





sínteses da cultura portuguesa

# HISTÓRIA DA DANÇA

José Sasportes  
António Pinto Ribeiro

## AO LEITOR

*A síntese da História da Dança em Portugal que aqui se apresenta está dividida em duas partes, cada uma com seu autor. A primeira reproduz parte do livro «Trajectória da Dança Teatral Portuguesa», de José Sasportes, publicado pela Biblioteca Breve, em 1979, hoje esgotado. A segunda é um trabalho original de António Pinto Ribeiro e contempla o período sucessivo a 1965, data da criação do Grupo Gulbenkian de Bailado e ponto de charneira na história da dança portuguesa no século xx.*

PRIMEIRA PARTE

TRAJECTÓRIA DA DANÇA TEATRAL  
PORTUGUESA

por  
JOSÉ SASPORTES



## APRESENTAÇÃO

*Ler ou escrever uma história da dança teatral é sempre uma tarefa árdua, pois, salvo para a história mais recente, o leitor não dispõe dos necessários pontos de referência sobre a arte que o interessa. Os espectáculos que constituem o objecto dessa história estão irremediavelmente perdidos. Nada existe que seja o equivalente do quadro, da partitura, da peça, do monumento. Aqui contamos apenas com o relato escrito ou desenhado do acontecimento coreográfico, por vezes uma partitura, mas praticamente nada sobre o essencial do espectáculo, isto é, a dança ela própria e os seus intérpretes. Os vários sistemas de notação do movimento não atingiram nunca (ou ainda) a perfeição e a difusão da notação musical, pelo que tudo o que constitui o cerne da história da dança teatral no Ocidente se processou num sistema de comunicação pessoal — da boca à orelha e aos músculos — na continuidade profissional de uma tradição. Continuidade que assumiu um determinado traçado, com vários pontos de fractura e viragem.*

*A história da dança é, assim, muito mais a descrição de uma trajectória que a referência a obras e autores, como acontece na generalidade das histórias de uma arte. É talvez por esta dificuldade de personalização (sempre esboçada, aliás, pelos historiadores da dança no seu desejo de saisir l'insaisissable), que a dança é a arte menos estudada e menos conhecida na sua história. A tal ponto que qualquer indivíduo que se julgue mediamente culto poderá ter uma ideia geral do desenrolar histórico das diferentes artes, mas só muito raramente tem uma ideia da evolução da dança.*

*Ao examinarmos o pouco que hoje sabemos sobre a história da dança em Portugal, teremos de constatar dois factos: 1.º — que a segregação geral do estudo da dança em relação às demais artes atingiu entre nós o vértice da marginalização quase total; 2.º — que esse pouco que sabemos nos faz traçar uma história que coincide com a história da dança na Europa. Simplesmente, se temos os pontos que*

*permitem definir essa trajectória, havemos de lamentar que, quase sempre, a linha que une os pontos tenha sido bem magra e que a tradição não tenha nunca podido radicar-se entre nós.*

*No que respeita ao primeiro facto, e para além das dificuldades que eu próprio encontrei ao tentar traçar um quadro elementar da História da Dança em Portugal (Gulbenkian, Lisboa, 1970), cabe-me verificar que, se esse livro se oferecia como um primeiro desvendar aos olhos contemporâneos de um ramo esquecido da cultura portuguesa, nem por isso este passou a ser mais lembrado pelos estudiosos dessa cultura. O reconhecimento do tesouro ignorado veio dos especialistas estrangeiros que, desde logo, passaram a considerar Portugal como uma das províncias da dança. E este gesto tem a sua importância, pois, nesta arte que viaja com os homens que a criam, a geografia da dança é tão preciosa como a sua história.*

*No fim do Verão de 1967, ao concluir a minha História da Dança em Portugal, inscrevi no seu prefácio a esperança de que, posteriormente, outros estudos globais ou parciais e, sobretudo, interdisciplinares viessem a consentir mais profundidade e concisão. Que eu saiba, vinte e quatro anos passados, nada aconteceu ainda nesse sentido.*

*A terminar, resta-me interpretar o convite para escrever este livro, no âmbito da presente colecção, como significando um reconhecimento tácito de que a dança faz parte integrante da cultura portuguesa.*

JOSÉ SASPORTES

## 1.

### EXALTAÇÃO BAILATÓRIA

Na segunda metade da Idade Média, confirmou-se na Europa Ocidental a dessacralização da dança e o seu progressivo investimento nas formas teatrais que vieram substituir as práticas rituais. Não só a dança foi expulsa da liturgia, como as danças populares mais espontâneas foram dando lugar a formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas.

Por um lado, a dança foi assumida como teatro, excluída da comunicação com o divino (que era a sua função essencial no quadro anterior); por outro, foram-lhe impostas regras de execução cada vez mais rígidas, como que para cercear o fervor que lhe emprestava o bailarino. A dessacralização foi obra da Igreja; a metodização foi obra da corte. A promessa de arte seria obra dos artistas em busca da sacralidade e da vitalidade sonegadas.

Em Portugal, também este esquema se poderá aplicar, mas com a particularidade de uma resistência maior à neutralização dos poderes da dança. O gosto pela dança que os *Portugueses* herdaram dos sucessivos habitantes da Lusitânia manteve-se vivaz e relapso às mais diversas tentativas de enquadramento. Salvo na poesia e nas imagens dos cancioneiros — e aí de um modo sublimado —, faltam-nos os elementos concretos aos quais possamos referenciar positivamente esta actividade bailatória; mas conhecem-se largamente as reacções negativas e as proibições de que foi alvo, tanto da parte do poder eclesiástico como do civil. As primeiras vítimas do anátema foram as mulheres, reidentificadas, como aos tempos do paganismo, como intérpretes das forças mais profundas. Seguiram-se as condenações a toda a comunidade, que insistia em trazer para as cerimónias da igreja e para o interior do templo as danças que não pertenciam à nova liturgia. Numa fase sucessiva, e perante a impossibilidade de fazer as populações renunciar aos seus costumes ancestrais, assistiu-se à regulamentação desses mesmos festejos por parte da Igreja, de modo a controlar-lhes a periculosidade. Esta tática também não foi definitiva, pelo que, até

meados do século XVIII, continuamos a encontrar interpelações contra os excessos coreográficos.

As constituições dos bispados portugueses incluem continuamente proibições de bailes nas igrejas, mas a própria permanência da proibição é sinal da presença do fenómeno, não só na província, mas até em Lisboa, como o atestam as constituições do arcebispo João Esteves Azambuja, no começo do século XIV. Na província, porém, a persistência era maior e o escândalo mais vultuoso. Uma constituição de Braga de 1477 proclama:

«Porém mandamos e estreitamente defendemos sob pena descomunhom que assi homens como mulheres eclesiásticos e seculares que por cumprir sua devoçam quizerem ter vigilia em algũa igreja ou mosteiro, capela ou irmda, nom sejam ousados fazer nem consentir nem dar lugar que hi se façam jogos, momos, cantigas nem bailhos nem se vistam os homens em vestiduras de mulheres nem mulheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem campanas nem orgoões nem alaudes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nenhum instrumento, nem façam outras desonestidades pelas quaes muitas vezes provocam e fazem vir a ira de Deos sobre a terra.»

Dois séculos mais tarde, e em 1676, um viajante estrangeiro nota que «nas festas mais solenes, depois de acabar o serviço divino, fazem ir para dentro da igreja mulheres ricamente enfeitadas, as quais, na presença do Santíssimo Sacramento, que fica exposto, dançam ao som de guitarras e castanholas, cantam modinhas profanas, tomam mil posturas indecentes e impúdicas, que mais conviriam para lugares públicos que para as igrejas, que são casas de oração».

Daqui se pode deduzir que ainda no começo do século XVIII as condenações do padre Manuel Bernardes tinham como objecto uma realidade muito viva:

«Emende-se o consentirem os senhores que os seus escravos e escravas, aos dias santos, pondo diante um painel de Nossa Senhora, festejem publicamente a virgem das virgens com bailes, gestos e meneios arriscados até para a imaginação, quando mais para a vista.

«E advirta-se quem tem a seu cargo o bem da república e a salvação das almas que uma alma vale mais que a cabeça de S. João Baptista; e, se com razão estranhemos tanto que o Baptista fosse degolado por amor do baile de uma mulher, quanto devemos estranhar que pelo baile destes escravos se consinta a ruína de suas almas e dos outros que o vêem!»

No que respeita às proibições decretadas pelos poderes civis, podemos colher exemplo em Fernão Lopes, quando nos fala que

D. João I mandou proibir as *Janeiras* e as *Maias*, sintomáticas da permanência de formas culturais gentias, bem como na indicação de que D. Duarte decretou a aplicação de multas aos que cometessem actos sacrílegos nas igrejas, transmutando «por instigação diabólica» as orações em danças, cantigas e autos. Apesar das disposições que proibiam às mulheres que ensinassem seus filhos a dançar à mourisca e à castelhana, em 1582 o secretário da Embaixada dos Estados d'Artois junto de Filipe II, Filipe de Caverel, observou, conforme refere Sousa Viterbo, «o character lascivo das danças populares, acrescentando que eram um incentivo à propagação da espécie, sobretudo entre os escravos». De Cavarel nota ainda que essas danças se assemelhavam às que Estrabão atribuía aos antigos povos da Lusitânia.

Em 1655, terá sido a licenciosidade atribuída às danças a justificar um decreto do Senado de Lisboa estipulando que «dali em diante nenhuma pessoa pudesse andar nas festas da cidade e seu termo em danças, folias e chacotas, trombetas, nem outro qualquer folgar, sem licença da camara, sob pena de 20 cruzados pagos de cadeia». Em 1717, D. João V proibia toda e qualquer dança na procissão do Corpo de Deus, até aí bem caracterizada pelo seu aparato coreográfico.

Tudo isto, é claro, sem grande efeito prático, para além do que se ia naturalmente transformando e desaparecendo com o passar do tempo e a aquisição de novos costumes. Contudo, até meados do século XIX, os visitantes estrangeiros continuaram a falar da licenciosidade *indescritível* das danças, tanto do povo como de alguma nobreza.

Disse-se já que, perante o pouco alcance das proibições, a Igreja adoptou a tática alternativa de incorporar nas suas festas os elementos pagãos assimiláveis. Essa incorporação deu-se através das procissões, isto é, de cerimónias realizadas essencialmente *fora* do templo. Ao longo dos primeiros séculos da nossa história, as procissões puderam assim adquirir uma dimensão cenográfica e coreográfica supreendente, de tal modo que o jesuíta Ménestrier, o primeiro historiador da dança, denominou o seu desenrolar *ballets ambulatoires*, dado que muitas danças e acções se representavam sobre carros armados, considerando-os tipicamente portugueses. A principal festa deste teor foi a do *Corpus Christi*, que Portugal adoptou logo em 1276, com considerável antecipação sobre os restantes reinos cristãos. Logo de início nela se introduziram elementos capazes de captar a imaginação popular, como sejam gigantes, uma serpente, um dragão, e um demónio de corpo inteiro. Nestas procissões, os elementos coreográficos mais frequentes eram as danças dos rios, em que normalmente se espargia a assistência, a dança das cidades,

das quatro partes do mundo, as danças das aves, dos selvagens, dos índios, das sete artes mecânicas, das nove musas, das ciganas, dos sátiros e das ninfas, à mistura com danças dos orbes celestes, dos sete anjos e dos diabos (à *Bosch*, como diria Filipe III, em 1619, ao assistir em Lisboa a uma procissão em honra de S. Julião).

Os personagens dançantes apareciam caracterizados de modo a que a assistência os pudesse reconhecer sem equívocos. À medida que se entrou pelo Renascimento e se avançou pelo período barroco, estas procissões foram acolhendo personagens mitológicos, de Apolo a Hércules, sem esquecer Júpiter.

Tudo isto tinha um tom de mascarada, tal como se encontra em certas peças de Gil Vicente, nos teatros das cortes da renascença italiana, no teatro dos jesuítas ou no *ballet de cour* do século xvii francês.

Para atingirem este aparato, semelhantes procissões obrigavam-se a uma pesada organização, prevista em detalhados regimentos que atribuíam a cada corporação ou confraria da cidade uma função específica, de tal modo que certos tipo de danças constituíam privilégio de determinadas categorias profissionais. Ao nível cívil, também se foram estruturando as manifestações populares e idênticas ordenações definiam as condições em que o povo devia (ou era obrigado a) manifestar o seu júbilo: passagem do soberano pela vila, celebração de vitórias militares, nascimento ou casamento real ou principesco, etc.

É significativo do processo de enquadramento o conjunto de disposições aplicadas às danças dos mouros e dos judeus, de fortíssima tradição em toda a Península, de tal modo instrumentalizadas que ambos os povos subjugados se viram encartados como festeiros régios. Garcia de Resende dá-nos dois testemunhos dessa integração. Primeiro, na *Crónica de D. João II*, ao referir-se às famosas festas nupciais de 1490, em Évora, diz:

«E assim mandou que de todas as mourarias do reino viessem às festas todos os mouros e mouras que soubessem bailar, tanger e cantar, e a todos foi dado mantimento em abastança e vestidos finos, e em fim lhes foi feita mercê de dinheiro para os caminhos.»

Numa das poesias dramáticas recolhidas na *Miscelânea* conta-se:

«Vimos grandes judiarias,  
judeus, guígnolas e touras,  
também mouras, mourarias,  
seus bailes galantarias  
de muitas formosas mouras;  
sempre nas festas reais

e nos dias principais  
festas de mouros havia,  
também festa se fazia  
que não podia ser mais.»

Com referência ao reinado de D. João II temos relatos de grandes festas régias <sup>1</sup>, sendo sintomática a presença de sortes misteriosas e de grandes transformações que simbolizavam a adaptação do elemento mágico às conveniências laicas. No grande aparato destas festas, em boa sintonia com a pompa das manifestações similares organizadas noutras cortes europeias, encontramos danças de conjunto análogas às das procissões, como as folias e as chacotas, danças palacianas e danças de personificação de animais, do cisne ao elefante, do unicórnio ao dragão.

A partir da segunda dinastia, registou-se na corte um processo de adaptação aos modos europeus, incluindo a institucionalização das danças internacionalizadas, conhecidas de corte para corte através dos tratados e da circulação dos mestres de dança nas comitivas dos príncipes e das princesas que se deslocavam de um para outro reino por via do matrimónio. É curioso verificar o contraste das reacções dos visitantes estrangeiros, antes e depois do casamento de D. João I com D. Filipa de Lencastre.

Em 1366, Mathieu Gournay escarneceu do que considerou o primitivismo da vida da corte de D. Pedro ao assistir a uma sessão de música jogresca: «O cavaleiro esperava qualquer coisa de muito raro; mas não pôde deixar de rir quando eles começaram a tocar à maneira dos jograis que nas aldeias francesas andam pedindo pelas tabernas. O rei quis saber as razões da sua mofa e ficou verdadeiramente espantado quando o cavaleiro lhe assegurou que aqueles instrumentos eram próprios de cegos e de pedintes, a quem se dava esmola depois de tocarem duas ou três vezes como aqueles jograis que o rei tanto prezava. D. Pedro ficou tão envergonhado que jurou não mais servir-se deles e os despediu no dia seguinte: não queria ter na sua corte gente que o desonrava perante estrangeiros, que o cobriam de ridículo...» (*Collection complète des mémoires relatifs à l'Histoire de France*).

Este rei, que Fernão Lopes descreve como dado a exprimir livremente pela dança as suas alegrias e as suas dores, terá, de facto, iniciado um processo de europeização, pois no século seguinte os visitantes

<sup>1</sup> O volume 5 da «Biblioteca Breve», *O Primitivo Teatro Português*, por Luiz Francisco Rebello, inclui, na secção antológica, alguns desses relatos.

da corte estão prontos a considerá-la das mais magníficas e recebem sem embaraço a honra de serem convidados a dançar com a rainha e as damas do seu séquito. Quando, por acaso, um estrangeiro ignora uma das danças em voga na corte portuguesa, o seu refinamento é tal que, em vez de a desprezar, pede que lha ensinem a dançar, como aconteceu por ocasião das festas do casamento da princesa Dona Leonor com o imperador Frederico III, em Siena, em 1451. Ao ver a gente da comitiva da princesa executar o *baile mourisco* e o *vilão* o soberano exigiu que só regressassem a Portugal depois de ele ficar a conhecer os passos daquelas danças.

Esta progressiva uniformização implicava a presença de mestres e mesmo de escolas de dança. Em meados do século XVI havia em Lisboa catorze escolas públicas de dança, além de escolas especializadas na mourisca e de professores que davam lições particulares. Mas, para atingirem esta densidade em 1552, é natural que há muitos anos tivessem começado a estabelecer-se, pois se trata de escolas públicas e não apenas de mestres privados, de corte. Sabe-se que em Espanha o ensino da dança era tomado particularmente a sério e os candidatos a professores eram submetidos a severos exames de competência. Além disso, formavam uma espécie de sindicato próprio. Não temos notícia de idêntica prática em Portugal, antes encontrando núcleos familiares cujos membros entre si transmitiam a ciência bailatória. Pelas mercês com que muitos foram distinguidos sabe-se da alta estima em que eram tidos na corte.

Todos os reis da segunda dinastia são citados como *bons bailadores* pelos seus cronistas, e isso mesmo se esperava de um bom monarca, sendo de notar que tal excelência não se teria podido exigir aos reis da primeira dinastia, como também não será reclamada depois de D. João V. O capelão de D. João III, lente da universidade, escreveu no seu *Livro del espejo del principe christiano*:

«La septima regla es que al Principe le estara bien ser muy diestro y gracioso dançador porque acontece que en un serão y en un casamento una Princesa o una dama le pide que dâçe con ella y seria descortesia no aceptar su ruego; y como todas las gracias delos principes cõviene que sean avantajadas de los otros inferiores, deve desde moço ser industriado, em que sepa por parte ser ayroso dançador.»

Um outro sinal da acção morigeradora sobre a força de certas danças é-nos dado pela evolução das danças guerreiras, que inicialmente eram não só jogo de adestramento mas, e sobretudo, manha propiciatória do bom êxito do combate individual. A *dança de espadas* passou a *dança de pauliteiros*, enquanto a *mourisca* foi, num dado momento,

uma mímica antecipadora das batalhas no Norte de África, na qual os próprios bailarinos mouros eram obrigados a figurar vencidos. Na corte, temos notícia de danças guerreiras estilizadas como o *caracol* e a *suíça*. Gil Vicente refere-se-lhes na *Exortação da Guerra* e aparecem também citadas nas crónicas dos feitos de Afonso de Albuquerque e de D. João de Castro. Muito explicitamente, Damião de Góis diz na *Crónica do Príncipe D. João*, que «estando el-rei D. Afonso já prestes para partir de Arronches lhe veio nova como a princesa D. Leonor, sua nora, parira em Lisboa o infante D. Afonso, aos 18 dias de Maio de 1475, das quais novas ele e o príncipe com todos os que ali estavam houveram grande prazer e fizeram muitas festas, *as mais delas à imitação de guerra*, segundo o tempo o requeria, e as louçainhas que os galantes então traziam consigo podiam sofrer».

Muito mais tarde, em 1727, nas festas celebradas no Colégio de S. Paulo, de Braga, para comemorar as canonizações de S. Luís Gonzaga e de S. Estanislau Kostka, os Jesuítas organizaram uma das suas opulentas *tragédias*, cujo primeiro acto terminava «com um baile bélico que ensina como se há-de ensaiar o beato Luís para o exercício da guerra».

Nesta sequência de excessos, proibições e aclimatizações às novas normas religiosas e sociais, a dança foi manifestando a sua vitalidade no quadro da sociedade medieval portuguesa, alcançando maior presença à medida que se avançava para a fase renascentista e a corte portuguesa se transformava numa das mais ricas e faustosas da Europa.

## 2.

GIL VICENTE

Pode dizer-se que foi a ascensão da dança a um estatuto *artístico* que possibilitou aos homens da *Camerata Fiorentina* e aos homens da *Pléiade* o projecto de reavivarem numa forma nova a união da música, da poesia e da dança, a qual constituiria o proclamado segredo da riqueza da tragédia grega. Não cabe aqui discutir se, tal como se praticava no século XVI, a música, a dança e a poesia poderiam consentir na realização de um ideal desse tipo. Verifiquemos apenas que, se a música e a poesia tinham de há muito um estatuto de maioridade e de sociabilidade, a dança só o conquistou com o advento do Renascimento.

Este projecto representava também a tentativa de definição de um teatro musical que viria a estar na origem de duas formas independentes: a ópera e o bailado. O deslindar dos diferentes equívocos então criados ultrapassa o nosso quadro, mas lembremos que, ainda na segunda metade do século XVII, *Le Bourgeois Gentilhomme* era um «ballet» de Lully acompanhado de uma comédia de Molière, pois a *função* do texto recitado era a de preencher o intervalo entre as diferentes cenas dançadas e cantadas.

A tendência para uma síntese das artes vinha da necessidade de se dar uma organicidade às formas espectaculares desenvolvidas tanto pela Igreja como pela Corte, nas quais se atropelavam e amontoavam dança, música e poesia. Divertimentos de que nem os príncipes nem o povo desejavam privar-se, mas que os organizadores das festas — poetas, pintores, músicos, coreógrafos — sentiam o gosto de tentar ordenar num espectáculo coerente.

Sabemos que em Portugal, pelo menos desde D. Afonso V, estas festas tinham um grande aparato cénico-coreográfico e os relatos que nos chegaram testemunham das consideráveis somas de engenho e de dinheiro então gastos. Quando nos cabe, porém, encontrar a forma de teatro musical que delas derivou, desaparecem (ou não se encontraram ainda) as descrições de uma previsível magnificência, restan-

do-nos, sobrevalorizado, o texto, andaime sobre o qual se levantavam os espectáculos. Gil Vicente, que foi poeta, pintor, músico e coreógrafo destes divertimentos palacianos, deixou-nos a par do poema, umas vagas indicações cénicas, mesmo assim suficientes para se adivinhar de quanto ele faz omissão sobre o esplendor da montagem dos seus autos, por certo digna dos festejos relatados na segunda metade do século xv.

Garcia de Resende, numa das tais raras referências à representação de um auto de Gil Vicente (cujo título e autor não são, aliás, expressamente citados), diz que no decorrer das cerimónias do casamento da princesa D. Beatriz, após as danças, «se começou uma muito boa e muito bem feita comédia de muitas figuras, muito bem ataviadas e naturais». Isto é, ao falar de *As Cortes de Júpiter* (1521), Resende destaca em primeiro lugar o brilho dos figurinos!

Na parca didascália da *Compilaçam* de 1562, encontramos referências do tipo «ordenaram-se todas as figuras como em dança», desfilam «com grande aparato de música», «bailam ao som das trombetas dos quatro ventos», «cantam uma chacota», «armam uma folia», etc., mas não nos é dado conhecer a que género de movimentação correspondiam estas indicações genéricas, e, para a época, sem dúvida óbvias. As expressões *folia* e *chacota* parecem designar danças de conjunto com uma coreografia bem clara, mas ainda hoje existe grande controvérsia quanto ao género de manifestação que recobrem. Outras danças a que é dado nome — mourisca, borrega, baile do terreiro a três, tordião — não são mais fáceis de imaginar, salvo o *tordião*, uma forma de galharda em voga na Europa de então. A própria *mourisca*, que tantas vezes aparece indicada nos autos, é uma palavra que ao longo dos séculos definiu várias danças, desde uma dança guerreira até uma dança individual, como se poderá deduzir da existência de escolas para o ensino da mourisca no tempo de Gil Vicente.

Os personagens dos autos aparecem muitas vezes a dançar ou a querer dançar, sejam plebeus ou nobres, sem esquecer os mouros e os judeus, confirmados como especialistas destas lides. O próprio Apolo não escapa ao frenesim bailatório.

«Yo no soy nadia de prosas,  
ni salmos, ni aleluias;  
agrádanme las folías  
y bailes; y otras cosas  
saltaderas son las mias.  
Y pues tu, Tiempo glorioso,  
recuentas glorias tamañas

de todas nuevas Españas,  
estoy mucho deseoso  
de ver cantar sus hazañas.  
Cantadme por vida vuestra  
en Portuguesa folía  
la causa de su alegría,  
y veré de eso la muestra,  
y vereis la glória mía.»

(*Templo d'Apolo*, 1526)

No *D. Duardos*, o combate entre o protagonista e Parmaleon deveria ser uma mímica guerreira, à semelhança das danças que referimos no capítulo anterior, e que na *Exortação da Guerra* são caracterizadas como *suiça* e *caracol*.

Outra presença comum é a dos carros triunfais, sobre os quais se desenrolavam partes da acção, que tanto se podem ligar às antigas procissões como ao futuro teatro barroco. Igualmente típicas eram as *sortes ventureiras*, em que os galantes e as damas se mascaravam de animais, havendo indicações de cortejos coreográficos de aves e peixes.

A sequência das *Barcas*, em particular a *Barca da Glória*, pode ser entendida como uma leitura da «Dança Macabra». Albin Beau, comparando as *Barcas* com uma «Dança General» espanhola no fim do século xvi, afirma:

«Dir-se-ia, porventura, que a situação humana posta em cena por Gil Vicente oferece possibilidades teatrais totalmente diferentes dos movimentos representados na sequência da *Dança*. Mas o que propriamente importa e claramente evidencia a diferença fundamental entre a *Dança* medieval e as *Barcas* vicentinas, é a simples circunstância de que o autor da primeira não passa de representações e exposições sucessivas de *factos* certos, por apenas assim os conceber, ao passo que Gil Vicente apresenta esses mesmos *factos* sob aspecto diferente, a saber *teatral* e *dinâmico* (em vez de *descritivo*, *declamatório*, *estático*), sob o aspecto de cenas, cada uma de duplo fundo e perspectiva (em vez de linear), num aspecto aliás mais humano que figurativo.

O próprio processo dramático já não é, como nos mistérios medievais, centrado na luta entre as potências do Bem e do Mal (representadas, respectivamente, pelo Cristo e pelo Diabo, por exemplo), mas concentrado no homem.» (*Boletim de Filologia*, Tomo V).

É este enriquecimento das formas tradicionais que torna singular a figura de Gil Vicente e digna de emparceirar com os maiores na história literária, enquanto que todos os anteriores organizadores de festejos

áulicos caíram no completo olvido. Note-se, porém, que, no momento exacto da função espectacular, o público vicentino o aplaudia mais pelos talentos herdados da tradição estabelecida pelos seus ignorados antecessores, que pelos encantos dos textos declamados. E nós próprios, se um dia mais viermos a saber desta sua actividade, dividiremos as razões destes aplausos ao grande encenador. De qualquer modo, hoje, toda a encenação moderna que se limite ao texto esmagará Gil Vicente sobre as palavras que ele criou para circularem no seio de uma acção dramático-coreográfica. A concepção subjacente à maioria dos autos antecipa, com factos cénicos concretos, as diferentes *poéticas* do espectáculo lírico-coreográfico que então germinavam no resto da Europa.

### 3.

#### HEGEMONIA DO TEATRO JESUÍTA

O tipo de espectáculos que temos vindo a seguir teve um apogeu que coincidiu com os períodos áureos das diferentes cortes europeias, que assim faziam celebrar a sua grandeza. Se Gil Vicente foi o exemplo português desta regra, o facto de não ter tido sucessores à sua altura é igualmente sinal da decadência do reino. A partir da segunda metade do século XVI, as grandes celebrações áulicas passaram pela Espanha de Lope de Vega e Calderón, pela França do *ballet de cour*, pela Itália de Monteverdi, pela Inglaterra de Inigo Jones e Shakespeare.

Em Portugal, a Igreja veio a assumir um duplo papel em relação à evolução da prática teatral: por um lado, através do teatro escolar, os jesuítas substituíram-se à pompa das representações palacianas; por outro, através da censura e proibições várias, dificultaram a vida do teatro popular e dos comediantes espanhóis e italianos que começaram a visitar-nos. Em ambas as acções a dança aparece como protagonista. Na primeira, assegura o brilho da acção dramática; na segunda, serve de pretexto, sob a continuada acusação da licenciosidade dos bailes e das bailarinas, para fazer proibir o espectáculo e expulsar os cómicos.

A hegemonia do teatro dos jesuítas fez-se sentir ainda antes da perda da independência; mas quando Lisboa passou a ser a segunda cidade do reino ibérico, a força dos jesuítas cresceu e os espectáculos que se destinavam essencialmente aos escolares passaram a abrir-se, com mais frequência, ao público. Esta abertura implicou um aumento do elemento visual, já que o texto era essencialmente em latim, retomando este teatro as vias da tradição coreográfica que viera usurpar. À minguia de um palco régio, os espectáculos jesuítas avançaram em todas as situações de maior solenidade cívil, revestindo-se do fausto adequado.

Os bailados intercalados nas tragédias dos jesuítas incluíam danças mímicas em que se entremeavam as vidas e os martírios dos santos com figuras mitológicas. As partes dançadas foram ganhando progressivamente maior importância, justificando a invenção de *intermezzi* inde-

pendentes do quadro geral da obra, de modo a tornar possível organizar as danças fora da obediência à narrativa da história sacra dramatizada. Esta convenção antecipava o papel dos divertimentos dançados da ópera, capaz de justificar a presença de bailados dançados em pontas mesmo em óperas de Wagner. Nos bailados dos jesuítas, podia assistir-se a cenas de desafio virtuosístico, em que dois personagens procuravam evidenciar a sua supremacia excedendo-se em proezas baletísticas, à maneira do que hoje poderá ver-se em certos *pas de deux* do repertório do final do século XIX, quando o bailarino e a bailarina, para gáudio do público, multiplicam as dificuldades técnicas que se propõem vencer.

O modelo destas representações era, teoricamente o mesmo para os diferentes colégios de jesuítas espalhados pela Europa; mas, no caso português, sabe-se que o teatro apresentado foi mais fiel à tradição teatral local que às regras gerais, ao ponto de mesmo estes espectáculos virem a ser acusados, por visitantes estrangeiros, de divulgarem *danças lascivas*!

O texto e a cenografia destas tragédias eram quase exclusivamente da autoria dos padres professores dos colégios, mas a parte musical e coreográfica requeria, frequentemente, colaboradores vindos do exterior, que assim introduziam um gosto laico. Esta solicitação não era bastante, porém, para desenvolver uma actividade profissional dos bailarinos, como a partir do século XVII se vai verificar no resto da Europa. Temos, por outro lado, notícia de que outras ordens religiosas não só formavam os seus próprios bailarinos como os *exploravam*. A Irmandade de S. Nicolau, de Guimarães, cujo gosto pela dança já vem sendo citado no *Cancioneiro Geral*, estabeleceu nos seus estatutos que uma das receitas para o culto do Santíssimo devia provir da representação de comédias e danças, havendo irmãos especialmente destacados para estas funções. Tais espectáculos só deixaram de ser explorados em 1738. Uma das suas especialidades eram as danças de negros.

O mais célebre espectáculo apresentado pelos jesuítas foi a *Real Tragicomédia del descubrimiento y conquista del Oriente por el felicísimo rei décimo quarto de Portugal, D. Manuel, de gloriosa memoria*. Esta celebridade deriva não só do seu esplendor e dos seus dois dias de duração, mas sobretudo de terem sido feitos publicar vários relatos que deviam dar ao mundo a imagem, propagandística, do faustoso acolhimento que os portugueses dispensaram a Filipe II, que nesse mês de Agosto de 1619 desembarcara em Lisboa.

A tragicomédia representou-se no Colégio de Santo Antão, substituindo a recepção que, noutras circunstâncias, teria ocorrido no Palácio Real. O espectáculo era um imenso desfile de figuras alegóricas, incluindo 300 personagens e 350 animais fabulosos. O dispositivo cénico servia-se de máquinas transformadoras que faziam deslocar maravilhosamente a acção da terra para o mar e vice-versa. A nau de Vasco da Gama vogava entre sereias e tritões, como nas festas cortesãs de um século atrás. O *Rio Tejo* e a *Serra de Sintra* apresentaram seus bailes em honra de Vasco da Gama, bem como as *Quinze Províncias do Oriente*, que apareciam cobertas de pedrarias e simbolicamente caracterizadas. Dançaram uma *Dança da Morte Real*, que aparece também noutros espectáculos dos jesuítas, e que se presume seja uma versão da tradicional *dança dos mortos*. O episódio da descoberta do Brasil era uma imensa mascarada em que apareciam um crocodilo de quinze metros, aves bailadoras e momos de índios. A primeira jornada concluía-se com uma folia portuguesa, em que participavam também os índios brasílicos. Na segunda jornada, o *Tejo*, a *Serra de Sintra* e as *Províncias do Oriente* apresentaram novas danças e houve desfiles de carros com animais selvagens. No final, antes da entrega da coroa a Filipe II, *Portugal* dominava os *Vícios* e outros demónios.

Como se pode verificar, o elemento exótico, presente em todos os relatos de festas protuguesas desde o século xv, é aqui essencial e traduz uma apropriação directa pela missionação dos jesuítas, que repetiram nas colónias o velho processo ideado pela Igreja de incorporar nas festas religiosas as danças que não podia fazer desaparecer. Neste momento histórico, e por todo o século xvii, o exotismo era um elemento dominante nas óperas e bailados que floresciam nas cortes europeias, em tal paralelismo com este teatro dos jesuítas que as imagens que se conhecem dessas manifestações estrangeiras poderiam ilustrar as descrições dos espectáculos que se fizeram em Portugal.

Dado este créscente sentido de teatralidade religiosa, não é de estranhar que o aparato passasse da sala para rua e desse ainda maior dramatização aos cortejos coreográficos das procissões. Um exemplo: o da procissão da Encarnação, na freguesia de S. Mamede, em Évora, em 1656, recolhido por Gabriel Pereira nos seus *Estudos Eborenses*.

A procissão abria com uma dança, seguida pelas figuras a cavalo da *Admiração*, do *Temor* e do *Silêncio*. «O *Temor* veste de amarelo; na cabeça uma caraminhola; no peito, cadeias miúdas de ouro formando subteis labores; na mão esquerda, um coração preso em duas cadeias, a direita sobre o peito, aberta.» Desfilavam a seguir, entre várias danças,

todas estas figuras: *A Vontade*, *O Entendimento*, *O Ver*, *O Ouvir*, *O Apalpar*, *A Sagrada Escritura*, *Adão*, *A Torre de Babel* (trinta palmos de altura num quadrado de 40 de largo), *O Mundo* (Máquina esférica com 30 palmos de diâmetro), *O Cativo*, *O Apetite*, *A Cegueira*, *A Ambição*, *A Injustiça*, *A Vaidade*, *A Fraqueza*, *A Fortuna* (um carro de 20 palmos de comprimento puxado por dois pavões de «notável artifício»), *Abel*, *Sacrifícios de Abraão*, *Isaac*, *Esau*, *Jacob* (vestido à trágica, *sic*), *Andor da Luta de Jacob com o Anjo*, *Rachel*, *Joseph* (vestido à trágica), (entre duas danças, seguia a Cruz e a irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia), *A Sarça de Moisés*, *Faraó Sobre Uma Carroça Militar*, etc. Por fim, mais outros tantos personagens do Velho Testamento e figuras alegóricas como a *Riqueza da Alma*, o *Limbo* e a *Liberdade*. A terminar, o pátio com a Virgem da Encarnação.

Eliminada a fronteira entre Portugal e a Espanha, os organizadores destas procissões foram repetidas vezes chamados às cidades espanholas para armarem procissões e ensair danças, para as quais levavam muitas vezes os intérpretes portugueses. Tais danças, que tanta fama tinham e tantos ambicionavam ver, cedo foram proibidas, com a habitual acusação de indecência.

Os anos da Restauração foram demasiado difíceis para que se concretizasse o restabelecimento de uma forte componente festiva na vida da corte. Os vilancicos, como forma operática larvar, corresponderam às parcas circunstâncias. Encarados, primeiro, como breves pastorais, ganharam depois uma certa dimensão dramática e coreográfica, ficando mais uma vez a dever-se às danças alguns dos ataques de que foram objecto. Nas festas de maior relevo, deitava-se mão aos velhos esquemas, como na partida de D. Catarina para Inglaterra (1662), quando se ordenou à Câmara de Lisboa que tivesse «preparada quantidade de barcas que fará pintar e empavesar: e em cada uma irá sua dança, folia, ou chacota, *fazendo cada uma o seu costume*».

Se não houve a possibilidade de acertar o passo com as cortes estrangeiras, não foi por se desconhecer o que lá se fazia. Na Biblioteca de D. João IV encontrava-se uma série de obras directamente ligadas à dança e ao canto teatral, como os *balleti* de Thomas Morley, de Giacomo Gastaldi, de Thomas Weekler, pavanais de John Dowland, *Mascherate* de Andrea Gabrielli, um *Ballet du Roy*, «dançado por el-rey de França», obras de Orazio Vecchio, Monteverdi, Luca Marenzio, Gesualdo, etc. Figurava também o famosíssimo tratado *Il Ballerino* (1581), de Fabrizio Caroso de Sermoneta.

D. Francisco Manuel de Melo parece ter chegado a fazer representar um *Juicio de Páris*, à maneira dos «ballets» que terá visto na corte de Luís XIII. No seu *Fidalgo Aprendiz* (1646), há referências a danças populares e de corte, contrapostas num modo semelhante ao de Lope de Vega no seu *El Maestro de Danzar* (1594). Pergunta *Dom Gil Cogominho* ao seu *Mestre de Baile*:

«Pois mestre, que mais sabeis?

*Mestre* — Uma alta, um pé dexibao

Gallarda, Pavana rica;

e nestas novas mudanças.

*Gil* — Tende, que isso não são danças

Senão cousas de botica.

Sabeis o sapateado?

O Tiroliro? O Vilão?

O Mochachim?

Se a dança aparecia, no contexto da comédia, como uma das prendas da nobreza, mesmo nesse mundo ela se passou a cultivar cada vez menos, chegando-se ao fim do século numa geral ignorância das novas danças de salão, que seriam, aliás, as primeiras bases da técnica de dança clássica.

Sem possibilidade de renovar a tradição áulica, com um teatro popular asfixiado, Portugal perdeu neste século xvii o contacto com a realidade teatral europeia, não tendo, desde então, encontrado o seu lugar nem no campo lírico e coreográfico nem no campo dramático.

## ITALIANIZAÇÃO

O século XVIII foi o grande momento da hegemonia da ópera italiana (*melodramma*) na Europa, apenas contrastada por uma temporária resistência francesa. Por este meio, não só o italiano se afirmou como a língua culta por excelência, como se definiu um gosto e uma maneira de pensar o teatro musical que proclamava ainda a aspiração de recriar o ideal da tragédia grega, mas que, na realidade dos espectáculos operáticos, se afastava radicalmente do que se teorizava.

O ideal trágico tinha sido identificado com uma fusão das artes, imaginadas participantes iguais e complementares na definição do espectáculo: fusão entre a poesia, a música, a recitação, a cenografia e a dança. A procura deste ideal segundo tais premissas tem sido miragem capaz de impulsionar os mais diversos criadores, de Monteverdi a Gluck, de Wagner a Béjart. No caso da ópera italiana do século XVIII, e mesmo com o seu máximo autor (poeta), Metastasio, que se julgava *trágico* por excelência, o que se verificava era que o material poético servia de ponto de partida e de veículo para centenas de espectáculos em que, quase premeditadamente, se excluía qualquer possibilidade de fusão. O músico era muitas vezes escravo dos cantores para quem escrevia, o poema era alterado ao sabor do gosto local, os cenógrafos aproveitavam a ocasião para exibirem a sua ciência da perspectiva, o coreógrafo organizava danças que, regra geral, se afastavam literalmente do contexto. Acresce que compunha ainda bailados independentes, dançados no intervalo das óperas, que mais contribuíam para a dispersão. Este desconcerto, não só em relação ao ideal proclamado mas também em função da dignidade específica de cada arte empenhada, foi denunciado ao longo de todo o século XVIII e teve resposta prática no campo musical, na ópera de Gluck, e, no campo coreográfico, no *ballet d'action* de Hilverding, Noverre e Angiolini.

Em Portugal, a italianização percorreu uma estrada livre, com o acesso facilitado pela relação preferencial de Lisboa com a corte

de Viena, activo centro italianizante. Como se sabe, a italianização atingiu não só a música e a dança, mas também a literatura, a arquitectura, a pintura, a escultura, o teatro. E como encontrou para si todo o espaço, instalou-se imperturbável até para além do fim do século, sem sentir as diferentes ameaças críticas à sua hegemonia. Na dedicatória de *Paride ed Elena* (1770) ao duque de Lafões, Gluck afirmava: «A única razão que me induziu a publicar a partitura de *Alceste* foi a esperança de encontrar imitadores desejosos de abolir os abusos introduzidos na ópera italiana e capazes de levarem este género à máxima perfeição, seguindo o caminho que precedentemente lhes fora aberto e recolhera a encorajante aprovação do público esclarecido. Lamento não o ter conseguido até este momento».

O futuro fundador da Academia das Ciências de Lisboa não pôde impor em Portugal qualquer reforma neste sector, da mesma forma que os discípulos de Noverre e Gasparo Angiolini que por cá se instalaram não puderam fazer triunfar as ideias novas, tanto mais que para isso lhes faltava o contexto operático renovado. Este peso da ópera italiana foi combatido por um Correia Garção, e retrospectivamente por Garrett, que viu neste monopólio do gosto um dos inimigos da restauração teatral portuguesa, sendo o apreço exagerado pelas danças a afastar o público do teatro declamado.

No começo do século XVIII, a par da influência dos jesuítas e do teatro espanhol, ainda se terão visto, esparsas, *tragédies-ballets* de Lully, como *Atis e Cibele* ou *Acis e Galateia*, que o embaixador de França apresentou «com todas as decorações e perspectivas pertencentes à sua representação». Porém, logo a partir da segunda década, temos notícia das infiltrações italianizantes, estimuladas em todas as artes por D. João V. Os bailarinos e coreógrafos chegavam-nos um pouco de toda a Europa, mas integrados no circuito de ópera italiano. Lisboa parece ter sido, aliás, ponto de passagem para os artistas que se deslocavam para Londres, onde florescia uma *Italian Opera House*. Estes artistas foram inicialmente contratados para os teatros de corte, mas, progressivamente, começaram a acumular as suas funções com actividades nos teatros públicos de ópera que, entretanto, e tardiamente em relação ao resto da Europa, se foram abrindo.

No seu *Diário*, o conde da Ericeira refere, curiosamente, algumas das tentativas de implantação desses teatros. A 15 de Janeiro de 1731 anota:

«Aqui estão italianos para estabelecerem uma ópera com pintor, e carpinteiros para as máquinas, vestidos, e uma música; contentam-se

com o Pátio das Comédias, e falta a licença del-Rei.» A 27 do mês seguinte escreve: «Os que querem introduzir a ópera tem ajustadas as cantarinas por vinte mil cruzados, e uma planta para o teatro no mesmo pátio, e o Patriarca os não embarga, mas falta-lhes a licença del-Rei.» Não foram coroadas de êxito estas tentativas, pelo que nova referência à ópera, dois anos depois, trata ainda de espectáculos de corte: «No Paço se prepara um grande teatro para três óperas que compôs Alexandre Gusmão e dizem que irão cantar ao Paço nos mesmos dias as duas excelentes músicas Paquetas, a música fez Francisco António» (20-1-1733).

O compositor era Francisco António de Almeida, o primeiro compositor de óperas português formado em Itália, autor de *La Pacienza di Socrate* e de *La Spinalba*. As músicas Paquetas eram as irmãs Angela e Elena Paghetti, organizadoras de vários bailes e presépios em sua casa, filhas de Alessandro Paghetti, que virá a ser, dois anos depois, o primeiro empresário de ópera em Portugal.

De facto, a partir de 1735, dois bolonheses, Alessandro Paghetti e Gaetano Maria Schiassi, este vindo de Darmstadt, instalaram-se na Academia da Trindade, onde fizeram representar obras sobre libretos de Apostolo Zeno e Metastasio, nomeadamente, *Artaserse*, *Eumene*, *Demofonte*, *Semiramis*, *Alessandro nell'India*, de Schiassi, *Farnace*, *Siface* e *Olimpiade*, de Leonardo Leo. O cenógrafo era o pintor Roberto Clerici, de Parma. Como bailarinos indicavam-se Bernardo Gravazzi, de Veneza, Gabriel Borghesi, de Bolonha, Lorenza e Giuseppe Fortini, de Livorno.

Foi grande e invejado o êxito da Academia da Trindade, pois surgiram várias tentativas de quebrar o monopólio do teatro lírico, acabando Paghetti por não resistir à concorrência. A Academia encerrou as suas portas no começo de 1739, e, a partir de então, as óperas passaram a cantar-se no Teatro da Rua dos Condes, para lá se transferindo parte dos artistas que trabalhavam na Academia. Três anos depois, foi a vez de este teatro sucumbir, pois os encargos crescentes deste tipo de espectáculos não eram comportáveis. Durante cerca de dez anos parece ter havido uma espécie de vazio operático nos teatros públicos, mas continuaram a produzir-se óperas nos teatros régios de Salvaterra e de Belém. 1752 marca a chegada de David Perez, célebre compositor da escola napolitana, que começa por dirigir o Novo Teatro da Rua dos Condes, no qual se instala uma companhia de dança bem guarneçada. A ela se refere expressamente o abade António da Costa numa das suas cartas de Roma, dizendo que ela incluía Andrea Macchi, «um célebre bailarino a que aqui chamam o Morino». Escriturados igualmente

Giuseppe Salomoni *detto di Portogallo*, aplaudido em todas as cortes da Europa, e Andrea Alberti, *detto il Tedeschino*, pela sua fortuna na Alemanha, que viria a ser o principal coreógrafo dos nossos teatros durante mais de vinte anos, até partir para Praga, onde permaneceu sete anos. Como cenógrafo, figurava Giovanni Carlo Bibiena, herdeiro de uma das grandes famílias do teatro italiano, que viria a ser o arquitecto da Ópera do Tejo, inaugurada em 1755. Este teatro, descrito como uma das salas mais magníficas da Europa, com um gigantesco palco adaptado ao gosto das máquinas cénicas barrocas, veio a ser destruído pelo terramoto de 1755, pelo que não pôde cumprir o seu papel de altar da grande consagração da ópera italiana em Portugal. Mas se o impulso foi interrompido, a verdade é que entre os primeiros feitos da reconstrução da cidade se conta o teatro régio da Ajuda. Aí, como nos Palácios de Salvaterra e de Queluz, se continuou o indispensável culto da ópera. Os teatros públicos do Bairro Alto e da Rua dos Condes só reabriram em meados dos anos 60.

Estes espectáculos continuaram a ser alimentados pelos artistas italianos dos diferentes teatros europeus. Para a inauguração da Ópera do Tejo, com o seu *Alessandro nell'Indie*, David Perez deslocou-se expressamente a Londres para recrutar os intérpretes. Regra geral, cabia ao cônsul-geral de Génova servir de intermediário, mas também há notícia de que a nossa embaixada em Paris tinha como missão vigiar as encomendas feitas aos artistas parisienses no sentido de reproduzirem «as figuras da comédia e da dança dos teatros franceses» (Sousa Viterbo, *Curiosidades Artísticas*).

O bailado que se praticava em Portugal foi seguindo as características gerais da evolução do género, com a progressiva diferenciação entre a dança teatral e a dança de salão, com uma crescente independência da dança em relação ao drama cantado. Algumas circunstâncias locais se inseriram neste quadro: por uma lado, a manutenção de uma componente barroca de grande espectáculo, que se sobrepunha à coerência dramática; por outro, um gosto pelo burlesco que invadia mesmo o quadro das mais sérias tragédias e que parece ter tido largo campo, mais tarde, no domínio da *opera buffa*. Mas o traço mais insolitamente português foi a interdição do acesso das mulheres ao palco. Esta pesou quase sempre sobre os teatros régios (em que os cantores *castratti* eram as figuras dominantes), mas atingiu também, por períodos mais ou menos longos, os teatros públicos. A proibição chegou a vigorar no próprio S. Carlos, inaugurado em 1793. No elenco daquele teatro, em 1794, figuravam como *primi ballerini seri*, *Da uomo*, Giuseppe Cajiani, *Da donna*, Pietro Maria Petrelli!

No Porto, porém, as bailarinas puderam continuar a dançar. Repetia-se aqui uma situação idêntica à existente nos Estados Pontifícios, já que em Bolonha se podiam ver (e eram aplaudidas pelo próprio Cardeal) as bailarinas, as actrizes e as cantoras a quem em Roma era proibido subir ao palco.

Muito embora a dança masculina, centrada sobre a acrobacia e o virtuosismo, fosse então mais desenvolvida que a feminina, a evolução do bailado apelava para uma verdade dramática (*ballet d'action*) que não se coadunava com o travesti. Sem uma presença constante da bailarina, o espectador português ficou também menos apto para entender a futura evolução do bailado romântico. Esta situação terá contribuído para que, apesar da acção esporádica de vários discípulos de Hilferding, Angiolini e Noverre (os criadores mais importantes deste período), não se tenha atingido em Lisboa um nível coreográfico idêntico ao que conheceram outras cidades inseminadas pela ópera italiana.

Mesmo dentro destes condicionamentos, podemos verificar por alguns libretos e pelos títulos das obras que, a partir da década de sessenta, também cá se vão verificando as tentativas de *dignificar dramaticamente* o bailado. À crítica dirigida à dança no sentido de que não podia *contar* uma tragédia com a eficácia do teatro declamado ou lírico, os coreógrafos, não responderam ilustrando a especificidade da dança, mas sim insistindo na componente pantomímica, capaz de facilitar a narrativa e satisfazer assim as exigências próprias da ópera e do drama. Mesmo acedendo a ser *un art imitateur*, um bailado dificilmente poderia ilustrar todos os detalhes de um episódio da mitologia ou da história antiga, que eram os temas mais em voga. Para se fazerem entender, os coreógrafos eram obrigados a fornecer ao espectador longos e elaborados libretos nos quais se dava conhecimento prévio da acção. Muitas vezes, dado por garantido este conhecimento do tema a tratar, o coreógrafo poderia partir mais livremente para a acção coreográfica, descurando os pormenores dificilmente traduzíveis em dança. O excesso de descritivismo destes libretos foi, aliás, razão de ataques aos melhores criadores do género, mas a verdade é que foi através do *ballet d'action* que a dança se consagrou definitivamente como forma teatral autónoma.

Entre as obras que dois discípulos de Noverre, em Viena, Venceslao de Rossi e Alessandro Guglielmi, fizeram dançar em Lisboa em 1772/73 podemos citar *Diane ed Endimione*, *Isola d'Alcina*, *Le due sultane rivale*, *I Pescatori*, as danças da ópera *Eumene*, de Sousa Carvalho, etc. Em 1773, Giuseppe Magni realizou um bailado sobre *La vedova scaltra*, de Goldoni, que gozava então de grande popularidade em Portugal. Durante esta

mesma década, François Sauveterre, antecessor de Noverre em Estugarda, foi o principal coreógrafo dos vários bailados das óperas de Nicolo Jomelli, compositor preferido da corte de D. José I.

A actividade dos teatros régios diminuiu consideravelmente no tempo de D. Maria I e o novo Teatro do Salitre passou a ter a primazia em relação aos espectáculos de dança. Aí apresentou António Marraffi bailes como *A ilha desabitada ou Armida Abandonada* (1788), *Alexandre Magno triunfante contra Dario* (1789), *História fabulosa de Idame e Teorestes* (1790). O Teatro do Salitre tinha como director musical Marcos Portugal, de quem se dançou *Idilio*, com coreografia de Nicolo Ambrosini. Talvez por influência deste compositor, chegou a defender-se nos programas deste teatro a prioridade da música portuguesa; mas a batalha não foi muito frutuosa e o próprio Marcos Portugal viria a sair do país para se realizar no estrangeiro como *músico italiano*.

No campo do bailado não apareceu qualquer veleidade de uma prioridade aos artistas portugueses, pelo simples facto de serem inexistentes. Ao contrário do que aconteceu, por exemplo, no campo da música ou das artes plásticas, o bailado não beneficiou do envio de bolseiros para estudarem no estrangeiro nem se organizou uma escola oficial. Tudo era de importação, incluindo os professores que ensinavam danças de salão e seguiam métodos próximos dos da dança teatral. Regra geral evocavam as regras dos mestres franceses do começo do século, por cá se traduzindo e publicando diversos manuais. Os principais coreógrafos ensinaram no Colégio dos Nobres. Mas, no sentido da formação profissional, nada se organizou, pelo que não é de estranhar a ausência de qualquer apelo por uma dança portuguesa dançada por portugueses. A importação resolveu todos os problemas, salvo o de garantir uma presença nacional neste campo. E se ela tivesse podido surgir, por certo teria sucumbido ao enfrentar o rolo compressor da influência italiana, que conquistara todos os favores do público, de tal modo que, em 1793, quando se inaugura o S. Carlos, não se olha para França, de onde tanto se consumia e que também no domínio da dança nos poderia ter sido melhor modelo.

## 5.

### RESISTÊNCIA AO BAILADO ROMÂNTICO

O Bailado é a única arte em que o termo *romântico* aparece como o sinónimo de *clássico*: o que é tanto mais singular quanto as características que assumiu o bailado romântico se situam nos antípodas dos valores que ilustram as etapas ditas clássicas nas restantes artes. Esta confusão deriva da tardia definição da dança como arte autónoma, atribuindo-se a designação de clássica à forma assumida nesse tempo, fora dos momentos históricos do classicismo plástico, teatral ou musical. Por outro lado, se se for à procura de uma obra que, pelo equilíbrio e a concisão dos seus meios, atinja a concentração e a maturidade clássicas, teremos de avançar ainda mais no tempo e chegarmos a *Les Sylphides* (Fokine), nos primeiros anos do século xx.

É claro que os autores do século xix em nenhum momento apresentaram os seus *ballets* como modelos clássicos, nem os mestres se julgaram a ensinar aos seus discípulos uma técnica definitivamente plasmada. A meia dúzia de ballets que nos restam de um repertório internacional de *milhares* de obras criadas neste século xix é o resíduo mínimo de uma procura extremamente trabalhada, empírica, processada em diversos países, para se construir uma técnica e um estilo que no nosso século se rotulariam de *clássicos*, para melhor se combaterem as tentativas modernistas.

O estilo de uma dança de elevação servida por uma técnica específica começa por se definir em oposição ao passado, mas não de um modo brusco, já que as características do Bailado como arte excessivamente dependente dos favores do público impedem grandes viragens. Numa leitura ao longo do século xix, verificamos o abandono sucessivo da ambição *imitativa* noverriana, dos temas histórico-heróico-mitológicos, das pretensões de veracidade dramática da subordinação da técnica à verdade dos personagens. Em troca de tudo isto, constatamos o encaminhar para um reino fantástico, no qual deixam de ser

obrigatórias as regras de verosimilhança, mas tão só as de convenção que se vai criando. O bailarino (mais precisamente, a bailarina) aparece como habitante de regiões não acessíveis ao comum dos mortais; e a sua técnica cristaliza-se no virtuosismo de um personagem dançante alheio a qualquer realismo. Nesta sua levitação, a bailarina é servida por uma técnica que inventa a *ponta* e dela se serve para conseguir o atributo etéreo do ser imaginário em que se consubstancia.

Neste novo código, a música surge como meio de se acentuar o irrealismo. E a dança, insegura ainda de poder ser só arte coreográfica, inclina-se para uma assimilação musical, depois de ter defendido o seu lugar como arte teatral. Tudo isto tendencialmente, já que esta predominância musical, (indiscutível nos grandes ballets de Petipa-Ivanov sobre Tchaikovsky), só atingirá o seu ponto máximo com Balanchine, a partir do segundo quartel do século xx. Esta tendência, tomando corpo, filtrará mesmo os elementos mais teatrais dos *clássicos-românticos*, como *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841), *Lago dos Cisnes* (1895), para lhes acentuar a sua essência musical, retirando-lhes muito do dramatismo original.

Não se saiu instantaneamente da teatralidade anterior. Passou-se mesmo por formas híbridas, que incluíam uma parte dramática, normalmente enquadrada com danças herdadas do folclore ou do salão, e de uma parte *musical*, fantástica, em que a dança assumia um valor por si-própria na criação desse clima, inventando-se uma *démarche* nova, a da bailarina em branco. A contraposição entre o primeiro e o segundo acto de *Giselle* é, neste particular, apenas um exemplo de um modo de fazer generalizado.

Em relação ao passado, o bailado romântico manteve o gosto pela grande *mise en scène* ingénua e o mesmo sentido de evasão, evoluindo durante um século como arte isolada da restante história artística. Enquanto que as demais artes encontraram neste período um primeiro ponto de ruptura, antecipador do modernismo contemporâneo, no bailado parecem ter convergido os valores conservadores que iam sendo repudiados. Esta absorção levaria ao esgotamento do bailado *fin de siècle* e à revolta que se seguiria.

Em Portugal, todo o processo atrás descrito foi mais lento que nos restantes países, mas a fase de decomposição chegou mais cedo, abrindo-se um vazio que levou, depois, quase meio século a colmatar. Dentro deste ritmo, também por cá se viveram intensamente as coisas da dança, embora, mais uma vez, através da importação de obras e de artistas.

A lentidão da adesão ao bailado romântico ficou a dever-se não só aos sucessivos tabus referentes à presença das bailarinas e ao seu vestuário mas sobretudo ao enraizamento do gosto pelos bailados de tipo alegórico, referindo ou testemunhando directamente da história político-militar da primeira metade do século. Este tipo de *bailado patriótico* ganhou breve voga na França revolucionária e nos países sob a ocupação napoleónica; mas entre nós fixou-se mais longamente, dado o gosto do nosso público por realizações de grande espectáculo. Através das peças apresentadas pode ler-se a crónica das invasões napoleónicas, do triunfo dos exércitos luso-britânicos, das lutas liberais. Não só se dançavam as cenas mais épicas, como se convidavam os soldados intervinientes, tanto de cavalaria como de infantaria, a nelas participarem. A tal ponto que Wellington teve expressamente de proibir estas danças aos soldados ingleses. Entre os títulos mais explícitos citemos: *Batalha do Vimeiro*, *Os Patriotas de Aragão ou o triunfo de Palafox*, *O primeiro triunfo da Espanha ou o rendimento de Dupont*, *A Restauração do Porto ou um dos triunfos do herói Wellesley*, *A Defesa da ponte de Amarante por Silveira*, *Lísia libertada pelo herói lusitano*, *O déspota punido ou o triunfo dos liberais*, *Portugal restaurado*, *A espada de D. Pedro em Portugal*, etc.

A permanência deste tipo de bailados espantava os visitantes estrangeiros e, em 1842 (um ano depois da estreia de *Giselle* em Paris), o príncipe Felix Lichnowsky escrevia:

«O Teatro S. Carlos é exclusivamente dedicado à ópera italiana e à dança, às quais, infelizmente, se haviam reunido, nos últimos anos, peças políticas denominadas *representações patrióticas*, que são particularmente exploradas nos dias de gala, quando assiste ao espectáculo a corte e tudo o que lhe pertence em grande uniforme. Para um espectáculo desta espécie são trazidos para sobre o palco os mais importantes acontecimentos e as mais distintas personagens da história contemporânea, com o indispensável acompanhamento de fumo de pólvora, de música turca, de colofonia e de fogo de Bengala; numa palavra, é como uma peça do estabelecimento de Franconi e pareceu-me isso inteiramente indigno de um teatro sério e da presença da Família Real.»

Nada disto, porém, impediu que o Teatro S. Carlos fosse uma das mais importantes instituições culturais da época, com um número de espectáculos anuais em torno da centena, nele desfilando artistas da dança altamente cotados, que de um modo ou de outro se adaptaram aos condicionamentos vigentes. Logo nas primeiras temporadas, nos últimos anos do século XIX, encontramos Gaetano Gioja, uma das figuras

mais representativas da dança italiana e da história do Scala, de Milão, que foi convidado a coreografar as peças dançadas na noite inaugural. Nesse 30 de Junho de 1793, cantou-se *La Ballerina Amante*, de Cimarosa, e dançaram-se *La Felicità Lusitana* e *Gli dispetti amorosi*. A Gioja sucedeu Pietro Angiolini, sobrinho do famoso Gaspere, que apresentou dezoito obras em Portugal e que veio a continuar a sua carreira no Scala, em Viena e em Londres. A temporada de 1799-1800 trouxe a Lisboa Domenico Rossi, discípulo fidelíssimo de Noverre, que durante quase vinte anos foi figura central da dança em Madrid. Em 1800 e 1801, apresentou um *Orpheu* e uma *Ifigénia em Áulida* que, se forem os mesmos ballets montados em Espanha por Rossi, serão versões de obras de Noverre. Confessadamente baseado no original de Noverre foi um *Jason e Medeia*, montado no Teatro S. João, do Porto, em 1807, por Domenico Magno.

Durante toda a primeira metade do século foi intensa a relação entre o S. Carlos e o Scala, de Milão, no que respeita a circulação de bailarinos, acompanhando Lisboa a evolução daquele teatro. O mais famoso coreógrafo do Scala nos primeiros anos do século foi Salvatore Vigano, ao qual Stendhal dispensou entusiástica estima. Não temos notícia de uma representação *paralela* em S. Carlos dos seus *coreodramas*, embora sob os títulos de obras cá montadas por alguns seus colaboradores possam esconder-se justamente peças de sua autoria. Referências concretas encontramos-as só em 1826, com *A Nogueira de Benavente*, e em 1839, com *Os Sterlitz ou o Regresso de Pedro, o Grande, a Moscovo*. Entre os coreógrafos com uma história *scaligera* passaram directamente por Lisboa, além dos referidos Gioja e Angiolini, os seguintes: Augusto Vestris, Jean Coralli, Urbano Grazia, Antonio Cortesi, R. V. Fidanza, Ferdinando Rugalli, Augusto Huss, Bernardo Vestris, Nicola Molinari, Giovanni Casati, Luigi Danesi, T. Martin, Carlo Blasis, Cesare Coppini, etc. A sua influência, e a ausência de uma academia de dança em Portugal, colocaram-nos numa dependência quase exclusiva do gosto italiano, fora da corrente renovadora do bailado francês, de tal modo que as palavras de Adrien Balbi no seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve* (1822) nos surgem como um retrato excessivamente optimista:

«Quanto aos ballets, são muito apreciados e coube durante anos aos italianos o privilégio exclusivo de fornecer os compositores (*de dança*) e os bailarinos. Só há uma vintena de anos é que os bailarinos da Ópera de Paris, e de outros teatros da capital, de Bordéus e de Lião, surgiram sobre os palcos portugueses. Desde então, são contra-

tados artistas dos dois países e alguns italianos formados pela escola francesa tiveram o mérito de melhorar a qualidade dos ballets, que outrora não passavam de pantomimas mais ou menos bem concebidas e executadas, mas nas quais a dança se limitava aos *tours de force* dos grotescos. Regra geral, em Lisboa como em Itália, os compositores de ballets preferem os temas trágicos e de grande pompa aos temas graciosos de que gostamos em França. Não se apresenta no teatro nenhum português que se possa considerar um grande bailarino.»

Para além do orgulho chauvinístico de Balbi, é um facto o grande entusiasmo pela dança teatral em Portugal. Em 1819, S. Carlos deu cerca de 200 representações, incluindo quinze bailes novos. Igualmente activos o Teatro do Salitre e o da Rua dos Condes bem como o S. João, do Porto. Nestes teatros encontramos mais nomes portugueses nos elencos de dança embora em papéis secundários ou de mera figuração, pois faltava a escola capaz de fornecer um material apto a enfrentar crescente tecnicidade e o virtuosismo de que a dança se revestia ao afastar-se da pantomima.

Pouco antes da chegada de Balbi, tinham actuado em Lisboa os coreógrafos Lefebvre e Antoine Cairon, tendo o primeiro montado, em 1814, *La Fille mal gardée*, de Dauberval, o mais antigo título hoje recorrente no repertório internacional, criado vinte cinco anos antes. A primeira tentativa esteticamente fundamentada de introdução da dança romântica francesa só surge após a derrota final de D. Miguel, representando um empenho concreto do romantismo liberal. Chegamos a companhia de Emile Doux, protegida por Garrett, que veio actuar no *Théâtre Français de la Rue des Comtes*. Em Maio de 1835, Madame Roland dançou «un Pas de Sylphide dansé à Paris par Mlle. Taglioni dans le ballet de ce nom».

Não sabemos que êxito teve esta primeira visão do *ballet en blanc*, mas não se tendo verificado, naquela sede, novas experiências no mesmo sentido, somos levados a crer que não terá sido grande. Como não o foi a apresentação integral de *La Sylphide*, quatro anos depois, numa versão de Bernardo Vestris interpretada por Clara Lagoutine, contratada para «dançar todos os passos de Mme. Taglioni, assim como todos deste género, com a expressa condição de que não dançará senão *pas de deux* e com um primeiro-bailarino francês».

Bernardo Vestris, que no campo do bailado deveria realizar papel *modernizador* idêntico ao de Emile Doux no campo teatral, apresentou versões suas de bailados de Filippo Taglioni. Não deixou, porém, de se vergar ao gosto corrente e assinar não só as danças

heróico-mitológicas da tradição italiana, mas também *bailados patrióticos* à nossa moda. Quando saiu de Lisboa, em 1839, após quatro anos de actividade, passou ao Scala, onde veio a reproduzir algumas das obras estreadas em Portugal, distinguindo-se pelos bailados que criou para algumas das grandes bailarinas do período: Fanny Essler, Fanny Cerrito, Lucile Grahon, Sofia Fuoco. Bailarinas que Portugal nunca viria a conhecer, como não conheceu Taglioni ou Carlota Grisi.

A derradeira experiência de Vestris em Portugal foi *La Sylphide*, que Filippo Taglioni apresentara sete anos antes em Paris, e com a qual dois anos depois, em 1841, Maria Taglioni iria conquistar o Scala. Em Lisboa, a obra foi totalmente incompreendida pela crítica e pelo público, de tal modo que depois da breve temporada que começou na noite de Natal de 1839, só voltou a ser dançada em S. Carlos em 1956!

O jornal *O Director* descreve-nos não só a reacção agressiva do público como apresenta uma justificação que resulta num perfeito auto-retrato do gosto da época:

«Não se diga, todavia, que nós não somos partidários da nova dança, custou-nos sim ver afrontada a beneficiada, custou-nos ainda mais, não a desaprovação, mas o teor dela. O efeito que a *Sylphide* produziu nos parisienses iludiu o sr. Conde Farrobo; com os climas mudam os génios, e com eles as propensões e os gostos: uma farta ôlha espanhola ou portuguesa (releve-se-nos o símile) na delicada mesa de um francês sairia tão bem como a *Sylphide* no nosso teatro. Nunca amaram os portugueses os assuntos da fábula — já em quase toda a parte proscritos; esses *Apolo e Daphne*, *Zephyro e Flora*, etc. têm grande merecimento entre homens cuja volubilidade é como a dos Zephyros, e que são Floras em sua débil delicadeza. Visam os portugueses a mais altas coisas, e só estas lhes alimentam a imaginação; bebida com o leite a lembrança dos tempos romanescos que já foram, e desenvolvida por temperamento ardente, influi-lhes na alma pensar viril, e que não é próprio a entreter-se com bagatelas; uma tal índole quer, precisa de espectáculos que lhe afigurem grandes dramas da vida, os rasgos de um herói, as vitórias de um conquistador, os infortúnios, a pompa... em suma o verdadeiro grande.»

O bailado romântico era, pois, contrariado em nome do portuguêsismo e mesmo o jornal de Garrett, *Entreacto*, não se cansava de insistir numa alternativa constituída por danças sobre temas portugueses. Estes temas apareciam, aliás, nos palcos estrangeiros, sendo possível citar *Conquista de Malaca pelos Portugueses*, *Vasco da Gama* e múltiplas Inês de Castro, nenhuma das quais, ao que parece, dançada em Lisboa

neste momento. Em 1840, Luigi Astolfi respondeu a estas solicitações apresentando *Os Portugueses em Tanger* e *Heroínas Lusitanas*. «Uma dança assim intitulada apareceu em S. Carlos na noite de 26, porém tão sortida de disparates e anacronismos, que o público a pateou desde o começo até ao fim...» (*Revista Teatral*).

Temos assim que, sem artistas portugueses capazes de realizarem uma dança nacional, o público protestava igualmente contra a tradição e a inovação tardando em aderir à dança romântica que poderia ser um campo de exploração do imaginário popular, conforme o programa poético de Garrett.

Uma tentativa portuguesa de refazer *Roberto, o diabo*, de Meyerbeer, em cujo célebre *Bailado das Monjas* Maria Taglioni antecipara, em 1831, o que seria o estilo de *La Sylphide*, é assinalável em 1842, no Teatro do Salitre, com música de Joaquim Casimiro Junior. Este «mistério em cinco actos ornado de coros e bailados» também não agradou e foi considerado muito confuso.

A ofensiva romântica reactivou-se por obra de Gustave Carey e Charles Mabilie, ambos de passado parisiense, e de uma estrela internacional, Augusta Maywood (ao tempo Mme. Mabilie), a primeira bailarina americana a dançar na *Opéra*, que viria a ter brilhante carreira no Scala. Maywood foi *Giselle* e a protagonista de *La Gipsy* e *O diabo namorado*, bailados criados por Mazillier para Fanny Essler e Pauline Leroux. Muito mal recebida na noite da estreia (3-xi-1843), por razões de cabala entre bailarinos, *Giselle* acabou por abrir espaço para uma breve carreira de cerca de vinte representações em quatro meses. É sintomático de uma alteração do gosto que as mais das vezes *Giselle* não tenha sido dada inteira mas apenas o segundo acto, *en blanc*, de carácter menos pantomínico. No entanto, o público, passado apenas ano e meio sobre a estreia parisiense da obra de Perrot/Coralli, não soube dar-se conta de estar perante uma produção-chave do período romântico. Na temporada de 1844-45, *Giselle* ainda foi dançada algumas vezes, mas a grande questão passou a ser a *polka*, que Augusta Mabilie apresentou no teatro e que alguns julgaram pouco conforme aos manuais de dança...

Na temporada seguinte, novo bailado de Jules Perrot, *Ilusões de um pintor* («*Délire d'un peintre*»), um dos êxitos de Carlota Grisi e Fanny Essler, posto em cena em Lisboa por Theodore Martin. Este apresentou ainda o seu bailado *Palmyra ou a nymphe de orbe*, que em 1853-54, viria a inaugurar a temporada do Scala, utilizando a mesma música de Santos Pinto. A propósito desta obra, a *Revista Universal Lisbonense* refere-se claramente ao novo estilo que se impõe em S. Carlos:

«O maravilhoso foi sempre o principal elemento das acções-bailáveis, principalmente hoje que estas, com o nome de *divertissements* que lhe deram em França, têm substituído as grandes danças-mímicas, quase sempre fundadas em acções guerreiras, com muita peleja e muito patada. (...) Ao maravilhoso da mitologia pagã se substitui agora o fantástico das nossas lendas e tradições da Idade Média; e vemos *Giselle*, *O Lago das Fadas*, e tantas outras do mesmo género, fazerem a volta ao mundo e serem em toda a parte acolhidas com gosto e interesse. (...) O corpo de baile se ainda não *brilha*, já se pode dizer que *dança*, e isto é uma coisa de que não há memória de se haver visto há uns bons dez anos.»

Martin fez ainda dançar *Emeth*, da «mesma família que *Palmyna*, *La Sylphide* e *Giselle*», igualmente com música de Santos Pinto, que era colaborador habitual dos coreógrafos de S. Carlos, e de quem muitas partituras se terão dançado no estrangeiro, ainda que o seu nome possa ter sido omitido.

Nas temporadas seguintes, ainda entre bailados à antiga, três obras que ficaram na história desta época: *Paquita*, de Mazillier, montada em 1849 por Lorenzo Vienna, *A Filha do Danúbio*, de F. Taglioni, reproduzida em 1850 por Luigi Gabrielli, e *Esmeralda*, em 1850, uma versão de Nicola Libonatti do bailado de Perrot. As primeiras-bailarinas que brilharam nestes anos foram Maria Luigia Bussola, Augusta Dominichetis e Giovanina King, formadas pela Academia do Scala, e Genoveva Monticelli, do *Régio*, de Turim, aplaudidas e disputadas em Lisboa como grandes vedetas.

O triunfo final da dança romântica ficou a dever-se à acção de Arthur Saint-Léon, o coreógrafo mais versátil do terceiro quartel do século XIX, que se instalou em Lisboa durante três anos, de 1854 a 56. Verificou-se uma definitiva adesão a escola francesa, de tal modo que, seguidamente, os artistas italianos tiveram vida difícil com a plateia de S. Carlos. A consagração de Saint-Léon foi um fenómeno de instantânea popularidade, coroada com a atribuição da Ordem de Cristo. As bailarinas que propôs, Elise Fleury, Julie Lisereux e Palmira Andrew, foram aqui enaltecidas com palavras nitidamente traduzidas dos encómios que Théophile Gautier dirigiu a Taglioni, Essler ou Grisi.

Logo na estreia de *Saltarello ou o maníaco pela dança*, a 29 de Outubro de 1854, Saint-Léon conquistou a crítica e o público à estética que tardava em impor-se.

«O baile de S. Léon agradou por um modo tal, como há muito não vemos agradar em S. Carlos outras composições do mesmo género.

No novo baile não há grande e complicado enredo, não há cenas de grande aparato, nem fogos de Bengala, não aparecem sátiros nem bruxas, mas encontra-se uma série ou colecção de passos de diferentes géneros, tão engraçadamente executados pelas primeiras-figuras da companhia de baile e pelo Sr. S. Léon (*o Saltarello*), que o público fica altamente satisfeito, e não pode deixar de traduzir o seu contentamento em aplausos entusiásticos e repetidos, tanto durante a dança como depois de terminar.» (*A Revista dos Espectáculos*).

Nestas duas temporadas, *Saltarello* foi dançado quase cinquenta vezes e, no conjunto, os restantes bailados atingiram as duzentas representações em dois anos, sem contar uma breve temporada no Porto. Muitos dos bailados criados para S. Carlos terão sido retomados no estrangeiro com diferentes títulos, enquanto cá se dançaram obras já famosas, como *Vivandière* e *Paquerette*.

Com a partida de Saint-Léon verificou-se a profecia da revista *O Mundo Teatral*:

«É crença nossa que a substituição de M. Saint-Léon é impossível: a dança, sem ele, perde o certo prestígio que conseguiu alcançar entre nós. O intervalo do baile foi sempre escolhido pelo público dileitante de S. Carlos para ir tomar chá; voltará, portanto, uma vez ele ausente, a esse antigo costume.»

Para a temporada de 1857-58 foi contratado Carlo Blasis, o codificador da técnica romântica, mestre das mais famosas bailarinas. Como coreógrafo, foi recebido em Lisboa da pior maneira, de tal modo que ao termo de um ano logo abandonou Portugal. O descontentamento manteve-se até 1862-64, quando foi chamado Adrien Gredelue, primeiro-bailarino durante as temporadas de Saint-Léon, que fez repetir o êxito dos bailados do mestre e aplaudir composições próprias. Novo salto de cinco anos até que a dança volte a ganhar crédito, primeiro, em 1869, com *Gretchen* de Luigi Danesi triunfo do momento nos teatros de tradição italiana, e com a chegada, em 1870, da companhia austríaca de Katti Lanner, tendo como director coreográfico G. P. Hansen. Foi o último fogo de artifício e, através desta companhia, o público saudou, finalmente como conhecedor, as obras de Perrot e Saint-Léon, recebendo *Giselle* a sua consagração portuguesa. Nesse mesmo ano de 1870, Saint-Léon estreava em Paris *Coppélia*, sua derradeira obra e aquela que lhe garantiu a permanência no repertório. Este ballet só seria visto em Lisboa vinte e cinco anos depois e já não em S. Carlos, mas no Coliseu, apresentado por um grupo de bailarinas italianas, incluindo Adelina Sozo, estrela do Scala, integrado numa companhia de zarzuela espanhola!

A partir de 1870 a dança pouco mais apareceu do que nos bailados das óperas, e, mesmo, aí, com uma participação inferior. Em referência à temporada de 1894-95, Fonseca Benevides, no seu livro sobre S. Carlos, anota:

«O corpo de baile continuou a ser constituído por poucas e tristas figuras, servindo de pretexto para a risota da plateia.»

E é um epitáfio perfeito.

No balanço deste século, teremos de verificar que apesar da hegemonia italiana, o gosto romântico conseguiu impor-se e que Lisboa pôde *documentar-se* sobre as obras mais importantes do período. Não houve criações nacionais dignas de relevo e o Conservatório, inaugurado em 1839, não foi capaz de formar bailarinos de nível europeu, apesar de por lá terem passado, esporadicamente, mestres como Bernardo Vestris ou Saint-Léon. A Escola de Dança funcionou apenas até 1869 e com uma média de frequência de 14 alunos por ano. Note-se, porém, que durante os primeiros setenta anos do século o público teve com a dança uma familiaridade entusiástica, tanto em S. Carlos como nos pequenos teatros onde se reproduziram os solos e os *pas de deux* em voga, registando-se uma intensidade de espectáculos que, desde então, ainda não se repetiu.

Se não houve criação portuguesa ao nível coreográfico, é contudo inegável que o Bailado fez parte da vida cultural lisboeta do século XIX e contribuiu para a formação e o desenvolvimento do gosto romântico.

## 6.

### OS *BALLETS RUSSES* EM LISBOA

O século xx esperava por duas artes: o cinema e a dança. À primeira, levou tempo a reconhecê-la como tal; à segunda, aguardava-a tão ansiosamente que se apressou a redescobri-la ao primeiro sinal. Wagner e Mallarmé haviam anunciado a inevitabilidade de uma outra dança e Loïe Fuller e Isadora Duncan haviam demonstrado que esta era possível, de tal modo que, em 1909, quando os *Ballets Russes* irromperam em Paris, os discípulos dos profetas logo se extasiaram diante do que lhes parecia a profecia realizada. Que, depois, tenham podido verificar que o teatro de dança proposto por Diaghileff não correspondia aos termos da estética wagneriana, é tudo uma outra história — que não cabe aqui esclarecer.

Em Portugal, também os *Ballets Russes* foram recebidos com a maior expectativa, embora só oito anos depois da estreia parisiense, em plena guerra, e no quadro do advento de Sidónio Pais. Se a espera pode ter aguçado o apetite, as condições que circundaram os espectáculos não puderam deixar de lhes reduzir o impacto.

Na esteira das primeiras temporadas de Paris, logo por cá se foi tendo notícia do novo entusiasmo pela dança suscitado pelos russos. Os artistas portugueses que lá se encontravam, de José Pacheco a Amadeo Souza Cardoso, não escaparam ao deslumbramento e ao repercutir dos espectáculos sobre toda a vida cultural. Os que não partiram, foram recebendo informações, nomeadamente através da revista *Comoedia*, que era lida em Lisboa e que, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro enviou regularmente a Fernando Pessoa. Com as melhores críticas e boas ilustrações a cores, detalhavam-se nesta revista os diferentes ballets, sendo possível seguir à distância, e exacerbar, o esplendor das noites de Paris <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A colecção que pertenceu ao crítico Sousa Pinto, próximo da gente de *Orpheu*, foi legada à biblioteca do Conservatório Nacional.

Também em Lisboa se começou a pensar em *ballets*. Além de Ruy Coelho, que compôs em 1912 (em Berlim), *A princesa dos sapatos de ferro*, Almada Negreiros data de 1913 o seu primeiro projecto, *O sonho das rosas*, que por erro, segundo nos disse, aparece indicado como sendo de 1915. Nesse ano, quando os Delaunay passaram por Lisboa, Almada planeou com Sonia uma série de *ballets simultanéistes* que nunca alcançará realizar, embora tenha chegado a ser anunciado, na contracapa do *Manifesto Anti-Dantas*, um *Ballet Véronèse et Bleu*, dedicado à pintora. Este entusiasmo de Almada, recolhido por certo nas conversas com os seus amigos regressados de França, é tal que se lhe ficou a dever o manifesto (assinado conjuntamente com José Pacheco e Ruy Coelho) com que os futuristas saudaram, em 1917, a chegada dos *Ballets Russes*, apesar de ele próprio não ter ainda ido ao estrangeiro. É curioso notar que este texto, enumerativo das infindáveis qualidades dos *Ballets Russes*, se poderia via a aplicar, com mais rigor, à imagem que nos ficou após os vinte anos de actividade da *troupe*, do que aos *ballets* dançados em Lisboa, representativos apenas da fase pós-romântica dos *Ballets Russes*.

A primeira tentativa para trazer a Lisboa a companhia de Diaghileff data de 1916, mas só em fins de 1917 se conseguiram reunir condições para a apresentação do grupo, ele próprio, aliás, forçado a dançar para públicos diferentes, longe do teatro de operações bélicas. Em Dezembro de 1917, os *Ballets Russes* deram oito espectáculos no Coliseu, em circunstâncias que vieram a julgar das mais lamentáveis, e dois outros, já em 1918, no Teatro S. Carlos, especialmente reaberto para aquelas funções. Seguidamente, e enquanto Diaghileff procurava em Espanha novos contratos, a companhia ficou mais de três meses em Lisboa, numa forçada quarentena, vivendo momentos particularmente difíceis. No pós-guerra, Diaghileff ainda planeou voltar, mas, durante os dez restantes anos de vida, os *Ballets Russes* não regressaram.

Dançaram-se em Lisboa *Les Sylphides*, *Schéhèrazade*, *Carnaval*, *Príncipe Igor*, *Espectro da Rosa*, *Thamar*, *Les Papillons*, *Sadko*, *Cléopâtre*, *Narcisse*, *Le Festin*, *Soleil de Nuit*, *Les Femmes de Bonne Humeur*, *Las Meninas* (Pavane, de Fauré) e uma *Danse des Bouffons*, com música de Tcherepine, que não se encontra normalmente recenseada entre as produções dos *Ballets Russes*. Este reportório excluía os bailados clássicos (*Giselle* e *Lago dos Cisnes*), os primeiros ballets de Stravinsky (*Pássaro de Fogo* e *Petrouchka*), as grandes obras inovadoras de Nijinsky (*L'après midi d'un faune*, *Sacre du Printemps* e *Jeux*), vítimas do anátema diaghileviano depois do casamento do bailarino. Faltava, final-

mente, *Parade*, de Massine-Satie-Cocteau-Picasso, que meses antes definiu um dos grandes marcos da arte moderna e que em Novembro fora apresentado em Espanha.

Os programas dançados insistiram num certo exotismo oriental, em que a arte decorativa de Léon Bakst deve ter sido o elemento que mais impressionou o público. A crítica mostrou-se aquém dos espectáculos, tanto na apresentação como na análise. O bailado que mais a perturbou foi *Sol de Noite*, a primeira obra assinada por Massine. Tratava-se de uma sequência de temas populares russos dançada num quadro cromático agressivo, assinado por Larionov, um dos mestres da vanguarda russa. A título exemplificativo, vale a pena citar uma crítica de então, até por os seus termos coincidirem com as diatribes dos críticos mais conservadores em relação à gente do *Orpheu* e de *Portugal Futurista*. Escreveu Rodrigues Alves em *A Lucta*: «O *Sol da Noite* é uma fantasia de manicómio, indiscutivelmente caricatural. O impenetrável simbolismo deste bailado causa espanto. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos, esta peça e baile interessa pelo imprevisito ineditismo dos seus processos, pelo contorcionismo alvar a que obriga os seus intérpretes e pela originalidade dos seus trajes. O cenário não vale nada.»

Os futuristas portugueses, a quem o *Manifesto da Dança Futurista* (Marinetti) autorizava<sup>3</sup> a adesão aos *Ballets Russes*, responderam activamente à revelação da nova arte. Quatro meses não eram passados sobre os espectáculos de S. Carlos e já ousavam propor os *ballets* que vinham projectando. Almada voltou a ser grande animador, na sua qualidade de poeta-pintor-coreógrafo e bailarino, mas as obras apresentadas não encerravam propostas modernistas à altura do que sugeriam as suas anteriores intervenções literárias. Aliás, em relação a Almada, pode dizer-se que de todo este tempo bailatório a imagem mais duradoura terá sido a de Columbina e do Arlequim do *Carnaval* (Schumann-Fokine-Bakst), que repetidamente aparecerá na sua obra gráfica e poética.

As peças apresentadas foram *Bailado do Encantamento* e *Princesa dos Sapatos de Ferro*, ambas com música de Ruy Coelho, colaborando Martinho Nobre de Melo como co-autor do libreto da primeira.

---

<sup>3</sup> Mas *proibia* a admiração pela *métachorie* (para além da dança) de Valentine Saint-Point, a autora do *Manifesto Futurista da Luxúria*, que Almada lera na célebre sessão do Teatro República.

Como responsáveis plásticos, Raul Lino, arquitecto, e José Pacheko, cenógrafo.

O público, que incluía o presidente da República e o corpo diplomático, entusiasmou-se mais do que pelos *Ballets Russes* e a crítica referiu-se-lhes com uma adesão que regateara aos artistas de Diaghileff. A *Ilustração Portuguesa*, ao apresentar os espectáculos, usou o tipo de linguagem excessiva que viria a caracterizar, ao longo dos anos, o acolhimento acrítico dispensando às manifestações de dança portuguesas. Manifestações, infelizmente, sempre aquém dos elogios que lhes eram dirigidos. Tratava-se já do nacionalismo tipicamente mascarador da ausência de profissionalismo:

«Os bailes russos, que recentemente obtiveram no Coliseu dos Recreios um êxito de pura arte, despertaram entre a gente moça portuguesa o desejo de uma tentativa semelhante que revelou singulares aptidões e, ao mesmo tempo, o arrojo, digno dos maiores encômios, de uma dama da aristocracia, que foi a padroeira, e por assim dizer a alma dos inolvidáveis espectáculos de S. Carlos: a Sr.<sup>a</sup> D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castelo Melhor). Cenógrafos, coreógrafos e intérpretes realizaram prodígios, produzindo surpresa e sensação profunda nos espectadores que em três récitas quase sucessivas encheram a sala sumptuosa e histórica de S. Carlos. O teatro lírico viu ressuscitadas nessas noites as suas tradições de elegância e de luxo e o público escolhido que nele se reuniu, ávido de curiosidade, e talvez tocado por um pouco de cepticismo, só terá razões para admirar e aplaudir o enorme esforço que resumia e significava o empreendimento magnífico a que a inteligência, a tenacidade e a bizarria de uma senhora ilustre consagraram dedicações e canseiras sem limites. Os bailados foram dois, ambos portugueses, na invenção e na sua composição, dando ensejo a que se exibissem primores do cenário, cuja inspiração eslava é mister confessar quanto aos processos de desenho e colorido, e que patentearam os méritos de Raul Lino e José Pacheko; maravilhas de indumentária em que o primeiro teve a principal cooperação, desenhando os figurinos; bailarinos notáveis como José de Almada Negreiros e mademoiselle Street Campos, Cotinelli Telmo e Reis Santos, e as pequeninas Breyner; colaboradores múltiplos cujo trabalho coreográfico revestiu o brilho, a segurança, a graça que costumam caracterizar as interpretações dos artistas profissionais e cujas atitudes fixaram as de maior beleza da imortal estatuária helénica.»

Seria injusto culpar Almada ou José Pacheko <sup>4</sup>, talvez os dois animadores mais conscientemente modernos, destes excessos, mas a verdade é que sob eles sucumbiram. O grupo não voltou a produzir-se e o destino dos artistas nele empenhados passou para outras coordenadas. Ao longo de anos, Almada ainda deu colaboração a vários espectáculos coreográficos, mas o bailado deixou de ser um dos seus centros de interesse. É que, entretanto, se criara em Portugal um espaço repressivo, socialmente punitivo, que não premiava os artistas em geral e era, certamente, propenso a desqualificar quem se consagrasse à dança. Note-se, por exemplo, que o próprio Almada não escreveu qualquer evocação dos gloriosos seis meses coreográficos de 1917-18.

---

<sup>4</sup> Sobre José Pacheko ver excelente artigo de Gustavo Nobre em «Colóquio/Artes», Dezembro de 1977, em que se reproduzem dois desenhos de Isadora Duncan dignos de figurar na rica iconografia da bailarina, ao lado de Bourdelle, Segonzac, Clara. Estas sanguíneas são expressamente referidas em carta de Sá-Carneiro a Pessoa.

## 7.

### criação de uma companhia nacional

No quadro geral da história da dança na Europa do século XX, o advento dos *Ballets Russes* significou a afirmação da possibilidade de uma companhia de bailado independente do teatro de ópera. De facto, a partir de 1909 multiplicaram-se os grupos de dança, tanto sob o impulso directo das tournées dos *Ballets Russes*, como pela acção de outros bailarinos que, na sua esteira, abandonaram os teatros imperiais. Mas a vida dos teatros independentes foi sempre difícil, como o documenta a própria história da companhia de Diaghileff, pelo que a etapa seguinte consistiu na luta pela criação de companhias estáveis, com estatuto idêntico ao das companhias de ópera ou dos teatros nacionais. Luta que, a partir do segundo pós-guerra, foi coroada de êxito. Mais tarde, porém, o peso institucional de semelhantes estruturas levou ao desejo de libertação e à constituição de pequenos conjuntos. Nesta sequência se definiram as múltiplas companhias de bailado hoje presentes nas principais cidades da Europa e das Américas.

Em Portugal, ao tempo da visita dos *Ballets Russes*, não havia condições para receber o seu estímulo, de tal modo que mesmo as experiências de Almada Negreiros ou de Luís Reis Santos (Luís Turcifal) não passaram de explosões diletantes sem consequências, salvo para os próprios. Apenas depois da segunda guerra começou a radicar-se a ideia da necessidade de uma companhia estável — mas esta ideia só em meados dos anos 60 encontrou condições de implantação a um nível não-amadorístico.

No início do século, Lisboa não tinha uma companhia de ópera autónoma e as temporadas organizadas com artistas estrangeiros atribuíam à dança papel secundário, chegando mesmo à supressão das sequências coreográficas exigidas por determinadas óperas. Os bailados independentes, normalmente apresentados nos intervalos das óperas, eram coisa rara e não se julgava possível uma noite exclusivamente dedicada

à dança, como hoje é corrente. Esta situação não era muito diversa da que testemunhava a decadência do bailado no resto da Europa, salvo na Rússia, mas em Portugal faltavam o fundo de repertório, o corpo de baile e a escola capazes de receberem um estímulo renovador, quando ele chegasse. Pior: com o advento da República e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o S. Carlos não se reorganizou segundo novos moldes e cessou praticamente a sua actividade, reabrindo esporadicamente para a segunda parte da temporada dos *Ballets Russes* em Janeiro de 1918. E se a companhia de Diaghileff não pôde exercer influência sobre um meio coreográfico inexistente, mais tarde continuou a assistir-se, de longe, como de coisas que não podiam dizer-nos respeito, à fase modernista dos *Ballets Russes*, à expansão da dança livre e do movimento expressionista, ao ressurgimento da Ópera de Paris e ao levantar da grande obra do bailado inglês por Marie Rambert e Ninette de Valois. Ao longo dos primeiros quarenta anos deste século, não existiram profissionais e não foi possível formar um público ao sabor dos escassos espectáculos que cá produziram Cléo de Mérode, Loïe Fuller, Pavlova, Pastora Imperio ou Escudero.

Quando, no pós-guerra, se tentou apanhar o comboio em marcha, não havia uma cultura coreográfica, faltavam os intérpretes e faltava uma escola capaz de produzir bailarinos ao nível europeu. A aprendizagem, tanto no Conservatório como fora dele, fizera-se quase toda ao sabor da dança rítmica e sem objectivo de formar profissionais. Não é pois de estranhar o fraco rendimento das primeiras tentativas do *ressurgimento* da dança em Portugal, cuja orientação coube a Francis Graça e Margarida de Abreu, ambos sem formação balética e sem qualquer passado activo junto das companhias ou teatros estrangeiros onde, entretanto, se fora reformulando a dança clássica e caldeando a dança contemporânea.

Em 1940, o secretário da Propaganda Nacional, António Ferro, decidiu-se a fazer ilustrar a sua «política do espírito» no campo da dança e deu a Francis Graça a possibilidade de realizar, em três meses, o sonho que aquele há anos acalentava, ou seja a criação de um grupo de danças folclóricas teatralizadas. Assim nasceu o *Verde Gaio*. Tanto Ferro como a crítica se auto-hipnotizaram ao atribuir-lhe o cognome de «bailados russos portugueses», como se a *troupe* de Diaghileff tivesse sido improvisada sobre o folclore, em vez de derivar de uma escola e de uma tradição longamente caldeadas, como se os *Ballets Russes* tivessem nascido sob o signo do nacionalismo e não do desejo de renovar a tradição herdada. Era, no entanto, o agitar de uma bandeira presti-

giosa, que lembrava a Ferro o tempo da sua juventude e poderia avivar no público uma memória distante.

Ao pôr de pé o *Verde Gaio*, Francis Graça mostrou-se mais modesto, reclamando-se da doutrina dos «bailados portugueses», lançada por Sousa Pinto, o único crítico português a interessar-se apaixonadamente pela dança <sup>5</sup>. Desde 1915, aliás no âmbito do Teatro Novo animado pelo próprio Ferro, que Francis Graça decidira empenhar-se nesta linha de estilização de «danças portuguesas», organizando a partir de então vários espectáculos, tanto no país como no estrangeiro, nomeadamente com a colaboração da bailarina alemã Ruth Walden. Faltou-lhe sempre a preparação folclórica e coreográfica para poder animar algo de semelhante às grandes companhias folclóricas que hoje se conhecem — sobretudo no Leste — mas naquele tempo também não se aventurava a corresponder a uma qualquer «política do espírito» <sup>6</sup>.

Sob a pressão de Ferro, os *bailados portugueses* ambicionaram ser bailados russos portugueses e foi-lhes dada a possibilidade de recrutarem uma boa colaboração plástica e musical, dentro do que era a norma da concepção diaghileviana. Só que ao profissionalismo dos compositores e dos pintores, de Frederico de Freitas a Carlos Botelho, não correspondeu o profissionalismo dos bailarinos ou do coreógrafo — e era de dança que se tratava.

Mesmo nestas circunstâncias, a sede de ver dançar era tal que o público começou por acolher o grupo com entusiasmo e lhe garantiu uma vida fácil durante os primeiros anos. Depois, essa adesão diluiu-se e o *Verde Gaio* perdeu todo e qualquer sentido. Esse coma, que durou praticamente desde o final dos anos 40 ficou a dever-se à incapacidade de se superarem, técnica e esteticamente, as propostas iniciais. Enquanto Ferro foi o seu mentor, o grupo foi servindo os intuítos propagandísticos em que ele parecia ser o único a acreditar; com o seu afastamento, as lacunas de preparação do grupo agigantaram-se e nasceu a vontade

---

<sup>5</sup> Sousa Pinto: *Magas e Histriões*, 1914; *Bailados Russos*, 1918; *Danças e Bailados*, 1924.

<sup>6</sup> António Ferro: «Atravessamos uma época de confusão em que os países só têm a ganhar, só podem ganhar, agitando cada vez mais a sua alma. Ora, nesta época triste em que as nações mais fortes desaparecem como cenários de mágica ou como sonhos que a manhã desfaz, todos os pretextos são bons para demonstrar ao mundo que Portugal, na carta do Globo, tem a sua cor e o seu desenho próprios. *Verde Gaio* é, assim, mais uma pincelada para avivar essa cor que ninguém apagará, mais uma fortaleza da nossa alma, mais uma bandeira portuguesa a flutuar, altiva e serena, sobre as ruínas do mundo.»

de o reformular em bases válidas, dando aos seus intérpretes uma preparação. Só que essa preparação tinha forçosamente de colidir com o espontaneísmo da estética populista do *Verde Gaio*, incapaz de absorver e integrar a seiva que lhe faltava desde o início <sup>7</sup>. Assistiu-se, então, ao longo dos anos, a um confronto entre os dois princípios, ora parecendo que o *Verde Gaio* se ia transformar numa pequena companhia de bailado clássico, ora num grupo expressionista, ora manter-se fiel às suas origens — e isto sem deixar de ser corpo de baile das óperas de S. Carlos.

Os mestres sucederam-se: Guglielmo Moressi, Ivo Gramer, Violette Quenolle, Daniel Sellier, Anna Ivanova, todos tentando, de um modo ou de outro, afastar o *Verde Gaio* do seu destino folclórico, mas sem o conseguirem, contrariados, seja pelo regresso cíclico de Francis, seja pelas pressões oficiais para manter a sua marca de origem. Tal hibridez desorientou o público, gerou desânimo entre os bailarinos, e o *Verde Gaio* viu-se reduzido à situação de peso morto, mantido apenas para alimentar os seus componentes, cada vez com menor actividade criativa. O aspecto mais grave do continuado declínio de uma companhia oficial ao longo de mais de trinta anos é que ele testemunha da política cultural deste sector, preenchendo um espaço e não dando oportunidade a qualquer outra tentativa renovadora que, à imagem do que se foi verificando por toda a Europa, deveria acontecer sob o impulso do Estado.

A principal animadora de um projecto de companhia nacional de bailado clássico foi Margarida de Abreu. Formada pela escola de Dalcroze, foi chamada ao Conservatório Nacional em 1939 como professora interina e foi, até 1971, a exclusiva responsável dos destinos do ensino do bailado naquela escola. Se lhe faltavam, como se disse, preparação, experiência pessoal e conhecimento do repertório, movia-a uma grande capacidade de congregar os entusiasmos nascentes, canalizando os interesses que iam despertando após as sucessivas temporadas

---

<sup>7</sup> Francis Graça: «Pois, meu amigo: o *Verde Gaio* dança bailados clássicos tão bem como qualquer outro Ballet. Dança-os no seu estúdio, todavia; como quem aprende uma lição, como se aprende na escola uma série de coisas que a vida prática não utiliza. (...) Mesmo assim, sempre lhe direi que na próxima época tenciono apresentar, com coreografia minha, uma bailado português — português, repare bem — dançado na escola clássica, para comprovar as possibilidades do meu grupo. Será a escola clássica utilizada como meio e não como fim — que o fim é dançar portuguesmente, como só dançam os portugueses...» (1949).

por companhias estrangeiras. A sua luta decorreu fora do âmbito oficial, embora tivesse beneficiado de alguns apoios decisivos. A sua acção aparecia em contraste com a do *Verde Gaio*, cuja direcção acabou por vir a partilhar com um ex-aluno, Fernando Lima. Esta contradição dos propósitos de Margarida de Abreu traduz um movimento paralelo, mas de sentido inverso, ao que encontramos na história do *Verde Gaio*, ambos ilustrando uma idêntica ausência de raízes no terreno da dança teatral contemporânea.

Em 1946, Margarida de Abreu apresentou o primeiro espectáculo do Círculo de Iniciação Coreográfica, que fez acompanhar de um manifesto em que se reclamava da estética de Noverre, de Fokine e de Helpman. Nesse programa arriscava a primeira versão portuguesa de um dos grandes títulos do bailado do século xx: *O Pássaro de Fogo* (Stravinsky). Quanto ao manifesto, na linhagem de que se abonava, inseria-se na estética do *ballet d'action*, que nunca ilustrou, mas que servia aqui para pôr acento na expressividade da dança, contraposta à boa fundamentação técnica, que não se estava em condições de oferecer. Era a doutrina de Ferro transplantada no campo do bailado clássico: «Nem só virtuosismo escolástico, pois sem coração não há arte, nem só inspiração plástica, pois sem técnica não há estilo: fusão estética do corpo e da alma, ardendo emotivamente nas etéreas regiões do sonho».

Seja como for, de novo a pouca preparação do público e a sua avidez pela dança (a demonstrar, em cada instância, que se nada se fez de estruturado não foi por falta de público), coroaram de êxito os primeiros espectáculos do C.I.C. Ao longo de catorze anos foram propostas mais de vinte obras, para além de uma eventual colaboração com o corpo de baile de S. Carlos, constituindo esta actividade o caminho em que se formaram a maior parte dos bailarinos que animaram sucessivamente a cena portuguesa. Neste período, a exigência do público aumentou progressivamente e o grupo perdeu popularidade e coerência, de tal modo que, em 1960, Margarida de Abreu achou natural vir assumir a direcção do *Verde Gaio*. De qualquer modo, o ciclo histórico da sua acção estava concluído e, a partir desse momento, os destinos do bailado em Portugal começaram a passar pelo Centro Português de Bailado e por um núcleo de bailarinos dissidentes dos dois grupos anteriores.

O Centro nasceu da consciência de que, para se implantar o bailado em Portugal, era necessária uma luta sobre três frentes: formação de bailarinos, formação de público, formação de um grupo profissional. Acção que deveria ser coordenada, e não fragmentária, como até aí.

Apesar desta ambição, o Centro, que se baseava no modelo dos *ballet clubs* ingleses, avançou para aquela luta dentro dos esquemas amadorísticos herdados. A fragilidade dessa estrutura, sobretudo quando deu vida ao Grupo Experimental de Bailado, levou ao colapso da própria associação. De tal modo que viria a tornar-se urgente que a Fundação Gulbenkian, que até aí subsidiara o Centro, assumisse uma gerência directa do Grupo. Deste gesto nasceria o Grupo Gulbenkian de Bailado, que veio a constituir a primeira formação portuguesa de dança a funcionar em moldes plenamente profissionais, com uma história contínua ao longo de mais de vinte e cinco anos.

A partir de 1965, concretizou-se a tentativa de interessar pelo Bailado a Fundação Gulbenkian, a qual tinha vindo a desenvolver uma acção *revolucionária* (ainda que contestada e contestável a vários títulos) no campo das artes plásticas e da música, contribuindo para uma alteração do gosto e do consumo, libertando o público e os artistas do quadro estreito (e censurado) da acção cultural do Governo. A sua intervenção no campo da dança chegou mais tarde que nos restantes sectores (salvo o teatro), mas foi decisiva.



SEGUNDA PARTE

1965-1990

VINTE ANOS DE BALLET GULBENKIAN  
E A NOVA DANÇA PORTUGUESA

por

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO



## 1965-1990

A segunda parte desta síntese da dança abrange o período que decorre de 1965 a Junho de 1990.

A divisão dos dois períodos pela temporada de 1965/66 explica-se pela importância que teve a criação do Grupo Gulbenkian de Bailado. O seu aparecimento correspondeu à criação em Portugal da primeira Companhia de Dança profissional, da qual, durante muitos anos, foi subsidiária toda a dança portuguesa contemporânea.

Neste segundo período, que abrange apenas 25 anos de actividade, constatava-se que a produção de obras é incomparavelmente superior a qualquer outro período da história da dança portuguesa, pese embora alguma lentidão nos mecanismos de produção e de divulgação das obras dos coreógrafos portugueses.

Este facto, no entanto, não impede que a dança portuguesa e os seus autores tenham começado já a emparceirar com a criação internacional, motivo que deve fazer redobrar a nossa atenção sobre esta arte.

A proximidade dos acontecimentos e dos seus protagonistas neste segundo período permitiram uma situação grata a qualquer escritor de dança, que se traduz no enorme privilégio de se situar no lugar do cronista, neste caso de um período de criação em dança particularmente feliz.

1965-1985  
VINTE ANOS  
DE BALLET GULBENKIAN

Em Outubro de 1965, por proposta de Madalena Perdigão, naquela altura directora do Serviço de Música, o Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian integra o Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado no seu Serviço de Música, criando assim o Grupo Gulbenkian de Bailado.

Esta tomada de decisão por parte da Administração da Gulbenkian, entidade de quem sempre tinha dependido economicamente o Centro Português de Bailado, inseria-se nos projectos de actividades artísticas regulares com que esta Fundação se iniciara poucos anos antes. Apesar das sucessivas quezílias internas, da ausência de um projecto claro e de um baixo nível de interpretação e de criação do Grupo Experimental de Ballet, esta decisão foi tomada. No seu III Relatório, datado de 1967, o Presidente da Fundação Gulbenkian relata assim este acontecimento: «As actividades do Centro não se processaram pela forma que seria de desejar e os seus objectivos, quer pedagógicos, quer de divulgação do gosto pelo Ballet, não foram plenamente atingidos. (...) Quanto ao Grupo Experimental de Ballet, ele foi a criação mais válida do Centro Português de Bailado e aquela que conduziu a resultados mais satisfatórios.

Devido a esta circunstância e à dificuldade e complexidade da administração de uma Companhia de bailado, aconteceu que o Grupo Experimental de Ballet absorveu as atenções e as disponibilidades financeiras do Centro Português de Bailado durante os anos da sua existência, com prejuízo das restantes actividades.

Por outro lado, as sucessivas direcções do Centro reconheceram que a constituição interna da associação não era a mais conveniente para possibilitar uma adequada gerência administrativa e artística do Grupo Experimental de Ballet. Daí as instantes e repetidas diligências feitas no sentido de a Fundação tomar conta do Grupo Experimental de Ballet (...)»

A remodelação iniciou-se com o convite feito ao escocês Walter Gore para exercer as funções de director artístico do Grupo. Walter Gore tinha sido mestre de bailado da Ópera de Frankfurt e director artístico do London Ballet e do Australian Theatre Ballet. Com ele veio também um segundo convidado, o australiano John Auld. Este fora primeiro-bailarino e depois assistente do director artístico do London Festival Ballet e para aqui veio exercer o cargo de «maître de ballet».

O Grupo Gulbenkian de Bailado deu o seu primeiro espectáculo a 23 de Dezembro de 1965, no Teatro Vasco Santana em Lisboa, integrado na festa de Natal da Fundação Gulbenkian. *Copélia*, numa versão de John Auld, foi a coreografia apresentada. Só um mês mais tarde, a 25 de Janeiro de 1966, no Teatro Tivoli, o Grupo inaugurou oficialmente a sua primeira temporada. O programa era constituído por *Carnaval* de Fokine e por duas obras de Walter Gore — *Devoradores da Escuridão* e *Mosaico*. O elenco inaugural do Grupo era o seguinte: Paula Hinton, Isabel Santa Rosa, Carlos Trincheiras, Patrick Hurde, Bernardette Pessanha, Carlos Fernandes, Célia Vieira, Albino de Moraes, Joahne O'Hara, Raquel Roby, Klaus Gotz, Marta Ataíde, Carmen Galindo, Ulrike Dethlefsen, Isabel Queirós, Maria Bessa, Rosário Lapa, Lúcia Franco, Isabel Tassara, Luís Miguel, Carlos Caldas, António Rodrigues e ainda Walter Gore e John Auld. De todo este elenco haveria de ser a bailarina Paula Hinton a figura de charneira dos primeiros tempos de actividade do Grupo.

O programa impresso deste espectáculo de estreia incluía um texto de Walter Gore que na verdade correspondia a um programa de intenções. No essencial, o director artístico anunciava ser sua intenção criar um reportório para o Grupo que incluísse peças do bailado clássico e do bailado moderno, fazendo ainda recair sobre a técnica de dança clássica a preparação física e a disciplina dos bailarinos. Eram também suas intenções a formação de coreógrafos portugueses, a criação de uma escola para formar bailarinos e a realização de digressões com o Grupo.

O período Walter Gore durou quatro anos. John Auld foi o primeiro a partir em Setembro de 1968, tendo sido temporariamente substituído por Roland Casenave. Walter Gore abandonou as suas funções de director artístico em Dezembro de 1969. Durante este período, o Grupo Gulbenkian de Bailado apresentou 52 obras, sendo 10 do reportório tradicional — *Copélia*, *Carnaval*, *La Fille Mal Gardée*, *As Sílides*, *Giselle*, *O Lago dos Cisnes* (2.º Acto), *Danças do Príncipe Igor*, *As Bodas de Aurora*, *O Pássaro de Fogo*, *O Belo Danúbio*; 25 da autoria do próprio Walter Gore; 7 de coreógrafos portugueses — Águeda Sena, Francis

Graça e Carlos Trinchêiras; e 10 de outros coreógrafos — Norman Dixon, John Auld, Nini Theilade, Michel de Lutry e Milko Sparembek.

Para a realização destas obras, o Grupo solicitou a participação de 7 artistas plásticos portugueses — Fernando Azevedo, Artur Casais, Maria Helena Mattos, Júlio Resende, Mário Alberto, Paulo Guilherme, Inez Guerreiro — e vários estrangeiros — Ronald Wilson, John Piper, Jacques Rapp, etc.

Devido à partida de Walter Gore, a temporada de 1970 foi feita com obras do repertório tradicional — *Petruchka*, *Raymonda (divertimento)*, *As Sílides* e *Giselle*. Estrearam-se também duas peças dos portugueses Carlos Trinchêiras e Águeda Sena, e três dos coreógrafos estrangeiros convidados: Michel Descombey, Jean Corelli e Milko Sparembek.

Entretanto, durante este período e fora do Grupo Gulbenkian de Bailado, outros acontecimentos, poucos, directamente relacionados com a Dança, tiveram lugar. O primeiro foi a criação, da responsabilidade do Instituto de Alta Cultura, do Centro de Estudos de Bailado, com o objectivo de formar intérpretes com o perfil de bailarinos clássicos. A direcção do Centro, que se fixou no Teatro Nacional de S. Carlos, foi entregue a Anna Ivanova. Anna Ivanova, de nacionalidade inglesa, tinha sido bailarina de Anna Pavlova e, anos mais tarde, coreógrafa e «maîtresse de ballet» no Teatro da Ópera de Belgrado. Fixou-se depois em Londres onde trabalhou com o Ballet Rambert e com o Sadler's Wells. Foi ainda «maîtresse» do Ballet Espanhol de António e do Ballet do XXème Siècle. A ela se deverá a formação dos primeiros bailarinos profissionais portugueses.

Ainda neste período, três Companhias de vulto actuam em Portugal: o London's Festival Ballet, a Merce Cunningham Dance Company e a Martha Graham Dance Company. A primeira, nesta quarta visita que fez a Portugal, obteve o seu grande sucesso por integrar no seu elenco as bailarinas Margot Fonteyn e Galina Samstsova. Fazia também parte deste elenco o português Jorge Salavisa que haveria de ser, anos mais tarde, o director artístico do Ballet Gulbenkian.

A companhia de Martha Graham que dançou, nomeadamente, *Clitemestra* obteve uma entusiástica recepção por parte da imprensa e do público. Já em relação a Merce Cunningham que incluiu no seu programa *How to Pass, Kick, Fall and Run, Place, Variations V*, a reacção da imprensa foi de uma grande perplexidade e o público manifestou-se contraditoriamente: entre uma fervorosa aclamação e uma rejeição total.

Apesar destes programas e apesar do entusiasmo balético expresso nos números da revista Ballet (1966 e 1967) e dos primeiros programas

sobre bailado que foram apresentados pela R.T.P. em 1967, apesar de ter estreado no Cinema Mundial o filme *A Noite do Adeus* (La Nuit des adieux) de Jean Dreville, sobre a vida de Marius Petipa, e do Verde Gaio ter efectuado uma digressão pelas antigas colónias portuguesas, pela África do Sul e pelo Brasil, o panorama da dança em Portugal era pobre, a qualidade coreográfica e o nível artístico dos principais intervenientes eram débeis, senão inexistentes. A confirmá-lo escreveu o crítico José Sasportes na Revista «O Tempo e o Modo» de Maio/Junho de 1966: «Quem critica, critica alguma coisa. E pelo que atrás ficou dito, logo se adivinha que, em Portugal, nunca houve crítica ou críticos. Nem Sousa Pinto, nem Rui Medina, nem Blanc de Portugal, nem Tomaz Ribas, nem eu, estivemos alguma vez em condições de nos qualificarmos de críticos! (...) Para que aqui e agora houvesse crítica, era preciso, primeiro, que houvesse o resto! Isto é: o objecto da crítica, o público para a ler e um corpo artístico sobre o qual exercer uma acção. Nascer o crítico antes de acontecer a arte, parece-me ser uma pretensão que ultrapassa todas as que habitualmente se atribuem à crítica.»

Neste mesmo artigo, o crítico fazia uma jura. A de não voltar a escrever enquanto este estado de coisas se mantivesse. O seu inter-regno durou até 1971. Nesta altura, era já director artístico do Grupo o jugoslavo Milko Sparembek.

### *O Período Sparembek*

No «Diário Popular» de 14 de Novembro de 1971 escrevia então José Sasportes a propósito da peça de Lar Lubovitch, dançada pelo Grupo Gulbenkian de Bailado: «Em princípio, a batalha que Lubovitch se propunha ganhar era a mais difícil: pegar numas duas dezenas de bailarinos desconhecidos, dinamizá-los e pôr em cada um o entusiasmo de estar a dançar uma obra que era de todos. Esta aposta era arriscadíssima, face à heterogeneidade da Companhia, face à sua falta de contacto com obras deste teor, face ao convite raro para inventar uma liberdade cinética. No final, a batalha foi ganha. O Grupo vibrou como nunca a um diapasão comum e o público, incauto, surpreso e logo conquistado, recebeu em cheio a mensagem que se lhe oferecia: a do poder único da dança como simples arte do corpo humano em movimento. (...) Pela primeira vez, um coreógrafo americano de qualidade, e jovem,

veio trabalhar com o Grupo Gulbenkian de Bailado. O resultado foi brilhante, mas é preciso que o seu coro passe a ser regra e não excepção.»

Desta forma o crítico testemunhava os resultados positivos da direcção artística de Sparembek no início desta sua segunda temporada.

Milko Sparembek, que já tinha estado em contacto com o Grupo através da montagem anterior de coreografias suas — *O Mandarim Maravilhoso e Sinfonia da Requiem* (1967) e *Gravitação* (1970), foi convidado para ocupar a vaga de director artístico logo após a saída de Walter Gore. Apesar de algumas reservas que lhe ofereciam «a deficiente preparação técnica dos bailarinos e um gosto orientado para os anos 20-40»<sup>1</sup>, acabou por aceitar o cargo em Outubro de 1970.

Com uma sólida experiência profissional, como bailarino, «maître» e coreógrafo em várias Companhias — Janine Charrat, Ludmila Tcherina, Ballet du XXème Siècle, Ballet Théâtre Contemporain, etc. — e em teatros de ópera — Paris, Amsterdão, Marselha, Metropolitan Opera House de Nova Iorque — pensou logo em realizar um projecto, escalonado, cujo objectivo era transformar o Grupo numa Companhia de dança com um perfil profissional semelhante às Companhias com as quais anteriormente trabalhara, sem esquecer que à Companhia caberia encontrar a sua própria identidade, pela qual se distinguiria das outras Companhias.

Do seu vasto leque de propósitos, lembrados no texto conhecido como o «Relatório da Jugoslávia», datado do início de Agosto de 1974, citam-se alguns:

- aproximar os bailarinos portugueses do panorama internacional da dança, fornecendo-lhes uma informação actualizada e pondo-os a trabalhar com coreógrafos de elevado nível;

- estimular o aparecimento de uma coreografia portuguesa, através de experiências de internacionalização dos coreógrafos nacionais que, na perspectiva do director artístico, sofriam de um enorme «provinicianismo»;

- eliminar, pouco a pouco, o reportório clássico, tendo em consideração a formação inadequada dos bailarinos do Grupo, o espaço de vocação moderna da Fundação Gulbenkian e, fundamentalmente, porque «se pretendia criar uma Companhia vocacionada para a criação e não para a reposição de obras que foram feitas para outros lugares,

---

<sup>1</sup> In *Relatório da Jugoslávia*, manuscrito dactilografado, de Milko Sparembek, com data de Agosto de 1974.

com outros artistas e em circunstâncias sociais e históricas completamente diferentes». A este propósito lamentava-se Sparemblek da inexistência de uma outra Companhia de reportório, a quem caberia dançar e promover a memória da dança clássica;

— assegurar para o Grupo as condições de trabalho, regalias sociais e perfil profissional padronizado ao nível de uma Companhia internacional;

— informar o Grupo sobre os mecanismos de produção e promoção, necessários a uma Companhia vocacionada para realizar digressões nacionais e internacionais.

Para estimular a criação, tentou organizar cursos de formação intensiva para os bailarinos, assim como a realização de estudos coreográficos, que constituiriam, mais tarde, um dos maiores proveitos da sua passagem por esta Companhia.

Ao longo dos quase cinco anos que esteve à frente do Grupo, alguns destes propósitos foram conseguidos. Outros, por falta de material humano, ou de financiamento insuficiente, não puderam ser realizados.

Milko Sparemblek deixou o Grupo depois de um processo conflituoso que se iniciou em Agosto de 1973, se radicalizou logo após o 25 de Abril de 1974, se empolou com a adesão dos bailarinos à greve dos trabalhadores da Fundação Gulbenkian em 18 de Julho do mesmo ano — durante uma digressão na Jugoslávia — e que terminou com o seu afastamento, em Abril de 1975, acusado de autoritarismo.

O saldo da sua estada como director artístico foi, no entanto, para a qualidade técnica e o nível profissional do Grupo, bastante positiva. A este propósito e acerca das mudanças registadas na orientação artística do Grupo, antes e durante o período Sparemblek, escreveu Carlos de Pontes Leça: «a) restrição do número de obras do repertório tradicional; b) maior colaboração de coreógrafos convidados estrangeiros e inclusão entre eles de figuras representativas do bailado contemporâneo, sobretudo norte-americano, em nítido contraste com o academismo predominante entre os convidados do período anterior; c) aumento do número de coreógrafos e artistas plásticos portugueses; d) redução para metade do número de coreografias do director artístico da companhia (muito mais do que no aspecto quantitativo, a influência de Sparemblek fez-se sentir ao nível da qualidade — a qualidade da sua vigorosa personalidade de artista criador)»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> In *Album Ballet Gulbenkian* de Carlos de Pontes Leça, 1965/75, Ed. F. C. G., Lisboa.

Durante o período Sparemblek, foram montadas de novo pelo Grupo 44 obras, das quais 1 do repertório tradicional — *Quebra-Nozes* — 12 do próprio Sparemblek; 11 de autores portugueses — a Carlos Trincheiras e Águeda Sena vêm juntar-se os nomes de Armando Jorge, Fernando Lima e António Rodrigues; e 20 de outros coreógrafos — os norte-americanos Lar Lubovitch, John Butler, Richard Kuch, Norman Walker, Lynn Taylor e Paul Sanasardo, os europeus Denis Carey, John Chesworth, Milenko Banovitch e Miguel Descombey, e três estrangeiros pertencentes ao Grupo — Jorge Garcia (maître desde 1972), Jim Hughes e Patrick Hurde.

Os artistas plásticos que foram chamados a colaborar com o Grupo foram os portugueses Artur Casais, Paulo Guilherme e Fernando de Azevedo (que já anteriormente tinham colaborado) e ainda Nadir Afonso, Espiga Pinto, Artur Rosa, Cruzeiro Seixas, Justino Alves, Charters de Almeida, Da Silva Nunes (pseudónimo de Armando Jorge) e Emília Nadal. Os estrangeiros foram: André Acquart, Germinal Casado, Colin McIntyre e Gene Kelton.

Foi também no período Sparemblek que o Grupo iniciou com método e algum sucesso as suas digressões internacionais. Aquando de uma curta série de espectáculos que o Grupo apresentou, em Setembro de 1973, no Teatro Sadler's Wells em Londres, escreveu na *Dance and Dancers*, John Percival: «Tenho ouvido os maiores elogios acerca dos bailarinos do Ballet Gulbenkian, por todos os que os têm visto, e a sua semana no «Sadler's Wells» justificou-os plenamente. Apesar de não haver um bailarino de primeira grandeza que domine o conjunto, quer pela técnica, quer pela personalidade, o que seria uma limitação, eles conseguem, no entanto, transformar esta limitação em virtude, mantendo toda a Companhia a um nível geral muito digno, com uma homogeneidade de estilo bem definida»<sup>3</sup>.

Durante o período Sparemblek a bailarina Margery Lambert foi, numa lógica tradicional de atribuição de papéis dentro de uma Companhia de repertório, a figura principal do elenco do Ballet Gulbenkian.

### *O Ballet Gulbenkian*

A partir da temporada de 1975/76, o Grupo Gulbenkian de Bailado passa a chamar-se Ballet Gulbenkian. Ao iniciar esta temporada e devido

---

<sup>3</sup> In *Dance and Dancers*, Set. 1973, Londres.

ao afastamento, em Abril de 1975, de Milko Sparembek, a orientação artística da Companhia passou a ser da responsabilidade de uma comissão eleita pelos bailarinos. Dessa comissão faziam parte o coreógrafo e ensaiador Carlos Trinchêiras e os bailarinos Ger Thomas e Vasco Wellenkamp.

Nesta temporada e na temporada de 76/77, a programação do Ballet Gulbenkian é reduzida e o repertório torna-se mais híbrido, com um desencontro total de estilos. *Grand Pas-de-Quatre*, na versão de Jorge Garcia, cabia no mesmo programa de *Lamentos* de Carlos Trinchêiras, como *Petruchka* de Fokine era dançada imediatamente antes de *Whirligigs* de Lar Lubovitch.

Acrescente-se que as transformações sociais e a onnipresença do discurso político decorrente do 25 de Abril de 1974 tiveram também consequências de natureza ideológica, política e laboral, das quais a primeira tinha sido o afastamento de Sparembek. A tentativa de a Companhia se popularizar foi outra das consequências de natureza mais ideológica, que levou, inclusivamente, a que a Companhia reinvidicasse uma autogestão artística e participasse nas campanhas de dinamização cultural levadas a cabo pelo Movimento das Forças Armadas.

Em Janeiro de 1977, Jorge Salavisa foi convidado para «maître de ballet» da Companhia. Jorge Salavisa era um bailarino que tinha feito a sua primeira formação em Portugal, no Estúdio Escola de Anna Máscolo, e que depois tinha partido para o estrangeiro para dançar, primeiro na Companhia do Marquês de Cuevas e, mais tarde, já em Inglaterra, onde residia à data do convite, no London Festival Ballet, no Scottish Ballet e no New London Ballet.

Em Setembro desse mesmo ano foi extinta a comissão artística e Jorge Salavisa toma posse como director artístico do Ballet Gulbenkian, cargo que ainda hoje ocupa. Desde o início da sua actividade, Jorge Salavisa desenvolveu um plano de actividades com vista à solidificação de uma Companhia de repertório moderno. Algumas das decisões tomadas seguiram a linha já iniciada por Sparembek, mas houve também rupturas que este director artístico considerou necessário fazer. A primeira de todas foi a exclusão da programação do repertório tradicional. A segunda foi a exclusão do repertório dos coreógrafos nacionais, provindos da geração do Verde Gaio, ou aparecidos no período Sparembek. A pouco e pouco, foram desaparecendo dos programas da Companhia as coreografias de Carlos Fernando, Águeda Sena, Carlos Trinchêiras, Armando Jorge, etc. As próprias obras de Sparembek haveriam de aparecer esparsamente, até acabarem por desaparecer em meados da década de oitenta. Para as substituir o Ballet Gulbenkian aumentou

os seus convites a coreógrafos americanos e europeus habituados a coreografar para Companhias de reportório moderno. Christopher Bruce, Hans Van Manen, Louis Falco, Jiri Kylian, Paul Taylor, Lar Lubovitch, Joyce Trisler foram alguns dos coreógrafos convidados. Mas foi também sob a direcção de Jorge Salavisa que os portugueses Vasco Wellenkamp e Olga Roriz se iniciaram como coreógrafos desta Companhia.

Ao mesmo tempo que provocava esta viragem no Ballet Gulbenkian, Jorge Salavisa continuou o investimento na formação de bailarinos portugueses, feito através de cursos de longa duração que tinham sido iniciados em 1969 e que se mantiveram ininterruptamente até ao final da temporada de 1989/90. O conteúdo destes cursos, constituídos essencialmente por aulas de técnica de dança clássica e de dança moderna, haveriam de formar duas gerações de intérpretes e definir o perfil do bailarino do Ballet Gulbenkian. A não actualização destes cursos, nomeadamente com a introdução de outras técnicas, haveria de mostrar-se bastante limitadora, particularmente no que diz respeito a uma geral incapacidade de transferência dos bailarinos desta Companhia, no final da década de oitenta, para a dança mais próxima da Nova Dança Europeia.

No período que decorre de Outubro de 1977 a Junho de 1990, no total foram apresentadas 90 obras, das quais só duas eram do reportório anterior aos anos sessenta: *Quebra-Nozes* — do reportório clássico — e a coreografia modernista: *A Sagração da Primavera*. De coreógrafos portugueses foram montadas 51 coreografias, número que é indicador do grande investimento feito na criação de coreografias portuguesas, invertendo assim a orientação anterior. De Vasco Wellenkamp foram apresentadas 24, 15 de Olga Roriz, 4 de Carlos Trincheiras, 2 de Armando Jorge e 1 de cada um dos seguintes coreógrafos — Margarida Bettencourt, Vera Mantero, César Moniz, Paulo Ribeiro, Gagik Ismailian (bailarino arménio entretanto naturalizado português) e João Fiadeiro. As restantes 38 obras eram de coreógrafos estrangeiros representativos da dança contemporânea da década de setenta: Hans van Manen (5), Christopher Bruce (4), Lar Lubovitch (4), Milko Sparembek (3), Jiri Kylian (3), Louis Falco (3), Barry Moreland (2), Peter Sparling (2), John Butler (2) e Elisa Monte, Jonathan Lumn, Nacho Duato, Paul Taylor, Edmund Stripe, Joyce Trisler, Heinz Spoelli, Jack Carter e Maurice Béjart, cada um com uma coreografia.

Durante estes treze anos aumentou a participação de outros artistas portugueses de outras áreas do espectáculo, de que são exemplo vários convites feitos, entre outros, aos cenógrafos e figurinistas Espiga Pinto,

José Costa Reis, Eduardo Nery, Nuno Carinhas, António Sena, Charters D'Almeida, António Lagarto e Jasmim de Matos; aos compositores Álvaro Cassuto, Constança Capdeville, Carlos Paredes, Fernando Lopes Graça e António Emiliano. Os iluminadores Orlando Worm, Paulo Graça e Rui Fernandes foram os portugueses cujos desenhos de luzes mais se destacaram do conjunto das obras do reportório.

Este último período do Ballet Gulbenkian está indissociavelmente ligado a duas gerações de bailarinos, a maioria deles formados no estilo desta Companhia, para cuja imposição contribuíram como intérpretes. Estão neste caso os nomes de Isabel Queiroz, Graça Barroso, Ana Rita Palmeirim, Birte Lundwall, Elisa Ferreira, Ger Thomas, Gagik Ismailian, Francisco Rousseau, Luís Damas e Agnelo Andrade.

Ao chegar a temporada de 1985/86 o Ballet Gulbenkian era uma Companhia estabilizada e definida. Daí e até final da década, confrontar-se-á com a grande questão comum às Companhias de reportório da «Modern Dance». Vocacionadas para guardarem uma certa memória da dança, como podem elas conciliar estilos e linguagens diversas, por vezes antagónicos, de outros coreógrafos, para outros bailarinos, e onde a «escola» prevalece sobre «o autor»? É com esta questão que desde meados da década de oitenta o Ballet Gulbenkian, uma Companhia de reportório, de múltiplos coreógrafos, se confronta, sem parecer encontrar uma solução imediata.

Deste problema se ressentem os espectáculos dos coreógrafos portugueses mais jovens que entretanto foram convidados para criar peças para uma Companhia modelada por um género de produção, criação, apresentação de espectáculos e preparação de bailarinos, marcadamente inspirada nas Companhias de reportório do final da década de setenta.

O modelo inglês, de Companhia e de escola de dança, que muitas décadas antes se tinha já imposto como referência, com as primeiras traduções dos livros de Arnold Haskell, director da escola do Sadler's Wells, com a presença de bailarinos e coreógrafos, a maioria de origem inglesa e, necessariamente com a influência do seu último director artístico que passou pelo bailado inglês, tem algum peso na insolubilidade deste problema.

Apesar disto e também porque tem ao seu dispor excepcionais meios económicos, a Companhia tem-se dado a conhecer internacionalmente, através de múltiplas digressões que tem realizado pela Europa, África, Ásia e América do Sul.

Por outro lado, a Companhia e o seu público têm podido, ao longo de várias temporadas, confrontar-se com outras Companhias convidadas

a apresentarem-se no Grande Auditório. Entre outras, citem-se: «The Joyce Trisler Dance Company» (1979 e 1986), «Merce Cunningham Dance Company» (1981), «Nikolais Dance Theatre» (1982), «Lucinda Childs Dance Company» (1985), «Trisha Brown Company» (1987), «Twyla Tharp Dance» (1988), «Batsheva Dance Company» (1989).

A resposta do público aos programas apresentados por estas Companhias no Grande Auditório pautou-se por uma adesão imediata, no caso das Companhias cujo estilo mais se identificava com o do repertório do Ballet Gulbenkian, e uma total indiferença e até contestação para géneros e reportórios posteriores à «Modern Dance», acentuando, deste modo, a importância que esta Companhia tem tido ao longo dos anos na formação de um gosto. Importância que é também responsabilidade. A pateada com que o público do Grande Auditório recebeu o programa de Lucinda Childs, em Maio de 1985, não pode deixar de provocar alguma reflexão sobre os critérios de programação do Ballet Gulbenkian e dos seus convidados. Mas, parte das responsabilidades na desinformação deste público vai também para a ausência de uma crítica mais criteriosa e menos subsidiária da informação do Ballet Gulbenkian. À passagem em Portugal, já na década de 80, de coreógrafos como Alwin Nikolais, Merce Cunningham e a própria Lucinda Childs, não correspondeu a crítica deste anos, alheando-se da importância histórica destes autores e das suas revoluções coreográficas. Apenas um musicólogo — José Ribeiro da Fonte — dá conta do momento histórico que foi a presença da Lucinda Childs Dance Company. Depois de situar e explicitar «os minimalismos» e a opção de Lucinda Childs, escreveu a propósito da obra desta coreógrafa e da reacção do público ao espectáculo: «(...) a primeira reacção é a de surpresa e a segunda é de contestação de que é impossível passar à margem de uma proposta tão forte, sem se correr o risco de não estar voltando a cara a uma imagem de nós próprios que é imperioso encarar».

E se mais razões não houvesse para não poder ignorar Lucinda Childs, haveria sempre a mais forte: a inimaginável qualidade de uma Companhia de Dança que aceita este tremendo desafio (o minimalismo coreográfico) <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> In *Expresso*, «Lucinda Childs: o dogma e a doutrina», José Ribeiro da Fonte, 1/6/1985.

## *Os Estúdios Coreográficos*

O elenco do Ballet Gulbenkian na temporada de 1989/90 é constituído essencialmente por bailarinos portugueses. Dos treze bailarinos portugueses e oito estrangeiros que integravam o elenco na temporada de 1976/77, passava-se para uma proporção de vinte e sete portugueses para dois estrangeiros, nesta recente temporada.

A par deste saldo resultante do investimento na formação, uma outra actividade continuada por Jorge Salavista tem tido grande sucesso e a ela se deve o aparecimento dos coreógrafos portugueses do Ballet Gulbenkian. Trata-se dos Estúdios Coreográficos.

Criados em 1972 com o objectivo de «estimular a revelação de novos valores no domínio da criação coreográfica em Portugal» e destinados, em princípio, aos bailarinos do Ballet Gulbenkian, realizaram-se até à temporada de 1989/90 treze estúdios coreográficos. O total de trabalhos apresentados foi de setenta e nove da autoria de trinta e um bailarinos, alguns dos quais repetiram várias vezes esta experiência. Dois deles «nasceram» aqui como coreógrafos para o Ballet Gulbenkian. O primeiro foi Vasco Wellenkamp, o segundo foi Olga Roriz.

### *Vasco Wellenkamp*

Nasceu em Lisboa em 1942. Iniciou os seus estudos de dança em 1960 com Margarida de Abreu e Fernando Lima no Grupo Verde Gaio. Em 1968 ingressou como bailarino no Grupo Gulbenkian de Bailado.

Vasco Wellenkamp é o artista que melhor representa o estilo do Ballet Gulbenkian no ciclo de temporadas que vai de 1977 a 1985. É, de certa forma, ele próprio, enquanto coreógrafo, um produto desta Companhia. Foi nela que realizou a sua ruptura com a dança clássica, foi nela que se iniciou como coreógrafo em 1975 e é o seu coreógrafo-residente desde 1977.

Vasco Wellenkamp considera terem sido fundamentais na sua formação as influências que recebeu de Milko Sparembek, John Butler, Norman Walker e Lar Lubovitch. A sua estadia em Nova Iorque, entre 1973 e 1975, terá sido determinante para a aquisição de um estilo e de uma escola de referência. Nesta cidade, frequentou um curso

de composição coreográfica no estúdio de Merce Cunningham e trabalhou com Valentine Pereyslavets e David Walker. Mas foram as aulas e a estética da Escola de Dança Contemporânea de Martha Graham que lhe forneceram uma referência para a sua linguagem coreográfica e lhe marcaram um estilo, o estilo Graham. Foi, aliás, o primeiro português a introduzir este estilo em Portugal, quer na qualidade de coreógrafo, quer como professor de técnica de dança.

Hoje reivindica ser o seu estilo o resultado de uma simbiose de técnicas e de linguagens. «Quando chegou aqui (Lubovitch) foi algo completamente novo: tive o choque de quem vê algo pela primeira vez. A partir daí eu quis compreender “aquilo”, ir à origem. Fui para a América. Já era tarde para mim — tinha 30 anos — mas trabalhei exaustivamente e julgo que consegui um razoável aperfeiçoamento técnico na dança moderna. Depois regresssei à minha base clássica e fui criando a simbiose das duas técnicas para encontrar a minha própria linguagem»<sup>5</sup>.

Depois de experimentar a coreografia nos Estúdios Coreográficos de 1973 e 1974, estreia a sua primeira obra para o Ballet Gulbenkian no 1.º programa da temporada de 1974/75. A obra tinha por título *Concerto em Sol Maior*, a música era de Ravel, os figurinos eram do próprio coreógrafo.

Esta sua primeira obra haveria de se tornar emblemática da importância que a música sempre haveria de ter em toda a sua obra. Como disse o próprio coreógrafo, «a música é o elemento mais importante com que lido, exterior à dança»<sup>6</sup>.

Desde esta estreia e até ao final da temporada de 1989/90, Vasco Wellenkamp criou para o Ballet Gulbenkian um total de vinte e oito coreografias, das quais se destacam como marcos da sua obra as seguintes: *Outono* (1976), *Antemanhã* (1980), *Danças Para Uma Guitarra* (1982) e *Benção de Deus na Solidão* (1985) e *Exultate Jubilate* (1987).

Ao longo destes quinze anos, o coreógrafo contou com a colaboração de outros artistas portugueses para as suas coreografias. Assim, foram responsáveis pelas cenografias, para além do próprio coreógrafo — que por vezes também assina os figurinos — Emília Nadal, José Costa Reis, Nuno Carinhas, Fernando de Azevedo, Artur Rosa, Ana Silva

---

<sup>5</sup> In *Expresso*, «A Angústia do Coreógrafo no Momento da Estreia», entrevista de Augusto M. Seabra, 23/11/85.

<sup>6</sup> In *Fim de Semana*, Vasco Wellenkamp, entrevista de António Melo, 30/1/1988.

e Sousa, António Lagarto e Eduardo Nery. A maioria dos figurinos são assinados por Helena Lozano e as luzes por Orlando Worm e Fernando Bessa. Para além dos portugueses Constança Capdeville, António Victorino d'Almeida e Carlos Paredes, o coreógrafo utilizou música de variados compositores, com especial preferência para os românticos — Mahler, Liszt, Debussy, Webern — mas também Mozart, George Crunb, Francis Poulenc, Luciano Berio, etc.

Foram muitos os bailarinos do Ballet Gulbenkian que desenvolveram a sua apetência pela «Modern Dance» dançando nas coreografias de Vasco Wellenkamp, mas a obra deste coreógrafo está particularmente ligada à bailarina Graça Barroso, que foi a sua intérprete predilecta.

Considerado habitualmente um coreógrafo lírico, como o confirmam as suas coreografias de inspiração romântica, a sua obra de 1984 *Só Longe Daqui*, assinada em co-autoria com Ricardo Pais, é uma ressalva no seu percurso coreográfico e também no da Companhia. Vasco Wellenkamp e o encenador Ricardo Pais criaram uma obra que introduziu no Ballet Gulbenkian um outro modo de representação que, partindo do modo coreográfico, nele não se esgotou, mas fez-se acrescentar pelos discursos e mecanismos teatrais, cénicos e musicais, pouco usuais no repertório desta Companhia. Por estas razões, *Só Longe Daqui* despoletou nos bailarinos participantes uma enorme curiosidade por outras práticas cénicas e suscitou no público um maior apreço pela contaminação das artes.

Coreógrafo de uma geração e de uma época — porventura o seu melhor coreógrafo — Vasco Wellenkamp foi também aquele que melhor encarnou o espírito de uma Companhia de repertório inspirada na «Modern Dance», como o é o Ballet Gulbenkian.

Tomaz Ribas escreveu sobre Vasco Wellenkamp: «Desde o seu *Concerto em Sol Maior* ao seu último bailado por nós visto — *Exultate Jubilate*, já estreado em 1987 — que Vasco Wellenkamp tem posto em evidência, a par da sua excelente musicalidade, um pendor simultaneamente dramático, romântico e lírico que confere às suas obras uma assinalável e sedutora qualidade poética e uma limpidez de escrita que lhe permite desenvolver um discurso profundamente intuitivo mais evidente na composição de “pas-de-deux” (...).

Jamais esquecendo a sua formação académico-clássica, tendo assimilado (mediante um original processo de depuração muito pessoal) as técnicas e linguagens da «Modern Dance» norte-americana e repensando (igualmente de maneira muito pessoal) o discurso coreográfico-gestual-dramático do expressionismo europeu, Vasco Wellenkamp,

como coreógrafo, insere-se naturalmente no âmbito da dança contemporânea (...) Não recorrendo a temas portugueses nem a música de inspiração folclórica portuguesa, Wellenkamp consegue, em muitas das suas obras, uma essência emocional eminentemente portuguesa: *Outono*, *Lúdica*, *Cinco Poemas de Amor*, ou *Danças para Uma Guitarra* são disso exemplo <sup>7</sup>.

### Olga Roriz

Nasceu em 1955 em Viana do Castelo. A partir de 1964, com a professora inglesa Anna Ivanova começa a sua formação de bailarina na Escola de Dança do Teatro de S. Carlos, que foi posteriormente continuada no Curso de Dança do Conservatório Nacional. Em 1976 entra como bailarina estagiária para o Ballet Gulbenkian.

Depois de se ter experimentado como coreógrafa nos cinco Estúdios Coreográficos realizados pelo Ballet Gulbenkian a partir de 1978, foi também com uma coreografia realizada para o Estúdio Coreográfico de 1983, a peça *Lágrima*, que Olga Roriz se impôs como a nova coreógrafa desta Companhia.

*Lágrima* foi uma coreografia que introduziu o espectáculo da violência sexual no interior de uma Companhia tradicionalmente lírica e com um reportório leve no que diz respeito ao tratamento dos temas amorosos.

Com música da rocker Nina Hagen, *Lágrima* foi uma profanação no palco do Ballet Gulbenkian, e foi também responsável por um renovado interesse que esta Companhia suscitou num público mais jovem.

A partir daqui, as suas propostas coreográficas constituíram um benefício para o Ballet Gulbenkian, na medida em que renovaram a sua imagem de Companhia de reportório, já demasiado desgastada por um reportório definitivamente marcado pelos coreógrafos «modernos» da década de setenta. A intervenção desta coreógrafa actualizou esta Companhia e trouxe-lhe um público novo, essencialmente constituído por uma geração mais identificada e mais atenta aos efeitos visuais do rock, do punk, da teatralidade do quotidiano, à componente espec-

---

<sup>7</sup> In *Colóquio Artes*, «25 anos de dança e bailado em Portugal», Tomaz Ribas, n.º 75, 2.ª série, Dez. 1987, Ed. F. C. G., Lisboa.

tacular das danças urbanas e a temas que rodeavam os conflitos de natureza sexual e de geração, habitualmente ausentes do reportório do Ballet Gulbenkian. À imagem das coreografias desta coreógrafa está, sem dúvida, associado o Ballet Gulbenkian nos últimos anos da década de oitenta.

Esta reforma estética de Olga Roriz não atingiu, no entanto, as estruturas mais profundas da Companhia. A programação do Ballet Gulbenkian persistiu no mesmo figurino. Embora aumentando os seus espetáculos e alastrando as suas digressões, cada programa continuou a ser pensado como um conjunto de peças, muitas vezes de autores com intenções estéticas diferentes, nunca sendo patente na programação a razão de tais aglomerações. Por isto, a variação introduzida por Olga Roriz acabou por ser assimilada pela lógica deste reportório, apesar da intervenção reformadora patente nas obras desta coreógrafa.

Daqui adveio um efeito, algo perverso, provocado pelo seu aparecimento na cena coreográfica portuguesa e que foi o de uma padronização da dança mais contemporânea, modelada pela obra de Olga Roriz. Por este efeito se fazia aproximar, erradamente, a dança europeia à dança da coreógrafa portuguesa e se excluíam outras propostas coreográficas que, paralelamente e em circuitos marginais, se queriam expressar.

Os anos de 1984 e 1985 foram anos particularmente profícuos na carreira desta coreógrafa. Regressada de um curso para coreógrafos e compositores realizado em Guilford sob a orientação do coreógrafo Alwin Nikolais, cria em 1984 *O Livro dos Seres Imaginários*, a partir de um conto de Jorge Luís Borges, iniciando também a sua colaboração com o cenógrafo e figurinista Nuno Côrte-Real. Estreia-se como coreógrafa-solista com *Incerto-Exacto* e tem a sua primeira encomenda de um grupo exterior, o Dança Grupo, para quem coreografa *Cadência*, ainda em 1984.

Em 1985 cria duas das suas peças mais emblemáticas. Trata-se de *Terra do Norte*, para o Ballet Gulbenkian, com música tradicional do Minho e de Trás-os-Montes, numa recolha de Michel Giacometti. O cenário e os figurinos são de Nuno Côrte-Real. Com esta coreografia Olga Roriz apelava às suas raízes rurais, descalçava os bailarinos e oferecia-lhes o peso, o som da respiração e uma movimentação compacta do espaço como características espectaculares fundamentais.

*As Troianas*, para a Companhia Nacional de Bailado, foi a prova do reconhecimento de Olga Roriz como uma coreógrafa capaz de criar para uma Companhia de reportório, mesmo de reportório fundamentalmente clássico, sem que este estilo a iniba de impor os seus temas

coreográficos e o seu estilo de movimento. E fê-lo com enorme sucesso. Com música de Vitorino, Janita Salomé e Constança Capdeville, que assina a montagem da composição musical, é também a mulher o motivo desta coreografia. Aqui é a mulher abandonada, a mulher heroína da tragédia, o tema eleito. Com esta peça se inicia também uma colaboração e uma cumplicidade estéticas que se desenvolverão até ao final da década e que acusarão o sucesso ou o fracasso dos espectáculos feitos a dois. Os dois são a própria Olga Roriz e o cenógrafo e figurinista Nuno Carinhas.

*Tu e Eu* encenada por João Lourenço no Teatro Aberto e *Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica* para o Forum de Viseu, encenada por Ricardo Pais e com a colaboração de António Emiliano, Luís Madureira e António Lagarto, constituíram as peças de estreia no teatro desta coreógrafa. Na segunda, para além da sua participação enquanto coreógrafa, era a sua presença em palco, representando o personagem de Zefa, um dos aspectos dramáticos mais interessantes desta excelente encenação.

O ano da sua consagração — 1985 — ficou assim registado pelo crítico Augusto M. Seabra: «...as suas obras patenteiam (e transmitem), antes do mais, o lugar do corpo como fonte primeira de emoção. São ritos de amor e de guerra num mundo tribal, originados num vitalismo essencial em que o corpo se faz teatro, em consonância com os elementos sonoros básicos que suscitam a energia e o movimento, a voz e as percussões»<sup>8</sup>.

Até ao final da década, esta coreógrafa continuará a desenvolver os temas e os motivos que lhe definiram um estilo próprio. Encontrou um outro motivo coreográfico do qual resultaria uma outra série de espectáculos. Trata-se do lado sombrio do espectáculo enquanto matéria coreográfica. As peças *Espaço Vazio*, *Casta Diva*, 1988e, de certa forma, *13 Gestos de um Corpo* são os exemplos. Continuou as suas colaborações com encenadores, músicos, cenógrafos e iluminadores. Foi, aliás, com estas colaborações, uma das criadoras que a seu modo, nesta década, mais contribuíram para uma concepção do espectáculo de dança como um espectáculo total, onde são determinantes as intervenções de outros elementos do espectáculo, como sejam a cenografia, as luzes, os figurinos, a música, etc.

A sua última coreografia de 1989 foi o solo *Jardim de Inverno*, dançado pela própria coreógrafa e produzido pelo Carrefour des Regions

---

<sup>8</sup> In *Expresso*, «Olga Roriz: Coreógrafa», Augusto M. Seabra, 3/8/85.

de l'Europe. Assim, a terminar a década, Olga Roriz obtinha o reconhecimento dos circuitos estrangeiros de produção de dança e ensaiava um reportório de coreógrafa-solista à margem da sua Companhia. Mas já em 1990 haveria de criar para o Ballet Gulbenkian duas obras, *Isolda* e *Idmen B*, a primeira das quais, só dançada por mulheres, invocava pelo mesmo tom de abandono e com a mesma dramaticidade *As Troianas*.

### *A Companhia Nacional de Bailado*

No mesmo ano em que o Ballet Gulbenkian iniciava um novo período da sua história, uma velha aspiração de um sector do bailado português, mais identificado com a dança académico-clássica era realizada. Só possível após a Revolução do 25 de Abril de 1974 e por algum investimento cultural que ela fomentou, foi criada, por despacho governamental, a Companhia Nacional de Bailado. Datado de 12 de Julho de 1977, o despacho da Secretaria de Estado da Cultura era a primeira de uma série de decisões oficiais que tiveram como intuito criar uma Companhia de Bailado cujos objectivos eram entre outros: «promover e difundir o bailado, bem como formar e estimular novos bailarinos, coreógrafos e técnicos; produzir bailados, sempre que possível pertencentes ao património coreógrafo e musical português (...); produzir os bailados mais relevantes do património universal clássico ou contemporâneo; apoiar os restantes grupos de bailado (...); criar e manter um centro de formação visando o aperfeiçoamento e a profissionalização dos artistas e técnicos de bailado», etc.

É notório que o excesso de objectivos aparecia alheado da realidade balética portuguesa, como se veio a confirmar desde a primeira audição para bailarinos portugueses, até às mais recentes criações, mas, principalmente, aparecia destituído de qualquer reflexão prévia sobre a necessidade de o Estado criar uma Companhia deste género, da sua viabilidade, e alheio a uma realidade balética mundial, onde era já notório, naquela altura, que só as Companhias de elevado nível técnico e de interpretação, e suportadas por grandes recursos económicos, iriam subsistir.

Ao contrário disto, a Companhia foi criada e, no mesmo despacho, dava-se também fim ao Verde Gaio, cuja actividade e património

«deveriam ser transferidos até ao final desse ano para a C.N.B.». Apesar da celeuma e de alguma, pouca, discussão pública que esta decisão provocou, ela prendia-se sobretudo com questões de natureza laboral, já que a decisão oficializava, administrativamente, o que há muitos anos era uma situação de facto. O Grupo de Bailados do Verde Gaio, criado em 1940 por António Ferro, fazia parte de um conjunto de instrumentos de imposição de um regime e de uma política cultural num estilo de «modernismo nacional», para a qual o Verde Gaio deveria contribuir, dançando um «folclore nacional estilizado» e no qual a maioria das danças era da autoria de Francis Graça, o seu director artístico.

Mesmo depois de em 1970 passar a ser dirigido por Margarida de Abreu — que tinha criado e gerido de 1944 a 1960 o Círculo de Iniciação Coreográfica, o qual apesar das suas esparsas apresentações sempre se reivindicou de uma linha coreográfica mais coerente e de gosto mais moderno — não conseguiu fazer mais do que prolongar a agonia de um grupo sem preparação técnica, com um conjunto de produções sem qualquer substância coreográfica e artística.

Aparecia, portanto, como natural, o encerramento das actividades de um grupo em declarada decadência e que, para além disso, também já há muito não tinha regime a quem servir.

Sem qualquer tradição de dança clássica, sem bailarinos com um mínimo de formação em dança académico-clássica, sem uma escola de formação de bailarinos profissionais, a criação da C.N.B., nestas condições, foi extemporânea e gerou equívocos que ainda hoje afectam esta Companhia.

Para dirigir artisticamente a C.N.B., primeiro como consultor artístico e, posteriormente, como director artístico, foi convidado o bailarino e coreógrafo Armando Jorge. Armando Jorge iniciou a sua formação com Margarida de Abreu no Círculo de Iniciação Coreográfica (1958-60) e chegou a fazer parte do elenco dos Bailados do Verde Gaio, onde foi primeiro-bailarino (1961). Mas foi a partir de 1962, no Canadá, nos Grands Ballets Canadiens, que Armando Jorge alcançou o prestígio internacional, dançando o repertório clássico. Promovido a primeiro-bailarino dos Grands Ballets Canadiens em 1965, realizou várias digressões internacionais onde, a par do repertório clássico, dançou algum repertório contemporâneo e em especial Balanchine. Trabalhou também com Maurice Béjart no Ballet do XXème Siècle e, em Portugal fez parte do elenco e coreografou para o Ballet Gulbenkian entre 1966 e 1977.

O primeiro «maître de ballet» da C.N.B. foi Laszlo Tamasik. Laszlo Tamasik foi solista da Companhia de Ballet de Budapeste até 1967, altura em que se refugiou no Canadá, onde acabaria por dançar nos Grands Ballets Canadiens. Antes de vir para Portugal já iniciara a sua carreira de «maître de ballet» especializado no bailado clássico da escola russa.

Conforme era previsível, a audição para formar o elenco da Companhia a partir de bailarinos portugueses foi frustrada pela inexistência de uma tradição ou escola de bailado em Portugal. Foi socorrendo-se de bailarinos estrangeiros, a maioria ingleses, audicionados na Royal Ballet School e no Dance Center, a que se juntaram alguns bailarinos portugueses, nessa altura a estudarem também em Londres, que a Companhia se formou.

O primeiro elenco acabou por ser constituído por vinte e seis bailarinos (dezanove bailarinas e sete bailarinos), dos quais quinze (onze bailarinas e quatro bailarinos) eram estrangeiros. Para além do «maître» todos os outros professores eram estrangeiros, ainda que entre eles estivesse o ex-solista do Royal Ballet, o basco Pirmin Trecu, há alguns anos residente no Porto, onde dirigia a Academia de Bailado Clássico, uma escola de formação de bailarinos. A situação era em tudo semelhante aquela em que tinha surgido o Grupo Gulbenkian de Bailado, excepto na diferença abissal dos recursos económicos que, neste último, eram incomparavelmente maiores.

A Companhia Nacional de Bailado apresentou o seu primeiro espectáculo no Porto, no Teatro Rivoli, no dia 5 de Dezembro, e a estreia oficial foi em Lisboa, no Teatro Nacional de S. Carlos, no dia 17 desse mesmo mês. O programa destes espectáculos era constituído por: *Lago dos Cisnes* (2.º acto) de Petipa, na versão de Brydon Page, com música de Tchaikowski, cenário de Cruzeiro Seixas e figurinos de Hugo Manuel; *Canto de Amor e Morte* de Patrick Hurde, com música de Fernando Lopes Graça, cenário e figurinos de Júlio Resende; *Pas de Deux* do *Quebra Nozes* e do *D. Quixote*; *Suite Medieval* de Brydon Page, com música de Frederico de Freitas, cenário e figurinos de Artur Casais. Dançaram no papel de Odette (*Lago dos Cisnes*), em dias alternados, Raya Lee e Luísa Taveira e, no papel de Siegfried, Peter Maller e Philippe Talard, em dias alternados também.

Este programa de estreia, tendo em vista as obras que foram apresentadas, renunciou as combinações de reportórios seguidas ao longo dos treze anos de existência da Companhia. Reivindicando pautar a sua programação pela execução de um dos objectivos mais contraditórios aquando da sua criação — o de apresentar um «repor-

tório universal» — a C.N.B. tem combinado nos seus programas obras de Petipa com Balanchine, Lifar, Jöss, Limón, van Dantzig, Nebrada, Fernando Lima, Carlos Trincheiras, Olga Roriz, Armando Jorge, etc.

Estas combinações de repertório, aparentemente justificadas por essa função pedagógica que assinalou o seu aparecimento, ladeiam uma reflexão de fundo sobre o papel e as possibilidades do repertório de uma Companhia Nacional de Bailado, no final da segunda metade do século XX na Europa, e esquecem-se dos dispositivos necessários para a formação dos seus bailarinos professores, e coreógrafos.

Quatro anos após a sua criação, estas questões estavam ainda ausentes das principais preocupações da Companhia e o seu relativo sucesso no estrangeiro contribuíram para as evitar.

A este propósito, cite-se a impressão deixada pela Companhia numa das suas primeiras digressões internacionais, testemunhada pela crítica de Marcelle Michel no «Le Monde» de 20 de Fevereiro de 1982: «Vale a pena dar um salto ao Teatro dos Campos Elísios para ver esta Companhia até agora desconhecida em Paris. Companhia sem estrelas, ela seduz pela qualidade, a textura, poderíamos dizer da sua dança precisa, sensual, elástica, trabalhada com doçura — uma dança de veludos. Formada já lá vão quatro anos, a Companhia é treinada a partir de uma base clássica aberta para a expressão contemporânea, do género híbrido que se tem propagado no mundo ocidental, o que lhe permite dançar tanto Béjart como Lubovitch ou Kilyan.

Um dos programas é constituído por bailados modernos que datam dos anos sessenta e setenta; ele valoriza a plasticidade dos bailarinos, muito à vontade a dançarem um *Andante* de Lawrence Gradus, e uma «suite» de Rudi van Dantzig, *Ramifications*, com temíveis «enchaînements». O Ballet de Portugal tem em Armando Jorge um «manager» eficaz, mas não se pode dizer que ele seja um coreógrafo genial. À sua versão de *Carmina Burana* falta-lhe invenção de gestualidade (...)

O segundo programa é clássico. Aqui encontramos a filiação da Companhia no Ballet Gulbenkian, para o qual Georges Skibine tinha composto uma segunda versão do seu *Romeu e Julieta*, substituindo a música de Berlioz pela partitura de Prokofiev, menos romântica. A coreografia era elegante com os grupos fluindo e com um combate de espadas marcado com o rigor que caracterizava o clima esteticista dos filmes de Zeffirelli. Um dispositivo cénico muito articulado de Filipe de Abreu beneficia os efeitos teatrais. Os bailarinos são de uma beleza requintada, em particular Maria José Branco (uma Julieta suave

e infantil), Miguel Lyzarro (um Romeu veloz), Guilherme Dias (Tibaldo), Alfredo Gesta (Mercúrio) e outros, todos jovens e espontâneos».

Ao contrário do que podia preconizar este testemunho, nos anos seguintes a Companhia, embora aumentando o número de obras do seu reportório, não aumentou a qualidade interpretativa, técnica e dos outros recursos do espectáculo.

Ao longo das treze temporadas da sua existência e das várias digressões nacionais e internacionais, a Companhia Nacional de Bailado apresentou setenta e seis obras, das quais muitas foram apenas apresentações de partes de obras ou variações. Ou ainda de montagens da mesma obra, ou parte, por vários coreógrafos.

Do reportório académico-clássico estrearam-se treze — *Quebra Nozes, Giselle, Lago dos Cisnes, La Bayadère, Les Sylphides, Festival das Flores, A Bela Adormecida, Raymonda, La Sylphide, Paquita, Petrushka, Pássaro de Fogo, Coppélia*; do reportório neoclássico e moderno foram apresentadas 36 peças assim distribuídas: Balanchine (4), Oscar Arraiz, José Limón (3), V. Nebrada, Patrick Hurde, Brydon Page, Lawrence Gradus (2), Kurt Jöss, J. Perrot, R. Chai, M. Renault / L. Mérante, Serge Lifar, Judith Marcuse, Norman Walker, D. Lichine, Tony Hulbert, Skibine, Michael Corder, Rudi van Dantzig, Heinz Spoerli, G. Veredon, E. Volodini / Gorsky, Laszlo Tomasik, Victor Navarro, Eric Senen (uma obra de cada coreógrafo). Da autoria de coreógrafos portugueses a Companhia possui, como seu património, dezassete obras de: Armando Jorge (8), Carlos Trincheiras (4), Fernando Lima, António Rodrigues, Olga Roriz, L. Marta e Victor Linhares (com uma obra cada um).

Vários artistas plásticos portugueses foram solicitados a colaborar com a Companhia para desenharem cenários e figurinos. Entre outros: Da Silva Nunes (pseudónimo de Armando Jorge), Artur Casais, Nuno Carinhas, Cruzeiro Seixas, António Casimiro, Júlio Resende, Lagoa Henriques, Manuel Lapa, Justino Alves, Gil Teixeira Lopes, Espiga Pinto, Nuno Côrte-Real, etc. Por sua vez, alguns compositores portugueses colaboraram com a Companhia, na maioria dos casos a partir de obras já existentes, sendo mínimas as encomendas expressamente feitas para peças da Companhia. Os compositores a que mais recorreu foram: Álvaro Cassuto, Constança Capdeville, Alexandre e João Paulo Soares, Fernando Lopes Graça, Frederico de Freitas, Joly Braga Santos, António Vitorino d'Almeida, Luís de Freitas Branco.

Em Julho de 1985, a Companhia foi, por decreto-lei, integrada no Teatro Nacional de S. Carlos. Com ela foi também integrado o seu centro de formação de bailarinos, criado aquando da formação da Companhia,

com o objectivo específico de formar bailarinos profissionais preparados essencialmente para o repertório académico-clássico. Após treze anos de existência, este objectivo continua por se realizar satisfatoriamente. Algumas vicissitudes por que passou o centro justificam esta situação, mas a razão maior encontra-se na indefinição do repertório da Companhia, dos seus objectivos actuais e de um modelo de formação de bailarinos mais coerente e também mais actual.

Presentemente o elenco da Companhia é constituído por um total de sessenta e cinco elementos, dos quais trinta e oito são bailarinas (quinze estrangeiras e vinte e três portuguesas) e vinte e sete bailarinos (dez estrangeiros e dezassete portugueses). Estes números confirmam que a decisão tomada em 1977 foi apressada, nomeadamente porque não teve em conta a necessidade de criar as estruturas correctas para a formação de bailarinos portugueses, ou de exigir uma mais perfeita formação ao Curso de Dança oficial que já existia no Conservatório Nacional.

Do elenco da Companhia, as bailarinas Isabel Fernandes, Luísa Taveira e Cristina Maciel constituem, por sua vez, um trio interpretativo de referência dos últimos anos da breve história desta Companhia de bailado.

A par do elenco residente, a Companhia tem apresentado nos seus espectáculos outros bailarinos e bailarinas reconhecidos como especialistas na interpretação de determinadas obras. Mencionem-se Sylvie Guillem, Yuriko Kawaguchi, Ludmilla Semenyaka, Nina Ananiachvili, Cyril Atanassof, Patrick Armand, Fernando Bujones, Manuel Legris e Alexei Fadeyetchev.

A este propósito e pelas semelhanças de perfis, cabe aqui indicar algumas das Companhias e intérpretes que visitaram Portugal nos últimos anos: Rudolfo Nureyev dançou em Lisboa em Junho de 1968, integrado no elenco do Royal Ballet, o Ballet Nacional de Cuba e a bailarina Alicia Alonso (1974), o Ballet da Ópera de Paris que dançou *A Bela Adormecida* e *Giselle*, em Julho de 1979, a Companhia de José Limón, a primeira vez, em Setembro de 1977, a Rambert Dance Company, em Fevereiro de 1989.

### *Anos 80*

#### *As Primeiras Pequenas Companhias*

Em 1979, primeiro em Maio e depois em Setembro, dois grupos de dança apareceram como pioneiros de um movimento alternativo à produção

coreográfica do Ballet Gulbenkian. Mais semelhantes nos seus projectos do que a origem dos seus principais intervenientes poderia fazer crer, veio-se anos mais tarde a constatar que, também para eles, o alheamento das novas linguagens coreográficas e dos novos modelos de produção, que nesta época se começavam a impor por toda a Europa, custar-lhes-ia atravessar toda década, sem que da sua passagem tivessem deixado grandes contributos para a História da Dança em Portugal. E, no entanto, foram os únicos que perduraram, mais por teimosia do que pela inovação, do conjunto de pequenos grupos que proliferaram na primeira metade dos anos 80.

O Grupo Experimental de Dança Jazz, posteriormente transformado na Companhia de Dança de Lisboa (1984), iniciou a sua actividade em Setembro de 1979 sob a influência de um clima de euforia de um género efémero e de substância coreográfica pobre, como foi a dança-jazz. Passada esta euforia e no rescaldo de «Fame», a série de televisão que mais adeptos angariou para este género, a Companhia de Dança de Lisboa enveredou por um reportório híbrido, de peças pouco imaginativas, acabando por se instalar numa linha coreográfica passível de ser assemelhada a um género de Dança Pop. É com este género de reportório que esta Companhia, actualmente subsidiada regularmente pela Secretaria de Estado da Cultura, tem realizado as suas inúmeras digressões pelo País. Com todos os benefícios e malefícios inerentes a este reportório e para públicos cuja informação em dança é nula ou quase inexistente.

Por sua vez, em Maio de 1977, estreou-se na Trafaria o Dança Grupo. O programa dessa estreia incluía: *Areias* de Paula Massano, com música de compositores anónimos espanhóis do século XIII, *Adágio*, com música de Bela Bartok, e *Às Vezes*, com música popular do Algarve, ambas coreografias de Elisa Worm. A esta última coreógrafa se deve a ideia da criação do Dança Grupo. Elisa Worm, uma ex-bailarina do Grupo Gulbenkian de Bailado, com algumas experiências coreográficas anteriores, era professora de dança no Conservatório Nacional, donde, aliás, provieram a maioria dos bailarinos deste grupo.

O isolamento da coreografia de outras práticas artísticas e a adopção de modelos de produção ultrapassados terão sido as razões maiores do insucesso do Dança Grupo, ao longo dos onze anos da sua existência.

As alternativas ao Ballet Gulbenkian, que estas duas Companhias quiseram protagonizar e que não se reduziam a alternativas de elencos, foram goradas também porque não apareceram, de facto, como alternativas estéticas e porque, mais uma vez, a falta de uma formação sólida dos intérpretes fazia pesar negativamente na recepção das obras.

1985-1990

## A NOVA DANÇA PORTUGUESA

A 14 de Novembro de 1981 estreou-se no Teatro Carlos Alberto, no Porto, integrado no programa do Fitei (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) a coreografia *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*. Eram autoras desta coreografia, dançada pelo Dança Grupo, a directora artística da Companhia, Elisa Worm, e a coreógrafa Paula Massano. *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* tinha como pressuposto temático a obra de Picasso em vários dos seus períodos e citava algumas das figuras fundamentais da sua pintura tais como os arlequins, os músicos, os saltimbancos e as meninas. Foi um espectáculo concebido sem interrupções, com a duração aproximada de 75 minutos, e nele se experimentou uma estética da «performance», onde a utilização de figurinos e adereços escultóricos serviam para expressar a «joie de vivre». A coreografia decompunha o espaço, suscitando, deste modo, pensar a correspondência de uma representação cubista na dança.

*Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* foi, no panorama da dança portuguesa da altura, o primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem coreográfica à margem da hegemonia do Ballet Gulbenkian e da sua estética. Constituiu também a primeira tentativa de criar um espectáculo de dança que fosse um espectáculo de autores. Os colaboradores para os outros elementos deste espectáculo — o cenógrafo e figurinista Nuno Carinhas, a compositora Constança Capdeville e o iluminador Orlando Worm — haveriam todos eles de constituir, anos mais tarde, um grupo de intervenientes fundamental na criação da Nova Dança Portuguesa.

Esta obra não provocou rupturas estéticas imediatas, mas foi o prenúncio de uma nova era para a dança portuguesa que surgiria poucos anos mais tarde.

No início de 1984 e por proposta também de Paula Massano, estreava na galeria «os Cómicos» *Zoo&Lógica — uma instalação a habitar por coreografias*, nome que anunciava um espectáculo que

haveria de constituir, pelas suas características específicas, a primeira obra da Nova Dança Portuguesa.

*Zoo&Lógica* compunha-se de três coreografias que «habitavam» o espaço da galeria concebido por Nuno Carinhas, que foi também o figurinista das três obras.

As três coreografias que se desenvolviam neste espaço eram da autoria dos bailarinos Gagik Ismailian, Ana Rita Palmeirim e Paula Massano. Os dois primeiros eram bailarinos do Ballet Gulbenkian e já tinham feito outras experiências coreográficas quer nos «Estúdios Coreográficos» desta Companhia quer no Dança Grupo. Aqui, com estilos diferentes, tentavam também criar coreografias num espectáculo que tinha como principal característica inovadora o ter sido produzido à margem da dependência dos subsídios regulares da Secretaria de Estado da Cultura, ensaiando ser custeado por entidades privadas, facto de que não resultou um saldo económico positivo.

*Zoo&Lógica* constituiu um desvio radical na estética e nos moldes de realização dos espectáculos de dança em Portugal. Na análise que fazia da actividade de dança do primeiro trimestre de 1984, o crítico do «Expresso», Gil Mendo, escrevia a propósito deste espectáculo: «...O espaço, o volume, o pormenor do gesto e da expressão (que também é gesto) são aqui peças de idêntico valor no puzzle que é a visão de cada espectador, ao contrário do espectáculo convencional em que a distância em relação ao palco pode induzir na ilusão de que o movimento é desenhado numa superfície bidimensional. O espectador tem, aliás, que escolher para onde olha e, deste forma, escolhe as peças do seu próprio puzzle.

Há neste espectáculo — *Zoo&Lógica* — uma progressão muito interessante: Gagik Ismailian fez uma colagem, cheia de humor e imprevisto, de gestos e movimentos retirados em parte dos jogos e expressões infantis, em parte dos filmes de terror, em parte de situações grotescas do quotidiano, com a característica de serem gestos de afirmação mais do que de diálogo — a ameaça, o medo, a teimosia, o esgar, o entretenimento. A voz também tem essa característica: os gritinhos de prazer ou de susto, os beijos que se atiram, a frase «Não tenho fome» teimosamente repetida.

No trabalho de Ana Rita Palmeirim há uma relação com o «outro» e com o som e os objectos isenta de emocionalidade, de efeito muito belo: o solo de Margarida Bettencourt com os movimentos presos por um fio imaginário, o seu dueto com Gagik Ismailian e o trio com Filipa Mayer são lindíssimos. Aqui o gesto e o som ilustram-se mutuamente,

a música é graficamente desenhada na tela transparente, e há um divertido coro de vozes sobrepostas que traz escrito nos vestidos um texto só parcialmente legível.

Paula Massano usa um texto inteligível, que vai sendo dialogado pelos intérpretes e depois dito em «voz off» por um narrador, e cria uma atmosfera de idílio, sedução e sensualidade, tanto entre os intérpretes como na sua relação com o espaço e os objectos. É muito belo o jogo entre Ana Rita Palmeirim e Gagik Ismailian com as bolas coloridas, e muito interessante a utilização que é feita da cadeira e do aquário. Há algo de lânguido nos gestos, no repouso, na troca de olhares entre os intérpretes, que transmite uma sensação de bem-estar, de fruição do corpo, do espaço e do habitat, de grande efeito estético.

Muito bem produzido este espectáculo de tocante simplicidade, que é um encontro de várias artes carregado de gentileza»<sup>9</sup>.

Foi nesta temporada que, em Junho de 1985, a Companhia de Lucinda Childs, a Companhia estrangeira convidada do Ballet Gulbenkian deste ano, foi fortemente pateada, no final do seu programa que incluía *Einstein on the Beach*, por um vasto sector do público do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, que, vinte anos após o seu aparecimento, continuava a recusar a estética da dança pós-moderna americana e a linguagem minimalista utilizada por esta coreógrafa.

Neste mesmo ano, o Serviço «ACARTE» (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), criado por Madalena Perdigão, era inaugurado a 7 de Maio e propunha-se no seu programa relativo à dança produzir projectos multidisciplinares, apresentar espectáculos de dança de grupos portugueses independentes, realizar sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas, culminando em espectáculos, e apresentar pequenas companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

Ainda neste mesmo ano, o ACARTE haveria de iniciar o seu programa de dança estrangeira, apresentando na sala polivalente do Centro de Arte Moderna, em Dezembro, um espectáculo da coreógrafa da última geração americana, Molissa Fenley.

Com este espectáculo se iniciava uma radical programação de dança, que haveria de ser o outro factor determinante para o aparecimento do movimento da Nova Dança Portuguesa. Nos cinco anos imediatos o Acarte formaria um novo público, realizaria várias acções de formação

---

<sup>9</sup> In *Expresso*, «Jovens Coreógrafos», Gil Mendo, 3/3/84.

conducentes à amostragem de outras linguagens, métodos e propostas coreográficas e pela sua sala polivalente e pelos ENCONTROS ACARTE, haveriam de passar alguns dos protagonistas fundamentais da Dança Americana da década de oitenta, da Nova Dança Europeia e do neo-expressionismo alemão. Entre outros: Stephen Petronio Company (1987 e 1989), Dana Reitz (1988), Anne Teresa de Keersmaeker (1987 e 1989), Jean-Claude Gallotta (1987), Wim Vandekeybus (1987 e 1989), Josef Nadj (1988), Daniel Larrieu (1989), Michel Kelemenis (1989), Mudances (1989), Susanne Linke (1986 e 1988) e Pina Bausch (1989).

Através do seu mapa de produções o ACARTE viabilizaria, ainda que de forma menos selectiva e menos criteriosa, alguns projectos de coreógrafos portugueses, alguns dos quais eram, já no final da década, os coreógrafos fundamentais da dança portuguesa contemporânea.

Em Coimbra, uma outra organização formada por estudantes, com meios económicos escassos, mas revelando desde o seu aparecimento uma preocupação por uma actualização permanente da programação e da formação, teve também um papel pioneiro no aparecimento deste movimento. Trata-se da Bienal Universitária de Coimbra (S.I.T.U.), originariamente chamada Semana Internacional do Teatro Universitário por ter surgido como uma bienal de teatro universitário. A B.U.C. foi a primeira organização a produzir e a apresentar a Nova Dança Portuguesa, facto que aconteceu na S.I.T.U.-84 com a produção da coreografia *Solos* de Paula Massano e Nuno Carinhas.

A esta produção se seguiram outros convites nas edições posteriores, e todos eles confirmavam, pela presença dos seus principais protagonistas, a atenção e o investimento que esta organização fazia neste movimento de renovação da dança portuguesa.

Em 1985 acabava a hegemonia de gosto do Ballet Gulbenkian e iniciava-se um novo período para a história da dança em Portugal.

A dança que agora começava reivindicava-se de ser contemporânea da dança que na mesma altura se produzia noutros países da Europa como a França, a Inglaterra, a Itália, a Bélgica, a Holanda e a Espanha. Assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia, das quais se destacam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação. Mas, principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes, como o confirmam as biografias dos principais protagonistas, provenientes de diversas formações artísticas e com singulares projectos coreográficos, dos quais resultou uma Nova Dança de autores.

*Paula Massano*

Nasceu em Angola em 1949 e veio viver para Portugal continental em 1959. O facto de ter nascido neste país da África Negra, antiga colónia portuguesa, foi determinante na formação do imaginário daquela que é a coreógrafa pioneira da Nova Dança Portuguesa. Ela própria diz: «Nasci em África. A magia, o encantamento rodearam a minha infância, perduraram no teor do silêncio que erigi como *médium* entre mim e os outros. Lembro-me dos cheiros fortes, da tonalidade dos dias, dos sons que marcavam parte do dia. Lembro-me de dançar e de ver dançar»<sup>10</sup>.

Começando por fazer uma formação em dança clássica, primeiro no estúdio de Anna Mascolo e depois na Escola de Dança do Conservatório Nacional, foi ainda durante estes anos de estudante, de 1962 a 1977, que Paula Massano se começou a interessar por outras técnicas, expressões e disciplinas corporais. Frequenta cursos de pantomima moderna, de improvisação dramática e de voz. Entusiasmada com o trabalho do «Living Theatre» e com o teatro de Antonin Artaud, inicia a sua primeira incursão nesta área, participando na montagem da peça de Peter Weiss «Marat Sade».

Entretanto, em 1971, abandona a aprendizagem de dança para frequentar os cursos de Pintura e de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde permanecerá até 1974, ano em que esta escola encerra e Paula Massano regressa à sua formação em dança.

Em 1978, um ano depois de ter acabado a Escola de Dança do Conservatório Nacional, Paula Massano inicia com o grupo de teatro «O Bando», agora já como coreógrafa, uma das mais profícuas e rendáveis colaborações para o teatro que se fez em Lisboa nesta década. Para além do «Bando», com quem colaborará assíduas vezes, nomeadamente no espectáculo «Montedemo» (1987), é convidada para trabalhar com o encenador Ricardo Pais: *3.º Mundo* (1981), *Tanza Variedades* (1983), *Anatol* (1987) — com Fernanda Alves: *A Sobrinha do Marquês* (1981) — com a Cornucópia: *O Público* (1989).

Algumas das obras mais determinantes da sua biografia resultaram de «workshops». Exemplos: *Memórias e Refracções do Festival* (1986)

---

<sup>10</sup> Paula Massano, trecho da comunicação apresentada no Colóquio sobre a Nova Dança Portuguesa, promovido pelo Forum Dança no ACARTE em 30/6/1990.

e *Lisboa-Nova Iorque-Lisboa I* (1986). Com este modelo Paula Massano tentava conciliar uma actividade que lhe era cara, a do ensino, com a actividade de criadora. Para participarem nestes «workshops» Paula Massano convidava outros artistas de outras áreas e investigadores de outras disciplinas, bailarinos, actores, etc., e ainda mostrava, no decorrer dos trabalhos, os resultados ao público, querendo com isto fomentar a discussão e o diálogo cultural entre criadores e receptores.

A confirmar mais uma vez o seu pioneirismo, e sem o saber, tomava a mesma atitude de outros coreógrafos em França e em Itália. Paula Massano partia em 1985 para Nova Iorque. A sua finalidade era contactar com outras técnicas de dança, outros métodos de composição e tomar contacto com a vida cultural nova-iorquina. Nesta cidade estudou na escola da Companhia de Merce Cunningham e frequentou outras escolas de dança, nomeadamente as de danças africanas.

Com esta nova experiência regressa em 1986 a Lisboa e, depois dos dois «workshops» realizados nesse mesmo ano, elabora projectos de estudo e criação coreográfica que não têm seguimento por falta de apoios estruturais.

Em Março de 1988 participa num conjunto de manifestações artísticas dedicadas ao Expressionismo, para as quais cria e apresenta no Teatro do Bairro Alto a peça *Pinacolada*. Para além de José Ribeiro da Fonte, que foi o responsável pela banda sonora — uma colagem de compositores expressionistas — *Pinacolada* contou com a participação do pintor Pedro Portugal, a quem coube a concepção plástica de todo o espectáculo, de Paulo Graça, que desenhou as luzes, e dos bailarinos Filipa Pais, Francisco Camacho e José Laginha.

*Pinacolada* era uma obra onde se manifestava o seu permanente trabalho de reflexão sobre a dança, a sua relação com o espaço e a sua história mais recente. Estes propósitos foram conseguidos através de uma propositada colagem de materiais. A sua origem provinha do vocabulário e de algumas frases das obras de Pina Bausch, Mary Wigmann e Meyerhold, assim como de imagens da pintura de Edvard Munch e de Egon Schieller. Esta obra teve duas apresentações no Teatro do Bairro Alto e no hall do Teatro Nacional de D. Maria II, mas foi sempre apresentada como inacabada.

No primeiro trimestre de 1990 realizou-se a 2.<sup>a</sup> Mostra de Dança Portuguesa promovida pelo ACARTE e Paula Massano foi convidada a participar com uma obra produzida pelo próprio ACARTE. Paula Massano criou a coreografia *Estranhezas*. A peça era formalmente dividida em três blocos e, em cada um deles, eram tratados os diversos

temas da composição: da geometria fauvista às estruturas de composição de inspiração modernista.

Ainda que citando materiais de peças e experiências coreográficas anteriores, *Estranhezas* era uma peça acabada. Nela estavam concluídos os seus processos de composição e as memórias afectivas referentes ao seu imaginário africano. A densidade e complexidade dos movimentos executados pelos bailarinos demonstrava uma grande mestria de composição e provocava uma resistência a uma recepção visual imediata. *Estranhezas* apresentava-se como uma obra para guardar, uma peça de retardamento. A música de António Emiliano funcionava como uma parede tecida, donde a coreografia parecia soltar-se.

### *Madalena Victorino*

Nasceu em Lisboa em 1956. Sem nunca ter tido qualquer formação tradicional em dança, mas desde muito cedo vocacionada para a prática do desporto, em especial da natação, partiu para Londres em 1975 e aí frequentou a London School of Contemporary Dance. Em 1977 matriculou-se no Laban Centre do Goldsmith's College, onde frequentou o curso de Dança Educacional, tornando-se assim a primeira coreógrafa portuguesa cuja formação em dança foi feita numa universidade.

Em Setembro de 1980 regressou a Portugal e, de imediato, iniciou um projecto de instalação nas escolas e em centros de lazer comunitários de dança educativa. As premissas desta dança educativa supunham a realização de uma ponte entre a criação artística e a educação, contemplando esta última vertente um ensino que apela à experimentação constante, nomeadamente na área da composição e nas relações do movimento com o espaço, o peso e o tempo que são categorias sempre presentes neste tipo de disciplina. Compreendia também esta prática a participação de outros artistas das áreas mais diversas.

Nesse mesmo ano de 1980 inicia, num clube recreativo, o Ateneu Comercial de Lisboa, um dos projectos de prática coreográfica mais originais do panorama da dança portuguesa contemporânea.

Este projecto consistia em reunir num atelier coreográfico, que funcionava numa das salas do Ateneu, pessoas não profissionais de dança, oriundas das mais diversas profissões, idades e aptidões físicas,

e aí, segundo o princípio de total acessibilidade à dança pelo qual a todos é permitido o acesso a esta arte, num calendário anual, este grupo heterogéneo de pessoas, que chegou a reunir quarenta, tinha aulas de dança adaptadas às suas disponibilidades físicas, assim como aulas de composição coreográfica, eixo fundamental deste atelier. A par deste horário anual, realizavam-se sazonalmente projectos coreográficos para os quais se mobilizava todo o grupo do atelier, funcionando de forma semelhante ao modelo americano «work in progress».

Este atelier e todos estes trabalhos coreográficos funcionaram discretamente e à margem de todas as produções da restante dança portuguesa, durante sete anos. Foi a partir de 1987 que Madalena Victorinousou expor os seus trabalhos coreográficos.

O primeiro chamava-se *Queda num Local Imaginado* (28 de Maio de 1988). Tratava-se de um trabalho preparado no Ateneu a partir de uma situação de simulação de um espaço e das suas memórias e habitantes, já que nenhum dos intervenientes deste projecto conhecia a Quinta Maria Gil, tendo conhecimento dela através de mapas, plantas, desenhos e fotografias. Foi para este lugar, situado a 100 km a norte de Lisboa que, numa manhã de sábado, viajaram as 23 mulheres que nesta altura constituíam o Atelier, assim como o público que quis assistir ao trabalho coreográfico.

Chegado à Quinta Maria Gil, o grupo do atelier pôs em acção as movimentações espaciais e as cenas coreográficas que tinham sido ensaiadas. Primeiro no exterior, no terreno a descoberto. Aqui a movimentação foi feita colectivamente e em bloco, assemelhando-se a uma formação militar que progredia no terreno. A partir da entrada da quinta, o movimento evoluía para o espaço que rodeava a casa, ocupando os lugares vitais: alameda, alpendre, muro, soleira da porta. Os movimentos e as quedas eram caracterizados por dinâmicas aguerridas que ocupavam todo o espaço da quinta. Depois a coreografia evoluía para danças de trabalho e jogos. A segunda parte da coreografia decorria no interior da casa. Aqui, durante mais de duas horas, o espectador era convidado a visitar as múltiplas cenas que se desenvolviam por ciclos repetitivos, nos diversos espaços domésticos: da cozinha aos quartos e à sala de jantar. Este tipo de dispositivo cénico veio a tornar-se num dos mais característicos e eficazes processos de amostragem das suas obras como, por exemplo, *Projecto Tojeira* (Outubro de 1989) e *Torrefacção* (Maio de 1990).

Em Maio de 1989, Madalena Victorino criou no espaço do Museu da Água de Manuel da Maia *Madeira. Matéria. Materiais — Projecto*

*para uma ideia de corpo.* Neste projecto a coreógrafa tratou de confrontar diversos materiais de dança, a saber: santos de roca em madeira, o corpo de um engenheiro, o corpo de uma bailarina, preparado tecnicamente, e ainda os 36 corpos que neste ano constituíam o atelier de Madalena Victorino. A intenção subjacente a este projecto era partir da diversidade destes materiais de dança, dos seus ritmos e da sua qualidade de movimentos desiguais, como matéria coreográfica por excelência.

*Torrefacção* realizada na fábrica de torrar café Torrefacção Lusitana, no Bairro Alto, foi a última obra desta série de projectos coreográficos. Nela estavam explícitas as duas teses fundamentais desta série de trabalhos. A primeira dizia respeito ao espaço e é conclusivo que, nos trabalhos de Madalena Victorino, o espaço precede sempre e determina a composição. O espaço desta fábrica funcionou como cenário, mas também como dispositivo onde estavam armazenadas memórias de trabalho, de afectos, de processos de transformação da matéria, de sonoridades que inspiraram a composição coreográfica. A segunda traduzia-se na afirmação de que qualquer corpo contém em si a capacidade de produzir, a partir da sua própria biografia, um vocabulário coreográfico. Foi por isto possível detectar nesta obra, para além de uma gestualidade que decorria da extracção, feita aos próprios movimentos das máquinas e dos seus trabalhadores, uma outra fraseologia coreográfica que era consequência de um arranjo de composição a partir da gestualidade e dos movimentos específicos de cada corpo e da sua corporalidade específica. A este propósito escreveu o crítico António Melo:

«Madalena Victorino determina as suas escolhas pela descoberta de uma verdade de vida, que se esconde, mas está inscrita nas rugas das caras das pessoas e nas estrias de ferrugem do ferro da maquinaria. Estes espaços sujos, inacabados, caóticos, mas animados, são-no para serem continuados, e o que a coreografia faz é acentuar o sentido de espectacularidade que daqui sai»<sup>11</sup>. Também destas diversas corporalidades em confronto ou em cânone, mas que não eliminavam as diferenças da qualidade de movimento de cada corpo, surgiam tensões de fisicalidade, que abeiravam muito esta obra do teatro.

---

<sup>11</sup> In *Público*, «Imagens do Fazer e Gestos do Corpo», António Melo, 28/5/90.

## Vera Mantero

Nasceu em Lisboa em 1966 e a sua primeira formação em dança foi feita no estúdio de Anna Mascolo, que frequentou de 1976 a 1984, e no qual recebeu uma formação em dança clássica.

Entrou para o Ballet Gulbenkian em 1984, tendo trabalhado com a maioria dos coreógrafos convidados desta Companhia.

Reconhecida como uma excelente bailarina, com uma qualidade de movimento e uma energia que desde muito cedo a tornaram inconfundível, razões que justificaram a sua passagem a bailarina-solista do Ballet Gulbenkian na temporada de 1987/88. Foi, no entanto, a sua grande apetência pela composição coreográfica que cedo a destacou como coreógrafa.

Foi esta sua vontade de coreografar que a levou primeiro a participar como bailarina, em 1986 em Guildford, no curso internacional para coreógrafos e compositores e, posteriormente, a participar em muitos «workshops» dirigidos por coreógrafos, dos quais gosta de destacar os dirigidos por Stephen Petronio e Ann Papoulis.

Data de Agosto de 1987 a sua primeira coreografia. Chamava-se *Ponto de Interrogação* e foi uma das peças que se destacou do «12.º Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian». Desde essa altura e até ao Verão de 1989, utilizando situações informais, estúdios coreográficos ou as primeiras encomendas de Companhias, criou mais cinco coreografias. No conjunto trata-se de pequenas peças aparentando-se a estudos coreográficos, funcionando como uma obra onde é patente uma certa teoria do movimento do corpo circunscrito à sua intimidade.

Decisório para o seu destaque e para a solidez dos seus trabalhos é o processo de composição desta coreógrafa. Vera Mantero pensa e compõe coreograficamente a partir do processo de improvisação a que ela se submete, obtendo, como resultado, retóricas diferentes para as mesmas frases, com particular êxito para as coreografias onde ela é coreógrafa-intérprete.

As suas peças recusam qualquer classificação que passe por uma aproximação ao estilo Expressionista ou à «Modern Dance». No entanto, é manifesto que nas suas coreografias há uma vontade de que o corpo diga de si próprio. Contribui para isto o seu processo de composição, o seu fascínio pela antropologia e pela literatura e ainda a importância que dá à gestualidade como material coreográfico fundamental.

É exemplar deste estilo de composição a sua obra *As Quatro Fadinhas do Apocalipse*, apresentada em Julho de 1989. A peça partia da situação de quatro bailarinas que à boca de cena e sentadas sobre os joelhos formavam um friso de mulheres movimentando-se num ambiente de coreografia de câmara. A obra desenvolve-se entre dois pólos opostos: entre a leveza de uma gestualidade executada pelas mãos e pelos membros superiores em torno do rosto, como o principal referencial da presença do corpo, e a parte inferior do corpo. Esta servia como contraponto e peso e estabelecia com a parte superior um permanente diálogo de tensões físicas e de oposições de frases coreográficas. Numa possível referência à sua coreógrafa preferida — Trisha Brown — o corpo, ao longo de toda a composição e apesar das tentativas simuladas, nunca se desprende do chão. O movimento torna-se denso, mas simultaneamente leve, e a gestualidade é graciosa. Sem utilizar qualquer fundo musical ou sonoro, a não ser aquele que é consequência dos movimentos e da respiração, esta obra é porventura a mais musical de todas as peças desta coreógrafa.

Em Outubro de 1989 Vera Mantero parte para Nova Iorque por um período de um ano, para aí poder frequentar as aulas do estúdio de Merce Cunningham e de outros coreógrafos, e também aulas de voz e teatro. Mas, ainda em Novembro desse ano, é convidada pelo ACARTE a integrar o grupo dos três autores que em «Solos a Nijinsky» homenagearam este coreógrafo dos Ballets Russes. No programa, para além de Vera Mantero que dançava *Uma Rosa de Músculos*, participavam também os coreógrafos franceses Michel Kelemenis com *Faune Fomitch* e Daniel Larrieu com *Pour L'Instant*.

*Uma Rosa de Músculos* era um solo que associava a um domínio exímio do corpo uma escritura coreográfica onde se realçava um conhecimento profundo e detalhado da iconografia de Nijinsky. Este tinha sido absorvido pelo corpo da coreógrafa que depois o devolvia através de uma escritura que decorria de um movimento do corpo arritmico mas totalmente legível pela clareza com que o movimento, nas suas variações e posturas, se expressava. O final do solo encerrava a metáfora do voo, com a bailarina numa postura vertical invertida.

A propósito do seu próprio trabalho escreveu a coreógrafa: «A dança teatral é uma especialização no campo do espectáculo. Aliás, quanto a mim, é uma hiper-especialização e é por isso que a maior parte das vezes é tão aborrecida. (...) Para mim a dança, salvo raras e honrosas excepções, é uma coisa insatisfatória. A insatisfação é um processo contínuo e muito valioso que me tem feito percorrer vários caminhos.

Primeiro a insatisfação com o movimento que me era dado a dançar e que me fez procurar outro tipo de movimento que é para mim mais verdadeiro, mais vivo, mais orgânico. Depois do encontro com esse novo tipo de movimento senti a insatisfação do movimento puro, da dança para dançar ou, pior ainda, da dança que dança para dizer determinadas coisas *mas que não consegue*. Olhava para as pessoas a dançar, via-as continuamente a pularem, a pararem, a correrem, a virarem, a olharem intensamente para qualquer coisa, a mexerem outra vez e eu a pensar: Meu Deus, será que daqui a cem anos a dança vai continuar a ser exactamente isto? Deve poder ser mais qualquer coisa. Então virei-me para o teatro, para ver como é que se dizem as coisas no teatro. E depois de experimentar aulas de representação durante uns anos, um fenómeno estranho e preocupante começou a dar-se em mim: comecei a sentir que, se posso abrir a boca e dizer aquilo que quero dizer, para que hei-de estar a esbracejar e a espernear imenso tentando fazer perceber a mesma coisa, ainda por cima sem resultados satisfatórios? Claro que pôr esta pergunta é uma coisa horrível, especialmente para quem já fez da dança profissão há um certo tempo. O que aconteceu a seguir? Verifiquei que, apesar desta experiência, ainda subsistia em mim o impulso de dançar e cheguei à conclusão que em espectáculo, assim como no dia-a-dia, precisamos de comunicação não verbal e de comunicação verbal. Precisamos das duas juntas. No dia-a-dia não ficamos a esforçar-nos para conseguir comunicar só com uma delas, porque fazê-lo dentro de um teatro? Acho que esse é um dos efeitos da hiper-especialização na dança: as pessoas treinam o seu corpo durante anos para ele dançar e esse treino é um tal condicionamento que parece que se transforma numa espécie de armadilha, uma espécie de jaula de onde é muito difícil sair. Neste momento um dos objectivos do meu trabalho é organizar um tipo de treino realmente diferente <sup>12</sup>.

### *Margarida Bettencourt*

Margarida Bettencourt nasceu na África do Sul, na cidade de Joanesburgo, em 1962. Iniciou os seus estudos de dança na Royal Academy

---

<sup>12</sup> Vera Mantero, trecho da comunicação apresentada no Colóquio sobre a Nova Dança Portuguesa, promovido pelo Forum Dança na ACARTE em 30/6/90.

of Dancing. Em 1973 vem para Portugal e em 1978 começa a sua frequência dos cursos para pré-profissionais do Ballet Gulbenkian, para cujo elenco haveria de entrar em 1980.

Para a sua formação contribuíram fundamentalmente os coreógrafos convidados do Ballet Gulbenkian. De todos eles, Christopher Bruce merece-lhe um particular destaque. Foi, aliás, sob a sua orientação que Margarida Bettencourt frequentou, como bailarina, o Curso Internacional de Guilford em 1984.

Paralelamente à sua actividade de bailarina, inicia em 1984 com a compositora Constança Capdeville um trabalho paralelo que lhe exige uma maior intervenção criativa. Para além de *Vamos Satiar*, da autoria de Constança Capdeville, participa ainda neste ano nos espectáculos *Zoo&Lógica* e *Almada Dia Claro*.

Depois de ter ensaiado as suas primeiras tentativas coreográficas no espectáculo *O 1.º Encontro dos Peixes*, parte nesse ano de 1985 para Nova Iorque onde frequenta as aulas de Merce Cunningham.

No Verão de 1986, com uma coreografia resultante do «workshop» *Lisboa-Nova Iorque-Lisboa I* inicia uma actividade mais permanente como coreógrafa.

De todos os seus trabalhos, dois merecem uma particular atenção: *Do It Yourself*, apresentado durante o 12.º Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian, e *Io Sono Una Bambina O Sono Un Disegno*, que fez parte do IV programa do Ballet Gulbenkian.

Qualquer destas duas obras, a primeira um solo, a segunda dançada pelo elenco do Ballet Gulbenkian, são exemplares das intenções coreográficas e estéticas desta autora. O seu trabalho é muito influenciado pelo cinema musical e pela B. D. Expõe-se sob uma vertente fortemente ficcional e o ambiente que decorre destas ficções é particularmente voluptuoso. Para criar este tipo de ambientes, Margarida Bettencourt imprime às suas coreografias uma componente visual particularmente forte, servida essencialmente por imagens providas ou remetendo para fantasias de natureza sexual. Na primeira destas obras a referência era uma bailarina de Peep-Show e um pavão, e a segunda continha múltiplos elementos de jogos amorosos. A exposição destes ambientes coreográficos fantasistas era feito com uma enorme alegria, a que se associavam o bom gosto e uma interpretação onde se realçava o seu enorme talento de bailarina.

## Paulo Ribeiro

Nasceu em Lisboa em 1959. Em 1976 parte para o Rio de Janeiro onde começa por matricular-se no curso de Psicologia da Universidade Católica. Mas o seu grande interesse são as artes marciais, em especial o judo, em cuja aprendizagem e prática muito se empenhou.

Em 1979 parte para a Bélgica e em Bruxelas inicia a sua formação em dança fazendo aulas de dança clássica, de dança contemporânea (Limón e Graham) e de composição coreográfica.

Em 1981 inicia a sua carreira de bailarino profissional no Ballet Contemporâneo de Bruxelas. Depois seguiram-se a Companhia de Lyon, a Ópera de Estrasburgo, Companhias de Anne Dreyfus, Ballet Théâtre d'Image, Christine Bastin, Charles Créange e a Stridanse, da qual é um dos fundadores. É com esta Companhia que recebe o segundo prémio no concurso de coreografias de Volinine em Paris.

Em 1987 regressa a Portugal e inicia as suas colaborações como coreógrafo com a Companhia da Dança de Lisboa e o Ballet Gulbenkian. Para a primeira criou, ainda nesse ano de 1987, a coreografia *Taquicárdia*. Para o Ballet Gulbenkian criou, em 1990, *Ad Vitam*.

Tentando conciliar o trabalho coreográfico específico das companhias de reportório com um projecto de autor, que se pretende situar nos parâmetros estéticos da Nova Dança, define o seu método de composição como uma «selvajaria inspirativa». Particularmente interessado nos movimentos resultantes de situações de natureza psicológica, o seu método permitir-lhe-ia desenvolver uma fisicalidade permanentemente actualizada. Nas duas obras citadas, a ironia e a exploração de corporalidades antagónicas prevaleciam como características fundamentais.

## Joana Providência

Nasceu em Braga em 1965 e aí iniciou os seus estudos em dança clássica, frequentando os cursos aí realizados pela Royal Academy of Dancing. Entrou para a Escola Superior de Dança em 1986, ano em que esta escola abriu, fazendo assim parte do primeiro curso de estudantes cuja formação em dança foi feita num estabelecimento de ensino superior. Faz também parte da mais recente geração de coreógrafos indisso-

ciavelmente ligados ao ACARTE, quer pelo contacto que aqui teve com a maioria dos coreógrafos que referenciam esta geração, quer ainda pela formação experimental que esta instituição lhe forneceu, possibilitando-lhe a frequência de pequenos cursos intensivos dirigidos pelos coreógrafos estrangeiros aquando da apresentação dos seus espectáculos em Lisboa.

As suas primeiras experiências coreográficas foram feitas ainda enquanto estudante da Escola Superior de Dança e nelas se destacava um grande rigor na escrita coreográfica e uma capacidade invulgar na invenção de composições.

Em 1988 foi convidada para dirigir um trabalho no «Atelier para não profissionais de Madalena Victorino». Criou uma pequena peça: *1369 ppm* (pulsações por minuto). Mas a sua estreia pública como coreógrafa deu-se no Auditório Carlos Alberto no Porto. Aqui estreou a coreografia *Mecanismos*, precedida de uma outra pequena peça cujo título era *In-Tensões*.

Estas duas peças, dançadas por um quinteto feminino, constituíram a expressão prática da sua imaginação inventiva. Simultaneamente demonstravam a capacidade que esta coreógrafa tem para reunir num único léxico os gestos e os movimentos essenciais. Nas duas obras nenhum dos gestos era poluente, nenhum movimento faltava. Dir-se-ia ainda que aquele era o léxico justo para aquelas duas coreografias. A acrescentar a estas características eram detectáveis um ambiente coreográfico e uma determinada linguagem que marcavam a originalidade de uma autoria. Utilizando um processo de declinação de gestos femininos e de situações amorosas, a coreógrafa criava um ambiente romanesco, em particular em *In-Tensões*. Quanto a *Mecanismos*, esta obra apresentava-se como um palimpsesto onde eram visíveis traços e fragmentos coreográficos das mais diversas proveniências. Subtis na sua amostragem, eram organizados com uma tal precisão coreográfica que tornaram esta obra uma das obras coreográficas mais importantes da temporada de dança de 1989/90.

### *N.D.P.: A Década de 90?*

A temporada de 1989/90 constituiu para a dança portuguesa uma temporada particular. Para além das programações habituais das Companhias

de reportório nacionais, organizaram-se mais programas de dança dirigidos para a Nova Dança Portuguesa, promoveram-se mais «workshops», apareceram as primeiras associações e produtoras independentes de dança, como o Forum Dança e o Pós d'Arte. Foram feitas algumas encomendas de obras a coreógrafos portugueses, alguns dos quais jovens estrangeirados regressados de estadias no estrangeiro, onde foram procurar uma formação e aquisição técnica e de linguagens para as quais as instituições portuguesas com estas responsabilidades continuam a ser ineficazes. Francisco Camacho, Aldara Bizarro, Rui Miguel Nunes, Carlota Lagido e Rui Fernandes são, entre outros, os coreógrafos, bailarinos, cenógrafos e desenhadores de luzes que constituem a mais novíssima geração da dança portuguesa.



# QUADROS

**Tanto quanto as fontes o permitiram saber,  
encontram-se registadas nestes quadros  
todas as coreografias estreadas em Portugal  
por Companhias e grupos portugueses e coreógrafos portugueses,  
de 1940  
ao final da temporada de 1989/90**



| ANO  | TÍTULO                           | COMPANHIA              | MÚSICA                 | CENÁRIO                                              | FIGURINO                                             | LUZ | AUTORIA            |
|------|----------------------------------|------------------------|------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----|--------------------|
| 1940 | <i>Lenda das Amendoeiras</i>     | Verde Gaio             | Croner de Vasconcelos  | Maria Kell                                           | Maria Kell                                           | —   | Francis Graça      |
| 1940 | <i>Ribatejo</i>                  | Verde Gaio             | Frederico de Freitas   | Estrela Faria e Bernardo Marques                     | Bernardo Marques                                     | —   | Francis Graça      |
| 1940 | <i>Inici de Castro</i>           | Verde Gaio             | Ruy Coelho             | José Barbosa                                         | José Barbosa                                         | —   | Francis Graça      |
| 1940 | <i>Muro do Derrate</i>           | Verde Gaio             | Frederico de Freitas   | Paulo Ferreira                                       | Paulo Ferreira                                       | —   | Francis Graça      |
| 1941 | <i>Passatem po</i>               | Verde Gaio             | Ruy Coelho             | José Barbosa, Tomaz de Melo, B. Marques, P. Ferreira | José Barbosa, Tomaz de Melo, B. Marques, P. Ferreira | —   | Francis Graça      |
| 1941 | <i>O Homem do Cravo na Boca</i>  | Verde Gaio             | Armando José Fernandes | Bernardo Marques                                     | Bernardo Marques                                     | —   | Francis Graça      |
| 1941 | <i>A Menina Tonta</i>            | Verde Gaio             | Frederico de Freitas   | Paulo Ferreira                                       | Paulo Ferreira                                       | —   | Francis Graça      |
| 1943 | <i>D. Sebastião</i>              | Verde Gaio             | Ruy Coelho             | Carlos Borelho                                       | Carlos Borelho                                       | —   | Francis Graça      |
| 1943 | <i>Imagens da Terra e do Mar</i> | Verde Gaio             | Frederico de Freitas   | Paulo Ferreira                                       | Paulo Ferreira                                       | —   | Francis Graça      |
| 1943 | <i>Pastoral</i>                  | Grupo do Conservatório | Ivo Cruz               | Raul Lino                                            | Raul Lino                                            | —   | Margarida de Abreu |
| 1943 | <i>Crifal</i>                    | Grupo do Conservatório | Ruy Coelho             | Almada Negreiros                                     | Almada Negreiros                                     | —   | Margarida de Abreu |
| 1946 | <i>Pássaro de Fogo</i>           | Circ. Inic. Coreog     | I. Stravinsky          | Abilio de Matos e Silva e Tomás Costa                | Abilio de Matos e Silva e Tomás Costa                | —   | Margarida de Abreu |
| 1946 | <i>Serenata</i>                  | Circ. Inic. Coreog     | W. A. Mozart           | Abilio de Matos e Silva                              | Abilio de Matos e Silva                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1946 | <i>Arraial da Ribeira</i>        | Circ. Inic. Coreog     | Ruy Coelho             | Abilio de Matos e Silva                              | Abilio de Matos e Silva                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1946 | <i>Fêles</i>                     | Circ. Inic. Coreog     | C. Debussy             | —                                                    | —                                                    | —   | Margarida de Abreu |
| 1947 | <i>Tagides</i>                   | Circ. Inic. Coreog     | Tchaikovsky            | —                                                    | —                                                    | —   | Margarida de Abreu |
| 1947 | <i>Nova Chopiniana</i>           | Circ. Inic. Coreog     | F. Chopin              | Abilio de Matos e Silva                              | Abilio de Matos e Silva                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1947 | <i>Quadros de uma Exposição</i>  | Circ. Inic. Coreog     | Mussorgsky             | Abilio de Matos e Silva                              | Abilio de Matos e Silva                              | —   | Margarida de Abreu |

| ANO  | TÍTULO                           | COMPANHIA                    | MÚSICA                                        | CENÁRIO                        | FIGURINO                       | IUZ | AUTORIA            |
|------|----------------------------------|------------------------------|-----------------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|-----|--------------------|
| 1948 | <i>Nazré</i>                     | Verde Gato                   | Frederico de Freitas                          | Eduardo Anahory e José Barbosa | Eduardo Anahory e José Barbosa | —   | Francis Graça      |
| 1949 | <i>Concerto</i>                  | Circ. Inic. Coreog.          | R. Schumann                                   | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1949 | <i>Polaca Heroica</i>            | Circ. Inic. Coreog.          | F. Chopin                                     | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1949 | <i>Tito e Berenice</i>           | Circ. Inic. Coreog.          | Tchaikovsky                                   | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1949 | <i>Dança do Vento</i>            | Circ. Inic. Coreog.          | Declamação de um poema de Afonso Lopes Vieira | —                              | —                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1952 | <i>Grazioso</i>                  | Circ. Inic. Coreog.          | Bach                                          | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1952 | <i>Clair de Lune</i>             | Circ. Inic. Coreog.          | C. Debussy                                    | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1952 | <i>A Morte e o Comidado</i>      | Recital                      | Kachaturian                                   | Bruno Ant6nio                  | Bruno Ant6nio                  | —   | Anna Mascolo       |
| 1953 | <i>Ab Iníto</i>                  | Circ. Inic. Coreog.          | Dvorak                                        | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1954 | <i>Prelúdios</i>                 | Verde Gato                   | F. Liszt                                      | —                              | —                              | —   | Francis Graça      |
| 1957 | <i>O Passeio Público</i>         | Circ. Inic. Coreog.          | Elvira de Freitas                             | Abílio de Matos e Silva        | Abílio de Matos e Silva        | —   | Margarida de Abreu |
| 1958 | <i>Nocturnes</i>                 | Circ. Inic. Coreog.          | C. Debussy                                    | João Salo                      | João Salo                      | —   | Margarida de Abreu |
| 1960 | <i>Sinfonia Italiana</i>         | Circ. Inic. Coreog.          | Mendelschon                                   | Armando Jorge                  | Armando Jorge                  | —   | Margarida de Abreu |
| 1960 | <i>Allargo a Barbaro</i>         | Solo                         | Bela Bartok                                   | —                              | —                              | —   | Anna Mascolo       |
| 1961 | <i>Prólogo Galante</i>           | Verde Gato                   | Carlos Seixas                                 | —                              | —                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1961 | <i>Condestável</i>               | Verde Gato                   | Luís de Freitas Branco                        | Abílio de Matos e Silva        | —                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1963 | <i>O Doiro correu para o Mar</i> | Verde Gato                   | Cláudio Carneiro                              | —                              | —                              | —   | Margarida de Abreu |
| 1963 | <i>Pastoral</i>                  | Verde Gato                   | Ivo Cruz                                      | Silva Nunes                    | Silva Nunes                    | —   | Margarida de Abreu |
| 1963 | <i>Parfis</i>                    | Grupo Experimental de Ballet | Hindemit                                      | José Luís Tinoco               | José Luís Tinoco               | —   | Anna Mascolo       |
| 1963 | <i>La Peri</i>                   | Grupo Experimental de Ballet | P. Dukas                                      | D' Assumpção                   | D' Assumpção                   | —   | Carlos Trincheiras |

| ANO  | TÍTULO                                          | COMPANHIA                   | MÚSICA        | CENÁRIO                | FIGURINO       | LUZ | AUTORIA            |
|------|-------------------------------------------------|-----------------------------|---------------|------------------------|----------------|-----|--------------------|
| 1965 | <i>Festa na Aldeia</i>                          | Verde Gaió                  | Ruy Coelho    | Abílio de Maos e Silva | —              | —   | Margarida de Abreu |
| 1966 | <i>Copélia</i>                                  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Léo Deitibes  | Artur Cascais          | Artur Cascais  | —   | John Auld          |
| 1966 | <i>Limbo</i>                                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | M. Ravel      | Walter Gore            | —              | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>La Fille mal Gardée</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | F. Herold     | Artur Cascais          | Artur Cascais  | —   | John Auld          |
| 1966 | <i>O Ser Mágico</i>                             | Grupo Gulbenkian de Bailado | Schuller      | Hernani e Rui Martins  | —              | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>Arcos</i>                                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | Poulenc       | Walter Gore            | Walter Gore    | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>Homenagem a Florbela</i>                     | Grupo Gulbenkian de Bailado | Frank Martin  | Julio de Sousa         | Julio de Sousa | —   | Norman Dixon       |
| 1966 | <i>O Casamento</i>                              | Grupo Gulbenkian de Bailado | Jacques Ibert | Walter Gore            | segundo de Gas | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>Peepshow</i>                                 | Grupo Gulbenkian de Bailado | Jean François | Walter Gore            | —              | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>Il Combattimento die Tancredo e Clorinda</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | C. Monteverdi | —                      | Ronald Wilson  | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>Pas-de-six Classique</i>                     | Grupo Gulbenkian de Bailado | L. Minkus     | —                      | John Hogart    | —   | John Auld          |
| 1966 | <i>Gineira</i>                                  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Sibelius      | Walter Gore—           | Walter Gore    | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>Sasernach Suite</i>                          | Grupo Gulbenkian de Bailado | M. Arnold     | Walter Gore            | —              | —   | Walter Gore        |
| 1966 | <i>As Sifídes</i>                               | Grupo Gulbenkian de Bailado | F. Chopin     | —                      | —              | —   | segundo Fokine     |
| 1966 | <i>Il Ballo Delle Ingrate</i>                   | Grupo Gulbenkian de Bailado | C. Monteverdi | Walter Gore            | Walter Gore    | —   | Walter Gore        |

| ANO  | TÍTULO                          | COMPANHIA                   | MÚSICA            | CENÁRIO                  | FIGURINO            | LUZ | AUTORIA                        |
|------|---------------------------------|-----------------------------|-------------------|--------------------------|---------------------|-----|--------------------------------|
| 1966 | <i>Carnaval</i>                 | Grupo Gulbenkian de Bailado | R. Schumann       | Leon Bakst               | Leon Bakst          | —   | segundo Fokine                 |
| 1966 | <i>Devoradores da Escuridão</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | B. Britten        | Walter Gore              | Walter Gore         | —   | Walter Gore                    |
| 1966 | <i>Mosasco</i>                  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Hindemith         | Fernando de Azevedo      | Artur Cascais       | —   | Walter Gore                    |
| 1967 | <i>Arcos</i>                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | F. Poulenc        | Walter Gore              | Walter Gore         | —   | Walter Gore                    |
| 1967 | <i>O Crime da Aldeia Velha</i>  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Chostakovitch     | Incês Guerreiro          | Incês Guerreiro     | —   | Águeda Sena                    |
| 1967 | <i>Configuração</i>             | Grupo Gulbenkian de Bailado | Glazunoff         | Walter Gore              | Walter Gore         | —   | Walter Gore                    |
| 1967 | <i>Giselle</i>                  | Grupo Gulbenkian de Bailado | A. Adam           | —                        | —                   | —   | Coralli versão de Jorge García |
| 1967 | <i>Psyche</i>                   | Grupo Gulbenkian de Bailado | César Frank       | Knud Sonderland          | Tone Bommen         | —   | Nini Thielade                  |
| 1967 | <i>Lago dos Cines (II acto)</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | Tchaikovsky       | —                        | —                   | —   | segundo Petipa                 |
| 1967 | <i>O Encontro</i>               | Grupo Gulbenkian de Bailado | Norman dello Joio | —                        | Maria Helena Mattos | —   | Walter Gore                    |
| 1967 | <i>Danças de Boyce</i>          | Grupo Gulbenkian de Bailado | William Boyce     | John Piper e Walter Gore | —                   | —   | Walter Gore                    |
| 1967 | <i>Esopo de Orfeu</i>           | Grupo Gulbenkian de Bailado | Gluck             | —                        | Michel de Lury      | —   | Michel de Lury                 |
| 1967 | <i>O Mandarim Maranhense</i>    | Grupo Gulbenkian de Bailado | Bela Bartok       | Maurice Tapiero          | Maurice Tapiero     | —   | Milko Sparemblek               |
| 1967 | <i>Férra</i>                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | Ravel             | —                        | Maria Helena Mattos | —   | Walter Gore                    |

| ANO  | TÍTULO                                                            | COMPANHIA                   | MÚSICA              | CENÁRIO                        | FIGURINO             | LUZ | AUTORIA                           |
|------|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------|---------------------|--------------------------------|----------------------|-----|-----------------------------------|
| 1967 | <i>Simple Symphony</i>                                            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Benjamin Britten    | Ronald Wilson                  | Ronald Wilson        | —   | Walter Gore                       |
| 1967 | <i>Sinfonia da Requiem</i>                                        | Grupo Gulbenkian de Bailado | Benjamin Britten    | Maria Helena Mattos            | Maria Helena Mattos  | —   | Milko Sparenblek                  |
| 1967 | <i>O Crime da Aldeia Velha</i>                                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | Chostakovich        | Inês Guerreiro                 | Inês Guerreiro       | —   | Águeda Sena                       |
| 1968 | <i>Encruzilhada</i>                                               | Grupo Gulbenkian de Bailado | Joly Braga Santos   | Artur Casais                   | Artur Casais         | —   | Francis Graça                     |
| 1968 | <i>Gymnopédies</i>                                                | Solo                        | Satie               | —                              | —                    | —   | Anna Mascolo                      |
| 1968 | <i>Tempos Modernos</i>                                            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Marius Constant     | Paulo Guilherme                | Paulo Guilherme      | —   | Águeda Sena                       |
| 1968 | <i>O Campo da Morte (resposta com o título Sangueno aos Cats)</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | Humphrey Searle     | Walter Gore e Reinaldo Martins | Walter Gore          | —   | Walter Gore                       |
| 1968 | <i>Judas</i>                                                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Frei Manuel Cardoso | Júlio Resende                  | Júlio Resende        | —   | Águeda Sena                       |
| 1968 | <i>Parede</i>                                                     | Grupo Gulbenkian de Bailado | B. Britten          | Walter Gore                    | Walter Gore          | —   | Walter Gore                       |
| 1968 | <i>Giselle (II acto)</i>                                          | Grupo Gulbenkian de Bailado | A. Adam             | Harry Gordwell                 | —                    | —   | Anton Dolin seg. Coralli e Perrot |
| 1968 | <i>Encruzilhada</i>                                               | Grupo Gulbenkian de Bailado | Joly Braga Santos   | Artur Casais                   | Artur Casais         | —   | Francis Graça                     |
| 1968 | <i>A Ressaca</i>                                                  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Carl Nielsen        | Susanne Olaf Nielsen           | Susanne Olaf Nielsen | —   | Nini Theilade                     |
| 1968 | <i>Visões Fugitivas</i>                                           | Grupo Gulbenkian de Bailado | S. Rachmaninoff     | Noemi Fontes                   | Noemi Fontes         | —   | Walter Gore                       |
| 1968 | <i>Variações sem Sentido</i>                                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Else Marie Pade     | Mário Alberto                  | Mário Alberto        | —   | Nini Theilade                     |

| ANO  | TÍTULO                             | COMPANHIA                   | MÚSICA                | CENÁRIO                                     | FIGURINO                                   | IUZ | AUTORIA            |
|------|------------------------------------|-----------------------------|-----------------------|---------------------------------------------|--------------------------------------------|-----|--------------------|
| 1968 | <i>Amor de Perdição</i>            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Joly Braga Santos     | Maria Helena Mattos                         | Maria Helena Mattos                        | —   | Carlos Trincheiras |
| 1968 | <i>Configuração</i>                | Grupo Gulbenkian de Bailado | Glazunoff             | Walter Gore                                 | Walter Gore                                | —   | Walter Gore        |
| 1968 | <i>Mosaico</i>                     | Grupo Gulbenkian de Bailado | Hindemith             | Fernando Azevedo                            | Artur Casais                               | —   | Walter Gore        |
| 1968 | <i>Visões Fugitivas</i>            | Grupo Gulbenkian de Bailado | S. Rachmanninoff      | Noemi Fontes                                | Noemi Fontes                               | —   | Walter Gore        |
| 1968 | <i>Danças do Príncipe Igor</i>     | Grupo Gulbenkian de Bailado | Borodine              | Rorich                                      | Slava Tumine                               | —   | segundo Fokine     |
| 1968 | <i>Salade</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Darius Milhaud        | Jacques Rapp                                | Jacques Rapp                               | —   | Serge Lifar        |
| 1969 | <i>Ensaio de Dança e Movimento</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | Bach, Rabe, Hambraeus | Walter Gore                                 | Walter Gore                                | —   | Walter Gore        |
| 1969 | <i>O Pássaro de Fogo</i>           | Grupo Gulbenkian de Bailado | Stravinsky            | Dimitri Bouchene                            | Dimitri Bouchene                           | —   | Serge Lifar        |
| 1969 | <i>O Belo Danúbio</i>              | Grupo Gulbenkian de Bailado | Johann Strauss        | Etienne de Beaumont segundo Constantin Guys | Etiene de Beaumont segundo Constantin Guys | —   | segundo Massine    |
| 1969 | <i>Suite de Verdi</i>              | Grupo Gulbenkian de Bailado | G. Verdi              | Walter Gore                                 | Walter Gore                                | —   | Walter Gore        |
| 1969 | <i>O Lodo</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Beia Barrok           | Maria Helena Mattos                         | Maria Helena Mattos                        | —   | Carlos Trincheiras |
| 1969 | <i>Instantâneo</i>                 | Grupo Gulbenkian de Bailado | Luís Filipe Pires     | Inês Guerreiro                              | Inês Guerreiro                             | —   | Águeda Sena        |
| 1969 | <i>Tempos Modernos</i>             | Grupo Gulbenkian de Bailado | Marius Constant       | Paulo Guilherme                             | Paulo Guilherme                            | —   | Águeda Sena        |
| 1969 | <i>Brincadeiras de Rua</i>         | Grupo Gulbenkian de Bailado | Jacques Ibert         | Reinaldo Martins                            | Walter Gore                                | —   | Walter Gore        |

| ANO  | TÍTULO                         | COMPANHIA                   | MÚSICA             | CENÁRIO                          | FIGURINO        | LUZ | AUTORIA          |
|------|--------------------------------|-----------------------------|--------------------|----------------------------------|-----------------|-----|------------------|
| 1969 | <i>Sangue no Cais</i>          | Grupo Gulbenkian de Bailado | Humphrey Searle    | Reinaldo Martins                 | Walter Gore     | —   | Walter Gore      |
| 1969 | <i>As Bodas de Arraia</i>      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Tchaikovsky        | Seppo Nurminaa                   | Seppo Nurminaa  | —   | segundo Petipa   |
| 1969 | <i>Desportistas</i>            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Poulenc            | Walter Gore                      | Walter Gore     | —   | Walter Gore      |
| 1969 | <i>História de Amor</i>        | Grupo Gulbenkian de Bailado | Roussel            | Walter Gore, Rui Hernani Martins | Walter Gore     | —   | Walter Gore      |
| 1969 | <i>Encruzilhada</i>            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Joly Braga Santos  | Artur Casais                     | Artur Casais    | —   | Francis Graça    |
| 1970 | <i>Suite de Bach</i>           | Grupo Gulbenkian de Bailado | Bach               | —                                | —               | —   | Michel Descombey |
| 1970 | <i>Máscara de Ostinete</i>     | Grupo Gulbenkian de Bailado | Roman Viad         | Salvatore Russo                  | Salvatore Russo | —   | Juan Corelli     |
| 1970 | <i>Gravitação</i>              | Grupo Gulbenkian de Bailado | Miloslav Kabelac   | Artur Casais                     | Artur Casais    | —   | Milko Sparemblek |
| 1970 | <i>Epítáfio para Gesualdo</i>  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Gesualdo de Venosa | André Acquart                    | André Acquart   | —   | Milko Sparemblek |
| 1970 | <i>Três Poemas e Poslúdio</i>  | Grupo Gulbenkian de Bailado | Lvrowski           | André Acquart                    | André Acquart   | —   | Milko Sparemblek |
| 1970 | <i>Caminhos do Tempo</i>       | Grupo Gulbenkian de Bailado | Francisek Krommer  | Nadir Afonso                     | Nadir Afonso    | —   | Denis Carey      |
| 1970 | <i>Concerto</i>                | Grupo Gulbenkian de Bailado | F. Chopin          | —                                | —               | —   | Águeda Sena      |
| 1970 | <i>Raymonda (Divertimento)</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | Giazunoff          | —                                | —               | —   | segundo Petipa   |
| 1970 | <i>Petrúchka</i>               | Grupo Gulbenkian de Bailado | I. Stravinsky      | Otávio Clérigo segundo Benois    | Inês Guerreiro  | —   | segundo Fokine   |

| ANO  | TÍTULO                                      | COMPANHIA                   | MÚSICA                                               | CENÁRIO                            | FIGURINO                | LUZ | AUTORIA                            |
|------|---------------------------------------------|-----------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------|-----|------------------------------------|
| 1970 | <i>O Trono</i>                              | Grupo Gulbenkian de Bailado | Bela Bartok                                          | Artur Casais                       | Artur Casais            | —   | Carlos Tríncheiras                 |
| 1971 | <i>Dulcinea</i>                             | Grupo Gulbenkian de Bailado | Chostakovitch                                        | Espiga Pinto                       | Espiga Pinto            | —   | Carlos Tríncheiras                 |
| 1971 | <i>Pawn to King 5</i>                       | Grupo Gulbenkian de Bailado | The Pink Floyd                                       | —                                  | John Chesworth          | —   | John Chesworth                     |
| 1971 | <i>Ritual de Sombras</i>                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | Kotonsky, Kranze, Dobrowolsky, Szalonek e Serocki    | Artur Rosa                         | Artur Rosa              | —   | John Butler                        |
| 1971 | <i>Movimentos Sinfónicos</i>                | Grupo Gulbenkian de Bailado | Haydn                                                | —                                  | —                       | —   | Armando Jorge                      |
| 1971 | <i>Contrastes</i>                           | Grupo Gulbenkian de Bailado | Paul Fretter                                         | Milenko Banovitch e Colin McIntyre | —                       | —   | Milenko Banovitch e Colin McIntyre |
| 1971 | <i>Odisséia do Ser</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Karl Birger Blomdahl                                 | Cruzeiro Seixas                    | Cruzeiro Seixas         | —   | Richard Kuch                       |
| 1971 | <i>Continuum sobre um tema de Akutagawa</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | Música tradicional Japonesa e de Sminohara e Mauzumi | Justino Alves                      | Justino Alves           | —   | Milko Sparemblek                   |
| 1971 | <i>Pasacaglia</i>                           | Grupo Gulbenkian de Bailado | Webern                                               | —                                  | —                       | —   | Milko Sparemblek                   |
| 1971 | <i>Metamorfozes</i>                         | Grupo Gulbenkian de Bailado | Hindemith                                            | Artur Casais                       | Artur Casais            | —   | Fernando Lima                      |
| 1971 | <i>Quebra-Nozes</i>                         | Grupo Gulbenkian de Bailado | Tchaikowsky                                          | Artur Casais                       | Artur Casais            | —   | Petipa/versão de Anton Dolin       |
| 1971 | <i>A Menina dos Olhos Verdes</i>            | Verde Gaio                  | Cláudio Carneiro                                     | Abílio de Matos e Silva            | Abílio de Matos e Silva | —   | Margarida de Abreu                 |
| 1971 | <i>Lago dos Círcos (2.º acto)</i>           | Grupo Gulbenkian de Bailado | Tchaikowsky                                          | —                                  | —                       | —   | Petipa/versão de Roland Casenave   |
| 1971 | <i>Messias</i>                              | Grupo Gulbenkian de Bailado | Haendel                                              | —                                  | —                       | —   | Lar Lubovitch                      |

| ANO  | TÍTULO                                        | COMPANHIA                   | MÚSICA                             | CENÁRIO            | FIGURINO          | LUZ            | AUTORIA             |
|------|-----------------------------------------------|-----------------------------|------------------------------------|--------------------|-------------------|----------------|---------------------|
| 1972 | <i>Spy-Well</i>                               | Grupo Gulbenkian de Bailado | Alberto Ginastera                  | —                  | —                 | —              | Norman Walker       |
| 1972 | <i>Messias</i>                                | Grupo Gulbenkian de Bailado | Haendel                            | —                  | —                 | —              | Lar Lubovitch       |
| 1972 | <i>Arquipélago III</i>                        | Grupo Gulbenkian de Bailado | Boucourechlev                      | Artur Casais       | Artur Casais      | —              | Carlos Trincineiras |
| 1972 | <i>Sinfonia dos Salmos</i>                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | I. Stravinsky                      | —                  | Milko Sparemblek  | —              | Milko Sparemblek    |
| 1972 | <i>Ritual Um</i>                              | I Estúdio Coreográfico      | Constança Capdeville               | —                  | Jim Hughes —      | —              | Jim Hughes          |
| 1972 | <i>Madri gal de Amor (Teatro e Movimento)</i> | I Estúdio Coreográfico      | C. Monteverdi                      | —                  | Elisa Worm        | —              | Elisa Worm          |
| 1972 | <i>Happening</i>                              | I Estúdio Coreográfico      | —                                  | António Rodrigues  | António Rodrigues | —              | António Rodrigues   |
| 1972 | <i>Evocações</i>                              | I Estúdio Coreográfico      | Álvaro Cassuto                     | Cecília Poiter     | Cecília Poiter    | —              | Patrick Hurde       |
| 1972 | <i>Estúdio A</i>                              | I Estúdio Coreográfico      | Bela Bartok                        | Sean Cunningham    | —                 | —              | Sean Cunningham     |
| 1972 | <i>Sabat das Braxas</i>                       | I Estúdio Coreográfico      | Third Ear Band                     | Jim Hughes         | Jim Hughes        | —              | Jim Hughes          |
| 1972 | <i>Ancient Voices of Children</i>             | Grupo Gulbenkian de Bailado | George Crumb                       | Artur Rosa         | Artur Rosa        | Colin McIntyre | Milko Sparemblek    |
| 1972 | <i>Catulli-Carmina</i>                        | Grupo Gulbenkian de Bailado | Carl Orff                          | Germinal Casado    | Germinal Casado   | —              | John Butler         |
| 1972 | <i>Night Sound</i>                            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Kazuo Fukushima                    | Charters d'Almeida | —                 | —              | John Butler         |
| 1972 | <i>Amargo</i>                                 | Grupo Gulbenkian de Bailado | Música Tradicional Indo-Portuguesa | Paulo Guilherme    | Paulo Guilherme   | —              | Águeda Sena         |
| 1972 | <i>A Morte do Cisne</i>                       | Grupo Gulbenkian de Bailado | Saint-Saens                        | —                  | —                 | —              | segundo Fokine      |
| 1972 | <i>Cisne Negro</i>                            | Grupo Gulbenkian de Bailado | Tchaikovsky                        | —                  | —                 | —              | Petipa Ivanova      |

| ANO  | TÍTULO                                    | COMPANHIA                                 | MÚSICA                                       | CENÁRIO        | FIGURINO                | LUZ            | AUTORIA            |
|------|-------------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------|----------------|-------------------------|----------------|--------------------|
| 1973 | <i>Válzes Nobres</i>                      | Grupo Anna Mascolo                        | F. Schubert                                  | —              | —                       | —              | Anna Mascolo       |
| 1973 | <i>Prasatempo</i>                         | Verde Gaio                                | Joly Braga Santos                            | —              | Maria Emília Araújo     | —              | Fernando Lima      |
| 1973 | <i>Fado</i>                               | Verde Gaio                                | Ruy Coelho                                   | —              | Abílio de Matos e Silva | —              | Jorge Trinciteiras |
| 1973 | <i>Dança da Bandurra</i>                  | Verde Gaio                                | Santos Pinto<br>música regional              | —              | —                       | —              | Margarida de Abreu |
| 1973 | <i>Três Movimentos</i>                    | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | Stravinsky                                   | Colin McIntyre | Colin McIntyre          | —              | Jorge Garcia       |
| 1973 | <i>Kinesis<br/>(expressões cinéticas)</i> | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | A. Vivaldi, Joaquim<br>Rodrigo, John Dowland | Gene Kelton    | Gene Kelton             | —              | Lynn Taylor        |
| 1973 | <i>Sinfonia dos Salmos</i>                | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | I. Stravinsky                                | —              | Miko Sparembiek         | Colin McIntyre | Miko Sparembiek    |
| 1973 | <i>Haendel, op. 1 N.º 15</i>              | II Estúdio Experimental<br>de Coreografia | —                                            | —              | —                       | —              | Vasco Wellenkamp   |
| 1973 | <i>Primeiro Encontro</i>                  | II Estúdio Experimental<br>de Coreografia | Norton Subotnik                              | Jim Hughes     | Jim Hughes              | —              | Jim Hughes         |
| 1973 | <i>Carta Branca</i>                       | II Estúdio Experimental<br>de Coreografia | Donizetti                                    | Cecília Potier | Cecília Potier          | —              | Patrick Hurde      |
| 1973 | <i>Proposta para<br/>uma Coreografia</i>  | II Estúdio Experimental<br>de Coreografia | Kazuo Fukushima                              | —              | António Rodrigues       | —              | António Rodrigues  |
| 1973 | <i>Última Dança<br/>para Meu Pai</i>      | II Estúdio Experimental<br>de Coreografia | Doris Previn                                 | Colin McIntyre | Colin McIntyre          | —              | Patrick Hurde      |
| 1973 | <i>Suite de Bach</i>                      | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | J. S. Bach                                   | —              | —                       | —              | Michel Descombey   |
| 1973 | <i>Ritual Um</i>                          | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | Constança Capdeville                         | —              | Jim Hughes              | —              | Jim Hughes         |
| 1973 | <i>Happening</i>                          | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | —                                            | —              | António Rodrigues       | —              | António Rodrigues  |
| 1973 | <i>Evocações</i>                          | Grupo Gulbenkian<br>de Bailado            | Álvaro Cassuto                               | Cecília Potier | Cecília Potier          | —              | Patrick Hurde      |

| ANO  | TÍTULO                                  | COMPANHIA                   | MÚSICA            | CENÁRIO                        | FIGURINO        | LUZ            | AUTORIA            |
|------|-----------------------------------------|-----------------------------|-------------------|--------------------------------|-----------------|----------------|--------------------|
| 1973 | <i>Gravitação</i>                       | Grupo Gulbenkian de Bailado | Boucurechlev      | Artur Casais                   | Artur Casais    | —              | Carlos Trincheiras |
| 1973 | <i>Duo</i>                              | Grupo Gulbenkian de Bailado | Benedeto Marcello | —                              | Jorge Garcia    | —              | Jorge Garcia       |
| 1973 | <i>Tekt</i>                             | Grupo Gulbenkian de Bailado | Xenakis           | Charters d' Almeida            | —               | Colin McIntyre | Milko Sparembek    |
| 1973 | <i>Opus 43</i>                          | Grupo Gulbenkian de Bailado | Beethoven         | Germinal Casado                | Germinal Casado | —              | Milko Sparembek    |
| 1973 | <i>Night Sound</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Kazuo Fukusimima  | Charters d' Almeida            | —               | —              | John Butler        |
| 1973 | <i>Canto da Solidão</i>                 | Grupo Gulbenkian de Bailado | Álvaro Cassuro    | Da Silva Nunes                 | Da Silva Nunes  | —              | Armando Jorge      |
| 1973 | <i>O Combate de Tancredo e Clorinda</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado | C. Monteverdi     | André Acquart                  | André Acquart   | —              | Milko Sparembek    |
| 1973 | <i>Inter-Rupio</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado | Samuel Barber     | Espiga Pinto                   | Espiga Pinto    | Colin McIntyre | Carlos Trincheiras |
| 1973 | <i>Missa em Jazz</i>                    | Grupo Gulbenkian de Bailado | Lalo Schifrin     | —                              | —               | —              | Michel Descombey   |
| 1974 | <i>O Messias</i>                        | Grupo Gulbenkian de Bailado | Haendel           | —                              | —               | —              | Lar Lubovitch      |
| 1974 | <i>Satélites...</i>                     | Grupo Gulbenkian de Bailado | Rudolf Maros      | Artur Casais                   | Artur Casais    | —              | Carlos Trincheiras |
| 1974 | <i>O Idílio de Siegfried</i>            | Grupo Gulbenkian de Bailado | R. Wagner         | —                              | Artur Casais    | —              | Milko Sparembek    |
| 1974 | <i>Três Movimentos</i>                  | Grupo Gulbenkian de Bailado | I. Stravinsky     | Colin McIntyre                 | Colin McIntyre  | —              | Jorge Garcia       |
| 1974 | <i>Petruchka</i>                        | Grupo Gulbenkian de Bailado | I. Stravinsky     | Octávio Clérigo segundo Benois | Inês Guerreiro  | —              | segundo Fokine     |

| ANO  | TÍTULO                                            | COMPANHIA                               | MÚSICA                                                           | CENÁRIO           | FIGURINO         | LUZ              | AUTORIA           |
|------|---------------------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------|------------------|-------------------|
| 1974 | <i>Maqistimo</i>                                  | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Massenet                                                         | Donald Scrimceout | —                | —                | Jorge Garcia      |
| 1974 | <i>O Baile dos Mendigos</i>                       | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Beethoven                                                        | —                 | Paul Samasardo   | —                | Paul Samasardo    |
| 1974 | <i>Wop-Bop-A-Loobop</i>                           | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Rock and roll dos anos 55 a 60                                   | Colin McIntyre    | Colin McIntyre   | —                | Patrick Hurde     |
| 1974 | <i>O Mandarim Maravilhoso</i>                     | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Bela Bartok                                                      | Artur Casais      | Artur Casais     | —                | Milko Sparenblek  |
| 1974 | <i>Whirligigs</i>                                 | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Luciano Berio                                                    | —                 | —                | —                | Lar Lubovitch     |
| 1974 | <i>Ensaio</i>                                     | III Estúdio Experimental de Coreografia | Colagem de Música Amiga                                          | —                 | —                | —                | Elisa Worm        |
| 1974 | <i>Duo</i>                                        | III Estúdio Experimental de Coreografia | J. Sibelius                                                      | Carlos Fernandes  | Carlos Fernandes | —                | Carlos Fernandes  |
| 1974 | <i>Segundo Movimento de um Bailado Incompleto</i> | III Estúdio Experimental de Coreografia | Erik Satie                                                       | —                 | —                | —                | Patrick Hurde     |
| 1974 | <i>O Fluir do Encontro Casual</i>                 | III Estúdio Experimental de Coreografia | Toru Takemitsu                                                   | Vasco Wellenkamp  | Vasco Wellenkamp | —                | Vasco Wellenkamp  |
| 1974 | <i>Fox-Trot 5 Horas</i>                           | III Estúdio Experimental de Coreografia | M. Ravel                                                         | —                 | Carlos Fernandes | —                | Carlos Fernandes  |
| 1974 | <i>Behold you are Beautiful</i>                   | III Estúdio Experimental de Coreografia | Olivier Messiaen                                                 | —                 | —                | —                | Jeremy Allen      |
| 1974 | <i>Circuitos</i>                                  | III Estúdio Experimental de Coreografia | Circuitos eletrônicos, Chopin, Couperin, Bizet, Rimsky-Korsakoff | —                 | Michele Rimboid  | Vasco Wellenkamp | Isabel Santa Rosa |
| 1975 | <i>Hossana para um Tempo Novo</i>                 | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Sousa Carvalho e vozes do povo português                         | Da Silva Nunes    | Da Silva Nunes   | —                | Armando Jorge     |
| 1975 | <i>O Messias</i>                                  | Grupo Gulbenkian de Bailado             | Haendel                                                          | —                 | —                | —                | Lar Lubovitch     |

| ANO  | TÍTULO                                           | COMPANHIA                              | MÚSICA          | CENÁRIO             | FIGURINO            | LUZ              | AUTORIA                         |
|------|--------------------------------------------------|----------------------------------------|-----------------|---------------------|---------------------|------------------|---------------------------------|
| 1975 | <i>Eurídice Morreu</i>                           | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Enio Morricone  | Palle Nielsen       | Eva Schmaefter      | —                | Birgit Cullberg                 |
| 1975 | <i>Os últimos segredos do último sonho de...</i> | Grupo Gulbenkian de Bailado            | F. Martin       | Emília Nadal        | Emília Nadal        | —                | Carlos Trincheiras              |
| 1975 | <i>Adsum</i>                                     | Grupo Gulbenkian de Bailado            | A. Vivaldi      | Águeda Sena         | Águeda Sena         | —                | Águeda Sena                     |
| 1975 | <i>Triunfo de Aírodite</i>                       | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Carl Orff       | Artur Casais        | Artur Casais        | —                | Milko Sparenblek                |
| 1975 | <i>Variações Sinfónicas</i>                      | Grupo Gulbenkian de Bailado            | César Franck    | —                   | —                   | —                | Jorge García                    |
| 1975 | <i>Concerto em Sol Maior</i>                     | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Maurice Ravel   | —                   | Vasco Wellenkamp    | —                | Vasco Wellenkamp                |
| 1976 | <i>Ecce Homo</i>                                 | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Joseph Beghmans | —                   | —                   | —                | Joseph Lazzini                  |
| 1976 | <i>As Sifidas</i>                                | Grupo Gulbenkian de Bailado            | F. Chopin       | Fernando d' Azevedo | —                   | —                | segundo Fokine                  |
| 1976 | <i>Raymonda</i>                                  | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Glazunoff       | —                   | —                   | —                | Petipa, versão de Armando Jorge |
| 1976 | <i>Canto da Solidão</i>                          | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Álvaro Casuso   | Da Silva Nunes      | Da Silva Nunes      | —                | Armando Jorge                   |
| 1976 | <i>O Som da Noite</i>                            | Grupo Gulbenkian de Bailado            | Kazuo Fukushima | Charters d' Almeida | Charters d' Almeida | —                | John Butler                     |
| 1976 | <i>Galope, Polkas e Valsas</i>                   | IV Estúdio Experimental de Coreografia | Chostakovitch   | Artur Casais        | —                   | Carlos Fernandes | Carlos Fernandes                |
| 1976 | <i>Bachiana</i>                                  | IV Estúdio Experimental de Coreografia | Villa-Lobos     | —                   | Helena Lozano       | Lucia Lozano     | Lucia Lozano                    |
| 1976 | <i>Requiem</i>                                   | IV Estúdio Experimental de Coreografia | Toru Takemitsu  | Emília Nadal        | —                   | —                | Vasco Wellenkamp                |

| ANO  | TÍTULO                          | COMPANHIA                              | MÚSICA                                    | CENÁRIO             | FIGURINO            | LUZ              | AUTORIA                                                        |
|------|---------------------------------|----------------------------------------|-------------------------------------------|---------------------|---------------------|------------------|----------------------------------------------------------------|
| 1976 | <i>Outono</i>                   | IV Estúdio Experimental de Coreografia | G. Mahler                                 | —                   | Helena Lozano       | Vasco Wellenkamp | Vasco Wellenkamp                                               |
| 1977 | <i>Solstício de Verão</i>       | Ballet Gulbenkian                      | John Field                                | Barry Moreland      | Marry Moreland      | —                | Marry Moreland                                                 |
| 1977 | <i>Enigmas</i>                  | Ballet Gulbenkian                      | L. Fiser, J. Tausinner, M. Isvan, L. Sary | Espiga Pinto        | Espiga Pinto        | —                | Carlos Trincheiras                                             |
| 1977 | <i>Concertino</i>               | Ballet Gulbenkian                      | Frydges Hidas                             | Espiga Pinto        | Espiga Pito         | —                | Carlos Trincheiras                                             |
| 1977 | <i>Quebra-Nozes</i>             | Ballet Gulbenkian                      | Tchaikowsky                               | Artur Casais        | Artur Casais        | —                | Anton Dolin                                                    |
| 1977 | <i>Libera Me</i>                | Ballet Gulbenkian                      | Constança Capdeville                      | Emília Nadal        | Emília Nadal        | —                | Vasco Wellenkamp                                               |
| 1977 | <i>Varições Nostálgicas</i>     | Ballet Gulbenkian                      | S. Rachmaninoff                           | Da Silva Nunes      | Da Silva Nunes      | —                | Armando Jorge                                                  |
| 1977 | <i>Ao Crepúsculo</i>            | Ballet Gulbenkian                      | R. Strauss                                | Espiga Pinto        | Espiga Pinto        | —                | Carlos Trincheiras                                             |
| 1977 | <i>Divergência</i>              | V Estúdio Experimental de Coreografia  | Maria José Nobre                          | José António Flores | José António Flores | —                | Patrick Hurde                                                  |
| 1977 | <i>Imagens</i>                  | V Estúdio Experimental de Coreografia  | C. Debussy                                | Irene Burque        | —                   | —                | Jair Moraes                                                    |
| 1977 | <i>Ausência</i>                 | V Estúdio Experimental de Coreografia  | Charles Ives                              | Helena Lozano       | —                   | —                | Vasco Wellenkamp                                               |
| 1977 | <i>Recordando</i>               | V Estúdio Experimental de Coreografia  | Gustav Mahler                             | —                   | —                   | —                | Jorge Trincheiras                                              |
| 1977 | <i>Noite de Quatro-Luz</i>      | V Estúdio Experimental de Coreografia  | George Crumb                              | —                   | —                   | —                | Vasco Wellenkamp                                               |
| 1977 | <i>Lagados Cines (2.º acto)</i> | Companhia Nacional de Bailado          | Tchaikowsky                               | Cruzeiro Seixas     | Hugo Manuel         | —                | Peiça/Iversão Anna Ivanova espectáculo de estreia da Companhia |
| 1977 | <i>Canto de Amor e Morte</i>    | Companhia Nacional de Bailado          | Fernando Lopes Graça                      | Júlio Resende       | Júlio Resende       | —                | Patrick Hurde                                                  |
| 1977 | <i>Quebra-Nozes</i>             | Companhia Nacional de Bailado          | Tchaikowsky                               | —                   | —                   | —                | Versão de Anna Ivanova                                         |

| ANO  | TÍTULO                                  | COMPANHIA                     | MÚSICA                         | CENÁRIO              | FIGURINO        | LUZ             | AUTORIA                                    |
|------|-----------------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|----------------------|-----------------|-----------------|--------------------------------------------|
| 1977 | <i>Suite Medieval</i>                   | Companhia Nacional de Bailado | Frederico de Freitas           | Artur Casais         | Artur Casais    | —               | Baydon Paige                               |
| 1977 | <i>D. Quixote (pas de deux)</i>         | Companhia Nacional de Bailado | L. Minkus                      | —                    | —               | —               | segundo Petipa                             |
| 1977 | <i>Dança Ritual do Touro Selvagem</i>   | Ballet Gulbenkian             | Morton Subotnick               | Artur Casais         | Artur Casais    | —               | Carlos Fernandes                           |
| 1977 | <i>A Valsa mais tarde</i>               | Ballet Gulbenkian             | Gustav Mahler                  | Eduardo Sérgio       | Eduardo Sérgio  | —               | Águeda Sena                                |
| 1977 | <i>Três Danças para Música Japonesa</i> | Ballet Gulbenkian             | K. Katada                      | N. McDowell          | N. McDowell     | Charles Briston | Jack Carter                                |
| 1978 | <i>Webern Opus 5</i>                    | Ballet Gulbenkian             | A. Webern                      | —                    | —               | —               | Maurice Béjart                             |
| 1978 | <i>Outono</i>                           | Ballet Gulbenkian             | G. Mahler                      | Helena Lozano        | —               | —               | Vasco Wellenkamp                           |
| 1978 | <i>Ascia</i>                            | Companhia Nacional de Bailado | Strauss                        | —                    | —               | —               | Carlos Trincheiras                         |
| 1978 | <i>Duelos</i>                           | Companhia Nacional de Bailado | Joly Braga Santos              | Lagoa Henriques      | Lagoa Henriques | —               | Laszlo Tamasik                             |
| 1978 | <i>Baile dos Cadetes</i>                | Companhia Nacional de Bailado | Strauss                        | Manuel Lapa          | Hugo Manuel     | —               | David Lichine/a versão de Alphonse Poulain |
| 1978 | <i>Ad Libitum</i>                       | Companhia Nacional de Bailado | Chostakovitch                  | —                    | Permin Trecu    | —               | Patrick Hurdle                             |
| 1978 | <i>Encontros</i>                        | Companhia Nacional de Bailado | Paul Depléssis e Henry Purcell | —                    | —               | —               | Eva von Gencsy                             |
| 1978 | <i>Sinfonia n.º 3</i>                   | Companhia Nacional de Bailado | I. Stravinsky                  | Justino Alves        | —               | —               | Carlos Trincheiras                         |
| 1978 | <i>Festiva das Flores</i>               | Companhia Nacional de Bailado | Eduardo Heibsted-Paoli         | Querubim Lapa        | —               | —               | segundo Bournonville                       |
| 1978 | <i>As Sifides</i>                       | Companhia Nacional de Bailado | F. Chopin                      | Luís Filipe de Abreu | —               | —               | Fokine/versão de Lynn Wallis               |
| 1978 | <i>Panamby (Ritual de um casamento)</i> | VI Estúdio Coreográfico       | Alberto Ginastera              | Jair Moraes          | Jair Moraes     | —               | Jair Moraes                                |

| ANO  | TÍTULO                                                                                                  | COMPANHIA                        | MÚSICA                                                               | CENÁRIO             | FIGURINO            | LUZ                               | AUTORIA                              |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------------|---------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| 1978 | <i>Circo-seis-sete</i>                                                                                  | VI Estudio Coreográfico          | Gidachino, Rossini<br>Franz Lehár                                    | Carlos Fernandes    | Carlos Fernandes    | Carlos Fernandes                  | Carlos Fernandes                     |
| 1978 | <i>Memorare</i>                                                                                         | VI Estudio Coreográfico          | J. S. Bach                                                           | —                   | Helena Lozano       | Helena Lozano<br>Manuel Fernandes | Lúcia Lozano                         |
| 1978 | <i>Que Loucos que<br/>somos!... Tu não és...</i>                                                        | VI Estudio Coreográfico          | Vangelis                                                             | —                   | Olga Roriz          | José Marques                      | Olga Roriz<br>e Gagik Ismailian      |
| 1978 | <i>Pouco menos que te ponto<br/>Be ponto ge ponto sete<br/>sete barra oito<br/>pontifical parágrafo</i> | VI Estudio Coreográfico          | Krafwerk, Kisa Misa<br>Kanada, John Field,<br>Tchaikovsky, Beethoven | —                   | —                   | Pedro Coelho                      | Pedro Coelho                         |
| 1978 | <i>Círculo de Quatro Lados</i>                                                                          | VI Estudio Coreográfico          | Richard Strauss                                                      | António Laginha     | António Laginha     | António Laginha                   | António Laginha                      |
| 1978 | <i>Dois Homens,<br/>Duas Mulheres</i>                                                                   | VI Estudio Coreográfico          | Vaughan Williams                                                     | —                   | Helena Lozano       | José Augusto-Fonseca              | Stephen Ward                         |
| 1978 | <i>Soirée Musical</i>                                                                                   | VI Estudio Coreográfico          | Benjamin Britten                                                     | —                   | Marta Alayde        | Marta Alayde                      | Marta Alayde                         |
| 1979 | <i>Ao Crepúsculo</i>                                                                                    | Ballet Gulbenkian                | Strauss                                                              | —                   | Espiga Pinto        | Espiga Pinto                      | Carlos Trincheiras                   |
| 1979 | <i>Glória</i>                                                                                           | Ballet Gulbenkian                | Francis Poulenc                                                      | —                   | José da Costa Reis  | Orlando Worm                      | Vasco Wellenkamp                     |
| 1979 | <i>Variações Paganiini</i>                                                                              | Ballet Gulbenkian                | A. Lloyd Weber                                                       | José de Guimarães   | —                   | —                                 | J. Guimarães/B. Martins              |
| 1979 | <i>Cantões sem Palavras</i>                                                                             | Ballet Gulbenkian                | Mendelssohn                                                          | J. P. Vroom         | —                   | —                                 | J. P. Vroom<br>Hans van Manen        |
| 1979 | <i>Wings</i>                                                                                            | Ballet Gulbenkian                | Bob Downey                                                           | —                   | —                   | —                                 | Richard Christopher<br>Caswell Bruce |
| 1979 | <i>Tempo suspenso</i>                                                                                   | Ballet Gulbenkian                | E. Warese<br>A. Hovhanness                                           | Artur Rosa          | —                   | Orlando Worm                      | Vasco Wellenkamp                     |
| 1979 | <i>Dimitriana</i>                                                                                       | Ballet Gulbenkian                | C. Capdeville<br>Chostakovitch                                       | Charters de Almeida | Charters de Almeida | —                                 | Carlos Trincheiras                   |
| 1979 | <i>Twilight</i>                                                                                         | Ballet Gulbenkian                | John Cage                                                            | J. P. Vroom         | J. P. Vroom         | —                                 | Hans van Manen                       |
| 1979 | <i>Dentro de ti, és</i>                                                                                 | Companhia Nacional<br>de Bailado | António Victorino<br>d' Almeida                                      | Da Silva Nunes      | Da Silva Nunes      | —                                 | António Rodrigues                    |

| ANO  | TÍTULO                               | COMPANHIA                                     | MÚSICA                                               | CENÁRIO                           | FIGURINO                          | LUIZ             | AUTORIA                         |
|------|--------------------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|------------------|---------------------------------|
| 1979 | <i>Bodas de Aurora (Pas de Deux)</i> | Companhia Nacional de Bailado                 | Tchaikovsky                                          | —                                 | —                                 | —                | Petipa/versão de Roland Casnave |
| 1979 | <i>Suite Medieval</i>                | Companhia Nacional de Bailado                 | Frederico de Freitas                                 | Artur Casais                      | Artur Casais                      | —                | Brydon Paige                    |
| 1979 | <i>Raymonda</i>                      | Companhia Nacional de Bailado                 | Glazunov                                             | Inês Guerreiro                    | —                                 | —                | Petipa/versão de Armando Jorge  |
| 1979 | <i>Canto da Solidão</i>              | Companhia Nacional de Bailado                 | Álvaro Cassuto                                       | Da Silva Nunes                    | Da Silva Nunes                    | —                | Armando Jorge                   |
| 1979 | <i>O Corsário</i>                    | Companhia Nacional de Bailado                 | —                                                    | —                                 | —                                 | —                | segundo Petipa                  |
| 1979 | <i>Às Vezes ou Corridinho</i>        | Dança Grupo                                   | Corridinho Algarvio                                  | Dança Grupo                       | Dança Grupo                       | Orlando Worm     | Elisa Worm                      |
| 1979 | <i>Impressões</i>                    | Dança Grupo                                   | Espirituais Negros                                   | Dança Grupo                       | Dança Grupo                       | Orlando Worm     | Elisa Worm e Paula Massano      |
| 1979 | <i>Adágio</i>                        | Dança Grupo                                   | Bela Bartók                                          | Dança Grupo                       | Dança Grupo                       | Orlando Worm     | Elisa Worm                      |
| 1979 | <i>Festivo</i>                       | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Giacomo Meyerbeer                                    | Atelier da F. Calouste Gulbenkian | Atelier da F. Calouste Gulbenkian | Augusto Avelar   | Carlos Fernandes                |
| 1979 | <i>Halkai</i>                        | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Olivier Messiaen                                     | Olga Roriz                        | Bernadete Pessanha                | Fernando Bessa   | Jair Moraes                     |
| 1979 | <i>Monólogos</i>                     | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | W. A. Mozart, Carlos Paredes, G. F. Telemann         | —                                 | António Laginha                   | Pedro Coelho     | António Laginha                 |
| 1979 | <i>Invisíveis Limites</i>            | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Tangerin Dreams, Kraitwerk, Space Art-Onyx, Vangelis | Olga Roriz                        | Olga Roriz, Gagik Ismailian       | —                | Olga Roriz, Gagik Ismailian     |
| 1979 | <i>Memória do Passado</i>            | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Gustav Mahler                                        | Carlos Fernandes                  | Marta Anyde                       | Carlos Fernandes | Carlos Fernandes                |
| 1979 | <i>O Girassol Cor de Laranja</i>     | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Jacques Loussier                                     | —                                 | António Laginha                   | Pedro Coelho     | Elisa Ferreira                  |
| 1979 | <i>Cinco Melodias de Veneza</i>      | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Sergei Rachmaninov                                   | —                                 | Marta Anyde                       | Carlos Fernandes | Marta Anyde                     |

| ANO  | TÍTULO                    | COMPANHIA                                     | MÚSICA                          | CENÁRIO                             | FIGURINO                            | LUZ              | AUTORIA                                      |
|------|---------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------|----------------------------------------------|
| 1979 | <i>Até à Eternidade</i>   | VII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Sergei Rachmannof               | —                                   | Marta Atyde                         | Carlos Fernandes | Marta Atyde                                  |
| 1979 | <i>Tocata</i>             | Companhia Nacional de Bailado                 | Benjamin Britten                | —                                   | —                                   | —                | Lawrence Gradus                              |
| 1979 | <i>Andante</i>            | Companhia Nacional de Bailado                 | Bohuslav Martinu                | —                                   | —                                   | —                | Lawrence Gradus                              |
| 1979 | <i>Carmina Burana</i>     | Companhia Nacional de Bailado                 | Carl Orff                       | Gil Teixeira Lopes e Da Silva Nunes | Gil Teixeira Lopes e Da Silva Nunes | —                | Armando Jorge                                |
| 1979 | <i>Impressões</i>         | Dança Grupo                                   | Espirituais Negros              | Dança Grupo                         | Dança Grupo                         | Orlando Worm     | Elisa Wolos<br>Paula Massano                 |
| 1979 | <i>Areias</i>             | Dança Grupo                                   | Anónimos Espanhóis do Séc. XIII | Dança Grupo                         | Paula Massano                       | Orlando Worm     | Paula Massano                                |
| 1979 | <i>Paisagem</i>           | Dança Grupo                                   | Alan Homaners                   | Dança Grupo                         | Dança Grupo                         | Orlando Worm     | Ana Rita Palmeirim                           |
| 1980 | <i>Diálogos</i>           | Companhia Nacional de Bailado                 | Samuel Barber                   | Luís Filipe Abreu                   | —                                   | —                | Armando Jorge                                |
| 1980 | <i>Vivaldi</i>            | Companhia Nacional de Bailado                 | A. Vivaldi                      | —                                   | —                                   | —                | Victor Navarro                               |
| 1980 | <i>La Sylphide</i>        | Companhia Nacional de Bailado                 | Hermann Lowenskjold             | Ferruccio Villagrosso               | Hugo Manuel                         | —                | Bournonville (versão de Terry West Moreland) |
| 1980 | <i>Paraísos</i>           | Companhia Nacional de Bailado                 | Luís de Freitas Branco          | —                                   | Da Silva Nunes                      | —                | Armando Jorge                                |
| 1980 | <i>Fogos de Artifício</i> | Companhia Nacional de Bailado                 | Stravinsky                      | —                                   | Daniel Jassogne                     | —                | Tony Hubert                                  |
| 1980 | <i>Antemanhã</i>          | Ballet Gulbenkian                             | G. Crumb                        | Nuno Carinhas                       | Helene Lozano                       | Orlando Worm     | Vasco Wellenkamp                             |
| 1980 | <i>Vitral</i>             | VIII Estúdio Experimental de Coreografia      | Vivaldi                         | —                                   | Marta Atyde                         | Manuel Fernandes | Marta Atyde                                  |
| 1980 | <i>Duas Vozes</i>         | VIII Estúdio Experimental de Coreografia      | Vangelis                        | —                                   | Olga Roziz                          | —                | Olga Roziz                                   |
| 1980 | <i>In-Somerset</i>        | VIII Estúdio Experimental de Coreografia      | Joseph Schwanmer                | Helena Lozano                       | Helena Lozano                       | Manuel Fernandes | Lúcia Lozano                                 |

| ANO  | TÍTULO                                       | COMPANHIA                                | MÚSICA                                          | CENÁRIO        | FIGURINO                          | IUZ                      | AUTORIA                                    |
|------|----------------------------------------------|------------------------------------------|-------------------------------------------------|----------------|-----------------------------------|--------------------------|--------------------------------------------|
| 1980 | <i>Dedicado A?</i> ...                       | VIII Estúdio Experimental de Coreografia | Allan Parsons                                   | —              | Atelier de F. Calouste Gulbenkian | Gagik Ismailian          | Gagik Ismailian                            |
| 1980 | <i>Rodear...</i>                             | VIII Estúdio Experimental de Coreografia | Maurice Ravel                                   | —              | Carlos Fernandes                  | Bessa Brandão            | Carlos Fernandes                           |
| 1980 | <i>Bouquet de Hélio tropos</i>               | Dança Grupo                              | Scott Joplin                                    | Dança Grupo    | Elisa Worm                        | Orlando Worm             | Ana Rita Palmeira e João Natividade        |
| 1980 | <i>Máscaras</i>                              | Dança Grupo                              | Espirituais Negros                              | Dança Grupo    | Elisa Worm                        | Orlando Worm             | Elisa Worm e Paula Massano                 |
| 1980 | <i>Lianora</i>                               | Dança Grupo                              | Música do Tempo de Camões                       | —              | —                                 | Orlando Worm             | Paula Massano                              |
| 1981 | <i>Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica</i> | Dança Grupo                              | Constança Capdeville Erik Satie                 | Nuno Carinhas  | Nuno Carinhas                     | Orlando Worm             | Paula Massano Elisa Worm                   |
| 1981 | <i>Tempos</i>                                | Dança Grupo                              | Monteverdi Orlando Gibbons Constança Capdeville | Dança Grupo    | Paula Massano                     | Paula Massano Elisa Worm | Paula Massano                              |
| 1981 | <i>Rhyme nor Reason</i>                      | Companhia Nacional de Bailado            | Stravinsky                                      | Lazarro Prince | —                                 | —                        | Michel Corder                              |
| 1981 | <i>Ramificações</i>                          | Companhia Nacional de Bailado            | Gyorgy Ligeti e Henry Purcell                   | —              | Rudi van Danzig                   | —                        | Rudi van Danzig/versão de Merrilee Macourt |
| 1981 | <i>Pas de Deux</i>                           | Dança Grupo                              | Serge Prokofiev                                 | Dança Grupo    | Dança Grupo                       | Orlando Worm             | Ana Rita Palmeirim                         |
| 1981 | <i>O Tempo Antes do Tempo Depois</i>         | Ballet Gulbenkian                        | I. Stravinsky                                   | —              | —                                 | —                        | Lar Lubovitch                              |
| 1981 | <i>Percursos</i>                             | Ballet Gulbenkian                        | Heitor Villa-Lobos                              | Nuno Carinhas  | Helena Lozano                     | Orlando Worm             | Vasco Welkenkamp                           |
| 1981 | <i>Sinfonia dos Salmos (nova versão)</i>     | Ballet Gulbenkian                        | I. Stravinsky                                   | —              | Milko Sparemblek                  | Milko Sparemblek         | Milko Sparemblek                           |
| 1981 | <i>Hero</i>                                  | Ballet Gulbenkian                        | Frank Tusa, Badal Roy, Radha Shoran             | William Katz   | William Katz                      | Richard Nelson           | Louis Falco                                |
| 1981 | <i>Danças para uma Guitarra</i>              | Ballet Gulbenkian                        | Carlos Paredes                                  | —              | Helena Lozano                     | Orlando Worm             | Vasco Welkenkamp                           |

| ANO  | TÍTULO                                                  | COMPANHIA                     | MÚSICA                                    | CENÁRIO        | FIGURINO                      | LUZ                          | AUTORIA               |
|------|---------------------------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------|----------------|-------------------------------|------------------------------|-----------------------|
| 1981 | <i>Abstracções</i>                                      | IX Estúdio Coreográfico       | Vangelis, C. Debussy, Codona              | —              | Olga Roriz                    | Olga Roriz                   | Olga Roriz            |
| 1981 | <i>Dezato Minutos de Morte</i>                          | IX Estúdio Coreográfico       | Allan Parsons                             | —              | Gagik Ismailian               | Gagik Ismailian              | Gagik Ismailian       |
| 1981 | <i>Bocas do Mundo</i>                                   | IX Estúdio Coreográfico       | Steve Wonder                              | —              | Olga Roriz                    | Olga Roriz                   | Elisa Ferreira        |
| 1981 | <i>Três Cenas da Minha Vida no Arbusto de Fantasmas</i> | IX Estúdio Coreográfico       | Brian Eno, David Byrne                    | —              | Edmund Stripe                 | Manuel Fernandes             | Edmund Stripe         |
| 1981 | <i>Última Canção</i>                                    | IX Estúdio Coreográfico       | Richard Strauss                           | —              | Helena Lozano                 | Manuel Fernandes e H. Lozano | Lucia Lozano          |
| 1981 | <i>Diálogo em Forma de Fuga</i>                         | IX Estúdio Coreográfico       | Igor Stravinsky                           | David Mendes   | Guarda-Roupa da F. Gulbenkian | Manuel Fernandes             | Ana Rita Palmeirim    |
| 1982 | <i>Swing Sereade</i>                                    | Ballet Gulbenkian             | Gershwin F. Waller<br>D. Moll, M. Mencher | M. Fitzgibbons | Kate Adams, S. Norton         | E. Greenberg                 | Peter Sparling        |
| 1982 | <i>Paisagem com Ponte</i>                               | Ballet Gulbenkian             | P. Ruth, J. Fragen                        | —              | —                             | E. Greenberg                 | Peter Sparling        |
| 1982 | <i>Sereade</i>                                          | Companhia Nacional de Bailado | Tchaikovsky                               | —              | —                             | —                            | segundo Blanchine     |
| 1982 | <i>Página Esquecida</i>                                 | Companhia Nacional de Bailado | F. Lopes Graça                            | —              | —                             | —                            | Armando Jorge         |
| 1982 | <i>Baile dos Cadetes</i>                                | Companhia Nacional de Bailado | Johann Strauss                            | Manuel Lapa    | Hugo Manoel                   | —                            | David Lichine         |
| 1983 | <i>Diversões</i>                                        | Companhia Nacional de Bailado | B. Britten                                | Da Silva Nunes | Da Silva Nunes                | —                            | L. Gradus             |
| 1983 | <i>Prelúdios</i>                                        | Companhia Nacional de Bailado | F. Chopin                                 | —              | —                             | —                            | Óscar Araiz           |
| 1983 | <i>Quatro Canções para Coro Feminino</i>                | Companhia Nacional de Bailado | Brahms                                    | —              | —                             | —                            | Heinz Sporelli        |
| 1983 | <i>A Bela Adormecida</i>                                | Companhia Nacional de Bailado | Tchaikovsky                               | —              | —                             | —                            | Petipa                |
| 1983 | <i>Quebra-Nozes</i>                                     | Companhia Nacional de Bailado | Tchaikovsky                               | —              | —                             | —                            | segundo Marius Petipa |

| ANO  | TÍTULO                        | COMPANHIA                                   | MÚSICA                             | CENÁRIO                       | FIGURINO                       | IUZ                       | AUTORIA                                                |
|------|-------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|---------------------------|--------------------------------------------------------|
| 1983 | <i>Sinfonia em Ré</i>         | Ballet Gulbenkian                           | Haydn                              | —                             | Tom Stenk                      | —                         | Jiri Kylan                                             |
| 1983 | <i>Life-Time</i>              | Ballet Gulbenkian                           | Anthony Davis                      | W. Katz                       | W. Katz                        | Orlando Worm              | Elisa Monte                                            |
| 1983 | <i>Reunion in Portugal</i>    | Ballet Gulbenkian                           | Kurt Weil                          | Bocco Bufano                  | Bocco Bufano                   | —                         | Louis Falco                                            |
| 1983 | <i>7 Fragmentos</i>           | Atelier de Madalena Victorino               | Alaúde tocado por Nuno Torca       | Atelier de Madalena Victorino | Madalena Victorino             | —                         | Madalena Victorino                                     |
| 1983 | <i>Paqueta</i>                | Companhia Nacional de Bailado               | Ludwig Minkus                      | Luis Filipe Abreu             | —                              | —                         | segundo Marius Peipa                                   |
| 1984 | <i>Zoológico III</i>          | —                                           | C. Zingaro<br>Constança Capdeville | Nuno Carinhas                 | Nuno Carinhas                  | Paulo Graça               | Paula Massano<br>Ana Rita Palmeirim<br>Gagik Ismailian |
| 1983 | <i>Paisagem II</i>            | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Alan Mouhanness                    | —                             | Victor Paiva e Manuel Mesquita | Orlando Worm              | Ana Rita Palmeirim                                     |
| 1983 | <i>O Dia Antes</i>            | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Webern                             | —                             | Olga Roriz                     | Gagik Ismailian           | Gagik Ismailian                                        |
| 1983 | <i>Placitude</i>              | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | New York Jazz Quartet              | —                             | Paula Pinto                    | M. Fernandes, Paula Pinto | Paula Pinto                                            |
| 1983 | <i>Come Back Glenn Miller</i> | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Glenn Miller                       | —                             | Marta Atayde                   | Marta Atayde              | Marta Atayde                                           |
| 1983 | <i>On Land</i>                | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Brian Eno                          | —                             | Edmund Stripe                  | Manuel Fernandes          | Edmund Stripe                                          |
| 1983 | <i>Elegia</i>                 | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Handel                             | Helena Lozano                 | Helena Lozano                  | Helena Lozano             | Lúcia Lozano                                           |
| 1983 | <i>Lágrima</i>                | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Nina Hagen                         | —                             | Olga Roriz                     | Olga Roriz                | Olga Roriz                                             |
| 1983 | <i>Três Mundos</i>            | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Debussy, Mussorgsky                | César Montiz                  | —                              | Luis Alonso               | César Montiz                                           |
| 1983 | <i>Sonatina n.º 1</i>         | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Lopes Graça                        | —                             | Gagik Ismailian                | Olga Roriz                | Olga Roriz                                             |

| ANO  | TÍTULO                                | COMPANHIA                                   | MÚSICA                                                                                                    | CENÁRIO                 | FIGURINO                     | LUZ                  | AUTORIA               |
|------|---------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|------------------------------|----------------------|-----------------------|
| 1983 | <i>The Green Man</i>                  | X Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian | Patrick Cowley, Francisai, Rockers Revenge                                                                | —                       | Marta Atyde                  | Fernando Bessa       | Carlos Fernandes      |
| 1984 | <i>Estranhos Transantes</i>           | Ballet Gulbenkian                           | Steve Reich                                                                                               | Ana Silva e Sousa       | Ana Silva e Sousa            | Oriando Worm         | Vasco Wellenkamp      |
| 1984 | <i>Lágrima</i>                        | Ballet Gulbenkian                           | Nina Hagen                                                                                                | Olga Roriz              | Olga Roriz                   | Olga Roriz           | Olga Roriz            |
| 1984 | <i>Livro dos Seres Imaginários</i>    | Ballet Gulbenkian                           | Robert Parris                                                                                             | Nuno Córte-Real         | Nuno Córte-Real              | Oriando Worm         | Olga Roriz            |
| 1984 | <i>Solos</i>                          | Solo de P. Massano                          | Annie Lennox                                                                                              | Nuno Carlinhas          | Nuno Carlinhas               | Armindo Dias         | Paula Massano         |
| 1984 | <i>Dia de S. Nunca à Tarde</i>        | Atelier de Madalena Victorino               | Poemas de Teresa Rita Lopes ditos e cantados                                                              | —                       | Madalena Victorino           | —                    | Madalena Victorino    |
| 1984 | <i>Sagração da Primavera</i>          | Companhia Nacional de Bailado               | I. Stravinsky                                                                                             | Da Silva Nunes          | Da Silva Nunes               | —                    | Carlos Trincheiras    |
| 1984 | <i>Lagados Cines (Pa de deus)</i>     | Companhia Nacional de Bailado               | Tchaikovsky                                                                                               | —                       | —                            | —                    | Peipa Ivanov          |
| 1984 | <i>Concerto Barroco</i>               | Companhia Nacional de Bailado               | J. S. Bach                                                                                                | —                       | —                            | —                    | segundo G. Balanchine |
| 1984 | <i>A. Mesa Verde</i>                  | Companhia Nacional de Bailado               | E. A. Cohen                                                                                               | Hein Heckroft           | Hein Heckroft                | Hermann Markard      | segundo Kurt Jooss    |
| 1985 | <i>Cinco Canções do Mar</i>           | Companhia de Dança de Lisboa                | George Winston                                                                                            | Carlos Natividade Corta | Rita Carneiro e Jean Laffont | José Manuel Oliveira | Rui Horta             |
| 1985 | <i>Insónia</i>                        | Companhia de Dança de Lisboa                | Sid Page e David Sheldner                                                                                 | Rui Horta               | Rui Horta                    | José Manuel Oliveira | Rui Horta             |
| 1985 | <i>Sete Situações à Volta da Mesa</i> | Companhia de Dança de Lisboa                | Mark Haim                                                                                                 | Mark Haim               | Adriano Amori                | José Manuel Oliveira | Mark Haim             |
| 1985 | <i>Entrelaços</i>                     | Atelier de Madalena Victorino               | 3 Esconjuros orquestrados por Lopes Graça, cantados ao vivo pelo Córó Arsis, Direcção de Francisco D'arcy |                         | M. José Jacinto              | —                    | Madalena Victorino    |

| ANO  | TÍTULO                                      | COMPANHIA                     | MÚSICA                          | CENÁRIO           | FIGURINO                 | LUZ                  | AUTORIA                                   |
|------|---------------------------------------------|-------------------------------|---------------------------------|-------------------|--------------------------|----------------------|-------------------------------------------|
| 1985 | <i>Regresso a uma Terra Estranha</i>        | Ballet Gulbenkian             | L. Janacek                      | —                 | —                        | —                    | Jiri Kylan                                |
| 1985 | <i>Só Longe Daqui</i>                       | Ballet Gulbenkian             | C. Capdeville                   | António Lagarto   | António Lagarto          | Orlando Worm         | Vasco Wellenkamp e Ricardo Pais           |
| 1985 | <i>Labirintos</i>                           | Ballet Gulbenkian             | Berio, Stravinsky, G. Rocheberg | Fernando Filipe   | —                        | Orlando Worm         | Vasco Wellenkamp                          |
| 1985 | <i>Três canções de Nina Hagen</i>           | Ballet Gulbenkian             | Nina Hagen                      | —                 | Orga Roriz               | Olga Roriz           | Olga Roriz                                |
| 1985 | <i>Cisne Negro (Pas de deux)</i>            | Companhia Nacional de Bailado | Tchaikovsky                     | —                 | —                        | —                    | segundo M. Petipa                         |
| 1985 | <i>Romeu e Julieta (Pas de deux)</i>        | Companhia Nacional de Bailado | —                               | —                 | —                        | —                    | G. Skibine                                |
| 1985 | <i>Napoli (III acto)</i>                    | Companhia Nacional de Bailado | Pauli Helsted Gade Lumbye       | —                 | Guarda-roupa tradicional | —                    | segundo A. Bournonville                   |
| 1985 | <i>Suite en Blanc</i>                       | Companhia Nacional de Bailado | Edouard Lalo                    | —                 | —                        | —                    | segundo Serge Lifar                       |
| 1985 | <i>There is a Time</i>                      | Companhia Nacional de Bailado | Norman Delio Joio               | —                 | Pauline Lawrence         | Lary Opiz            | José Limón remontagem de Jennifer Scanlan |
| 1985 | <i>Conto de Fadas</i>                       | Companhia Nacional de Bailado | A. Scriabine                    | João Correia Pais | João Correia Pais        | —                    | Lúcia Marta                               |
| 1985 | <i>Escapades</i>                            | Companhia Nacional de Bailado | Max Roach                       | —                 | —                        | —                    | Alvin Ailey                               |
| 1985 | <i>Pas-de-Quatre</i>                        | Companhia Nacional de Bailado | César Pugni                     | —                 | —                        | —                    | segundo Jules Perrot                      |
| 1985 | <i>Giselle (Pas-de-Deux dos Camponeses)</i> | Companhia Nacional de Bailado | Burgmuller                      | —                 | —                        | —                    | segundo Coralli                           |
| 1985 | <i>Floer</i>                                | Companhia de Dança de Lisboa  | Philip Glass                    | —                 | Richard Cabezas          | José Manuel Oliveira | Richard Cabezas                           |

| ANO  | TÍTULO                           | COMPANHIA                    | MÚSICA                                       | CENÁRIO          | FIGURINO                         | LUZ                  | AUTORIA           |
|------|----------------------------------|------------------------------|----------------------------------------------|------------------|----------------------------------|----------------------|-------------------|
| 1985 | <i>Missing Persons</i>           | Companhia de Dança de Lisboa | Ariel Ramirez                                | Jean Laffront    | Jean Laffront                    | José Manuel Oliveira | Marc Bogerts      |
| 1985 | <i>Tráfego</i>                   | Companhia de Dança de Lisboa | Sousa Afonso                                 | José Carlos Neto | Nuno Carinhas                    | José Manuel Oliveira | Rui Horta         |
| 1985 | <i>Loop Condition</i>            | Companhia de Dança de Lisboa | Dingo Dingo                                  | Patrice Soriero  | Luisa Martins                    | José Manuel Oliveira | Patrice Soriero   |
| 1985 | <i>Johnny and Maybeline</i>      | Companhia de Dança de Lisboa | Chuck Berry e Bruce Springsteen              | Patrice Soriero  | Jean Laffront                    | José Manuel Oliveira | Patrice Soriero   |
| 1985 | <i>Cocktail para três</i>        | Companhia de Dança de Lisboa | Dave Makera, Dave Breckbreck, Bennie Goodman | Rui Horta        | Luisa Figueireda e Luisa Martins | José Manuel Oliveira | Rui Horta         |
| 1986 | <i>Pulcinella</i>                | Ballet Gulbenkian            | I. Stravinsky                                | M. Sparembek     | Ika Skomrl                       | —                    | Milko Sparembek   |
| 1986 | <i>Nuages</i>                    | Ballet Gulbenkian            | Debussy                                      | —                | —                                | —                    | Jiri Kylan        |
| 1986 | <i>Terra do Norte</i>            | Ballet Gulbenkian            | Música tradicional de Trás-os-Montes e Minho | Nuno Corte-Real  | Nuno Corte-Real                  | —                    | Olga Roriz        |
| 1986 | <i>Benção de Deus na Solidão</i> | Ballet Gulbenkian            | Liszt                                        | —                | Helena Lozano                    | —                    | Vasco Wellenkamp  |
| 1986 | <i>Interiores</i>                | Ballet Gulbenkian            | Siabine                                      | Nuno Carinhas    | Nuno Carinhas                    | Fernando Bessa       | Vasco Wellenkamp  |
| 1986 | <i>Danças das Espíritos</i>      | Ballet Gulbenkian            | Canções do Folclore Sul-Americano            | C. Bruce         | Belinda Scarlett                 | Nick Chelton         | Christopher Bruce |
| 1986 | <i>Três Sonhos de Prázaros</i>   | Ballet Gulbenkian            | François Bayle e texto de António S. Ribeiro | —                | —                                | Fernando Bessa       | Vasco Wellenkamp  |
| 1986 | <i>Terra de Ninguém</i>          | Ballet Gulbenkian            | Sieve Reich                                  | —                | —                                | —                    | Olga Roriz        |
| 1986 | <i>Escargot</i>                  | Ballet Gulbenkian            | Ralph McDonald                               | —                | M. Vollbracht                    | Richard Nelson       | Louis Falco       |
| 1986 | <i>Espaço Vazio</i>              | Ballet Gulbenkian            | António Emiliano                             | Nuno Carinhas    | Nuno Carinhas                    | Orlando Worm         | Olga Roriz        |
| 1986 | <i>Antigas Vozes de Crianças</i> | Ballet Gulbenkian            | Georges Crumb                                | Helena Lozano    | São                              | Orlando Worm         | Vasco Wellenkamp  |

| ANO  | TÍTULO                                               | COMPANHIA                    | MÚSICA                                               | CENÁRIO           | FIGURINO                                        | LUZ                                 | AUTORIA                     |
|------|------------------------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------|
| 1986 | <i>Memórias e Representação do Festival</i>          | Paula Massano                | C. Zingaro                                           | António Barros    | António Barros                                  | António Barros                      | Paula Massano               |
| 1986 | <i>Lisboa - N.I. - Lisboa Pega - I = 2, 1410 = C</i> | —                            | C. Zingaro                                           | António Barros    | António Barros                                  | António Barros                      | Paula Massano               |
| 1986 | <i>Oásis</i>                                         | Companhia de Dança de Lisboa | Rão Kyao                                             | Rui Silva e Sousa | Ana Silva e Sousa                               | José Manuel Oliveira                | Rui Horta                   |
| 1986 | <i>Entre Amigos</i>                                  | Companhia de Dança de Lisboa | C. Vander                                            | —                 | Rita Carneiro                                   | José Manuel Oliveira                | Marc Bogaerts               |
| 1986 | <i>O Pai é que Sabe</i>                              | Companhia de Dança de Lisboa | Carl Orff, Elmer Bernstein, Kate Bush, Peter Gabriel | —                 | Parfois                                         | José Manuel Oliveira                | Patricke Soriero            |
| 1986 | <i>Blues for the Night Owls</i>                      | Companhia de Dança de Lisboa | S. Thompson                                          | —                 | Lindsay Fussel e Ron Devane                     | José Manuel Oliveira                | Lindsay Fussel e Ron Devane |
| 1986 | <i>História de Amantes</i>                           | Companhia de Dança de Lisboa | Grieg                                                | —                 | C. Giannini e Jean Lafront                      | José Manuel Oliveira                | Marc Bogaerts               |
| 1986 | <i>Missing Persons</i>                               | Companhia de Dança de Lisboa | Ariez Ramirez                                        | Jean Lafront      | Jean Lafront                                    | José Manuel Oliveira                | Marc Bogaerts               |
| 1986 | <i>Sem Saída</i>                                     | Companhia de Dança de Lisboa | Tuxed Moon                                           | Jean Lafront      | Cristina Poppe e Isabel Telinhos                | José Manuel Oliveira                | Rui Horta                   |
| 1986 | <i>Não Olhes para Trás</i>                           | Companhia de Dança de Lisboa | J. S. Bach                                           | —                 | Mónica Levy, Isabel Telinhos, Fernando Oliveira | José Manuel Oliveira                | Mónica Levy                 |
| 1986 | <i>Momentos de Conversa</i>                          | Companhia de Dança de Lisboa | Cab Galloway                                         | —                 | Mónica Levy                                     | José Manuel Oliveira                | Mónica Levy                 |
| 1986 | <i>Limbad a Frente</i>                               | Companhia de Dança de Lisboa | The Art of Noise                                     | Ken Yount         | Ken Yount                                       | José Manuel Oliveira                | Mark Haim                   |
| 1986 | <i>Danças Breves</i>                                 | II Concurso Coreográfico     | Boccherini                                           | —                 | —                                               | J. Manuel Torrão, Horácio Fernandes | Carlos Prado                |

| ANO  | TÍTULO                                     | COMPANHIA                    | MÚSICA                                                    | CENÁRIO             | FIGURINO           | LUZ                                    | AUTORIA            |
|------|--------------------------------------------|------------------------------|-----------------------------------------------------------|---------------------|--------------------|----------------------------------------|--------------------|
| 1986 | <i>Encontros</i>                           | II Concurso Coreográfico     | Walter Haup                                               | —                   | —                  | J. Manuel Torrão,<br>Horácio Fernandes | Carlos Prado       |
| 1986 | <i>Tripitico</i>                           | II Concurso Coreográfico     | Fernando Lopes Graça                                      | —                   | —                  | J. Manuel Torrão,<br>Horácio Fernandes | José Silvestre     |
| 1986 | <i>Barcos Negros</i>                       | II Concurso Coreográfico     | Alexandre Soares e João Paulo Soares                      | —                   | Helena Medeiros    | —                                      | Victor Linhares    |
| 1986 | <i>Movimento Primo</i>                     | II Concurso Coreográfico     | George Gershwin                                           | —                   | —                  | —                                      | Josefina Holmes    |
| 1986 | <i>Três Nuits d'Ete</i>                    | II Concurso Coreográfico     | Hector Berlioz                                            | —                   | Ergo               | —                                      | Peter Lewton-Brain |
| 1986 | <i>Mara</i>                                | II Concurso Coreográfico     | Bela Bartok                                               | João Carreira Pais  | João Carreira Pais | José Torrão, Horácio Fernandes         | Lúcia Marta        |
| 1986 | <i>Stunning!!!</i>                         | II Concurso Coreográfico     | Saint Sains Klaus Nomi                                    | Pedro Homem de Melo | —                  | —                                      | Alfredo Costa      |
| 1986 | <i>Narciso - Monólogo de uma Paixão</i>    | II Concurso Coreográfico     | António Capela                                            | José Barbieri       | José Barbieri      | Rui Lopes Graça                        | Rui Lopes Graça    |
| 1986 | <i>Variações sobre um tema de Paganini</i> | II Concurso Coreográfico     | Rachmaninof                                               | —                   | —                  | —                                      | Raymond Chai       |
| 1986 | <i>Crianças da Manhã</i>                   | II Concurso Coreográfico     | F. Chopin                                                 | —                   | —                  | —                                      | Dimas Casinha      |
| 1987 | <i>Soja do Dia</i>                         | Companhia de Dança de Lisboa | Gary Burke                                                | Mark Haim           | Isabel Telinhos    | José Manuel Oliveira                   | Mark Haim          |
| 1987 | <i>Dixi Dominus</i>                        | Companhia de Dança de Lisboa | Vivaldi                                                   | Rui Horta           | Rui Horta          | José Manuel Oliveira                   | Rui Horta          |
| 1987 | <i>Quatro Prelúdios Corais de Lisboa</i>   | Companhia de Dança de Lisboa | J. S. Bach                                                | Mark Haim           | Isabel Telinhos    | José Manuel Oliveira                   | Mark Haim          |
| 1987 | <i>Casta Diva</i>                          | Ballet Gulbenkian            | Bellini                                                   | Nuno Carinhas       | Nuno Carinhas      | Orlando Worm                           | Olga Roriz         |
| 1987 | <i>Sargeant Early's Dream</i>              | Ballet Gulbenkian            | Música Tradicional Britânica, Irlandesa e Norte-Americana | Walter Nobre        | Walter Nobre       | John B. Read                           | Christopher Bruce  |
| 1987 | <i>Exsultate Jubilate</i>                  | Ballet Gulbenkian            | Mozart                                                    | —                   | —                  | Orlando Worm                           | Vasco Wellenkamp   |

| ANO  | TÍTULO                                 | COMPANHIA                                                    | MÚSICA                                     | CENÁRIO       | FIGURINO                  | LUZ            | AUTORIA               |
|------|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|---------------|---------------------------|----------------|-----------------------|
| 1987 | <i>Trze Gastos de um Corpo</i>         | Ballet Gulbenkian                                            | António Emiliano                           | Nuno Carinhas | Nuno Carinhas             | Orlando Worm   | Olga Roriz            |
| 1987 | <i>Área</i>                            | Ballet Gulbenkian                                            | J. S. Bach                                 | —             | V. Wellenkamp             | —              | V. Wellenkamp         |
| 1987 | <i>Do It Yourself, Serviço Permeio</i> | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Pat Metheny                                | —             | Margarida Bettencourt     | Paulo Graça    | Margarida Bettencourt |
| 1987 | <i>Ponto de Interrogação</i>           | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Dave Holland<br>Marvin Smit                | —             | Vera Mantero              | Rui Fernandes  | Vera Mantero          |
| 1987 | <i>Acima de Tudo, Nós</i>              | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | The Art of Noise                           | —             | Pedro Correia de Oliveira | José Fonseca   | César Moniz           |
| 1987 | <i>... Otto Seres e uma Pergunta</i>   | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Bob Dylan                                  | Rui Pinto     | Rui Pinto                 | Fernando Bessa | Rui Pinto             |
| 1987 | <i>Marr de Setembro</i>                | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Maximiliano de Carvalho (montagem musical) | —             | Ângela Clemente           | Fernando Bessa | Ângela Clemente       |
| 1987 | <i>Sem Título</i>                      | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Piano One                                  | —             | Carlos Carvalho           | Fernando Bessa | Carlos Carvalho       |
| 1987 | <i>Miragem</i>                         | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Camille                                    | —             | Olga Roriz                | Fernando Bessa | Gagik Ismailian       |
| 1987 | <i>Tango</i>                           | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | I. Stravinsky                              | —             | Ângela Clemente           | Fernando Bessa | Ângela Clemente       |
| 1987 | <i>Cântico</i>                         | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Emanuel Ramalho                            | Luis Damas    | Luis Damas e Paula Pinto  | José Fonseca   | Luis Damas            |

| ANO  | TÍTULO                                             | COMPANHIA                                                    | MÚSICA                     | CENÁRIO           | FIGURINO          | LUZ                      | AUTORIA                                                     |
|------|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------|-------------------|-------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------|
| 1987 | <i>A Yi</i>                                        | XII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Tradicional Japonesa       | —                 | Paula Pinto       | Abel Nunes e Paula Pinto | Paula Pinto                                                 |
| 1987 | <i>Violoncelo Não Acompanhado em Suite de Luxo</i> | Ballet Gulbenkian                                            | J. S. Bach                 | Jasmim            | Jasmim            | Paulo Graça              | Olga Roriz                                                  |
| 1987 | <i>Memória para Edith Piaf</i>                     | Ballet Gulbenkian                                            | António Vitorino d'Almeida | Costa Reis        | Costa Reis        | Fernando Bessa           | Vasco Wellenkamp                                            |
| 1987 | <i>Memo</i>                                        | Companhia de Dança de Lisboa                                 | Luís Gili                  | Jean Lafront      | Jean Lafront      | José Manuel Oliveira     | José Seabra                                                 |
| 1987 | <i>Bolero</i>                                      | Companhia de Dança de Lisboa                                 | Maurice Ravel              | —                 | —                 | José Manuel Oliveira     | Igal Perry                                                  |
| 1987 | <i>Saga</i>                                        | Companhia de Dança de Lisboa                                 | Jean Preson e Neil Hannan  | Jean Lafront      | Isabel Telinhos   | José Manuel Oliveira     | Mary-Jane O'Reilly                                          |
| 1987 | <i>Lusitânia</i>                                   | Companhia de Dança de Lisboa                                 | Amália Rodrigues           | Ana Silva e Sousa | Ana Silva e Sousa | José Manuel Oliveira     | Rui Horta                                                   |
| 1987 | <i>Lago dos Cisnes</i>                             | Companhia Nacional de Bailado                                | Tchaikovsky                | Cruzeiro Seixas   | Da Silva Nunes    | —                        | Armando Jorge segundo Petipa, Levitanov e Ninette de Valois |
| 1987 | <i>Magnificat</i>                                  | Companhia Nacional de Bailado                                | Bach                       | —                 | —                 | —                        | Óscar Araiz                                                 |
| 1987 | <i>Alpolo</i>                                      | Companhia Nacional de Bailado                                | I. Stravinsky              | —                 | —                 | —                        | segundo Balanchine                                          |
| 1987 | <i>La Bayadere</i>                                 | Companhia Nacional de Bailado                                | Ludwig Minkus              | —                 | —                 | —                        | segundo Marius Petipa                                       |
| 1987 | <i>Fado (A Severa)</i>                             | Companhia Nacional de Bailado                                | Jaime Silva (Filho)        | António Casimiro  | António Casimiro  | —                        | Fernando Lima                                               |
| 1987 | <i>Double Calceia</i>                              | Companhia Nacional de Bailado                                | B. Britten                 | —                 | Vicente Nebrada   | —                        | Vicente Nebrada                                             |

| ANO  | TÍTULO                          | COMPANHIA                     | MÚSICA                                                | CENÁRIO                          | FIGURINO                             | LUZ                  | AUTORIA                                |
|------|---------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|----------------------|----------------------------------------|
| 1987 | <i>There is a Time</i>          | Companhia Nacional de Bailado | Norman Dello Joio                                     | —                                | Pauline Lawrence                     | Lary Opitz           | José Limón, versão de Jennifer Scanlon |
| 1987 | <i>Diversões</i>                | Companhia Nacional de Bailado | B. Britten                                            | Da Silva Nunes                   | Da Silva Nunes                       | —                    | Lawrence Gradius                       |
| 1987 | <i>A Choreographic Offering</i> | Companhia Nacional de Bailado | Bach                                                  | —                                | —                                    | —                    | segundo José Limón                     |
| 1988 | <i>Treze Gestos de Um Corpo</i> | Ballet Gulbenkian             | António Emiliano                                      | Nuno Carinhas                    | Nuno Carinhas                        | Orlando Worm         | Olga Roniz                             |
| 1988 | <i>Adágio Apassionato</i>       | Ballet Gulbenkian             | Max Bruch                                             | Eduardo Nery                     | Vasco Wellenkamp                     | Fernando Bessa       | Vasco Wellenkamp                       |
| 1988 | <i>Grosse Fugue</i>             | Ballet Gulbenkian             | Beethoven                                             | Jean-Paul Vroom                  | Jean-Paul Vroom                      | Jan Hoffstra         | Hans van Manen                         |
| 1988 | <i>Dança do Adeus</i>           | Companhia de Dança de Lisboa  | J. S. Bach, Mark Haim, Carlos Barbosa                 | Júlio Ribeiro e Fernando Ricardo | Madalena                             | José Manuel Oliveira | Mark Haim                              |
| 1988 | <i>Eneloje</i>                  | Companhia de Dança de Lisboa  | Giacchino Rossini                                     | —                                | Judy Wirkula                         | José Manuel Oliveira | David Persons                          |
| 1988 | <i>Variações Schubert</i>       | Companhia de Dança de Lisboa  | Franz Schubert                                        | —                                | Parfois                              | José Manuel Oliveira | Gerrit Mouliman                        |
| 1988 | <i>Beethoven Violin Sonata</i>  | Companhia de Dança de Lisboa  | Beethoven                                             | —                                | —                                    | José Manuel Oliveira | Mark Haim                              |
| 1988 | <i>Sóse Dançares com Pepe</i>   | Companhia de Dança de Lisboa  | Luís Almonte                                          | —                                | José Zhorzide                        | José Manuel Oliveira | Mark Haim                              |
| 1988 | <i>Haendel Opus 6, n.º 7</i>    | Companhia de Dança de Lisboa  | Haendel                                               | —                                | Miguel Tavares e Maria da Luz Grillo | José Manuel Oliveira | Mark Haim                              |
| 1988 | <i>Voos Domésticos</i>          | Dança Grupo                   | Macromassa Laurie Anderson, Philip Glass, Wim Mertens | Nuno Carinhas                    | Nuno Carinhas                        | Orlando Worm         | Luís Carolino e Elisa Worm             |
| 1988 | <i>Movimento para uma Tela</i>  | Ballet Gulbenkian             | Steve Reich                                           | Nino Música                      | Jonathan Lunn                        | Rui Fernandes        | Jonathan Lunn                          |
| 1988 | <i>Keep Going</i>               | Ballet Gulbenkian             | Luciano Berio                                         | —                                | —                                    | Fernando Bessa       | Vasco Wellenkamp                       |

| ANO  | TÍTULO                                       | COMPANHIA                                                           | MÚSICA                                                              | CENÁRIO         | FIGURINO                                   | LUZ                  | AUTORIA                                    |
|------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-----------------|--------------------------------------------|----------------------|--------------------------------------------|
| 1988 | <i>Lo Sono una Bambina o Sono un Disegno</i> | Ballet Gulbenkian                                                   | Opus Sic                                                            | Carlos Zingaro  | Carlos Zingaro                             | Paulo Graça          | Margarida Bettencourt                      |
| 1988 | <i>Os Territórios</i>                        | Ballet Gulbenkian                                                   | Peter Zummo                                                         | Susana Oliveira | Susana Oliveira                            | Rui Fernandes        | Vera Mantero                               |
| 1988 | <i>Gabriolel</i>                             | Ballet Gulbenkian                                                   | António Emiliano                                                    | Gagik Ismailin  | Gagik Ismailin                             | Paulo Graça          | Gagik Ismailian                            |
| 1988 | <i>Rosa Rosae</i>                            | Ballet Gulbenkian                                                   | Philip Glass                                                        | José Costa Reis | José Costa Reis                            | Orlando Worm         | César Moniz                                |
| 1988 | <i>Em Corpo com Som</i>                      | Vera Mantero<br>Carlos Martins                                      | Carlos Martins                                                      | —               | —                                          | —                    | Vera Mantero                               |
| 1988 | <i>Confinçerto Sentido</i>                   | Aparte                                                              | Carlos Zingaro                                                      | —               | João Natividade                            | Paulo Graça          | Margarida Bettencourt<br>e João Natividade |
| 1988 | <i>Taquicárdia</i>                           | Companhia de Dança<br>de Lisboa                                     | Luís Cila                                                           | —               | João Zhoráide                              | José Manuel Oliveira | Paulo Ribeiro                              |
| 1988 | <i>Pina Colada</i>                           | Filipa Pais<br>Francisco Camacho<br>José Laginha                    | Colagem de José Ribeiro<br>da Fonte                                 | Pedro Portugal  | Pedro Portugal                             | Paulo Graça          | Paula Massano                              |
| 1988 | <i>Queda num Lugar Imaginado</i>             | Atelier de Madalena<br>Victorino                                    | Transistor acesso ao<br>acesso. Beatles, Edith<br>Piaf, Wim Martens | —               | Madalena Victorino, José<br>João Henriques | —                    | Madalena Victorino                         |
| 1988 | <i>Projecto Iaga</i>                         | Atelier de Madalena<br>Victorino                                    | Sons de água produzidos<br>ao vivo — percussão<br>Paulo Paz         | —               | —                                          | —                    | Madalena Victorino                         |
| 1989 | <i>Preldio à Sesta de um Fauno</i>           | Ballet Gulbenkian                                                   | C. Debussy                                                          | —               | —                                          | Fernando Bessa       | Vasco Wellenkamp                           |
| 1989 | <i>Domingo, 29 de Novembro</i>               | Ballet Gulbenkian                                                   | A. Vivaldi                                                          | Jasmim          | Jasmim                                     | Paulo Graça          | Gagik Ismailian                            |
| 1989 | <i>Presley ao Piano</i>                      | Ballet Gulbenkian                                                   | Elvis Presley                                                       | António Lagarto | António Lagarto                            | Paulo Graça          | Olga Roriz, Ricardo Pais                   |
| 1989 | <i>As Bodas</i>                              | Ballet Gulbenkian                                                   | I. Stravinsky                                                       | Walter Nobre    | Walter Nobre                               | Graham Large         | Christopher Bruce                          |
| 1989 | <i>Ritus</i>                                 | XIII Estúdio Experimental<br>de Coreografia do Ballet<br>Gulbenkian | Inês Martins                                                        | Victor Xavier   | Paula Pinto                                | Isabel Worm          | Paula Pinto                                |

| ANO  | TÍTULO                                  | COMPANHIA                                                     | MÚSICA                          | CENÁRIO                           | FIGURINO       | LUZ                          | AUTORIA             |
|------|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------|----------------|------------------------------|---------------------|
| 1989 | <i>I Ado</i>                            | XIII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | S. Rachmaninov                  | Mário Paulo Cardo e Helena Lozano | João Zhoraide  | Rui Fernandes e Paulo Sabino | Mário Paulo Cardoso |
| 1989 | <i>Plano para Identificar o Centro</i>  | XIII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Maximalist                      | —                                 | Carlota Lagido | Rui Fernandes                | João Fiadeiro       |
| 1989 | <i>Momentos</i>                         | XIII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Chopin                          | Rui Pinto e Paulo Sabino          | Carlos Soares  | Rui Fernandes e Paulo Sabino | Rui Pinto           |
| 1989 | <i>Vácuo</i>                            | XIII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Samuel Barber                   | —                                 | Helena Lozano  | José Fonseca                 | Lúcia Lozano        |
| 1989 | <i>As Quatro Fadinhas do Apocalipse</i> | XIII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | —                               | —                                 | Vera Mantero   | Rui Fernandes                | Vera Mantero        |
| 1989 | <i>Formas</i>                           | XIII Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian | Carlos Bechegas e Jorge Pereira | Victor Xavier                     | —              | Rui Fernandes                | Luís Damas          |
| 1989 | <i>Keep Going</i>                       | Ballet Gulbenkian                                             | Luciano Berio                   | —                                 | —              | Fernando Bessa               | Vasco Wellenkamp    |
| 1989 | <i>Fuga</i>                             | Companhia de Dança de Lisboa                                  | Luis Cilia                      | Félix Marques                     | —              | José Manuel Oliveira         | Rui Nunes           |
| 1989 | <i>Bizâncio</i>                         | Companhia de Dança de Lisboa                                  | Música Sacra Bizantina          | Eurico Coelho                     | Miguel Mantero | José Manuel Oliveira         | Mark Haim           |
| 1989 | <i>Itinerário em Cinco Andamentos</i>   | Companhia de Dança de Lisboa                                  | —                               | —                                 | Carlota Lagido | José Manuel Oliveira         | Mark Haim           |
| 1989 | <i>Mãos de Vento</i>                    | Companhia de Dança de Lisboa                                  | Patrícia van Ness               | —                                 | João Zhoraide  | José Manuel Oliveira         | Mónica Levy         |
| 1989 | <i>Uma Rosa de Músculos</i>             | Solo                                                          | Bruno d'Almeida                 | —                                 | Carlota Lagido | Rui Fernandes                | Vera Mantero        |
| 1989 | <i>A Sala do Lado</i>                   | Companhia de Dança de Lisboa                                  | Charlie Parker                  | —                                 | —              | —                            | Vera Mantero        |

| ANO  | TÍTULO                                                                      | COMPANHIA                                                                             | MÚSICA                                 | CENÁRIO           | FIGURINO                                  | LUZ                  | AUTORIA             |
|------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------|----------------------|---------------------|
| 1989 | <i>Diagações</i>                                                            | Aparte                                                                                | Carlos Zingaro                         | —                 | —                                         | Daniel da Assunção   | João Natividade     |
| 1989 | <i>Mecanismos</i>                                                           | Carlota Lagido<br>Conceição Abreu<br>Cristina Santos<br>Ofélia Cardoso<br>Filipa Pais | Recoil                                 | Joana Providência | Joana Providência                         | Rui Fernandes        | Joana Providência   |
| 1989 | <i>In Tensão</i>                                                            | Filipa Pais<br>Carlota Lagido<br>Conceição Abreu<br>Cristina Santos<br>Ofélia Cardoso | Händel                                 | Joana Providência | Joana Providência                         | Rui Fernandes        | Joana Providência   |
| 1989 | <i>Hockey-Poker</i>                                                         | Companhia de Dança<br>de Lisboa                                                       | Les Paul                               | —                 | João Zhornide                             | José Manuel Oliveira | Michel Schumacher   |
| 1989 | <i>Un Petit Pas</i>                                                         | Companhia de Dança<br>de Lisboa                                                       | Chopin                                 | —                 | Brigitte Skands                           | José Manuel Oliveira | Brigitte Skands     |
| 1989 | <i>Petrushka</i>                                                            | Companhia Nacional<br>de Bailado                                                      | I. Stravinsky                          | —                 | Inc's Guerreiro                           | —                    | versão de John Auld |
| 1989 | <i>O Pássaro de Fogo</i>                                                    | Companhia Nacional<br>de Bailado                                                      | I. Stravinsky                          | Nuno Córte-Real   | Nuno Córte-Real                           | —                    | Brydon Page         |
| 1989 | <i>Madeira. Matéria.<br/>Matérias: pretexto para<br/>uma Idéia de Corpo</i> | Atelier de Madalena<br>Victorino                                                      | «Do you be» de Meredith<br>Monk        | —                 | M. Conceição Abreu                        | Rui Fernandes        | Madalena Victorino  |
| 1989 | <i>Projecto Tojeira 89</i>                                                  | Grupo de artistas<br>+ jovens de Via Velha<br>de Ródão                                | Música original de<br>Joaquim d'Azurém | —                 | Carlos Augusto Ribeiro<br>e Josefina Rota | —                    | Madalena Victorino  |
| 1990 | <i>Estranhezas</i>                                                          | Cristina Roquette<br>Marta José Fazenda<br>Nuno Bizarro<br>Elsa Velga                 | António Emiliano                       | —                 | Nuno Carinhas                             | Paulo Graça          | Paula Massano       |
| 1990 | <i>Isolda</i>                                                               | Ballet Gulbenkian                                                                     | Wagner                                 | —                 | Vera Castro                               | Orlando Worm         | Olga Roniz          |

| ANO  | TÍTULO                                | COMPANHIA                     | MÚSICA                                                                      | CENÁRIO             | FIGURINO                | LUZ                  | AUTORIA                             |
|------|---------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------------------------|----------------------|-------------------------------------|
| 1990 | <i>Ad Vitam</i>                       | Ballet Gulbenkian             | R. Strauss, António Emiliano                                                | —                   | Nuno Carinhas           | —                    | Paulo Ribeiro                       |
| 1990 | <i>Jardim Cerrado</i>                 | Ballet Gulbenkian             | Maria del Mar Bonet                                                         | Nacho Duato         | Nacho Duato             | Joop Caboot          | Nacho Duato                         |
| 1990 | <i>Lámen B</i>                        | Ballet Gulbenkian             | Xanakis                                                                     | Nuno Carinhas       | Nuno Carinhas           | Paulo Graça          | Olga Roriz                          |
| 1990 | <i>Do Medo da Ilusão e da Queda</i>   | Ballet Gulbenkian             | Meredith Monk                                                               | Margarida Parente   | Carlota Lagido          | Rui Fernandes        | João Fiadeiro                       |
| 1990 | <i>Arden Court</i>                    | Ballet Gulbenkian             | W. Boyce                                                                    | Gene Moore          | Gene Moore              | J. Tixton            | Paul Taylor                         |
| 1990 | <i>Torrefacção</i>                    | Atelier de Madalena Victorino | Sons das máquinas da Torrefacção e Canção 4The wrong song por Alisa Gudgeon | —                   | Helena Fernandes        | —                    | Madalena Victorino                  |
| 1990 | <i>Divagação</i>                      | Aparte                        | Carlos Zingaro                                                              | —                   | —                       | Daniel da Assunção   | João Natividade                     |
| 1990 | <i>Don Quixote</i>                    | CompANHIA Nacional de Bailado | Aloisius Ludvig Minkus                                                      | Alexandre Vassiliev | Alexandre Vassiliev     | Richard Caswell      | A. Gorsky — versão de Eric Volodine |
| 1990 | <i>Hammerklavier</i>                  | CompANHIA de Dança de Lisboa  | Beethoven                                                                   | —                   | —                       | José Manuel Oliveira | Mark Haim                           |
| 1990 | <i>House</i>                          | CompANHIA de Dança de Lisboa  | House Musi/Acid Music                                                       | —                   | Pieter Paul e Mark Haim | José Manuel Oliveira | Mark Haim                           |
| 1990 | <i>Memórias da Porta Branca</i>       | CompANHIA de Dança de Lisboa  | Alejandro Govea Zapano                                                      | —                   | Nuno Eusébio            | José Manuel Oliveira | Vitor Garcia                        |
| 1990 | <i>Devias Ter Deixado a Luz Acesa</i> | CompANHIA de Dança de Lisboa  | Eve Couturier — Jean-Jacques Palix — Elliot Shapp                           | —                   | Lazare Garcin           | José Manuel Oliveira | Lionel Hoche                        |
| 1990 | <i>Alto Contraste</i>                 | Dança Grupo                   | José Peixoto, Trio Shish, Nuno Rebelo                                       | Nuno Carinhas       | Nuno Carinhas           | Oriando Worm         | Luís Carolino                       |
| 1990 | <i>O Derradeiro Beijo</i>             | CompANHIA de Dança de Lisboa  | Luís Cília                                                                  | —                   | Carlota Lagido          | José Manuel Oliveira | Paulo Ribeiro                       |



### BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- ABREU, Margarida de — *Manifesto*, Lisboa, 1946.
- AZEVEDO, Fernando de — *Dez anos de cenário do Ballet Gulbenkian*, in «Colóquio-Artes», Outubro de 1976.
- Bailados do Círculo de Iniciação Coreográfica*, Lisboa, 1948.
- BENEVIDES, Fonseca — *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, 2 vols., Lisboa, 1883-1902.
- BRANCO, João de Freitas — *História da música portuguesa*, Lisboa, 1959.
- FERRO, António — *Bailados Portugueses Verde Gaio*, Lisboa, 1950.
- GRAÇA, Fernando Lopes — *Tália, Euterpe e Terpsichore*, Coimbra, 1945.
- HASKELL, Arnold — *O bailado desde 1939*, Lisboa, 1948. *Ballet*, Lisboa, 1960.
- LEÇA, Carlos de Pontes — *Ballet Gulbenkian 1965-75*, Lisboa, 1976.
- NORONHA, Eduardo — *A dança no estrangeiro e em Portugal*, Coimbra, 1922.
- PICCHIO, Luciana Stegagno — *História do Teatro Português*, Roma, 1964; Lisboa, 1969.
- PIMENTEL, Alberto — *A Dança em Portugal*, Esposende, 1892.
- PINTO, Manuel Sousa — *Magas e bistrões*, Lisboa, 1914. *Bailados Russos*, Lisboa, 1918. *Danças e Bailados*, Lisboa, 1924.
- REBELLO, Luiz Francisco — *História do Teatro Português*, Lisboa, 1968.
- RIBAS, Tomaz — *O ballet em Portugal*, in *História da dança e do Ballet*, de Adolfo Salazar, Lisboa, 1962. — Tradução e adaptação do *Dicionário do Bailado Moderno* (Edição original publicada por Fernand Hazan Éditeur, Paris), Lisboa, 1962. — *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa, 1959. — *O que é o ballet*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 1965.
- SASPORTES, José — *História da dança em Portugal*, Lisboa, 1970. — *Feasts and Foliage: The Dance in Portugal*, Dance Perspectives, n.º 42, New York, 1970.
- SEQUEIRA, Matos — *Teatro de outros tempos*, Lisboa, 1933.
- VITERBO, Sousa — *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, 1892.

A História da Dança em Portugal,  
no período que decorre entre 1965 e 1990,  
não teria sido possível sem os contributos essenciais de:  
António Francisco Castanheira,  
Carlos de Pontes Leça,  
João Azevedo  
e Margarida de Abreu.  
Para eles, os meus agradecimentos.

## ÍNDICE GERAL

### *Primeira Parte*

#### TRAJECTÓRIA DA DANÇA TEATRAL PORTUGUESA

por José Sasportes

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| APRESENTAÇÃO .....                          | 7  |
| 1. EXALTAÇÃO BAILATÓRIA .....               | 9  |
| 2. GIL VICENTE .....                        | 16 |
| 3. HEGEMONIA DO TEATRO JESUÍTA .....        | 20 |
| 4. ITALIANIZAÇÃO .....                      | 25 |
| 5. RESISTÊNCIA AO BAILADO ROMÂNTICO .....   | 31 |
| 6. OS <i>BALLETS RUSSES</i> EM LISBOA ..... | 41 |
| 7. CRIAÇÃO DE UMA COMPANHIA NACIONAL .....  | 46 |

### *Segunda Parte*

1965-1990.

#### VINTE ANOS DE BALLET GULBENKIAN E A NOVA DANÇA PORTUGUESA

por António Pinto Ribeiro

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| 1965-1990 .....                                   | 55 |
| 1965-1985 — VINTE ANOS DE BALLET GULBENKIAN ..... | 56 |

|                                                        |         |
|--------------------------------------------------------|---------|
| <i>O Período Sparemblek</i> .....                      | 59      |
| <i>O Ballet Gulbenkian</i> .....                       | 62      |
| <i>Os Estúdios Coreográficos</i> .....                 | 67      |
| <i>Vasco Wellenkamp</i> .....                          | 67      |
| <i>Olga Roriz</i> .....                                | 70      |
| <i>A Companhia Nacional de Bailado</i> .....           | 73      |
| <i>Anos 80. As Primeiras Pequenas Companhias</i> ..... | 78      |
| <br>1985-1990 — A NOVA DANÇA PORTUGUESA .....          | <br>80  |
| <i>Paula Massano</i> .....                             | 84      |
| <i>Madalena Victorino</i> .....                        | 86      |
| <i>Vera Mantero</i> .....                              | 89      |
| <i>Margarida Bettencourt</i> .....                     | 91      |
| <i>Paulo Ribeiro</i> .....                             | 93      |
| <i>Joana Providência</i> .....                         | 93      |
| <i>N.D.P.: A Década de 90?</i> .....                   | 94      |
| <br>QUADROS .....                                      | <br>97  |
| <br>BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA .....                         | <br>133 |

# SÍNTESES DA CULTURA PORTUGUESA

PORTUGAL — INSTITUIÇÕES E FACTOS

Guilherme d'Oliveira Martins

HISTÓRIA DE PORTUGAL

A. H. de Oliveira Marques

HISTÓRIA DA LITERATURA

Maria Leonor Carvalho Buescu

CIÊNCIA EM PORTUGAL

Coordenado por

José Mariano Gago

HISTÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS

Maria Adelaide Miranda

Vitor Serrão

José Alberto Gomes Machado

Raquel Henriques da Silva

A ARQUITECTURA

José Manuel Fernandes

HISTÓRIA DA MÚSICA

Rui Vieira Nery

e Paulo Ferreira de Castro

HISTÓRIA DA DANÇA

José Sasportes

e António Pinto Ribeiro

HISTÓRIA DO TEATRO

Luiz Francisco Rebello

HISTÓRIAS DO CINEMA

João Bénard da Costa

UMA HISTÓRIA DE FOTOGRAFIA

António Sena



Esta edição de  
HISTÓRIA DA DANÇA  
de José Sasportes e António Pinto Ribeiro  
da colecção  
*Sínteses da Cultura Portuguesa*  
*Europália 91 — Portugal*  
foi composta e impressa  
por A. Coelho Dias, Lda.  
para a  
*Imprensa Nacional-Casa da Moeda*  
em Lisboa.  
Orientação gráfica de Julieta Matos — INCM.  
Capa de Lúgia Pinto  
com reprodução de pormenor, 25 × 17 cm, do tríptico  
«Causae Belli Causae Amoris», 1990, óleo s/tela,  
de Ruth Rosengarten.

Acabou de imprimir-se em Setembro  
de mil novecentos e noventa e um.

ED. 21 110 629  
CÓD. 220 004 000  
DEP. LEGAL N.º 50 418 / 91  
ISBN-927-27-0441-9



1002200040007



## SÍNTESES

um conjunto de textos que,  
numa perspectiva simultaneamente teórica  
e histórica, contribuem para identificar  
os traços fundamentais de uma cultura.

## CULTURA PORTUGUESA

numa língua falada nos diversos  
continentes do mundo, um conteúdo  
intelectual e artístico profundamente  
enraizado na memória europeia.

PATROCÍNIO DE



CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS