterpe & Terpsícore*:

O folclore acabará por nos matar, se ele nos não serve apenas de trampolim para darmos o necessário salto para uma arte mais substancial e de mais larga ressonância. O Verde Gaio está enformado por uma estética do bonito, que está dito e redito ser inimiga da estética do belo. (Lopes-Graça, 1945, pp. 324-325)

O projeto de Filipa Francisco corria e, de certo modo ainda corre, vários riscos. Por um lado, o risco do “paternalismo” em relação aos grupos com os quais desenvolve o projeto e, por outro, o risco do folclorismo, como Lopes-Graça apontava.

Uma questão importante e operativa no processo da criação da peça, de forma subterrânea, colocava-se da seguinte forma: será que, ao valorizar uma tradição coreográfica, o que se preserva, afinal, são também certos valores sociais? Será sequer possível (e desejável) preservá-los?

A forma como se lidam com os papéis sociais atribuídos aos géneros é uma das expressões mais evidentes de como – correndo o risco de um anacronismo – a tradição coreográfica com que se lida, neste projeto, se pode revelar conservadora.

Não foi necessariamente, ou exclusivamente, a participação em *A Viagem* que suscitou debates, no seio dos coletivos, sobre os papéis de homens e mulheres nas danças, como se pode verificar no caso do grupo “Os Camponeses” de Riachos (fundado em 1958), que fez a antestreia da peça em 2011.

Telma Martinho, 45 anos, técnica superior/dirigente municipal, que integrou este grupo durante mais de trinta anos e que participou em *A Viagem*, é um exemplo paradigmático de duas características deste trabalho de Filipa Francisco: a convivência das “danças tradicionais portuguesas” e da dança contemporânea euro-americana, e a tensão entre os géneros masculino e feminino.

Telma estudou dança clássica europeia e dança

contemporânea euro-americana, em Torres Novas, com Helena Azevedo (que também foi minha professora na mesma cidade), desde criança até ao final da adolescência e, em paralelo, fazia parte de “Os Camponeses”, onde dançava o fandango ribatejano.

Esta dança foi, no século XX, quase exclusivamente dançada por homens, devido à forma como o Estado Novo a cristalizou enquanto dança representativa, e exclusivamente masculina, do Ribatejo (Ferrão, 2000). Sabe-se, no entanto, que na sua origem – como comprova um relato de 1772, do professor norte-americano Richard Twiss (Lopes & Martins, 2011), e uma gravura de 1789-90, de Murphy (1795) – o fandango era dançado por homens e mulheres.

Telma distinguiu-se desde cedo como uma excelente fandagueira, tornando-se um caso singular, não só como exemplo da rutura da regra de género na região, mas também pela sua apropriação pessoal desta dança:

O meu fandango é um fandango leve, muito certo, de forte sonoridade, mas é rendilhado, é apurado, é com destreza de pés. Não é um fandango para fazer barulho (...). Eu trabalho o fandango na biqueira do pé e não no tacão. (T. Martinho, comunicação pessoal, maio 2024)

Quando participou em *A Viagem*, Telma Martinho já tinha dançado o fandango publicamente inúmeras vezes. Segundo ela, foram as várias experiências do grupo com vários/as encenadores e coreógrafas contemporâneas/os ao longo dos anos - como em *Raízes rurais, Paixões urbanas*, em 1997, de Ricardo Pais, uma coprodução do Teatro Nacional de S. João, Porto, e da Cité de La Musique, Paris - que levaram o “Chefe” Santana, diretor do grupo durante décadas, a interessar-se por uma atualização ou reinterpretação de códigos que pareciam fixados no tempo, como no caso do género ao qual era permitido dançar publicamente o fandango.

Como aponta Ferrão (2000), já no final dos anos 1970 – portanto, logo a seguir ao 25 de abril - surgiram, no movimento folclórico regional e nacional, preocupações que começaram a questionar “todo ou parte do edifício que

tinha sido laboriosamente construído com um certo tipo de representações sociais sobre o Ribatejo e as/os ribatejanas/os com especial destaque para a figura do camponês e a dança do Fandango.” (Ferrão, 2000, p. 25).

Em *A Viagem*, o diálogo com as/os participantes começa algum tempo antes do período de ensaios e do desenvolvimento da peça. Filipa Francisco, acompanhada por alguns elementos da equipa, visita um ensaio dos grupos, onde estabelece um primeiro contacto presencial e explica o projeto. Durante esta interação, a artista pede-lhes que partilhem danças específicas, incluindo aquela de mais gostam e aquela que consideram mais representativa do coletivo ou da região.

Para Pedro Farate, elemento do Grupo Típico de Ançã, este momento foi decisivo na perceção do interesse da equipa nas particularidades do coletivo de Ançã e na decisão de prosseguir com o projeto, dado que fazia parte da direção:

O interesse notou-se logo de início na primeira visita. Quando vieram trabalhar connosco, já sabiam alguma coisa. Não só as músicas e as danças, do grupo e da nossa região, mas até os pequenos pormenores dos trajes e o porquê disto e daquilo. Tiveram sempre isso em consideração. (P. Farate, comunicação pessoal, maio 2024)

Durante o período de investigação, ainda em 2011, a equipa visionou vários filmes resultantes das recolhas orais, músicas e até coreográficas realizadas pelo etnomusicólogo Michel Giacometti [1929-1990] em Portugal. Em cada residência, o trabalho da equipa artística – um trabalho de investigação artística que não visava a produção académica – incluía a leitura sobre os grupos e as respetivas regiões, visitas a locais como museus ou centros de interpretação, participação em eventos sociais e/ou religiosos, bem como a recolha de músicas e outras formas da tradição oral (como rezas, por exemplo) que não constassem do repertório oficial dos grupos.

Muitas vezes, a equipa era convidada a partilhar refeições nas sedes dos coletivos ou nas casas de alguns membros das comunidades de prática (Figura 1). Esses

momentos, fora do espaço dos ensaios fortaleciam os laços entre todas/os e, por vezes, permitiam, por exemplo, a captação de materiais sonoros que seriam posteriormente utilizados na peça.

05. Uma aproximação da dança contemporânea euro-americana às “danças tradicionais” portuguesas: partitura e práticas

A partitura coreográfica de *A Viagem*, que nomeia as diversas partes do espetáculo com títulos que facilitam a comunicação entre a equipa e as/os participantes, é composta por: foto de família, vestir e despir (com museu da dança, canção, pentear), dança tradicional, desconstrução e final. Esta partitura, em formato escrito, é normalmente distribuída quando as/os participantes (músicas/os e bailarinas/os) já experimentaram todos os materiais coreográficos e começam a montagem da peça em sequência. O guião contém informações para

identificar momentos-chave, estabelecer relações com a música e com o espaço, e memorizar as transições entre cenas (quem faz o quê).

Em *A Viagem*, a primeira cena funciona como um prólogo, realizado com a plateia ainda iluminada, à frente do pano da boca de cena. Este prólogo pode assumir diversas formas, dependendo do grupo e do espaço de apresentação: uma pequena procissão, uma desgarrada ou um teatro ambulante. Quando o pano se abre (já com as/os músicas/os a soltarem as primeiras notas espçadas), o grupo todo (intérpretes profissionais incluídos), surge imóvel, formando uma *fotografia de família* que se vai reconfigurando gradualmente.

Para Bazin (1985), a fotografia beneficia, em relação à pintura, de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. Assim, esta primeira cena pode ser entendida como uma proposta de questionamento, não só sobre as limitações da captação visual do real,

Figura 1

Convívio em Meinedo, Lousada, Portugal



Nota: Jantar da equipa com o Grupo Folclórico e Cultural “As Lavradeiras do Vale do Sousa” (2014), by Mundo em Reboição. CC BY 4.0

mas também sobre a importância das representações – aquelas nas quais se pode acreditar como realidade – e sobre o perigo decorrente dessa crença.

O repertório de muitos grupos de danças tradicionais é contemporâneo do início da prática alargada da fotografia (final do século XIX). Portanto, aquela primeira imagem pode traduzir uma dúvida comum sobre a natureza da imagem fotográfica: o que está para lá do enquadramento da imagem? A peça desenrola-se dali para a frente, num movimento duplo que conduz tanto a um passado histórico como a um futuro simbólico.

A seguir, homens e mulheres dividem-se nos dois lados da cena, sentando-se em cadeiras dispostas frente a frente, deixando o palco vazio entre eles. Ali, mudam de figurino, vestindo o traje da dança tradicional.

Durante o momento de *vestir e despir* – mais complicado e demorado para as mulheres, devido ao número de peças de roupa e acessórios, e mais simples para os homens –, os participantes homens interpretam o “museu da dança”. Este momento da peça é todo improvisado, a partir da linguagem coreográfica de dois coreógrafos da dança contemporânea: Merce Cunningham e Meg Stuart.

No momento inicial de pesquisa para a peça em Alcanena – com ensaios do grupo a decorrerem em Riachos e os da equipa sozinha em Alcanena –, Filipa Francisco pediu-me e à Antónia Buresi que escolhêssemos duas/dois autoras/es que considerássemos parte do nosso património pessoal da dança contemporânea teatral e que tivéssemos vontade de preservar. A questão que nos colocava era: “O que queres preservar da tua história da dança?”.

Enquanto intérprete, criei uma pequena frase de movimentos a partir de excertos de obras de Cunningham e Stuart, que transmitia a todo o grupo e, posteriormente, trabalhava apenas com os homens como matéria coreográfica para explorar ferramentas de improvisação. A contextualização histórica das/os coreógrafas/os dos “museus da dança” dos intérpretes profissionais era feita oralmente e também através da apresentação de vídeos. No que diz respeito a Merce Cunningham, trabalhavam-se linhas e direções no espaço, além de alguma frag-

mentação de partes do corpo. Já no caso de Meg Stuart, sobressaía uma certa expressividade, com uma gestualidade centrada na relação entre as mãos e o rosto.

O trabalho de improvisação pareceu-nos sempre fundamental na aproximação destes grupos a algumas noções das linguagens da dança contemporânea euro-americana. O *museu da dança* tornou-se território de exploração e de pesquisa, acolhendo o imprevisto (e até provocando-o), livre de constrangimentos relacionados com convenções, como as de género ou de beleza. O recurso à improvisação é, aliás, muito comumente utilizado nos projetos participativos, sobretudo como prática durante o processo, para criar material de cena (Cruz, 2020).

A aproximação formal ao movimento era particularmente importante: deslocar um movimento de uma parte do corpo para outra, acelerar ou dilatar o tempo, expandir ou reduzir o tamanho, desdobrar motivos coreográficos (um gesto que se torna um movimento, um movimento que se torna um gesto ou um movimento que se transforma em outro) e jogar com as possíveis resinificações que daí podem derivar.

Este trabalho de improvisação foi, segundo Pedro Farate, um dos maiores desafios do projeto:

Para mim foi um grande desafio porque foi a primeira e única vez que improvisei. Apesar de, às vezes não parecer, nalgumas coisas sou uma pessoa tímida. (...) Andei sempre no folclore, mas nunca fui de discotecas nem ia bailaricos ou, se ia, ficava mais a ver. Por isso, foi um grande desafio. Nos ensaios correu melhor do que na atuação. Na atuação, fiquei inibido. Sei que poderia ter feito melhor se estivesse mais liberto. Mas para mim já foi extraordinário conseguir fazer o que fiz. Com as dicas que nos deste, estou agora a pensar nos movimentos... E entre nós, inconscientemente, também partilhámos algumas coisas nossas. (P. Farate, comunicação pessoal, 2024)

Pedro acrescenta que o projeto trouxe confiança ao grupo, que, no ano e meio seguinte, durante os ensaios, passou a referir-se ao espetáculo como modelo para

eventuais transformações nas apresentações “Porque é que não fazemos como n’A *Viagem*?”.

A reação do público, que Pedro inicialmente pensava não compreender completamente o que estava a ser mostrado em palco, foi, para ele, uma prova do bom trabalho realizado: “No fim, as pessoas diziam ‘Como é que o vosso grupo conseguiu fazer isto?’” (P. Farate, comunicação pessoal, 2024). Para Pedro a apresentação de *A Viagem* foi a “melhor atuação” da sua vida, devido ao “espírito que se conseguiu criar no grupo, a união, até ao quebrar de alguns tabus”.

Na opinião de Telma Martinho, o trabalho de improvisação também constituiu uma das dimensões de maior novidade para “Os Camponeses” de Riachos. Para além disso, em comparação com experiências anteriores, a presença de intérpretes de dança profissionais, tanto no processo como em cena, favoreceu, segundo T. Martinho (comunicação pessoal, maio 2024), um “duelo feliz entre a tradição e a modernidade, entre o que é a raiz e o que é o mais urbano”. Esse encontro permitiu uma aproximação mais efetiva do grupo às linguagens da dança contemporânea.

Embora, para Telma, este tipo de projeto não fosse novidade, ela não tem dúvida de que, para outros elementos do grupo, foi muito importante poderem envolver-se em *A Viagem* e experimentar novas abordagens às suas danças.

Depois do *museu da dança*, os homens levantam-se para pentear as mulheres.

Em diversos grupos com os quais trabalhei, o toque proposto, através de exercícios de massagem, por exemplo (que ajudavam a preparar este contacto das mãos dos homens com as cabeças e cabelos das mulheres), era frequentemente recebido com algum embaraço. O mesmo acontecia em relação a movimentos da zona pélvica, nomeadamente durante os aquecimentos, ou a interações “olhos nos olhos”. Esse constrangimento contrastava com os relatos das/os participantes, que muitas vezes mencionavam se vestirem todas/os juntas/os numa única sala ou até mesmo na rua, durante as suas apresentações públicas.

Quando termina o *pentear*, todas/os correm para o

centro do palco para executar, de forma ortodoxa (sem qualquer intervenção coreográfica externa), uma ou duas “danças tradicionais”, pela única vez na peça. Na grande maioria das vezes, as danças escolhidas pelo grupo e por Filipa Francisco para este momento eram danças de pares em roda.

Na parte final da peça, há um momento coreográfico em que as danças tradicionais surgem fragmentadas e transformadas. As/os bailarinas/os desfazem-se de alguns acessórios e roupas, o bloco da *desconstrução*. Em cena, os corpos codificados das “danças populares” - que podem ser interpretados como herdeiros dos “corpos dóceis” (Foucault, 1997) promovidos pelo Estado Novo — parecem libertar-se da própria representação. Surgem movimentos bruscos ou extremamente lentos, usa-se o plano do chão, os rostos ganham maior expressividade, e bailarinos homens e bailarinas mulheres trocam de lugares livremente. (Figura 2)

A peça termina com um momento festivo: o grupo reúne-se no centro do palco, ergue uma/um bailarina/o jovem (criança ou adolescente), como se fosse um santo num andor, para depois deitá-lo no chão, simbolizando o adormecer (Figura 3). Em seguida, estimulado por uma música “de baile”, o grupo levanta-se e dança energeticamente. Cada uma/um dança como quer e com quem quer, até que, gradualmente, todas/os se voltam a sentar nas cadeiras dispostas em cena. Para quem estava dentro do processo, este era sempre um momento de autêntica celebração do processo desenvolvido e uma forma de expressarmos gratidão umas/uns às/aos outras/os pela oportunidade de partilha.

O momento final da peça, já com todas/os sentados de novo, consiste num percurso de movimentos de pés (passos de uma dança regional), que um dos elementos mais novos do grupo realiza em diagonal, do fundo até à boca de cena. Este percurso parece o futuro encarnado numa/o bailarina/o que, seguramente, está alheia/o à relação histórica entre as “danças tradicionais” e a ditadura, interessando-se apenas pela dança e pelo dançar.

Quando chega ao limite do palco, com o olhar pousado num horizonte que atravessa o teatro, ela/ele para subitamente, e as luzes apagam-se. Nesse instante, pode-

Figura 2

Ensaio no Convento de São Francisco, Coimbra



Nota: Ensaio de *A Viagem* com o Grupo Folclórico e Etnográfico do Brinca - Eiras e o Grupo Folclórico e Etnográfico de Cova do Ouro e Serra da Rocha (2019), by Mundo em Reboição. CC BY 4.0

mos projetar aquilo que nem ela/ele nem nós sabemos: o que aconteceria se, naquele momento, todas as danças deixassem de ser transmitidas? E se não fossem os corpos em movimento - repertórios complexos - a forma mais concreta e tangível de legado coreográfico?

A *Viagem* teve uma importância particular no que diz respeito à minha relação com a pluralidade de danças praticadas na atualidade e à minha prática coreográfica de criação. Este projeto permitiu-me aprofundar reflexões sobre diferentes concepções de dança, os contextos geográficos, sociais e políticos da/para a dança e, ainda, sobre momentos particulares da minha trajetória pessoal.

Por coincidência, o desenvolvimento inicial e a estreia do projeto ocorreram na minha cidade natal, Torres Novas, no teatro onde comecei a minha formação em dança. Desta vez, eram as “danças tradicionais” - das quais tinha “fugido” em criança, sem nunca as experimentar verdadeiramente – que me levavam de volta a esse lugar.

A *Viagem* aproximou-me de uma cultura coreográfica específica do concelho onde nasci e cresci, mas que até então desconhecia quase por completo.

No mesmo período em que (re)visitava Torres Novas com a peça, estava a mudar-me para Telavive, Israel, onde residi, de forma irregular, entre 2011 e 2014, ou seja, durante o período mais intenso de trabalho no projeto. Nesses anos, com um maior contacto com a história de Israel e com as questões da ocupação e dos conflitos com a Palestina (precisamente onde Filipa Francisco tivera a primeira vontade de trabalhar a partir das “danças tradicionais” portuguesas) viajava a Portugal com alguma regularidade para fazer as residências e apresentações de *A Viagem* em concelhos como Guimarães, Coimbra ou Abrantes.

Uma das maiores ressonâncias desta minha experiência foi a criação do solo *KIN* (2014). Nesta peça, uma figura solitária era atravessada por diferentes danças - umas fictícias, outras já existentes, como o fandango

Figura 3

Ensaio no Auditório Municipal de Lousada



Nota: Ensaio geral de *A Viagem* com o Grupo Folclórico e Cultural “As Lavadeiras do Vale do Sousa” e o Rancho Folclórico São Pedro de Caíde de Rei (2014), by Mundo em Reboição. CC BY 4.0

ribatejano – enquanto fazia um percurso de constantes avanços e recuos, entre escadotes, olhando fixamente para fora (como se uma câmara a filmasse) e desafiando a representação que, uma vez em cena, passava a constituir.

Os meus interesses na questão das construções identitárias levaram-me a investigar a relação entre arte e poder, o que desenvolvi no mestrado em Estética e Estudos Artísticos - Arte e Culturas Políticas na Universidade NOVA FCSH. Passei a olhar para o meu trabalho a partir das condições geográficas, sociais e políticas em que é produzido, e não como algo independente do resto do mundo.

A Viagem provocou uma mudança na minha percepção de como as linguagens da “dança contemporânea” podem envolver comunidades e desenvolver-se fora dos estúdios de dança que servem o meio profissional, os quais podem ainda ser elitistas e excludentes.

As oportunidades de aproximação às/aos bailarinas/

os de vários pontos do país, aos seus hábitos de prática de dança e às suas estratégias de organização coletiva em torno de uma prática artística foram fundamentais para a minha relação com o projeto.

Aquilo que mais me surpreendeu foram as especificidades culturais de cada zona do país onde trabalhamos e do sentido de pertença das pessoas às suas terras e aos coletivos que, em muitos casos, era evidente na forma como falavam de si, das suas músicas e danças e, claro, de todo o património oral, como rezas, receitas e poemas.

O contacto com a música e, sobretudo, com as “danças tradicionais” – coreografias, vocabulário, relação com a música – património que conhecia muito superficialmente até 2011, foi outra das dimensões mais impactantes deste trabalho.

06. Conclusão

Neste texto, procurei abordar dimensões do trabalho de Filipa Francisco com os grupos participantes de *A Viagem*, a partir da perspectiva do género e da improvisação como ferramenta coreográfica, recorrendo a opiniões de participantes e relacionando-os com as minhas percepções enquanto intérprete, salvaguardando a ideia de que as experiências e opiniões dos vários coletivos foram e são heterogéneas, pois os próprios grupos têm, naturalmente, histórias, constituições e expectativas diferentes em relação ao projeto.

Por constrangimentos vários, nomeadamente o do tamanho do texto, mas sobretudo por ser uma dimensão de *A Viagem* que exige um estudo próprio, não me foquei no trabalho musical da peça.

De forma conclusiva, podemos considerar *A Viagem* de Filipa Francisco um projeto fundamental numa abordagem às práticas artísticas comunitárias recentes em Portugal, dada a sua longa duração de vida, e o facto de, enquanto projeto participativo, se aproximar de comunidades de músicas/os e bailarinas/os que transmitem, praticam e apresentam “músicas e danças tradicionais portuguesas”.

A partir de *A Viagem*, podemos traçar uma linha temporal curiosa que envolve o Estado e o poder, as “danças

tradicionais” e as práticas participativas: das recolhas etnográficas e das recriações propagandísticas do Estado Novo, passando pelo 25 de abril com a proliferação de ações culturais comunitárias, que diminuem na década de 80, até ao regresso a este património coreográfico “popular” através de um projeto participativo de “dança contemporânea”, impulsionado pelo investimento público na Cultura.

A *Viagem* abre várias possibilidades de reflexão não só sobre tradições coreográficas portuguesas, que continuam a ser centrais, ainda hoje, em comunidades de prática por todo país, como também sobre a importância

da teatralização dessas tradições para a sua partilha pública, e, mais ainda, para a sobrevivência dos coletivos.

Nesse sentido, o projeto pode ajudar-nos a pensar sobre a responsabilidade que as comunidades de artistas profissionais da “dança contemporânea” têm quando se relacionam com este património e com esta história das danças portuguesas.

Conflitos de interesses

O autor declara não haver nenhum conflito de interesses.

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (1985). *O Cinema – ensaios*. Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (2010). *O anjo da história* (trad. João Barrento). Assírio & Alvim.
- Bouju, J. (1995). Tradition et identité. *Enquête*, 2, 95-117. <https://doi.org/10.4000/enquete.313>
- Cantinho, M. J. (2015). A Teia de Penélope e o Anel da Tradição: Cultura e Rememoração na Obra de Walter Benjamin. *Philosophica International Journal for the History of Philosophy*, 23(46), 79-95. <https://doi.org/10.5840/philosophica2015234623>
- Castro, M. J. (2016). *Dança e Poder: Diálogos e Confrontos no século XX* (3ª ed.). FCSH.
- Cruz, H. (2020). Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil [Tese de doutoramento, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/132440>
- Castelo-Branco, S. E.-S., & Branco, J. F. (eds.). (2003). *Vozes do Povo* (1-). Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.537>
- Fazenda, M. J. (1993). Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: Repensar conceitos e categorias. *Antropologia Portuguesa*, 11, 67-76.
- Ferrão, H. N. (2000). Ribatejo: do rancho de trabalhadores ao rancho folclórico - a construção social de novas práticas configuradas numa identidade regional. In Associação Portuguesa de Sociologia (Ed.), *Sociedade Portuguesa: Passados Recentes, Futuros Próximos: Atas do IV Congresso Português de Sociologia* (pp. 1-25). https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR462df847445fb_1.pdf
- Ferro, A. (maio 1932), ‘Falta um realizador’, *Diário de Notícias* in *Diário do Governo*, Série I - 218, 25 de Setembro de 1933.
- Foucault, M. (1997). *Vigiar e Punir* (R. Ramalhete, Trad., 20ª ed.). Editora Vozes.
- Lopes-Graça, F. (1945). *Talia, Euterpe & Terpsícore*, Crónicas. Atlântida. Livraria Editora.
- Lopes, A., & Martins, B. (2011). *Campinas: A mulher ribatejana, o canto e a dança*. Cosmos.
- Mundo em Rebolicho. (2024, maio). A viagem. <https://www.mundoemrebolico.pt/pt/detail/a-viagem/>
- Murphy, J. (1795). *Travels in Portugal: Through the provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the years 1789 and 1790: Consisting of observations on the manners, customs, trade, public buildings, arts, antiquities, &c. of that kingdom*. A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies. Biblioteca Nacional de Portugal. <https://purl.pt/17093>
- Ramos do Ó, J. (1999). *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a ‘Política do Espírito’ 1933-1949 - Ideologia, instituições, agentes e práticas* (Vol. 45 da coleção *Histórias de Portugal*; Vol. 3 da coleção *Testemunhos contemporâneos*). Editorial Estampa.

DOSSIÉ TEMÁTICO

A *Viagem* de Filipa Francisco: As “danças tradicionais” portuguesas visitadas pelas linguagens da dança contemporânea euro-americana



- Roubaud, M. L. (2003). O Verde Gaio: uma política do corpo no Estado Novo. In S. E.-S. Castelo-Branco, & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo (1-)* (pp. 337-354). Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.588>
- Sasportes, J. (1970). *História da Dança em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian, Edição do Serviço de Música.