

Reverberações e reparações: um olhar de corpo inteiro, a partir do arquivo-vivo de Mário Calixto (1960-1997)

Dori Nigro

Para dançar um arquivo

O arquivo: se quisermos saber o que isso terá significado, só o saberemos amanhã (Derrida, 2001).

Dançar um arquivo requer tempo. Há arquivos que escondem mais do que revelam e que, por sua natureza, exigem uma mediação cuidadosa e um gesto coreográfico corajoso, como quem abre um álbum familiar e, ao revelar-se, revela o mundo.

Este arquivo é um acervo familiar que, generosamente, abre-se ao mundo como uma oferta, esmiuçada pela memória e pelo corpo de suas salvaguardiãs, Ana de Moraes e Wura Moraes, narradoras que descortinam detalhes profundos de uma vida vivida até a última gota.

O arquivo revela a trajetória na dança de Mário Calixto e também de Miltércio dos Santos (Mil), seu irmão, guardando não apenas um recorte de suas histórias na dança, mas também a presença da dança afro na diáspora portuguesa. Este arquivo revela igualmente as gestualidades dos processos artísticos, generosamente partilhados por Mário, desde a gênese de suas criações ao cuidado com que coreografava as coisas do seu tempo.

São gestos inacabados de liberdade e de assunção da vida. Num arquivo em que dança e vida se misturam. Apenas uma escrita, sozinha, é incapaz de traduzir tanta história. Mergulhamos em esboços de sonhos, medos e esperança.

Para adentrar neste arquivo, é preciso abrir-se.

Um arquivo que parte do singular ao plural, anunciando um recorte da história da dança afro que é também portuguesa. Grande parte desse fazer foi constituído cá, em Portugal, mediado pela existência fugaz e intensa de Mário até a partida recente de Mil.

É um rico espólio que seria uma mais-valia para as instituições culturais, como arquivo dos dançarinos, assim como de tantos outros corpos que coreografaram as suas vidas nesta terra, mas que ficaram à margem dela.

Se hoje ser artista é lidar com o desafio de criar e, ao mesmo tempo, produzir, vender e fazer circular as obras, no tempo de Mário e Mil os tempos eram outros. Os projetos

eram executados à mão, sem as facilidades e/ou dificuldades dos nossos tempos digitais, resgatando um fazer artesanal que exigia esperar o tempo que a carta chegasse ao destino final.

Nesse arquivo deparamo-nos com trocas de cartas familiares misturadas a croquis de trabalhos e registros de dossiês, nos quais Mário anotava caprichosamente à mão as suas necessidades técnicas, pensando na logística das criações. Cada fazer é uma arquitetura planejada nos mínimos detalhes, que desvela a forma como o artista pensava.

Tudo era minuciosamente registrado no papel: sugestões de luz, figurino, cenário e indicações da trilha sonora, num cruzamento poético entre as coisas da vida e a arte, que nem sempre é possível apartar. Os manuscritos do arquivo permitem-nos acompanhar o nascimento de cada obra até à sua execução final, revelando o cuidado de cada gesto.

Deparo-me, no arquivo, com uma série de fotografias que deixaram marcas incrustadas nos corpos dos performers em argila. São rachaduras de um sudário cartografado, que traçam os caminhos abertos em terra estranha.

As fotografias funcionam como uma outra realidade, na qual os nossos delírios criam novas imagens. A primazia da fotografia é o testemunho em primeira pessoa: um atestado de que alguém não apenas esteve num determinado espaço-tempo, como também o modificou.

Para Roland Barthes (2006), *a fotografia não rememora o passado*. Então, as fotografias que vemos são, portanto, os futuros de Mário e Mil, aqui-e-agora. E, por utopia, tornam-se também o nosso futuro, no presente.

A fotografia é uma peça da memória que procura ser encaixada num puzzle em falta. A dificuldade que Mil teve em lembrar das coisas do passado ocorre porque ele se apercebe de que o seu tempo sempre foi uma coreografia não linear. Compreender essa circularidade apazigua a nossa falta de memória. É que a falha faz parte do processo.

Não à toa, esta circularidade criada por Wura, em cena, movimenta-nos também, deslocando o que ficou para trás para a frente e vice-versa. Salvaguardando, assim, o direito à opacidade.

É uma circularidade dos tempos e dos corpos, em que toda a nossa humanidade e animalidade acolhem a nossa ambiguidade. E, como propunha Mário com a sua investigação em torno da dança afro-contemporânea, é preciso aprender com o movimento do antílope, mamífero originário de regiões da África e da Ásia, a ser ágil e, ao mesmo tempo, leve. Aprender a controlar e perder o controle. Revelar e esconder.

Wura coreografa uma dança do passado, do presente e do futuro, onde, como diz Leda Martins (2021), *o passado habita o presente e o futuro*. Esta ideia permite-nos atestar que o nosso corpo está em constante transformação, dançando com aquilo que vemos e aquilo que não vemos, aquilo que lembramos e aquilo que esquecemos.

Este arquivo é uma dança inacabada.

Dançar como memória

A função da memória, que nós gostamos de imaginar como um arquivo aberto a todos aqueles que são ávidos do saber, está assim sujeita a ser deteriorada por uma tendência da vontade, tal como acontece com qualquer parte da nossa atividade dirigida para o exterior (Freud, 1991, p. 18).

A memória não é neutra. Os arquivos agem em função da memória. E aceitar abrir o arquivo é um gesto arriscado, ao mesmo tempo generoso, pois, a partir do momento em que o arquivo se torna oferta, ele deixa de ser apenas nosso.

A memória é caduca. Somos moldados por aquilo que lembramos, mas também pelo que esquecemos. Ela é influenciada pelo que escolhemos, desejamos e projetamos. Paire sobre nós um medo de lembrar. E, nesse jogo de disputa que é a memória, ter acesso a este arquivo é uma restituição da memória, no sentido de que certas lembranças e corporalidades são filtradas dos arquivos.

Este gesto evidencia não apenas a força que este arquivo carrega ao contar histórias, mas também a possibilidade de que outras histórias sejam narradas. De algum modo, assumimos a função de narradores quando nos deparamos com as histórias de outras pessoas, abrindo e selecionando, ao mesmo tempo, nossas próprias histórias.

Escolher, lembrar, arquivar, inscrever. Todas estas palavras exprimem um certo poder. Aquilo que consideramos relevante pode não ser relevante para outras pessoas. Depende sempre da posição a partir da qual observamos. E este arquivo convoca um olhar com todo o corpo.

Considerando a memória seletiva de algumas instituições culturais portuguesas, que musealizam colonos, escravistas e ditadores em detrimento de pessoas que contribuíram, de facto, para a descolonização, a democratização e o desenvolvimento do país, seria um compromisso ético e estético com a história da dança portuguesa inscrever Mário, Mil e tantos outros corpos que contribuíram para a dança portuguesa, mas que ainda se encontram fora dela.

Diante da amnésia e da seletiva que paira no nosso setor, exemplos de boas práticas de memórias não faltam. O que falta é compromisso e coragem. No Brasil, experiências como o Museu da Pessoa, surgido em 1991, musealizam histórias de pessoas comuns, considerando que cada pessoa tem uma história e ela importa. Esta boa prática reivindica o direito à memória, revelando a multiplicidade que conduz a nossa história, que não é uma via de mão única.

No caso dos dançarinos, as suas histórias confundem-se com outras que contribuíram e contribuem para a história da dança portuguesa, como as de Ângela Guerreiro, Vânia Gala e tantas que não caberiam aqui. À par do debate acerca da reparação, o que tem a dança feito, de fato, para reparar a sua própria história? Como bem aponta o coreógrafo e dançarino Marcelo Evelin, “não há como dissociar a política da dança, porque o corpo é político”.

No contexto português, boas práticas de descolonização cultural têm sido levadas a cabo, resgatando um dos 3Ds perdidos e já tão desgastados de uma clandestina liberdade. Cito, como exemplo rápido, a forma como Ângela Guerreiro, juntamente com uma equipa de pessoas conscientes, tem coreografado um arquivo em constante movimento para reformular coletivamente os ecos do colonialismo ainda presentes. E Piny, que vem inscrevendo, num país que ainda tem medo de existir, o direito à alteridade, trazendo para o centro corpos e danças historicamente marginalizados.

Boas práticas não faltam para dançar novas e velhas histórias. E Wura tem dançado com a plena consciência da importância deste arquivo na(s) história(s) da dança contemporânea portuguesa.

Por uma pedagogia da dança (afro) contemporânea

Mário chega primeiro a Portugal, fazendo parte de uma geração que adentra no país alguns anos após o fim de um dos regimes ditatoriais mais longos da Europa, que cerceou a liberdade. Fixou-se em Máfria, no concelho de Amarante, transformando-a em sua base afetiva e criativa, e transitou por diferentes cidades portuguesas, tanto como dançarino quanto como educador através da dança. Movimentou-se também pela França, Alemanha e Áustria, encontrando nesses países uma ressonância maior para a sua dança.

Foi através da pedagogia da dança que Mário e Ana se conheceram. Ana foi uma das alunas de Mário. Participou da sua formação em dança afro-contemporânea, durante sua passagem pelo Rio de Janeiro, no final dos anos 80. Desde então, tornaram-se companheiros de vida e de criação. Desta relação nasceram Wura e Mário. Após o falecimento precoce do Mário, Ana passou a ser a cuidadora de seu arquivo.

Mário desenvolveu desde 1984, no Rio de Janeiro, sua linguagem própria de investigação e criação em torno da dança afro-contemporânea, assente no desafio da *desfolclorização* das manifestações e espiritualidades de matriz africana e de repensar a dança afro com um modo de vida contemporâneo que transcende, mas que não nega, os rituais litúrgicos do candomblé e do culto aos orixás.

O que Mário propunha era que a dança afro-contemporânea fosse compreendida para além dos aspetos ritualísticos e sagrados historicamente atrelados a ela. Ele coreografou a dança afro recriando uma espécie de dança sincrética acolhendo os mitos fundadores das cosmogonias afro-brasileiras, e incluindo a sua bagagem própria, sem, no entanto, negligenciar a religiosidade, como aponta em entrevista concedida a Edilson Fernandes de Souza.

A ideia básica de um curso de dança afro-contemporânea era trazer à cena os movimentos do cotidiano com a sutileza que a dança dos ancestrais provavelmente tinha sem descaracterizar a expressão religiosa que se encontrava nos gestos encenados (Calixto, 2010, p. 125).

É importante questionar o estereótipo que supõe que toda pessoa negra que dança afro tem, imediatamente, um pé fincado no terreiro. Mário acionava, através do seu corpo-arquivo, aprendizagens e tecnologias próprias e adquiridas ao longo da sua passagem na terra, mobilizadas a qualquer momento, livres de barreiras e/ou imposições. A fala de Ana, parceira e cúmplice que acompanhou Mário por muitos anos, melhor traduz a sua complexidade na dança.

Mário Calixto transcende o corpo matéria ocidental, corpo mental, e, dança numa proposta dinâmica, metamórfica, uraniana, que comunica através da esfera do sentimento, da emoção, a sua realidade mais profunda num

movimento de dentro para fora a partir de um centro eterno imutável. Não são apenas gestos, formas, é o pulsar consciente numa expressão livre e poderosa de um todo com uma dimensão cósmica milenar (Ana de Moraes, num espaço-tempo entre 1989/1990).

O corpo de Mário era, em si, um arquivo metamórfico, um réptil que muda de cor e se adapta às realidades e aos tempos: nasceu na Bahia, viveu no Rio, atravessou o oceano para Amarante, e gingou pelo mundo. Nessas andanças, Mário estruturou seu próprio método, integrando referências do balé, da dança clássica e dos ensinamentos do terreiro que moldaram sua expressão. Sua dança está na polivalência, na fusão de ritmos e nas suas mestiçagens.

Tal abordagem sempre fez parte da história da dança contemporânea como forma de romper o tradicional, mas sem negá-lo ou cancelá-lo. Não à toa, ele se intitulava criador do seu próprio método na dança afro-contemporânea, e o era. Assim como Katherine Dunham criou a técnica Dunham, uma fusão de dança moderna, balé e movimentos afro-caribenhos, Mário criou o seu método na dança afro-contemporânea, elegendo qualquer espaço como seu “terreiro” de atuação/criação.

Dançar como reparação

Wura Moraes faz girar sobre este arquivo rizomático e elabora-o por meio da dança. Nesse fazer, movimentando o próprio arquivo a cada passo, convidando-nos a leituras diversas. Talvez seja nesta reverberação que o arquivo ganhe ainda mais força, quando cruzado por outros corpos, gestos e olhares, mas, acima de tudo, quando quem está diante dele se permite banhar-se dele.

Nesta aprendizagem em que me encontro, também me banhei deste arquivo e dos seus ensinamentos, pensando na força da dança como gesto reparador.

O projeto contínuo de práxis em dança, *Confluências e Reverberações*, é, acima de tudo, sobre reparações. Cito duas que me vêm à cabeça para o início de um debate que deve ser ainda mais alargado e de múltiplas raízes, tal como este arquivo.

A primeira reparação que Wura faz é trazer novamente o seu pai para o palco do Teatro Municipal do Porto (TMP), com nome e história. Mário, que pisou pela primeira vez no palco do TMP em 1990 para dançar a cantata de Carl Orff, *Carmina Burana*, naquela que seria a terceira encenação da ópera em Portugal, teve, no entanto, seu nome esquecido nos arquivos documentados sobre aquela peça.

A segunda reparação é a de trazer também o seu tio, Mil, para a dança. Ele que retornou ao palco em 2019, depois de anos parado, em parceria com Akila, aka Puta da Silva, dança com Wura metafisicamente. Mil fez parte deste projeto desde a sua gênese, como extensão da memória de seu irmão Mário, mas acabou encantando-se durante o processo de criação.

Tive o prazer de conhecer, Mil, pessoalmente, em vida. A sua energia contagiou-me ao longo do nosso almoço naquela agradável tarde lisboeta. São acontecimentos que só ocorrem uma vez, numa existência efêmera, e que, de alguma forma, marcam as nossas vidas.

Não recorro exatamente todos os temas que rondaram aquela mesa. Eram muitos: comida, cachaça, nordestinidades. No entanto, quando a mente é incapaz de lembrar, o corpo revela. Há coisas que a memória, sozinha, não consegue abarcar, por ser demasiadamente fugaz e condicionada.

Aquilo que não conseguimos traduzir em palavras, fica no nosso corpo. E a dança é uma forma de transbordar.

A memória é dependente e, nesse arquivo tecido entre gerações, o ritual do lembrar para não esquecer é dançado como pedagogia de liberdade e de reparação.

Na presença-ausente também de Mil, a dança de Wura torna-se também um espaço-tempo de celebração. Nos muitos sonhos inscritos à mão por Mário, Wura dá continuidade ao sonho não vivido do pai e também do tio. Dançar. A dança é, assim, um modo de reverberar esse sonho.

Dançar para o futuro aqui-e-agora

Ultrapassaremos a barreira do som, da luz, do tempo e tomaremos água de coco num dia de sol na Bahia, verão de 1999/2000, simplesmente vivos. Numa luta onde não se conhecem trincheiras, forças aliadas nem cruces vermelhas. A caminhada é longa, foi feita para ser longa, desde o Egito até ao aqui-agora. Luta-se.

Pois nada se assemelha (nenhum sofrimento, injustiça ou dor) a uma terceira e última guerra (Ultrapassagem, Mário Calixto).

Há muitas coisas neste arquivo que só saberemos amanhã, mas o que é o amanhã, senão o tempo feito do aqui e agora? Há muitas outras coisas que não entenderemos, mas, como nos ensina a poeta Clarice Lispector, “viver ultrapassa qualquer entendimento”

Estamos vivendo o futuro de Mário, Mil... Somos o futuro. É preciso dançar, manter-se vivo, eterno. Persistir. Existir.

Mário dança para o futuro. Uma coreografia a dois, mas que pode ser a muitos, pensada para a virada do milénio, que pode ser o amanhã, o agora... O que é a dança, senão este hibridismo de corpos, vontades, fazeres, viveres?

Um hibridismo que racha, esconde, escancara.

Reverbera.

Não há tempo para temer, como não houve para Mário, porque o seu tempo não se fixava a um lugar marcado do teatro tradicional e/ou à distância limite entre o espectador e o palco.

Seu tempo é uma reticência...

Seu sonho era ser imortal. E o é.

Nessa nova história da dança, Wura retoma o prefixo afro, já presente desde muito antes na cultura portuguesa, mas ainda assim frequentemente negado. Pensemos, por exemplo, na influência africana, e também cigana, no fado, fruto de um caldeirão de mistura cultural que revela um Portugal desde sempre mestiço.

Numa entrevista que Wura conduziu a Mil, escuta-se o caos que precede a criação. A interrupção dos carros, o ruído dos talheres e a falha da memória dão espaço a um campo aberto de possibilidades e interpretações. Nesta conversa, imagino. Eis que surgem muitas imagens. São tantas imagens que a memória não dá conta.

As fotografias ganham novos sentidos e significados quando são, portanto, incorporadas. Há um lado fantasmagórico na imagem que vemos em cena. Olhamos o objeto na ilusão de que vemos tudo, mas a armadilha ofusca nossa visão. E temos a

sensação de vivermos aquilo que não vivemos. Nem tudo é fotografável, assim como nem toda a memória cabe numa fotografia. Mil esquece por saber que a falha é inerente ao corpo.

Esquecer é uma forma de reconhecer.

Referências citadas no texto:

- Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Calixto, M. (2010). Entrevista sobre dança afro-contemporânea. In E. F. de Souza (Ed.), *Entre o fogo e o vento: As práticas de batuques e o controle das emoções* (3ª ed.). UFPE.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Evelin, M. (2022, junho 2). Entrevista: “Não há como dissociar a política da dança, porque o corpo é político”. *Teatro Municipal do Porto*.
<https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/mergulhar/entrevista-marcelo-evelin-2022-06-02/>
- Freud, S. (1991). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Belo Horizonte: Mazza Edições.