

Uma intensa presença do corpo

A dança em Portugal no contexto de uma democracia recente

Maria José Fazenda

A proximidade do Encontro *Corpo Presente: Novos discursos sobre o corpo nas artes performativas em Portugal* com o quadragésimo aniversário da Revolução dos Cravos e a leitura da nova literatura histórica e sociológica sobre o Estado Novo, recentemente publicada, provocou-nos a vontade de revisitar a narrativa histórica sobre a dança independente em Portugal, designadamente a inscrita em textos de Ribeiro (1991 e 1994) e de Fazenda (1997)¹. A distância temporal, entretanto criada, também favorece o refrescamento do olhar.

Nos finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, a dança em Portugal manifesta-se de forma particularmente viva e diversificada, ao nível das orientações estéticas, linguagens e universos temáticos. Ao rever algumas obras criadas nesta época, questionamo-nos porque é que nelas o corpo se torna tão intensamente presente, através dos gestos, da tensão muscular e da contração, dos movimentos assimétricos e das torções. Refiro-me a obras de Paulo Ribeiro, de Clara Andermatt, de Vera Mantero e de Francisco Camacho. Cada um destes coreógrafos tem uma assinatura e um universo próprios e um trabalho que se vai, ao longo do tempo, transformando, quer artística quer tematicamente. Mas há um elemento que une algumas das suas obras daquele período: a intensa presença do corpo. A intensificação a que nos referimos não será, naturalmente, alheia ao desenvolvimento da dança em Portugal, como documentado e analisado por Ribeiro (1991 e 1994), Fazenda (1997) e Lepecki (1998). Contudo, a intensidade, a que nos referimos, não é a de grau de atividade nem a de energia investida pelos agentes artísticos e culturais para a abertura em Portugal de um fundamental espaço de criação coreográfica, mas antes a veemência que emana da presença dos seus corpos em palco, das suas linguagens, dos seus discursos.

Os discursos são, segundo Stuart Hall:

[...] maneiras de nos referirmos ou construirmos conhecimento sobre um tópico específico da prática: um conjunto (ou formação) de ideias, imagens e práticas, que proporcionam formas de falar sobre, formas de conhecimento e orientações a ele associadas, um tema, uma atividade social ou organização institucional específicas. (Hall 1997: 6 [tradução livre])

Parafraseando o autor, usamos o termo discursos do corpo, no âmbito das formas expressivas que recorrem ao movimento do corpo como campo de conhecimento e de

reflexão sobre o mundo, como a dança, para nos referirmos aos modos de articulação das várias componentes estruturais do movimento (qualidades, ações, partes do corpo convocadas, relações entre si e uso do espaço) através dos quais coreógrafos, criadores e *performers* representam ideias e valores e exprimem emoções.

O que defendemos é que se Paulo Ribeiro fez do corpo um campo de batalha entre as forças do desejo e a culpa, se Clara Andermatt o insufla de um intenso desejo que não chega a concretizar-se, se Vera Mantero se rebela contra os constrangimentos sociais e culturais inscritos no corpo, e se Francisco Camacho faz das energias contraditórias, entre a opressão e a libertação, a sua linguagem, é porque as representações das experiências subjetivas e das identidades de cada um dos coreógrafos são indissociáveis do contexto social e político do país em que vivem e que durante o Estado Novo votou o corpo, em diversas das suas dimensões — da individualidade, da sexualidade, da afetividade e do género — a um profundo silenciamento.

Relevantes estudos históricos e sociológicos sobre o exercício do poder, as suas representações e as experiências vividas durante o Estado Novo (que durou 41 anos, desde 1933 até à Revolução de Abril de 1974) documentam como este regime totalitário, repressivo, nacionalista, tradicionalista e de vocação católica (Rosas e Brito 1996; Rosas 2001; Simpson 2014) recaía sobre o corpo e a sexualidade, sobretudo da mulher — que teve, aliás, também direitos diminuídos em relação ao homem (Freire 2010 e 2013), vendo a igualdade formal apenas decretada pela Constituição de 1976 —, e de como a escola do Estado Novo desempenhava um papel fundamental na inculcação da sua ideologia (Carvalho 1986; Carreira 1996).

No final dos anos 1980 e princípios dos anos 1990, já no contexto de uma democracia recente, mas estável, e quando o desenvolvimento da dança em Portugal começava a adquirir notável visibilidade, Paulo Ribeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho e Clara Andermatt fizeram precisamente do corpo o *locus* do seu posicionamento social e político crítico e de algumas das suas obras coreográficas a expressão reflexiva da experiência dos corpos oprimidos pela vigilância, pelo controlo e pela repressão.

Paulo Ribeiro interessa-se explicitamente pela forma como, segundo ele, os corpos se encontram marcados pelas tensões da repressão do Estado Novo. Para denunciar

¹ O presente texto é uma transcrição da comunicação apresentada no Encontro, tendo aquela sido intercalada pelo visionamento de excertos de gravações em vídeo de algumas das obras referidas.



<
Sábado 2,
 coreog. Paulo Ribeiro,
 Companhia Paulo Ribeiro,
 1995 (Peter Michael Dietz,
 Joana Novaes
 e Leonor Keil),
 fot. Jorge Gonçalves.

Poemas de amor,
 coreog. Clara Andermatt,
 Companhia Clara
 Andermatt, 1996
 (Amélia Bentes),
 fot. Jorge Gonçalves.

as políticas de controlo do corpo, centra-se na escrita coreográfica, no detalhe dos gestos e no seu potencial expressivo e dramático, como em *Sábado 2* (1995). Sobre esta peça, disse-nos o coreógrafo, reportando-se à sua própria experiência enquanto adolescente:

A pressão do salazarismo, que se reflectia no funcionamento das escolas; a forma como a religião era tratada — como algo que vigiava permanentemente os nossos comportamentos; a separação dos sexos que alimentava todas as fantasias... O espetáculo [*Sábado 2*] está cheio dessas tensões e contenções, do desejo que algo aconteça, mas, infelizmente, nada acontece. Quando há uma aproximação entre os dois sexos, nasce logo o sentimento de culpa e a necessidade de absolvição, no sentido católico do termo.²

Ribeiro fala assim de *Sábado 2*, convocando memórias sobre a política de vigilância punitiva e as sanções normalizadoras exercidas sobre os corpos durante o Estado Novo em Portugal. A atividade repressora do corpo e da sua sexualidade, que se impunha ao indivíduo e que o próprio inculcara, por um lado, e a manifestação dos desejos individuais, por outro lado, geram gestos contorcidos, crispados, espasmódicos, e uma composição coreográfica espacialmente concentrada, que se fecha sobre o próprio corpo, como se uma barreira construída à sua volta o impedisse de se expandir no espaço. Na peça seguinte, *Rumor de Deuses* (1996), é uma vez mais o conflito que interessa a Paulo Ribeiro, entre a concretização de um desejo e a culpa e a autopunição provocadas pela consciência da transgressão de um interdito. Para a representação deste antagonismo, o coreógrafo recorre a uma linguagem com um núcleo estilístico idêntico ao da explorada em *Sábado 2*, caracterizada pela redução dos gestos, pelo fechamento do corpo e por uma energia percutida, explosiva, mas de curta projecção³.

Por sua vez, Vera Mantero denuncia os limites deste corpo alvo de controlo e repressão diretos, designadamente em *Sob* (1993), em que os quatro intérpretes da peça parecem privados da fala, da visão e do movimento. É este o sentido de algumas cenas: uma mulher, de boca fechada, emite com dificuldade uma série de sons guturais; duas outras personagens, com os olhos tapados por capacetes, deslocam-se cambaleantes; uma mulher enrola outra em papel, coartando-lhe os movimentos, enquanto uma terceira fixa uma quarta a uma cadeira, agraçando-lhe a roupa. As consequências desta privação sensorial e expressiva, como o desajustamento e o desequilíbrio individuais, adquirem expressão particular na peça seguinte, *Para enfastiadas e profundas tristezas* (1994). Na primeira parte desta obra, a criadora retoma aquelas ideias a partir de uma idêntica expressão teatral. Instala-se uma espécie de autismo, na medida em que cada intérprete se concentra intensamente em si e se revela incapaz de reagir a qualquer estímulo exterior. Na segunda parte, as intérpretes, mantendo-se alinhadas, abandonam a gestualidade teatral, com uma componente de improvisação, e "traduzem" para o rigor da escrita coreográfica a ideia do desequilíbrio, realizando os seus movimentos, restritos, em uníssono, apoiadas num poste inclinado.

As teorias de Foucault (1975) sobre os mecanismos de vigilância e docilização dos corpos ecoam ainda em obras posteriores de Mantero. É que se os corpos não são mais fito de repressão direta, são, continuamente, controlados pela sobre-estimulação capitalista e mercantilista, uniformizadora e inibidora da expressão individual. Em *A queda de um ego* (1997), o reconhecimento e a valorização da identidade individual são, aliás, tematizados: os corpos, inicialmente embelezados (vestidos e maquilhados) de forma igual, como se envergassem um uniforme, desembaraçam-se dessa exterioridade que os homogeneiza e vão conquistando e exibindo uma aparência individualizada, símbolo da sua liberdade e das suas escolhas.

² Em entrevista ao coreógrafo Paulo Ribeiro, conduzida por Maria José Fazenda, publicada no jornal *Público* (1-7-1996: 30).

³ Por núcleo estilístico designo o conjunto distintivo das qualidades de movimento, do uso do corpo e do espaço de uma obra ou de um grupo de obras de um criador (Fazenda 2012 [2007]).

O terceiro criador a que nos referimos, Francisco Camacho, descobre uma linguagem de movimento, que usa em muitas das suas obras, baseada na contradição e na oposição de energias: como o peso e a leveza; a contração e a expansão. Para Camacho, os elementos opressores do corpo são os atavismos culturais, o peso da ideia de uma memória coletiva assente na crença da vinda de um redentor, traços de uma psicologia coletiva como a passividade, todos eles tematizados em obras como *O rei no exílio* (1991), *Nossa senhora das flores* (1992), ou *Dom São Sebastião* (1996).

Camacho reivindica para o corpo a libertação de todos estes elementos opressivos, mas também a liberdade de géneros, de que o solo *Nossa Senhora das Flores* (1992) — título "roubado" a uma obra de Jean Genet, muito embora não haja na coreografia referências explícitas ao romance — é paradigmático. Carlota Lagido cria um figurino integrante da *performance*, quer ao nível da significação quer do seu efeito sobre o próprio movimento: um vestido comprido, cravejado de flores, que se prolonga num manto, símbolo de uma visão da teologia cristã como estando desinteressada da expressividade do próprio corpo. Mas ainda antes de envergar este vestido, que mais constrange os seus movimentos do que os liberta, Camacho inicia o solo com um fato de calças e casaco que o identifica como um indivíduo do sexo masculino. Só depois o intérprete coloca o vestido-manto como se convocasse um "outro" em "si". É por via desta sobreposição de signos masculinos e femininos que o criador explora frequentemente nas suas peças temas sobre a ambiguidade sexual. Os movimentos deste solo concentram-se no espaço e distribuem-se pelo corpo, tenso, agitado, cego (Camacho tem os olhos fechados). Há neste estado de desassossego motor uma afinidade com as descrições que encontramos na literatura antropológica sobre os corpos em estado de transe ou possuídos de uma força que lhes é exterior e que controla os seus movimentos. A agitação física e as convulsões contrastam com a imobilidade quase extática sugerida pelos cânticos medievais de devoção à Virgem Maria que acompanham o solo e evocam a serenidade do ritual litúrgico católico. Um contraste entre o peso e a leveza referido antes que reforça as ideias sobre uma identidade fragmentada, heterogénea complexa.

Finalmente, e tal como em Paulo Ribeiro, também em Clara Andermatt o corpo é o enunciador e espaço cénico privilegiado. Corpos que encenam desejos intensos, que se contraem e se expandem para logo se voltarem a contrair. Rígidos, tensos, os corpos não conseguem encontrar-se uns com os outros, como se verifica em *Cio azul* (1993), *Anomalias magnéticas* (1995), ou *Poemas de amor* (1996), três obras em que a coreógrafa trabalha a

partir de duas forças contrárias, mas simétricas na intensidade com que se exprimem: a do desejo e a da sua contenção. Constrangidos, e por força de uma sexualidade controlada, os corpos, nas peças de Andermatt, parecem cegar, emudecer e, depois, petrificar, como acontece em *Cio azul*.

As peças de Paulo Ribeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho e Clara Andermatt referidas são, em primeiro lugar, representações significativas da experiência de um tempo particular; em segundo, geradoras de conhecimento sobre esse período histórico, em que os corpos estavam submetidos a um controlo direto; e, finalmente, expressivas da construção de subjetividades e identidades individuais, em constante negociação com as forças culturais, sociais e políticas em movimento no contexto em que os coreógrafos vivem e que enformam as suas criações artísticas.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Rómulo de (1986), *História do ensino em Portugal: Desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar - Caetano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CARREIRA, Medina (1996), *O estado e a educação*, Lisboa, Público.
- FAZENDA, Maria José (org.) (1997), *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*, Lisboa, Edições Cotovia e Danças na Cidade.
- (2012), *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada) [2007], Lisboa, Edições Colibri.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- FREIRE, Isabel (2010), *Amor e sexo no tempo de Salazar*, Lisboa, A Esfera dos Livros.
- (2013), "Intimidade afetiva e sexual no Estado Novo", in *Saúde Reprodutiva, Sexualidade e Sociedade*, n.º 3, pp. 56-61.
- HALL, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, The Open University.
- LEPECKI, André (org.) (1998), *Intensificação: Performance contemporânea portuguesa - Theaterschrift extra*, Lisboa, Danças na Cidade e Cotovia.
- RIBEIRO, António Pinto (1991), "Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa", in José Sasportes / António Pinto Ribeiro, *História da dança*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 55-95.
- (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.
- ROSAS, Fernando / BRITO, José Maria Brandão de (coord.) (1996), *Dicionário de história do Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ROSAS, Fernando (2001), "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", in *Análise Social*, vol. XXXV (157), pp. 1031-1054.
- SIMPSON, Duncan (2014), *A Igreja Católica e o Estado Novo salazarista*, Lisboa, Edições 70.