

Enlaces e desenlaces na pluralidade das danças em Portugal

Entanglements and disentanglements in the plurality of dances in Portugal

 Tércio, Daniel

 <https://orcid.org/0000-0003-2632-1630>

Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Departamento de Educação, Ciências Sociais e Humanidades; INET-md – Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança, Portugal

danielterciog@edu.ulisboa.pt

Resumo

Este estudo começa por problematizar as condições necessárias para a fundação e o desenvolvimento da disciplina de Etnocoreologia em Portugal. Para tanto, tencionamos em primeiro lugar contextualizar internacionalmente esta disciplina, na sua relação com a área fundacional da Etnomusicologia. Ao mesmo tempo, é nossa intenção realizar uma análise crítica do caminho dos estudos folcloristas em Portugal, esclarecendo os traçados que, desde o século XIX, foram marcando o território onde os conceitos de popular, tradição e autenticidade ficaram politicamente entrelaçados. Colocaremos então a hipótese de que as alterações sociais e culturais introduzidas pela Revolução dos Cravos impactariam tardiamente naquele entrelace, não apenas por via de uma prática teórica, mas também graças a uma teoria incorporada que a dança contemporânea tem trazido. Deste modo, já no século XXI, tem acontecido o desenlace necessário para a recuperação de novos modos de enlace no âmago da cultura expressiva, quebrando as fronteiras entre alta e baixa cultura. Assim, coreógrafas como Filipa Francisco e Clara Andermatt representam formas de desenlace de formas coreográficas tradicionais, fazendo-as participar através de trabalhos colaborativos com comunidades de praticantes, em novos enlaces, que encontram no quadro da dança teatral soluções híbridas de refrescamento das assim designadas tradições nacionais.

Palavras-Chave

Cultura Expressiva; Dança das Fitas; Etnocoreologia; Dança Contemporânea

Abstract

This study begins by problematizing the necessary conditions for the establishment and development of Ethnochoreology as a discipline in Portugal. To this end, we intend, first and foremost, to contextualize this discipline internationally in its relationship with the foundational field of Ethnomusicology. At the same time, we aim to conduct a critical analysis of the trajectory of folklorist studies in Portugal, elucidating the pathways that, since the 19th century, have shaped the terrain where the concepts of the popular, tradition, and authenticity became politically intertwined.

We will then hypothesize that the social and cultural changes introduced by the Carnation Revolution would belatedly impact this intertwining, not only through theoretical practice but also through an embodied theory brought forth by contemporary dance. In this way, in the 21st century, a necessary disentanglement has occurred, allowing for the recovery of new modes of interconnection within the core of expressive culture, breaking down the boundaries between high and low culture.

Thus, choreographers such as Filipa Francisco and Clara Andermatt represent forms of disentanglement from traditional choreographic forms, incorporating them into new connections through collaborative work with practitioner communities. These collaborations, within the framework of theatrical dance, propose hybrid solutions that reinvigate so-called national traditions.

Keywords

Expressive Culture; Maypole Dance; Ethnochoreology; Contemporary Dance

01. Introdução

A primeira parte do título deste estudo tem raízes por assim dizer chãs, na medida em que os termos “enlace” e “desenlace” andam associados a certas práticas bailatórias e a formas coreográficas tradicionais que teremos oportunidade de esclarecer a seguir. Paralelamente, o fito de traçar enlaces e desenlaces é aqui adotado como modelo teórico para pôr em relação movimentos e sons, corpos e adereços, executantes e espectadores, e mesmo contextos de apresentação teatral e não teatral.

A segunda parte do título parte da constatação de que existem “diferentes danças em Portugal” suscetíveis de serem classificadas como teatrais. Na verdade, neste ponto, poder-se-ia hesitar entre a utilização de “danças portuguesas” e a de “danças em Portugal”. Ora, se a primeira opção se foca em putativos traços nacionais das formas coreográficas, promovendo assim um nacionalismo cultural, a segunda abre a possibilidade de pensar a dança portuguesa como uma pluralidade de danças que acontecem em território nacional, mas que não estão necessariamente aqui circunscritas e muito menos

são propriedade de praticantes de nacionalidade portuguesa. Tais danças, que ocorrem em contextos teatrais e não teatrais, passam assim a inscrever-se genericamente num processo que designamos como circulação cultural por diferentes geografias. Estamos, porém, conscientes de que lidamos com conceitos e com expressões cuja variabilidade, por vezes subtil, corresponde a recortes em si mesmos discutíveis. Não prossigamos, todavia, com esta discussão para podermos avançar no plano de análise que este artigo propõe.

Os verbos enlaçar e desenlaçar encontram-se na terminologia bailatória das danças folclóricas em Portugal. Tal acontece com especial acutilância na Dança das Fitas ou Dança do Mastro. Trata-se esta de uma forma coreográfica da cultura expressiva em Portugal, que na verdade não é exclusiva do nosso país. Através de uma simples consulta a dados avulso colhidos na Internet, sabemos hoje que manifestações desta forma coreográfica se encontram em Espanha, na Inglaterra, onde toma

o nome de *Maypole Dance*, na Alemanha¹ sob a designação de *Maibaum*, na Áustria e, de um modo geral, por toda a Europa, como assinala Sardinha (2000). Também se encontra na América Central e do Sul; por exemplo, no México é conhecida como *Danza de las Cintas*.

Gallop (1961) remete esta manifestação para o culto grego a Atis e a Cibele, estabelecendo uma ligação com a realidade portuguesa:

In the Attis cult a pine tree was cut down in the woods, brought into the sanctuary of Cybele and treated as a great divinity. In the same way to-day the peasantry in many parts of Portugal set up a stripped pine trunk on May Day or St John's Day, and dance around it. Attached to the pine tree sacred Attis was an effigy, the like of which I have seen attached to a mastro de São João (St. John's mast) at Braganza and to a galheiro (a pole decorated the whole way up with rambler rose) at Maia. In this manner the tree spirit is represented in both vegetable and human form, set side by side as tough to explain each other. (pp. 122-123)

Com efeito, em Portugal, a forma coreográfica da Dança das Fitas ou Dança do Mastro é realizada por um grupo de executantes em torno de um mastro de madeira, frequentemente fixado para o evento (Cruz, 2010). O mastro pode ser interpretado como um símbolo do tronco originário da comunidade, e os enlaces e desenlaces das fitas coloridas como uma alegoria dos fluxos que atravessam o grupo comunitário.

As diversas cintas ou fitas coloridas estão presas na ponta superior do mastro, sendo que as pontas opostas destas cintas ou fitas são operadas pelos bailadores que, deslocando-se em torno do mastro, numa e noutra direção, vão desenhando figuras coreográficas ao mesmo tempo que enlaçam e desenlaçam as fitas, produzindo

assim efeitos de grande intensidade visual. A Dança das Fitas ou Dança do Mastro surge como um acontecimento festivo, atravessado por cor e alegria, normalmente associado aos períodos do ano do verão².

Ainda a propósito da adoção dos termos “enlaçar” e “desenlaçar”, há que notar o que Gallop (1940) escreveu a propósito das cantigas d’amigo que foram criadas durante os séculos XII e XIII:

As chamadas cantigas de amigo, quase sempre de estrofes paralelísticas, de versos entrelaçados em leixaprem, com os seus estribilhos e a monotonia dos seus finais alternados, estabelecem, melhor do que muitas canções populares autênticas, as medidas formais da dança de roda. (p. 14)

Gallop (1940) reconhecia a circulação de formas musicais entre as chamadas alta e baixa cultura, isto é, entre a música erudita e a música popular. Considerava também “influências culturais” entre “países civilizados”, mas nem por isso deixava de notar as características nacionais da música e da dança portuguesas: “Se parte dos tijolos e da argamassa que serviram para a construção do esplêndido edifício que é a música popular portuguesa, foram importados, nem por isso o edifício deixa de ser monumento bem nacional” (pp. 23-24). Sublinhava, portanto, os entrelaces internacionais, ao mesmo tempo que reconhecia a originalidade da cultura nacional.

Como temos vindo a sugerir, os verbos “enlaçar” e “desenlaçar” – verbos que na verdade convidam a pensar um único movimento de entrelace em duas direções – são aqui adotados como conceitos operativos ampliados para pensar os processos de enlace e de desenlace também de um ponto de vista teórico.

Regressando à Dança das Fitas, importa fazer notar que, se esta está coreograficamente organizada em torno de um eixo (o mastro), as mudanças de direção (na direção do ponteiro do relógio, ou no seu oposto) colocam o movimento dos corpos e das fitas no mesmo plano

1 Frazer (1894) descreve, entre outras, os mastros de maio na região da Boémia: “The raising of the May-pole, the decoration of which is done by the village maidens, is an affair of much ceremony; the people flock to it from all quarters and dance round it in a great ring. In some parts of Bohemia also a May-pole or midsummer-tree is erected on St. John's Eve. The lads fetch a tall fir or pine from the wood and set it up on a height, where the girls deck it with nosegays, garlands, and red ribbons.” (p. 78).

2 No website da Associação PédeXumbo (2018) encontra-se uma sugestiva descrição da Dança do Mastro. Aquela Associação adaptou esta prática bailatória para um projeto que cruza a Ciência com a Dança, com o título “A Ciência de um Baile de Mastro”.

simbólico de relação circular.

Nos pontos seguintes, alargaremos esta análise para um plano macro, verificando como metaforicamente o enlace e o desenlace se podem reconhecer: (a) nas relações entre dança e música, enquanto base para a constituição da disciplina de Etnocoreologia em Portugal, em comparação tensional com a emergência da disciplina de Etnomusicologia; (b) e nas modalidades e hesitações terminológicas que se foram verificando ao longo da história.

Deixaremos para último, pelas suas implicações para o território da dança teatral, mais concretamente na dança contemporânea, (c) os enlaces e desenlaces que as coreógrafas Clara Andermatt e Filipa Francisco protagonizaram.

02. Etnomusicologia e Etnocoreologia

Nos encontros de Etnomusicologia³, tem sido relativamente comum o reconhecimento de que a adoção dos estudos de Etnocoreologia pela disciplina da Etnomusicologia, sendo genealogicamente natural, inclui certas tensões. Na verdade, se a relação entre música e dança parece absolutamente indiscutível, como um fundo indissociável para a emergência de fenómenos da cultura expressiva, tem sido pontualmente enunciada uma certa desigualdade no tratamento da importância relativa de cada disciplina. Ou seja, os musicólogos e etnomusicólogos tiveram em determinadas circunstâncias tendência a colocar a música no lugar estruturante de factos culturais complexos e orgânicos de que a dança seria uma mera pele decorativa. Encarar a dança deste modo seria, naturalmente, remetê-la para um lugar secundário e menor, uma espécie de epifenómeno do fenómeno musical.

No entanto, o trabalho de campo junto de comunidades humanas revela uma ligação inviolável, em que os epítetos de “secundário” e “essencial” deixam de fazer sentido quando aplicados à conjugação de música e de

dança em fenómenos concretos da cultura expressiva. Evidentemente que a especialização do olhar do pesquisador condiciona o ângulo de análise e a produção de discurso. Assim, o etnomusicólogo pode estar prioritariamente atento ao fundo sonoro do fenómeno que estuda, enquanto o etnocoreólogo estará mais atento aos corpos dos bailadores, às figuras que desenharam no espaço e às dinâmicas de movimento. Daqui deriva, em grande medida, a conveniência em encontrar processos de trabalho em equipa, colaborativos, capazes de conjugar as diferenças de análise⁴.

Não obstante esta afirmação, ao longo da reflexão que sustenta este estudo, fomos conjecturando acerca do que aconteceria se se invertessem os termos; isto é, se se considerasse a música como a superfície audível de factos culturais orgânicos, que poderíamos designar temporariamente como objetos coreográficos. Neste caso, o quadro de enlaces e desenlaces seria encarado sob outro ângulo. Este questionamento, que pode soar como uma provocação, tem apenas a intenção de ilustrar modos de deslocação do ângulo de análise; ou seja, não se trata de defender qualquer espécie de superioridade de uma linguagem ou de uma disciplina sobre a outra, mas antes de reconhecer uma paridade entre linguagens artísticas.

É verdade que os estudiosos da música apresentam um argumento importante a favor da precedência desta: não existe dança sem música, dizem. É possível subcrevê-lo sem dificuldade, embora seja conveniente aduzir algo mais para sustentar aquela afirmação. Com efeito, devemos recordar que essa música que sustenta a dança pode ser inaudível – considerem-se por exemplo as experiências de Yvonne Rainer nos anos 1960 ou o trabalho de estúdio de Deborah Hay a partir dos anos 1970.

O que está em causa é, portanto, um enlace entre dança e música que poderíamos designar como fundante dos factos da cultura expressiva, e que é aquele que relaciona indelevelmente os movimentos do corpo com as vibrações multissensoriais e afetivas em que ocorrem.

3 Internacionalmente, uma das organizações que melhor representa os estudos de Etnomusicologia é o ICTM (International Council for Traditional Music) (ICTMD, 2010-2024), que, por sua vez, congrega diversos grupos de estudo, entre os quais o de Etnocoreologia. Em 2022, após um debate prolongado, o ICTM alterou a sua designação para ICTMD, admitindo assim a Dança ao mesmo nível da Música.

4 O Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, do qual o autor é investigador integrado, tem justamente esta vocação de desenvolvimento de programas e projetos colaborativos.

Estas observações têm, portanto, por objetivo trazer à consciência um entrelace complexo, feito de estreitas proximidades e de tensões entre linguagens e disciplinas artísticas.

Deste modo, pretendemos lançar os dados para uma discussão acerca da disciplina de Etnocoreologia no quadro das relações com a Musicologia, com a Etnomusicologia, com a Etnografia, com os Estudos de Folclore e, genericamente, com a Antropologia Cultural.

Entramos assim na discussão sobre a delimitação do campo da Etnocoreologia. Para tanto, há que, em primeiro lugar, proceder a uma revisão, ainda que esquemática, da constituição internacional desta disciplina, considerando o protagonismo de investigadores como Theresa Buckland (1999), e bem assim situando essa revisão no quadro das organizações internacionais, nomeadamente no ICTMD (subgrupo de etnocoreologia) e no Congress on Research in Dance (CORD)⁵.

Mas voltemos um pouco atrás para tentar elucidar a configuração do campo da disciplina originária da Etnomusicologia. Na obra *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Nettl (1983) começa por declarar a dificuldade que ele próprio sente para dar uma definição precisa da disciplina. Em alternativa, o que se colocaria seria justamente a diversidade de definições, tendo por base os estudos comparativos. Nas suas palavras, os etnomusicólogos estão comprometidos com o estudo comparativo dos fenómenos musicais. No entanto, como faz notar:

Whether in fact one can make significant comparisons and whether there is a good method for doing this are questions that the literature generally avoids, although here and there they become the subject of considerable debate (and of subsequent chapters here). After all, for some five decades, until ca. 1950, the field was called comparative musicology. Merriam (1977a: 192.193) believes that the change to “ethnomusicology came from the recognition that this field

is no more comparative than others, that comparison can be made only after the things to be compared are well understood in themselves, and that, in the end, comparison across cultural boundaries may be impossible because the musics and cultures of the world are unique”. (Nettl, 1983, p. 7)

Porque é que Etnomusicologia veio substituir os estudos comparativos de Musicologia? A resposta de Nettl passa pela constatação de que diversos antropólogos americanos ter-se-iam aproximado desta área e, digamos assim, teriam adotado procedimentos similares aos de outros campos antropológicos, tais como a Etnolinguística, a Etno-história e, mais tarde, a Etnobotânica e a Etnociência.

Mas será que algo de semelhante se passou com a Etnocoreologia? A nossa resposta é parcialmente negativa, na medida em que não existia propriamente uma disciplina de dançologia comparativa, nem tão-pouco de dançologia. O equivalente poderia ser “Coreologia”. Porém, este termo, que foi cunhado por Rudolf Laban no início do século XX⁶, não designava algo equivalente à disciplina de Musicologia.

Na verdade, uma antropologia da dança vinha sendo configurada, no plano internacional, de forma pioneira, por antropólogas como Franziska Boas, que patrocinara, nos anos 1940, uma série de conferências onde se abordara a função social da dança em diferentes comunidades humanas⁷. No prefácio à segunda edição do livro *The function of dance in human society*, ela declarava: “dance has made tremendous headway toward becoming a true part of the life of this country” (Boas, 1972, par. 1), referindo-se aos Estados Unidos. Na verdade, neste país, também contribuindo de forma indelével para o en-

5 O CORD (Congress on Research in Dance) e a SDS (Society of Dance History Schola) fundiram-se, em 2017, constituindo a DSA (Dance Studies Association) (Dance Studies Association, 2021).

6 O conceito de Coreologia foi lançado por Laban em 1926 e desenvolvido em trabalhos seus e dos seus continuadores nos anos seguintes. Como síntese das perspetivas de Laban, recomenda-se a consulta de MacCaw (2011).

7 O livro *The function of dance in human society*, de Franziska Boas, inclui estudos assinados por Franz Boas (sobre a dança entre os Kwakiult, na ilha de Vancouver), Geoffrey Gorer (acerca da variedade de diferentes formas de dança em comunidades africanas), Harold Courlander (sobre os dramas dançados no Haiti) e Gregory Bateson (acerca das danças em Bali, na Indonésia).

trelace entre as práticas de dança e a disciplina da antropologia, há que sublinhar o trabalho coreográfico de Katherine Dunham e Pearl Primus, “two pioneers of dance research and practice whom the American Anthropological Association honoured with its distinguished service award.” (Royce, 2002, p. xvi). O entrelace entre o par Etnomusicologia-Etnocoreologia e a Antropologia, aqui meramente apontado, é, portanto, um pressuposto, de resto reconhecido por Nettl (1983).

Regressemos então à obra fundadora deste investigador. Não obstante evitar uma definição fechada, Nettl estabelecia, digamos assim, os princípios da disciplina de Etnomusicologia em quatro pontos:

- i. O estudo do sistema musical total a partir de uma abordagem comparativa.
- ii. A assunção de que a música é uma parte da cultura. O que inclui duas ideias-chave: o interesse em compreender como cada cultura se define a si própria musicalmente e também o modo como imprime mudanças nas suas músicas, isto é, como ocorrem os processos de transformação.
- iii. A focagem no trabalho de campo e no contacto direto com a criação musical e a performance, bem como com as pessoas que concebem, produzem e consomem música.
- iv. A consideração de que todas as músicas do mundo, de todas as nações e de todos os períodos históricos, são suscetíveis de serem estudadas.

Portanto, para Nettl (1983), o foco da Etnomusicologia estaria no modo como uma determinada cultura se define musicalmente a si própria, e também nos processos de transformação da respetiva paisagem musical.

A estrutura programática da disciplina, assim definida, poderia sem dificuldade ser transferida para o campo da Etnocoreologia, bastando, para tanto, substituir o termo música pelo termo dança. Ou seja, também o trabalho de campo e o contacto direto com a criação coreográfica e a performance, com as pessoas que concebem, produzem e consomem dança constituem requisitos da pesquisa etnocoreológica. Do mesmo modo, a etnocoreologia consideraria todas as danças do mundo, de todas as nações e de todos os períodos históricos, como o seu campo de estudo.

Nesta matéria, há que verificar o programa inscrito na missão do Grupo de Etnocoreologia do ICTMD. Os objetivos deste grupo são apontados em termos institucionais como: promover a investigação, a documentação e os estudos interdisciplinares da Dança; proporcionar um fórum para a cooperação entre académicos e estudantes interessados na disciplina; e contribuir para uma compreensão cultural e societal da humanidade na perspetiva da dança.

Assim, na definição do campo de estudos da Etnocoreologia, tem-se vindo a deixar cair o adjetivo “tradicional” – adjetivo que permanece na designação do organismo patrocinador ICT(radition)M.

Na verdade, a ideia de tradicional acarreta um lastro justificativo complexo que pode e deve ser objeto de crítica. Ou seja, quando o investigador parte do princípio de que os fenómenos culturais se instauram sobre planos de continuidade num eixo diacrónico – planos que os legitimam – pode perder justamente a perceção das linhas de fratura, de troca e, sobretudo, da dimensão performativa da cultura. Assim, caracterizar o campo de estudos da Etnocoreologia a partir da tradição pode ser limitador, embora tal tenha constituído uma fase temporária no processo de fundação da própria disciplina que, em alguns casos, persiste.

03. Opções e hesitações terminológicas

A discussão sobre o entrelace e a adequação terminológica acompanha na verdade o próprio campo de constituição da Etnocoreologia. Por exemplo, Felföldi e Buckland (2002) introduziram a questão da tradição e do revivalismo, fazendo o contraponto com os estudos de folclore e sugerindo já uma dimensão dinâmica, criticamente dinâmica, do que é tradicional.

Revival is an interesting and important aspect of traditional culture which raises numerous questions in both the active participants and the onlookers. Why to invest a good deal of energy in order to revive

something which is dead and seems to have nothing to do with our modern and late- or post modern reality? What do these notions mean for us now, like folk, folklore, tradition, revitalization, second use, authenticity? Lovers of folk art do not ask such questions. They study attentively the technique of playing folk music, acquire the steps of various folk dances, learn how to make and wear folk costumes and they enjoy it. The most frequent meeting point for them are the dance houses, folk festivals and folk markets where different peoples and cultures can come together and interact in a colorful mixture. We, ethnochoreologists are also participants on these events. Revival happens also with us, before our very eyes. It is easier for us to observe what really happens there, how transmission of dance knowledge changes, and how improvisation (the characteristic way of dance creation) takes place in the context of revival.” (Felföldi & Buckland, 2002, p. vii)

O conceito de tradição surge pois como um vetor de análise importante que nos permite passar para a predisposição (ou a ausência dela) que a investigação etnográfica em Portugal teve e tem para alavancar uma disciplina de Etnocoreologia. Ou seja, pretendemos inquirir se o quadro português dos estudos de folclore e da etnografia, sobretudo a partir da obra de Tomás Ribas [1918 – 1999], nos anos 1980, indicia uma receptividade à constituição desta disciplina e em que direção o foi fazendo. Há que fazer notar que uma parte significativa da obra deste autor foi realizada já após a “Revolução de Abril”, recebendo e beneficiando da atmosfera democrática de uma nação que se desejava renovar culturalmente.

Evidentemente que os estudos sobre as danças que se praticavam no território nacional não principiaram com Ribas. Poderíamos, aliás, recuar até ao final do século XIX para encontrar autores como Teófilo Braga [1843 – 1924], nomeadamente com a obra *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* (Braga, 1885a; 1885b), ou Sousa Viterbo [1846 – 1910], com o capítulo telegraficamente intitulado “Danças” (Viterbo, 1892b), na obra monumental *Artes e Artistas em Portu-*

gal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas (Viterbo, 1892a) e na obra *Fastos religiosos (festas e procissões)* (Viterbo, 1898). Estes autores tiveram o mérito de identificar fontes documentais, seguindo uma perspectiva positivista da história.

Na primeira metade do século XX, há também que referir sobretudo Armando Leça [1891 - 1977] (Leça, 1940), Luís Chaves [1888 - 1975] (Chaves, 1945), e Mário de Sampaio Ribeiro [1898 – 1966] (Ribeiro, 1970)⁸, que se aproximam dos estudos de dança justamente a partir dos estudos sobre a música popular portuguesa. É aliás interessante como a designação de popular — que atravessa as obras destes autores — resulta de um exercício de retroversão do termo folclore e se inscreve no desígnio político de representação e promoção de uma nação rural, pretensa matriz original de Portugal durante o período do “Estado Novo”.

Ainda na primeira metade do séc. XX, a obra de Rodney Gallop *Portugal: A Book of Folk-Ways*, trouxe uma abordagem renovada da visão folclorista, muito estimulante desde logo porque representava um olhar estrangeiro devidamente fundamentado em estudos internacionais, conjugado com um trabalho de campo sobre a realidade portuguesa; “Portugal is exceptionally rich in folk-lore” (Gallop, 1961, p. xi) diria ele no prefácio daquela obra.

Também nesse período surgiu o livro de bolso *Dances of Portugal*, que constituiria porventura uma outra visão da paisagem etnogeográfica nacional. A obra assinada por Lucile Armstrong (que viveu em Portugal durante diversos anos), foi publicada sob os auspícios da “Royal Academy of Dancing” e da “Ling Physical Education Association”. É especialmente interessante como surge na introdução deste livro de bolso a expressão “danças tradicionais”, de que Armstrong se apressa a sublinhar a variedade regional: “no single Portuguese dance or costume can represent the whole country, for each province has its own characteristics” (Armstrong, 1948, p. 7).

Possivelmente publicado nos anos 1940 é também um outro livro, tipo manual, para uso da Mocidade Portu-

8 Os estudos destes autores referenciados na bibliografia constituem uma pequena parte das respetivas produções teóricas.

guesa feminina, com o título *Danças Regionais* de autoria não identificada. Para além dos intuitos explicitados em nota prévia, adivinha-se uma política de recorte geográfico provinciano que, digamos assim, tornaria ainda mais pequenas as expressões populares, confinando-as às regiões. Neste livro surge, porém, e também uma ideia acerca do ser tradicional, sintetizada na seguinte frase: “(n)em todas as danças predilectas da nossa gente são tradicionais.” (n.d., p. 3).

Nos anos 1960, Pedro Homem de Mello [1904 – 1984] voltaria ao conceito predominante de “popular”, sobretudo com a obra *Danças Portuguesas* (Homem de Mello, 1962). O autor inclui um fito turístico com esta publicação (a mesma edição inclui versões em português, francês e inglês), e declara a abrir que “não existe, entre nós, ainda, literatura coreográfica. Aí está uma lacuna que tentaremos, agora, de algum modo, preencher” (Homem de Melo, 1962, p. 5). Na verdade, é pela construção poética das danças folclóricas, que Homem de Mello prossegue. Diríamos que se trata de uma espécie de visão requentada do folclorismo romântico, combinada com intuitos comerciais e turísticos, tudo devidamente enquadrado pela política cultural da segunda fase do Estado Novo.

Nos últimos anos do Estado Novo e nos primeiros anos pós-Revolução de Abril, acompanhando, e de certo modo, anunciando uma nova relação com o terreno da cultura expressiva, está a obra de Michel Giacometti [1929 – 1990]. Trata-se de um trabalho altamente meritório levado a cabo por aquele etnólogo e sua equipa que, centrando-se nos estudos de etnomusicologia, não só desloca a pesquisa para um trabalho de campo por praticamente todo o território nacional, como a combina com uma estratégia de divulgação através de novos meios de difusão⁹.

Gostaríamos, neste ponto, de saltar para a obra de Tomaz Ribas, nomeadamente para o livro *Danças Populares Portuguesas*, publicado pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa em 1982. Vale a pena referir as pa-

lavras registadas na “Nota Prévia” deste livro de bolso:

O estudo científico – do ponto de vista quer antropológico (etnológico, etnográfico e folclórico) quer histórico e sociológico – das danças populares portuguesas está por fazer.

Sem dúvida que existe uma bibliografia relativamente vasta sobre as danças tradicionais do povo português, bibliografia que apresenta até alguns trabalhos de valor etnográfico e folclórico mas que, de uma maneira geral, não aprofundam o problema em todos os seus aspectos; são trabalhos assinados por distintos etnógrafos ou folcloristas e, também, por vezes, por reputados etnomusicólogos mas não por coreólogos ou etnocoreólogos, especialistas que, na verdade, não há ainda entre nós. (Ribas, 1982, p. 3)

Há pelos menos dois aspetos que ressaltam nesta consideração: por um lado, a insistência no conceito de danças populares, que derivava, portanto, da tal tradição de que Ribas de algum modo se queria demarcar; e por outro lado o reconhecimento da necessidade de fundação de uma Etnocoreologia, isto é, de um estudo feito por especialistas de dança. O livro arranca justamente com uma revisão das aproximações aos estudos de dança, algumas das quais de resto anteriormente referidas. A seguir, Ribas imerge na complexa e, quiçá, frustrante delimitação do campo de estudos a partir de uma tentativa de clarificação terminológica: “Popular”, “Tradicional”, “Folclórico”, “Étnico” – eis termos que hoje, quando aplicados a determinadas expressões, particularmente às artísticas e espirituais, despistam quem com elas se depara, confundem, pouco significam e quase nada esclarecem” (Ribas, 1982, p. 13). Ribas procura alinhar a exposição dos seus argumentos em consonância com autores estrangeiros, como Louis (1963)¹⁰, de quem colhe uma classificação básica das danças em: “danças folclóricas”, “danças populares” e “danças popularizadas”. Na sua visão, as “danças populares portuguesas

9 Neste particular, deve-se sublinhar a série de documentários realizados pelo realizador Alfredo Tropa, sob o título *O Povo que Canta*, transmitida pela RTP (Tropa & Giacometti, 1974).

10 A obra de Maurice A. L. Louis tem por título *Le Folklore et la danse*, publicada em 1963 pela Maisonneuve & Larose. Curiosamente, nas capas dessa primeira edição figura uma dança de mastro ou dança de fitas.

tradicionais” englobam três categorias: as ‘danças folclóricas’, as ‘danças populares propriamente ditas’ e as ‘danças popularizadas’ (Ribas, 1982, p. 29). Em consequência, o que Ribas vai propor será justamente um quadro classificativo que permita, de algum modo, organizar a investigação no terreno.

No entanto, por detrás da assunção do domínio do “popular”, espreita sempre, assim nos parece, mesmo no enunciado de Ribas, a visão de uma sociedade estratificada que pressupõe duas culturas: uma cultura popular e uma cultura erudita. Ora, a questão que se viria a colocar passaria a ser justamente a da robustez científica deste modelo e de outros modelos similares.

Um dos contributos mais importantes que deve ser referido para a discussão do conceito de povo e de folclore encontra-se na obra monumental *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, obra organizada pelos investigadores Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, publicada em 2003. Estando centrada na Música, enquanto manifestação maior da cultura expressiva, esta obra faz o entrelace entre os processos de folclorização e a situação política nacional, sendo também adaptável ao panorama da dança em Portugal.

Já dez anos antes, num artigo publicado na *Antropologia Portuguesa*, em 1993, Maria José Fazenda considerava que

na nossa contemporaneidade, os modos de existência sociais e culturais da arte, e da dança em particular, tornam difícil a manutenção da operatoriedade de categorias e conceitos forjados em outras épocas que hoje já não reconhecemos completamente, mas que ainda enformam discursos e representações sobre a ‘nossa’ dança relativamente à dos ‘outros’. (Fazenda, 1993, p. 68)

Sobre esta consideração, Fazenda (1993) demonstra que estas categorias “têm definições normativas, nem sempre claras quando se referem a práticas culturais actuais” (p. 71).

Neste século, entre as publicações promovidas pela Associação PédeXumbo, há que referir o texto crítico que

nós próprios assinamos sobre a necessidade de desfolclorizar as tradições do baile (Tércio, 2006), ao mesmo tempo que o próprio Festival Andanças (principal evento que esteve na origem daquela organização) se ia inscrevendo numa lógica de sustentabilidade ambiental (PédeXumbo, 2006).

Finalmente, no quadro de uma abordagem original destas questões, desbravando uma investigação que de certo modo procurou uma atualização integrada da cultura expressiva no plano teórico de um mapeamento do território nacional, de estabilização de uma sistemática de transmissão e de um refrescamento das suas práticas, aconteceu, a partir da última década do séc. XX, a investigação desenvolvida no então departamento de dança da Faculdade de Motricidade Humana, por Ana Paula Batalha e por Margarida Moura¹¹. Batalha foi a investigadora coordenadora da “Carta Coreográfica” (PCSH/C/ANT/194/91), projeto proposto e executado pelo Centro para o Desenvolvimento da Companhia de Dança Popular da Universidade Técnica de Lisboa e com a participação da Faculdade de Motricidade Humana. Esta Companhia de Dança, ou CODAPTEC, viria a ter continuidade sob a direção de Margarida Moura, procurando um entrelace entre as formas dos bailes da cultura expressiva nacional e novos modelos de composição coreográfica.

No seu conjunto, como é que estas diferentes abordagens funcionaram: como enlaces ou como desenlaces? Ora, esta interrogação convida-nos para uma zona de argumentação em defesa da adoção de procedimentos da teoria crítica na definição da Etnocoreologia.

Não sendo este o espaço para reportar toda a produção teórica atual que, assumindo um posicionamento epistemológico na etnologia, ou em cruzamento com esta disciplina, perspetiva a dança fora da diferenciação entre alta e baixa cultura, podem-se sinalizar, entre outros, dois estudos de terreno em que de certo modo se revelaria a vitalidade de novos entrelaces. Um destes estudos, da nossa autoria, versa uma prática festiva sa-

11 Entre outros trabalhos de Moura, destacamos a tese de Doutoramento publicamente defendida em 2000, com o título *Sistematização da Dança Tradicional Portuguesa: Classificação das variáveis coreográficas Espaço, Ritmo e Gestos Técnicos*.

zonal no norte de Portugal, onde acontece a assim designada “dança dos mancos”, propondo uma análise em que o entrelace se funda sobre a construção de um jogo de cumplicidades fundante da comunidade de vizinhos (Tércio, 2008); um outro estudo, este da autoria de Livia Jiménez Sedano (2019), trabalha sobre formas de dança social, nomeadamente a Kizomba, na noite lisboeta, identificando os modos de proliferação que ultrapassam as fronteiras nacionais.

Ao mesmo tempo, desde finais do século XX, tornar-se-ia fulcral o contributo da antropologia cultural para relançar um estudo da dança atualizado com as mais recentes problematizações no campo alargado das ciências sociais. Parafraseando Fazenda (2014),

a dança não é mais vista como um reflexo da cultura, mas antes como uma prática cultural em ato através da qual os atores sociais atualizam as suas visões do mundo e da vida. A dança não responde apenas aos padrões de pensamento ou organização social, mas contribui também para a sua formulação e instauração. (p. 64)

Nesta linha, esta autora tem realizado uma pesquisa em torno da dança teatral de tradição euro-americana. aplicando no terreno os métodos da antropologia, nomeadamente o trabalho de campo e a análise e interpretação das formas de cultura expressiva.

04. Desenlaces e Enlaces no panorama da Dança Contemporânea em Portugal

Os novos contributos e os estudos que têm vindo a ser produzidos convidam a que se pense de forma aberta o campo da Etnocoreologia. Com efeito, a aplicação cega de categorias disciplinares à pluralidade das danças teatrais em Portugal poderá enfrentar uma inevitável dificuldade, já que, hoje, as dinâmicas sociais, as trocas culturais, a circulação exponencial de informação e de práticas, muitas delas relacionadas com as representações de grupos de população, são normalmente mais velozes do que os modelos teóricos de estudo. Este é, na verdade, o principal argumento a favor da adoção, mes-

mo que temporária, de dois verbos – enlaçar e desenlaçar – que atravessam tanto a reflexão teórica quanto os processos de criação contemporânea em dança.

Aliás, a este respeito há que estar atento ao terreno das práticas de dança. Por exemplo, uma associação como a PédeXumbo, a que já nos referimos, tem vindo a inscrever na sua missão, a par com uma ação de produção de eventos – de que o festival Andanças é porventura a mais visível – um protagonismo nos processos de circulação entre territórios e geografias, entre digamos assim o palco e o terreiro, e entre diferentes gerações, que nos incitam a repensar a própria fronteira entre danças teatrais e não teatrais. Acerca do Festival Andanças, cuja primeira edição data de 1996, pode-se ler no website que se trata de:

um festival que promove a música e a dança populares enquanto meios privilegiados de aprendizagem e intercâmbio entre gerações, saberes e culturas. Com um olhar dos dias de hoje, o Andanças propõe-se reavivar hábitos sociais de viver a música retomando a prática do baile popular, através de múltiplas abordagens às danças de raiz tradicional, portuguesas e do mundo. Visa a recuperação das tradições musicais e coreográficas, fundindo-as com elementos contemporâneos. Assim, é possível aprender no Andanças mais de meia centena de estilos de dança diferentes: este é o resultado das sinergias que se geram entre cidadãos do mundo ávidos de partilhar saberes. Desde as danças portuguesas, africanas, danças ao estilo americano e às diversas danças europeias: húngaras, balcânicas, bascas, ciganas, bálticas, belgas, do Poitou, italianas, galegas, catalãs, mediterrânicas, etc. (Festival Andanças, 2023, par. 11)

O propósito de partilhar formas coreográficas para além das fronteiras estreitas de recortes regionais, ou mesmo nacionais, de fazer circular aprendizagens, na assunção de um multiculturalismo fecundo, gera inevitavelmente representações cosmopolitas e plurais das danças. Na verdade, o quadro de intervenção da Associação PédeXumbo inclui ações de produção de eventos

(festivais), de formação (oficinas), de acolhimento de criações e também atividades de registo e documentação de práticas coreográficas portuguesas. Relativamente a criações, há que referir, a título de exemplo, a recente peça *Laetare* de Lúcia Caroço (Associação PédeXumbo, 2024), estreada no Festival Desdobra-te! em 2023, em que é evocado, entre outros elementos, o mastro de fitas com os seus movimentos de enlace e desenlace, conforme foi indicado na introdução deste estudo.

A amplitude dos programas da organização PédeXumbo incita-nos a refletir se deveremos manter os recortes de danças tradicionais e de danças teatrais segundo os traçados convencionais. Enfim, há que colocar claramente a questão de se é necessário repensar o fio do (re)corte.

Ora, no segundo decénio do séc. XXI, aconteceram em Portugal pelo menos dois casos que merecem ser referidos no quadro da criação contemporânea em dança e que contribuem para enriquecer aquela reflexão. Um deles é o trabalho da coreógrafa Filipa Francisco com grupos de dança tradicional, que resultou na peça intitulada *A Viagem* (2011). Nessa obra, Filipa Francisco desafiou a visão imutável do folclore, pensando a dança a partir de outras presenças e do exercício da democracia, envolvendo diretamente as comunidades de espectadores participantes.

O outro caso é o de Clara Andermatt, com a peça *Fica no Singelo* (2013), inspirada em danças portuguesas, trazidas para palco com base numa dramaturgia nova, procurando revelar a energia profunda da própria tradição, das suas músicas e dos seus bailadores. Vejamos com mais detalhe cada um destes casos.

A propósito de *A Viagem*, Filipa Francisco escreve que teria sido durante uma viagem na Palestina, em 2009, a convite do Festival de Dança Contemporânea de Ramalla, que o espetáculo começou a germinar. Nessa altura, ela conheceu a Companhia de Dança Tradicional e Contemporânea El-Funoun, com quem viajou pelas aldeias palestinas. Apercebeu-se então do poder da dança tradicional. Escreve Filipa Francisco que “esta dança toca questões tão actuais como entidade, género e liberdade. O acto de Dançar para estes jovens era na verdade

um grito de liberdade. Uma forma de se libertarem das memórias duras da guerra.” (Mundo em Rebolicho, 2022, par. 2). A assim designada dança tradicional tornava-se deste modo um veículo de afirmação política de identidade cultural e de resistência (Figura 1).

O que Filipa Francisco traz no processo de criação subsequente não é a aplicação de formas recolhidas ali ou noutro lugar, mas antes o princípio de colaboração não hierárquica com grupos de pessoas diferentes, em diferentes geografias e contextos sociais. A *Viagem* torna-se deste modo um projeto duracional, constantemente feito (nos procedimentos de residência colaborativa com pequenas comunidades) e refeito (nas possibilidades abertas pela negociação entre formas, agentes e possibilidades dramáticas). Um projeto que respeita as diferenças entre identidades culturais e entre corpos. Entre 2011 e 2024, *A Viagem* foi envolvendo mais de vinte associações locais, em Portugal e no estrangeiro, identificadas nos programas como co-criadores¹².

O segundo caso que gostaríamos de considerar no quadro da criação contemporânea em dança é o trabalho de Clara Andermatt *Fica no Singelo* (2013). Esta peça, no dizer da coreógrafa,

parte de uma análise profunda do universo das danças e das músicas tradicionais portuguesas, procurando enquadrar os seus contextos, as motivações que lhes deram origem e conhecer os vários aspectos que nelas se refletem: os temas, as relações com o

12 Rancho Folclórico “Os Camponeses” de Riachos, Grupo Folclórico da Corredoura, Os Malmequeres de Lourosa, Rancho Folclórico e Etnográfico de Terras de Santa Maria (Rio Meão), Dawnsyr Bro Cefni, Dawnsyr Delyn, GEFAC, Rancho Folclórico da Casa de Viseu do Rio de Janeiro, Grupo Folclórico da Casa do Povo do Pego, Rancho Folclórico de Torredita, Rancho Folclórico da Freguesia da Lapa, Grupo Folclórico de Torres Novas, Grupo Folclórico e Cultural as Lavradeiras do Vale do Sousa, Rancho Folclórico São Pedro de Caíde de Rei, Grupo Etnográfico do Orfeão do Porto, Grupo Folclórico Os Serranos, Grupo Folclórico e Etnográfico de Recardães, Grupo Folclórico da Casa do Povo de Válega, Grupo Folclórico Os Fogueteiros de Arada, Rancho Regional e Folclórico de Candosa, Rancho Folclórico de Rocas do Vouga, Rancho Folclórico O Arrais, Rancho Regional e Folclórico de Candosa, Rancho Folclórico Mensageiros da Alegria, Grupo Folclórico e Etnográfico da Cova do Ouro e Serra da Rocha, Grupo Folclórico e Etnográfico do Brinca – Eiras, Grupo Típico de Ançã, Rancho Etnográfico Flores das Cortes, Rancho Folclórico Cultural Lagares da Beira, Grupo Folclórico da região de Arganil, Rancho Folclórico Casa do Povo de Fátima.

Figura 1

A Viagem



Nota: *A Viagem*, coreografia de Filipa Francisco com Dawnsywyr Bro Cefni e Dawnsywyr Delyn, em Llandudno (País de Gales), 2012, by Mundo em Migrations. CC BY-NC-ND

meio, com os costumes, com o trabalho, com o Outro. Colhendo variadas expressões do baile social, nas suas formações de roda, de linha ou de par, e o que expressam de cultura, identidade, imaginário coletivo, diálogo e ainda de catártico e de hipnotizante, Clara Andermatt cria, no espectro das artes performativas e da dança contemporânea, a partir deste legado tradicional, revestindo-o de novas formas, expressões e também funções e significados. (Andermatt, 2013, citado em Companhia Clara Andermatt, 2024, par. 1-2)

A propósito de *Fica no Singelo*, dois aspetos merecem, entre outros, destaque: a incorporação de um passo básico na composição do movimento – aspeto que está plasmado no título da peça de Andermatt – e o convite dirigido aos espetadores para, na última parte do espetáculo, experimentarem as frases coreográficas

da obra, numa roda de alegria em que o palco se torna um terreiro. O primeiro aspeto revela a busca de uma essencialidade chã, a experiência de um traço de movimento, de uma cadência repetitiva que atenua o cansaço e estimula o fôlego. Nesse lugar mínimo, os corpos dos bailadores e bailadeiras podem descansar, mas também partir para novas combinações mais ou menos complexas; trata-se por isso de um menor denominador comum, simbolicamente unificador do fundo cultural que atravessa os movimentos dos corpos. O segundo espeto coloca-nos uma vez mais perante a porosidade entre o que é e o que não é teatral. Como escreve Clara Andermatt, o final apazigua a solidão: “Em roda, em linha. Em pares, em bando. Momentos de espera ou humildade ou beleza ou alegria. Assim, singelo.” (Andermatt, 2013, citado em Companhia Clara Andermatt, 2024, par. 5).

Figura 2

Fica no Singelo



Nota: *Fica no Singelo*, coreografia de Clara Andermatt, na Culturgest, 2013, by Inês d'Orey. CC BY-NC-ND

05. Conclusão

O que procurámos fazer ao longo deste estudo foi trazer à superfície o quadro de relações, ou de entrelaços, que a Etnocoreologia estabelece, por um lado, com a Etnomusicologia e, por outro lado, com os estudos culturais e a Etnologia. Neste sentido, defendendo que tal quadro de relações é simultaneamente um quadro colaborativo, mas também um quadro de tensões, que desloca a disciplina para uma zona crítica e exige constantes revisões epistemológicas, passámos a encarar os “factos coreográficos” como elementos constitutivos, não de uma cultura popular, ou de uma cultura erudita, mas antes de uma cultura expressiva que é, em si mesma, performativa. Sob este ângulo performativo, há que rever constantemente os sistemas de análise, os processos de classificação e os respetivos instrumentos de recorte.

Compete então à investigação etnocoreológica encontrar o justo equilíbrio entre a estabilidade analítica e

uma certa dinâmica dos processos de análise, descrição e interpretação. Neste sentido, o trabalho de terreno é fundamental, na medida em que permite confrontar o investigador com as transformações culturais dos fenómenos coreográficos.

Durante a argumentação explanada, procurámos demonstrar como um entendimento do campo de pesquisa limitado ao conceito restrito da tradição bailatória nacional enfrentaria diversas dificuldades, derivadas, em grande medida da imponderabilidade conceitual da palavra “tradição”, mas também ao esboroamento das fronteiras da geografia física. Considere-se a este respeito o exemplo da criação coreográfica de Filipa Francisco, a *Viagem*, ancorada em trabalhos de campo em diferentes geografias com diferentes comunidades.

Paralelamente, fomos questionando a permanência da categorização em danças sociais e danças teatrais

justamente porque no terreno das respetivas práticas se deteta um esbatimento de fronteiras. Este fenómeno tanto se revela por exemplo nas atividades da associação PédeXumbo, quanto nas criações coreográficas de Filipa Francisco e de Clara Andermatt. Julgamos, assim, que a estabilização e aprofundamento de uma disciplina de Etnocoreologia em Portugal pode assumir um entendimento alargado da respetiva latitude, optando pela inclusão de certos fenómenos coreográficos como práticas etnocoreológicas. Entende-se assim que as práticas etnocoreológicas implicam (ou podem implicar) simultaneamente criação e investigação.

Neste sentido, no terreno das práticas de criação e de construção de fenómenos coreográficos, assinalamos como a dança contemporânea tem vindo, ainda que de maneira episódica, a ensaiar enlaces com formas chãs, isto é, com formas que radicam em práticas comuns de

convivialidade. Neste processo, a dança contemporânea contribui também para pensar criticamente o campo de estudos, aproximando as suas práticas de um pensamento etnocoreológico original. Tal acontece, não tanto por via de uma prática teórica, mas sobretudo graças a uma teoria incorporada em que se quebram as fronteiras entre a alta e a baixa cultura.

Agradecimentos

O autor quer agradecer às coreógrafas Clara Andermatt e Filipa Francisco e bem assim à estrutura Mundo em Rebolicho pelas facilidades concedidas para acesso às fotografias incluídas neste artigo.

Conflitos de interesses

O autor declara não haver qualquer conflito de interesses.

Referências bibliográficas

- Armstrong, L. (1948). *Dances of Portugal*. Max Parrish & Co.
- Associação PédeXumbo. (2018, 9 de novembro). *A ciência de um baile de mastro*. <https://pedexumbo.com/ciencia-de-um-baile-de-mastro/>
- Associação PédeXumbo. (2024). *Laetare | Promo, 2023 [Film]*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5ejDd8wGy4U>
- Boas, F. (1972). *The function of dance in human society* (2nd ed.). Dance Horizons. <https://archive.org/details/functionofdancei00boas/page/n7/mode/2up>
- Braga, T. (1885a). *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições: Volume I*. Livraria Ferreira. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hny8nq&seq=3>
- Braga, T. (1885b). *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições: Volume II*. Livraria Ferreira. <https://archive.org/details/opovoportuguezn00braggoog/page/n10/mode/2up>
- Buckland, T. (Ed.) (1999). *Dance in the field: Theory, methods and issues in dance ethnography*. MacMillan Press.
- Castelo-Branco, S., & Branco, J. F. (2003). *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Celta Editora. <https://books.openedition.org/etnograficapress/537?lang=en>
- Chaves, L. (1945). *Coreografia popular portuguesa*. *Revista de las ciencias*, X(1), 1-27.
- Companhia Clara Andermatt. (2024). *Fica no Singelo*. <https://www.ccandermatt.com/pt/creations/fica-no-singelo>
- Comissariado Nacional da M. P. F.. (n.d). *Danças Regionais*. Secretariado Nacional da Informação/Mocidade Portuguesa Feminina.
- Cruz, C. B. da (2010). Dança das Fitas. In S. Castelo-Branco (Dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Vol. II, p. 365). Círculo de Leitores.
- Dance Studies Association. (2021). *A brief history*. Dance Studies Association. <https://www.dancestudiesassociation.org/a-brief-history>
- Fazenda, M. J. (1993). Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: Repensar conceitos e categorias. *Antropologia Portuguesa*, 11, 67-76.
- Fazenda, M. J. (2014). A dimensão reflexiva do corpo em acção: contributos da antropologia para o estudo da dança teatral. In P. Godinho (Coord.), *Antropologia e performance: Agir, atuar, exhibir* (pp. 53-76). 100Luz Editora.
- Felföldi, L., & Buckland, T. J. (2002). *Authenticity. Whose Tradition?* European Folklore Institute.

- Festival Andanças. (2023). *PédeXumbo*. <http://pedexumbo.com/andancas/>
- Frazer, J. G. (1894). *The golden bough. A study in comparative religion* (Vol. I). MacMillan.
- Gallop, R. (1940). *Cantares do Povo Português*. Instituto da Alta Cultura.
- Gallop, R. (1961). *Portugal: A book of folk-ways*. Cambridge University Press. (Original work published 1936).
- Homem de Mello, P. (1962). *Danças Portuguesas: Danses Portugaises - Portuguese Dances*. Lello & Irmãos Editores.
- ICTMD (n.d). *Study Group on Ethnochoreology*. <https://ictmusic.org/studygroup/ethnochoreology>
- International Council for Traditional Music and Dance. (2010–2024). *International Council for Traditional Music and Dance*. <https://ictmusic.org/>
- Jiménez Sedano, L. (2019). Kizomba dance: From market success to controversial national brand. *Revue Européenne de Migrations Internationales*, 35(3 & 4), 107-127.
- Leça, A. (1940). Danças e cantigas. In A. Ferro (Ed.), *Vida e Arte do povo português* (pp. 187-196). Secretariado de Propaganda Nacional.
- Louis, M. A. L. (1963). *Le folklore et la danse*. Maisonneuve & Larose.
- MacCaw, D. (2011). *The Laban Sourcebook*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203852842>
- Moura, M. (2000). *Sistematização da Dança Tradicional Portuguesa: Classificação das variáveis coreográficas Espaço, Ritmo e Gestos Técnicos*. [Tese de Doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, FMH - Universidade Técnica de Lisboa]. Faculdade de Motricidade Humana.
- Mundo em Rebolicho. (2022). *A viagem*. <https://www.mundoemrebolico.pt/pt/detail/a-viagem/>
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press.
- PédeXumbo. (2006). *Contra danças não há argumentos*. PédeXumbo - Associação para a promoção de Música e Dança.
- Ribas, T. (1982). *Danças Populares Portuguesas*. ICALP - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve.
- Ribeiro, M. de S. (1970). Música e dança. In F. C. P. L. (Dir.), *A arte popular em Portugal, Volume II*, (pp. 365-385). Editorial Verbo.
- Royce, A. P. (2002). *The anthropology of dance* (2nd ed.). Dance Books.
- Sardinha, J. A. (2000). *Tradições musicais da Estremadura*. Tradisom.
- Tércio, D. (2006). Lançar o futuro (dança e desfolclorização). In PédeXumbo, *Contra danças não há argumentos* (pp. 46-54). PédeXumbo - Associação para a Promoção de Música e Dança,
- Tércio, D. (2008). Devoção, fartura e transgressões na festa de São Gonçalinho em Aveiro. *Etno-folk, revista galega de etnomusicologia*, 12(1), 69-85.
- Tropa, A. (Director), & Giacometti, M. (Author). (1974). *O povo que canta* [Documentary series]. In F. D'Orey & M. J. Veloso (Producers). RTP. <https://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p33734>
- Viterbo, S. (1892a). *Artes e Artistas em Portugal: Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Livraria Ferreira. <https://purl.pt/322>
- Viterbo, S. F. M. (1892b). Danças. In S. Viterbo, *Artes e Artistas em Portugal: Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*, (pp. 222-274). Livraria Ferreira. <https://purl.pt/322>
- Viterbo, S. (1898). *Fastos religiosos (festas e procissões)*. Typografia de A. F. Vasconcellos. <https://purl.pt/42687>