

O E S S E N C I A L S O B R E

# A Companhia Nacional de Bailado

Mónica Guerreiro

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

O ESSENCIAL SOBRE

# A Companhia Nacional de Bailado



O E S S E N C I A L   S O B R E

# A Companhia Nacional de Bailado

Mónica Guerreiro



# Índice

- 0
- 9 **Só para não iniciados**
- 1
- 13 **Companhia**
- 2
- 17 **Nacional**
- 3
- 21 **Bailado**
- 4
- 25 **Obrigatório (re)ver: *O Lago dos Cisnes***
- 5
- 29 **A instituição da CNB**
- 6
- 33 **Armando Jorge**
- 7
- 37 **A função do diretor artístico**
- 8
- 41 **A estrutura orgânica**
- 9
- 45 **A Fada do Açúcar e o Rei das Neves:  
*O Quebra-Nozes***

10

49 **1987, 10 anos de CNB**

11

51 **A profissão de ser bailarino**

12

55 **Dançar até perecer: *Giselle***

13

59 **Sapatilhas de ponta**

14

61 **Doenças, sequelas & superstições**

15

65 **Curta, carreira curta**

16

69 **O legado de Balanchine: *Serenade***

17

73 **Uma companhia é uma escola  
para profissionais**

18

75 **Uma companhia é uma escola para todos**

19

79 **E uma companhia é um museu  
para o futuro**

20

81 **1997, 20 anos de CNB**

- 21
- 83 **A CNB no mapa-múndi: *The Lisbon Piece***
- 22
- 87 **Relação com a música: Subordinação...**
- 23
- 91 **Relação com a música: Sublimação!**
- 24
- 95 **Uma questão de género: *As Troianas***
- 25
- 99 **Imagem e(m) movimento**
- 26
- 103 **Clássico da era moderna: *A Sagração da Primavera***
- 27
- 107 **As sucessivas tutelas**
- 28
- 113 **A CNB no Opart**
- 29
- 117 **A crítica**
- 30
- 121 **2007, 30 anos de CNB**
- 31
- 125 **Cenários e guarda-roupa: Vestir o espetáculo**



32

129 **Novos «clássicos» portugueses**

33

133 **Luísa Taveira**

34

137 **A casa da dança**

35

139 **Quanto custa?**

36

141 **Uma geração: *Uma Coisa em Forma de Assim***

37

145 **Ensaio gerais solidários**

38

147 **O teatro na dança: *A Perna Esquerda de Tchaikovski***

39

153 ***Pas a pas***

40

155 **O que fazer daqui para trás: Os 40 anos da CNB**

157 **Bibliografia**

# 0

## Só para não iniciados

Reconduzir a um livro com a dimensão deste o significado de uma companhia artística com 40 anos de idade não é tarefa que se alcance com a vista. À partida, conhecer o passado e o presente das temporadas de espetáculos deveria habilitar um escriba a discorrer sobre o quotidiano, os desafios, as características, os propósitos de um grupo de bailado. Mas as apresentações públicas de uma companhia são como a ponta de um icebergue: a parte visível, cristalina e bem lapidada de um corpo gigantesco, heteróclito e inconstante, que se protege do olhar público. Mal chega para nos começarmos a abeirar da sua realidade.

Veloz e de evolução lenta; arrojada e esteticamente conservadora; aposta no futuro enquanto devolve o património herdado; crê na linguagem pura da dança mas estimula o diálogo interartes; entende-se a si mesma como um desígnio pátrio mas posiciona-se, e ambiciona, projeção internacional; ocupa tão nobremente um teatro de final

do século XIX como outro 200 anos mais novo; vê-se dirigida por homens e por mulheres, por coreógrafos e por não coreógrafos, sem perder o rumo; nunca tendo sido autónoma, mas passada de tutela em tutela, soube manter a sua identidade e marca própria; é um organismo vivo e vibrante, mas transporta consigo a história da arte — tanto quanto um museu. Este é um caso, não único, mas singular, de um órgão artístico de produção e apresentação de espetáculos que cumpre uma missão patrimonial mas insiste, por atribuição e por competência, em contribuir para criar o repertório do futuro.

É, pois, com o sentido da humildade que se impõe que se tenta abordar esta história. Começando nos espetáculos, sim, para se principiar por algum lado. Mas pouco a pouco, procurando fender a massa densa de gelo para descobrir — e trazer ao de cima — o que lá se esconde e preserva, irregular e concentrado.

A Companhia Nacional de Bailado (CNB), que passou este ano a «quarentar» pelo país, não tem falta de reconhecimento: nem pelos pares, nem pelos públicos e muito menos pelo Estado, que a tutela. Mas teve o desejo de deixar, como memória deste tempo e desta data, um documento onde se retoma e se clarifica o seu papel estruturante nas artes ao vivo em Portugal. Eu fui a escriba a quem calhou em sorte a encomenda, propondo-se especialmente dar a conhecer às novas gerações (aos públicos do futuro) o que de essencial se pode conhecer sobre a companhia, em 40 ideias. Algumas dessas ideias correspondem a bailados; outras debruçam-se sobre o que rodeia a existên-

cia e o quotidiano da companhia. Esta é pois uma apresentação, uma introdução — a uma estética, uma escola e uma prática — sob a forma de livro. Não se destina, então, aos já iniciados.

O meu principal agradecimento vai para a Luísa Taveira, anterior diretora artística e obreira do programa comemorativo do 40.º aniversário da companhia que a teve como bailarina no seu espetáculo inaugural. É com ela que este livro começa e acaba; e é imensa a dívida que lhe tenho pela confiança. Depois, uma palavra de gratidão ao presidente e aos vogais do conselho de administração, Carlos Vargas, Sandra Simões e Samuel Rego, inexcedíveis no seu contributo para a conferência da informação aqui compilada. Finalmente, reconheço-me também grata aos bailarinos da CNB que aceitaram partilhar as suas experiências e, em alguns casos, relatá-las desta forma pela primeira vez. E, naturalmente, aos amigos que fui confrontando amiúde com as minhas hesitações e dúvidas e que sempre me souberam aconselhar. Este trabalho, que me proporcionou um gozo enorme, dedico-o aos maravilhosos e inspiradores Guilherme e Francisco.

*Nota:* este título alude a uma das primeiras produções da Companhia Paulo Ribeiro, *Só para Iniciados* (1999), encenação de José Wallenstein a partir de *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino*, de Carlo Collodi.



# 1

## Companhia

A única companhia de repertório de Portugal iniciou a sua atividade em junho de 1977, data da publicação do despacho que oficializa a sua constituição. Assinou-o o então secretário de Estado da Cultura David Mourão Ferreira (1927-1996), extinguindo, na mesma deliberação, o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio (um conjunto de dança folclórica também criado pelo Estado em 1940) num governo encabeçado por Mário Soares (1924-2017), na sequência de outras decisões de relevância que, no contexto recém-democrático, pretenderam apetrechar o país de estruturas atinentes à desejada modernidade. Na altura da sua formação, existia em Portugal outra companhia de repertório (privada): o Ballet Gulbenkian, que funcionou em Lisboa entre 1961 e 2005, com um repertório vincadamente contemporâneo e um perfil mais internacionalista.

Entre os seus propósitos fundadores, estipulava-se que a CNB deveria «promover e difundir o

bailado e formar e estimular novos bailarinos, coreógrafos e técnicos; produzir bailados, sempre que possível pertencentes ao património coreográfico e musical português, e encomendar novas partituras suscetíveis de enriquecer esse património; e produzir os bailados mais relevantes do património universal clássico ou contemporâneo». São linhas de intervenção primordiais e que delimitam uma ação dúplice, assente no passado herdado e atenta ao seu próprio tempo, que se mantém até hoje. As suas atribuições eram, também, «apoiar os restantes grupos de bailado, nos planos técnico e formativo, assegurando a sua efetiva descentralização; criar e ou manter um centro de formação visando o aperfeiçoamento e profissionalização de artistas e técnicos de bailado; promover cursos de férias e seminários e outras atividades tendentes à difusão da arte balética e à sua divulgação e descentralização». Foi sempre, e continua a ser, mais errática a atividade da companhia nestes planos, mercê da instabilidade institucional a que esteve sujeita durante grande parte dos seus 40 anos de história.

Luna Andermatt (1926-2013), Vera Varella Cid (1937-2016) e Pedro Risques Pereira (1923-1988) foram os primeiros diretores da companhia, nomeados no despacho, vindo-se a estabelecer um valor remuneratório («retribuição pelos serviços a prestar») e um orçamento («subsídio») para custear o lançamento da companhia, começando pelas audições a realizar no Porto, Londres e Paris. Armando Jorge (bailarino, sucessivamente, do Círculo de Iniciação Coreográfica, dos Verde Gaio, dos Grands Ballets Canadiens e do Ballet Gulbenkian)

foi convidado para a função de conselheiro artístico, que em rigor correspondia à direção artística e programação da companhia. Em julho têm lugar as primeiras audições. A companhia começa com uma maioria de bailarinos estrangeiros, aproximadamente três dezenas, oriundos do The Royal Ballet, do Ballet Gulbenkian e de outros coletivos. A prioridade de Armando Jorge foi formar um corpo de baile, do qual depois despontaram os solistas.

A 5 de dezembro, menos de meio ano depois, a CNB fazia o seu debute. A noite inaugural deu-se no Teatro Rivoli, no Porto [seguiram-se, até ao final desse ano, repetições no Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), no Theatro Circo de Braga e no Teatro Aveirense — desde o nascimento que a companhia assumiu a sua vocação itinerante]. O programa inaugural era constituído por duas peças originais, *Canto de Amor e Morte*, de Patrick Hurde (1936-2013), com música de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) e cenários e figurinos de Júlio Resende (1917-2011), e *Suite Medieval*, de Brydon Paige, com música de Frederico de Freitas (1902-1980) e cenário de Artur Casais, além de três *pas de deux* (*O Lago dos Cisnes*, *O Quebra-Nozes* e *D. Quixote*). Raya Lee e Luísa Taveira dançaram, em dias alternados, o papel de Odette. Esta carismática bailarina viria a ter um papel determinante na história da emergente companhia.





## 2

# Nacional

Criada pelo Estado português, financiada com fundos públicos, e implementada pela administração central enquanto medida de uma política cultural projetada para garantir a produção de bailados do património universal, bem como regularmente apresentar reportório coreográfico português, a CNB procurou, ao longo da sua história, manter-se fiel ao desígnio de ser uma companhia de âmbito nacional, apesar de sediada em Lisboa. Desde a primeira temporada que foram mobilizadas itinerâncias. «Poucas foram as grandes instituições culturais portuguesas que tanto e tão depressa se legitimaram junto do público como a CNB», relata Rui Vieira Nery: «Sob a direção de Armando Jorge, que depressa emergiu da direção coletiva inicial como o grande mentor individual da companhia, a CNB conquistou e fixou milhares e milhares de novos espetadores para a dança em todo o país, esgotando sistematicamente as lotações dos seus espetáculos onde quer que se apresentasse.» Não

foi empresa fácil: antes de o país se encontrar apetrechado de equipamentos, que seriam construídos ou reabilitados mais recentemente, a companhia atuava em palcos prefabricados, em pavilhões, ginásios, salões paroquiais, até no Salão Nobre do Glória Futebol Clube em Vila Real de Santo António (em 1981). Carlos Vargas escrevia, sobre esses anos: «[...] ao ser muitas vezes confrontada com a inexistência de recintos culturais adequados, teatros degradados, sem equipamentos técnicos e sem equipas técnicas, e ainda, nalguns casos, com a total ausência de programação cultural para esses recintos, a presença da CNB tem também servido para expor tais carências e, assim, promover a sua resolução.» Na atualidade, tal situação já constitui uma exceção.

Embora na prossecução desse dever a CNB tenha já dançado em mais de 75 cidades e vilas de Portugal, dois terços das suas aproximadamente 2100 atuações até à data aconteceram no concelho de Lisboa. Ainda em 2017, ao cabo de 40 anos, apresentou-se em algumas localidades pela primeira vez (Águeda, Ovar, Sines, Idanha-a-Velha) e houve períodos (por exemplo o triénio 2004, 2005 e 2006) em que apesar de itinerar, apenas o fez em localidades onde já havia estado. Houve temporadas de extraordinária descentralização, outras nem tanto: por exemplo, no triénio 1990, 1991 e 1992, a CNB fez 121 espetáculos, dos quais 104 ocorreram em Lisboa, seis no Porto, seis em Sintra, quatro em Évora e um no Estoril (na gala do Prémio Bordalo da Casa da Imprensa).

A partir de 1980, a CNB iniciou um esforço — que em determinadas alturas foi mais intenso

do que noutras — de internacionalização dos seus espetáculos. Fosse em comitivas oficiais do Estado português, em delegação diplomática de intercâmbio cultural, ou fosse decorrente de iniciativas programáticas próprias, em colaboração com teatros, companhias parceiras ou festivais, ou ainda na sequência de convites endereçados daquelas instituições, a companhia foi procurando relacionar-se com públicos, e programadores, de além-fronteiras. Na primeira década, as digressões à Europa (especialmente Paris, 1982), Macau e República Popular da China (1983), Brasil (1985) e Bermudas (1986) foram especialmente frutuosas. Nos anos seguintes, Espanha, França, Suíça (até 1989, momento em que se dá um interregno de sete anos sem espetáculos no estrangeiro), Luxemburgo (1996), Alemanha (1997) e Países Baixos (1999), nova passagem por Macau, idas à Bélgica e à Áustria e primeira incursão para o ocidente, Miami (2002). Em 2007, aquando do 30.º aniversário, apresentações em Madrid, Skopje (Macedónia) Mersin (Turquia), Moscovo (Rússia) e Banguécoque (Tailândia); em 2008, digressão pelas quatro maiores cidades brasileiras, seguindo-se anos sem investimento nesta vertente. As temporadas mais recentes levaram a algumas digressões relevantes para o posicionamento internacional da companhia: em 2014, no âmbito da rede informal European Dance Exchange, realizou um intercâmbio com o Ballet da Ópera de Gotemburgo (que se apresentou no Teatro Camões com obras de Sidi Larbi Cherkaoui e de Saburo Teshigawara, levando a CNB à cidade sueca *O Lago dos Cisnes* de Fernando Duarte e Edgar Pêra); e, em 2016, com *Orfeu e Eurídice*,

espetáculo com coreografia de Olga Roriz sobre a composição musical de Gluck, uma digressão por várias cidades alemãs.

A titularidade de companhia «nacional» também veio a significar, como é natural e decorre da missão instituidora, que o repertório encomendado a artistas locais tomasse como prioritárias temáticas e personagens ligadas à história, à mitologia e à identidade cultural portuguesas.

### 3

## Bailado

Chamamos bailado a uma disciplina artística de dança teatral, extremamente codificada, praticada por profissionais de ambos os sexos, alicerçada numa base técnica composta de princípios corporais e motores: postura ereta, rotação externa dos membros inferiores a partir da articulação coxofemoral (*en dehors*), circularidade do movimento dos membros superiores e léxico de cinco posições, que respeitam à posição dos pés, das pernas e dos braços. É uma ideia de cultura – de tradição europeia – a que perpassa a história do *ballet*, dos seus símbolos e valores: verticalidade, leveza, harmonia e simetria. Citando Maria José Fazenda (2007): «As técnicas da dança clássica moldam o corpo de acordo com um arquétipo ideal: corpo extensível, alongado, vertical, projetado para o exterior e para o alto. O objetivo é criar a ilusão de ascensão, ampliada pelo artifício das sapatilhas de pontas, presas às pernas como se delas fossem uma extensão.» E acrescenta, exemplificando o

contraste entre a dança clássica e a dança contemporânea: «As técnicas da dança moderna e contemporânea rompem com o privilégio da verticalidade: valorizam a descida do corpo e a queda. [...] O corpo na dança do século xx é um corpo que se pode contrair, torcer e dobrar, que toca e utiliza o chão, que se projeta também na horizontal. À permanente procura de um equilíbrio precário do corpo colocado na vertical sobre apenas um dos pés, introduz-se também a possibilidade de provocar o desequilíbrio. Às formas retilíneas das pernas, sinuosamente arredondadas dos braços e ao tronco ereto, acrescentam-se as dobras, as formas côncavas, as torções, os movimentos em onda e as espirais.»

Uma companhia de bailado como a CNB constitui-se como testamentária de um património (fundamentalmente imaterial) da tradição do *ballet*, das principais obras que compõem o seu (pequeno) cânone e que integram os sucessivos estilos: clássico (*O Quebra-Nozes* ou *O Lago dos Cisnes*), romântico (que nos legou *La Sylphide*, *Giselle*, *Raymonda* ou *Coppélia*), neoclássico (fundamentalmente o repertório coreografado por George Balanchine) e contemporâneo (que podemos, numa sinédoque, fazer representar em William Forsythe). É simultaneamente uma arte do passado e do presente, que bebe da tradição e se renova em cada récita, como explica Jennifer Homans: «Pensei sempre no *ballet* como algo contemporâneo, uma arte do presente imediato. Mesmo os bailados mais antigos são necessariamente interpretados por jovens e adotam o visual da nova geração. Ao contrário do teatro e da música, o *ballet* não tem textos nem uma notação estandardizada,

nem libretos nem partituras, apenas alguns registros escritos dispersos [...] É uma tradição oral e física, uma arte narrativa transmitida de pessoa para pessoa [...]. O *ballet* é uma arte da memória, não da história. Não admira que as bailarinas memorizem tudo obsessivamente: passos, gestos, combinações, variações, bailados inteiros.»

O código do *ballet* é universal e todo expresso na língua francesa, o que deriva da sua origem histórica. Filho do Renascimento italiano e francês, desenvolveu-se nas cortes europeias e conheceu grandes progressos através de criadores radicados em São Petersburgo e em Nova Iorque. É uma forma de arte ocidental, cujo vocabulário é partilhado por praticantes em todo o mundo, apesar da existência de diferentes escolas (francesa, italiana, dinamarquesa, russa, inglesa e norte-americana) com tradições e expressões próprias. A este propósito, é interessante o testemunho de Homans: «A linguagem e a técnica do *ballet* pareciam ideais e universais, mas as escolas nacionais eram completamente distintas. As americanas formadas por Balanchine levantavam a anca no *arabesque* (uma perna esticada atrás, costas arqueadas) e entregavam-se a todo o tipo de distorções para conseguir velocidade e uma longa linha aerodinâmica. As bailarinas britânicas ficavam horrorizadas e achavam essas distorções de mau gosto, preferiam um estilo mais contido e reservado. As dinamarquesas faziam um trabalho de pontas impecável e saltos rápidos e leves, conseguidos em parte dançando habilidosamente para a planta dos pés, mas se não assentássemos os calcanhares nunca conseguiríamos a grande elevação e os saltos que caracterizavam as soviéticas.»





## Obrigatório (re)ver: *O Lago dos Cisnes*

Talvez seja o mais reconhecível bailado de toda a história, e aquele cuja partitura, de Tchaikovski, quase todos sabemos trautear. Múltiplas vezes revisto e reinventado — desde logo na dança, com versões para todos os gostos e géneros, mas também no cinema, nas artes visuais, na música —, *O Lago dos Cisnes* tem as suas raízes no folclore russo e foi inicialmente coreografado por Julius Reisinger (em 1877) para o Ballet Bolshoi, em Moscovo. A referência que partilhamos, contudo, é muito mais devedora da recriação feita por Marius Petipa e Lev Ivanov em 1895 para o Ballet Imperial no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo, bem como da coreografia que, partindo daqueles, Mikhail Fokine concebeu para os Ballets Russes e que estreou em Londres em 1911. Décadas mais tarde, nasce em Portugal uma companhia de bailado e uma cena de *O Lago dos Cisnes* está no seu programa de apresentação, no Porto e em Lisboa. E ainda na sua primeira década de vida, no TNSC, em 1986,

a CNB mostra este bailado numa versão integral, coreografada por Armando Jorge (segundo Petipa, Ivanov e de Valois), com figurinos seus e cenografia de Cruzeiro Seixas. Excertos deste bailado (*pas de deux*, *pas de troix* ou atos completos) foram frequentemente interpretados pela companhia em programas compósitos, junto com peças de curta duração.

Só 20 anos depois, no Natal de 2006, com outro diretor artístico e coreógrafo, Mehmet Balkan, e já no Teatro Camões, a companhia se aventura numa nova coreografia. Esta nova produção, com cenário e figurinos de António Lagarto e interpretada pela Orquestra Filarmonia das Beiras sob direção de James Tuggle, foi imaginada pelo coreógrafo turco com um final feliz (que não é o mais consensualizado nas abordagens dramatúrgicas, que apelam ao sentido do trágico) e uma grandiosidade própria à história intemporal da princesa amaldiçoada por um feiticeiro que a transformou em cisne.

O palácio real, os jardins, o lago e o luar que os ilumina são amplificados cinematicamente na versão seguinte (terceira e até ao momento última) de *O Lago dos Cisnes* na CNB, em 2013. Com coreografia de Fernando Duarte, cisnes, príncipe Siegfried e Odette/Odile habitam (vestidos por José António Tenente) um cenário fílmico, policromático e onírico, da autoria de Edgar Pêra, e com acompanhamento musical ao vivo da Orquestra Metropolitana de Lisboa dirigida pelo maestro Cesário Costa. Realizador e coreógrafo compuseram o diálogo entre palco e cinema, numa estratégia de ricos intercâmbios: como explica Pêra, «o filme que acompanha o bailado é cinema visual

que retoma a tradição do cinema das atrações e da música ao vivo. No entanto, ao contrário dos filmes mudos do cinema primitivo, a ação salta do ecrã para o palco e é a música que dita o destino das imagens». Ou, nas palavras de Tiago Bartolomeu Costa (2013), «um jogo permanente entre a narrativa e uma leitura inteligente e cuidada de um bailado que tende a ser visto como a história de um príncipe, Siegfried, que se toma de amores por um cisne, desconhecendo que está a ser manipulado por um barão, o qual surge apenas em filme, interpretado por Christian Schwarm como se este bailarino tivesse nascido para o papel». Mas este é, e sempre foi, um bailado de primeiras bailarinas. Luísa Taveira (1977), Cristina Maciel (1986), Ana Lacerda (2006) e Filipa de Castro (2013): quatro Odettes extraordinárias para quatro produções de *O Lago dos Cisnes* na CNB.



## A instituição da CNB

O surgimento da Companhia Nacional de Bailado no contexto recém-democrático português alterou profundamente o panorama da oferta cultural no nosso país. Como reflete Rui Vieira Nery, «a criação da CNB tem um significado muito especial na história das políticas culturais portuguesas após o 25 de Abril», pois «correspondia a um sonho velho de décadas do nosso meio artístico, que era o de dotar Portugal de uma companhia capaz de apresentar ao público, de uma forma regular e continuada, o património da grande tradição coreográfica clássica e romântica e de se abrir, ao mesmo tempo, às novas linguagens da dança do nosso tempo».

No momento em que Portugal faz a viragem para o regime democrático, apresentações de dança esporádicas eram garantidas pelas duas companhias existentes: uma estatal, o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio (criado em 1940 e extinto em 1977) e uma privada, o Ballet Gulbenkian (que iniciou atividade em 1961 e terminou em 2005).

Os bailados concebidos por coreógrafos portugueses entre 1940 e 1978 estão enumerados por José Sasportes numa obra publicada em 1979, na qual também afirma, justamente, que foi Margarida de Abreu (1915-2006) «a principal animadora de um projeto de companhia nacional de bailado clássico», embora com muitas condicionantes: «[...] se lhe faltavam preparação, experiência pessoal e conhecimento do repertório, movia-a uma grande capacidade de congregar os entusiasmos nascentes, canalizando os interesses que iam despertando após sucessivas temporadas por companhias estrangeiras.»

O Verde Gaio nasce em pleno Estado Novo como resultado do ímpeto nacionalista moderno de António Ferro (1895-1956), do Secretariado de Propaganda Nacional. Inspirado pelo trabalho dos Ballets Russes de Diaghilev, que passaram uma histórica temporada em Portugal em 1917-1918, instigou a fundação de uma companhia que estudasse e transmitisse os valores e os estilos da «portugalidade» em bailados folclóricos. O grupo teve a sua estreia no Teatro da Trindade, em Lisboa, no âmbito das comemorações do Oitavo Centenário da Fundação da Nacionalidade, em 8 de novembro de 1940, com um programa composto por temas da mitologia, da história, do folclore e dos costumes nacionais, que foi sempre a sua matriz. Sediados no TNSC, integravam as temporadas de ópera e dançavam também noutros contextos (normalmente cerimónias oficiais), contando com a direção e coreografias de Francis Graça (1902-1980), Fernando Lima (1928-2005) e Margarida de Abreu e a colaboração de muitos artistas consagrados na

composição musical, como Frederico de Freitas e Ruy Coelho (1889-1986), e nos cenários e figurinos, como Paulo Ferreira (1911-1999) ou Maria Keil (1914-2012).

Em 1961, um grupo de nove bailarinos, «saídos respetivamente de uma companhia profissional, o Verde Gaio (já numa fase de evidente declínio), do Círculo de Iniciação Coreográfica de Margarida de Abreu, e do estúdio de Madame Ruth (Asvin) [...] foram aos poucos dando forma a uma companhia que se estreou com o nome de Grupo Experimental de Ballet. Foi chamada Grupo Gulbenkian de Bailado em 1965, e, em 1975, Ballet Gulbenkian.» António Laginha, que fez a historiografia da companhia, relata como José de Azeredo Perdigão (1896-1993) e a sua mulher, Maria Madalena (1923-1989), foram os grandes impulsionadores do Ballet Gulbenkian, cuja estreia aconteceu a 11 de maio de 1961 no Teatro Rivoli e que se viria a tornar, na sua opinião, na companhia portuguesa de dança «de maior prestígio nacional e internacional e que deixou um espólio notável a nível de acervo coreográfico — e também musical e plástico — cuja qualidade foi regularmente atestada pelas críticas». Integrado na Fundação Gulbenkian, sob gestão privada, e sucessivamente dirigido por Norman Dixon, Milko Sparemblek, Jorge Salavisa (que entre 1977 a 1996 vincou a sua identidade de contemporaneidade e ecletismo, tornando-o uma referência internacional), Iracity Cardoso e Paulo Ribeiro, o Ballet Gulbenkian dançou centenas de criações durante os seus 44 anos, de Lar Lubovitch, Louis Falco, Maurice Béjart, Christopher Bruce, Hans van Manen, Jiří Kylián, Nacho Duato, Paul



Taylor, Mats Ek, Ohad Naharin, William Forsythe ou Itzik Galili, e encomendou em Portugal obras que integrariam o cânone da dança nacional, particularmente as várias assinadas por Águeda Sena, Carlos Trincheiras (1937-1993), Vasco Wellenkamp, Armando Jorge e Olga Roriz.

Quando a CNB emerge, por iniciativa governamental, tem esta herança: uma companhia oficial datada e sem reportório para aproveitar, integrada no TNSC e com um nível técnico sofrível. Ao seu lado, medra uma companhia privada, atualizada, bem financiada e suportada. Soube encontrar o seu caminho, suprimindo as falhas e omissões e confrontando-se com essas aporias, como refletiu Daniel Tércio (2009): «Marca de um país que se queria moderno e democrático, desejando uma estética diferente (e em parte oposta) à do Estado Novo, a CNB pode ser incluída nas conquistas culturais da revolução dos Cravos. Tal como noutras áreas, também a CNB revelaria as flutuações de uma época em busca do seu próprio sentido. Qual o quadro institucional de enquadramento da CNB? Como realizar a complexa missão de combinar o repertório internacional com a edificação de um repertório nacional? Como identificar a qualidade estética e técnica dos programas e sobretudo o que fazer para qualificar intérpretes e criadores? Que fazer também para o desenvolvimento dos públicos de dança?» Questões de ontem, a que tiveram de fazer face os pioneiros – e Armando Jorge à cabeça.

## 6

### Armando Jorge

Primeiro diretor artístico da companhia — e até à data o mais duradouro, pois exerceu o cargo durante quase 17 anos —, Armando Jorge teve a seu cargo a afirmação e consolidação da jovem companhia, multiplicando-se em papéis diversos, onde pôde ativar a experiência adquirida nacional e internacionalmente. Coreógrafo, bailarino, mestre de bailado — e, sob o pseudónimo Da Silva Nunes, também prolixo cenógrafo e figurinista —, escolheu para primeira produção sob sua direção artística *Les Sylphides*, de Mikhail Fokine e Chopin. Nestes primeiros anos, era Laszlo Tamasik o *maître de ballet* da companhia, Jorge foi coreografando algumas das mais marcantes peças da primeira década da CNB: logo em 1979, *Carmina Burana* (partindo da música de Carl Orff), uma aposta arriscada, pela grandiosidade que se procurou imprimir ao espetáculo, em que a companhia saiu vitoriosa. Outras coreografias se seguiriam, fundamentalmente interpretações

de temas clássicos (*O Quebra-Nozes* em 1984, *O Lago dos Cisnes* em 1986), que permanecem no repertório da CNB. Enquanto programador, Armando Jorge procurou que a companhia apresentasse, com equilíbrio estético e também em função de eixos temáticos ou cronológicos, as principais criações do repertório balético romântico, clássico e moderno. Isso ficou patente desde as primeiras temporadas: *D. Quixote*, *La Bayadère*, *Paquita*, *La Sylphide*, *Petroushka* e *Pássaro de Fogo* foram algumas peças estreadas pela companhia ao longo da sua primeira década e meia. Não foram negligenciados outros repertórios relevantes do século XX, como o legado do expressionismo europeu (*A Mesa Verde*, icónico trabalho de Kurt Jooss, apresentado em 1984) ou o neoclassicismo de George Balanchine (*Serenade* estreia-se na CNB em 1982), a par de trabalhos de Serge Lifar, Lar Lubovitch, José Limón... Além da montagem de grandes obras de repertório internacional, Armando Jorge mostrou sempre a preocupação de incluir, em quase todos os programas, uma coreografia nova, encomendada a Carlos Trincheiras, António Rodrigues ou Patrick Hurde ou assinada por si. Obras destacadas da história da CNB foram encomendadas nesta altura, como *As Troianas*, de Olga Roriz (1985) ou *Fado (A Severa)*, de Fernando Lima (1987). No Natal de 1989, o público foi contemplado com a primeira produção integral de *Coppélia* (Arthur Saint-Léon/Delibes).

A ação de Armando Jorge — sucedido por Isabel Santa Rosa (1931-2001) durante dois anos — foi determinante na primeira metade da

vida da companhia. Em 2008, Armando Jorge foi condecorado pela Presidência da República com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada, pelo seu papel na construção e crescimento da CNB e da dança no nosso país.



## **A função do diretor artístico**

Seguindo-se ao longo mandato do primeiro diretor artístico, a Companhia Nacional de Bailado foi sucessivamente dirigida por profissionais portugueses e estrangeiros, em períodos muito mais curtos e que revelaram a orientação artística de cada programador (que em alguns casos era também coreógrafo e noutros casos não). Atualmente, Paulo Ribeiro é o diretor artístico da CNB, sucedendo a Luísa Taveira (que a dirigiu nos períodos 2010-2016 e 1999-2000), Vasco Wellenkamp (diretor entre 2007-2010), Mehmet Balkan (nos anos 2002 a 2007), Marc Jonkers (2001 e 2002), Jorge Salavisa (entre 1996 e 1999), Isabel Santa Rosa (entre 1994 e 1996) e Armando Jorge (de 1978 até 1993). Simultaneamente, as administrações (ou direções-gerais, pois o modelo de gestão foi também alternando) foram tendo menor ou maior intervenção na definição programática, procurando trabalhar de forma estreita com o diretor artístico ou deixando-o inteiramente autónomo.

Na verdade, os formatos relacionais sempre foram mais resultado das circunstâncias do momento, e das características profissionais dos envolvidos, do que uma transposição das competências e atribuições determinadas por lei.

Existindo diversos diplomas, importa talvez reter aquilo que, no contexto hodierno, é a função do diretor artístico, conforme vertida na lei orgânica: elaborar e propor ao conselho de administração a estratégia global que incorpore, no plano da produção e da programação artísticas, a missão e os objetivos do Organismo de Produção Artística, E. P. E (Opart); conceber e executar os planos de atividades anuais e plurianuais; superintender ao funcionamento da companhia e coordenar a produção, montagem e exibição de espetáculos; elaborar o plano educativo e o plano de promoção e de comunicação; e definir e propor os critérios e métodos de seleção para a contratação de profissionais. Se é coreógrafo, a lei também estipula o número de peças que o diretor pode conceber para a companhia (garantindo a diversidade) e determina os regimes de exclusividade. Trate-se ou não de um criativo, o diretor artístico tem de alcançar o que por vezes parece impossível: conceber a programação anual e plurianual «nos termos e limites da dotação orçamental atribuída».

Através da sua ação programática, o diretor artístico estrutura a atividade da companhia em temporadas anuais endereçando convites a coreógrafos (ou aos detentores dos direitos das obras, no caso de já terem falecido) para remontagens ou para novas criações e ainda acolhendo propostas

que lhes sejam trazidas — inclusivamente por criadores «da casa». Foi assim que, ao longo de quatro décadas, a CNB proporcionou aos seus públicos coreografias de (por ordem alfabética) Anne Teresa De Keersmaeker, António Cabrita & São Castro, Armando Jorge, Auguste Bournonville, Carlos Trincheiras, Cayetano Soto, Clara Andermatt, David Fielding (1973-2008), David Lichine, Edward Clug, Faustin Linyekula, Fernando Duarte, Fernando Lima, George Balanchine, Hans van Manen, Heinz Spöerli, Jean Coralli & Jules Perrot, Jiří Kylián, John Cranko, José Limón, Kurt Jooss, Lar Lubovitch, Marco Cantalupo & Katerzinya Gdaniec, Marguerite Donlon, Marius Petipa, Mauro Bigonzetti, Mehmet Balkan, Michael Corder, Nacho Duato, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Rui Horta, Rui Lopes Graça, Serge Lifar, Van Dantzig, Vasco Wellenkamp, Vaslav Nijinski, Vicente Nebrada, Victor Hugo Pontes, William Forsythe... Embora compreenda coreógrafos do século XIX ao século XXI, esta lista não é exaustiva, pois só inclui 40 nomes.

Portanto: dirigir a companhia (ou seja, coordenar o seu funcionamento interno e a sua relação com os públicos, os parceiros de programação, as casas de acolhimento), programar as temporadas de espetáculos e ações conexas, em função do seu pensamento sobre o desiderato de uma companhia de reportório (exibindo bailados de todas as épocas, clássica, neoclássica, moderna e contemporânea, e encomendar novas obras), e escolher a programação — também — em função do pessoal que a companhia tem, e mediante o orçamento de que se dispõe, e a favor de um



público que se pretende crescente (e que se quer agradar mas também provocar, ousando para lá do previsível)... O desafio da direção artística de uma companhia de bailado é alcançar tudo isto, coerentemente, e deixar uma marca de consistência e de integridade.

## A estrutura orgânica

Uma companhia de bailado é um organismo vivo em permanente atividade. Interrompe o seu funcionamento apenas durante o mês de agosto, para férias de todo o pessoal. Integram hoje a CNB aproximadamente 120 trabalhadores, dos quais 70 são bailarinos, de acordo com a hierarquia definida: 9 bailarinos principais, ou primeiros bailarinos (que interpretam essencialmente os papéis de protagonistas); 5 bailarinos solistas (que executam papéis de solista, termo cunhado pelo Royal Danish Ballet para distinguir a mais alta categoria de bailarinos, que equivale, noutras companhias, ao estatuto de bailarino principal ou, na Opéra National de Paris, ao «*danseur étoile*»); 12 bailarinos corifeus (dançam no corpo de baile mas podem também executar papéis de solista); e 35 elementos no corpo de baile (que interpretam sequências de conjunto). A dezena que perfaz os 70 compõe-se de bailarinos estagiários a quem, ano após ano, é outorgada a possibilidade de integrar o

elenco artístico. Tendo arrancado com uma maioria de estrangeiros, a CNB é hoje constituída por cerca de três quartos de intérpretes portugueses.

Como explica Luísa Taveira, a estrutura hierárquica define a distribuição de visibilidade e, conseqüentemente, de responsabilidade: «O bailarino principal é o líder, é quem se espera que leve o espetáculo à frente. Mas não há um bailarino principal que sobreviva a um mau corpo de baile.» A progressão profissional, para um bailarino de elevadas qualidades técnicas, corresponde à ascensão nas categorias, objetivo para o qual se trabalha incessantemente: «Um bailarino que não ambicione sair do corpo de baile nem devia lá estar. Pode chamar-se bailarino na mesma. Mas não é.»

Os bailarinos, que Taveira descreve como «pessoas altamente motivadas, com elevadíssimas expectativas pessoais», representam a maior dificuldade na gestão de recursos humanos, que implica um forte compromisso da direção com as equipas, no sentido de maximizar (tanto quanto possível e para todos) as oportunidades de interpretação. Existindo peças de repertório para 6, 12 ou 30 bailarinos, serão sempre desiguais as escalas de trabalho e, conseqüentemente, o número de vezes que cada intérprete sobe ao palco. A formação de mais do que um «cast» para os bailados mais complexos e de elencos numerosos é a forma como, na CNB, se garante que todos têm o seu tempo debaixo das luzes.

Além dos artistas fixos, há ainda profissionais independentes convidados a participar numa produção específica: coreógrafos, compositores, cenógrafos, músicos, figurinistas, desenhadores de

luz. Mas também solistas eventuais e bailarinos suplementares, para produções que o exijam.

A equipa é completada com as diversas outras funções imprescindíveis ao dia-a-dia da companhia, mas cujo trabalho é menos visível para o público: diretor artístico e adjunto; mestres de bailado e ensaiadores; professores e pianistas; coordenadores de espetáculos, de oficina de costura, de digressões, de serviço educativo, de direção técnica, de comunicação; e pelos setores de direção de cena, maquinaria, som, audiovisual, luz, palco, guarda-roupa (que asseguram a manutenção e boa conservação dos respetivos equipamentos e apetrechos, bem como o seu manuseamento). A boa saúde física dos intérpretes é cuidada por osteopatas e fisioterapeutas.

Depois, há os serviços partilhados com o TNSC, que contam com cerca de 40 elementos em setores transversais: técnicos de bilheteira, de recursos humanos, de gestão financeira, de assessoria jurídica, de gestão de património, de sistemas informáticos, de limpeza e economato. O conselho de administração do Opart constitui-se de um presidente e dois vogais, que procedem à aprovação dos planos de atividades e orçamentos plurianuais e asseguram a gestão e complementaridade dos serviços públicos prestados. Neste âmbito, o TNSC e a CNB continuam a constituir projetos artísticos autónomos, com identidade própria, sem prejuízo da coordenação, articulação e partilha dos meios humanos e materiais disponíveis para produção e programação.



## A Fada do Açúcar e o Rei das Neves: *O Quebra-Nozes*

Como *O Lago dos Cisnes*, também *O Quebra-Nozes* foi um dos primeiros laboratórios de experimentação de Armando Jorge com o jovem elenco da CNB. A companhia dançou, logo em 1984, a sua visão deste tema clássico, e um dos *pas de deux* deste enorme bailado da tradição balética fez parte do programa inaugural da companhia. Composto em 1892 por um Tchaikovski já perto da morte, e nesse mesmo ano estreado no Teatro Mariinsky, *O Quebra-Nozes* é um bailado em dois atos com coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov a partir de um conto de Hoffmann, por sua vez adaptado por Alexandre Dumas. Trata-se de uma fábula firmemente enraizada no imaginário popular europeu, o epítome do *ballet-féerie* (bailado de fadas) tão apropriado às épocas festivas: em torno da árvore de Natal, abertos os presentes, tudo se anima e envolve numa dança de brinquedos, que é uma batalha entre soldados e ratos, uma valsa de flocos de neve, uma polca, uma tarantela, um

apontamento balético tópico para cada bebida exótica (chocolate, café e chá) e doces, muitos doces, de todas as formas e feitios.

Uma autêntica fantasia — que envolve um numeroso elenco de crianças e, geralmente, requer a totalidade do corpo de bailarinos da companhia —, *O Quebra-Nozes* foi apresentado em Portugal em 1971, na Gulbenkian, com adaptação coreográfica de Anton Dolin e cenários e figurinos de Artur Casais. Em 1984, o diretor da CNB recupera alguns destes elementos para a sua versão, que se apresentou no TNSC, no Teatro Rivoli e, na década seguinte, no Coliseu dos Recreios e no Coliseu do Porto. Apesar de Mehmet Balkan ter concebido uma versão sua, estreada pela CNB em 2003, é *O Quebra-Nozes* de Armando Jorge que a CNB retoma em 2008, para umas grandiosas récitas. E o Natal de 2014 traz um reconfigurado — e duplicado — *Quebra-Nozes Quebra-Nozes*, coreografado por Fernando Duarte com dramaturgia e encenação de André e Teodósio e a interpretação da Orquestra Sinfónica dirigida por José Miguel Esandi. Não sem alguma polémica, pela atualização plástica e apropriação *pop* que lhe confere, este espampanante espetáculo (cenários, adereços e figurinos de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira) está em total sintonia — e toada sarcástica — com o seu tempo, refletindo o que são os brinquedos a que hoje nos agarramos (*gadgets*) e a crítica sobre um olhar eurocêntrico às expressões tradicionais «árabe» e «chinesa» que o libreto original manda embutir.

Cabe uma menção, ainda que breve, a outro importante bailado instituidor do cânone clássico dançado pela CNB: *La Fille mal Gardée* (criado

por Jean Bercher, vulgo Dauberval, em Bordéus, em 1789), na versão de Georges García (segundo Mordkin e Nijinska). Comumente considerado um dos principais exemplares do reportório balético (será mesmo o mais recuado daqueles, poucos, que nos chegaram), já viu inúmeras adaptações, apropriações e remontagens, existindo pelo menos seis partituras musicais para o seu acompanhamento. Depois dos temas histórico-heroico-mitológicos, dos deuses *ex machina* e dos reinos fantásticos, em que «a bailarina aparece como habitante de regiões não acessíveis ao comum dos mortais», como descreve Sasportes, a importância deste bailado também advém do facto de ser um dos primeiros que retrata um singelo e cómico enredo de amor entre uma herdeira rica e o vizinho pobre.





**1987, 10 anos de CNB**

A Companhia Nacional de Bailado assinala o seu décimo aniversário em 1987 com uma das mais aguardadas estreias da sua jovem história: *Giselle*. À altura, era ainda pouco frequente a apresentação de bailados integrais com exigente técnica clássica: numa década, foi apenas o quinto programa de noite inteira, depois de *Romeu e Julieta* (1981), *Raymonda* (1982), *O Quebra-Nozes* (1984) e *O Lago dos Cisnes* (1986), estas últimas em coreografias de Armando Jorge. Foi portanto um intensificar de esforços para afirmar as crescentes capacidades da companhia, do seu sólido corpo de baile e dos seus solistas, como lembra Rui Vieira Nery: «pela primeira vez o público em geral habituou-se a reconhecer e a aplaudir com carinho, num reportório extremamente apelativo para uma faixa potencial muito ampla de espetadores, bailarinos clássicos portugueses de excelente nível», como Maria José Branco, Miguel Lызarro (1950-1996), Luísa Taveira,

Cristina Maciel, Guilherme Dias, Pedro Romeiras, Isabel Fernandes, Alfredo Gesta...

Nesta temporada, a CNB dançou pela primeira vez *Concerto Barocco* (Balanchine/Bach), antes de *Apollo* (Balanchine/Stravinski) e de *Tema e Variações* (Balanchine/Tchaikovski), ambas em estreia nacional. Aprimorava, portanto, a sua aptidão para reportório neoclássico. Mas também foi neste ano que se estreou entre nós *Choreographic Offering* de José Limón e que se encomendou a Fernando Lima *O Fado (A Severa)*, num claro andamento em direção a novas linguagens. Fora da CNB, porém, o mundo da dança teatral reconfigurava-se muito mais rapidamente. Do Ballet Gulbenkian emergia uma geração de bailarinos que davam, naquele final dos anos 1980, os seus primeiros passos na experimentação coreográfica. Na mesma linha de reflexão, Nery entende que os caminhos, não sendo convergentes, eram complementares: «[...] mesmo os setores de vanguarda da chamada nova dança portuguesa, que nesse período despontavam com uma energia notável e que, muito compreensivelmente, se não reviam na orientação estética da companhia, vieram a beneficiar do trabalho intenso de sensibilização para a dança que a CNB ia desenvolvendo à escala nacional com um sucesso assinalável, em paralelo com a ação igualmente decisiva do Ballet Gulbenkian.»

## A profissão de ser bailarino

Ser bailarino da CNB é um privilégio reservado para poucas dezenas de intérpretes, após muitos anos de sólida formação clássica (frequentemente em exclusividade) e de enorme exigência em termos físicos e mentais. Comparável ao treino intenso dos desportistas de alta competição, o quotidiano do bailarino da companhia requer uma precoce profissionalização, disciplina, resiliência, competências atléticas, cuidados específicos com o corpo. Mais do que sacrifício, é uma entrega que traz ao artista uma imensa sensação de prazer, aliada à adrenalina do espetáculo e a tudo o que rodeia esse meio: o estrelato. Uma sensação «misteriosa», como qualificou Jorge Salavisa, que «com incomparável intensidade» o assaltou milhares de vezes, ao pisar palcos de todo o mundo: «[...] uma palpitação estranha e única, totalmente indefinível, movida por uma suprema vontade de vencer.»

Antes de se acenderem as luzes, o bailarino toma o tempo necessário para se preparar — fazer

o aquecimento, vestir, maquilhar, prender os cabelos — e não poucos descrevem como valiosos estes momentos de concentração que antecedem a entrada em palco. Em cada espetáculo gere-se o confronto das capacidades individuais (execução técnica, carisma, experiência) com a coordenação com os colegas e os outros elementos (precisão, musicalidade, sincronização) para o triunfo da arte. É o trabalho de muitos criadores e técnicos que se visibiliza e arrisca, em cada récita, nos corpos e na *performance* dos bailarinos. A prática requer uma eficiente gestão da energia: chegar ao espetáculo no auge da forma alcança-se no trabalho em estúdio. Diariamente. As aulas, fundamentais para a boa manutenção das aptidões físicas e psíquicas dos bailarinos, são ministradas por um mestre de bailado ou um professor convidado e geralmente acompanhadas por pianistas repetidores. Além da clássica, podem ser treinadas outras técnicas, que beneficiam o leque expressivo dos bailarinos e as suas faculdades interpretativas, capacitando-os para dançar um repertório eclético. Quando em processo de trabalho para um novo espetáculo, ou para uma remontagem, há um calendário de ensaios (com presença do coreógrafo ou do ensaiador) que requer o domínio de uma coreografia — ou seja, a sua memorização integral. É consensual que esta capacidade mnemónica do corpo advém da profissão, sendo intrínseca ao trabalho em dança («o corpo não pode fazer outra coisa senão exatamente o que vem a seguir. É impossível não memorizar. E nem dás por isso», confere Luísa Taveira). A barra e o espelho são parceiros permanentes do bailarino. A imagem devolvida permite corrigir a

postura, apurar as conquistas, incrementar o grau técnico, sempre com o objetivo da autossuperação. Escravos do espelho? Sim, mas não por mera vaidade. É que a imagem que projetam deve corresponder ao ideal interpretativo, tem de traduzir o porte e a elegância próprios do *ballet* e deve atestar a evolução técnica que cada um se propõe (a destreza, o equilíbrio, a elevação, a expansão dos membros...) inspirando confiança — ou *aplomb*. Este aperfeiçoamento constante caracteriza quem é apaixonado pelo que faz.



## Dançar até perecer: *Giselle*

Desde 1985 que a CNB integrava em muitos dos seus programas o chamado «*pas de deux* camponês». Exponente máximo do romantismo, *Giselle*, ou *As Willis*, estreou-se em 1841 em Paris, com música de Adolph Adam e coreografia de Jean Coralli e Jules Perrot, chegando até nós pela adaptação de Petipa de finais do século XIX. Nesta fábula, passada numa aldeia de camponeses no Reno, na Idade Média, a paixão desponta entre a modesta Giselle e o príncipe do reino Albrecht, disfarçado de lenhador, que afinal estava comprometido. A traição e a loucura levam Giselle a sucumbir. Quando visita o seu túmulo, Albrecht embrenha-se na floresta onde habitam as *willis*, espíritos de noivas mortas antes de serem desposadas. Se as olharem, os homens serão condenados a dançar até à morte. Mas, no fim, o amor tudo expia. Arrebatamento emocional, virtuosismo técnico e mundo sobrenatural são os ingredientes para um espetáculo monumental, que é uma prova de resistência para os intérpretes e



também um produto do seu tempo, como explica João Costa: «Em 1827, com a estreia de Maria Taglioni no papel titular de *La Sylphide*, inicia-se a era romântica da dança. O Romantismo, de certa maneira, a corrente de contra-resposta à Revolução Industrial, confere à emoção o lugar central cuja figuração se encontra amplamente representada em naturezas indomáveis, patente nas telas de Casper David Friedrich, ou como algo de sobrenatural e de oculto, tão evidente na poesia de Edgar Allan Poe. Mas o Romantismo foi também a revolta contra uma aristocracia dominante e rebuscada cujo oposto foi encontrado ao glorificar a simplicidade e a pureza da vida campestre. É por esta razão que *Giselle* é o bailado romântico mais que perfeito. O primeiro ato narra como a inocência campestre pode ser vítima de uma aristocracia traidora e calculista; o segundo ato, dito o ato branco, desenrola-se num ambiente sobrenatural onde a mulher etérea surge dividida entre a vingança e a redenção. O uso da técnica de pontas, à época ainda muito rudimentar, vinha ao encontro da ideia romântica de elevação representada por seres esvoaçantes e imponderáveis, fazendo da dança um veículo privilegiado do Romantismo. Possivelmente em nenhuma outra altura a dança foi tão sinónimo de espetáculo total.»

*Giselle* abriu a temporada 1987/1988 da CNB no TNSC, quando se cumpria a sua primeira década de atividade. «Colaboraram nesta obra emblemática os principais bailarinos da CNB, Luísa Taveira, Paola Cantalupo, Isabel Fernandes, Philip Betley, Peter Lewton-Brain e Guilherme Dias, lado a lado com dois bailarinos convidados do Teatro Bolshoi,

Ludmilla Semenyanka e Yuri Posokhev. Produto singular da articulação entre o bailado e o drama, Giselle, figura trágica, inatingível, enlouquecida pela dança até à morte, sintetiza a natureza fantástica do Romantismo», recorda Susana de Jesus Santos. No programa de sala desta produção, Isabel Fernandes, Guilherme Dias, Paola Cantalupo e Peter Lewton-Brain evocam a primeira produção de *Giselle* em Portugal, em 1970, pelo Grupo Gulbenkian de Bailado, cuja distribuição incluía Isabel Santa Rosa (Giselle), Armando Jorge (Albrecht), Ulrica Caldas (Myrtha) e Carlos Trincheiras (Hilarião). Coreografada pelo cubano Georges García (recriação segundo Jean Coralli, Jules Perrot, Marius Petipa e Théophile Gautier), *Giselle* foi objeto de nova montagem pela CNB no seu 25.º aniversário, em 2002, no mesmo teatro, com figurinos e cenário de António Lagarto e acompanhamento pela Orquestra Sinfónica de Lisboa.



## Sapatilhas de ponta

A par do *tutu* e do cabelo apanhado, nada identifica melhor uma bailarina clássica do que as sapatilhas de pontas. Contrariamente àqueles, porém, o domínio da técnica da ponta exige um trabalho árduo e fisicamente exigente, que alia à conquista da tonicidade muscular requerida (particularmente na articulação do tornozelo) a coordenação e graciosidade necessárias à movimentação veloz e fluida dos pés. Elevadas na ponta dos pés, as bailarinas tornam-se seres quase alados, com capacidades e características aparentemente sobre-humanas, próprias aos bailados clássicos em que a leveza impera. As sapatilhas de pontas podem considerar-se parte de um figurino num espetáculo: é quando nós, os espetadores, as observamos. Mas elas constituem, na realidade, material de trabalho diário para uma bailarina clássica. Por isso, na CNB, é a companhia que fornece as sapatilhas às bailarinas. Para cada uma, consoante o seu estatuto e o trabalho previsto para esse mês,

está estipulado um número fixo de sapatilhas (e o habitual é estar determinado um dia para os pedidos serem feitos e outro para serem satisfeitos). Pessoais e intransmissíveis, as sapatilhas são específicas e adaptadas a cada pé, cuidadas pela própria bailarina. Quando se trata de sapatilhas para um espetáculo (cujo figurino impõe uma perna preta até à ponta do pé, por exemplo) será já a secção de guarda-roupa, que tem materiais de tingimento próprios, a preparar as sapatilhas. Mas, em regra, trata-se de uma ferramenta de trabalho de uso pessoal, moldada ao pé de modo a garantir a estabilidade e o conforto possíveis, com a elegância pretendida. As evoluções tecnológicas têm trazido maior diversidade de materiais — tecido, silicone, espuma, gel — às pontas, que devem resistir ao peso do corpo, amortecer a pressão dos saltos, ser leves e permeáveis à movimentação e absorver o suor do pé. Com o desgaste do uso, a ponta da sapatilha degrada-se e carece de manutenção. Entre aplicar materiais próprios para o endurecimento (vernizes ou colas que a fortificam) e deixar a secar, depois do uso, sobre um aquecedor (absorve a humidade e impede que a ponta amoleça), muitos são os hábitos e truques das bailarinas para manter boas as suas pontas. Até ao momento em que é inevitável trocá-las por outras novas e recomeçar o processo de adaptação. O percurso profissional da *ballerina* é, também, uma constante pesquisa pela melhor ponta: que alie a estabilidade que dá segurança à melhor aparência da linha do pé, harmonizando peso, tensão e postura e dando a impressão de... nenhum esforço.

## Doenças, sequelas & superstições

Os bailarinos têm o seu corpo como instrumento de trabalho. Devem cuidá-lo e mantê-lo saudável, fisicamente preparado, apto e flexível. E cuidado: um acidente profissional incapacitante poderá deixá-los inválidos para a prática do *ballet*, que não é complacente para com desempenhos «imperfeitos». Como qualquer desportista de alto rendimento, um bailarino sujeita o seu corpo a anos de treinos intensivos e a «provas» exigentes física e emocionalmente, o que aumenta a propensão a acidentes. Problemas nos joelhos, nos tendões de Aquiles, na coluna vertebral, bem como deformidades nos pés podem afetar todos quantos dançam — e particularmente as bailarinas que fazem técnica clássica em pontas.

O desconforto e as dores (tantas vezes crónicas) fazem parte da vida de uma *ballerina*, cujas sapatilhas de ponta ou de meia ponta são utilizadas horas a fio. Ao ajustar-se, por meio de fitas e elásticos, a sapatilha acompanha a completa

flexão da planta do pé, chamada posição em ponta. O peso do corpo é suportado na articulação dos tornozelos, nos músculos dos pés e nas pontas do primeiro e segundo dedos, suscetibilizando o sistema musculoesquelético a lesões por excesso de esforço e por treino repetitivo. Mas convém que se considere que o treino da técnica da ponta não é por si gerador de danos para a estrutura anatómica do pé. Suster o corpo sobre as pontas dos pés é um trabalho físico moroso que, efetuado gradualmente, permite a adaptação do corpo a uma nova forma de equilíbrio, fortificando ossos, tendões, ligamentos e músculos. Podem ocorrer, nesta profissão, afeições articulares, fraturas, artroses e osteoporose (existem casos em que as jovens bailarinas não menstruam, devido ao esforço físico e aos regimes alimentares rigorosos).

E, depois, há os acidentes. Costuma dizer-se que numa companhia clássica raro é o dia em que ninguém se magoa. A facilidade com que podem ocorrer justifica a formação, na maioria dos bailados clássicos, de um segundo e um terceiro elencos, garantindo as substituições de todos os papéis perante qualquer eventualidade. (*The show must go on!*) Tradicionalmente atribui-se mais relevância ao primeiro «cast» por, à primeira vista, integrar os bailarinos mais destacados de um elenco. Mas a existência de bons substitutos não deve ser desmerecida. Na CNB, há o costume de todos os elencos fazerem o espetáculo, em dias distintos, sendo fixada uma rotatividade (esta é uma prática que nem todas as companhias seguem). É tradição, ainda, que o palco seja ladeado de «manias» e rituais que procuram «afastar» os incidentes, como

bater na madeira ou benzer-se. Desejar «boa sorte» é maldição. Como revela Jorge Salavisa numa passagem da sua autobiografia, «a maior parte dos artistas é tremendamente supersticiosa com coisas relacionadas sobretudo com o palco. Entre muitas superstições, não se deve dizer ‘obrigado’ quando alguém nos deseja ‘*merde*’, é absolutamente proibido assobiar no teatro e impensável entrar no palco com o pé esquerdo». Grande parte dos acidentes acontece na sequência de um salto sobre uma perna, ao aterrar. Ou numa queda mal amortecida. Talvez por isso o equivalente para a língua inglesa do «*merde*» francês seja «*break a leg*»!

Mas há quem garanta que a pressão psicológica e o desgaste emocional sujeitam o bailarino a mais sofrimento do que as dores corporais: a insanável disposição para o perfeccionismo; a feroz competição consigo mesmo, quando não com os outros; lidar com os erros e as falhas de forma muito severa; o rigor e a disciplina de uma vida profissional e pública (em que a prestação individual pode comprometer o trabalho da equipa); aquilo de que se abdicou, eventualmente, e a compensação (ou não) do êxito; a violência da conclusão iminente da carreira... São as dificuldades que, estas sim, tornam a profissão de bailarino verdadeiramente desafiante.





## Curta, carreira curta

A aprendizagem da técnica clássica é por norma iniciada muito cedo (na maioria dos casos, na infância) e a profissionalização pode dar-se aquando ou ainda antes da entrada na vida adulta. Para efeitos de enquadramento laboral e de aquisição de direito à aposentação, a profissão de bailarino clássico é — equiparada aos atletas, aos mineiros e aos pescadores — considerada uma profissão de desgaste rápido. Para estes artistas, são frequentes os acidentes profissionais e, com o avançar da idade, é cada vez maior a dificuldade em responder ao virtuosismo técnico do *ballet*. Quando profissionais de outros ofícios estão a atingir o seu auge, em remuneração e em realização, chega para os bailarinos clássicos, inevitavelmente, o final das suas (curtas) carreiras. Assim, por se tratar de um percurso intensivo e breve, a idade na qual os bailarinos profissionais podem aceder à reforma é antecipada relativamente à generalidade dos cidadãos: 55 anos. Diz a lei (Decreto-Lei n.º 482/99, de

9 de novembro) que «atendendo aos requisitos de formação, às características específicas e às condições de exercício da profissão de bailarino clássico ou contemporâneo, nomeadamente a exigência de determinadas aptidões físicas vulneráveis ao desgaste da idade, o treino físico exigente e permanente, as condições psicológicas que acompanham a prestação desta profissão, bem como a incerteza social que lhe está inerente, considera-se, dada a importância do papel que, no plano cultural e artístico, desempenham na sociedade, ser de justiça reconhecer o direito à pensão de velhice para os profissionais de bailado clássico ou contemporâneo aos 55 anos, desde que se verifique o exercício naquela profissão, a tempo inteiro, pelo menos, durante 10 anos, seguidos ou interpolados». Há ainda uma disposição para a aposentação aos 45 anos, sujeita à aplicação de uma redução na pensão, para beneficiários que contem 20 anos de carreira contributiva, desde que possuam 10 anos de exercício a tempo inteiro na profissão. A pretensão dos bailarinos a trabalhar em Portugal — na CNB e não só — é que seja permitido o acesso à reforma antecipada no fim das suas carreiras, considerado o tempo de duração das mesmas, e não a idade do artista. De facto, vários dos bailarinos do elenco da companhia, responsáveis por tantos dos seus êxitos ao longo do tempo, deixam de dançar muito antes de alcançada a idade da reforma (pelo menos, não dançam a grande maioria do reportório). Na CNB, são muitas as estratégias implementadas para não deixar desperdiçar este valioso capital: ministrando aulas para os colegas, dirigindo ensaios e oficinas, ocupando-se de outras funções internas (na comu-

nicação, no guarda-roupa, no serviço educativo) igualmente importantes. É a chamada reconversão profissional em que a CNB tem vindo a apostar, embora se reconheça que nem para todos esta «nova» vida é fácil de abraçar. Na comemoração dos 40 anos, por exemplo, foi possível envolver a totalidade do elenco (70 bailarinos), mas a generalidade dos programas não o permite. Apesar destes esforços, alcançam-se, no atual quadro legal laboral, poucas soluções satisfatórias para esta realidade.

Terminada a carreira na CNB, para muitos bailarinos, surge novo impasse. Aos 55 anos, se forem saudáveis, são demasiado jovens e ativos para se aposentarem; querendo trabalhar, o que podem fazer? Dificilmente a experiência artística adquirida é convertível para outra saída profissional: por dedicação específica e exclusiva à dança, a maior parte dos bailarinos não frequentou outros estudos, faltando-lhes as ferramentas e qualificações que permitiriam ingressar numa outra carreira. Por isso, nem sempre os mecanismos de reconversão profissional lhes são aplicáveis. As décadas de preparação altamente capacitada não os qualificam, também, para a docência (a não ser no âmbito privado) nem está instituído um sistema de equivalências que credencie a experiência profissional para o mercado de trabalho.



## O legado de Balanchine: *Serenade*

A evolução da dança clássica no século XX conduziu a sérias inovações estéticas na forma e no propósito do repertório balético. Perante a rigidez e o formalismo dos movimentos na técnica clássica, introduzem-se elementos de flexibilidade estrutural, figurinos mais temporais («à moda»), maior recurso à abstração temática e mais amplo espectro musical, mantendo o vocabulário do *ballet* e a elegância das sapatilhas de pontas. Foi Balanchine o principal mentor deste movimento — a que chamamos neoclássico — que atualizou o bailado dentro dos seus parâmetros, adicionando tópicos e destreza, mas sem provocar uma rutura estética. Nas palavras de Maria José Fazenda (2016), «George Balanchine expande o vocabulário da técnica da dança clássica e as possibilidades de composição do movimento no espaço, explora as dobras do corpo, combina o peso e a leveza. As mulheres, em sapatilhas de pontas, são uma das suas inspirações; a outra é a música. *Serenade* (1935), o primeiro *ballet*

que cria nos Estados Unidos da América, depois da estética apolínea de *Apollo* (1928) e da composição construtivista de *The Prodigal Son* (1929), obras criadas para os Ballets Russes de Serge Diaghilev, é um dos exemplos maiores da excelência de Balanchine como inventor de vocabulário, compositor de danças, da sua extraordinária musicalidade e do caráter alusivo e, contrariamente ao *ballet* do século XIX, não figurativo das suas danças.» Na visão de Susana de Jesus Santos, esta coreografia com música de Tchaikovski «contém todos os elementos do estilo neoclássico: o rigor técnico de uma gestualidade precisa, a sincronização minuciosa e abstratizante dos movimentos com a música, o despojamento cénico, a ausência de narrativa, para a execução de uma dança em estado puro».

*Serenade* representou também um momento inaugural na vida da CNB. Em 1982, pela primeira vez, bailarinos portugueses executavam uma coreografia deste inovador do *ballet* do século XX. Lê-se no programa: «Interpretado por 28 bailarinos, é um bailado sem qualquer linha dramática, no qual a coreografia foi construída à volta de situações inesperadas, surgidas no desenrolar dos ensaios: a queda de uma bailarina, ou a chegada atrasada ao ensaio de uma outra.» Depois da estreia, várias outras coreografias de Balanchine se seguiriam na vida da CNB — *Concerto Barroco* (1984), *Apollo* (1987), *Tema e Variações* (1988), *Os Quatro Temperamentos* (1991), *Agon* (1999) e *Who Cares?* (2002) — até à apresentação de um programa especialmente dedicado, *Mr. B.*, no centenário do nascimento do mestre, em 2004.

Sobre *Agon*, Fazenda (2001) escreveu: «[...] as personagens ostentam o corpo — através das boas maneiras e danças de corte do século XVII que inspiraram a obra — como quem faz valer o direito às suas prerrogativas. Nesta dança sem narrativa, ou não fosse Balanchine o ‘inventor’ do *ballet* abstrato, o humor espreita (os tiques, as vénias, as exhibições) entre a geometria da composição. Destaquem-se as figuras espaciais dos doze bailarinos, no início e no final, o solo do cortesão, e os dois *pas de trois*. *Agon*, criada em colaboração com Igor Stravinski, entrou para o repertório da CNB em 1999, ano em que, por coincidência, esta companhia se apresentava renovada, saindo vitoriosa da luta travada contra os sinais de decadência que a vinham consumindo», associando a ligação a este coreógrafo como sinal de renascimento e afirmação da companhia, então sob batuta de Jorge Salavisa.





## **Uma companhia é uma escola para profissionais**

Nestes anos iniciais, apesar do ritmo da montagem de espetáculos, temporada após temporada, a CNB continuava a ressentir-se da escassez de profissionais qualificados. Os mestres e professores privados rareavam e o ensino público vocacional não tinha ainda sido desenvolvido. O Conservatório Nacional (a funcionar em Lisboa desde 1839) sempre integrou a disciplina de dança, integrada e relacionada com as outras artes, mas só em 1987 foi implementada a Escola de Dança, com plano de estudos próprio e autonomia funcional. Para manter uma companhia com um elenco estável e crescente nível técnico, foi necessário delinear um projeto de incentivo à formação nacional de agentes para a dança — quer bailarinos, quer coreógrafos. Só assim se alcançaria algum equilíbrio entre o número de bailarinos portugueses e estrangeiros no elenco da companhia. Fundado por Armando Jorge logo em 1981, o Centro de Formação da CNB funcionou durante 15 anos e foi o nicho de estudo para

muitos dos bailarinos que escreveriam a história da companhia, como Ana Lacerda (passados três anos, os primeiros alunos já integravam espetáculos da companhia). Por outro lado, aos elementos do elenco foi sendo aberta a possibilidade de se ensaiarem na criação. O lançamento dos estúdios coreográficos, em 1985, permitiu tempo de estúdio, experimentação e recursos para os projetos criativos inaugurais de alguns bailarinos, uma abordagem que tem perdurado até hoje. Os estúdios, com apresentações públicas a cada duas temporadas, foram uma plataforma de revelação de coreógrafos estreantes. A Armando Jorge se deve uma nítida consciência, desde cedo, das insuficiências técnicas dos agentes da dança no país e a definição de soluções para incrementar e consolidar a qualificação e a capacitação dos profissionais. Hoje, a situação é bem distinta. A técnica de dança clássica é ensinada em quase todo o país, fundamentalmente em estúdios privados. Já existem ciclos de ensino superior (a Escola Superior de Dança, em Lisboa, foi criada em 1983 e dois anos depois integrada no instituto politécnico; tem na sua génese, a par da formação de artistas, a formação de professores). Mas as companhias existentes, com exceção da CNB, são predominantemente de dança contemporânea, e quase não existem elencos fixos. Assim, integrar o corpo artístico da CNB significa, no nosso país, a oportunidade quase exclusiva para desenvolver uma carreira de bailarino clássico e prosseguir a profissão, mantendo o contacto com variadas técnicas, coreógrafos, professores e recursos estilísticos distintos: uma possibilidade que apenas uma companhia de reportório proporciona.

## **Uma companhia é uma escola para todos**

Nem sempre a CNB conseguiu olhar para a sua capacidade instalada e proporcionar variadas modalidades de apropriação por parte dos públicos a quem não basta tratar por espetadores. Os programas de aproximação à dança procuraram, nos anos mais recentes, aproveitar os extraordinários recursos humanos que integram a companhia para multiplicar as experiências de formação de públicos. Os ciclos de debates «Eu não percebo nada de dança», convidando individualidades a conversar a propósito da programação da companhia (com curadoria e moderação de Cristina Peres) e o curso de história da dança «Da Vida da Obra Coreográfica: Repor, Reconstruir, Recriar» (concebido por Maria José Fazenda e em que, paralelamente às sessões teóricas, para discussão de casos concretos, os participantes puderam assistir ao vivo ao trabalho dos artistas da companhia, em ensaio e no próprio dia do espetáculo) são exemplos de iniciativas que ajudam a aquilatar,

e a valorizar, o capital educativo e cultural que se encontra numa companhia.

Mesmo para quem, além de pensar, também quer dançar. Dado o nível de profissionalização alcançado por aqueles que seguem a carreira (estima-se que 2 % dos alunos de dança clássica cheguem a profissionais), e a existência de numerosas opções formativas para quem se inicia, o projeto pedagógico da CNB necessitou de acompanhar os tempos e, também, reinventar-se. Assim surgiu o centro educativo, comunitário e criativo do TNSC e da CNB: os Estúdios Victor Córdon. Nasceu em 2016 e com um novo propósito — não o de proporcionar aulas regulares para a aprendizagem da dança, mas complementar a oferta existente (no conservatório e noutras unidades de formação) com projetos distintos que acentuam a vertente de mediação, ou seja, a relação entre os públicos e as temporadas (aquilo que habitualmente se designa por «serviço educativo»). É um espaço vocacionado para diversificar e prolongar as experiências dos espetáculos, desdobrando-as em possibilidades de fruição, lazer e aprendizagem. Seja através de oficinas de música e dança abertas ao público em geral, ateliês criativos para crianças e jovens (em período de férias escolares, por exemplo), aulas de *ballet* para adultos (com ou sem necessidades especiais), concertos comentados e apresentações destinadas a escolas e famílias (como a peça *Príncipes, Heroínas, Amores Impossíveis e Outras Assombrações*, de Catarina Câmara, baseada no reportório de bailado romântico) ou residências artísticas de jovens compositores (na primeira temporada sob orientação de Luís Tinoco e com a possibilidade de

explorar, com a privilegiada ligação aos corpos artísticos, música sinfónica, de câmara e coral, ópera, dança ou teatro). Abertos à comunidade e também a profissionais (que podem frequentar aulas de técnica clássica e contemporânea e desenvolver projetos de criação em regime de acolhimento) e valorizando a troca de experiências com escolas artísticas de todo o país, os Estúdios Victor Córdon têm coordenação de Rui Lopes Graça.



## **E uma companhia é um museu para o futuro**

Apesar de ser detentora de 40 anos de um valioso acervo que resulta da salvaguarda e conservação dos elementos artísticos e técnicos ligados aos espetáculos, uma das preocupações latentes é a memória futura de todos estes espetáculos e criações. Embora como arte do presente a dança resista a ser musealizada, é verdade que existem alguns bons exemplos de como dignificar e proteger esta prática pensando nas próximas gerações. O projeto de um museu da dança (como o de Estocolmo) ou de um centro cultural votado a esta arte (mais orientado para profissionais, como o Centre National de la Danse em Paris, ou mais voltado para o usufruto público e divulgação, como o norte-americano National Museum of Dance & Hall of Fame, no estado de Nova Iorque) tem estado nas mentes de muitos quantos se cruzam com o quotidiano e o legado da Companhia Nacional de Bailado. Atualmente, em Portugal, o Ministério da Cultura renovou o anterior Museu Nacional do Teatro,



criado em 1982, para acolher, conservar e exibir os cartazes, programas, cenários, figurinos, vídeos, fotografias e tudo quanto documenta a prática das companhias e artistas de dança em Portugal, no desde janeiro de 2015 renomeado Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa.

Outra perspectiva de «museu» pode ser aquela que esta companhia — através dos espetáculos ao vivo — tem ocasionalmente levado a cabo com uma cuidada definição programática: proporcionando contacto, numa mesma noite, com distintas e relevantíssimas obras do património coreográfico mundial. Em 2001, por exemplo, apresentou (em cidades como Porto, Leiria e Évora) um programa intitulado «Um olhar sobre o século XX», composto por *A Sagração da Primavera* (1913), de Vaslav Nijinski, *Agon* (1957), de George Balanchine, e *In the Middle Somewhat Elevated* (1988), de William Forsythe. Citando Maria José Fazenda (2001), «excelentes obras que, por um lado, dão uma visão das transformações dos usos do vocabulário da dança académica clássica ao longo do século, e, por outro, são o testemunho inequívoco de que a CNB tem sabido traçar um projeto artístico à escala do país e das funções de uma companhia de repertório. E as interpretações não serão de menosprezar, muito pelo contrário, com destaque para Ana Lacerda, uma das melhores bailarinas portuguesas que, em dias alternados, vai dançar as três obras». Ao vivo, um museu.

Quando chega aos 20 anos de idade, a CNB atravessa uma fase de profundas alterações na sua estrutura e no seu funcionamento. A necessidade de encontrar um modelo de gestão distinto já se vinha sentindo há alguns anos, como lembra Rui Vieira Nery: «A CNB atravessou um período difícil no início dos anos 1990. Apesar de ser um organismo público, a sua gestão foi subitamente confiada a um instituto de natureza jurídica privada, sofreu cortes orçamentais gravíssimos que inviabilizavam em grande parte a sua atividade artística, e os seus bailarinos ficaram sujeitos a um regime de contratação de permanente instabilidade, tudo isto contribuindo para um ambiente geral de desalento que ameaçava degradar irremediavelmente o seu projeto artístico.» Neste momento, quando se dá a chegada de Jorge Salavisa à companhia, sucedendo a Isabel Santa Rosa, deu-se a regularização da situação contratual dos bailarinos e a aprovação da nova lei orgânica da CNB, que a reconfirmou como

instituto estatal vocacionado para uma missão de serviço público artístico. «A ação de Salavisa à frente da companhia, secundado por Luísa Taveira como diretora artística e por Carlos Vargas como subdiretor-geral (responsável pela gestão administrativa, financeira e logística), foi verdadeiramente extraordinária, correspondendo, de certo modo, a uma segunda fundação. A CNB ganhou uma nova dinâmica, renovou os seus quadros artísticos com jovens bailarinos dotadíssimos, como uma Alina Lagoas, um Bruno Roque ou um Fernando Duarte, associou-se a grandes nomes da criação coreográfica internacional como William Forsythe ou Anne Teresa De Keersmaeker, revelou novos coreógrafos como David Fielding ou Rui Lopes Graça, e retomou com uma intensidade nunca vista o seu programa de itinerância pelo país, sempre com uma capacidade espantosa de captação de novos públicos». Apesar destas conquistas, a companhia não deixou por mãos alheias a sua matriz identitária. A primeira produção da CNB sob direção de Jorge Salavisa foi *Cinderela*, em versão e coreografia de Michael Corder, baseado no vocabulário de técnica clássica. Segundo Susana de Jesus Santos: «Nenhuma versão de *Cinderela*, composta em 1945 por Prokofiev, se impôs como histórica ou artisticamente incontornável, facto que viabiliza um grande grau de liberdade em cada nova versão coreográfica. Seguindo a partitura de Prokofiev, a criação de Michael Corder adensa esta abordagem dramática, sem comprometer os momentos de puro divertimento fantasista do libreto de Nikolai Volkov.» Foi como um renascimento; o reencontro com os públicos, a confirmação da capacidade instalada e a possibilidade de alcançar novos objetivos.

## **A CNB no mapa-múndi: *The Lisbon Piece***

Na sequência do momento de «re-fundação», a CNB viveu em 1998 aventuras entusiasmantes. A centralidade de Lisboa por ocasião da exposição mundial tornou a cidade num viveiro de arte contemporânea, onde espetáculos e criadores afluíram a um ritmo sem precedentes. Nesse ano, a coreógrafa alemã Pina Bausch, que já se tinha apresentado em Portugal algumas vezes (a convite dos Encontros ACARTE, da Fundação Gulbenkian), esteve em residência nos estúdios da CNB com a sua companhia para a criação de uma peça inspirada na cidade de Lisboa. Foi também a capital (mas sob uma ótica totalmente abstrata) que esteve no cerne da criação de Anne Teresa De Keersmaeker para a CNB (sendo a primeira e única vez em que aceitou semelhante convite, dado que cria exclusivamente para a sua companhia, Rosas, que não é uma companhia de reportório nem de base clássica). Sem dúvida um dos mais significativos acontecimentos para a afirmação internacional da

CNB, a ocorrência de *The Lisbon Piece* singulariza esta companhia no contexto europeu, tanto mais que a coreógrafa belga tem mantido uma permanência notável nos principais palcos e festivais de dança e, como resultado das relações geradas, tem também retornado a Portugal com regularidade (em 2012 foi mesmo «Artista na Cidade» de Lisboa). A CNB dançou, ao longo dos anos, várias das suas composições (*Prelúdio à Sesta de Um Fauno, Grosse Fuge, Noite Transfigurada e Mozart Concert Arias – Un Moto di Gioia integraram o repertório da companhia*) mas foi com *The Lisbon Piece* que pôde tomar contacto com as suas estratégias composicionais e estreiar uma peça inédita. O processo de trabalho com os cinco bailarinos que a coreógrafa selecionou, David Fielding, Filipa de Castro, Filipe Portugal, Isabel Galriça e Xavier Carmo, é assim descrito por Susana de Jesus Santos: «Nesta como nas restantes criações, a música continua a ser a sua grande fonte de inspiração, o lugar da estruturação das ideias, mas também o agenciador das emoções. Sobre a obra de percussão de Thierry de Mey e Eric Scheichim, Anne Teresa construiu uma frase com nove células, nove blocos com linguagens distintas. Depois solicitou a cada bailarino que desenvolvesse, com propostas suas, cada uma das células. As várias partes foram então sucessivamente montadas de forma diferente, como peças de um *puzzle*. O rigor matemático da frase permitiu estabelecer jogos de inversão e simetria e a distribuição proporcional das partes com base na regra de ouro. Coreograficamente, resultou numa obra minuciosa, um jogo concentrado e depurado onde se cruzam solos, duetos,

trios e quintetos, gestos e movimentos cúmplices ou solitários, numa trama arquitetural feita de um vocabulário variado, rigoroso, mas preenchido de um subtil sentido dramático.»

*The Lisbon Piece* estreou-se em 1998 num programa acompanhada de dois trabalhos, *Artifact II* e *In the Middle Somewhat Elevated*, de outro dos protagonistas da coreografia contemporânea mundial: o norte-americano William Forsythe. Ponto alto do repertório da CNB, conforme atestou Cristina Peres: «Do ponto de vista da singularidade e exigência interpretativa da linguagem coreográfica de Forsythe, é extraordinário observar a resposta dos bailarinos da companhia a esta oportunidade de dançarem, com tanta frescura e generosidade, o que há de mais estimulante para o seu treino normal.»



## **Relação com a música: Subordinação...**

Embora haja evidências da sua existência, como expressão individual e em comunidade, desde tempos imemoriais, a dança teve de se afirmar para conquistar autonomia enquanto forma artística. Sabemos que o ser humano sempre dançou. Mas, durante grande parte da sua história, à dança era outorgado um mero papel secundário e interlúdico, até ser considerada uma arte por si própria. O ensino da dança era, maioritariamente, ministrado em conservatórios de música, sendo a arte da dança encarada como um ramo da música ou como a representação visual da música. Na história da CNB, se considerarmos os avanços e recuos da sua autonomia gestonária, a emancipação do bailado relativamente à música sempre esteve no horizonte e foi frequentemente debatida. Atualmente, sob tutela do Opart, a companhia vive unida com outros corpos artísticos: o Coro do TNSC e a Orquestra Sinfónica Portuguesa, responsáveis pelas temporadas líricas e sinfónicas no TNSC (as quais



também se complementam com outros espetáculos de produção externa). O diploma que criou o Opart, em 2007, debruça-se sobre esta questão, achando uma relação antiga entre a ópera e a dança: «Em Portugal, a história do bailado está tão indissociavelmente ligada ao Teatro Nacional de São Carlos como a história da ópera. Embora desde meados do século XIX essa coexistência tenha rareado, certo é que foi sendo retomada de forma intermitente e, com maior continuidade, após a reabertura do teatro, no pós-guerra, para temporadas regulares de ópera e de bailado. No Teatro de São Carlos apresentaram-se os Ballets Russes de Diaghilev, estreou-se e atuou regularmente o grupo de bailado Verde Gaio, nasceu o Centro de Estudos de Bailado de Margarida de Abreu em 1956 e constituiu-se em 1977 a Companhia Nacional de Bailado. A separação desta como entidade autónoma data apenas de 1998, mas a consolidação da sua identidade artística, inclusive no plano internacional, acentuou-se desde que fixou residência no Teatro Camões, onde tem contribuído para a fidelização de novos públicos e para a afirmação daquele espaço como ‘teatro da dança’. Firmemente estabelecidas a autonomia e a identidade artística de ambas as instituições, tanto mais necessário é agora aprofundar a colaboração e a coordenação entre elas.» Neste contexto, é justificada a ligação, que se desenvolve neste figurino há uma década. «Com identidades bem marcadas, o TNSC e a CNB desempenham ambas a sua missão de serviço público na área de interseção entre a música e o teatro. Orquestra, coro, cenografia, técnica de cena, música vocal ou instrumental, dança, correpetição ao piano, são

exemplos de componentes necessárias, em maior ou menor grau, para a produção tanto da ópera como do bailado, entendidos como teatro musical no sentido mais lato do termo.» Vistas, pois, como formas de arte aproximadas, no que diz respeito à história e aos modos de produção, o nosso único teatro de ópera e a nossa única companhia de *ballet* seguem juntos o seu caminho, partilhando recursos mas afirmando as suas identidades próprias.



## **Relação com a música: Sublimação!**

É também interessante abordar a sempiterna relação da dança com a música sob o prisma do diálogo artístico, declinado nas múltiplas formas que pode assumir. Exemplos na história da CNB não faltam. Perante bailados do repertório canónico — sejam remontados ou adaptados a partir das suas versões primitivas, ou para a criação de coreografias novas — são utilizadas as obras musicais originais dos respetivos compositores (quase todas da autoria de, por ordem de data de nascimento, Adolphe Adam, Løvenskiold, Minkus, Delibes, Tchaikovski, Stravinski, Prokofiev). Ao longo do século XX, muitos coreógrafos recorreram a música já escrita, de todas as épocas, alguma anónima mas o mais das vezes de compositores reconhecidos, até aos nomes mais contemporâneos: novamente, em ordem cronológica, falamos de Purcell, Bach, Vivaldi, Gluck, Mozart, Beethoven, Domingos Bomtempo (1775-1842), Johann Strauss, Mendelssohn, Chopin, Brahms, Richard

Strauss, Rachmaninoff, Freitas Branco (1890-1955), Carl Orff, Hindemith, Shostakovich, Britten, Piazzolla, Ligeti, Arvo Pärt, Steve Reich, Constança Capdeville (1937-1992), Álvaro Cassuto, Vitorino de Almeida, Jordi Savall, Lloyd Webber ou Rui Júnior, entre muitos outros. Acontece, também, serem encomendados bailados para partituras originais integrantes do reportório da companhia (encomendas de composições inéditas, como a que em 1984 a Secretaria de Estado da Cultura fez a Fernando Lopes-Graça e que viria, 15 anos mais tarde, a musicar o espetáculo *Danças*, de Rui Lopes Graça, com direção musical de Vasco Pearce de Azevedo).

Também pode ser imaginado e criado um bailado em torno da obra de um compositor, quase em jeito de homenagem, como a viagem em torno da *opus* de Jordi Savall que Rui Lopes Graça cumpriu em *Savalliana* (2000). Ou ser a banda sonora construída por um consultor (como Carlos Martins e Rui Vieira Nery em *Cantoluso* ou João Raposo em *Noite de Ronda*) ou pelo próprio coreógrafo (como Olga Roriz que para *Pedro e Inês* justapôs excertos de Arvo Pärt, Kronos Quartet, Blixa Bargeld, Philip Glass, John Zorn e Einstürzende Neubauten).

Ou ainda, como experimentou o coreógrafo Victor Hugo Pontes em *Carnaval* (2016), permear a obra composta em 1886 por Camille Saint-Saëns com peças de outros compositores e de peças anteriores do mesmo autor, revisitadas em tom parodístico, numa abordagem que na literatura e noutras formas de arte é conhecida como «*cadavre-exquis*». Os desafiados a compor para este projeto tão inusitado foram Sérgio Azevedo, Carlos Caires,

Eurico Carrapatoso, Andreia Pinto Correia, Nuno Corte-Real, Pedro Faria Gomes, Mário Laginha, João Madureira, Carlos Marecos, Daniel Schvetz, Luís Tinoco e António Pinho Vargas.

Em muitas destas produções especiais, a CNB consegue fazer um investimento altamente compensador: música interpretada ao vivo. Tem vindo, assim, a fazer-se acompanhar de diversas formações, sinfónicas e não só — Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Divino Sospiro, Quarteto de Pianos de Amesterdão, Orquestra Filarmonia das Beiras, Circular Ensemble (ligado à Escola Superior de Música de Lisboa), Quarteto de Cordas de Matosinhos, Camerata Alma Mater —, e pianistas a solo, como Miguel Borges Coelho, Pedro Burmester, Mário Laginha ou Bernardo Sasseti (1970-2012).

Também sucede — como no caso da colaboração entre Stravinski e Nijinski que gerou obras-primas do cânone mundial, como *A Sagração da Primavera*, em 1913 — que ambas as criações, musical e coreográfica, sejam integralmente desenvolvidas em simultâneo e, por vezes, também em conjunto. É um método que atravessa o tempo e a geografia e que continua frutuoso: exemplos recentes como *Portrait Series: I Miguel*, de Faustin Linyekula e Pedro Carneiro, *Romeu e Julieta* de Rui Horta e Bruno Pernadas, *Lídia* de Paulo Ribeiro e Luís Tinoco ou *Dance Bailarina Dance*, em que João Lucas e Clara Andermatt trabalharam juntos. Esta peça constitui mesmo um caso de estudo na dissertação de mestrado de Lucas, intitulada «Criação musical e coreográfica em colaboração: Tempo,

experiência, alteridade», onde se lê: «Quando um coreógrafo e um compositor musical se encontram para colaborar numa criação conjunta, em que instâncias se movimentam? Entre os dois criadores funda-se uma relação de diálogo, que vai trilhando o seu caminho ao longo da sua própria dialogia, sujeito às modelações que sobrevém do cruzamento de ambições expressivas, de idiosincrasias, de poéticas pessoais, de um sem número de fatores que vão determinando os destinos de composição da obra.»

## Uma questão de gênero: *As Troianas*

O mundo do bailado, além de hierarquizado e codificado, é genderizado. Isto significa que há papéis prescritos para bailarinos e para bailarinas, que correspondem às distintas funções dos intérpretes (seja no corpo de baile, seja nos papéis principais) no decurso da narrativa (no caso nos bailados diegéticos). Num *ballet* clássico, os bailarinos elevam as bailarinas, nunca o oposto; num *pas de deux* (dueto) há uma diferenciação clara entre o vocabulário da dança feminina e masculina e a relação entre os sexos é devedora de uma certa formalidade e previsibilidade (sendo o paradigma o da heterossexualidade). Tal não significa, evidentemente, que numa companhia como a CNB as responsabilidades e os direitos não sejam idênticos para todos e todas: no trabalho técnico, na conduta e no virtuosismo, até na concorrência, reina a paridade. E não se fazem pressuposições quanto à orientação sexual seja de quem for.



Num bailado moderno ou contemporâneo, encontramos outras formas de relacionamento entre os géneros, que espelham a maior diversidade e o paralelismo que se verifica na realidade socio-cultural. Mas o progresso não é linear e especialmente não é fácil alterar tradições enraizadas na prática de uma técnica tão rigorosa e formatada. Ainda em 2010, ao assumir funções na direção artística da companhia, Luísa Taveira confrontou-se com «algumas reações e reservas» de bailarinas quanto ao dançar descalço, sem pontas. E já tinham passado 23 anos desde a primeira vez. Que também foi com uma mulher.

Por convite de Armando Jorge, em 1985, Olga Roriz — que vinha fazendo o seu caminho como bailarina e coreógrafa no Ballet Gulbenkian — concebe para a CNB uma coreografia original, *As Troianas*, optando por um elenco exclusivamente feminino e baseando-se num tema dramático que, conseqüentemente, pedia recursos expressivos diferentes do que era habitual. Para interpretar as mulheres de Tróia — enlutadas, perdidas de pânico, os seus filhos e maridos mortos — as bailarinas usaram longos casacos pretos (desenhados por Nuno Carinhas), não calçaram as sapatilhas de ponta, não se esforçaram por parecer leves e harmoniosas, nem esconderam o cansaço e a respiração pesada. «Foi a primeira vez que aquelas mulheres dançaram com os cabelos soltos, foi a primeira vez que se atiraram para o chão, que o usaram como elemento coreográfico, como obstáculo, como parceiro», reflete Olga Roriz. A música escolhida era de Vitorino, Janita Salomé e Constança Capdeville.

Uma década passada sobre a criação da CNB, esta peça constituiu um desafio para aquelas bailarinas, em particular, e também para aquilo que, então, a mulher representava na dança. Para António Pinto Ribeiro (2007), «uma das peças mais interessantes do repertório dessa época é *As Troianas*, uma peça absolutamente extraordinária. O mais importante era a fisicalidade das bailarinas, a dimensão sexual que as mulheres tinham nas coreografias de Olga Roriz. Há muito a ideia de que a dança é uma coisa de grafia, uma coisa que deixa traços, etérea. Ela alterava isso pela forma como, nas suas peças, os corpos tinham volume. Volumes que mudavam e se transformavam e ocupavam espaço de maneiras inteligentes e criativas. Ela esteve longíssima de qualquer ideia de bailarina diáfana, que desaparecia. As bailarinas eram mulheres com corpo, com sexo, com grito».

Olga Roriz será autora de várias outras obras originais para a CNB (*Pedro e Inês*, *Noite de Ronda*, *A Sagração da Primavera*, *Orfeu e Eurídice*), bem como foram nesta companhia remontados trabalhos seus, nomeadamente *Treze Gestos de Um Corpo* (estreado no Ballet Gulbenkian) e *Os Sete Silêncios de Salomé* (estreado no English National Ballet): estes, espetáculos para elencos exclusivamente masculinos, em que também o género está em debate.



## Imagem e(m) movimento

Nem só dos espetáculos vive uma companhia, especialmente uma que tem responsabilidades de representação institucional. De facto, a imagem da CNB, expressa em cartazes, múpis, *teasers*, programas e folhas de sala, além da disseminação gerada pelas redes sociais, tem sido objeto do maior cuidado, exprimindo os ideais associados à companhia — elegância, virtuosismo, estabilidade — mas também desenvolvendo uma identidade multifacetada, que subscreve outros valores, como o cosmopolitismo, a irreverência ou a sensualidade.

Através do olhar de fotógrafos como António Júlio Duarte, Daniel Blaufuks, Inês Gonçalves (cuja série de imagens foi publicada em livro, pela companhia, em 1998), Augusto Alves da Silva, Sara Anahory, Rodrigo de Souza, Alceu Bett & Amir Sfair, Bruno Simão ou João Penalva, o dia-a-dia da CNB e das suas produções é registado e transmitido em campanhas que atualizam, aquém e

além-portas, a imagem institucional da companhia. Os convites a estes fotógrafos (alguns dos melhores artistas a trabalhar no país) intensificaram-se sob a direção de Jorge Salavisa — altura em que foi também concebido e adotado um novo logótipo, de autoria de Ricardo Mealha (1968-2015) — e de Luísa Taveira. Do seu segundo mandato como diretora artística datam, também, as três produções «cinematográficas» (cada uma a seu jeito) da história da companhia.

Na curta-metragem de João Botelho *La Valse — Poema Coreográfico de Maurice Ravel*, produção da Ar de Filmes com coreografia de Paulo Ribeiro (2012), somos transportados ao pós-Grande Guerra e ao insanável desentendimento entre Ravel e Diaghilev (depois da dramatização, em que pontificam Nuno Vieira d’Almeida, Joana Gama e João Ricardo, entre outros, intervêm os bailarinos da CNB, num cenário de desolação e desesperança, entre chamas, fumos, vagas e troncos).

Na coreografia de Fernando Duarte para *O Lago dos Cisnes*, a partir de Petipa, que a companhia estreou em 2013, o palco encontrava-se todo revestido pelas imagens caleidoscópicas do realizador Edgar Pêra, num «cine-cenário hipnotizante», como considerou Tiago Bartolomeu Costa, cuja ligação à narrativa dançada parecia tão natural como se sempre lá tivesse estado. Não deixando de tomar as suas liberdades criativas, o filme de Pêra acompanhava a música de Tchaikovski conferindo-lhe uma textura de luz e sombras e uma leitura cromática inteiramente pertinentes para a diegese do bailado.

Já o documentário *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos*, de Cláudia Varejão (2016), produzido pela Terra Treme, acompanha o quotidiano da companhia ao longo de um ano de trabalho. Mostrando ensaios, aulas, cenas de bastidores e camarins, dando protagonismo aos nomes fortes da temporada, como Faustin Linyekula, Miguel Ramalho, Akram Khan e Barbora Hruskova, mas também dando a ver de que se ocupam costureiros, fisioterapeutas, técnicos e mestres de bailado, o filme constituiu uma das encomendas que assinalaram o 40.º aniversário da companhia e foi mostrado em mais de 30 localidades do continente e ilhas. O título foi emprestado de um poema de Adília Lopes, «Verdes Anos» – porque também as poetisas, como Ana Hatherly (1929-2015) e Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), foram presença assídua nas temporadas recentes da companhia. O recente lançamento de *A CNB e Os Poetas* (2016) resultou, aliás, de um desafio colocado a escritores que buscassem inspiração nas obras da companhia para comporem um poema inédito; convite aceite por Alexandre Honrado, António Poppe, Fernando Pinto do Amaral, Fernando Sampaio, Filipa Leal, Graça Pires, Hélia Correia, Inês Fonseca Santos, Isabel Mendes Ferreira, Jaime Rocha, João Morgado, João Paulo Cotrim, Jorge Reis-Sá, José Luís Peixoto, José Mário Silva, Margarida Ferra, Margarida Vale de Gato, Nuno Júdice, Sónia Baptista, Valter Hugo Mãe e Vasco Gato. Merece ainda menção outra publicação da companhia, o álbum monográfico bilingue *Companhia Nacional de Bailado: 25 Anos*, com

uma extensa recolha fotográfica, escrito por Susana de Jesus Santos e editado em 2001.

Nesta sequência, devem ser ainda referidas duas produções especiais ocorridas na última década de trabalhos e em que a memória do cinema foi instigadora da criação: *Du Don de Soi* (2011), de Paulo Ribeiro (inspirado na obra do realizador russo Andrei Tarkovsky), e *Dance Bailarina Dance* (2013), de Clara Andermatt (partindo do género do cinema musical norte-americano).

## **Clássico da era moderna: *A Sagração da Primavera***

Talvez a mais reinterpretada composição para bailado do século xx, a *Sagração da Primavera* tem inspirado coreógrafos em todo o mundo, das mais diversas formas, resultando por si só num extraordinário reportório, ao longo destes cem anos. (O diário britânico *The Telegraph* contava, em 2009, mais de 180 versões.) A partitura de Igor Stravinski, de pouco mais de trinta minutos, composta para o bailado homónimo de Vaslav Nijinski estreado em Paris, no Teatro dos Campos Elísios, em 29 de maio de 1913, é um autêntico clássico do modernismo europeu, surgido, como outros movimentos de vanguarda (na literatura, pintura, arquitetura, cinema...), para romper com as tradicionais conceções estéticas vigentes e sendo, como muitos dos projetos então nascidos, recebido com protesto.

*Sagração da Primavera* — *Retratos da Rússia*  
*Pagã* divide-se em duas partes, «A Adoração da Terra» e «O Sacrifício», e representa um ritual



primitivo e pagão, ligado aos elementos da natureza e aos sacrifícios humanos: os anciãos da tribo reúnem-se em círculo para sacrificar a Eleita e assim agradar aos deuses da Primavera, em benefício da fertilidade. Coreograficamente, faz uso de movimentos totalmente discrepantes com o cânone do bailado: os bailarinos percutem o chão com os pés voltados para dentro, impondo peso e rudeza nos gestos, e apresentam-se com tranças compridas. Mas o contraste com o esperado vinha, muito, também da dissonante e grandiosa música de Stravinski, à data um jovem compositor a quem Diaghilev encomendou algumas obras que se tornariam marcos dos Ballets Russes e, bem assim, da história do bailado moderno, como *Pássaro de Fogo* (1910) e *Petrushka* (1911). Seguiu-se *Sagração* que, contrariamente às anteriores, gerou tal descontentamento junto do público que até a polícia interveio para acalmar os ânimos. Mas ambos, compositor e coreógrafo, sabiam perfeitamente o que faziam.

A CNB começa a sua história com a *Sagração* em 1984, apresentando no Teatro São Luiz uma versão coreográfica de Carlos Trincheiras com figurinos e cenografia de Armando Jorge. Dez anos depois, Isabel Santa Rosa, a segunda diretora artística da companhia que, entre 1994 e 1996, empreendeu à companhia um sentido modernizador, produziu *A Sagração da Primavera* na versão original. Foi no Centro Cultural de Belém, a 22 de junho de 1994 (Lisboa era Capital Europeia da Cultura), que em Portugal se dançou pela primeira vez a *Sagração* de Nijinski. E como é que sabemos que era assim?

Maria José Fazenda (2001) explica: «Quando a *Sagração da Primavera* foi estreada em Paris,

pelos Ballets Russes de Serge Diaghilev, o público reagiu tão violentamente, com injúrias e gritos, que, após menos de meia dúzia de representações, a obra foi retirada de repertório. O que é que em 1913 chocou tanto o público? Foi o modernismo radical de Nijinski e Stravinski. Nos antípodas do vocabulário e ideal balético, o coreógrafo descobre novas posturas para o corpo, novos movimentos para exprimir tensão, concentração da energia no corpo e para convocar uma atmosfera ritualista, inspirada em antigos rituais da Rússia pagã. Pés virados para dentro, e saltos conservando esta posição, tronco inclinado para a frente e punhos cerrados, acentuações rítmicas muito diversificadas e movimentos em direção à terra opunham-se às imagens de leveza e harmonia do *ballet*. A obra-prima de Igor Stravinski sobreviveu, mas a coreografia (de Nijinski) e os cenários e figurinos (de Nicolas Roerich) perderam-se. Passados 70 anos, estes elementos perdidos reemergem, depois de um trabalho continuado de ‘escavações’ levadas a cabo por Millicent Hodson [reconstrução coreográfica] e Kenneth Archer [reconstrução da cenografia e figurinos]. A obra foi levada ao palco em 1987 [para o Joffrey Ballet de Los Angeles] e, em 1994, remontada para a CNB.» Neste trabalho arqueológico, Hodson e Archer procuraram recuperar os elementos da estreia, entrevistando bailarinos, músicos, assistentes e espetadores da produção de 1913 e pesquisando em museus e coleções particulares de várias cidades, buscando uma aproximação aos cenários e figurinos do original.

É esta versão — mais do que adaptada, reconstituída — que a CNB vem apresentando até que,

em 2010, propõe um especialíssimo programa: em linha com outros eventos pelo mundo fora, também a CNB entendeu ser pertinente assinalar o centenário dos Ballets Russes de Serguei Diaghilev e o seu contributo inigualável – em quantidade e qualidade – para o desenvolvimento desta arte. Compôs, e itinerou por diversas cidades, um espetáculo de homenagem onde, além de uma nova e terceira *Sagração* (encomendada ao jovem coreógrafo catalão Cayetano Soto), apresentou *As Bodas* na versão original de Bronislava Nijinska e Stravinski, de 1923, e ainda *Fauno*, de Wellenkamp, para música de Debussy, que a escrevera para a obra de Nijinski de 1912 *Prélude à l'Après-Midi d'Un Faune*. Cada um a seu jeito, os três trabalhos recordam e revisitam o ímpeto revolucionário da histórica companhia itinerante gerida com mão de ferro por Serguei Diaghilev. Os Ballets Russes (que derivam do Ballet Imperial da Rússia, embora nunca tenham dançado naquele país) iniciam atividade em 1909 e ganham notoriedade mundial a partir das atuações em Paris, mantendo-se no centro do vórtice criativo da dança (em termos coreográficos, musicais e plásticos) durante duas décadas, até ao seu final, com a morte de Diaghilev, em 1929.

## As sucessivas tutelas

Apesar da sua conseqüente e estruturada intervenção artística e cultural, a CNB padeceu sempre de um desajuste entre a sua natureza orgânica e o enquadramento estatal. A companhia operou durante muito tempo em precariedade funcional, sem um adequado suporte jurídico-administrativo. Se a instabilidade política dos primeiros anos em democracia justificou, em parte, esta realidade, o facto é que a mesma se prolongou por três décadas, até à concretização de um modelo de estabilização que vigora desde 2007.

Cinco anos após a constituição da CNB, no preâmbulo ao Decreto-Lei n.º 460/82, de 26 de novembro, o então primeiro-ministro Francisco Pinto Balsemão constatava: «Criada em regime excecional, rapidamente a companhia iniciou a sua ação junto do público e dos artistas de bailado, ganhando e cimentando um prestígio que já ultrapassou fronteiras e se confirmou em várias digressões ao estrangeiro, sendo hoje uma reali-

dade positiva do panorama artístico português. A indefinição do estatuto jurídico da Companhia Nacional de Bailado e a necessidade, dado o seu crescimento, de uma cada vez maior autonomia conduzem à urgência da sua institucionalização em moldes que a libertem de certas peias burocráticas e lhe permitam desenvolver um trabalho devidamente planificado.» Assim, foi a CNB por este diploma declarada «uma pessoa coletiva de direito público, dotada de autonomia administrativa e financeira, prosseguindo fins de índole cultural e exercendo a sua ação na dependência do Ministério da Cultura e Coordenação Científica». Mas em regime de instalação, ou seja, ainda com um estatuto provisório. A desejada lei orgânica só chegaria muito mais tarde.

Quando foi criada, em 1977, a CNB iniciou as suas atividades sem regime jurídico definido e tutelada pela Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos a que sucederia, a partir de 1980, a Direção-Geral dos Espetáculos e do Direito de Autor. Em 1982, quando se dá a institucionalização acima mencionada, a CNB é dotada de autonomia; mas vê esse estatuto revogado três anos depois, em novo decreto-lei (271/85, de 16 de julho), passando a estar integrada no TNSC. Em 1992, uma revogação tornou a conferir à CNB plena personalidade jurídica e autonomia, aplicando-se novamente o seu anterior regime (com as devidas adaptações). Todavia, poucos meses depois, o Estado torna a trocar as voltas à companhia. Por escritura notarial lavrada em 22 de novembro de 1993, entre a Secretaria de Estado da Cultura, a Fundação das Descobertas e a sociedade proprietária do Tea-

tro de São João é constituída uma associação de direito privado, o Instituto Português do Bailado e da Dança (IPBD), cujos fins estatutários eram «a promoção e o desenvolvimento do bailado e da dança nas suas vertentes, nomeadamente clássica e contemporânea» e «a manutenção de uma companhia nacional de bailado». Era Aníbal Cavaco Silva primeiro-ministro e Manuel Frexes subsecretário de Estado da Cultura. O governo seguinte, dirigido por António Guterres, que tinha Manuel Maria Carrilho como ministro da Cultura, veio repudiar essa situação, nos seguintes termos: «[...] gerou-se uma situação de manifesta ilegitimidade, em que a CNB, pessoa coletiva de direito público, foi, para todos os efeitos práticos, integrada no IPBD, instituição de direito privado, ao ponto de o financiamento da Companhia deixar de ser feito pela inscrição de dotações orçamentais próprias no Orçamento do Estado para passar a efetuar-se através de subsídio concedido ao IPBD pelo Fundo de Fomento Cultural. Este estatuto jurídico anómalo da CNB foi acompanhado de uma situação de subfinanciamento, que dificultou o normal funcionamento artístico da companhia, igualmente agravado por oscilações na sua direção artística e pela ausência de uma estrutura interna definida nos planos artístico, técnico e administrativo.» Deliberou então o governo (pelo Decreto-Lei n.º 42/96, de 7 de maio) reconsagrar a natureza da CNB como pessoa coletiva de direito público, tutelada pelo Ministério da Cultura (recém-criado), e dotá-la das bases orgânicas indispensáveis ao seu normal funcionamento, que viriam a ser publicadas em 1997, pelo Decreto-Lei n.º 245/97, de 18 de

setembro. Neste diploma, que adquire os contornos de uma «refundação», a companhia — que contava já com uma vintena de anos — é finalmente dotada de orgânica própria: «[...] uma solução em que se combinam a garantia de uma gestão rigorosa e eficiente dos dinheiros públicos e a flexibilidade de funcionamento indispensável à conceção e produção de espetáculos de alto nível profissional e artístico.»

Durou 10 anos a autonomia. Incumbia à CNB, tal como fixa a lei, «assegurar a prestação de um serviço público no domínio da dança, assente num projeto cultural artístico unificado, que se centra na promoção do acesso à fruição e à prática deste domínio da atividade artística por parte dos cidadãos e no reforço dos padrões de qualidade da criação e produção profissionais da dança em Portugal». Deveria orientar-se para uma gestão estratégica, concertada — «a atividade da CNB centra-se numa programação plurianual de espetáculos de dança, organizados por temporadas regulares, que podem incluir a participação em produções teatrais e de ópera, de iniciativa própria ou em colaboração com outras entidades de produção artística, públicas ou privadas» — e complementada por «atividades de extensão artística, direta ou indiretamente relacionadas com a sua temporada artística», como gravações para cinema ou televisão, digressões nacionais e digressões internacionais.

Os objetivos da companhia mantiveram-se em grande medida idênticos aos planeados em 1982, mas com uma tendência para sinalizar a necessidade de amadurecimento e afirmação da

dança portuguesa no estrangeiro: para aí apontam a «integração crescente de Portugal no panorama internacional da dança, promovendo intercâmbios que viabilizem a apresentação no estrangeiro de obras e artistas de bailado nacionais e possibilitem o contacto dos seus artistas técnicos com expoentes internacionais qualificados deste setor artístico» e a «promoção de iniciativas diversificadas de formação, edição, animação, investigação e comunicação tendentes à difusão do gosto pela dança e da informação sobre a sua história, teoria, estética, técnica e pedagogia, em Portugal e no plano internacional».





## A CNB no Opart

Trinta anos volvidos sobre a sua instituição «em regime excepcional», e de diversos avanços e recuos no seu *modus operandi*, a CNB atravessou mais uma — e até à data a última — revisão estatutária: uma repetida fusão com o TNSC no âmbito do novo Organismo de Produção Artística, E. P. E. (Opart). A decisão coube ao governo de José Sócrates, sendo ministra da Cultura Isabel Pires de Lima. O diploma que formalizou esta integração, o Decreto-Lei n.º 160/2007, de 27 de abril, merece uma leitura atenta porquanto justifica e enquadra a opção tomada: a passagem para um modelo de gestão empresarial de natureza pública com ganhos sinérgicos. «A dinâmica da produção artística e a otimização dos recursos humanos e materiais que lhe são afetos, a definição e a concretização de estratégias de alcance plurianual que permitam assegurar níveis de excelência na criação e difusão artísticas, nas oportunidades geradas para a profissionalização e aperfeiçoamento de artistas

e intérpretes, na captação e formação de novos públicos, na descentralização e na internacionalização da cultura portuguesa, pressupõem instrumentos de gestão empresarial, sem os quais não é possível promover a sustentabilidade dos projetos e o efeito reprodutivo do investimento, na sua dupla dimensão cultural e económico-financeira.» Neste modelo, em execução há 10 anos, o TNSC e a CNB continuam a funcionar como centros de produção autónomos, cada qual dotado da sua própria direção artística, «investida de todos os necessários poderes de superintendência na produção, programação, comunicação e projetos educativos, indispensáveis para o desempenho das respetivas competências como garante da coerência e da excelência da atividade artística e da imagem que dela se projeta nacional e internacionalmente».

Enquanto entidade pública empresarial, o Opart passa a estar sujeito a dupla tutela (Cultura e Finanças) e adquire, com o novo estatuto, novas obrigações, que concretizam e atualizam a sua missão de serviço público no século XXI: «O estímulo à pesquisa, difusão e animação de informação documental, especializada na área do bailado, no quadro das novas tecnologias de informação e comunicação»; «A preservação e valorização da memória própria, expondo ou musealizando testemunhos históricos do bailado em Portugal.»

Em 2016, em entrevista ao semanário *Expresso*, Carlos Vargas, que preside ao Opart, frisou a necessidade do casamento entre direção artística e administração: «O nosso esforço de coesão é decisivo. Não quero ter um projeto de gestão exemplar se não tenho espetáculos para servir os públicos.

É em função dos projetos artísticos que se devem fazer adaptações. De nada vale ter um relatório e contas maravilhoso se tiver críticas sinistras.»

Ou, por outras palavras (de Tiago Bartolomeu Costa, 2016): «Ao fim do dia o que conta são os espetáculos e esses, nos últimos anos, passaram a constar regularmente nas listas de melhores do ano. Há anos que tal não acontecia. Passou a ser uma evidência.»



## A crítica

O juízo sobre uma obra de arte é tarefa sempre subordinada a um considerável grau de subjetividade, por muito que a crítica se apelide de «especializada» e almeje, por isso, a alguma universalização. De facto, entre descrever a proposta do coreógrafo, analisar o ponto de vista do dramaturgista, abordar a excelência técnica dos intérpretes, a qualidade dos músicos, a inventividade do figurinista ou o tradicionalismo do cenógrafo — para não falar da consistência estratégica, ou falta dela, do programador —, o crítico vê-se perante uma missão quase impossível: reconstituir por palavras uma experiência estética, através da descrição, ensaiar uma interpretação para a obra e avaliá-la. Além destas que são as fases classicamente enunciadas para o exercício da crítica, existem outras expectativas, como explica Daniel Tércio (2007). Que o crítico aja como «um guia na relação da obra com os respetivos públicos», deixando de ser «um juiz da qualidade da obra» para passar a ocupar

«o terreno da educação estética e da apreciação artística». Na história da crítica, deu-se a transição «de uma crítica normativa, que pretendia regular a relação do artista com a obra, para uma crítica explicativa, centrada na receção da obra.» A crítica, então, deveria assegurar o reconhecimento e a identificação da obra no género (investindo numa perspetiva historiográfica e ao mesmo tempo pronunciando-se valorativamente sobre obras que, na pós-modernidade, desafiam qualquer pertença a um género, pois concebem-se do cruzamento de linguagens...). É tarefa árdua, seja qual for o ângulo de abordagem.

Uma antiga crença persiste, e que emerge da visão estereotipada do crítico como «comentador de bancada», que entende a prática de bailado como condição para a crítica de dança. Tércio aborda desassombadamente a questão: «Há muitos anos, quando comecei a interessar-me por dança enquanto área de investigação teórica, confrontei-me repetidamente com pessoas que reclamavam a impossibilidade de alguém como eu (que não se submetera a uma aprendizagem sistemática de uma ‘técnica’ de dança) poder produzir um discurso sobre dança. [...] Segundo esta perspetiva, a crítica de dança era obviamente uma atividade para a qual eu não só não estava preparado, como jamais poderia estar preparado, a não ser que me submetesse durante anos ao ‘calvário’ de um estúdio. Esta autoridade castrante parecia-me muito estranha.» E, procurando desconstruir o sentido desta «limitação» (de que não viu paralelo noutras formas de arte), deu por si a esbarrar com «aquela afirmação de autoridade, por vezes irritante e

corporativa – características que de resto são bons estímulos para desobedecer» e perscrutou o raciocínio implícito, que descreveu assim: «[...] não podes pensar a dança porque verdadeiramente o teu pensamento jamais será capaz de alcançar a sabedoria das articulações e dos músculos e da velocidade do corpo de um bailarino.» Ainda se encontra quem assim pense: que para apreciar e escrever sobre dança é preciso ter suado e pisado as tábuas.

Cada crítico tem um estilo próprio (mais cúmplice ou mais judicativo), que já é familiar aos seus leitores, pois em regra o crítico permanece no mesmo jornal (ou, nos anos mais recentes, *blog*). Foi assim que críticos como Manuela de Azevedo (1911-2017), José Blanc de Portugal (1914-2001), Maria Helena de Freitas (1913-2004), Tomaz Ribas (1918-1999), José Sasportes, Maria de Assis, Gil Mendo, António Pinto Ribeiro, António Laginha, Cristina Peres, Maria José Fazenda, Daniel Tércio, Luísa Roubaud, Tiago Bartolomeu Costa, Paula Varanda e alguns outros se cruzaram, no exercício da sua atividade jornalística, com os espetáculos da CNB. Não por acaso, todos (ou quase) viriam a ter papéis de destaque na cultura portuguesa, em funções diplomáticas, de governação, de docência no ensino superior, como autores, como gestores culturais, como programadores... E parte deles, mas só uma parte, teve, na sua vida, experiência como estudante ou praticante de dança.





O tempo da maturidade (criativa e institucional) para a Companhia Nacional de Bailado reforça-se por altura da celebração do seu 30.º aniversário. Um dos momentos altos consistiu no regresso ao convívio com Pina Bausch e sua companhia Tanztheater Wuppertal – depois de, em 1998, quando em residência artística nos estúdios da Rua Victor Córdon, ter coreografado *Mazurka Fogo* – com a apresentação da peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* no Teatro Camões. Este teatro apresentava, havia duas temporadas, espetáculos de dança contemporânea programados por Mark Deputter, iniciativa que termina nesse ano de 2007. Nomes da criação portuguesa emergente como Ana Mira ou Luís Guerra (programa *Quatro Canções*) conviveram com criações reimaginadas para corpos não treinados, assinadas por Tiago Guedes, La Ribot ou Filipa Francisco (ciclo *Como Tu e Eu*), e com coreógrafos consagrados como Alain Platel, Meg Stuart ou Vera Mantero.

Quanto ao repertório dançado pela CNB, além de coreografias de autores como Hans van Manen, Heinz Spoerli, Nacho Duato ou Jiří Kylián, a companhia percorreu o país com o *Programa Primavera*, constituído por obras de Mauro Bigonzetti, Gagik Ismailian, Olga Roriz e William Forsythe (a sua peça-tributo a Balanchine, *The Vertiginous Thrill of Exactitude*).

Já intensamente internacionalista, itinerante, com uma programação heteróclita e referencial, a CNB (sob direção geral de Ana Pereira Caldas) foi porém forçada a reinventar-se e assumir responsabilidades acrescidas. Desaparecido o Ballet Gulbenkian, a CNB torna-se a única companhia de repertório ativa em Portugal. Tiago Bartolomeu Costa (2005) partilhava, então, as suas reflexões: «Nas coreografias de Hans van Manen, o primado da execução técnica sobrepõe-se ao espaço de criação do intérprete e às especificidades de uma companhia. Razão pela qual os seus trabalhos encontram eco em companhias de repertório, no que isso, por vezes, significa de trabalho ausente de individualidade, e existência de um corpo artístico fixo a um exercício de cumprimento dos códigos visíveis, funcionais e perpétuos da dança. [...] É função de uma companhia nacional a recuperação de trabalhos onde a história da dança, ao ser questionada, o é em função de uma procura para a sua legitimação, mas também enquanto agente ativo e consciente do que é relevante apresentar ao público. Ou seja, as escolhas de repertório devem passar por um diálogo franco, aberto e pertinente com o meio onde se insere. E este programa, tendo sido pensado antes do fim do Ballet Gulbenkian,

obriga-se agora a uma outra relação com o meio [...]. Será, então, legítimo perguntar qual o papel que a CNB quer ocupar, enquanto companhia estatal? Ou seja, enquanto representante daquilo que o Estado entende ser o seu papel na definição de uma relação da dança com o público? [...] Sendo responsável pela aproximação de públicos, a CNB deverá procurar eixos que interliguem a história com as expressões de arte menos formatáveis. E, por isso, procurar dentro do trabalho de repertório, peças que estabeleçam diálogos com o passado e o futuro.»

No último ano do quinquénio de Mehmet Balkan à frente dos destinos artísticos da companhia — que abriu com a estreia da sua versão de *O Lago dos Cisnes* — verificou-se mais uma reestruturação orgânica. No lugar de três funções (direção administrativa, artística e programação), passa a existir um único diretor. A CNB volta a ser associada ao TNSC, sob gestão do recém-criado Opart. Esta entidade pública empresarial, que até hoje se mantém com a tutela da companhia, também sofreu algumas convulsões. Segundo Carlos Vargas, presidente do conselho de administração, entre 2007 e 2010 deu-se «a fase de implementação» e seguiram-se momentos de «turbulência e de abandono pelo poder político. Isto ao mesmo tempo que o Tribunal de Contas admite resultados positivos na gestão.»

Nos 10 anos que se seguem continuam a sentir-se alguns solavancos, mas são artística e criativamente alguns dos mais prósperos da história da companhia. Novos «diálogos com o passado e o futuro» começam, com a tomada de posse de Vasco Wellenkamp.



## Cenários e guarda-roupa: Vestir o espetáculo

Figurinistas, cenógrafos, aderecistas, videastas são artistas cujo trabalho integra as produções e cujo contributo é determinante para a apreciação do espetáculo como um todo. Logo depois da coreografia e da composição musical (quando existe), o espaço cénico — trabalhado pela acumulação de elementos ou pelo minimalismo — e o guarda-roupa — conceptual, de época, neutro ou fantasioso — são os componentes que permitem e constroem a instalação do ambiente desejado, o dispositivo que vai comunicar com o espetador. Artistas visuais como Cruzeiro Seixas (*O Lago dos Cisnes*), Júlio Resende (também figurinista de *Canto de Amor e Morte*), Espiga Pinto (1940-2014, cenografou *Variações Paganini*), Lagoa Henriques (1923-2009, autor do espaço cénico de *Duelos*), Daniel Blaufuks (*Intacto*), João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira (*Quebra-Nozes Quebra-Nozes*) ou Vasco Araújo (*Morceau de Bravoure*) marcam presença nas temporadas da companhia,

assim como arquitetos cenógrafos, como os casos de João Mendes Ribeiro (*Cantoluso, Dançares, Romeu e Julieta* ou *Pedro e Inês*), Nuno Côrte-Real (homónimo do compositor e maestro, cenografou *O Pássaro de Fogo* ou *Sonho de Uma Noite de Verão*), José Manuel Castanheira (*Petruchka*) e José Capela (*La Bayadère*). E têm colaborado com a CNB, também, cenógrafos como Artur Casais (*Suite Medieval*), Manuel Lapa (1914-1979, cenógrafo de *Baile dos Cadetes*), António Casimiro [*O Fado (A Severa)*], Nuno Carinhas (*As Troianas* ou *Cantoluso*), António Lagarto (*Giselle* ou *O Lago dos Cisnes*), Artur Pinheiro (*Dance Bailarina Dance*), Yolanda Sonnabend (*Concerto* ou *Cinderella*), Rita Lopes Alves (*Requiem*), Nuno Maya & OCUBO (cenografia e *video mapping* de *O Pássaro de Fogo*). Da Silva Nunes (Armando Jorge) ainda é o cenógrafo mais creditado em produções da CNB. Outros coreógrafos, como Vasco Wellenkamp, também assinaram cenografias e figurinos de peças suas, como no caso de *Fauno*. Estes são apenas exemplos de uma lista bastante extensa.

Menos frequente é a utilização de adereços. No *ballet* quase não se dança com objetos nas mãos (há, claro, algumas exceções: em *D. Quixote* a bailarina leva consigo um leque). O palco quer-se desimpedido de elementos volumétricos, embora haja casos de cenografias menos bidimensionais — em *Pedro e Inês*, cenografado por João Mendes Ribeiro, a ação decorre em redor e dentro de uma piscina que recria a fonte dos amores na Quinta das Lágrimas, em Coimbra, utilizando materiais naturais, como a pedra, a água e a terra. Noutro exemplo, *La Bayadère* de Fernando Duarte,

o efeito de ilusão de um bailado «indiano» (mas inteiramente ocidentalizado) foi subversivamente inventado por José Capela com telões e painéis mas, também, com formas que invadiam o espaço cénico, como uma fogueira, um lance de escadas que se salienta de um templo, uma série de bancos em forma cúbica (que também faziam as vezes de mesa de jogo) ou as duas liteiras que levavam os noivos para o casamento.

Quanto aos figurinos, há muito que o progresso da dança substituiu uma das imagens que mais perduraram: a do *ballet blanc* — representado no omnipresente *tutu*, que simboliza a estética romântica do século XIX — por uma enorme variedade de guarda-roupas, em função da época retratada na peça, ou em função da criatividade do estilista, ou mesmo superando a ideia de vestir «personagens» para lhes conferir a aparência de esculturas moventes. Em comum, existe sempre, como conta António Lagarto ao apresentar a sua exposição antológica de figurinos de teatro, dança e ópera (*De Matrix à Bela Adormecida*), uma preocupação prática, além de simbólica. «Desenhar um figurino para teatro consiste em criar um invólucro para o corpo — o corpo do ator —, que narre uma história, construa memórias e defina um espaço para esse corpo, interpretado a partir de um texto literário ou não. Criar um figurino para dança tem outras implicações. A primeira e a última é o movimento. Pelo meio, aplica-se tudo o que se aplica também no caso do teatro, mas exacerbado pelo movimento das formas, dos tecidos, das texturas, das cores e, como é óbvio, do próprio corpo, interpretado a partir de uma história, de uma coreografia ou de



uma composição musical.» Capazes de encontrar este lugar de virtude têm sido os estilistas que com a companhia têm colaborado, como José António Tenente (*Lídia* ou *O Lago dos Cisnes*), Maria Gonzaga (*Petruchka*), Nuno Gama (*Llanto* ou *Bomtempo*) e os figurinistas Vera Castro (1947-2010, desenhou os guarda-roupas de *D. Quixote*, *Savalliana* ou *À Flor da Pele*), Mariana Sá Nogueira (*Pedro e Inês* ou *Tempestades*) ou Aleksandar Protic (*Dance Bailarina Dance* ou *Carnaval*), para citar alguns.

## Novos «clássicos» portugueses

A CNB entendeu ser sua incumbência, desde sempre, a encomenda de peças originais que lograssem ampliar o património coreográfico existente com novas aquisições (inscritas ou não na estética contemporânea): é algo que está nos seus objetivos estatutários e está na sua prática, desde a primeira temporada e desde o programa inaugural. E, ao longo destes 40 anos, muitas foram as estreias absolutas de criadores portugueses que responderam ao repto de se deixar inspirar pela nossa rica e milenar história nacional, baseando as suas obras coreográficas em momentos reconhecíveis da memória coletiva – embora esta possa ser tão povoada de verdade fáctica como de mito, e conter tanto de fábula como de realidade. Pelo menos três dessas numerosas obras adentraram, sem hesitação, o cânone da coreografia portuguesa; e não poderiam ser mais distintas entre si. São elas *Cantoluso* (1997), *Pedro e Inês* (2003) e *Perda Preciosa* (2012). Nos três casos coreografias de noite

inteira, são bem a demonstração do talento e da riqueza da linguagem dos seus criadores.

Se a primeira se estrutura a partir das tradições musicais e da dança da lusofonia, as outras duas tematizam episódios capitais da realeza nacional: uma passada em 1355 (assassinato de Inês de Castro às mãos dos carrascos do sogro, rei Afonso IV) e outra em 1578 (desaparecimento de D. Sebastião de Portugal na Batalha de Alcácer-Quibir).

*Cantoluso* foi um trabalho de colaboração a muitas mãos. Até hoje, das peças criadas para o reportório da CNB, uma das mais dançadas, destina-se a um elenco alargado (32 bailarinos vestidos por Nuno Carinhas) e foi coreografada por três autores, David Fielding, Rui Lopes Graça e Armando Maciel, então bailarinos da companhia, revelados nos estúdios coreográficos. O cenário de João Mendes Ribeiro é uma estrutura em forma de bancada quadrangular mas sem a frente, que desenha o espaço da ação e ao mesmo tempo fornece assento para as sequências em que apenas alguns bailarinos estão a dançar; os demais podem estar a percutir o palco com os pés, por exemplo, acompanhando os tambores de Rui Júnior, ou em imobilidade no caso de um fado interpretado por um número variável de *pas de deux* acompanhado à guitarra portuguesa de Carlos Paredes (1925-2004). Carlos Martins e Rui Vieira Nery procederam à seleção dos excertos musicais de *Cantoluso*, que conjugaram o entoar do lamento da alma nos géneros musicais dos três continentes da lusofonia: o fado, a morna e o chorinho.

Bem distinto é o humor da peça de Olga Roriz. Inspiração de inúmeros escritores, à cabeça Luís

de Camões e António Ferreira no século XVI (e mesmo já de uma coreografia da CNB, em 1978, *Duelos*, de Lazlo Tamasik), os amores trágicos de Pedro e Inês são narrados como na factualidade histórica, depois adornada pelo mito (consta que o beija-mão da rainha postumamente entronizada não terá ocorrido, mas não deixa de ser uma das cenas com mais força). A figura de Inês, que pressente a própria morte, é desdobrada em sete bailarinas que se entregam, com expressiva teatralidade, a sequências de movimento repetidas como se num sonho, além das outras personagens que integram a ação, entre a passional interioridade (com Pedro) e exaltação da dor (com os carrascos). Extremamente cuidado do ponto de vista musical e visual — para o que concorrem o espaço cénico primoroso de João Mendes Ribeiro e a luz fúnebre de Cristina Piedade —, salientam-se os figurinos de Mariana Sá Nogueira, que adensam a narrativa da morte, pesados que ficam depois de ensopados de lágrimas.

*Perda Preciosa: D. Sebastião Morreu* é o título sob o qual se estrutura uma peça dramática de André e. Teodósio, coreografada por Rui Lopes Graça, com direção musical de Massimo Mazzeo e instalação cénica de Javier Núñez Gasco. Um exercício de questionamento do sebastianismo crónico dentro de nós, cada um e enquanto país, nesta indeterminação entre a história e a lenda. *O Desejado* é aqui não mais que uma metáfora para analisar como lidamos com o processo mítico, uma ignição para se repensar o legado que nos antecede — e o palco emite esses sinais de antes, deste país suspenso, de outras danças, outros

léxicos, que passam pelo Verde Gaio na coreografia de Francis Graça (1943) e pelo *Dom São Sebastião* concebido e interpretado por Francisco Camacho (1996). No mesmo palco cabe ainda a intervenção *site-specific* «Miedo Escénico», em que Gasco alugava quatro metros quadrados do palco do Teatro Camões, durante os 70 minutos de cada récita de *Perda Preciosa*, por 250 euros. Como explicou, «as condições de aluguer foram meticulosamente discutidas entre os artistas, os responsáveis pelo teatro e pela CNB e os locatários, tendo ficado materializadas em contratos juridicamente válidos». Um projeto a todos os títulos incomparável e que mereceu o Prémio Autor para melhor espetáculo de dança atribuído pela Sociedade Portuguesa de Autores em 2013.

Aplicando à análise coreográfica conceitos trabalhados por Stuart Hall, Sofia Soromenho descreve que o sentido de identidade «nacional» se desenvolve a partir de uma ideia de nação implicada «nas estórias contadas sobre a nação, memórias que conectam o presente com o passado e imagens que dela são construídas. A identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada numa mitologia das origens [...]. Assim, o discurso das culturas nacionais não é, por conseguinte, tão moderno como aparenta ser: ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Equilibra-se entre a tentação de retornar a glórias passadas e o impulso de avançar ainda mais em direção à modernidade». Apesar do muito que as diferencia, *Cantoluso*, *Pedro e Inês* e *Perda Preciosa* alcançam em comum este brilhante exercício de funambulismo.

Dançou no primeiríssimo espetáculo apresentado pela CNB, em 1977. Foi uma das mais destacadas primeiras bailarinas da formação, onde ficou quase uma década. Integrou, depois, outras companhias de dança (na Europa e em África), onde interpretou quase todos os papéis do bailado clássico e neoclássico e, a partir de 1988, retorna a Lisboa para uma experiência distinta: dançar no Ballet Gulbenkian e aprofundar o seu conhecimento do repertório contemporâneo. A sua carreira no *ballet* terminou mas Luísa Taveira nunca largou a dança: pelo ensino, pela interpretação em musicais (no teatro e na televisão), pela programação — no Centro Cultural de Belém — onde passámos a ter contacto regular quer com os nomes mais consagrados da coreografia mundial, quer com os novos valores em fase de afirmação (no espaço BoxNova) e com as criações de uma nova companhia, também por si criada, para bailarinos e músicos aposentados (a Companhia Maior). Este olhar transversal sobre

soluções que conjugam as carreiras profissionais em dança e o enriquecimento dos públicos é algo que a acompanhou quando, a convite de Jorge Salavisa, retorna à CNB, como sua assistente, em 1996, num momento de renovação da companhia, e como diretora artística em 1999-2000. Depois de dirigida por profissionais com um perfil distinto, ligados à conceção coreográfica (Mehmet Balkan, Vasco Wellenkamp), a CNB volta a convidar Luísa Taveira para assumir a direção artística em 2010. Já numa fase de grande maturidade artística e sob tutela do Opart (cujo CA era na altura composto por Salavisa, Rui Catarino e César Viana e, posteriormente, por José António Falcão, Adriano Jordão e João Pedro Consolado), são anos de estabilização de propósitos e de apostas firmes em opções estratégicas. Por um lado, grandes produções de estética clássica (por exemplo, data de 2001 *Romeu e Julieta* de Prokofiev, com coreografia de John Cranko, cenário de João Mendes Ribeiro e figurinos de António Lagarto, remontada na temporada 2011/2012), novas obras para um reportório nacional em construção (*Orfeu e Eurídice* de Gluck por Olga Roriz, *Tempestades* de Rui Lopes Graça e Pedro Carneiro ou *Lídia* de Paulo Ribeiro e Luís Tinoco), revisitação de clássicos por um jovem coreógrafo formado na companhia, Fernando Duarte (*Quebra-Nozes Quebra-Nozes, O Lago dos Cisnes...*), e o tributo à outra companhia portuguesa a quem tanto devemos (programa de homenagem ao Ballet Gulbenkian, repondo alguns dos seus momentos mais memoráveis, envolvendo dois coreógrafos portugueses, Olga

Roriz e Vasco Wellenkamp, e dois estrangeiros, Hans van Manen e Ohad Naharin).

Um possível balanço da ação de Luísa Taveira à frente da companhia encontra-se num artigo de Tiago Bartolomeu Costa (2016): «[...] a CNB ganhou em credibilidade, coerência artística, força e dinâmica, assertividade e o reconhecimento que, durante anos, por muitas e variadas razões, e responsáveis e tutelas, lhe viu ser negado. Isso deve-se à sua diretora artística, mulher de mão-cheia, pulso firme, olhar afiado, atento, de pensamento inebriante, vivo, conhecedora experimentada tanto da dança (e, por isso, experimentada também na gestão da pressão do olhar de quem se senta na plateia) como da programação (e, por isso, mais do que habituada à gestão dos tempos, dos públicos e dos meios).» Todavia, há desafios e apostas por cumprir: «Está por oficializar uma rede de intercâmbio internacional, que custa a ver a luz do dia, mas que é mais um exemplo da visão cosmopolita, consciente das dificuldades, arguta nas abordagens, crente na capacidade coletiva de mudança que caracteriza o discurso entusiasmado, e entusiasmante, de Luísa Taveira.»





## A casa da dança

A Companhia Nacional de Bailado apresentou o seu primeiro espetáculo no Teatro Rivoli, no Porto, a 5 de dezembro de 1977, tendo depois apresentado o programa, no dia 17 do mesmo mês, no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa. Monumento nacional, inaugurado em 30 de junho de 1793, casa da Orquestra Sinfónica Portuguesa e do Coro do TNSC, é até hoje o único teatro no país destinado a produzir e apresentar ópera. Esta foi a morada oficial, espaço de trabalho, e sede da companhia, até aos primeiros anos da década de 1980, quando mudou para o prédio sito no n.º 20 da Rua Victor Córdon (a escassos 200 metros da entrada de artistas do São Carlos, na Rua Serpa Pinto), um edifício projetado por José Luís Monteiro que albergara originalmente o Real Ginásio Clube de Lisboa. Resolvidos os estúdios e escritórios, a companhia continuava porém sem local de apresentação próprio, dançando em diversos teatros da capital (e frequentemente no

São Carlos e no São Luiz) e em numerosas cidades e vilas do país. Em 1998, Lisboa acolheu a grande exposição mundial na zona oriental e inaugurou um novo auditório: o Teatro Camões. Desenhado por Manuel Salgado e inicialmente tutelado pelo Instituto Português das Artes do Espectáculo, o Camões foi (por força do Decreto-Lei n.º 354/99, de 3 de setembro) integrado no TNSC enquanto unidade de extensão artística para utilização pela Orquestra Sinfónica Portuguesa, sofrendo obras de ampliação. Mas um novo despacho determinou a transição da sua gestão e programação para a CNB, o que ficou vinculado pelos termos do Decreto-Lei n.º 61/2003, de 2 de abril. Hoje em dia, a CNB apresenta aqui as suas criações e programas, bem como acolhe regularmente trabalhos de outros criadores e companhias nacionais e estrangeiras: Companhia Olga Roriz, Grupo Dançando com a Diferença e Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, entre outras. Aqui se apresentaram, nos últimos anos, obras de Rui Lopes Graça e João Lucas para as companhias nacionais de Moçambique e de Angola, espetáculos das escolas de dança e música do Conservatório Nacional e trabalhos excepcionais de dança e teatro como *Os Corvos*, de Josef Nadj e Akosh S., *The Old King* de Miguel Moreira, Romeu Runa e Pedro Carneiro ou *Play, The Film* dos Cão Solteiro.

O Teatro Camões, casa da CNB desde 2003, está apetrechado com fosso de orquestra e possui uma concha acústica no palco para orquestra. Na plateia podem sentar-se, no máximo, 873 espectadores. É o nosso teatro — ou, talvez mais bem dito, casa — da dança.

## Quanto custa?

Enquanto organismo público, a Companhia Nacional de Bailado é viabilizada pelo Estado, através do Opart (entidade pública empresarial), que, por sua vez, é tutelado pelos Ministérios da Cultura e das Finanças. Assim, é através do Orçamento do Estado, para o qual contribui a generalidade dos cidadãos, que a companhia sustenta as suas despesas fixas e a sua atividade programática. Não despidendo, também, é o resultado das receitas de bilheteira, que — apesar de a CNB praticar um preço social, ou seja, acessível e com políticas ativas de descontos e benefícios — representam uma fatia dos proveitos da companhia. Em face dos desafios hodiernos, contudo, as instituições públicas não podem alhear-se dos constrangimentos orçamentais e da necessidade, cada vez mais patente, de atentarem na captação de receita adicional, nomeadamente através da angariação de patrocinadores. Entre estes, destaca-se a Fundação EDP, que é, desde 1998 (pela longevidade, um caso

de referência na cultura portuguesa), mecenas principal da CNB e mecenas exclusivo das suas digressões nacionais, participando com um valor de 375 mil euros anuais que asseguram a continuidade do trabalho artístico desenvolvido pela companhia, ao abrigo do Estatuto dos Benefícios Fiscais, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 215/89, de 1 de julho, na redação dada pelo Decreto-Lei n.º 108/2008, de 26 de junho. Segundo o Estatuto, qualquer pessoa (singular ou coletiva) pode ser mecenas, associando ao conceito original – protetor e filantropo dos artistas – incentivos de natureza fiscal, traduzidos na redução de impostos a quem contribua para o desenvolvimento cultural do país. Os patrocínios, que a CNB também procura ativamente, visam retribuir o investimento em visibilidade para as empresas e marcas que apostem na companhia. As empresas patrocinadoras têm ainda acesso a lugares especiais em camarotes ou a ver os seus produtos anunciados nos programas de sala. No total, um ano de CNB – corpos artísticos, equipas, programação, digressões e despesas associadas, de carácter fixo ou variável – custa cerca de seis milhões de euros.

## **Uma geração: *Uma Coisa em Forma de Assim***

O último bailado do último programa de Jorge Salavisa à frente do Ballet Gulbenkian, em março de 1996 — de onde saiu para ir dirigir a CNB —, correspondeu à sua última encomenda naquela companhia e um projeto de contornos únicos. *Quatro Árias de Ópera* consistiu numa junção de coreografias concebidas por Clara Andermatt, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro e Vera Mantero para o qual foi convidado Álvaro Siza Vieira como cenógrafo (convite também inédito na carreira do arquiteto). No regresso de Luísa Taveira à direção da CNB, muitos foram os que se lembraram daquele momento, sem dúvida uma inspiração para a programadora. Aqui, o elemento comum e unificador não era o cenário, mas a música, fruto da composição e interpretação do pianista Bernardo Sasseti — cuja entrega não deixou ninguém indiferente, assim como a inventividade na extração de múltiplos sons do instrumento. Em vez de quatro, foram nove os coreógrafos portugueses desafiados a assinar uma

peça curta para os bailarinos da companhia, que se estreou no dia mundial da dança em 2011: Benvindo Fonseca, Clara Andermatt, Francisco Camacho, Madalena Victorino, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Rui Horta, Rui Lopes Graça e Vasco Wellenkamp. *Uma Coisa em Forma de Assim* foi o nome, decalcado de um título de Alexandre O'Neill (1924-1986), para esta proposta inusual e claramente apostada em explorar linguagens contemporâneas. Para alguns destes autores, esta foi a primeira colaboração com a CNB; para outros, uma de muitas experiências, antes e depois.

Um casamento com altos e baixos: podemos descrever assim a relação entre a Companhia Nacional de Bailado e a nova dança portuguesa, movimento de vanguarda que deu os primeiros passos no final dos anos 1980/inícios de 1990 e cujos protagonistas, segundo António Pinto Ribeiro (que cunhou aquela denominação), incluem Paula Massano (1949-2012), Vera Mantero, Francisco Camacho, Madalena Bettencourt, Joana Providência e vários outros. Não conformados com o academismo e formalismo das companhias institucionais (o Ballet Gulbenkian e a CNB) e pretendendo explorar outros modos de expressão coreográfica — com técnicas de dança moderna, dança-teatro, formatos a solo ou disposições cénicas não convencionais, entre outras características e preferências —, estes criadores optaram por desenvolver (individual ou coletivamente) projetos de autor, inspirados pelo progresso a que assistiam na Europa e nos Estados Unidos da América. Assim, assistimos à proliferação de pequenos núcleos criativos, frequentemente sem elencos fixos nem

espaços próprios de trabalho, e nem sempre com os meios e recursos adequados ao desenvolvimento do trabalho. Este movimento, como refere António Pinto Ribeiro (1991), «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».

Pese embora ambos já tenham dirigido peças de grupo, essa preferência pelos solos talvez explique o porquê de Vera Mantero e João Fiadeiro — possivelmente os mais reconhecidos autores portugueses de dança contemporânea num certo circuito internacional, da Europa à América do Sul — nunca terem coreografado para a Companhia Nacional de Bailado do seu país.





## Ensaio gerais solidários

A partir de 2011, a CNB encetou uma tradição nova: dado que cada programa é antecedido de um ensaio geral, exatamente igual à estreia, esse espetáculo passa a ser aberto ao público, com uma bilhética própria separada, e a totalidade da receita angariada entregue a instituições particulares de solidariedade social (previamente identificadas). As instituições interessadas acordam com a companhia datas e condições e incrementam a divulgação desse espetáculo, que não raras vezes tem plateias esgotadas. Já se realizaram 31 ensaios gerais solidários e a verba total realizada, mais de 300 000 euros, reverteu para 70 instituições, das mais díspares: da Associação Alzheimer Portugal ao Núcleo de Apoio aos Animais Abandonados de Sintra. A companhia é recetiva a todo o tipo de causas e movimentos: saúde, ambiente, educação, combate à discriminação e à xenofobia, apoio aos sem-abrigo, prevenção do suicídio... A CNB foi

pioneira em Portugal deste modelo de responsabilidade social que, entretanto, já foi adotado por outros teatros. Luís Moreira, ex-bailarino da CNB, coordena o projeto, em regime de voluntariado.

## **O teatro na dança: *A Perna Esquerda de Tchaikovski***

Nos anos mais recentes, fruto da ação programática de Luísa Taveira, a Companhia Nacional de Bailado inflete resolutamente em direção à sua disciplina irmã: o teatro. Não se trata de um fenómeno inusitado, mas uma das tendências mais veementes na evolução das artes performativas: a miscigenação — ou hibridez, como alguns lhe chamam — de imaginários de criadores com escolas, expressões, referências e vocabulários diferentes. Não abdicando do dispositivo de apresentação palco/plateia, nem deixando por mãos alheias a singular capacidade instalada do seu corpo de artistas, a CNB tem enriquecido o seu repertório com convites a profissionais da área teatral e, dessa forma, proporcionado (à companhia e aos seus espetadores) experiências novas. Através de estratégias diversas — como a introdução na equipa criativa de um encenador e dramaturgista, a participação de atores e atrizes não treinados em dança, a predominância de texto

verbal no trabalho ou a atribuição da responsabilidade criativa de um bailado a um encenador e dramaturgo —, do encontro da dança com o teatro têm brotado obras experimentais, inusitadas, até transgressoras. Não se trata, porém (importa esclarecer), de espetáculos de dança-teatro, um género de coreografia expressionista, de origem centro-europeia («*tanztheater*»), de que Rudolf Laban ou Kurt Jooss foram criadores e Pina Bausch e Johann Kresnik cultores.

Alguns exemplos desta aproximação e diálogo com o teatro português tomam temas clássicos. Para um reinventado *Romeu e Julieta* (2016), o coreógrafo (de técnica contemporânea) Rui Horta convidou um compositor e guitarrista, Bruno Pernadas, para acompanhar em palco a ação conduzida pelos bailarinos e pelo duo de virtuosos atores Carla Galvão e Pedro Gil. O espetáculo teve coprodução do Teatro Nacional D. Maria II e apresentou-se nas duas salas. Outro nome imponente do teatro nacional, Carlos Pimenta, colaborou com a CNB como dramaturgista na contemporização de outro *ballet*. «Depois de um interessante *O Lago dos Cisnes*, onde Odette/Odile, príncipe Siegfried e vaporosos cisnes dançavam dentro da cenografia virtual filmada por Edgar Pêra (2013), e de um ousado mas menos bem conseguido *Quebra-Nozes 'pop'* (2014, dramaturgia de André e. Teodósio), Fernando Duarte abalçou-se a mais um clássico», escreveu Luísa Roubaud (2015), com «o icónico *Pássaro de Fogo* (Fokine/Stravinski, 1910). A peça inaugurou a frutuosa parceria de Stravinski com os Ballets Russes de Diaghilev, a implosão da dança académico-clássica e a transição

para o modernismo que, nos alvares do século XX, alteraria para sempre os trilhos da dança teatral ocidental. A dramaturgia (Carlos Pimenta) ensaiou uma transposição da intemporalidade do conto, onde apocalipse e sobrevivência, e a tradicional luta entre o bem e o mal, não se isentavam de uma certa leitura ecológica ou política. Com a sua *allure* neoclássica a peça hesita, contudo, entre manter-se nas cercanias da original e deixar-se catapultar para o século XXI. Apontamentos do guarda-roupa (José António Tenente), a evocar o modernismo de Leon Bakst, recordaram-nos o de Nuno Cortes-Real para a versão da obra para a CNB, em 1988. O impacto da peça assenta principalmente na envolvimento visual e sonora da Orquestra Sinfónica Portuguesa — 86 músicos ao vivo, sob direção de Joana Carneiro, ocupavam a frente e laterais do proscénio, e parte das galerias — e da feérica cenografia em *video mapping* (Nuno Maya): uma projeção a 270 graus transborda o palco e circunda a sala, com imagens de vegetação inóspita, de um bucólico jardim e uma árvore carregada de luminosos frutos azuis, ou de devastação pós-cataclísmica, a trazer uma nota de contemporaneidade (sobretudo plástica) à peça».

Também o repertório contemporâneo da CNB — e não só o de técnica clássica — foi acrescentado por via das colaborações com o teatro. Uma companhia teatral, um realizador e um coreógrafo — Cão Solteiro, André Godinho e Rui Lopes Graça — conceptualizaram em *Morceau de Bravoure* (2015) o momento final de um espetáculo, quando corre bem (de um lado aplausos, do outro agradecimentos e vénias), prolongando

esse ritual e esse protocolo com humor, os atores Cecília Henriques, Patrícia da Silva, Paulo Lages e Tiago Barbosa, uma colagem musical eclética e... a impagável cadela Zuzu.

Já em *A Perna Esquerda de Tchaikovski* (2015) não está envolvido qualquer coreógrafo. A concepção do espetáculo é de um encenador, Tiago Rodrigues, também autor do texto baseado na biografia de uma bailarina da companhia. Esta não foi a estreia de Rodrigues a dirigir uma companhia de dança — eram seus *A Bela Adormecida* (Companhia Maior, 2010) e *Assim, Tipo... Dança Contemporânea* (Companhia Instável, 2013) — mas para este desafio bastou burilar uma história real (o testemunho de uma profissional daquela casa, Barbora Hruskova) e convidar um compositor e pianista (Mário Laginha), para ambos em dueto brilharem. Poderia ser uma peça teatral, com acompanhamento de piano, sobre a vida do *ballet*. Mas ser encomendada e produzida por uma companhia de dança marca a diferença deste, como lhe chama Paula Varanda, «desafio inédito»: «Esta é a história que Tiago Rodrigues escreveu e trouxe ao palco de uma forma tão arguta e audaciosa quanto arrebatadora. Todos os elementos clássicos de um bailado estão presentes: enredo, personagens, bailarinos, figurinos, cenários, iluminação e música. Mas a reunião acontece num modelo de criação e encenação contemporâneo, que segue princípios opostos aos que regem o objeto deste espetáculo. Rodrigues chama à cena a verdade escondida num *attitude arabesque* aberto a 180 graus e equilibrado sobre os cinco centímetros da sapatilha de ponta; contudo nunca menospreza as qualidades da obra

que desconstrói. [...] Hruskova olha frontalmente o seu grande público de mão na anca, com uma perna estilizada e alongada pela prótese da sapatinha e a outra perna nua, lesionada e agora liberta. Pé apolíneo (de bailarina) e pé de bacante, ela descreve, citando os dois estereótipos do feminino que, através do *ballet*, se espalham há séculos e mundo fora. Hruskova não é atriz mas aguenta muito bem o desafio inédito. São extraordinárias a descrição d'*O Lago dos Cisnes* com base no esforço que a coreografia exige ao corpo, as danças criadas a partir de histórias pessoais de prazer e de dor e a revisão de um *pas de deux* de *Romeu e Julieta* em linguagem técnica: *équilibre, posé, rond de jambe, piqué soutenu, developpé devant, bourrée bourrée bourrée*».





***Pas a pas***

Dominar de cor a terminologia e a técnica da sua execução são requisitos para qualquer estudante de *ballet*, que repetirá cada posição incontáveis vezes ao longo das aulas e, se se profissionalizar, dos aquecimentos e dos espetáculos. Munida de alguns aliados (sapatilhas de pontas, barra, espelho, pianista repetidor) e contando com a sua ferramenta primeira, o treino do próprio corpo, a bailarina aspira a alcançar algumas proezas acrobáticas como o *grand jetté* (salto horizontal comprido, que parte de uma perna e aterriza na outra, e inclui uma espargata em pleno ar) ou os 32 *fouettés* (rotações sucessivas sobre uma perna em pontas, sendo a outra que impulsiona o corpo a girar sobre o seu próprio eixo). É o uso das sapatilhas que permite estes «voos» e piruetas, que parecem desafiar a gravidade. A bailarina eleva-se com graciosidade e sem aparência de peso, como se suspensa no ar; e a queda dá-se igualmente com suavidade, leve e sem ruído.

Mas como qualquer passo começa com uma das cinco posições, todo o movimento parte de um passo. Um dos mais básicos é o *plié*, cuja prática acompanha todos os níveis de aprendizagem e é fundamental para a execução de piruetas, saltos e movimentos de transição. Na aparência, é simples: consiste em dobrar os joelhos aproximando o tronco do chão. Na realidade, é um exercício que exige um grande controle da musculatura, trabalhando o alongamento, a flexibilidade, a rotação da coxa *en dehors* e a sustentação do movimento. O calcanhar não deve descolar do chão, os joelhos devem ser alinhados com os dedos dos pés e o peso das articulações, das costas, da coluna e do sacro devem estar distribuídos no centro. Vencidas a coordenação e o equilíbrio, são os músculos (quadríceps e adutores) que controlam a rotação para fora e para baixo, num movimento que não pode ser tenso mas sim harmonioso. Passo a passo, assim se faz uma *ballerina*.

## O que fazer daqui para trás: Os 40 anos da CNB

Uma inédita digressão pelo país continental e ilhas (setenta bailarinos, três programas distintos — mais o filme de Cláudia Varejão — a circular por 37 cidades) ocupou a CNB na mais recente temporada, entre 24 de setembro de 2016 e 30 de setembro de 2017, celebrando o seu 40.º aniversário. Os programas, escolhidos em função do público-alvo e das condições do local de acolhimento, eram constituídos por noites com *Treze Gestos de Um Corpo*, de Olga Roriz, *Será Que É Uma Estrela?*, de Vasco Wellenkamp, *Herman Schmerman*, de William Forsythe, e *Minus 16*, de Ohad Naharin (um programa de grande diversidade e qualidade, salientando a teatralidade, o leque expressivo e a virtuosidade dos bailarinos, não esquecendo uma vertente lúdica e festiva); noutras noites, *Herman Schmerman*, um dueto rápido e divertido, faz-se acompanhar por *Serenade*, de Balanchine, *Cinco Tangos*, de Hans van Manen, e *Grosse Fuge*, de Anne Teresa De Keersmaecker; noutras ainda, o pro-

grama fez-se com uma única composição, *A Perna Esquerda de Tchaikovski*, de Tiago Rodrigues.

A prioridade para o futuro, assume o novo diretor artístico, Paulo Ribeiro, é acentuar a visibilidade internacional da companhia, fazer com que seja mais procurada por programadores estrangeiros e navegar ao encontro de públicos mais alargados. Alguns nomes da nova temporada foram já revelados: a dupla de coreógrafos São Castro e António Cabrita coreografa *Dido e Eneias* (é a sua segunda colaboração com a CNB, ainda a convite de Luísa Taveira); Tânia Carvalho vai repor algumas das suas obras e assinar uma criação original; e coreógrafas europeias destacadas, como Ambra Senatore e Sasha Waltz, virão trabalhar com a companhia. Nas reposições do repertório clássico, está previsto o regresso de *O Lago dos Cisnes* de Fernando Duarte e Edgar Pêra. Quanto aos próximos 40 anos, guardam segredos que só Terpsícore, a deusa da dança, conhecerá.

# Bibliografia

- AMORIM, Vera (2012), *Patrick Hurde – História de Vida. Um Contributo para a História da Dança em Portugal na Segunda Metade do Séc. XX e Início do Séc. XXI*, Universidade de Lisboa [tese de doutoramento].
- ARAÚJO, Fernandes, Pastre & Monteiro (2013), «Uso de sapatilha de ponta e ocorrência de sintomas musculoesqueléticos (SME) em bailarinas», *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, 19 (3), pp. 196-199.
- COSTA, João (2015), «Giselle», in *Programa Temporada 2014-2015*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado, p. 15.
- COSTA, Tiago Bartolomeu (2005), «Sem tempo, sem peso», in <http://omelhoranjo.blogspot.pt/2005/11/sem-tempo-sem-peso.html>.
- (2013), «Edgar Pêra fez de *O Lago dos Cisnes* um filme mudo que dança à nossa frente», *Público*, 16.02.2013.
- (2016), «Brava Luísa Taveira», in <http://blogues.publico.pt/teatropublico/2016/02/16/brava-luisa-taveira>.
- FAZENDA, Maria José (2001), «Combates coreográficos», *Público*, 9.03.2001.
- (2007), *Dança Teatral – Ideias, Experiências, Acções*, Lisboa, Celta, p. 52.
- (2016), «Corpos expandidos, com e sem sapatilhas de pontas», in *Programa de Sala: Serenade, Grosse Fuge, Herman Schmerman, Cinco Tangos*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado.
- GUERREIRO, Mónica (2004), «Essencialidade, austeridade, silêncio: João Mendes Ribeiro», *Sinais de Cena*, dez. (2), Lisboa, Associação Portuguesa de Crítica de Teatro, pp. 18-21.
- (2007), *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 65-76.

- HOMANS, Jennifer (2012), *Os Anjos de Apolo – Uma História do Ballet*, Lisboa, Edições 70, pp. 18, 19, 20, 43, 75.
- LAGARTO, António (2015), [artigo (s/t)], in *Programa Temporada 2014-2015*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado, p. 28.
- LAGINHA, António (2014), *Memória da Saudade: O Percurso e Identidade Artística do Ballet Gulbenkian como Estrutura de Referência na Dança Portuguesa (1961-2005)*, Universidade de Coimbra [tese de doutoramento].
- LEIDERFARB, Luciana (2016), «Carlos Vargas: ‘Amo o São Carlos e a CNB’» [entrevista], *Expresso*, 25.6.2016.
- LUCAS, João (2016), *Criação Musical e Coreográfica em Colaboração: Tempo, Experiência, Alteridade*, Universidade de Brasília [dissertação de mestrado].
- NERY, Rui Vieira (2001), in SANTOS, Susana de Jesus, *Companhia Nacional de Bailado – 25 Anos*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado, pp. 17-19.
- OLIVEIRA, J. Carlos (2010), *Dança Clássica – Análise da Profissão de Bailarino Clássico* [relatório, versão datada de 10.11.2010], Lisboa, Companhia Nacional de Bailado.
- PÊRA, Edgar (2013), «Um cine-cenário em sintonia com um universo de espanto e maravilhamento», in *Programa de Sala: O Lago dos Cisnes*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado.
- PERES, Cristina (1998), «Sangue novo», *Expresso*, 5.12.1998.
- «PINA BAUSCH», *The Daily Telegraph*, 1.7.2009.
- RIBEIRO, António Pinto (1991), in SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto, *História da Dança*, col. «Sínteses da Cultura Portuguesa», Lisboa, INCM, p. 83.
- (2007) in GUERREIRO, Mónica, *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 74.
- RORIZ, Olga (2001), in SANTOS, Susana de Jesus, *Companhia Nacional de Bailado – 25 Anos*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado, p. 71.

- ROUBAUD, Luísa (2010), «Verde Gaio», in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, INET/Notícias/Círculo de Leitores, pp. 1324-1326.
- (2015), «O pássaro que atravessou o século», *Público*, 20.6.2015.
- SALAVISA, Jorge (2012), *Dançar a Vida. Memórias*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 49, 50, 97, 227.
- SANTOS, Susana de Jesus (2001), *Companhia Nacional de Bailado – 25 Anos*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado, pp. 86, 118, 127-128.
- SASPORTES, José (1979), *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, col. «Biblioteca Breve», vol. 27, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, pp. 42, 96.
- SOROMENHO, Sofia (2013), *Dançar as Vicissitudes de Uma Nação*, Universidade Técnica de Lisboa, p. 27 [dissertação de mestrado].
- TÉRCIO, Daniel (2007), «Crítica de dança: Uma crítica em processo», *Sinais de Cena*, dez. (6), Lisboa, Associação Portuguesa de Crítica de Teatro, pp. 23-27.
- (2009) [artigo (s/t)], in *Programa de Sala: Serenade, À Flor da Pele, Four Reasons*, Lisboa, Companhia Nacional de Bailado.
- VARANDA, Paula (2015), «A ponta feliz da bailarina», *Público*, 7.2.2015.
- VARGAS, Carlos (2000), «Companhia Nacional de Bailado: Uma companhia futurante», *Adágio*, jun.-set. (27), Évora, CENDREV, p. 28.





## O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**  
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**  
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**  
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**  
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**  
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**  
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**  
Vítor Serrão
- 8 **Mário de Sá-Carneiro**  
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**  
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**  
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**  
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-Proveta»**  
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**  
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**  
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**  
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**  
Fernando de Pádua  
(2.<sup>a</sup> edição)
- 17 **Cesário Verde**  
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**  
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**  
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**  
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**  
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**  
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**  
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**  
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**  
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**  
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**  
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**  
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**  
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**  
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**  
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**  
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**  
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**  
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**  
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**  
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**  
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes-Graça**  
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**  
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**  
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**  
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**  
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**  
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**  
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**  
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**  
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**  
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**  
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**  
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**  
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**  
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**  
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**  
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**  
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**  
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**  
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**  
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**  
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**  
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**  
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**  
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**  
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**  
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**  
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**  
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**  
Carlos Nogueira
- 72 **Silvio Lima**  
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**  
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**  
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**  
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**  
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**  
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**  
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganhó
- 82 **Filosofia Política Moderna**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**  
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**  
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**  
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**  
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**  
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**  
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França
- 93 **Averróis**  
Catarina Belo

- 94 **António Pedro**  
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**  
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**  
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**  
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**  
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**  
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa  
(Séculos XIX e XX)**  
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**  
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**  
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**  
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**  
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**  
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária  
Portuguesa (até 1940)**  
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política  
Contemporânea (1887-1939)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política  
Contemporânea  
(desde 1940)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro  
Infantil e Juvenil  
de Transmissão Oral**  
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**  
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**  
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia  
no Teatro Português**  
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República  
e a Constituição de 1911**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**  
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**  
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**  
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**  
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**  
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**  
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**  
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**  
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**  
Mário Avelar
- 125 **Charles Chaplin**  
José-Augusto França

- 126 **Dom Quixote**  
António Mega Ferreira
- 127 **Michel de Montaigne**  
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**  
Ana Catarina Milhazes

- 129 **Pablo Picasso**  
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**  
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**  
Helder Godinho

O livro **O ESSENCIAL SOBRE  
A COMPANHIA NACIONAL DE BAILADO**  
é uma edição da  
**IMPRESA NACIONAL**  
tem como autor  
**MÓNICA GUERREIRO**  
design e capa do ateliê  
**SILVADESIGNERS**  
revisão e paginação da  
**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.**  
Tem o ISBN PAPEL **978-972-27-2615-3**  
e o depósito legal **433 932/17.**  
A primeira edição  
acabou de ser impressa no mês de **NOVEMBRO**  
do ano de **DOIS MIL E DEZASSETE.**  
CÓD. 1022168

Imprensa Nacional  
é a marca editorial da **INCM**  
**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.**  
Av. de António José de Almeida  
1000-042 Lisboa  
[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)  
[prelo.incm.pt](http://prelo.incm.pt)  
[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

O E S S E N C I A L S O B R E

# A Companhia Nacional de Bailado

Mónica Guerreiro

A Companhia Nacional de Bailado foi criada em 1977 e é o organismo português de referência em dança clássica. Além de apresentar as principais peças do cânone balético mundial, promove ativamente a atualização desta forma de arte, produzindo e encomendando coreografias contemporâneas. Sediada em Lisboa, é a única companhia estatal de dança no nosso país, com um corpo permanente de artistas que assegura as temporadas de espetáculos e inúmeras ações paralelas. Vale a pena conhecer as proezas e os segredos destes 40 anos de história — um reportório dançado que atravessa séculos, estilos e técnicas.

ISBN 978-972-27-2615-3



9 789722 726153