

História do Bailado em Portugal

History of Ballet in Portugal



António Laginha



Índice Introdução Introduction **6** Do tempo e da dança On time and dance **12** As experiências de Almada e os Ballets Russes Almada's experiments and the Ballets Russes **42** Um novo impulso nacionalista A new patriotic impulse **64** Pequenas companhias, grandes esperanças Small companies, big hopes **92** Ballet Gulbenkian (1961-2005) – memória da saudade Ballet Gulbenkian (1961-2005) – fond memories **122** Companhia Nacional de Bailado (1977) – retrato a negro e rosa Companhia Nacional de Bailado (1977) – a black and pink portrait **166** Dança efemeramente contemporânea Contemporary dance **192** Nota final Final note **204**



Em Portugal, tido como a mais antiga nação da Europa, a história da dança não teria sido diferente da de muitas outras nações que hoje se orgulham de ter um passado rico em dança teatral – pelo menos no que concerne ao século xx – se se tivesse desenvolvido um determinado estilo de dança (com intuitos profissionais), como, por exemplo, aconteceu com os alemães e a sua *Ausdruckstanz*, ou com os espanhóis e o seu *flamenco*. Este último, praticamente nascido paredes-meias com o Algarve, não só tem imensos praticantes e excelentes companhias em Espanha (e um pouco por todo o Mundo) como rivaliza com a virtuosa *escuela bolera*, também de origem andaluza.

Entre os estudiosos da cultura popular portuguesa (nos aspectos ligados à etnografia e ao folclore) é reconhecida a quantidade e diversidade do nosso acervo em matéria de dança. Pedro Homem de Mello abriu, mesmo, um dos seus livros, *Danças de Portugal*, afirmando:

«Sendo Portugal tão rico em danças populares, impunha-se a publicação de um manual onde, para além de citação dos bailados, figurassem normas, capazes de pôr a nu a raiz dos passos e das suas desinências, variáveis essas com o andar dos tempos»².

The history of dance in Portugal, often said to be the oldest nation in Europe, would be no different than in other countries – the ones lucky enough to have a rich dancing and theatrical past, at least in the twentieth century – if Portugal had had a particular style of dance developed professionally – such as the German expressionist dance *Ausdruckstanz* or the Spanish *flamenco*, for example. *Flamenco*, born in Algarve's neighbouring Andalucía, not only is performed by many dancers in excellent companies in Spain and all around the world, but also co-exists with the virtuous *escuela bolera*, which is original to Andalucía as well.

The scholars of popular Portuguese culture, specifically its ethnography and folklore, unanimously recognise the diversity of our heritage in terms of dance. The folklorist and poet Pedro Homem de Mello started his book *Danças de Portugal* as follows:

‘Being a country so rich in popular dances, it was urgent the publishing of a manual in Portugal in which, besides the mentioning of dances, all their rules and patterns are described, unveiling the roots of the steps as well as their endings, things that vary with the passing of time’².

Ménade ou mulher-bailarina associada ao culto de Dionísio ou Baco (do período romano da época de Augusto).

A *maenad* – female dancer, follower of Dionysus or Bacchus (Roman, from the time of the Emperor Augustus).

Fotografia / Photo:
José Pessoa / DGPC / ADF
Museu de Évora – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

A Tendeira (1843), coreografia de Arthur St. Léon, dançada pelo próprio e por sua mulher Fanny Cerrito, numa gravura de Augustus Jules Bouvier.

Vivandière (1843), choreographed by Arthur Saint-Léon with performances by himself and his wife Fanny Cerrito. Lithograph by Augustus Jules Bouvier.

The New York Public Library



obrigatória em qualquer compêndio de história, apesar de a coreografia original da sua azougada *Rapariga dos olhos de esmalte* e de a quase totalidade das suas peças se encontrarem irremediavelmente perdidas. Sabe-se que desenvolveu trabalho pedagógico em Portugal, embora do pequeno livro *De l'état actuel de la danse* (impresso na Typographia do Progresso, em 1856) – que alguns estudiosos do bailado português, designadamente Tomaz Ribas (1918-1999), afirmaram ter sido escrito durante a sua estada no nosso país – hoje pouco se conheça. A sua relação com a direcção do São Carlos foi bastante problemática, tendo mesmo, por razões profissionais e financeiras, sido condenado a cumprir pena de prisão. Com ele vieram para o nosso primeiro teatro duas artistas que obtiveram assinalável sucesso em Portugal, as bailarinas Elise Fleury e Julie Lisereux, tendo a primeira seguido os seus passos, acompanhando-o na viagem (de fuga) para a Rússia. Além de sua «musa inspiradora», Fleury foi também sua companheira após a separação do bailarino-coreógrafo da grande Fanny Cerrito, a qual, tal como Fanny Elssler e as outras três divas do *Grand Pas de Quatre* de Jules Perrot e Cesare Pugni, dançado em Londres em 1845 – Marie Taglioni, Lucile Grahn e Carlota Grisi –, se presume que nunca tenha pisado palcos portugueses.

some teaching work in Portugal, but little is known of his brief essay *De l'état actuel de la danse* (printed by Typographia do Progresso in 1856), which some scholars of dance, like Tomaz Ribas (1918-1999), say was written while Saint-Léon was living here. His relationship with the directors of São Carlos was rather turbulent, and he was even sentenced to prison for financial reasons. He brought two ballerinas with him to Lisbon, Elise Fleury and Julie Lisereux, both of whom achieved great success, and the former followed him to Russia when he fled Portugal. Fleury became not only his muse, but also his companion, after Saint-Léon's separation from his wife, the great ballerina Fanny Cerrito, in 1851. Cerrito and her rivals in the sensational *Grand Pas de Quatre* premiered in 1845 at London's Her Majesty's Theatre (Marie Taglioni, Lucile Grahn and Carlotta Grisi) – as well as Fanny Elssler – are thought to have never performed in Portugal.

If the talented Saint-Léon left Lisbon in haste, Carlo Blasis, on the other hand, seems to have taken to heart the bad reviews of his choreographies by the harsh press. His renowned qualities as a theoretician appear to have been of no use in Portugal. Perhaps for this reason, Tomaz Ribas stated that 'the technical

Partitura da *Polkomania*, polca composta entre 1854 e 1856 e dedicada ao público lisbonense, por Arthur St. Léon.

Music score of *Polkomania*, a polka composed by Arthur Saint-Léon between 1854 and 1856, which he dedicated to the people of Lisbon.

Biblioteca Nacional de Portugal





A escassos meses de terminar o século XIX – em Julho de 1899 –, a grande Loïe Fuller (1862-1928), uma bailarina revolucionária norte-americana tão conhecida e importante como a sua compatriota Isadora Duncan (que nunca veio a Portugal), apresentou-se com assinalável êxito no Real Colyseu de Lisboa.

Depois de passar pela Exposição Universal de Paris de 1900, tal como Isadora, voltou a Lisboa em 1902, deixando atrás de si um rasto de imitadoras. Regressou ao Teatro D. Amélia, uma década depois, acompanhada por um «bando encantador de crianças»¹³, mas sem o sucesso do passado, nas palavras de Manuel de Sousa Pinto (1880-1934), o primeiro crítico de dança conhecido em Portugal, curiosamente de origem brasileira. As notícias da «chegada» à Europa dos Ballets Russes em 1909, mais precisamente a Paris, terão suscitado muita expectativa e um grande entusiasmo em alguns artistas e intelectuais portugueses residentes na «cidade-luz», nomeadamente, o pintor Amadeo de Souza-Cardoso e o arquitecto José Pacheco (ou Pacheko).

Possivelmente fruto da semente – e desse feitiço – que Diaghilev parece ter lançado em muitos artistas da época, o compositor Ruy Coelho compôs, em 1912, em Berlim, o bailado em três actos *A princesa dos sapatos de ferro*. Em Lisboa, Fernando Pessoa terá

A few months before the end of the nineteenth century, in July 1899, the great Loïe Fuller (1862-1928), an American modern dancer as much ground-breaking as her fellow Isadora Duncan (who never performed in Portugal), presented a successful show at the Real Colyseu de Lisboa.

Like Duncan, she performed at the Paris Universal Exhibition in 1900 and a few years later, in 1902, returned to Lisbon, leaving behind her a trail of followers. A decade later, she performed in Portugal again, at the Teatro D. Amélia, accompanied by a 'charming flock of children'¹³, but failed to achieve the same success as before, as per the words of Manuel de Sousa Pinto (1880-1934), the first known dance critic in Portugal (of Brazilian origin).

The news of the arrival of the Ballets Russes in Paris in 1909 generated much expectation and a lot of excitement. A handful of Portuguese artists and intellectuals living in the city of light were no doubt caught up in this – specifically the painter Amadeo de Souza-Cardoso and the architect José Pacheco (or Pacheko). Possibly fruit of the seed (or perhaps the spell) that Diaghilev seems to have sown in many artists of the time, the composer Ruy Coelho created a ballet in three acts: *A princesa dos sapatos de ferro* in 1912 in

Composição com artistas dos Ballets Russes no Teatro do Châtelet, em Paris, na revista *Femina* (1909).
Photocomposition of the Ballets Russes dancers at Théâtre du Châtelet, Paris, published in the magazine *Femina* (1909).

Colecção Leo Boudreau

«Os bailados em São Carlos», artigo da *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 638, de 13 de Maio de 1918.

'Os bailados em São Carlos' ('The ballet dances at São Carlos'), article published in *Ilustração Portuguesa*, series 2, issue no. 638, 13 May 1918.

Arquivo do Centro de Dança de Oeiras



composição, dando ensejo a que se exibissem primores de cenário cuja inspiração slava é mister confessar quanto a processos de desenho e colorido, e que patentearam os

Raul Lino e José Pacheco; maravilhas de indumentaria em que o primeiro teve a principal cooperação, desenhando os figurinos; bailarinos notáveis como José de Almada Negreiros e mademoiselle Street Caupers, Continelli T. lmo e Reis Santos e as pequeninas Melo Breyner; colaboradores múltiplos cujo trabalho coreográfico revestiu o brilho, a

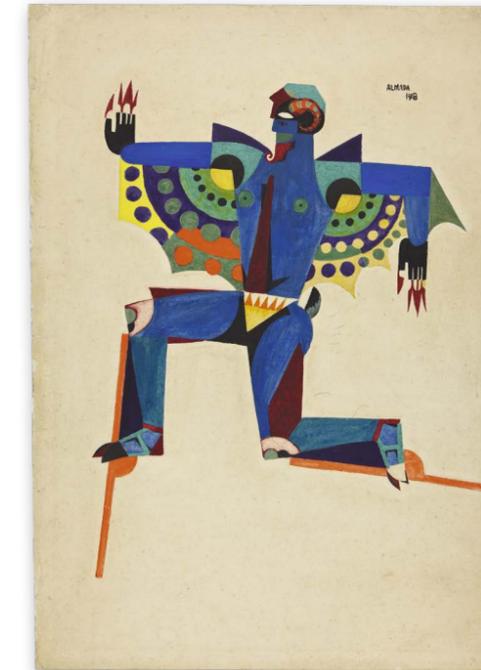


segurança, a graça que costumam caracterizar as interações dos artistas profissionais e cujas atitudes fixaram as de maior beleza da imortal estatuária helenica. Deslumbramento e voluptua dos olhos, encanto e enlevo dos ouvidos, os bailes de S. Carlos, prodígos de ritmos inéditos e de sedutoras policro-



1. A sr.ª D. Luz de Melo Breyner e as meninas Maria Tereza Moraes Amado, Maria José Soares Cardoso, Maria Adelaide Soares Cardoso e Maria da Conceição Melo Breyner.—2. A sr.ª D. Maria da Costa de Sousa Macieiro (Estarreja) e o sr. Aires Pinó da Cunha.—3. O sr. José d'Almada Negreiros.—4. Da esquerda para a direita, no primeiro plano: os srs. Francisco Cabral Metelo e José Lupi e a sr.ª D. Luz de Melo Breyner. No segundo plano: as sr.ªs D. Guilhermina Reynolds, D. Guilhermina de Vasconcelos e Sousa, D. Maria da Conceição Plácido, D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa, D. Mariana Reynolds, D. Mariana de Vasconcelos e Sousa e D. Margarida Reynolds e o sr. Jorge Leotti.

marcadamente hiperbólico – ainda antes da sua chegada. E, como seria de esperar, o empresário russo recebeu entusiasticamente o texto e retribuiu afirmando – supõe-se que em grande parte motivado pelo reconhecimento e pela publicidade aos seus artistas – ter sido «a melhor coisa que se tinha escrito sobre a sua companhia»¹⁷. Porém, sem grande efeito prático nos lisboetas que não se deixaram entusiasmar grandemente pelos espectáculos¹⁸. O primeiro bailado de Almada Negreiros, em um acto, *O sonho da princesa da rosa* (1916), teve lugar, justamente, no Palácio da Rosa, imóvel pertencente aos condes de Castelo Melhor, e foi «interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal»¹⁹. Foi a condessa Helena de Castelo Melhor que financiou aquela «extravagância» realizada nos seus jardins. No final da apresentação houve mesmo um luxuoso e concorridíssimo baile-festa de gabarito, que fez germinar no grupo organizador a ideia da posterior realização de um recital no São Carlos. Naturalmente, com maiores ambições artísticas e cujos proventos seriam destinados à Associação das Madrinhas de Guerra. A citada instituição de carácter filantrópico compunha-se, na sua maioria, por senhoras da alta sociedade portuguesa, tendo à cabeça a condessa de Mafra, Sofia de Mello Breyner, a qual seguidamente convidaria o grupo de Almada para criar *A lenda d'Ignez*, bailado em



in his *Manifesto aos Ballets Russes*, which was distributed in the theatre Coliseu dos Recreios:

'Portuguese people pay attention! It is you whom we address. We come to offer you your own freedom! Listen: (...) The Ballets Russes are coming to Lisbon! This means: one of the most belles étapes of civilization of modern Europe is in our land! The Ballets Russes are the best expression of Art that we could ever recommend to you, because they will explain to you the Sublime Simplicity of Life, where you, Portuguese people, live blissfully crucified. (...) Finally: it

A princesa dos sapatos de ferro, espectáculo de Almada Negreiros (1918); figurino de O Diabo, da autoria de Almada Negreiros.

A princesa dos sapatos de ferro, a show directed by Almada Negreiros (1918). Costume for the character O Diabo, designed by Almada Negreiros.

Fotografia / Photo: Paulo Costa
Museu Calouste Gulbenkian

Ruth Walden e Francis Graça,
fotografados por Mário Novais,
em 1925.

Ruth Walden and Francis Graça,
photographed by Mário Novais
in 1925.

Colecção Estúdio Mário
Novais / FCG – Biblioteca
de Arte e Arquivos



– not surprising in a backward, rural and conservative country like Portugal was at the time.

The brave artist had his premiere in Lisbon, in the foyer of the Tivoli Theatre, a room adapted to stage shows by the new theatre company Teatro Novo, in June 1925. This initiative, considered bold at the time, was organised by a group of intellectuals led by António Ferro and was the cause of controversy and heated discussions in literary gatherings and cafés. At only twenty-three years old and virtually unknown, Francis (billed as Florêncio) was the big attraction of the evening. Despite this, i

da mãe, Francis passou uma temporada em Paris», onde contactou com artistas e algumas companhias de dança. Porém, parece não ter estudado a fundo qualquer técnica sólida de dança, nem mesmo interessado pelo *music-hall*, tão em moda na cidade-luz. De regresso a Lisboa, estreou-se no Éden Teatro, com o nome de Francis num «Nu Artístico». Para evitar mais melindres, não só começou a usar publicamente um nome algo afrancesado como se exibia em palco de mascarilha, o que não era, exactamente, uma condição artística divorciada de constrangimento. De seguida, trabalhou em várias companhias de revista, ao lado de Luísa Satanela, com Lubélia Stichini (quando ela tinha apenas catorze anos), e ainda a par de algumas bailarinas e actrizes afamadas na revista, até conhecer Ruth Walden³² (1910-1990), em 1931. Com ela formaria, durante mais de três décadas, a primeira grande parceria da dança portuguesa. A bailarina alemã começou por dançar no *cabaret* germânico de Lisboa, o Arcádia, numa época em que em Portugal era frequente a presença de grupos estrangeiros nas revistas e nos *cabarets*. Ruth, que viera para o nosso país por ter sido informada que o terreno era fértil para desenvolver a actividade de bailarina, adaptou-se tão bem ao modo de dançar e às coreografias de Francis que logo fizeram grande sucesso em números como *Gente do*

mar, numa altura em que o bailarino – que também cantava – já era considerado uma estrela da revista. Começaram a trabalhar, de revista em revista, em teatros como o Variedades, o Politeama e o Apolo, até partirem para a primeira digressão juntos ao estrangeiro, nos finais de 1933, ao Théâtre de la Michodière, em Paris, para um espectáculo promovido pela Casa de Portugal. Em Março de 1934, apresentaram-se outra vez na «cidade-luz», na conhecida Salle Gaveau, e no mês seguinte no Théâtre des Ambassadeurs. Em meados desse ano partiram para o Brasil, e por lá fizeram sucesso, designadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, a dançar alguns



in his subsequent performances, he received ‘hisses and bigoted jokes, as a man dancer was not an acceptable thing’³¹. After that embarrassment, ‘advised by his mother, Francis spent some time in Paris’, mingling with other artists and dance companies. He does not seem to have studied dance techniques nor shown any interest in music-hall, so fashionable then in Paris. Back in Lisbon, he presented himself for the first time as Francis at Éden Teatro in a piece called *Nu Artístico*. To avoid further humiliation, he adopted the foreign-sounding artistic name ‘Francis’ and started using a mask on stage. He then worked in several revue companies alongside Luísa Satanela, Lubélia Stichini (when she was only fourteen years old) and other esteemed dancers and actresses of the genre, until he met Ruth Walden³² (1910-1990) in 1931. The partnership between Francis and Ruth would last more than three decades – they were the first dancing partners in Portuguese dance. The German dancer had begun her career at Arcádia, the German cabaret in Lisbon, at a time when there was a large group of foreign artists in the revue and cabarets scenes in Portugal. Ruth had moved to Portugal because she had heard there was plenty of scope to develop her activity as a dancer. She adapted so well to Francis’

Bailados Portugueses Verde
Gaio (c. 1940), fotografados por
Mário Novais.

Bailados Portugueses Verde
Gaio (c. 1940), photographed
by Mário Novais.

Colecção Estúdio Horácio
Novais / FCG – Biblioteca
de Arte e Arquivos

As quatro estações (1958), coreografia de Fernando Lima, para a RTP. Carlos Tríncheiras e Águeda Sena.

As quatro estações (1958), choreographed by Fernando Lima for the TV channel RTP. Carlos Tríncheiras and Águeda Sena.

Colecção de Rafaela Braga Tríncheiras



Anna Mascolo (c. 1950).

Arquivo Margarida de Abreu

her work method included a completely innovative technique for the artists of that time: improvisation. It is telling that Águeda wanted to be an actress as a child; from an early age, she seems to have had a particular vision of the way movement could be articulated with drama. She began by learning eurythmics with Sosso Dukas Schau, and then classical dance with Margarida de Abreu, joining her studio in 1942 and remaining there for ten years. She performed in several ballets by Círculo de Iniciação Coreográfica and in operas at the São Carlos and Coliseu dos Recreios and

pudesse associar a nova companhia ao algo controverso Verde Gaio.

Se a Companhia Portuguesa de Bailado parece ter vislumbrado o seu futuro em jovens artistas portugueses, apostando em bailarinos formados na escola de dança adstrita ao São Carlos e dependente do Instituto de Alta Cultura, já o grande mérito dos Ballets de Lisboa foi terem procurado intérpretes na reduzida comunidade independente da dança de então, e ajudado a cimentar o nome de dois coreógrafos já com créditos firmados: Fernando Lima e Águeda Sena. Ambos contribuíram com todas as peças para o repertório do grupo em que

pontuaram alguns artistas emergentes numa área particularmente carenciada: a dança dita contemporânea.

Porém, os Ballets de Lisboa, que duraram cerca de um ano (1958), foram um caso de popularidade no panorama da dança da época e a «primeira companhia portuguesa financiada pela Fundação Gulbenkian»⁴¹. Foram precedidos por outros grupos da iniciativa de Lima (ou, mais precisamente, do casal Lima-Sena), designadamente o Ballet-Concerto, que deu o primeiro espectáculo em 1955 constituindo-se como a primeira companhia independente em Portugal, e os Bailados e Cantares de Portugal, que se viria a intitular, no ano seguinte, Bailados Portugueses de Fernando Lima.

Poder-se-á afirmar que Águeda Sena (1927-2019) foi sempre «uma artista muito à frente do seu tempo»⁴². Do tempo português e, curiosamente, também de outros tempos, pois a sua metodologia de trabalho incluía uma vertente completamente inovadora para os artistas da época: a improvisação. Não foi por acaso que Águeda, desde jovem, sempre quis ser actriz e, desde logo, parece ter tido uma visão muito particular da maneira como o movimento se podia articular com a arte dramática.

Começou por aprender dança rítmica com Madame Schau e depois clássica com Margarida de Abreu, tendo, em 1942, ingressado no estúdio desta, no qual se manteve cerca de





O Ballet Gulbenkian, mesmo depois de aniquilado, continuou na memória dos portugueses como uma saudade sem remédio, e mesmo como um verdadeiro «património nacional», já que, durante décadas, foi sempre considerado a grande companhia de dança portuguesa do século xx.

Por ela passaram os melhores artistas nacionais (bailarinos e coreógrafos) e muitos estrangeiros de nomeada. Nela se formaram artistas – sendo hoje lembrada também como uma espécie de escola –, e o seu extenso repertório representa o que de melhor se criou em Portugal, num extenso período de tempo. O chamado «Grupo da Fundação» foi, inclusivamente, escolhido com alguma regularidade para acompanhar comitivas oficiais em viagens protocolares ao estrangeiro e, ao longo de quarenta e quatro anos, foi, para a maioria dos portugueses, na prática, a companhia estatal, ao representar simbolicamente o nosso país no exterior, ainda que privada e perfeitamente independente dos poderes públicos. Mesmo após a criação da Companhia Nacional de Bailado, em 1977, os sucessivos presidentes da República Portuguesa continuaram a requisitar à Fundação Calouste Gulbenkian o seu grupo de bailado para os acompanhar, como atractivo cultural, nas suas saídas do país. E, em casos pontuais, a própria Fundação fez a sua

Extinct in 2005, Ballet Gulbenkian has remained in the memory of the Portuguese ballet audiences with forlorn yearning. For many, it was a ‘national heritage’, as it is considered the greatest Portuguese dance company of the twentieth century.

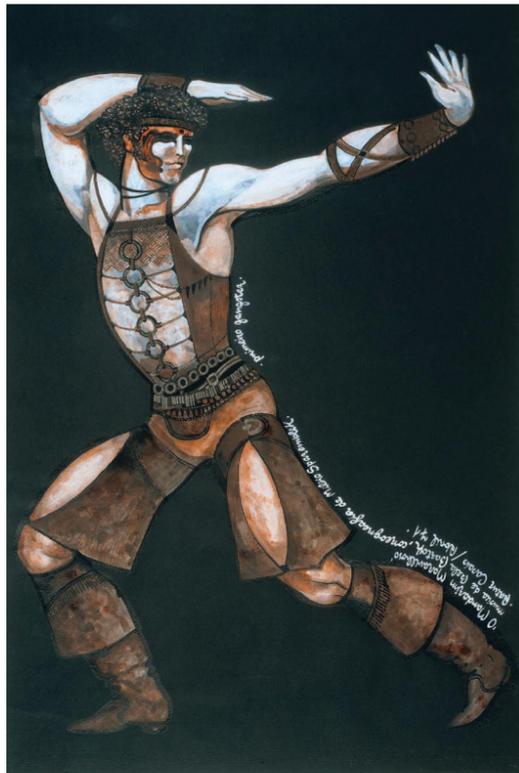
The best artists in Portugal, both dancers and choreographers, were at some point part of Ballet Gulbenkian, and many foreign artists too. The company is also remembered as a kind of school, because so many professional dancers spent their formative years there, and its extensive repertoire represents the best pieces ever created in Portugal.

Throughout its forty-four years of existence, the Gulbenkian Foundation’s ballet company was regularly chosen by official entities, including the President of the Republic, to accompany officials abroad. Because it represented the country internationally so many times (and often performed for foreign officials visiting Portugal), most Portuguese people saw it as the national ballet company, despite being entirely privately owned and independent from the state. This was true even after the creation of the actual state ballet company, Companhia Nacional de Bailado in 1977. The success of Ballet Gulbenkian can be measured by its extensive and eclectic

Judas (1968), coreografia de Águeda Sena, Grupo Gulbenkian de Bailado. Jorge Trincheiras e conjunto.

Judas (1968), choreography by Águeda Sena, performed by Grupo Gulbenkian de Bailado. Jorge Trincheiras and ensemble.

Colecção António Laginha



Figurino de Artur Casais para *O mandarim maravilhoso* (1971), coreografia de Milko Sparemblek, Grupo Gulbenkian de Bailado.

Costume design by Artur Casais for *The Miraculous Mandarin* (1971), choreographed by Milko Sparemblek and performed by Grupo Gulbenkian de Bailado.

Fotografia / Photo:
Luísa Oliveira / DGPC / ADF
Museu Nacional do Teatro e da Dança

funded (Centro Português de Bailado), the Foundation acknowledged that the Grupo Experimental de Ballet was its ‘most valid creation and the one who had the most satisfactory results’. Therefore, accepting a proposal by Madalena Perdigão, the Foundation assigned the financial and artistic management of Grupo Experimental de Ballet to its Serviço de Música in October 1965, which then changed the company’s name to Grupo Gulbenkian de Bailado and invited Walter Gore (1910-1979) to direct it. A distinguished ballet dancer, known

que perdurou por muitos e longos anos. Além de ter ensinado aos artistas nacionais muitas das coisas que um bom profissional da dança deveria ter presente, de ter valorizado os dotes interpretativos e incentivado a maioria dos elementos do grupo e de, praticamente, ter formado uma razoável equipa técnica para lhe dar apoio, Gore granjeou a amizade da grande maioria dos seus bailarinos. Tendo, inclusivamente, contratado alguns com quem havia trabalhado em Inglaterra, ou visto em aulas. Era praticamente consensual a ideia de que, fora do ambiente laboral, Gore era um ser humano generoso, solidário e cortês. O Grupo Gulbenkian de Bailado – cuja estreia em palco se deu a 23 de Dezembro de 1965, num espectáculo de Natal para os filhos e trabalhadores da Fundação no Teatro Vasco Santana, com *Copélia*, numa versão de Auld – contou, no seu elenco, com quase todos os bailarinos integrantes do Grupo Experimental de Ballet que transitaram para o novo agrupamento, bem como Patrick Hurde (1937-2013), Joahne O’Hara, Carmen Galindo, Ulrike Dethlefsen (Caldas), Maria (da Graça) Bessa e António Rodrigues, entre outros.

O propósito do Serviço de Música, segundo Walter Gore, era fazer do Grupo Gulbenkian de Bailado, «dentro de dois anos», nada menos que «um dos melhores agrupamentos europeus do seu género» e «na medida do possível, embora tendo em vista sobretudo o repertório moderno». O coreógrafo esperava, assim, «poder apresentar em cada programa um bailado clássico»⁴⁹.



for his performances in the two most influential English ballet companies – the Royal Ballet and Ballet Rambert – and a choreographer renowned for the power and dramatic depth of his works (as well as being a skilful lighting director), Gore joined Grupo Gulbenkian de Bailado at the end of 1965. He had been in Lisbon six months before, to create the ballet *Mosaico* for Centro Português de Bailado. By a fortunate coincidence that same month, May 1965, another renowned European choreographer was also in Portugal: Milko Sparemblek, who had come to Portugal to set up a one-off show of *The Miraculous Mandarin* at the Coliseu dos Recreios.

With Walter Gore also came his partner and wife Paula Hinton, an experienced ballerina known as a *tragedienne* of dance. The couple’s stay in Lisbon was extremely beneficial for dance in Portugal; they created a climate of confidence and respect around them that lasted for many years. Gore hired several Portuguese dancers whom he had worked with in England or had seen in class and taught his dancers everything a good professional dancer should know, enhancing their acting skills and keeping them motivated. He also created a good technical support team. Tellingly, he became good friends with most

Figurino de Nuno Côte-Real para *O livro dos seres imaginários* (1984), coreografia de Olga Roriz, Ballet Gulbenkian.

Costume design by Nuno Côte-Real for *O livro dos seres imaginários* (1984), choreographed by Olga Roriz and performed by Ballet Gulbenkian.

Colecção António Laginha

Cantata (2001), coreografia de Mauro Bigonzetti, Ballet Gulbenkian. Da esquerda para a direita: Rui Pinto, Bernardo Gama, Allan Fallieri, Teresa Simas, Sofia Inácio, Carlos Prado, Jermaine Maurice Spivey, Barbara Griggi, Abine Leão Ka, Hillel Kogan, Sandra Rosado, Teresa Alves da Silva e Josep Humet. Em primeiro plano: Laura Marín e Ana Cláudia Ribeiro.

Cantata (2001), choreography by Mauro Bigonzetti, performed by Ballet Gulbenkian. From left: Rui Pinto, Bernardo Gama, Allan Fallieri, Teresa Simas, Sofia Inácio, Carlos Prado, Jermaine Maurice Spivey, Barbara Griggi, Abine Leão Ka, Hillel Kogan, Sandra Rosado, Teresa Alves da Silva and Josep Humet. In the foreground: Laura Marín and Ana Cláudia Ribeiro.

Fotografia / Photo: Alceu Bett



and create a new version of *Symphony of Psalms* (I. Stravinsky), and again in 1985 to create *Pulcinella*. Two successful pieces by John Butler were restaged (*Catulli carmina* and *Night Sound*) and the famous ballets by Lar Lubovitch, *The Messiah* and *Whirligogs*. Lubovitch was later asked to restage two works never before seen in Portugal: *Valley* and *The time before the time after (after the time before)*.

alguns jovens portugueses que lhe foram aparecendo, como muitos estrangeiros a quem fez audições, tendo dispensado nada menos que treze dos artistas mais maduros do elenco. As suas relações com os bailarinos tiveram muitos altos e baixos, continuando o Serviço de Música a servir de «fiel da balança» em situações de conflito, como já tinha acontecido, frequentemente, com Salavisa. Iracity mostrou-se, contudo, uma

ensaiadora competente – nesse campo trazia boas credenciais do Ballet de Genebra, onde também fora assistente do director artístico e coreógrafo argentino Oscar Araiz – e aplicou-se visivelmente nessa área. Como corolário, a subida de nível técnico e de organização nos ensaios repercutiu-se, de imediato e positivamente, na qualidade dos espectáculos. Premissa que o público e a crítica mais atenta terão observado. No que toca a coreógrafos, a directora fez rodar pela companhia nomes muito em voga na cena europeia, tais como Mats Ek, William Forsythe, Hans van Manen, Nacho Duato, Jiry Kylian, Ohad Naharin, Itzik Galili, Angelin Preljocaj, Mauro Bigonzetti e Marie Chouinard, para além de Cesc Gelabert e Meryl Tankard. A juntar a estes, os consagrados brasileiros Rodrigo Pederneiras e Henrique Rodvalho e os jovens Stijn Celis e Didy Veldman, bem como os portugueses Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Rui Horta, Vera Mantero e Paulo Ribeiro, que se mantiveram na lista de convocados. Pode afirmar-se que, independentemente da combinação das peças em programa, a sua qualidade esteve frequentemente assegurada pelos nomes (famosos) em jogo. É também de supor que a Fundação Gulbenkian tenha imposto certos artistas – como, aliás, sempre fora hábito –, designadamente Roriz e Wellenkamp, e que a directora do Ballet Gulbenkian tenha acolhido

The American choreographer Elisa Monte created *Lifetime*, the British Jonathan Lunn created *Movimento para uma tela*, and the ballet *Arden Court* by the great Paul Taylor was staged.

The last directors and the tragic finale

The surprising hiring of the Brazilian choreographer Iracity Cardoso (b. 1945), when Jorge Salavisa was still at the helm of Ballet Gulbenkian's artistic direction, was not particularly welcomed by the dancers, nor the company's loyal audiences. During the seven years she directed Ballet Gulbenkian, Cardoso took on a few young Portuguese dancers and many foreigners, while dismissing thirteen of the company's oldest dancers. Her relationship with the dancers had a lot of ups and downs, and the Serviço de Música often acted as counterbalance when frictions arose (as before with Salavisa). Despite this, Iracity proved to be a competent *répétiteuse* – she brought good credentials from the Geneva Ballet, where she had been an assistant to the Argentine choreographer and artistic director Oscar Araiz – and worked hard in that area. Consequently, the superior technical quality and organisation of the rehearsals had an instant positive impact on the quality of the shows, which did not

for many years (yet never as a performer). If on the one hand he never had the full support of the administration, on the other he never seemed to have won the hearts of many of his dancers. Most of them were demotivated by his repertoire, extensively composed of his creations, and didn't feel he possessed the same superior qualities of other recent choreographers. Moreover, there were a few people who questioned his directorial capacity and even his personal skills. His inclination towards a kind of urban realism in his choreographies, emphasised by compulsive gesturing – as well as the loss of one of his most vibrant qualities as a creator, the humour in the smallest things – were detrimental to the company. In other words, he added very little to the group's history of forty-four years, made up of intense dances performed by artists who always saw the Gulbenkian Foundation as a seal of quality and good taste in its different forms along the years. Between the fateful and unilateral moment of the decision by the Foundation to dissolve Ballet Gulbenkian and their last show – on 31 July 2005 – twenty-five agonising days went by. Those closer to the dancers of the company – which saw the day of light on Praça Olegário Mariano and said its last goodbye on the grounds of Expo'98

Ou seja, acrescentou pouco a um percurso de quarenta e quatro anos pautado por danças vibrantes, feitas por artistas que sempre viram na Fundação Gulbenkian o garante de qualidade e de um (bom) gosto que foram adoptando novas formas ao longo dos tempos. Entre a fatídica e unilateral decisão da Administração da Fundação em extinguir o Ballet Gulbenkian e o derradeiro espectáculo – a 31 de Julho de 2005 –, mediaram vinte e cinco angustiantes dias. Nos

«círculos mais próximos dos bailarinos da companhia – que nasceu na Praça Olegário Mariano, e se despediu em terrenos da Expo'98 – lamentou-se a ausência do director artístico, no momento em que esta estava a desmoronar-se, e, acima de tudo, a atitude da Administração da Fundação, de alguns agentes culturais e do próprio governo, que deixaram cair a melhor companhia de dança portuguesa de todos os tempos»⁵⁰.



– deplored the absence of its artistic director at the very moment when the company was dying, and the attitude of the Foundation's management, of some cultural agents and of the government itself, who all had a share in the fall of the greatest Portuguese dance company of all times⁵⁰.

Aqui e agora (2005), coreografia colectiva, Ballet Gulbenkian. A derradeira obra da companhia.

Aqui e agora (2005), collective choreography, performed by Ballet Gulbenkian. The company's final work.

Fotografia / Photo:
José Carlos Carvalho
Arquivo DN

Alunas da professora Violette Quenolle (1986) no Centro de Formação Profissional da Companhia Nacional de Bailado.

Students of Violette Quenolle (1986) at Centro de Formação Profissional of Companhia Nacional de Bailado.

Fotografia / Photo:
Paulo Baptista / DGPC / ADF
Museu Nacional do Teatro e da Dança



Instituto de Alta Cultura), foi possível criar um estabelecimento de ensino, agregado ou não ao teatro nacional de ópera, que reunisse as condições e qualidades necessárias para servir de trampolim a outros voos, tal como aconteceu no período de alguma euforia cultural do «pós-guerra» europeu. Também as efémeras visitas de companhias de dança internacionais, de carácter mais ou menos comercial, provocaram um salutar entusiasmo relativo às coisas da dança, e um certo confronto com uma realidade até então inexistente no país. País esse com poucos artistas com espírito profissional, e onde também pensar e escrever sobre dança era actividade que não merecia grande respeitabilidade nem compensação económica ou intelectual.

Complementando a realização de programas de divulgação na RTP, Luna Andermatt, que, com algum pioneirismo, levou a arte de Terpsícore a muitos lares portugueses segundo modelos importados de Inglaterra e França – respectivamente das escolas do Royal Ballet e do Ballet da Ópera de Paris –, deu corpo à Companhia Portuguesa de Bailado, em 1961, a qual, por várias razões, incluindo a falta de apoio governamental, durou pouco mais que uns escassos meses. Após cerca de uma década à frente da «Escola do São Carlos», Andermatt (que se fizera acompanhar no projecto por Tomaz Ribas) deu lugar a Margarida de Abreu

The fleeting visits by a few international dance companies inspired in the Portuguese audience enthusiasm for all things to do with dance – and a comparison with the reality of dance in the country. Portugal lacked artists with professional spirit, and the job of dance critic was seen as an activity unworthy of intellectual respectability and financial remuneration. Luna Andermatt had created the Centro de Estudos de Bailado, in 1956, sponsored by the Instituto de Alta Cultura and later had founded Companhia Portuguesa de Bailado in 1961. Both enterprises did not last long. She had a great role in divulging dance through her television programs; like no one before, she took the art of Terpsichore to many Portuguese households, showing the ballet performed in the London's Royal Ballet and the ballet of Ópera de Paris. After ten years heading the school of the São Carlos (together with Tomaz Ribas), Andermatt gave way to Margarida de Abreu and Ivo Cruz. In the last years of the school's existence, Anna Ivanova, assisted by the British David Boswell, managed to achieve promising results, considering the artistic level and the number of students who attended the dance school of the Conservatory.

In 1976, twenty years after her first attempt to create a school within a dance company,



Elenco original da Companhia Nacional de Bailado (1977) no Teatro Rivoli (Porto).

Original cast of Companhia Nacional de Bailado (1977) at Teatro Rivoli (Porto).

Fotografia / Photo: Eduardo Gageiro/SPA, Lisboa, 2020

Arquivo da Companhia Nacional de Bailado

Luna Andermatt, then a member of the National Council for Culture, saw a new project of hers officially approved. She then invited a long-term collaborator, Vera Varela Cid, the dance critic Pedro Risques Pereira and the renowned and esteemed former dancer Isabel Santa Rosa to put together a compendium of basic norms for the set-up of a dance group: Companhia Nacional de Bailado. The first three took over the executive direction of the company during its first year of activity. Santa Rosa ended up not being part of the project, so Armando Jorge took the role of artistic director of

e Ivo Cruz. Nos últimos anos da sua existência, Anna Ivanova, assessorada por outro inglês, David Boswell, conseguiu alguns resultados prometedores, sobretudo se se tiver em conta o nível artístico e o número de alunos que frequentavam a escola de dança do Conservatório Nacional.

Em 1976, vinte anos depois da primeira tentativa de criar uma escola e uma companhia em conjunto, e na qualidade de membro do Conselho Nacional de Cultura, Luna Andermatt viu aprovado a nível oficial um novo projecto seu. Esse facto levou-a a convidar a sua colaboradora de longa data,

Vera Varela Cid, o crítico Pedro Risques Pereira e uma profissional de gabarito e respeitada no meio, Isabel Santa Rosa, para a elaboração das normas básicas tendentes a pôr de pé um grupo de arranque. Os três primeiros assumiram a direcção efectiva da Companhia Nacional de Bailado durante o seu primeiro ano de existência. Uma vez que Santa Rosa acabou por não fazer parte do projecto, coube a Armando Jorge a tarefa de assumir a direcção artística da companhia, deixando a discreta tarefa de conselheiro artístico, com que inicialmente se comprometera quando ainda residia no Canadá.

Com a solenidade merecida, o grupo estreou-se a 5 de Dezembro de 1977, no Teatro Rivoli (no Porto). Criada em regime experimental, institucionalizada por força de decreto-lei (e posteriormente integrada no Teatro Nacional de São Carlos EP, em Julho de 1985), a Companhia, desde o seu início teve, teoricamente, por atribuições principais

«promover e difundir o bailado, bem como formar e estimular novos bailarinos, coreógrafos, e técnicos; produzir bailados clássicos ou contemporâneos, sempre que possível pertencentes ao património coreográfico e musical português, e encomendar novas partituras

the company, after being its artistic adviser (while still living in Canada). With deserved solemnity, the group premiered on 5 December 1977 at Teatro Rivoli in Porto. Created as a trial and officialised by law (it would become part of the Teatro Nacional de São Carlos in July 1985), the company had the following main goals from the start:

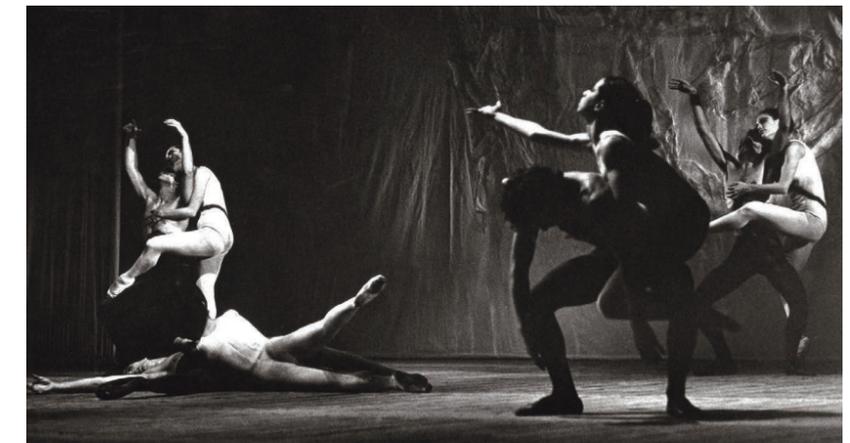
‘to promote and spread dance, as well as train and motivate new dancers, choreographers and technicians; produce classic or contemporary ballets which are, as much as possible, part of the Portuguese choreographic and musical heritage, and commission

Canto de Amor e Morte (1977), coreografia de Patrick Hurde, Companhia Nacional de Bailado.

Canto de Amor e Morte (1977), choreography by Patrick Hurde, performed by Companhia Nacional de Bailado.

Fotografia / Photo: Eduardo Gageiro/SPA, Lisboa, 2020

Arquivo da Companhia Nacional de Bailado





(and other spaces used for the ACARTE Events) ended up being a showcase for what was being produced in terms of dance in Europe and the United States, before an enthusiastic and interested audience. But above all, it was a stimulus to an emerging group of young artists: Vera Mantero, João

A juntar aos artistas mencionados surgiram ainda outros nomes, designadamente Paula Massano, uma coreógrafa que foi, inicialmente, apoiada por Elisa Worm, um antigo elemento do Ballet Gulbenkian que fundou, em 1977, o Dança Grupo. Pioneiro e de cariz independente, este pequeno agrupamento duraria cerca de

uma década sob a direcção daquela bailarina e professora. E uma grande referência, como intérprete do grupo da Gulbenkian, Benvindo Fonseca, que seria director e coreógrafo exclusivo do extinto Lisboa Ballet Contemporâneo, antes de se lançar numa carreira de coreógrafo a nível internacional.

A presença portuguesa no festival Europália de 1991, na Bélgica, dedicado ao nosso país, reuniu em Lovaina, no festival de Klapstuk, alguns coreógrafos despontantes (Francisco Camacho, Joana Providência, Vera Mantero, Rui Nunes, Aldara Bizarro, Paulo Ribeiro e João Fiadeiro), dentro de um contexto completamente diferente daquele em que o Ballet Gulbenkian se apresentou nas cidades do Luxemburgo e Bruxelas. Juntamente com uma companhia (de reportório) que mostrou um trabalho de contornos mais tradicionais, apostou-se num ciclo dedicado à jovem dança portuguesa protagonizado por alguns coreógrafos já conhecidos e por outros que então começavam a dar os primeiros passos. Essa terá sido, pois, uma das portas que, na última década do século xx, se abriu para aqueles e outros artistas mais jovens se afirmarem no estrangeiro. Sobretudo, um número significativo de *performers* que se lançaram num campo de «experimentalismos», quantas vezes marcados por uma deliberada efemeridade e, com alguma frequência, tocados por uma certa fragilidade.

Fiadeiro, Francisco Camacho and Margarida Bettencourt from Ballet Gulbenkian; Paulo Ribeiro and Clara Andermatt from Companhia de Dança de Lisboa. Paula Massano was another emerging artist, a young dancer and choreographer protégé of Elisa Worm (Worm had been a dancer of Ballet Gulbenkian and later founded Dança Grupo in 1977, which would last a decade with the dancer and choreographer as artistic director). Another name of reference that emerged then was Benvindo Fonseca, dancing for Ballet Gulbenkian; he would become director and exclusive choreographer of the now extinct Lisboa Ballet Contemporâneo, before forging an international career as choreographer. The international arts festival Europalia, held in 1991 in Belgium, celebrated Portugal and was a showcase of all Portuguese arts including dance. Ballet Gulbenkian performed a traditional repertoire in the cities of Luxembourg and Brussels. The shows performed at the Klapstuk festival in Leuven, on the other hand, revealed the work of young choreographers such as Francisco Camacho, Joana Providência, Vera Mantero, Rui Nunes, Aldara Bizarro, Paulo Ribeiro and João Fiadeiro. Europalia 91 was one of the doors that opened in the last decade of the twentieth

Cinco tangos (2003), foto publicitária, coreografia de Hans van Manen, Companhia Nacional de Bailado. Ana Lacerda e Alexandre Fernandes.

Promotion photo of *Cinco tangos* (2003), choreography by Hans van Manen, performed by Companhia Nacional de Bailado. Ana Lacerda and Alexandre Fernandes.

Fotografia / Photo: Alceu Bett

Arquivo da Companhia Nacional de Bailado

Página seguinte

Herman Schmerman (1998), coreografia de William Forsythe, Companhia Nacional de Bailado. Filipa de Castro e Carlos Pinillos.

Next page

Herman Schmerman (1998), choreography by William Forsythe, performed by Companhia Nacional de Bailado. Filipa de Castro and Carlos Pinillos.

Fotografia / Photo: Bruno Simão

Arquivo da Companhia Nacional de Bailado