

## Relatório de pesquisa País: Portugal

Elaborado por: **Eziquiel Fernando A. Santos**  
**José Hugo P. Castros**  
**Luís P. Mourão**

### Introdução

A análise das manifestações artísticas e culturais ligadas à resistência em Portugal estão associadas aos movimentos ocorridos dentro da resistência ao colonial fascismo. O trabalho sob Portugal traz três dimensões artísticas que ilustram a resistência ocorrida, sendo ao nível da dança, da música e do teatro. A pesquisa relativa à Portugal foi desenvolvida por 3 investigadores de especialidade em cada uma das áreas referidas.

### A dança a partir de 1960

A partir da década de 1960, começaram a surgir movimentos de mudança, que representariam uma forma de resistência cultural ao regime e à sua hegemonia de gosto assente no provincianismo, nacionalismo e folclorismo. Um exemplo é o *Grupo Experimental de Ballet*, pertencente ao *Centro Português de Bailado*, subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, com bailarinos formados em escolas portuguesas, como a de Anna Mascolo, criada em Lisboa em 1959. *Ritmo Violento* (1961) de Norman Dixon, era uma coreografia que este grupo gostava particularmente de dançar, pela sua linguagem irreverente e enérgica. Escreve Luís de Carvalho e Oliveira, em 1962, na *Seara Nova*: “O Ritmo Violento, que tem o seu conteúdo ligado ao problema de luta de raças, impressionou sobre-modo a plateia. Ali pôde, efectivamente, verificar-se quanto é o povo português anti-racista e por uma sociedade multirracial”. (Vieira et al, p. 85). De qualquer modo, o domínio ainda não era aberto à multiculturalidade. Num quadro intitulado “Ballet Negro”, da revista *Lisboa à Noite*, de 1962, com direção coreográfica de Fernando Lima e gestão do empresário Vasco Morgado, a brasileira Maria Saabina – com a alcunha de Vénus Negra – mostrava-se desgostosa por não demonstrar aos seus recursos ao não lhe ter sido atribuído verdadeiramente um papel de bailarina, limitando-se apenas a aparecer num par de cenas.

O reaparecimento dos Bailados Verde Gaio em Lisboa, No São Carlos, em 1961, com a peça *O Condestável (A Espada e a Cruz)*, ainda com tons nacionalistas, dirigidos agora por Margarida de Abreu e Fernando Lima, parecia já destoar do ambiente sedento de inovação que se instalava em Portugal. Nesse sentido, a digressão dos Bailados Verde Gaio por África (Moçambique, Joanesburgo, Angola) em 1966 foi o duro golpe de realidade. A pouco e pouco se exibiam em Lisboa espetáculos e coreógrafos que representavam uma dança contemporânea que revolucionaria o gosto e as artes da segunda metade do séc. XX, produzindo obras que promoviam a liberdade de expressão.

Madalena Perdigão foi uma figura central na afirmação da arte da dança em Portugal durante o século XX, desempenhando um papel crucial na promoção e desenvolvimento da dança através de sua atuação na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Algumas das suas contribuições mais significativas incluem a Fundação do *Grupo Gulbenkian de Bailado* (passando a *Ballet Gulbenkian* entre 1975-2005) e que se tornou uma das principais companhias de dança em Portugal. Este grupo proporcionou uma plataforma para bailarinos e coreógrafos portugueses e internacionais, elevando o nível artístico da dança no país.

Madalena Perdigão foi ainda uma programadora exímia. Durante os anos de isolamento do Estado Novo, Madalena Perdigão foi responsável por trazer alguns dos maiores nomes da dança e da música mundial para Portugal, através de eventos organizados pela FCG. Tal ajudou a enriquecer o panorama cultural português e a conectar o país com as tendências artísticas internacionais, legando-nos alguns episódios de micro-resistência.

Em 1966, convidado pelo Serviço de Música da FCG, apresentou-se nesse ano em Lisboa, e ainda em Coimbra e no Porto, a *Merce Cunningham Dance Company*. Cunningham já criara dezenas de obras quando visitou Lisboa, mas a sua visão de uma dança independente da música, de um espaço cénico curvo, da utilização de métodos aleatórios de composição, ainda era uma novidade revolucionária e dava ao espetador uma maior liberdade na função de atribuir significado aos gestos que recebia; um movimento importante na direção do desenvolvimento de um sentido crítico da obra, por parte do cidadão. O programa incluiu 6 peças e faria furor. A coreografia intitulada *How to pass, kick, fall and run* (1965) talvez tenha sido a mais ousada por apresentar o compositor John Cage à ribalta, sentado a uma mesa, a contar histórias e pequenos episódios triviais de cigarro na boca, consistindo nisso a música do espetáculo. Sobre a récita de 14 de novembro de 1966, o crítico de C. de Penaventosa, do *Diário da Manhã* de 19/11/1966 (Coelho et al, 1994, p. 90) escreve: “ O facto de nos não ter sido possível, honestamente, apreender a mensagem de arte que Merce Cunningham/John Cage e todo o conjunto terão pretendido manifestar-nos, não invalida, em nosso critério, o grande interesse de que para o

nosso público se revestiu este espetáculo com que a Fundação Calouste Gulbenkian acaba de nos brindar.”

Em 1967 seria vez do coreógrafo norte-americano, negro, Alvin Ailey, por ocasião do *XI Festival Gulbenkian de Música*. Ailey deixaria uma mensagem ao público português, no programa do espetáculo, sendo estas as palavras iniciais do texto: “A herança cultural do Negro Americano é um dos mais ricos tesouros da América”. (Vieira et al, p. 97).

No ano seguinte, em Novembro de 1968, o coreógrafo francês Maurice Béjart, a convite ainda da FCG apresentava um programa onde se incluía a obra *Romeu e Julieta*, uma versão de Béjart que situava a ação entre o amor e o ódio, acompanhada com música de Hector Berlioz. O programa incluía mais 3 peças e integrava-se no *XII Festival Gulbenkian de Música*. O público aplaudia freneticamente todas as peças. No dia seguinte à morte de Robert Kennedy, Béjart fez uma intervenção de cariz anti ditatorial durante a primeira apresentação do ballet. No final, o coreógrafo vem à cena falar com o público, dizendo, como no-lo recorda Carlos Pontes Leça, no *Diário de Lisboa* de 5/6/1974, “Robert Kennedy foi assassinado... foi vítima da violência e do fascismo... como todos os que estão aqui esta noite, somos contra as ditaduras... peço um minuto de silêncio” levando o auditório a aplaudir intensamente durante 20 minutos. (Coelho et al, 1994, p. 91).

Como consequência deste ato, Maurice Béjart é detido e levado pela PIDE até à fronteira, sendo expulso do país. Este episódio significativo foi encerrado apenas após o 25 de abril, em junho de 1974, com o coreógrafo dando a conhecer à FCG o desejo de regressar a Portugal. E tendo-lhe a Fundação endereçado novo convite, Béjart voltaria a apresentar-se em Lisboa com o mesmo ballet: *Romeu e Julieta*.

Através dessas iniciativas Madalena Perdigão deixou um legado duradouro na dança e nas artes em Portugal, contribuindo significativamente para o desenvolvimento e reconhecimento da dança como uma forma de expressão artística importante no país (Laginha, 2023). Madalena Perdigão enfrentou resistência à sua visão artística durante o Estado Novo. A sua abordagem inovadora e interdisciplinar para a educação artística e cultural contrastava com as normas conservadoras do regime. Algumas das principais críticas advinham de vozes conservadores do regime, as quais entendiam as suas ideias modernistas e a promoção da educação pela arte como uma ameaça às tradições culturais estabelecidas. O espírito arrojado de Madalena Perdigão, a sua ênfase na criatividade, na inovação, na experimentação artística e interdisciplinaridade na educação foi vista, portanto, por alguns agentes do poder, como subversiva. Dentro das instituições culturais e educacionais, houve ainda resistência às mudanças que ela propunha, tal como a reforma do Conservatório Nacional e a criação de novos programas e serviços culturais.

Porventura respaldada pelo peso simbólico da instituição Gulbenkian, e pelo seu casamento com Azeredo Perdigão, apesar dessas críticas, Madalena Perdigão deixou um legado significativo na promoção e desenvolvimento das artes em Portugal, que continuaria no período posterior à Revolução dos Cravos.

### **A dança no período pós 25 de abril**

Após a Revolução dos Cravos em 1974, que pôs fim à ditadura, a dança expandiu o seu percurso de resistência, detendo um papel importante na luta pela igualdade social, pelo abandono dos ideários e costumes do Estado Novo, e pelas ações de intermediação cultural que religariam a comunidade artística portuguesa com os seus pares das antigas colónias africanas.

Nos anos 1980, o Serviço ACARTE, também criado por Madalena Perdigão, promovia espetáculos de nova dança e teatro da Europa e oferecia uma variedade de eventos culturais e educativos, tendo sido um motor essencial para a formação de uma nova geração de dança em Portugal, a par da democratização de públicos.

Este período posterior à Revolução dos Cravos merece que se apresentem algumas impressões quanto à temática da dança e da resistência. A instauração do período de liberdade permitiu, no período entre meados de 1980 e 1990, que os criadores nacionais afirmassem uma necessidade: a de confrontar o seu pensamento sobre as matrizes culturais do corpo. Na verdade, sem o propósito de ilustrar a mítica nacional, a profusão de obras coreográficas que iriam inspirar-se aos meandros da história nacional, desde a fundação até à repressão do Estado Novo, foi assinalável. A dança fortificou-se quando uma geração resolveu olhar, literalmente, para o conteúdo do seu património transgeracional, resistindo, por uma última vez, à perpetuação de lendas e episódios mítico-simbólicos que sedimentam a nossa história conforme no-lo relata Eduardo Lourenço (1999).

Eis alguns casos. O bailarino/coreógrafo Rui Nunes revisitava o fascismo português para questionar a vivência da homossexualidade nesse período (*Generosidades da Alma*, 1990), ou a revisão do episódio da ilha dos amores, do canto IX de *Os Lusíadas*, agora com marinheiros portugueses que não se entregam às ninfas, mas que sonham com os prazeres carnavais homossexuais entre si (*A ilha dos Amores*, 1991). Francisco Camacho cruza a história do último rei de Portugal, D. Manuel II, exilado em Inglaterra, com a sua própria história pessoal, recuperando também objetos da sua narrativa de vida e paterna: a pasta de trabalho, o café, o whiskey (*O rei no exílio*, 1991). Mais tarde, em *Dom/São Sebastião* (1996), cruza o mito do rei D. Sebastião com o de S. Sebastião ensaiando uma transição do corpo sofrido para o corpo do

desejo. O coreógrafo Paulo Ribeiro reexaminava ironicamente alguns dos códigos sociais instalados no período da ditadura (*Sábado 2*, 1995), enquanto Sílvia Real retomava a vida da rainha Filipa de Lencastre (*Pour Bien*, 1995) para testar os efeitos anacrônicos da vida de uma rainha inglesa deslocada do séc. XIV para a sociedade portuguesa dos anos 1990, recém acordada para os canais de TV cabo num prenuncio da sociedade de informação do séc. XXI.

O que estes coreógrafos fizeram foi procurar o lugar do seu corpo ontológico, portanto, questionando qual era o espaço que os aspetos mítico-simbólicos da história de Portugal ainda ocupavam em si, nas suas narrativas de vida, libertando-se de uma carga alheia antes de prosseguirem a sua própria viagem na dança internacional.

E, desde então, outros corpos de outras culturas nos têm observado: brasileiros, africanos, asiáticos instalam-se em Portugal e contaminam o nosso espaço simbólico com os seus ricos imaginários. A relação com África tem tido movimentos de encontro, desde os anos 1990: A *Associação Forum Dança*, com Cabo Verde (1992), assim como a atenção continuada que a coreógrafa Clara Andermatt tem devotado a este mesmo arquipélago, desde 1994. Entre 1996-1998 a *Associação Danças Na Cidade* desenvolveu diversos programas de intercâmbio com artistas moçambicanos, e a expressão destes encontros tem sido incontável desde a entrada no milénio. A recuperação de projetos de colaboração entre coreógrafos e bailarinos portugueses e africanos é chamada, no fecho deste artigo, para nos recordar que o dever de resistir é um dado político que afirma o modo como queremos viver o mundo. Em 2024, decorreu, na Guiné-Bissau, um projeto educativo (projeto Ur.GENTE) entre a *Associação Ordem do Ó*, dirigida pelo coreógrafo português Pedro Ramos, e o *Grupo de Dança Contemporânea de Guiné-Bissau* (GDC-GB) dirigido por Ernesto Namera - também diretor do *Ballet Nacional de Guiné-Bissau*. O espetáculo que finalizou esse projeto decorreu da formação ministrada por Pedro Ramos a este grupo e intitulava-se *KAMINHU LUND JU*. Como forma de contestação a um comentário racista do qual um dos elementos havia sido alvo, o grupo, em solidariedade e apoio a esse elemento, alterou o final da peça, dançada na presença do público, realizando sob a forma de coreografia “um statement fortíssimo” (Pedro Ramos, comunicação pessoal, 20 junho de 2024).

Com o relato deste episódio confirmamos que a dança é a forma de arte em que as ideias passam pelo corpo, que é o nosso fio de resistência em todos os lugares; o nosso campo de batalha para um mundo de direitos, onde a estética se faz ética, num rumo a construir diariamente.

## I. **Constatações da pesquisa**

A pesquisa teve como objectivo principal buscar manifestações artísticas de resistência cultural ao período colonial fascista nos países do bloco regional PALOP/Timor Leste. A pesquisa foi desenvolvida em cada um dos países, tendo na sua maioria tido como elemento principal manifestações performáticas com uma mescla entre a dança, a música, a poesia, a literatura e as artes dramáticas.

As manifestações artísticas de resistência cultural ao colonial-fascismo possuem dois perfis principais: manifestações criadas com o propósito de veicular a resistência à opressão colonial, sendo na sua maioria veiculadas através das línguas autóctones como forma de, ao nível do conteúdo, escapar-se da perseguição e castigo pelas administrações coloniais. A outra dimensão da resistência foi caracterizada, em todos os países, pela utilização de manifestações artísticas de afirmação das expressões artísticas criadas e já usadas mesmo antes da presença colonial-fascista. O seu uso, afigura-se numa forma de preservação, manutenção e resistência identitária.

As expressões artísticas aparecem durante a pesquisa como espaços de manuseamento ou negociação de relações de género. Em quase todos os países, várias expressões performativas eram inicialmente praticadas exclusivamente por homens, tendo uma clara divisão ao nível das relações de géneros. Entretanto, em quase todas as pesquisas de país, observou-se que expressões artísticas sofreram alterações no que diz respeito às relações de género. Houve danças, por exemplo, que embora fossem tipicamente praticadas por homens, passassem a incluir mulheres.

A recriação artística, fim final dos resultados da pesquisa desenvolvida, apresentou-se ao longo da análise dos dados colectados como um desafio pois, de princípio, esta apresenta-se baseada na ideia de que há uma criação artística obtida na sua originalidade, possuindo elementos capazes de ser identificados como linhas características e estâncias das manifestações artísticas.

Porém, a realidade mostrou que grande parte das manifestações artísticas utilizadas durante a década de 1960 e 1970 foram usadas já num formato alterado, principalmente no período posterior ao alcance das independências nacionais, tendo sido introduzidos elementos da contemporaneidade e, de alguma forma, de exibição das manifestações artísticas em palcos.

## II. **Recomendações finais**

A presente pesquisa foi desenhada para fazer o mapeamento das manifestações artísticas que foram usadas para a resistência e afirmação cultural durante os anos 1960 e 1970 nos países de

língua oficial portuguesa. O resultado desta pesquisa tem por finalidade o uso dos resultados para recriação artística contemporânea das manifestações artísticas usadas no período em estudo.

De acordo com a natureza dos dados obtidos, é recomendação da equipa de investigação, o uso para recriações artísticas numa mescla entre as manifestações artísticas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe, ressaltando o papel crucial das direcções artísticas em encontrar as melhores combinações em busca de uma identidade pretensamente regional. Todas estas manifestações artísticas tem o denominador comum de terem sido usadas para denunciar a opressão colonial fascista bem como para servir de elementos de resistência ao sistema e de reforço dos laços identitários no seio das comunidades. Em adição, trata-se de manifestações culturais que são praticadas na actualidade no global de cada um dos países.

A sua recriação reveste-se de potencialidade para que as mesmas possam ser usadas para “construir” uma identidade regional da comunidade de países falantes da língua portuguesa, outrora colonizados por Portugal, das manifestações de resistência cultural e de afirmação cultural, cabendo à equipa de recriação artística pensar nos elementos cruciais a preservar e a salvaguardar as identidades particulares de cada manifestação artística, contudo, colocando-a ao dispor de uso neste espaço identitário regional.

### III. **Constatações da pesquisa**

A pesquisa teve como objectivo principal buscar manifestações artísticas de resistência cultural ao período colonial fascista nos países do bloco regional PALOP/Timor Leste. A pesquisa foi desenvolvida em cada um dos países, tendo na sua maioria tido como elemento principal manifestações performáticas com uma mescla entre a dança, a música, a poesia, a literatura e as artes dramáticas.

As manifestações artísticas de resistência cultural ao colonial-fascismo possuem dois perfis principais: manifestações criadas com o propósito de veicular a resistência à opressão colonial, sendo na sua maioria veiculadas através das línguas autóctones como forma de, ao nível do conteúdo, escapar-se da perseguição e castigo pelas administrações coloniais. A outra dimensão da resistência foi caracterizada, em todos os países, pela utilização de manifestações artísticas de afirmação das expressões artísticas criadas e já usadas mesmo antes da presença colonial-fascista. O seu uso, afigura-se numa forma de preservação, manutenção e resistência identitária.

As expressões artísticas aparecem durante a pesquisa como espaços de manuseamento ou negociação de relações de género. Em quase todos os países, várias expressões performativas

eram inicialmente praticadas exclusivamente por homens, tendo uma clara divisão ao nível das relações de géneros. Entretanto, em quase todas as pesquisas de país, observou-se que expressões artísticas sofreram alterações no que diz respeito às relações de género. Houve danças, por exemplo, que embora fossem tipicamente praticadas por homens, passassem a incluir mulheres.

A recriação artística, fim final dos resultados da pesquisa desenvolvida, apresentou-se ao longo da análise dos dados colectados como um desafio pois, de princípio, esta apresenta-se baseada na ideia de que há uma criação artística obtida na sua originalidade, possuindo elementos capazes de ser identificados como linhas características e estancos das manifestações artísticas.

Porém, a realidade mostrou que grande parte das manifestações artísticas utilizadas durante a década de 1960 e 1970 foram usadas já num formato alterado, principalmente no período posterior ao alcance das independências nacionais, tendo sido introduzidos elementos da contemporaneidade e, de alguma forma, de exibição das manifestações artísticas em palcos.

#### **IV. Recomendações finais**

A presente pesquisa foi desenhada para fazer o mapeamento das manifestações artísticas que foram usadas para a resistência e afirmação cultural durante os anos 1960 e 1970 nos países de língua oficial portuguesa. O resultado desta pesquisa tem por finalidade o uso dos resultados para recriação artística contemporânea das manifestações artísticas usadas no período em estudo.

De acordo com a natureza dos dados obtidos, é recomendação da equipa de investigação, o uso para recriações artísticas numa mescla entre as manifestações artísticas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe, ressaltando o papel crucial das direcções artísticas em encontrar as melhores combinações em busca de uma identidade pretensamente regional. Todas estas manifestações artísticas tem o denominador comum de terem sido usadas para denunciar a opressão colonial fascista bem como para servir de elementos de resistência ao sistema e de reforço dos laços identitários no seio das comunidades. Em adição, trata-se de manifestações culturais que são praticadas na actualidade no global de cada um dos países.

A sua recriação reveste-se de potencialidade para que as mesmas possam ser usadas para “construir” uma identidade regional da comunidade de países falantes da língua portuguesa, outrora colonizados por Portugal, das manifestações de resistência cultural e de afirmação

cultural, cabendo à equipa de recriação artística pensar nos elementos cruciais a preservar e a salvaguardar as identidades particulares de cada manifestação artística, contudo, colocando-a ao dispor de uso neste espaço identitário regional.

## Bibliografia

### Portugal

- ABREU, Teresa Paula (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação. FE/UC.
- AFONSO, José (1967). *Cantares*. Lisboa: Nova Realidade.
- ANDRADE, Ricardo; BRANCO, António; CASTRO, Hugo (2021). “Do lado da gente que vive de frente: José Mário Branco por terras de França”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 8 (2), pp. 211-262.
- ANDRADE, Ricardo (2023). “Cantores no exílio. De França, com ardor”. *Revista Visão História*, nº 79.
- BRANCO, José Mário (2008). “As canções de protesto e o fim da ditadura” em *Os Anos de Salazar*, vol. 30. Centro Editor CDA: 145-153.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.) (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CORREIA, Mário (2022). *Tino Flores - Uma utopia bela e generosa*. Centro de Música Tradicional Sons da Terra.
- CASTRO, José Hugo Pires (2012). *Discos na Luta: A produção fonográfica na canção de protesto em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia). FCSH/UNL.
- CASTRO, Hugo (2015). "Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 19.
- CASTRO, Hugo (2017). “Música e política na revista Mundo da Canção no período revolucionário português (1974-1976)”. *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 10.
- CASTRO, José Hugo Pires (2022). *A cantiga só é arma quando a luta acompanhar: canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Tese de doutoramento).

- CASTRO, Hugo (2023). “A liberdade está a passar por aqui”. *Revista Visão História*, nº 79.
- CASTRO, Hugo (2024). “Pelos campos e nas cidades: atividade musical e política do Coro da Juventude Musical Portuguesa (1969-1976)”. *Cadernos do Arquivo Municipal*, nº 21, pp. 1-19.
- CORREIA, Mário (1984). *Música Popular Portuguesa - um ponto de partida*. Coimbra: Centelha - Mundo da Canção.
- CÔRTE-REAL, Maria de S. José (1996). “Sons de abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974.”, *Revista Portuguesa de Musicologia* 6: 141-171
- FÍUZA, Alexandre Felipe (2006). *Entre um samba e um fado: A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutoramento em História (História e Sociedade). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP Universidade Estadual Paulista.
- GAC - Grupo de Acção Cultural «Vozes na luta» (1974). *Cantos de luta*. Lisboa: GruaArtes Gráficas Lda.
- GAC - Grupo de Acção Cultural «Vozes na luta» (1975). *Cantos de luta*. 2ª edição, Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.
- GAC - Grupo de Acção Cultural «Vozes na luta» (1976). *Cantos de luta*. 3ª edição, Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.
- GALOPIM, Nuno (2006). *Retrovisor: Uma Biografia Musical de Sérgio Godinho*. Assírio & Alvim.
- LETRIA, José Jorge (1978). *A Canção Política em Portugal*. Lisboa: Edições «A Opinião».
- Lisboa, João (Txt.) (2010). *GAC Vozes na Luta*. 4 Cds. Iplay Som & Imagem, LDA.