

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

**Vida e Obra de Vasco Wellenkamp:
Um olhar de dentro**

Ana Rita Candeias Carpinteiro

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora

Doutora Vera Borges, Investigadora Integrada
CIES_ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022

iscte

SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

**Vida e Obra de Vasco Wellenkamp:
Um olhar de dentro**

Ana Rita Candeias Carpinteiro

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora
Doutora Vera Borges, Investigadora Integrada
CIES_ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa

novembro, 2022

Para Vasco Wellenkamp

Agradecimento

Ao Vasco, por tudo.

À Professora Doutora Vera Borges, o meu muito obrigada por ter permitido trazer este trabalho à luz. Obrigada, também pela confiança, honestidade e por me encorajar durante todo o processo.

Não posso também deixar de fazer um agradecimento especial à Professora Doutora Maria José Fazenda, por toda a dedicação e apoio na execução deste trabalho. A sua graciosidade e conhecimento do campo serviram para fundamentar o meu trabalho.

O meu profundo agradecimento a Paula Fernandes, Benvindo Fonseca e Francisco Rousseau, que compartilharam as suas memórias.

Sou especialmente grata a Beatriz Mira, Carlos Silva, Ísis Magro de Sá, Francisco Ferreira, Maria Mira, Ricardo Henriques, Rita Baptista e Sara Casal, os meus colegas da CPBC, que contribuíram com a sua compreensão física do que significa para eles o trabalho de Wellenkamp. A Cláudia Sampaio e Liliana Mendonça pelas extremamente úteis conversas e informações sobre o início da CPBC. À Companhia pelo acesso ao arquivo de vídeo.

A Tiago Barreiros e Bernardo Beja pela amizade e profunda leitura dos meus rascunhos e ideias. Também quero agradecer a Catarina Godinho, não só pela amizade, mas também pelo constante incentivo e suporte.

Agradeço também a todos os que intervieram na elaboração deste trabalho, direta ou indiretamente.

E, por fim, agradeço à minha família, Francisco Carpinteiro, Maria Inês Carpinteiro, Inês Carpinteiro e Miguel Marmeleira, pela constante ajuda e apoio incondicional.

Resumo

Centrada na trajetória individual da carreira de um artista, esta dissertação explora a vida, obra e métodos de trabalho do coreógrafo Vasco Wellenkamp. Pretendo analisar uma narrativa de vida, utilizando não só as palavras do artista enquanto fonte de conhecimento, mas também as palavras de atores-chave da dança que descrevem o seu percurso e como este impactou, coabitou e permite repensar os modelos de abordagem à dança, em Portugal. De uma dimensão individual parte-se para a análise do impacto coletivo da obra do artista para a história da dança, no país, como um passo para a sua compreensão crítica. Através da análise de uma narrativa de vida, esta tese dá voz a Wellenkamp à luz da história da dança, oferecendo uma outra visão – de dentro - de um dos mais importantes coreógrafos do século XX e XXI em Portugal.

Conclui-se que a sua carreira foi - e é – uma referência no panorama da dança em Portugal, pela influência que Wellenkamp teve em gerações de artistas, quer através da sua obra coreográfica, quer pelo seu papel pedagógico nos estudos artísticos em dança.

Palavras-chave: dança, disposições individuais, narrativa de vida, retrato sociológico, Vasco Wellenkamp

Abstract

Focused on the individual trajectory of an artist's career, this dissertation explores the life, work and working methods of the choreographer Vasco Wellenkamp. I intend to analyze a life narrative, using not only the artist's words as a source of knowledge, but also the words of key actors in dance who describe their path and how it impacted, cohabited, and allows rethinking of the models of approach to dance in Portugal. From an individual dimension, I move on to an analysis of the collective impact of the artist's work on the history of dance in the country, as a step towards critical understanding. Through the analysis of a life narrative, this thesis gives voice to Wellenkamp in the light of dance history, offering another vision — from the inside — of one of the most significant choreographers of the twentieth and twenty-first centuries in Portugal.

It is concluded that his career was — and is — a reference in the dance panorama in Portugal, due to the influence that Wellenkamp had on generations of artists, both through his choreographic work and his pedagogical role in artistic studies in dance.

Keywords: dance, dispositions and variations, life narrative, sociological portrait, Vasco Wellenkamp

Índice

Agradecimento	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Índice	ix
Glossário de Siglas	xi
Introdução	1
CAPÍTULO 1	5
Revisão da Literatura e Metodologia	5
1.1. Revisão da Literatura	5
1.2. Metodologia	10
CAPÍTULO 2	17
Vasco Wellenkamp	17
2.1 Para um modo de ser	17
2.1.1 A vida antes da dança	17
2.1.2 As experiências de trabalho iniciais	17
2.1.3 A rutura biográfica — um novo modo de ser	18
2.2 Para um percurso na dança como bailarino	19
2.2.1 A formação especializada em dança	19
2.2.2 A carreira de bailarino	22
2.2.3 O turning point: a saída do país para fazer formação internacional	25
2.2.3.1 A importância desta experiência	28
2.2.3.1.1 Para o seu trabalho como criador	28
2.2.3.1.2 Para o ensino da dança em Portugal	30
2.3 Para um percurso na dança como coreógrafo	35
2.3.1 O Ballet Gulbenkian	35
2.3.2 A carreira internacional	39
2.4 Para um percurso na dança como diretor artístico	40
2.4.1 A Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo	40
2.4.2 A Companhia Nacional de Bailado	45
2.4.3 Outras experiências profissionais	46
CAPÍTULO 3	49
Registo da Emoção Lírica	49
3.1 Considerações do Ballet de Wellenkamp	49

3.1.1	Definir um processo	49
3.1.2	A estrutura coreográfica: dueto, conjunto, solo	53
3.1.3	O elemento musical, a palavra, a voz	58
3.1.4	O movimento	63
3.1.5	O intérprete	66
3.1.6	O impacto da sua obra	69
3.2	A obra de uma vida: Amaramália	72
3.2.1	As várias versões da obra	74
3.2.2	Evocar a figura incontornável do Fado	77
	Conclusão	79
	Referências Bibliográficas	83
	Anexos	89

Glossário de Siglas

BG — Ballet Gulbenkian

CNB — Companhia Nacional de Bailado

CPBC — Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo

EADCN — Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional

ESD — Escola Superior de Dança

FCG — Fundação Calouste Gulbenkian

GGB — Grupo Gulbenkian de Bailado

OR — Olga Roriz

VG — Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio

MJF — Maria José Fazenda

VW — Vasco Wellenkamp

Introdução

Na presente dissertação de Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura, proponho-me estudar a vida e obra de Vasco Wellenkamp (VW) — coreógrafo português que desenvolve atividade na criação desde 1975, sem contar com os dois anos que precederam aquando as “suas prestações nos II e III Estúdios Experimentais de Coreografia do Grupo Gulbenkian de Bailado (*Haendel, Opus 1 n.º15* e *Fluir do Encontro Casual*)” (Lyzarro, 1996, p. 57) — analisando, através de várias entrevistas, a sua vida e percurso, e fazendo o seu retrato sociológico (Lahire, 2004) e mapeando a sua obra.

Logrando imprimir à sua obra um cunho de personalidade lírica, cujas características estão na base da *imagem* que hoje em dia lhe é claramente atribuída e reconhecida, Wellenkamp é, atualmente, o coreógrafo português que apresenta a maior, mais continuada e mais regular actividade [sic] no domínio da criação coreográfica (Lyzarro, 1996, p. 54).

Quando o bailarino Miguel Lyzarro escreveu *O Registo da Emoção Lírica: Considerações sobre o Ballet de Wellenkamp*, em 1996, no número 111 e último da revista Colóquio/Artes, comentou VW e definiu-o como um coreógrafo ímpar, em parte pelas suas criações artísticas e especialmente porque a sua produção coreográfica afirma “um mosaico de registo emocional lírico” (Lyzarro, 1996, p. 57). No entanto, após o fim da colaboração entre o Ballet Gulbenkian (BG) e o criador, VW recebeu uma atenção fugaz na historiografia da dança em Portugal. Na verdade, todo o seu percurso depois de 1995 mal foi discutido, apesar de ter continuado o seu trabalho, nomeadamente com a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (CPBC), companhia que fundou em 1997 com Graça Barroso, assim como com a Companhia Nacional de Bailado (CNB), entidade que dirigiu artisticamente de 2007 a 2010 e com muitas outras companhias estrangeiras.

Os antecedentes correspondentes da revista Colóquio/Artes, que asseguraram a atualidade da dança em Portugal (Leça, 1991; Ribas, 1987; Ribeiro, 1994a), também referiram VW e a sua criação coreográfica e, ainda que de passagem, reconheceram o enorme impacto do trabalho do coreógrafo.

A História da Dança (1991), que está dividida em duas partes: a primeira que é *Trajatória da Dança Teatral* de José Sasportes (1979) e a segunda que fala sobre o período entre *1965-1990 - Vinte anos do Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa* de António Pinto Ribeiro, menciona VW e o seu trabalho no BG. António Pinto Ribeiro refere os dois coreógrafos portugueses que nasceram do BG, VW e Olga Roriz (OR), resumindo biograficamente as experiências de cada um e as suas produções coreográficas. O que António Pinto Ribeiro procura definir não são os artistas em si, mas um perímetro formal da dança em Portugal de 1965 até 1990. Desde o BG, passando pela CNB e outras companhias emergentes até à Nova Dança Portuguesa, o livro oferece uma explicação histórica sobre a dança em Portugal e os criadores, que justamente vieram fornecer todos os desenvolvimentos.

Numa publicação mais recente, intitulada *Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros*, Maria José Fazenda (MJF) escreveu:

A dança teatral em Portugal atesta um assinalável desenvolvimento a seguir à Revolução de Abril de 1974. Do novo panorama, destacam-se três aspetos: a redefinição e a expansão do repertório do BG, a partir de 1977, de que procedem a visibilidade que adquire o coreógrafo Vasco Wellenkamp (n. 1942) e a emergência do trabalho de Olga Roriz (n.1955) (...) (Fazenda, 2020, p. 101).

Mesmo numa leitura rápida, é possível contemplar uma secção bibliográfica abundante sobre VW e a sua obra coreográfica. Porém, não foi produzida uma biografia aprofundada de VW até à atualidade. Nesta dissertação recorre-se, por um lado, às suas próprias palavras, às palavras da especialista em dança, e à experiência e relação coreógrafo/bailarina, resultado de dez anos de colaboração.

O interesse pelo tema em questão teve início com o processo de revisitação da obra *Amaramália* (1990, 1993, 1994, 2004, 2020), na CPBC atual, dançada trinta anos após a sua estreia, com a perspetiva de estrear no palco do Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) — palco do extinto BG.

A primeira vez que assisti ao vivo a um trabalho de VW foi em 2009, no Teatro Camões, em Lisboa. Foi com *Amaramália* que a CPBC se apresentou e eu, ainda estudante de dança, fiquei fascinada com a coreografia. A versão da altura começava com os intérpretes numa dança íntima a pares. Eles moviam-se na penumbra. Quando se ouve *Povo que lavas no Rio* o grupo surpreende e, numa articulação de movimentos extremamente simbólicos, fazem do corpo voz e expressão, comunicando com o público. Este trabalho de VW é emblemático, por um lado pelas novas possibilidades que oferece ao dançar o *fado* e, por outro lado, pela abordagem de infinitude que é procurada por correspondência a uma ideia de unidade, de povo e de todos os sentimentos inerentes. É um momento que reflete para o público o que nos torna conscientes da nossa própria cumplicidade. Não conta uma história teatral através de movimentos de dança, nem representa personagens num drama ou ação. O público limita-se apenas a viver nos corpos dos próprios intérpretes, num trabalho, que como muitos outros de VW é pautado pela “emoção lírica” (Lyzarro, 1996).

A partir daí tornei-me espetadora assídua de VW e à medida que fui acompanhando o seu trabalho descobri que, também eu, um dia queria ser sua intérprete. Alguns anos passaram e agora, já bailarina da companhia, por ocasião do Centenário do nascimento de Amália Rodrigues, revisitámos *Amaramália*. Estando também responsável pela comunicação e imagem da CPBC, na altura desenvolvi uma série de entrevistas a ex-bailarinos que dançaram a obra, quer do BG, quer da CPBC. Essas entrevistas revelaram-se importantes testemunhos orais sobre as experiências e memórias de cada ex-bailarino que, foram posteriormente organizadas em pequenos vídeos que, em conjunto com outras ações de comunicação, divulgavam o espetáculo. Daqui surgiu a determinação de aprofundar o universo individual de VW e estudar algumas questões que foram levantadas nas entrevistas.

Mas não passa só por aqui o tema da minha dissertação, o que me proponho seguir é um estudo que almeja confrontar as várias dimensões do indivíduo — na sincronia do ser — detalhando como a biografia do artista afetou os moldes de abordagem à dança em Portugal. É, de facto, um tema pertinente, pois é uma investigação em torno de um artista que corresponde a uma analítica aprofundada,

onde me coloco como porta-voz do trabalho à maneira *mise en abyme* (v. por exemplo, Gide, em 1893, Dällenbach, 1989, p. 35; Menger, 2005, p. 9-12). Esta ideia explora a autorrepresentação como mote para o trabalho criativo, “um acto [sic] criador como um trabalho [que] vem dos próprios artistas” (Menger, 2005, p. 9) que nos chega pela pintura, teatro, cinema¹. Como tal, vou recorrer a esta expressão utilizada nas artes como metáfora. Eu vou olhar para dentro da obra de VW e, de dentro, vou tentar mostrar o que encontro e analiso no meu dia a dia.

O meu foco é apurar o mote suscitado pelo trabalho de VW e o subsequente impacto que, porventura, ajuda a criar uma imagem de uma estética. Ao somar as várias vertentes do que compõe o artista ele próprio e, conseqüentemente, analisar detalhadamente a trajetória individual de carreira de VW, procuro formalizar uma perspetiva sobre uma transformação no panorama da dança em Portugal.

Com efeito, a motivação para esta investigação surge articulada a uma questão: como é que o percurso de VW influenciou, coabitou, alterou e permitiu repensar os modelos de abordagem à dança?

Proponho-me os seguintes objetivos: 1) analisar e mapear a vida de VW, desde as suas experiências iniciais antes da dança, passando pela sua carreira de bailarino, coreógrafo, professor, até fundar a sua companhia; 2) refletir sobre a obra artística de VW, explanando o seu contributo para a dança em Portugal e analisando as ideias chave das suas teorias estéticas — *Wellenkampiano* — que tanto subverte as técnicas de dança como origina a partir delas, resultando num estilo sincrético; 3) confrontar o cânone, estudando a obra de uma vida — *Amaramália*.

No primeiro capítulo faço uma revisão da literatura sobre dança, mais concretamente sobre a dança moderna, de forma a mapear os contributos relevantes existentes e os agentes artísticos que influenciaram e causaram transformação nesta prática performativa. Ainda neste primeiro capítulo, explico os métodos e procedimentos aplicados, essenciais para definir a perspetiva que me guia. As orientações que estruturam este trabalho são sociológicas, particularmente interessadas nos retratos sociológicos (Lahire, 2004) e nas narrativas de vida (Bertaux, 2020).

No segundo capítulo analiso as disposições e variações de VW para compreender o indivíduo, cada momento da sua trajetória individual e as “rugas biográficas” significativas (Lahire, 2004, p. 35) que permitiram momentos de mudança: a dimensão pessoal de VW; a vida antes da dança; os seus modos práticos de aprendizagem; o seu percurso na dança; o *turning point* na carreira; os desafios que sentiu na sua vida artística; o seu percurso como coreógrafo e as experiências como diretor artístico. Paralelamente a esta análise, contextualizo historicamente a dança e vida dos seus intervenientes, analisando os contributos de Margarida de Abreu (1915-2006); Martha Graham (1894-1991); Merce Cunningham (1919-2009); Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio (VG) (1940-77); BG (1965-2005), entre outros.

No terceiro capítulo, concentro-me na análise e interpretação da obra de VW. Desta forma, centro-me nas suas disposições artísticas; nas suas teorias estéticas; nos seus processos criativos e no seu registo

¹ A propósito, v. Menger (2005), que dá como exemplos “representações e auto-retratos do pintor no seu atelier” (2005, p. 10), romances e obras de teatro e cinema que se assumem como “uma obra dentro de obra” (2005, p. 10).

lírico. A forma como vou analisar inspira-se e utiliza, na forma e sequência da apresentação, os contributos de Miguel Lyzarro (1996), que anteriormente realizou um trabalho de análise sobre o trabalho artístico de VW. Seguirei também, a par e passo, o contributo essencial de MJF para a compreensão crítica da obra de VW, a interpretação e análise do estilo *Wellenkampiano* e do seu impacto no panorama da dança em Portugal.

As obras coreográficas de VW encontram-se discriminadas no anexo². Trata-se de um levantamento exaustivo que parte do quadro anteriormente feito por Miguel Lyzarro em *O Registo da Emoção Lírica: Considerações sobre o Ballet de Wellenkamp* (1996, pp. 66). O quadro foca-se nos seguintes domínios: (1) data de estreia; (2) cidade e espaço de apresentação; (3) companhia ou âmbito da apresentação; (4) título da obra; (5) música; (6) cenografia; (7) figurinos e (8) luzes.

Haverá muito mais para analisar, debater e descobrir sobre a sua vida e obra, visto que VW ainda é um criador no ativo e que me deparo com questões novas diariamente. Esta dissertação foi escrita na esperança de incentivar essa pesquisa contínua.

² Cf. lista de obras coreográficas de Vasco Wellenkamp, Anexo D.

CAPÍTULO 1

Revisão da Literatura e Metodologia

1.1. Revisão da Literatura

Fazer um retrato da dança contemporânea, com o objetivo de contextualizar a trajetória individual da carreira de VW e a sua obra coreográfica, pressupõe recuar até ao início do século XX, na tentativa de mapear estudos já feitos nas práticas contemporâneas da dança. No entanto, por se tratar de um termo que abarca inúmeras configurações possíveis (Fazenda, 2012b, p. 59), torna-se, de certa forma, complexo procurar uma definição linear, tarefa impossível sem ter em conta a influência dos intervenientes que, ao se confundirem com a própria história da dança, têm sido fonte de esclarecimento. John Martin, no princípio do século, também mencionava a pluralidade de métodos e sistemas de dança moderna (Martin, 1965, p. 2).

As primeiras publicações sobre as práticas da dança moderna surgiram no século XX, altura em que os estudos sobre esta arte eram escassos, estando distribuídas por periódicos não relacionados com a área artística. Seguiram-se, por um lado, grandes contribuições da prática artística dos coreógrafos e bailarinos que, através dos seus trabalhos e pesquisas, foram influenciando e transportando a dança para outras direções, contribuindo com elementos não só experimentais, como também reflexivos e, por outro lado, trabalhos teóricos que se dedicam ao estudo da história, crítica e filosofia da dança.

Perante este contexto, menciono brevemente o contributo de Hans Brandenburg, com *Der Moderne Tanz* (1921), a quem se deve, segundo Huxley, uma das primeiras inquirições sobre dança moderna. A obra incluía análises sobre a dança na Alemanha, expondo não só nativos, Mary Wigman e Rudolf Laban, como também, alargando a sua pesquisa ao trabalho da americana Isadora Duncan e aos bailarinos russos de Nijinsky a Pavlova (Huxley, 2006, p. 151).

Poucos anos mais tarde, no panorama americano, surge o contributo de John Martin, primeiro crítico de dança americano do New York Times, que identificou o termo *modern dance*, referindo-se ao género apresentado por Martha Graham (Ribeiro, 1994b, p. 72). Martin, na sua obra *The Modern Dance*, cuja primeira edição remonta ao ano de 1933, ajudou a identificar uma nova forma de dança, que se opunha aos domínios fixos da dança clássica (Martin, 1965, p. 4) que levantava questões relacionadas não só com a forma e composição, na sua natureza estética, como também, com a consciência da conotação do movimento — “metakinesis” (1965, p. 59). Tanto Martha Graham, Doris Humphrey, como Mary Wigman são mencionadas com a perspetiva de relacionar as suas influências para a dança moderna (Martin, 1965).

Como tal, socorrendo-me das palavras de Madalena Xavier, posso concluir que “a descoberta do movimento como essência da dança terá então acontecido com Martha Graham e Doris Humphrey, nos Estados Unidos da América, e Mary Wigman e Rudolf Laban, na Europa” (Xavier, 2017, pp. 10-11).

As ideias inovadoras, que surgiram na Europa do século XIX, foram precursoras do movimento da dança moderna no panorama americano. Huxley refere François Delsarte (1811-1871) e as suas teorias como pioneiras (2006, p. 152), teorias essas que se encontram espelhadas no livro de Ted Shawn, estabelecendo o acesso ao estudo *delsarteano*. Inicialmente a sua teoria foi desenvolvida para músicos, no entanto, através dos seus discípulos, chegou ao domínio da dança, como se verifica com Rudolf Laban (Shawn, 1954). Laban para além de ter desenvolvido o método de *effort-shape*, incorporado no ensino da dança, desenvolveu também um sistema de notação de dança chamado Labanotation.

Outro contributo é-nos dado por Paul Magriel (1978) que, ao reunir um conjunto de artigos de outros autores, esboça os contornos da história da dança na América desde as danças rituais; o primeiro bailarino que se tem conhecimento, John Durang; a família Dodworth e as danças de salão em Nova Iorque; o aparecimento da dança clássica – aqui representado pelos três bailarinos Mary Ann Lee, Augusta Maywood e George Washington Smith, primeiro americano masculino da dança clássica — até à modernidade que começa com Isadora Duncan, Loie Fuller, Maud Allan, a era Denishaw e converge na Martha Graham.

Numa abordagem semelhante, mas no panorama português, Sasportes (1970), na primeira edição do seu livro, ocupou-se da história da dança em Portugal desde a idade média. A segunda edição (1991), que assina com António Pinto Ribeiro, é dividida em dois momentos cada um com o seu autor: *a trajetória da dança teatral portuguesa*, de Sasportes, e *1965-1990 - Vinte anos do Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa*, de A. Pinto Ribeiro.

Por isso, importa referir as palavras de Salavisa, quando menciona que só no início do séc. XX é que a dança se assume como uma arte maior através do *Ballets Russes* de Diaghilev, que serviram como um laboratório multidisciplinar na confluência de todas as artes (Salavisa, 2012). As primeiras apresentações do *Ballets Russes* de Diaghilev em Portugal, remontam para 1917, no Coliseu de Lisboa, e em 1918, no Teatro Nacional S. Carlos (Sasportes e Ribeiro, 1991, p. 42). No entanto, Sasportes refere que o impacto sentido não foi suficiente para influenciar projetos independentes de dança teatral e só, em 1940, é que surgiu a primeira expressão no campo da dança teatral com o VG (1991, pp. 46-47).

António Pinto Ribeiro, por outro lado, refere o período de 1965 a 1990, altura em que o BG tem uma grande expressão no panorama contemporâneo da dança teatral em Portugal, mencionando que foi com a direção artística de Jorge Salavisa, onde “os portugueses Vasco Wellenkamp e Olga Roriz se iniciaram como coreógrafos desta companhia” (1991, p. 64). M. J. Fazenda acrescenta que o BG foi uma companhia que ficou marcada pela qualidade e excelência dos seus bailarinos e coreógrafos (2020, p. 104), destacando o papel de VW e OR para a definição de um retrato do BG (2020, p. 106). *Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros* (Fazenda, 2020) é um reflexo das influências pertinentes na dança teatral depois da revolução de 1974.

Por seu turno, Elizabeth Kendall (1984), que escreve sobre o intervalo de tempo 1845 a 1930, propõe centrar-se em Ruth St. Denis e Martha Graham. No entanto, Ruth St. Denis não tem grande

destaque aqui, sendo a vida e obra de Isadora Duncan aquela que a autora vai acompanhando ao longo do livro que Deborah Jowitt assume como antecedente ao surgimento da dança moderna no final da década de 1920. Isadora Duncan, segundo Jowitt, criticava a inexpressividade do vocabulário do *ballet*, entendendo que o corpo devia ser uma “manifestação luminosa da sua alma” (Duncan, 1928, p. 52 citada por Jowitt, 1994, p. 170).

Isadora Duncan e Ruth St. Denis nasceram na mesma época, em lados opostos do continente americano, ambas aprenderam as teorias de Delsarte, viajaram para a Europa, foram inspiradas pela artista Loie Fuller (J. M. Brown et al., 1998, p. 9) que, segundo Sasportes, se “apresentou[-se] pela primeira vez em Lisboa no Real Coliseu, em Julho de 1899 (...) volta a Lisboa em 1902, e actua [sic] no D. Amélia com a companhia Satta Yacco” (1970, pp. 237-238).

Numa perspetiva complementar, Louppe também apresenta Duncan como a figura responsável pelo início da dança contemporânea nos finais do século XIX, intercalando as suas reflexões com a obra e pensamentos artísticos de Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban, Ted Shawn, José Limón, Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Trisha Brown, Pina Bausch ou Anne Teresa De Keersmaeker. N’*A Poética da Dança Contemporânea* (2012), Louppe propõe, parafraseando MJF que escreveu o prefácio da edição portuguesa, analisar a dança contemporânea a partir dos corpos em movimento, fazendo uma reflexão sobre o poder da obra coreográfica no universo imaginário de quem a vê (Fazenda, 2012a, p. 7).

Louppe sugere ainda a alteração do vocábulo *dança moderna*, que se utiliza para identificar o período da história da dança do século XX, para *grande modernidade* (Louppe, 2012, p. 46), referindo que as linguagens da dança contemporânea são diferentes das antecedentes. Assim, por estas linguagens assumirem o corpo como o seu principal objeto de trabalho e procurarem desvendar toda a sua capacidade expressiva, permitem que o corpo, quando em movimento, transporte o saber da dança contemporânea, independentemente de estar perante influências de escolas e estéticas. Matérias relacionadas com a respiração, o peso, o tempo, o espaço e a composição são colocadas em ênfase na criação contemporânea enquanto são determinantes para a compreensão do trabalho que é ao mesmo tempo corporal, teórico e performático.

Apesar da pouca escrutinação de Kendall, outros autores privilegiaram Ruth St. Denis do ponto de vista biográfico, nomeadamente, Suzanne Shelton (1981) que introduz um relato cronológico da sua vida e obra, fornecendo uma descrição qualitativa de algumas das suas coreografias e mostrando o seu impacto noutros artistas através da *Denishaw School*.

Por sua vez, o *The Mary Wigman Book* (1984) é tanto uma homenagem a Wigman quanto uma edição e tradução feita por Sorell do seu trabalho e pesquisa. Através dos textos, dos poemas e memórias de Wigman é possível perceber, por um lado, as suas teorias de composição, de forma e processo e, por outro lado, as suas reflexões sobre a dança moderna.

I wish that our contemporaries would become fully aware of their responsibilities toward their own and most alive creation, the modern dance. It does not suffice to support occasional feats of

accomplishment. They ought to prepare with the dancer the ground for the unfolding of the art's future (Wigman, 1984, p. 115).

Mary Wigman, que aprendeu as teorias de Laban e Dalcroze, fundou a sua própria escola de dança na Alemanha, em 1920. O sucesso desmedido da escola possibilitou que uma segunda fosse inaugurada em Nova Iorque, em 1931, dirigida por Hanya Holm (J. M. Brown et al., 1998, p. 5).

Regressando a Kendall, a autora atribui a Martha Graham toda a representatividade da dança moderna do século XX, perspectiva que é também referida por António Pinto Ribeiro, que refere que a história da dança moderna “tem como referência permanente a própria história coreográfica de Martha Graham” (Ribeiro, 1994b, p. 73).

Martha Graham's territory of innumerable dances and a self-sufficient dance technique is a vast but closed territory, since to create an art out of one's experience alone is ultimately a self-limiting act. If there had been other choreographers with Graham's gifts and her stature, her work might have seemed a more balanced part of the story of American dance. But as she built her repertory her own language seemed to shut out all other kinds. Even when an audience thinks it discerns traces of influence from other dance styles, the totality of Graham's theatrical idiom, its control of costumes, lights, and every impulse of the dance, makes the reference seem a mirage. Dance is not her main subject. It is only her servant (Kendall, 1984, p. 214).

Os estudos sobre os intervenientes da dança moderna demoraram a aparecer, no entanto, desde a morte de Graham que foram publicados vários relatos biográficos que competiam com a sua própria autobiografia *Blood Memory* (1991). Destaco a perspectiva de Agnes De Mille, coreógrafa e amiga de Graham, no livro *Martha: The Life and Work of Martha Graham* (1992). Curiosamente, De Mille oferece uma visão pessoal sobre o percurso de Graham, sustentada nas conversas e correspondência particulares que trocaram ao longo de 70 anos. Por este motivo, este livro torna-se um excelente contributo, principalmente por dedicar-se mais às características pessoais em prol da obra coreográfica.

Outra autora que escreve sobre uma figura marcante no panorama da dança do século XX é Marcia B. Siegel (1993), que faz um relato cronológico da vida e obra de Doris Humphrey. A autora demonstra a sua capacidade de agrupar a extensa informação e dividi-la por temas, fornecendo descrições críticas da produção coreográfica de Humphrey, que são analisadas a partir de filmes e espetáculos ao vivo.

Considero pertinente referir a seleção de artigos e textos de críticos de dança americanos com a edição de Kostelanetz, que originou no livro *Merce Cunningham: dancing in space and time* (Kostelanetz, 1992) e que se tornaram um contributo essencial para a compreensão de Merce Cunningham e da dança contemporânea.

Outros autores vão referenciando a importância do artista para o desenvolvimento da composição coreográfica moderna. A obra decidida a tornar-se fundamental nesse campo é o registo de conversas de Merce Cunningham com Jacqueline Lesschaeve, que cobre toda a carreira do coreógrafo. A escrita na forma de entrevista, assume perguntas abertas com respostas que revelam detalhes fascinantes sobre a filosofia e métodos de trabalho de Cunningham (1985).

M. J. Fazenda, no livro, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (2012b), menciona o percurso criativo de três coreógrafos da dança teatral contemporânea, entre eles Merce Cunningham. Os outros dois são Bill T. Jones e o português Francisco Camacho. M. J. Fazenda, ao entrar no domínio da história e estudos da dança, procurou analisar as obras destes coreógrafos de gerações diferentes, entrando no terreno da criação coreográfica. Adicionalmente, o contributo de M. J. Fazenda é fundamental, não só para a estabilização de termos e conceitos como *dança teatral*, *dança social*, *dança ritual*, *peça*, *coreografia*, *ballet*, *performance*, *etc.*, como também o facto de interligar o conhecimento de bailarina, professora de dança clássica e crítica de dança com o de antropóloga.

Outra abordagem que abre possibilidades de reflexão sobre a dança e a sua expressão é a de José Gil na sua obra *Movimento total — O Corpo e a Dança* (2001). O filósofo reflete sobre a dança a partir dos trabalhos de Rudolf Laban, Cunningham, Yvonne Rainer, Steve Paxton e Pina Bausch, interligando-os com os filósofos Merleau-Ponty, Kant, Husserl, Deleuze e Guattari. Para além de passar pelos movimentos do Judson Church, Pina Bausch, passando por Cunningham e pelo pós-modernismo, aborda também Steve Paxton e as suas ideias do *contact improvisation*, considerando que enquanto Cunningham pretendia libertar a dança, Rainer e Paxton procuravam libertar os corpos.

Outro contributo que me parece relevante mencionar é o de Sally Banes, uma historiadora e teórica da dança contemporânea, que analisou o desenvolvimento da dança pós-moderna nos EUA, dos anos 1960 a 1970. No seu livro *Terpsichore in Sneakers* (1987), Banes ilustra a importância dos coreógrafos do Judson Dance Theatre, em Nova Iorque.

The experiments and adventures of the Judson Dance Theater and its offshoots laid a groundwork for a post-modern aesthetic in dance that expanded and often challenged the range of purpose, materials, motivations, structures, and styles in dance. It is an aesthetic that continues to inform the most interesting work in dance today (Banes, 1987, p. 15).

Chega-nos também um conjunto dos textos destas figuras comentados por Banes, que contextualizam os trabalhos realizados por aquele grupo de artistas, os seus estilos ideias e técnicas. Os artistas de que falo são, entre outros, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton e Meredith Monk.

Outra fascinante obra, que apresenta textos de importantes coreógrafos e bailarinos da história da dança moderna, é *The Vision of Modern Dance: in the words of its creators* (J. M. Brown et al., 1998). Brown apresenta uma organização cronológica com cinco secções principais que nomeia como *the forerunners*, referindo-se a Duncan, Fuller, Wigman, St. Denis e Shawn; *the four pionners*, ou seja, Graham, Humphrey, Weidman e Holm; *the second generation*, falando de Cunningham, José Limón, Alwin Nikolais, Erick Hawkins, Anna Sokolow, Paul Taylor e Alvin Ailey; *the new rebels*, aludindo-se a Anna Halprin, Judith Dunn, Yvonne Rainer, Pilobolus, Trisha Brown, Douglas Dunn, Rod Rodgers e Twyla Tharp e, por último, *the new vision* falando de Mark Morris, Bill T. Jones, Lucinda Childs, entre outros. As introduções de cada secção permitem a interligação histórica dos assuntos e funcionam como um resumo de cada época, transformando-se num amplo e rico material para a dança moderna e os desenvolvimentos posteriores.

Numa perspetiva complementar, Anne Livet (1978) reúne material escrito por coreógrafos e bailarinos interligando-o a textos, palestras e ensaios de críticos, teóricos e historiadores de dança. Assim, apresenta uma cronologia detalhada que, apesar de seletiva, explana o contexto histórico americano no crescimento da dança pós-moderna, fazendo uma especial referência aos espetáculos e trabalhos colaborativos pós-Cunningham.

Em Portugal, essa “onda pós-moderna” começou a surgir entre os anos de 1980 e 1990, com o grande impulso da FCG, através do Serviço Acarte, criado em 1984 por Madalena de Azeredo Perdigão (Fazenda, 2012b, pp. 177-179). António Pinto Ribeiro atribuiu o termo Nova Dança Portuguesa (1991, pp. 80-93).

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição dos materiais, e a individualidade das visões do mundo (Fazenda, 2012b, p. 178).

Ora, a minha investigação, no que diz respeito à bibliografia apoia-se, por um lado, num conjunto de estudos que se dedicam à dança, nomeadamente *Dance History: an introduction* (Adshead-Lansdale & Layson, 1994); *Future of Dance Studies* (S. Manning et al., 2020); *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance* (Banes, 1987); *A Poética da dança contemporânea* (Louppe, 2012); *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (Fazenda, 2012b). Por outro lado, apoia-se nos contributos no domínio da história da dança em Portugal e com obras como, *História da Dança em Portugal* (Sasportes & Ribeiro, 1991); *Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros* (Fazenda, 2020); *O Registo da Emoção Lírica: Considerações sobre o Ballet de Wellenkamp* (Lyzarro, 1996); *O Essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado* (Guerreiro, 2017) e a autobiografia de Jorge Salavisa, *Dançar a Vida* (2012).

1.2. Metodologia

O presente processo de investigação coloca a arte e o artista no centro da investigação, pretendendo ser uma aproximação à vida e obra de VW. Pensado de forma a responder às questões que resultam da problemática e aos objetivos que dela surgem, procuro desenvolver uma abordagem de carácter sociológico acerca de uma trajetória individual de carreira nas artes. Utilizo uma metodologia qualitativa, a entrevista, procedo à análise de uma “narrativa de vida” (Bertaux, 2020), construída com o coreógrafo.

Partindo da natureza, características e relação intrínseca que tenho com VW — afinal, sou bailarina e trabalho com VW há dez anos—, surge como mote a ideia de fazer o chamado *mise en abyme* (Menger, 2005, pp. 11-12) A *mise en abyme* é inspirada na proposta de Pierre-Michel Menger³, onde o autor faz

³ V. Prefácio do Autor à edição portuguesa (Menger, 2005).

“um quadro de análise para o retrato sociológico do artista” (2005, pp. 11-12) e emerge neste estudo como uma metáfora, pois o meu trabalho visa estabelecer uma relação entre o olhar que tenho, enquanto bailarina — dentro da obra de VW — e o jogo narrativo sociológico que transporto para fora, num contexto académico.

Com efeito, tive o cuidado de elaborar um conjunto de notas detalhadas sobre os meus ensaios com VW, construindo assim um diário de bordo. Este diário, além de favorecer a minha compreensão sobre o movimento do meu corpo como campo de relação com o projeto coreográfico de Wellenkamp, contribuiu para ter uma perceção sobre as matrizes de invenção e organização do movimento de VW. Pode compreender-se este procedimento de trabalho de observação, próxima e implicada, no terreno à luz de outros trabalhos (Borges, 2001; 2007, p. 42; Caetano, 2016).

O diário de bordo foi desenvolvido entre maio de 2021 e julho de 2022, de forma a descobrir como as práticas e pensamentos estéticos de VW transitam nos seus processos de composição de movimento. Com efeito, desde o início de maio de 2021, o cerne da observação participante que realizei residiu no meu trabalho nos ensaios e espetáculos de *Amaramália 2020*, obra que foi sofrendo alterações visíveis nas formas de articular o movimento dos corpos até ao dia 8 de julho de 2021, momento em que a peça foi apresentada no Grande Auditório da FCG, em Lisboa.

De setembro de 2021 a janeiro de 2022, a observação foi feita de forma pontual, prosseguindo a obra artística supramencionada durante períodos das seguintes semanas: de 1 de setembro a 18 de setembro (um ensaio diário em dias úteis e três espetáculos); de 18 de outubro a 23 de outubro (seis ensaios e um espetáculo); de 15 de novembro a 19 de novembro (cinco ensaios e um espetáculo); de 24 de janeiro a 30 de janeiro (cinco ensaios e dois espetáculos).

Por fim, de 7 de março 2022 a 22 de julho de 2022, dando azo a um novo período de observação participante, recolheram-se notas nos ensaios do novo processo criativo de uma nova peça de VW.

Para apoiar a situar o contexto desta investigação, foi importante observar o conjunto de pesquisas e materiais que se dedicam ao artista e à sua obra. Desta forma, o meu trabalho beneficia da reunião dos contributos das publicações feitas por críticos de dança e dos artigos em jornais e revistas⁴ que são fontes que vou utilizar e que se pertencem ao arquivo pessoal de VW. No panorama nacional, tanto VW como a sua obra encontram-se representados e projetados em inúmeras publicações, como é exemplo Daniel Tércio (2007) e Cláudia Galhós (2008), *Expresso*; Manuel Neto (1985), *Diário Popular*; Jorge Listopad, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 2007; Luísa Roubaud, Paula Varanda e Lucinda Canelas, *PÚBLICO – P2* (2007). Destaco ainda as entrevistas conduzidas por MJF (1998); Carolina Franco e Ricardo Ramos Gonçalves, *Gerador* (2020). No panorama internacional são exemplos o artigo de Anna Kisselgoff (2004), *The New York Times*; Darrah Carr (2004), *The Dance Insider*; Giuseppe Distefano (2003), *Città Nuova*; Carlos Torquero (2003), *El Mundo*; Ferbau Hall (1986), *The Daily Telegraph*;

⁴ Cf. lista de publicações de críticos de dança e artigos em jornais e revistas, Anexo E. Alguns destes documentos não têm número de página.

John Percival (1986), *The Times*. Outro contributo importante foi a análise do documentário sobre o processo criativo de Wellenkamp (Simões, 2019), em *Amaramália 2020*, que estreou na televisão nacional, RTP2, em janeiro de 2022. Conto também com o contributo da análise dos programas e folhas de sala do BG, CNB e CPBC, que fui reunindo ao longo dos anos e que contêm sinopses e registos sobre as obras apresentadas.

Do ponto de vista da estratégia metodológica, no presente trabalho, tive momentos-chave distintos em situação de entrevista: foram realizadas entrevistas formais e conversas informais. Fiz duas entrevistas: uma de carácter biográfico, mais aprofundada — entrevista a VW — e uma entrevista semiestruturada temática, que realizei com MJF. MJF é Professora Coordenadora na Escola Superior de Dança (ESD) do Instituto Politécnico de Lisboa, Doutorada em Antropologia pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, fez o Curso de Dança da Escola de Dança-Conservatório Nacional, e é Membro do CRIA-Centro de Investigação em Antropologia, Pólo Iscte-IUL. A sua investigação foca-se na “dança teatral” (2012b) à luz do estudo antropológico:

Fiz a licenciatura, o mestrado e o doutoramento em antropologia, mas, sempre a trabalhar sobre dança, investigando sobre dança, pensando sempre em procurar a maneira como através da antropologia nós podíamos compreender melhor a importância da dança, quer cultural quer socialmente, na vida do ser humano e das comunidades humanas (excerto da entrevista feita a M.J. Fazenda, 2022).

Fiz também nove entrevistas que foram conversas informais, tiveram um carácter exploratório, pois são não estruturadas, mas visaram conhecer a obra de VW. Estas últimas resultaram das conversas informais com os bailarinos Benvindo Fonseca, Francisco Rousseau, Paula Fernandes, Cláudia Sampaio, Maria Mira, Beatriz Mira, Francisco Ferreira, Ricardo Henriques e Tiago Barreiros. Estas conversas informais foram transformadas em material que vou utilizar, de forma cautelosa, nesta análise, pois têm um carácter diferente das outras entrevistas – uma mais biográfica, narrativa de vida de VW, e outra, entrevista semiestruturada, que fiz com a especialista do mundo da dança, MJF.

Os entrevistados são três ex-bailarinos do BG, cinco colegas bailarinos da CPBC e a atual diretora artística da mesma companhia. Aos meus entrevistados, pedi a devida autorização para citar os seus nomes e as notas que fiz com as suas palavras, nesta tese⁵.

As entrevistas exploratórias visavam a compreensão da obra de VW do ponto de vista de quem o interpretou e favorecia a narrativa, permitindo que o entrevistado seguisse o seu próprio fio condutor na sua intuição sobre o tema. Estas entrevistas tiveram como principal objetivo captar os efeitos causados nos entrevistados pela grande matriz socializadora, que neste caso, seria o seu trabalho como bailarinos nos trabalhos de VW, colocando o foco no dinamismo das suas obras coreográficas. A pergunta “*como chegou/chegaste à dança*”, que dava início à entrevista exploratória e contextualizava o indivíduo, permitiu que o entrevistado se centrasse na sua própria trajetória individual de carreira, numa narrativa

⁵ Cf. Quadro 1 - Perfil dos entrevistados, Anexo A.

de vida, relacionando-se depois com a problemática desta dissertação. Como tal, cada entrevista começava com uma pergunta retrospectiva, uma vez que cada entrevistado expunha o seu percurso profissional, partilhando simultaneamente as suas experiências de trabalho com o VW.

Sendo que as entrevistas favoreceram gerações diferentes, também os seus contributos diziam respeito a diferentes estados da vida e obra de VW. As entrevistas exploratórias realizadas aos três ex-bailarinos do BG detalharam, mais concretamente, o período de 1977 a 1996, fase em que VW era coreógrafo residente, ensaiador e professor do BG. A entrevista à atual diretora artística da CPBC permitiu-me não só abarcar a sua trajetória de bailarina na companhia, mas também perceber o seu percurso como ensaiadora e produtora, desde 2019, culminando na sua experiência na direção, desde 2021. As restantes entrevistas exploratórias foram, de certa forma, mais focadas nas últimas obras de VW, período de 2019 até à data da entrevista. Interessou-me que os meus colegas aprofundassem os momentos de ensaios e pensassem no vocabulário físico que adquiriram do estilo de VW.

Na segunda fase, entrevistei MJF. Tratou-se de uma entrevista aprofundada, temática, que me deu um olhar conhecedor, crítico e aprofundado da obra de VW. Segui uma grelha de entrevista desenvolvida para o efeito, mas de uma forma pouco diretiva e com a flexibilidade necessária para a entrevistada tomar o rumo que considerava mais pertinente⁶. Iniciei a entrevista com a mesma questão das entrevistas exploratórias, de forma a permitir que a minha entrevistada contasse a sua história na dança. Verifiquei um cruzamento de percursos entre o objeto em estudo e a entrevistada, que começou no sétimo ano da formação artística na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional (EADCN). A informação relativa a este cruzamento de percursos foi fundamental uma vez que contribuiu para o meu entendimento sobre a experiência de VW como professor de técnica de dança moderna, profissão que acumulou com a coreografia e que, numa osmose, influenciou não só a sua prática, como também os jovens que aspiravam ser bailarinos.

Preocupe-me, também, em entender o ponto de vista da entrevistada sobre a trajetória individual da carreira de VW, as suas opiniões críticas e análises estéticas às obras coreográficas. Esta entrevista permitiu-me pensar o percurso de VW a três níveis — macro (o mundo da dança); meso (a dança em Portugal) e micro (a trajetória individual de VW).

De acordo com a entrevistada, MJF, o facto de me encontrar numa posição privilegiada de acesso, por ser bailarina da companhia de VW, foi, certamente, útil para desvendar “uma série de vocábulos, de movimentos que constituem uma espécie de linguagem que são recorrentes na sua obra (...). A Rita está aí e, de dentro, pode perceber, que recorrências é que há.” (excerto da entrevista feita a M. J. Fazenda, 2022).

Na terceira fase, entrevistei VW⁷, o foco do meu trabalho. Desenhei uma grelha de entrevista para a ocasião, que desejava captar as configurações do indivíduo e fazer aparecer os princípios que geraram a diversidade das suas práticas. A maioria das perguntas estava relacionada, por um lado, com a precisão

⁶ Cf. entrevista a Maria José Fazenda, Anexo C.

⁷ Cf. entrevista a VW (trabalhada e analisada em várias dimensões), Anexo B.

dos contextos — onde? em que altura?—, com os desafios que foi encontrando ao longo do caminho, com as pessoas que desempenharam um papel fundamental para o desenvolvimento do seu percurso e com as suas “rugas biográficas”, que formaram a sua trajetória de carreira e, por outro lado, pretendia investigar o pensamento artístico e estético e a forma como esses pensamentos se envolvem nos seus processos de criação através do movimento do corpo.

A entrevista semiestruturada assumiu um carácter biográfico e permitiu que o meu entrevistado fluísse no seu terreno das memórias, no seu próprio ritmo e dinâmica histórica. O desencadeamento deste terreno das memórias contribuiu para o aparecimento das configurações do indivíduo, importante para o meu entendimento sobre as suas vivências, sobre o início da sua experiência na dança, com as suas complexidades e contradições.

O suscitado da memória contribuiu para a emergência das configurações de VW e, conseqüentemente para preparar o terreno para formular o índice deste trabalho, uma vez que trabalhei a entrevista e fiz a análise das seguintes dimensões: (1) pessoal; (2) formação; (3) carreira de bailarino; (4) pessoas influentes no seu percurso profissional; (5) formação internacional; (6) carreira de coreógrafo; (7) carreira de professor e (8) direção artística. Assim, se o ponto de partida coloca o indivíduo no centro deste trabalho, os seus comportamentos e vivências determinam o rumo de ação dos acontecimentos.

Neste sentido, quando VW refere o facto de ter sido muito difícil iniciar um caminho na dança, uma parte dele demonstra o trabalho que foi necessário para conseguir prosseguir uma carreira como bailarino e, conseqüentemente, como coreógrafo:

Eu nem sequer tinha um excelente corpo para dançar. Conheci bailarinos do Verde Gaio que tinham corpos fantásticos e que começaram tarde, mas tiveram oportunidade porque ou tinham ginástica ou já vinham e tinham uma relação com o corpo muito grande. Eu nunca tive nada disso e, portanto, foi muito, muito, muito difícil para mim (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

No entanto, talvez tenha sido a busca incessante pelo entendimento do corpo que o desafiou a desenvolver uma relação de prazer com a dança — “Para mim dançar foi tudo. Tinha paixão por dançar”⁸ (Wellenkamp in Quaresma, 1983) — que o fez mudar o rumo da sua carreira, procurando aprender com os melhores artistas nos EUA — um “turning point” (Abbott, 2001, pp. 241-260) da sua carreira de bailarino.

A entrevista semiestruturada a VW teve lugar no dia 23 de abril de 2022. Foi filmada na sua totalidade, durou aproximadamente uma hora e meia e foi realizada no centro do estúdio da CPBC. À data da entrevista, VW contava com 80 anos de idade e continua ainda hoje, enquanto escrevo esta tese, no estúdio da CPBC a coreografar, estando no início de um novo processo de criação.

⁸ Fonte do arquivo pessoal de VW: Anexo E. Documento sem página: Quaresma, M. L. (1983, 26 abril). Dançar, foi a grande paixão de Vasco Wellenkamp, o português coreógrafo da Gulbenkian. *O Globo*.

Utilizarei nesta dissertação excertos das entrevistas realizadas a VW e a MJF. Estas duas entrevistas procuraram descrever as configurações do indivíduo e da sua trajetória de vida. Com isto, foi possível compreender, por um lado, as disposições do indivíduo, a sua dimensão pessoal, os seus modos práticos de aprendizagem, o seu percurso na dança (destacarei um *turning point* na sua carreira), e os desafios que sentiu na sua vida artística, numa análise sociológica. Por outro lado, são bases igualmente muito úteis para analisar as suas disposições artísticas, as suas teorias estéticas, os seus processos criativos e o seu registo lírico, numa análise sobre a emoção e carga da obra do artista. Desta forma, analisei as disposições e variações de Wellenkamp para compreender o indivíduo, cada momento da sua trajetória individual e as “rugas biográficas” mais significativas (Lahire, 2004, p. 35), que permitiram momentos de mudança, que são a sua história de vida.

Para analisar e apresentar as entrevistas, utilizo a ideia de Howard Becker, com a sua “estratégia em mosaico” (Becker, 1993, p. 104) e os retratos sociológicos de Bernard Lahire (2004), da mesma forma que Vera Borges (2008, 2014) e Ana Caetano (2016, pp. 41-54) o fizeram antes. Do ponto de vista da análise da obra de VW, utilizo o contributo dos trabalhos de MJF, na entrevista a VW (1998), e de Miguel Lyzarro (1996). Sigo estes trabalhos a par e passo na forma de apresentação. Estas duas dimensões de análise e de apresentação da mesma permitem-me estudar as “pequenas partes da realidade” (Becker, 1971, p. 102, citado em Borges, 2014, p. 78) que constroem o “retrato sociológico” (Lahire, 2004) de VW.

Ora, a minha investigação distingue-se das anteriores porque, ao enfatizar a história de vida de Wellenkamp, contada pelo próprio, pretendo apresentar as minhas próprias interpretações sobre as várias fontes de informação que recolhi. Assim, nesta investigação, “each piece added to a mosaic adds a little to our understanding of the total picture” (Becker, 1971, pp. 65-66, citado em Borges, 2014, p. 78).

A imagem do mosaico é útil para pensarmos sobre este tipo de empreendimento científico. Cada peça acrescentada num mosaico contribui um pouco para nossa compreensão do quadro como um todo. Quando muitas peças já foram colocadas, podemos ver, mais ou menos claramente, os objetos e as pessoas que estão no quadro, e sua relação uns com os outros. Diferentes fragmentos contribuem diferentemente para nossa compreensão: alguns são úteis por sua cor, outros porque realçam os contornos de um objeto (Becker, 1993, p. 104; v. a este propósito Borges, 2014, pp. 77-78).

O método de investigação assenta na relação da inquirição das origens e evolução da dança com a época atual de forma a estabelecer uma análise teórica sobre as práticas de composição de VW e sobre as várias dimensões que constituem o artista. O meu conhecimento sobre VW tem sido acumulado ao longo de dez anos, numa relação coreógrafo-intérprete e estou certa de que todas as conversas informais que fomos tendo ao longo dos anos contribuíram para este trabalho.

CAPÍTULO 2

Vasco Wellenkamp

2.1 Para um modo de ser

Eu nasci três vezes, a primeira vez foi quando nasci mesmo, em 1942, no meio de uma guerra. Depois nasci quando comecei a perceber a dança pela primeira vez, aliás eu comecei a dançar tinha para aí 18 anos, já quase 19 anos. E depois nasci quando fui para a América, trabalhar com a Martha Graham (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

As palavras iniciais revelam as grandes configurações orientadoras para VW, que definem e delimitam acontecimentos marcantes – o nascimento. Se o ato de nascer implica o início de uma vida, as três referências feitas desvelam momentos chave que deram lugar a uma nova vida, ou a uma extensão da mesma. Assim, por referência cronológica vou destrinçar cada momento, a par e passo com o ponto de vista de VW.

2.1.1 A vida antes da dança

VW nasceu dia 11 de janeiro de 1942 em Lisboa, descendente de um bisavô, que era engenheiro dos Caminhos de Ferro originário da Alemanha do Norte, que se enraizou em Portugal em 1901 (Lyzarro, 1996, p. 57).

VW nasce na década em que surge a primeira expressão em Portugal no campo da dança teatral, VG, assunto que retomaremos no ponto 3.2.2. No entanto, as origens sociais de VW não estão relacionadas com o panorama da dança e é o resultado das influências sentidas pela escola que o expõem à cultura erudita. VW evoca instintivamente o gosto pelo teatro: “Eu desde muito novo gostava muito de teatro e tinha muita vontade de ser ator porque aprendi isso na escola. Eu queria ser ator (...)” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). Ao socorrer-se das lembranças escolares, fica claro que as configurações familiares não foram determinantes para o interesse pelas artes performativas, colocando-o numa situação de influência educativa.

A família é um assunto que permanece misterioso, porém, foi a situação familiar que fez com que VW ficasse disponível para entrar num novo processo de construção identitária, não através da imitação de comportamentos ou do incentivo a participar em atividades culturais, mas sim através do universo familiar que lhe incutiu as primeiras estruturas mentais.

2.1.2 As experiências de trabalho iniciais

VW começou a trabalhar muito cedo como forma de subsistência, por força do estatuto socioeconómico familiar. Quando relembra esse período, dá-me pistas sobre uma disposição laboriosa, que é também

visível ao longo do seu percurso na dança: “trabalhei muito na minha vida, comecei a trabalhar com 13 anos de idade” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Tem, então, desde os 13 aos 20 anos, uma série de experiências profissionais, pela necessidade do trabalho assalariado. Se durante a infância e adolescência, VW trabalhou muito, como refere, é, portanto, visível que tenha interiorizado uma relação próxima com o trabalho, demonstrando uma disposição dedicada e laboriosa, características que mantém ao longo da sua vida.

VW apreciou a variedade dessas experiências profissionais: “Trabalhei numa farmácia, numa loja de modas, trabalhei numa papelaria” (ibid), mas de todas as experiências antes da dança, refere com entusiasmo o trabalho que efetuou “num escritório de tecidos, que era uma coisa maravilhosa. Eu tinha de arquivar tecidos que vinham do estrangeiro, que eram coisas maravilhosas!” (ibid). Destaco elementos importantes do património de disposições e de preferências de Wellenkamp. Neste caso, diferentemente dos outros trabalhos, tratava-se inicialmente de uma propensão para gostar do que era e vinha do estrangeiro, visto como novo e evoluído.

Do modo como VW descreve as suas atividades de trabalho iniciais, confessa ter amadurecido muito cedo, assimilando valores que ficaram vincados no seu carácter, traços de personalidade associados ao facto de começar a trabalhar muito cedo: “fiz muitas coisas, o que foi uma grande experiência de vida. Eu comecei a ser adulto muito cedo. Estudava à noite” (ibid).

2.1.3 A rutura biográfica — um novo modo de ser

Numa variação do comportamento, VW, aos 18 anos de idade (1960), toma uma decisão que alterou o rumo da sua vida e redefiniu a sua imagem pessoal, para uma reivindicação identitária artística.

O interesse pelo teatro era notório, inculcado pela escola, transformando VW num espetador habitual de teatro: “O Teatro Tivoli trazia muitas companhias estrangeiras de teatro, sobretudo teatro e mímica” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). Por oposição, a dança surge por mera casualidade. VW relata a cena como um acaso, uma vez que foi por esperar a namorada da escola nas suas aulas de ballet com Margarida de Abreu, que VW conheceu duas pessoas, Armando Jorge e Carlos Trincadeiras, que desempenharam um papel fundamental na sua vida, influenciando-o a aprender a dançar. Estes dois nomes impulsionadores juntar-se-ão a outros tantos que serão extremamente influentes na vida de VW.

Armando Jorge, formado por Margarida de Abreu, estava, nesta altura, na transição de estudante de dança para profissional, assumindo o cargo de primeiro-bailarino dos Bailados do Verde Gaio, em 1961, cargo que ocupou apenas por um ano, uma vez que no ano seguinte viajou até ao Canadá para dançar na companhia *Grands Ballets Canadiens*. A par da sua reputação internacional, alcançada pelo trabalho desenvolvido com Maurice Bejárt no Ballet do XXème Siècle, também em Portugal alcançou prestígio. Armando Jorge fez parte do elenco e coreografou para o BG e, mais tarde, dirigiu artisticamente a CNB (Ribeiro, 1991, p. 74).

Carlos Trincheiras, bailarino português aluno de Ruth Asvin e Margarida de Abreu, também teve uma carreira internacional, procurando alargar o seu conhecimento na escola de Marie Rambert, em Londres. Um dos mais dotados bailarinos em Portugal, foi intérprete de Círculo de Iniciação Coreográfica de Margarida de Abreu e da primeira geração de bailarinos do BG. Para além de ter coreografado para o BG, também viu as suas obras a serem dançadas pela CNB (Sasportes & Ribeiro, 1991, p. 64). Apesar de ter estado no estrangeiro, Carlos Trincheiras é um grande impulsionador para a carreira de VW, apoiando-o e motivando-o em várias fases, como irei descrever ao longo do trabalho.

Observo que, apesar da resistência à mudança de VW, camuflada com pretextos de já não estar na idade para modificar o corpo para as exigências físicas que a dança requer, a proposta dos dois bailarinos proporcionou um momento de mudança biográfica, extremamente significativo para a sua trajetória. Assim, deixando de lado uma visão baseada em classes que pressupõe que a cultura é apenas para uma elite educada, VW começa a aprender bailado clássico.

2.2 Para um percurso na dança como bailarino

2.2.1 A formação especializada em dança

Em 1960, com 18 anos de idade, Wellenkamp, influenciado por Armando Jorge e Carlos Trincheiras, “iniciou os seus estudos de dança com Margarida de Abreu e Fernando Lima, no Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio” (Lyzarro, 1996, p. 57).

Wellenkamp inicia-se no bailado com a professora Margarida de Abreu, uma figura influente na dança em Portugal, que assumiu um papel formativo preponderante, num período em que o ensino artístico e a profissionalização em dança em Portugal eram praticamente inexistentes (Sasportes e Ribeiro, 1991, pp. 49-51).

A ela [Margarida de Abreu] se deve não só a criação de uma geração, primeiro de bailarinos e depois de professores, saídos do seu estúdio e do seu grupo de bailado, como também, e acima de tudo, de um significativo grupo de criadores - que vão de Águeda Sena a Olga Roriz, passando por Fernando Lima, Carlos Trincheiras, Armando Jorge, Vasco Wellenkamp e Jorge Trincheiras (...) (Laginha, 2021, p. 95).

Ao contrário do sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, criado por Émile Jacques-Dalcroze, que Margarida de Abreu aprendeu com a professora grega Sosso Dukas Schau (Laginha, 2021, pp. 96-97), as suas aulas dedicavam-se à dança clássica. A Dalcroze, músico de origem, que questionou o corpo a partir da sua experiência musical, indica-se os primórdios da dança contemporânea (Louppe, 2012, p. 120), procurando “estabelecer relações imediatas entre a música exterior e a música que canta em cada um de nós e que é simplesmente o eco dos nossos ritmos individuais, dos nossos desgostos, alegrias, desejos, poderes” (Dalcroze, 1981, citado em Louppe, 2012, p. 167).

Neste contexto, mencionar a escola de Dalcroze torna-se fundamental e é, aliás revelador, porque a consciência da herança da arte dalcroziana integrou, ainda que de forma subtil, o método de ensino de Margarida de Abreu, tal não seja por lhe escapar preparação e carreira no bailado clássico. VW não ficou alheio a este facto, criando uma relação estreita entre a música e a dança que, de algum modo, permitiu influenciar a sua obra, ao ser uma linha condutora fundamental para o seu trabalho.

Desprovido, ainda, de uma intenção de profissionalização na área, VW inicia a sua formação artística no bailado clássico, nas aulas de Margarida de Abreu. A técnica de dança clássica, base sobre a qual se sustenta o trabalho de Wellenkamp, é uma técnica bastante rigorosa, com uma formatação precisa e uma estética delimitada. O ensino deve ser abordado gradualmente desde a sua complexidade esquemática até à dança expressiva em cena, exigindo o domínio pleno do corpo (Vaganova, 1969, pp. 40-49). De facto, o bailado clássico abrange movimentos complexos que rapidamente evidenciaram as dificuldades físicas de VW — “Eu nem sequer tinha um excelente corpo para dançar (...) foi muito, muito, muito difícil para mim” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022) —, associadas ao facto de ter iniciado tarde a sua formação em dança.

No entanto, esta visita à estruturação corporal ficou marcada pela insistência num exercício duradouro de adaptação física que, de maneira inversa, fez com que VW respondesse com mais trabalho às exigências que o estudo especializado na dança requer, começando a evoluir e, conseqüentemente, a sentir alegria ao aprender a dançar.

A primeira vez que fazes duas *pirouettes*⁹ bem feitas, quando estás a fazer um *pas de bourrée*¹⁰ bem feito, quando comesças a sentir o prazer da música... foi muito importante para mim! O prazer de estar com a música, foi o primeiro grande impulso para eu querer estar na dança, mais do que a própria dança. Porque eu nunca tive muitas condições físicas para a dança (excerto da entrevista feita a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Porém, se a dança clássica ficou marcada por dificuldades físicas, o entusiasmo de VW recaiu maioritariamente na relação da dança com a música, sensação que ecoa em toda a sua obra coreográfica. Mais uma vez, este sentimento de deleite, não deixará de me indicar uma possível influência, ainda que numa leve camada imperceptível, da formação académica de Margarida de Abreu, orientada para a arte dalcroziana, que procurava “o corpo para nele identificar o estado original dos fenómenos musicais,

⁹ *Pirouette* trata-se de uma volta completa do corpo sobre um pé. As *pirouettes* podem ser executadas em várias posições, mas são sempre ou *en dedans* – quando a volta acontece para dentro em direção à perna de apoio; ou *en dehors* – quando a volta acontece ao girar em direção à perna de apoio. Trata-se de um movimento que exige muito controlo e equilíbrio do corpo uma vez que ocorre sobre uma perna que gira em torno de um ponto. O corpo deverá estar centrado sobre a perna de apoio, mantendo o alinhamento do corpo em quadrado. A força do momento é fornecida pelos braços que, normalmente, permanecem imóveis durante a volta. O olhar é extremamente importante para que a *pirouette* seja bem executada uma vez que deve fixar um ponto definido no espaço, sendo a última coisa a mover-se no momento da volta, regressando, em primeiro lugar, ao ponto que foi fixo anteriormente (Vaganova, 1969, p. 251).

¹⁰ *Pas de bourrée* é um movimento de conexão auxiliar. Tem várias variações e imensas possibilidades de direção. Pode, por exemplo, iniciar com o pé esquerdo apontado para o lado (sola direita totalmente no chão) ao mesmo tempo que a perna direita está em *demi-plié*. Depois o pé esquerdo, em meia ponta, aproxima-se do pé direito, que levanta levemente em direção à 2ª posição sem se mover muito do local. Por fim o pé esquerdo fecha em *demi-plié* (Vaganova, 1969, p. 79).

como se o corpo ocultasse todo o conjunto das expressões artísticas e o segredo da sua criação” Louppe, 2012, p. 169).

Entretanto, e fora do domínio de Margarida de Abreu, outros desenvolvimentos na dança começaram a surgir, como foi o caso do Centro de Estudos de Bailado apadrinhado pelo Instituto de Alta Cultura e criado por Luna Andermatt, em 1956. A escola sediou-se no Teatro Nacional S. Carlos com o propósito de “formar intérpretes com o perfil de bailarinos clássicos” (Ribeiro, 1991, p. 58).

VW demonstra, mais uma vez, a disposição trabalhadora, ao acumular várias aulas para desenvolver conscientemente a sua técnica de dança.

(...) havia uma escola, que era a da própria companhia, mas depois havia a escola à noite, que era a do próprio São Carlos [Escola de Bailado Clássico do Teatro Nacional de S. Carlos]. E é nessa escola que eu desenvolvi muito. No princípio dos dois primeiros anos pronto já está muito empenhado (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022)

Outro elemento importante para a superação das limitações físicas pode dever-se ao facto de VW ter tido outros professores no início da sua formação, experienciando abordagens dos vários profissionais por quem passou. Por conseguinte, VW refere a importância da influência de Daniel Seillier na sua formação: “Eu tive um professor extraordinário, que era um professor que vinha da Ópera de Paris, que se chamava Daniel Seillier” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). Daniel Seillier, formado na Academia Nacional de Dança da Ópera de Paris, foi contratado pelo Instituto de Alta Cultura, em 1961, para lecionar na Escola de Bailado Clássico do Teatro Nacional São Carlos, abandonando a companhia Marquês de Cuevas¹¹.

Porém, urge lembrar que a guerra colonial forçou jovens a irem para a guerra: “Fui para a tropa, quer dizer o serviço militar. Fui três anos para Angola (...) quando eu tinha 21 anos” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). Nas palavras de Louppe, “ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (Louppe, 2012, p. 69). Todavia, nem a guerra colonial forçou a interrupção da prática da dança de VW, que, com a perspetiva de exigência de trabalho que a dança requer, encontrou alternativas para continuar a aprofundar a consciência do seu corpo. Concretamente, a impressão de uma trajetória escolar que exigiu muito esforço e dedicação, desencadeia em VW o estímulo de continuar a exercitar o corpo, para não perder o que tinha aprendido até então.

(...) o que me aconteceu foi que eu fiz, durante os 2 anos e tal que estive na tropa, aula todos os dias, sozinho. Tinha um estúdio que era da largura deste linóleo (...) tinha um tapete no chão e tinha uma barra que tinha mandado fazer. Fazia todos os dias barra, todos os dias trabalho de chão e ganhei muita flexibilidade, porque eu não podia fazer mais nada do que isso. Foi a única maneira que eu tive para não perder completamente o meu contato com o físico e isso foi muito importante para mim, porque tive de me dominar e tive de deixar tudo o que eu tinha aprendido e não esquecer nada

¹¹ Ribas, T. (1961). Dicionário do Ballet moderno, 1962, p. 379.

relativamente ao alinhamento do corpo (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

2.2.2 A carreira de bailarino

Apesar da inexperiência de Abreu no bailado clássico, o alcance da sua iniciativa começou a preparar bailarinos para a profissionalização na área da dança. VW começa a dançar profissionalmente, em 1962, no VG, grupo criado em 1940, dois anos antes do nascimento de VW, em plena II Guerra Mundial. Em Portugal, o clima opunha-se ao declínio sentido no resto da Europa, progredindo em ideias e atividades, motivadas pelo governo português (Gonçalves, 1999, citado em Nunes, 2014, p. 5).

O Salazarismo utilizava organizações e atividades culturais para difundir a sua propaganda e transmitir a ideologia do regime (Nunes, 2014, p. 5). O grupo de dança Verde Gaio, foi criado nesse contexto, motivado pelo Secretário da Propaganda Nacional, António Ferro, que convidou Francis Graça a criar “um grupo de danças folclóricas teatralizadas”, com objetivo artístico de estilizar as expressões culturais portuguesas (Sasportes e Ribeiro, 1991, p. 47). A estreia da companhia aconteceu na Exposição Mundo Português, no Teatro da Trindade a 8 de novembro de 1940, com as obras *A Lenda das Amendoeiras; Ribatejo; Inês de Castro* e o *Muro Derrete*, de Francis Graça. “Assim nasceu o Verde Gaio (...) *bailados russos portugueses*”, décadas depois dos espetáculos dos *Ballets Russos de Diaghilev* passarem por Lisboa (Sasportes, 1979, p. 81).

Todavia, a incapacidade que a companhia tinha de se exceder técnica e esteticamente fez com que, a determinado ponto, houvesse necessidade de uma reformulação. Como tal, em 1960, Margarida de Abreu e Fernando Lima assumem a direção e reestruturam a companhia numa vertente mais clássica em oposição às direções anteriores (Sasportes, 1979, p. 84).

Muitos alunos de Margarida de Abreu acabaram por integrar o elenco da companhia Verde Gaio e Wellenkamp não foi exceção. De certa forma, o percurso natural de quem se dedica a qualquer tipo de estudo é a vertente profissional, no entanto, VW descreve-me que a decisão foi também fortemente motivada pelo fator económico, tornando-se uma vantagem seguir a via profissional: “é claro, fui para a dança porque ganhava o dobro do que eu ganhava nos meus outros empregos” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Porém, quando VW descreve o início da sua carreira refere a preocupação que teve com a aceitação familiar da área profissional que escolheu: “E agora como é que vou dizer ao meu pai?” (ibid). Verifico que a sua escolha profissional despertou tensões relacionadas com classe e género. A dança na época, não possuía estatuto de profissão e era, mais vincadamente do que hoje, um ofício caracterizado como feminino, por estar fortemente associado à delicadeza dos gestos e detalhe no movimento do corpo. Com efeito, a ideia socialmente criada do ser masculino, ligada à força e virilidade e reforçada no contexto do tradicionalismo, contradiz com a lógica social que existe sobre a dança, colocando em causa a masculinidade daqueles que praticam dança erudita ou teatral, relacionando-os com a homossexualidade.

Dizeres que andavas no ballet era sinónimo de que tu eras um homossexual e não era verdade. O que é mais curioso é que no Verde Gaio eram para aí uns cinco ou seis (bailarinos), sabes gente mesmo do povo, sabes que eu vi lá algumas brigas, murros e tudo dentro do camarim (...). Na tropa tive muitas reações. (...) Quando cheguei apresentei-me ao meu comandante, eu era Furriel Miliciano. Quando cheguei apresentei-me ao meu comandante, e ele disse «Ah! Você é que é o bailarino?» Sabes, aquela coisa como quem diz «sou porquê, meu comandante, há algum problema?» E ele disse «não, não». E depois com os meus colegas evidentemente eles perceberam. Gozavam e eu gozava como eles também (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Durante o período em que estive no VG, VW interpretou obras coreografadas por Margarida de Abreu e Fernando Lima, mas pouco refere sobre este período. Observo que a carreira de bailarino de VW é pouco expressiva uma vez que, tanto nos arquivos históricos sobre o VG, como também nas suas memórias orais não existem pistas que detalhem a sua experiência de intérprete. Porém, refiro a título de curiosidade que, enquanto VW estava no elenco do grupo VG cruzou o seu percurso com Amália Rodrigues, figura que mais tarde inspiraria a obra coreográfica da sua vida.

Importa mencionar que entre os bailarinos do grupo estava Carlos Trincheiras, pessoa que desempenhou um papel fundamental na vida de VW e que atuou como uma “pequena força” (Abbott, 2001, citado em Borges, 2014, p. 6), influenciando a trajetória de carreira de VW: “Foi outra vez o Carlos Trincheiras, pessoa a quem eu devo muito, porque foi ele que me ajudou muito a entrar no VG e depois a entrar no Grupo Gulbenkian de Bailado” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). É notável que Carlos Trincheiras teve um papel fundamental, uma vez que, de certa forma, a ele se deve a existência e continuidade da carreira de bailarino de VW.

Em tom de contextualização, o BG teve origem com o Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado, em 1961, sob a direção artística de Norman Dixon, estrutura que contava com o apoio financeiro da FCG (Fazenda, 2020, p. 104; Ribeiro, 1991, p. 56). No entanto, o projeto só viu continuidade e desenvolvimento quando a FCG assumiu a sua gestão e administração, apresentando-se em 1965, com o nome GGB, agora sob a tutela do Serviço de Música da FCG, presidido por Madalena de Azeredo Perdigão (Fazenda, 2020, p. 104; Laginha, 2021, p. 130; Ribeiro, 1991, p. 56). Em 1975, marcada pelas expressivas remodelações pós-Abril de 74, o grupo altera o nome para BG. VW integra o elenco a partir da temporada 1967-68, ainda na fase GGB (Laginha, 2014, p. 145).

Começámos numa cave na Rua da Beneficência, que é perto da Gulbenkian. Veio um coreógrafo inglês, um grande coreógrafo inglês que era Walter Gore. (...) A Gulbenkian, a partir daquele grupo [Grupo Experimental de Ballet], formou o Grupo Gulbenkian de Bailado (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

No que diz respeito ao desenvolvimento do GGB, espelhado por Walter Gore num texto de intenções incluído no programa impresso da estreia da companhia a 23 de dezembro de 1965, o objetivo era o de “criar um repertório para o Grupo que incluísse peças do bailado clássico e do bailado moderno”

(Ribeiro, 1991, p. 57)¹², apostando na formação de coreógrafos portugueses. Como tal, no período de Gore, além da companhia apresentar inúmeras coreografias originais suas enquanto diretor artístico, também Águeda Sena, Carlos Trincheiras e Francis Graça tiveram a oportunidade de ver as suas obras incluídas no repertório do grupo (Fazenda, 2020, p. 104; Ribeiro, 1991, p. 57). Descrito nesse texto estava ainda explanada a sua intenção de criar um repertório com obras de dança moderna ao mesmo tempo que mantinha os bailados clássicos (Laginha, 2021, p. 143; Ribeiro, 1991, p. 67).

O paradigma mudou quando Milko Šparemblek, assume a direção artística em outubro de 1970 (Laginha, 2021, p. 145). VW sublinha a importância que a direção artística de Šparemblek teve no seu trajeto uma vez que esta direção privilegiava o repertório moderno, o que por si só permite novas possibilidades de movimento. Ora, para um bailarino que para além de ter iniciado tarde a sua formação artística, também tinha visíveis dificuldades físicas que não favoreciam na prática da dança clássica, explorar a dança moderna permitiu que VW descobrisse o seu corpo e o movimento do seu corpo como um instrumento de expressão.

A pouco e pouco a companhia foi-se transformando para uma companhia mais portuguesa, na altura que veio o Milko Šparemblek. Aí sim, a companhia deu uma grande volta! Foi quando começou a largar o clássico para fazer contemporânea ou moderno, melhor dito. Essa passagem foi para mim muitíssimo importante, porque enquanto no bailado clássico eu não tinha muita possibilidade de evoluir... aliás eu pus muitas vezes isso em causa, se continuava se não. Mas depois com o Milko Šparemblek eu tive a oportunidade de começar a ter muito mais presença, porque a dança contemporânea dá uma outra liberdade de expressão e outra possibilidade de sermos mais individuais na maneira como mexemos. Não tem grandes exigências, de grandes *développé*¹³..., portanto eu aí comecei a ter um domínio maior do ponto de vista da dança (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Um marco importante na direção de Šparemblek, não só para VW como também para a companhia e público, foi a vinda do coreógrafo Lar Lubovitch, “cuja criação para a companhia, *Algumas reacções de algumas pessoas algures no tempo ao ouvirem a notícia da vinda do Messias (1971)*, motiva de modo surpreendente a generalidade dos artistas, no sentido do novo” (Lyzarro, 1996, p. 57). Observo, que a partir desta experiência VW começou a despertar, ainda de forma inconsciente, para o campo da criação.

Mais tarde começaram a vir coreógrafos americanos trabalhar connosco e houve uma vez que veio um coreógrafo que me influenciou muito, que foi o Lar Lubovitch (...) Ele já trabalhava muito no sentido do grupo, ele foi um grande impulsionador dessa linha coreográfica, dessa composição de grupos que me fascinaram muito (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

¹² 1º Programa de Sala do Grupo Gulbenkian de Bailado, Teatro Tivoli, 25 de janeiro de 1965.

¹³ Um *développé* é um movimento no qual a perna de trabalho é puxada até o joelho da perna de apoio e lentamente estendida para uma posição aberta no ar. *Développés* podem ser executados em todas as direções do corpo. Eles são feitos com o pé de apoio no chão, sobre o corpo (Vaganova, 1969, p. 50).

Na sequência deste contacto, VW é motivado pela necessidade de mudança, num raciocínio de retomar os estudos artísticos. Este contexto desencadeia o desejo de saber mais e ir à fonte da dança moderna, que origina um *turning point* na sua carreira, através da mobilidade para Nova Iorque.

(...) trabalhei numa companhia clássica e depois tive essa percepção e essa possibilidade de abrir novos horizontes. Nessa altura ainda na minha carreira de bailarino. No fundo, fui influenciado por dois ou três coreógrafos que nessa altura passaram por aqui e com os quais fizemos coisas novas. (...) Lubovitch, por exemplo. Quando chegou aqui foi algo de completamente novo: tive o choque de quem vê algo pela primeira vez. A partir daí eu quis compreender “aquilo”, ir à origem. Fui para a América, já era tarde para mim — tinha 30 anos — mas trabalhei exaustivamente e julgo que consegui um razoável aperfeiçoamento técnico na dança moderna. Depois regresssei à minha base clássica e fui criando a simbiose das duas técnicas para encontrar a minha própria linguagem¹⁴.

A última vez que VW tem memória de ir a cena na qualidade de bailarino foi com o bailado Quebra-Nozes. Ao ser criada uma companhia nacional de repertório, a CNB, focada essencialmente no repertório clássico, o BG pôde gradualmente despedir-se do universo ballético, levando pela última vez a palco o bailado Quebra-Nozes, na temporada de 1977-78 (Leça, 1991, p. 65).

Dancei ainda, mas só dancei para preencher lugares. Praticamente nunca mais dancei a sério, verdadeiramente. Fiz o Casse-Noisette [Quebra-Nozes]. Fazia os russos; fazia o chinês; fazia essas coisas todas. Era um inferno quer dizer, eu detestava aquilo, quer dizer eu gostava da dança, mas aquilo..., mas eu fui para a América (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

2.2.3 O *turning point*: a saída do país para fazer formação internacional

Depois do nascimento da sua filha aos 31 anos, “num *turning point* da sua pouco auspiciosa carreira de intérprete” (Lyzarro, 1996, p. 57), VW toma a decisão pessoal de ir para Nova Iorque, aprofundar os seus estudos em dança. Uma rutura biográfica, provocada pela situação de crise — novo contexto familiar —, que se traduziu num desajustamento que chegou a originar buscas de identidade.

Depois quando eu cheguei aos meus 31, quando tive a minha filha - aliás, tinha 29 anos - comecei a pensar para mim próprio, «mas agora o que é que vai ser o meu futuro? o que é que eu vou fazer agora? o que é que vai ser a minha vida agora?». Era muito complicado, porque naquela altura não havia reformas para bailarinos, não havia nada, a Gulbenkian ou qualquer emprego em Portugal. O patrão podia chegar ao meio do mês e dizer «obrigado, o seu contrato acabou hoje, pago-lhe até aqui e adeus». Era assim que era na ditadura, e, portanto, eu vivia naquela angústia, «mas o que é que vou fazer com esta responsabilidade que eu tenho» (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

¹⁴ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo E. Documento sem página: Entrevista realizada por Augusto M. Seabra a Vasco Wellenkamp. (23/11/85). “A angústia do coreógrafo no momento da estreia” Expresso.

No entanto, de algum modo, este contexto da sua vida motivou VW a refletir, fazendo com que procurasse um futuro com mais perspectivas. A sua mobilidade, com bolsa do Ministério da Educação, foi fortemente impulsionada pela reforma presidida por Madalena de Azeredo Perdigão na EADCN, em 1971. Assim, o objetivo de VW traduzia-se na conversão de carreira de bailarino para professor de dança moderna — “o meu objetivo era parar de dançar e começar a ser professor” (ibid).

No entanto, estava clara a necessidade de mudança no bailarino, por um lado, pela complexidade laboral inerente ao regime da altura — “eu vivia naquela angústia, mas o que é que vou fazer?” (ibidem) — e, por outro lado, pelas razões supracitadas, correspondentes ao seu desenvolvimento do modo de pensar a dança, influenciado pelo contacto com o coreógrafo Lar Lubovitch (Lyzarro, 1996, p. 57; Ribeiro, 1991, p. 68).

Portanto, expõe à direção artística, revelando confiança, a sua motivação de deslocamento: “Milko [Šparemblek], eu acho que já não tenho muita coisa a fazer na dança, gostava de aprender dança moderna. Gostava de ir para a América aprender com a Martha Graham” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Em Nova Iorque, familiarizou-se com as técnicas de Martha Graham e Merce Cunningham, duas figuras influentes no panorama da dança moderna americana. Mas com certeza a maior influência sobre VW durante esses dois anos foi a técnica de dança moderna Martha Graham, no estágio que realizou na *Martha Graham Dance School of Contemporary Dance*.

Trabalhei com os melhores professores, com os melhores coreógrafos e, na Martha Graham, foi para mim... quando eu digo que nasci outra vez, foi porque aquela técnica favoreceu-me muito do ponto de vista da compreensão da inventividade, do movimento e tudo isso (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Martha Graham foi uma das fundadoras da dança moderna americana, uma “monarca reinante” (Jowitt, 1994, p. 169), que instaurou um novo conhecimento do corpo ao criar uma técnica de dança com um novo vocabulário, apelidada de *modern dance* pelo crítico John Martin (Jowitt, 1994, p. 172). A técnica que rompia com a dança clássica, estava fortemente marcada pela dualidade *contraction* e *release* e fomentava a relação do corpo com o espírito, procurando deixar para trás interpretações literais do seu trabalho coreográfico e avançar para uma abordagem metafórica (Jowitt, 1994, pp. 174-175; Ribeiro, 1994, pp. 72-73). Nas suas múltiplas obras coreográficas é possível encontrar ambientes dramáticos e movimentos enraizados no gesto emocional, com uma forte componente ritualística da dança.

Os mundos da dança moderna e da dança clássica eram muitas vezes separados na época, embora VW sentisse o desejo de articular e até cruzar as duas, postura que assumiu verticalmente ao longo do seu trabalho coreográfico. Como tal, igualmente fundamental na sua passagem por Nova Iorque foram as aulas no American Ballet Theater, como aluno de Valetine Pereyaslavec (Ribeiro, 1994a, p. 59), que lhe permitiram aprofundar a técnica de dança clássica.

VW também realizou um curso de composição coreográfica com Merce Cunningham, que por sua vez cruzou a sua carreira com Graham — dançou na companhia de Martha Graham de 1939 a 1945 — sendo que, no entanto, procurou largar o domínio da dança dos anos 1930, para uma interpretação baseada na construção da forma. Para Cunningham “movement is not supposed to be about anything, that it is just movement” (Jowitt, 1994, p. 174). Apesar do próprio trabalho de Graham, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, apresentar uma noção mais abstrata, Cunningham procurava ideias que contrapunham a narrativa e emoção, dominantes na obra de Graham (Jowitt, 1994, pp. 174-175).

A partir da aproximação a Cunningham, através do curso de composição coreográfica, VW parece não conseguir garantir o desenvolvimento dos processos mais complexos do seu pensamento, clarificando analiticamente a falta de propensão que sente para o trabalho disruptivo de Cunningham.

Ele era homem que talvez tenha dado muita coisa nova à dança, porque criou um estilo completamente diferente de qualquer outro coreógrafo. Não gostava da falta de organicidade do trabalho dele, por um lado, a música (...) (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

As várias colaborações artísticas, principalmente com o compositor John Cage (1912-92), para além de terem motivado o cruzamento disciplinar, originaram novas abordagens sobre a construção da cena, permitindo utilizar o acaso e a indeterminação dos movimentos de forma que daí nasça a verdadeira emoção — “For Cunningham, it is in allowing movements to ‘be themselves’ that some deeper ‘expression’ emerges” (Jowitt, 1994, p. 175).

Ele [Merce Cunningham] trabalhou muito com o John Cage, que foi um grande compositor, mas tinha uma coisa que não me agradava. Nós não tínhamos de estar na música, ele tinha uma filosofia muito interessante e dizia isto sempre assim: “Nós estamos na dança em qualquer situação em que estamos a ouvir as pessoas na rua, os carros a passar, música aqui ou ali” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Observo, mais uma vez, que o recurso que Cunningham faz da música não parece ir ao encontro da linha de interdependência entre a música e a dança, relação que VW procura estabelecer no seu trabalho.

Cunningham tinha esta filosofia, não era necessário estar a pôr o movimento na música, porque o movimento devia ser independente ele próprio da música. Nós não tínhamos de estar a ser sujeitos à música e a música não tinha que dominar o próprio pensamento coreográfico. Não era exatamente a minha linha, eu sentia que a música era realmente um grande elemento, que me inspirava. Não quer dizer que eu não tenha aproveitado, aproveitei claro. Foi bom, foi importante para mim (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Tendo Graham, Cunningham e Peregiaslavec como referências basilares na sua formação, VW assumiu um comportamento trabalhador, investindo na sua formação durante o período em que esteve nos EUA. Relembro a disposição trabalhadora de VW, atitude que mantém até aos dias de hoje e que foi essencial para obter a visão que todas as técnicas têm sobre o corpo em movimento. Esta atitude

laboriosa permitiu uma visita à estrutura do corpo, conhecimento que pôde conduzir a uma melhor identificação das suas próprias expressões.

Eu fazia três aulas por dia em Nova York. Fazia uma de manhã na Martha Graham. Depois no intervalo ia ao American Ballet Theatre, fazer uma aula de clássico e depois vinha outra vez, à noite, fazer de moderno [técnica da dança moderna de Martha Graham]. Porque eu sabia que naqueles três anos, eu tinha de chegar, olhar e vencer (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Quando VW chegou a Nova Iorque em 1973, teve oportunidade de experienciar a dança moderna americana e a mudança para abordagens mais abertas e abstratas, que se afastavam da influência dos líderes da década de 1930, o que lhe potenciou novos universos criativos. VW regressa a Portugal em 1975, com ideias novas e renovadas, começando não só a cumprir o objetivo que o fez inicialmente partir para Nova Iorque — lecionar a disciplina de técnica de dança moderna na EADCN —, como também a coreografar para o BG.

2.2.3.1 A importância desta experiência

2.2.3.1.1 Para o seu trabalho como criador

Além da sua exposição ao trabalho de Martha Graham, Merce Cunningham e Peregylavet, durante o tempo que VW esteve em Nova Iorque teve também a oportunidade de assistir a um momento de mudança de paradigma, com novas filosofias sobre o corpo em movimento.

Muitos pioneiros da dança moderna americana cruzaram os seus percursos artísticos, caso de Martha Graham que estudou na Denishawn School, a primeira escola norte-americana de dança moderna que visava a formação de bailarinos, fundada por Ruth St. Denis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972). Tal como Graham, também Doris Humphrey (1895-1958) dançou no trabalho inovador da dupla, ambas desenvolvendo o seu próprio trabalho e fornecendo uma influência dominante antes da II Grande Guerra Mundial (Jowitt, 1994, p. 170).

Especialmente depois da guerra, José Limón (1908-72) e Anna Sokolow (1910-2000), também forneceram novas abordagens de movimento. Limón passou pela companhia de Humphrey e Sokolow foi membro da Martha Graham Dance Company, ambos enfatizando padrões de movimento afastados da base sólida de Graham ou Humphrey, ao criarem os seus próprios trabalhos (Jowitt, 1994, pp. 172-173).

A adicionar à proposta de Louppe sobre a influência, na grande modernidade, da “família dos *fundadores* (...) que começa com Isadora Duncan, e cujos últimos representantes pertencem à geração de 1960, nos Estados Unidos, no célebre contexto do *Judson Dance Theater*” (Louppe, 2012, p. 46), encontra-se a perspetiva de Fazenda, que propõe alargar o período até 1972, de forma a incluir Steve Paxton (1939), com *contact improvisation* (Fazenda, 2012a, p. 12).

Como tal, nos anos 60 e 70, por extensão ao trabalho de Cunningham, surgiu em Nova Iorque uma geração de artistas com perspetivas pós-modernistas, que efetuavam as suas pesquisas na *Judson Church* (Jowitt, 1994, p. 178). Neste grupo encontramos Steve Paxton, que desenvolveu, como supracitado, *contact improvisation*, uma nova abordagem de movimento, baseada “na invenção de um novo corpo em dança que promove a individualização da expressão, uma movimentação 360 graus, e cuja percepção se centra na sensação de tocar no corpo do outro durante um processo de improvisação contínua” (Fazenda, 2012a, p. 12).

Como tal VW foi testemunha, ou pelo menos esteve no meio, de um ambiente criativo, que propunha novas ideias artísticas. Não posso afirmar com certeza quanto dessas atividades VW realmente viu ou participou, mas é claro que sentiu o espírito de mudança na prática da dança que estava a acontecer ao seu redor — “Em Nova Iorque foi outra vida (...) tive uma grande sorte porque fui numa altura em que foi uma grande geração de bailarinos para a América” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Tratou-se, entre outros aspetos, de retirar dos pioneiros da dança moderna e pós-moderna americana instrumentos que exerceram e continuam a exercer um papel considerável na elaboração do trabalho de VW, assumindo-os como base sólida da estética Wellenkampiana. A técnica de Graham claramente reconfigurou experiências anteriores e quadros de movimento em VW, não só por ser uma abordagem completamente nova, mas por ter um código lógico e estruturado, muitas vezes revisitado pelo coreógrafo nos seus processos de trabalho.

[Martha Graham] era muito geométrica e a geometria dela também tinha muita coisa redonda, mas muito menos, quer dizer e tinha um código e uma linguagem da técnica que era aquela que era também usada no seu próprio trabalho. As coreografias dela nasciam todas do código de trabalho, o que quer dizer que não valia a pena coreografar à maneira da Martha Graham, porque ela era um génio! (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Tal como cada pioneiro procurou o seu movimento, cada linguagem coreográfica influenciou VW, criando um espaço singular, que procurava inspiração para a construção de uma linguagem própria. Como tal, e apesar de apresentar domínio na técnica de Graham, Wellenkamp encontrou na “esfericidade limoniana” (Louppe, 2012, p. 272) um plano que o aproximava mais da criatividade. Ao refletir sobre a significação de Limón no seu trabalho enquanto criador, VW refere que foi a que mais contribuiu para o desenvolvimento de um pensamento em dança.

Comecei a inventar coisas porque trabalhei numa linguagem, que foi a linguagem de todas elas a que mais uso hoje e em que eu mais me desenvolvi, que foi a linguagem de José Limon. Era um homem extraordinário. Tinha duas coisas que eram fantásticas, primeiro era um inventor de grandes imagens maravilhosas e de estruturas de desenho coreográfico e de composição propriamente dito no espaço, que ainda não tinha a ver com os passos, tinha a ver com a arquitetura do trabalho. Depois do trabalho, que ainda vinha da Martha Graham, mas tornou-se muito mais orgânico, era no sentido

em que o peso cai para um lado e tens de mexer para o outro, era muito redondo (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Numa análise absolutamente indispensável, MJF acrescenta ainda que “o que o Vasco faz é muito típico em Limón, mas eu acho que o Vasco ainda é mais apurado que o Limón porque ele não tem complexo em usar a dança clássica” (excerto da entrevista feita a Fazenda, 2022).

É, sem dúvida, pela soma de todas as experiências que teve em Nova Iorque que se deve a construção de uma nova consciência versátil que o permitiu desenvolver a sua arte. Com efeito, o seu imaginário coreográfico foi também nutrido como público em espetáculos de dança. Dos preferidos, VW recorda em particular Jerome Robbins (1918-98), que na sua própria inventividade da prática, revelava pressupostos de movimento sustentados num discurso que incluía tanto dança clássica como dança moderna.

[Jerome Robbins] foi um homem que conseguiu trazer a dança clássica e juntar a dança clássica com informação e muito trabalho da dança contemporânea, ainda nem era contemporâneo na altura, chamava-se a dança moderna. O clássico dele era um clássico muito inventivo, já não era o clássico só. Não valia muito estar ali a fazer muitas *pirouettes* e *pliés à segunda*¹⁵. Não é por esse caminho! Era um caminho já muito inventivo e muito criativo e influenciou-me muito por esse lado (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Observo, mais uma vez, que VW mais tarde utilizaria essa mesma revelação na sua obra, através da exploração minuciosa dos impulsos que cada técnica lhe impunha, ambas as técnicas descobrindo a sua forma subtil dentro do trabalho.

2.2.3.1.2 Para o ensino da dança em Portugal

A mobilidade aos EUA foi determinante para a formação individual de uma escola de referência, fundamental para concretizar o objetivo de VW de lecionar na EADCN.

A origem da EADCN remonta 1839, sendo que os fracos resultados obtidos comprometiam o ensino e reputação que se pretendia de um conservatório nacional. Num primeiro momento a frequência, quer em alunos, quer em professores, era insuficiente para manter a escola aberta, encerrando em 1869. Um segundo momento, de 1913 a 1939, “passou-se sob a vigência da professora espanhola Encarnación Fernandez, enquanto Margarida de Abreu regeu os destinos da Escola” até a sua reforma em 1971 (Sasportes, 1979, pp. 92-93). “De 1971 a 1978, a frequência da Escola de Dança do Conservatório Nacional deve ter igualado o total da frequência daquela escola de 1839 a 1971” (Sasportes, 1979, p. 92). A isto pode ficar a dever-se a Madalena de Azeredo Perdigão, que presidiu à Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional de 1971 a 1974, a convite do Ministério da Educação, com o

¹⁵ Uma flexão do joelho ou joelhos. Existem dois *pliés* principais: *grand plié* (ou flexão completa dos joelhos) e *demi-plié* (ou meia flexão dos joelhos). Os *pliés* são feitos na barra e no centro em todas as cinco posições dos pés. Em todos os *pliés* as pernas devem estar bem viradas para fora, os joelhos bem abertos em direção aos dedos dos pés, e o peso do corpo distribuído uniformemente em ambos os pés (Vaganova, 1969, p. 30).

intuito de iniciar o curso de formação de bailarinos, separando este curso da escola de teatro, da qual até ao momento era dependente.

O momento em que a tensão de VW acontece, crise reveladora de incertezas perante o futuro da sua situação profissional, faz abrir um novo campo de possibilidades com novas perspectivas laborais. Ainda que a conversa com Milko Šparemblek, fortemente marcada pela decisão de parar de dançar e ir estudar com a Martha Graham, possa ter sido fundamental para a deslocação aos EUA, o momento em que VW conversa com Madalena de Azeredo Perdigão, diretora do Serviço de Música da FCG que tutelava o GGB, é o que faz com que o contexto da mobilidade tenha um objetivo bem definido: aprender para ensinar.

Fui falar com a diretora, que era Madalena de Azeredo Perdigão. O que ela me disse foi: “Vasco é uma coincidência, porque nós estamos a precisar agora de fazer a reforma do conservatório [EADCN] e vamos começar agora com os cursos do conservatório para bailarinos (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Por outras palavras, tal não teria ocorrido sem a angústia provocada pela incerteza profissional, que o fez reconhecer a existência de um outro caminho laboral possível. Assim, a deslocação, fortemente implicada na decisão de ser professor, traduzia uma rutura biográfica — perspectiva de conversão de carreira de bailarino para a carreira de professor: “Eu fui para vir ensinar no Conservatório, dança moderna. Fui com esse objetivo. O meu objetivo era parar de dançar e começar a ser professor” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Nessa medida, a mobilidade era um modo de estudar e aprender os códigos da dança moderna americana com a verdadeira origem, explorando minuciosamente a técnica de Martha Graham, porque “foi, aliás, o primeiro português a introduzir este estilo em Portugal, quer na qualidade de coreógrafo, quer como professor de técnica de dança” (Ribeiro, 1991, p. 68).

Por conseguinte, ainda que a prática física estivesse em foco durante a sua mobilidade, o tratamento reflexivo da informação, permitiu-lhe rever conceitos e noções de aprendizagem que seriam essenciais para ensinar. De certa forma, VW criou o seu próprio diário de bordo durante o tempo em que esteve nos EUA, na tentativa de preservar fielmente as configurações da técnica de dança moderna.

Eu escrevia todas as aulas. No metro ia a escrever todas as aulas, todas, todas, todas, todas. Tenho aulas e aulas escritas, todas com desenhos, todas as ordens dos professores. Aprendi a fazer isto tudo e quando vim, vinha munido já de um domínio da técnica (excerto da entrevista feita a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Quando começou a lecionar na EADCN, em 1975, a responsabilidade de preparar e implementar um novo plano educacional, capaz de fornecer conhecimento, que ajudasse os alunos a desenvolverem as suas competências era uma tarefa nova para VW. No conjunto das experiências profissionais que teve anteriormente, somente o trabalho, que realizou nos II e III Estúdios Experimentais de Coreografia do

GGB, permitiu explorar a sua apetência para organizar os ensaios, percebendo o que é estar à frente de bailarinos.

Comecei a ensinar no conservatório, ainda me lembro exatamente (...) o estúdio velho do conservatório. Um estúdio que era uma coisa pequenina, os tacos do chão estavam todos levantados, não havia linóleo, não tinha música para acompanhar, aquilo era uma coisa horrível! Mas mesmo assim, eu vinha com uma vontade tão grande, tão grande, tão grande, que pus uma turma toda com um entusiasmo enorme a trabalhar comigo. Portanto eu estava feliz com esse sentimento, que eu não percebia como ia ser, porque eu ia a tremer quando dei a primeira aula. Como é que agora vai ser? e eu fui aprendendo muito pela maneira como fui olhando para as pessoas e percebendo as dificuldades que elas tinham (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

As condições do espaço que lhe foi atribuído, não eram as mais desejáveis, talvez por se estar a introduzir uma nova disciplina no currículo da escola, que até à altura se focava maioritariamente no ensino do bailado clássico.

O modo como VW abordou a técnica Graham nas suas aulas permitiu reconhecer várias ideias, todas elas relacionadas com o seu impulso para o imaginário individual, como matriz de invenção e organização do movimento. Assim, a partir do vocabulário já fixado e dominado, dinamizava transformações, renovando e alargando o movimento para novas possibilidades: “Percebi que ia ser professor do estilo Graham. Nesse aspeto eu mantive todo o código da técnica Graham, mas fiz o que muitos professores também faziam, comecei a inventar coisas” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

De facto, no testemunho de MJF que me demonstra um cruzamento de percursos, a entrevistada dá-me conta que, por volta de 1981, “o Vasco foi nosso professor do sétimo ano de dança moderna (...) que era basicamente Graham” (excerto da entrevista feita a Fazenda, 2022) ao mesmo tempo que estabelece uma distinção entre os vários professores da técnica, durante a sua formação na EADCN.

A Manuela Valadas ensinou-nos os princípios técnicos, na técnica Graham, o António Rodrigues ensinou-nos a sentir o movimento e o Vasco Wellenkamp ensinou-nos a dançar, porque foi o último. Era de facto isto, foi mesmo assim. O Vasco era um professor absolutamente extraordinário. Eu fiz com ele o exame do sétimo ano da técnica de dança contemporânea (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

O que retenho das “narrativas orais” é que VW demonstra que só ao utilizar a técnica de uma forma inventiva, dominando-a para depois se libertar dela, lhe foi possível explorar ao máximo as personalidades e habilidades de cada aluno que estava à sua frente, com a perspetiva de o fazer crescer. Contudo, ao procurar no corpo dos seus alunos as suas motivações, foi forçado a olhar para as limitações de cada um, numa viagem à sua própria matéria corporal, coisa que lhe era familiar, porque também ele fez um trabalho infinito a fim de aprofundar uma consciência corporal.

Costumo muitas vezes pensar para mim próprio sobre as dificuldades. Muitas vezes são a nossa melhor arma, porque são aquelas que nós temos de aprender a superar e quando aprendemos a

superar as nossas dificuldades é aí que avançamos. Não é só querermos fazer aquilo que nos é fácil fazer. Por isso, aprendi a trabalhar com os bailarinos nesse sentido, eles levavam muitas coisas para os lados que eles tinham mais propensão e eu lutava muito com isso, quer dizer, percebia as dificuldades que eles tinham, porque eu também as tinha vivido, também as tinha sentido dentro de mim (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Neste contexto, o aluno crescia pela criação de um espaço de aprendizagem que favorecesse o trabalho de consciência individual do corpo, que passa pela observação interior na procura de sensações. É possível considerar que talvez tenha sido a paixão pelo trabalho que levou VW a dedicar-se às suas turmas, demonstrando que tinha capacidade de se aproximar dos seus alunos para criar uma relação de confiança mútua.

[VW] Olhava para nós, mesmo a maior parte de nós que não éramos propriamente futuros bailarinos do Vasco Wellenkamp, mas ele tinha um apreço pelas pessoas que tinha à frente, respeitava as pessoas que tinha à frente, percebia suas as motivações e os objetivos das pessoas. Isso era uma coisa bonita! Sobretudo ensinava-nos a dançar, punha-nos a dançar! (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

Ora, as técnicas regem-se por critérios definidos e ao encontrar um ambiente propício para que o aluno se confrontasse com as inúmeras possibilidades fez com que, assegurando o vocabulário Graham, os alunos dançassem. Daí a necessidade de um processo de aprendizagem que ao mesmo tempo que cultivava o interesse nos alunos, era um aliado durante o desenvolvimento.

Consegui fazer essa transposição daquilo que era a minha maneira de ensinar e a minha maneira de ir devagarinho e colocar no corpo das pessoas aquilo que elas tinham de fazer e aprender e fui dominando muito bem essa técnica. Eu acho que nesse aspeto, não tenho nenhuma vergonha de dizer, fui um bom professor. Fui desenvolvendo muito esse aspeto e depois também comecei a dar aulas no Ballet Gulbenkian, isso também criou uma grande influência na companhia, não tanto como convosco (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

VW começou a lecionar no BG, na escola de bailado da fundação e nas aulas de aquecimento da companhia, fornecendo as bases necessárias da técnica de Graham, que possibilitavam que os bailarinos explorassem novas abordagens, tornando-os mais versáteis.

No ano de 1983, o Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de julho, resultou numa ação fundamental para o futuro ensino da dança em Portugal. Assim, por ocasião de uma reforma ao ensino artístico, ministrado no conservatório nacional, foram criadas as Escolas Superiores de Dança, Música e Teatro e Cinema, que em 1985 se viram integradas no Instituto Politécnico de Lisboa. Assim, nesse mesmo ano, VW foi nomeado professor coordenador da ESD, integrando o corpo docente da primeira atividade pedagógica superior em Portugal, que dava o devido reconhecimento institucional à dança. Aliás, segundo Vera Amorim (2013, p. 41), VW foi um dos membros fundadores do ensino superior português em dança — ESD.

VW esteve vários anos ao serviço da ESD, contribuindo para a significância académica da dança. No entanto, o que retenho dos vários testemunhos orais informais é, antes de mais, a sua prestação no projeto UPE DANÇA da ESD. A UPE DANÇA, siglas de Unidade de Produção do Espetáculo da ESD, tinha como principal objetivo oferecer uma experiência profissional a todos os estudantes ao mesmo tempo que divulgava as capacidades artísticas e proporcionava um ambiente propício para desenvolverem e apresentarem as suas composições coreográficas¹⁶. Apesar dos poucos registos existentes sobre este projeto, que lhe dão um cariz um pouco enigmático, é possível observar que VW coordenou, com a assistência de Francisco Pedro e Ofélia Cardoso e colaboração de alguns professores da ESD e EADCN. Neste contexto coreografou também algumas obras, destacando-se *O Som do Leque* apresentado em Macau, em 1996, no âmbito do Festival de Artes de Macau¹⁷.

No testemunho informal de Cláudia Sampaio, a UPE DANÇA foi quase como um projeto piloto para a construção da sua companhia, uma vez que a maioria dos estudantes seria, mais tarde, o elenco fundador da CPBC. Assim, provavelmente foi a partir daí que viu que o conceito de companhia lhe fazia sentido, apesar de, nessa altura, ainda ser coreógrafo do BG. É, aliás, revelador, a perspetiva complementar de Susana Lima, em entrevista para a Revista da Dança em 2008, que assinala que a companhia da ESD haveria de dar lugar à CPBC¹⁸.

Como tal, no panorama do ensino artístico em Portugal, o contributo de VW tornou-se ainda mais expressivo, considerando, por um lado, o papel que teve na introdução da técnica de dança Graham em Portugal, fundamental para apresentar novos modelos de abordagem à dança e, por outro lado, a participação no ensino superior em dança, onde se destaca o projeto UPE DANÇA, que aproximava os estudantes do palco.

Por outro lado, ao dedicar-se ao ensino na procura constante de desenvolvimento dos corpos que tinha à sua frente, aquilo que Wellenkamp descobre são evidentes sinais de aprendizagem pessoal para a sua própria visão do movimento.

(...) foram muitos anos de professor e fui também professor no Ballet Gulbenkian. Foi uma importância muito grande para a minha própria visão de coreógrafo e aprendi muito a ensinar, muito, muito! Aprende-se muito quando se está a ensinar e quando se está a coreografar, no fundo esse foi o princípio da minha carreira (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

¹⁶ Lê-se em programa de sala da UPE DANÇA, no espetáculo realizado no Centro Cultural Malaposta, em abril 1993: <http://arquivo.sinbad.ua.pt/cartazes/2013000569>

¹⁷ Notas do meu diário de bordo: entrevista a Cláudia Sampaio, 2021. V., também, o *Jornal Tribuna de Macau* (online), de 24 de fevereiro de 2017: <https://jtm.com.mo/opiniao/ha-20-anos/uccla-reune-em-macau-em-ambiente-optimista/>

¹⁸ Entrevista a Susana Lima, publicada na Revista da Dança (1 de novembro, 2008): <https://revistadadanca.com/arquivo/htm/60.htm>

2.3 Para um percurso na dança como coreógrafo

2.3.1 O Ballet Gulbenkian

Escreveu-se anteriormente sobre a “rutura biográfica” que levou VW até aos EUA e que despoletou uma nova carreira de professor. No entanto, aquando do regresso a Lisboa, VW começou também a coreografar para o BG, companhia onde tinha colaborado anteriormente, “iniciando assim a mais longa prestação de um autor coreográfico de repertório junto de uma companhia portuguesa” (Lyzarro, 1996, p. 57).

“O Ballet Gulbenkian, companhia que desenvolve atividade ao longo de quarenta anos sucessivos, será uma das mais importantes estruturas da dança em Portugal” (Fazenda, 2020, p. 104). Destaco, deste argumento de MJF, três das razões fundamentais. Em primeiro lugar, tornou-se um lugar onde criadores e intérpretes puderam pesquisar, desenvolver e amadurecer artisticamente, resultando no reconhecimento não só nacional, como também internacional “pela excelência dos seus bailarinos e pela qualidade dos seus coreógrafos residentes” (Fazenda, 2020, p. 104). Em segundo lugar, “pelo seu extenso e eclético repertório, que rivalizava com o das melhores companhias de dança de todo o mundo” (Laginha, 2021, p. 126). Em terceiro lugar, porque ao longo da sua existência teve um papel preponderante, não só na formação de bailarinos e profissionais, como também na formação de um público “muito limitado em opções e artisticamente subnutrido” (Laginha, 2021, p. 126). O BG remonta ao GGB, como anteriormente referido, que se estreou em 1966, no Teatro Tivoli, com obras de cariz clássico, no entanto, a vontade de valorizar os ímpetus artísticos de criadores portugueses fez com que obras de dança, tanto de Águeda Sena, como de Carlos Trincinhas, fossem parte integrante do repertório da companhia de dança (Fazenda, 2020, p. 104; Ribeiro, 1991, p. 58).

O sucessor de Gore, Milko Šparemblek, diretor artístico de 1970 a 1975, muito acrescentou ao GGB, não só pelo crescimento técnico e artístico que se fez sentir nos intérpretes e programações, mas também pelo enorme espólio artístico através das obras que coreografou regularmente (Fazenda, 2020, pp. 104-105; Ribeiro, 1991, p. 60). Foi com a direção artística de Milko Šparemblek que Wellenkamp deu os primeiros passos na coreografia, nos II Estúdios Experimentais de Coreografia do GGB. Muito antes de, por um lado identificar-se, ou até mesmo ver-se com uma imagem futura de si como coreógrafo, e, por outro lado, antes da transformação importante na sua trajetória individual, que o levou aos EUA, Wellenkamp, ainda enquanto intérprete, demonstrava sinais de inventividade. Tal poderia ser considerado comum no bailarino contemporâneo, a quem se exige um carácter criativo capaz de dispor o corpo para um terreno de possibilidades que contribua para o trabalho de composição do coreógrafo. No entanto, VW encontrava-se perante uma consciência linear baseada na reprodução, quase mimética, de uma forma bem definida. Neste momento, começam a surgir em VW imagens no imaginário coreográfico que, apesar do medo inerente para encarar uma situação nova, o fazem encontrar-se e descobrir-se na composição coreográfica. Ações semelhantes criam disposições correspondentes. Como

tal, observo uma disposição corajosa em VW que, ao tomar uma atitude diferente, determinou um novo rumo no seu percurso.

(...) estava cheio de medo, mas fui falar com o meu diretor e disse: “Milko eu gostava muito de experimentar se chegar ao meio eu não conseguir, eu paro”. Ainda nem pensava ser coreógrafo, mas quis experimentar. Aliás, eu pensava, eu pensava. Via-o trabalhar e dizia assim, “eu não fazia assim”. É como nós, como vocês comigo, de certeza. A gente está aqui a ver e de repente diz, “mas porque é que ele não vai por ali, se é lógico ir por ali, porque é que não inventa aquele movimento”. A minha cabeça começou a pensar muito como coreógrafo e eu ainda não tinha dado por isso. Tinha medo, não tinha a convicção absoluta que podia ser coreógrafo. Portanto, foi uma oportunidade, porque se eu fizer uma porcaria eu não quero. Não quero, ou faço bem e correu bem (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

As experiências nos estúdios experimentais, projeto que era destinado aos bailarinos do BG e que tinha como objetivo revelar novos talentos no campo coreográfico, serviram como um laboratório de pesquisa para VW que permitiram uma aproximação à composição (Ribeiro, 1991, p. 67). Foi, aliás, revelador a apetência que VW demonstrou através da sua prestação com *Haendel, Opus 1 n.º15*, em 1973 e *O Fluir do Encontro Causal*, em 1974 (Lyzarro, 1996, p. 57), dando origem a uma longa colaboração com o BG (Ribeiro, 1991, p. 67).

Depois de se aventurar na coreografia nos II e III Estúdios Experimentais e no regresso a Lisboa, em 1975, VW apresentou a sua primeira obra, *Concerto em Sol Maior*, com música de Maurice Ravel, que, por um lado, espelhava o domínio dos ensinamentos que aprendeu em Nova Iorque, comprovando a influência da técnica Graham (Fazenda, 2020, p. 106; Lyzarro, 1996, p. 57). Esta peça confirmava também a “importância que a música sempre haveria de ter em toda a sua obra” (Ribeiro, 1991, p. 68). A esta obra, seguiram-se *Requiem* (1976), com música de Toru Takemitsu, e *Outono* (1976), com música de Gustav Mahler, peças que nasceram no contexto dos Estúdios Experimentais de 1996. É a partir destas criações que Jorge Salavisa ficou determinado em apostar em VW.

Nos primeiros dias de janeiro de 1977, assisti a duas coreografias de Vasco Wellenkamp que muito me impressionaram: *Outono*, um pas de deux com música de Mahler, mais precisamente o Adagietto da sua Quinta Sinfonia, dançado por Carlos Caldas e por uma comoventíssima Graça Barroso, e o *Concerto em Sol Maior*, com música de Ravel. Perante a qualidade coreográfica destas duas obras, não me restaram dúvidas de que seria com coreógrafos como Vasco que o Ballet Gulbenkian iniciaria um novo ciclo (Salavisa, 2012, p. 199).

Torna-se importante referir que pela direção artística do BG passaram Norman Dixon, Walter Gore, Milko Šparemblek, várias comissões artísticas formadas por alguns bailarinos, Jorge Salavisa, Iracity Cardoso e, por último, Paulo Ribeiro. De geração para geração a companhia foi assumindo uma prática cada vez mais contemporânea, sem nunca perder a qualidade intrínseca que a caracterizava (Ribeiro, 1991, pp. 64-65). É com a direção de Jorge Salavisa que Wellenkamp ganha protagonismo, tornando-se coreógrafo residente: “Logo em 1977, Vasco foi nomeado coreógrafo residente. Nessa qualidade, as

suas criações sucederam-se a um ritmo regular e sempre muito bem acolhidas pelo público do Grande Auditório” (Salavisa, 2012, p. 199).

Alguns anos antes, em 1975, quando Jorge Salavisa deixa de dançar e regressa a Portugal como mestre de baile do BG, era perceptível que estava tudo muito frágil (Fazenda, 2020, p. 105; Salavisa, 2012, p. 91). No entanto, e apesar de no início de 1977 se tornar “o responsável pela disciplina de trabalho da companhia, pela programação das temporadas, pela elaboração dos elencos dos bailados, e ainda pela contratação de bailarinos e coreógrafos” (Salavisa, 2012, p. 193), só em setembro do mesmo ano é que assume a direção artística da companhia, tornando-se o primeiro português a ocupar esse cargo (Fazenda, 2020, p. 105). A sua direção foi indiscutivelmente importante, não só para o BG, como também para o panorama da dança em Portugal, uma vez que construiu uma linha estética contemporânea que alternava entre obras clássicas e peças coreográficas modernas (Fazenda, 2020, p. 105). Segundo MJF, é com a direção de Jorge Salavisa, que “dois dos mais importantes coreógrafos portugueses do pós-25 de Abril, Vasco Wellenkamp e Olga Roriz, adquirem visibilidade pública, definindo duas marcantes facetas estilísticas da cena coreográfica portuguesa. Wellenkamp e Roriz contribuem indubitavelmente, em momentos diferentes e com estilos diferenciados, para a definição do perfil do BG” (Fazenda, 2020, p. 106).

Gostaria de refletir, ainda que de forma breve, sobre a disponibilidade de VW para o trabalho em conjunto. Com efeito, no que diz respeito a experiências de misturas artísticas, assinalo a procura de VW em reunir criadores de outras áreas que, ao estimular a confluência das artes, despoletou colaborações produtivas que contribuíram para a multidisciplinaridade do seu trabalho durante o seu percurso no BG. De entre estes criadores, é possível observar nomes como Carlos Paredes, Constança Capdeville, Carlos Zingaro, Nuno Vieira de Almeida, Emília Nadal, José Costa Reis, Nuno Carinhas, Jasmim de Matos, Helena Lozano, Orlando Worm e Fernando Bessa.

Destaco a peça *Danças para uma Guitarra* (1982), que nasceu da colaboração com Carlos Paredes, por sugestão de Jorge Salavisa (Salavisa, 2012, pp. 211-213): “(...) o Carlos Paredes foi uma história deliciosa. Toda a vida foi feita de histórias! O Carlos Paredes era um homem que entrava e dizia “olá amigo” era amigo de toda a gente, para todos” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). Esta peça, pautada pela personalidade da guitarra portuguesa de Paredes tocada ao vivo, permitia uma corrida livre nos corpos dos bailarinos, imprimindo uma elasticidade, simplicidade na forma e movimentação, capaz de fluir sem uma subordinação estreita ao ritmo: “Foi a obra mais simples que eu fiz na minha vida. Era só correr, as pessoas corriam de um lado para o outro” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). Aqui, VW deixou-se percorrer pelo imaginário poético da guitarra portuguesa, ou não fosse a música ocupar um papel fundamental no seu universo criativo, resultando num trabalho com muito sucesso nacional e internacional¹⁹. Salavisa ao recordar esta obra,

¹⁹ Notas do meu diário de Bordo. Entrevista a Francisco Rousseau: “*Danças para uma Guitarra* foi um sucesso mundial, onde quer que apresentávamos, qualquer país da Europa, foi sempre um *ex-libris* do Ballet Gulbenkian”

refere que “quer o bailado, quer o músico que em palco interpretou magistralmente a sua própria música, arrebatavam todas as noites aplausos longos e ensurdecedores” (Salavisa, 2012, p. 212).

Outro exemplo de uma colaboração frutuosa é a peça *Só Longe Daqui* (1984), assinada em cocriação com Ricardo Pais. Esta obra, exceção no percurso coreográfico de Wellenkamp e uma visita ao domínio da dança-teatro, foi a primeira grande experiência em Portugal deste universo artístico (Fazenda, 2020, p. 109; Lyzarro, 1996, p. 65).

Trabalhei com um bom homem de teatro e com um figurinista (...). Eles já traziam as ideias todas, a forma como eles queriam desenvolver o trabalho, muito, muito influenciado pelo teatro da Pina Bausch. Era uma coisa muito *Bauschiana*, num certo sentido, mas era muito portuguesa também, foi muito bem pensada (...) estive envolvido na coreografia, estive envolvido em toda a movimentação, estive envolvido em todas as outras coisas relacionadas com a plasticidade do espetáculo (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Antecedendo a estreia de Pina Bausch em Portugal, a quem se associaria a expressão dança-teatro, e o Encontros ACARTE, projeto de outro departamento da FCG que viria a dinamizar a dança-teatro (Salavisa, 2012, p. 217), *Só Longe Daqui* foi um projeto inovador que interligava a dança com o teatro, introduzindo uma nova abordagem, que ao desafiar o ímpeto coreográfico, percorreu o campo teatral, através das suas ferramentas, discursos e elementos musicais e cénicos (Fazenda, 2020, p. 109; Lyzarro, 1996, p. 65; Ribeiro, 1991, p. 69).

Havia uma parte maravilhosa, que era o Lago dos Cisnes a Graça [Barroso] entrava com pontas e com tutu, quer dizer era a Morte do Cisne. A certa altura ela parava e começava a dizer um texto do Herberto Helder, que era maravilhoso. Ela dizia: “o chão parou... o chão parou”. Era um texto maravilhoso, maravilhoso, lindo, lindo, lindo! Depois havia uma coisa lindíssima, que era dita pela minha ex-mulher, que aparecia num escadote, não era um escadote, era uma espécie de uma prancha de uma piscina que entrava em cena. Ela estava na prancha de piscina. Dizia assim: “Sóóó Longeee Daquiii”. Volta não volta ouvia-se a voz dela dizer “Sóóó Longeee Daquiii”. Era tão lindo! Nesse aspeto, o Ricardo Pais foi sempre um encenador com muito talento. Houve uma situação absurda, havia um automóvel elétrico que entrava em cena e aquilo custou tanto dinheiro, tanto dinheiro (...). Vinha um carro com bailarinos lá dentro e ouvia-se a voz da Amália a cantar o Abril em Portugal, os espetáculos fechavam assim (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Voltando ao assunto da pesquisa em conjunto, assinalo a importância do elenco do BG para o sucesso do seu trabalho que, nas suas várias gerações, contribuiu indubitavelmente para a “definição da sua linguagem e do seu estilo” (Fazenda, 2020, p. 106). De facto, o papel formativo que VW teve no BG foi essencial para que os bailarinos correspondessem às suas necessidades coreográficas, incentivando uma relação colaborativa para a concretização da ideia do coreógrafo. “Muitos têm sido os bailarinos-intérpretes de Wellenkamp” (Lyzarro, 1996, p. 64) — Benvindo Fonseca, Francisco Rousseau, Gagik Ismailian, Barbara Griggi, entre outros — porém, a sua obra ficará para sempre

intimamente associada a Graça Barroso, “a sua intérprete predilecta [sic]” (Ribeiro, 1991, p. 69), para quem VW criou inúmeros duetos (Fazenda, 2020, p. 106), estrutura que privilegia no seu trabalho.

Desde a sua primeira peça até ao ano em que decide abandonar o BG, VW coreografou 35 obras²⁰, que contribuíram para marcar um estilo próprio na companhia. De facto, a sua prestação no BG foi essencial, representando para Salavisa “uma peça do *puzzle* para formar o Ballet Gulbenkian com que (eu) sonhava” (Salavisa, 2012, p. 201). Como afirma A. P. Ribeiro, foi o “coreógrafo de uma geração e de uma época — porventura o seu melhor coreógrafo” (1991, p. 69), que melhor desenvolveu o estilo de uma companhia de repertório como o BG.

O BG para além de ter sido fundamental para o desenvolvimento da linguagem de Wellenkamp, abriu-lhe também as portas para o plano internacional: “Depois comecei a ter uma carreira internacional quando a companhia começou a sair para o estrangeiro e fazer obras minhas” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

2.3.2 A carreira internacional

Ao longo do percurso coreográfico, VW tem sido convidado para coreografar em várias companhias internacionais. É, na verdade, o sucesso internacional do BG, que ao levar em digressão peças do seu coreógrafo residente, o expôs a outros públicos. De certa forma, foi uma rampa de lançamento para a sua carreira internacional e o melhor *marketing* possível.

A primeira companhia estrangeira que o convidou foi a *Extemporary Dance Theatre*, uma companhia inglesa, onde criou a peça *Ausência* (1980), com música de Webern. Sobre a peça, Ann Nugent proferiu: “(...) Vasco Wellenkamp’s ‘Ausência’. This was a beautifully simple exposure of young lovers who find and lose each other (...) with Bougard and Fleming moving together or apart in pools of light (...)”²¹. Sobre as configurações amorosas, presentes no seu trabalho, falarei mais adiante, no entanto, observo que quanto mais peças no estrangeiro coreografava, mais se seguiam. Destaco também a obra *Mosaico* (1983) para a *New Milton Arts Center*, também em Inglaterra.

Fui convidado, eles viram provavelmente algum trabalho meu do Ballet Gulbenkian e depois convidaram-me para fazer um trabalho para eles, que teve boas críticas. Depois voltei outra vez para fazer com uma companhia que se chamava New Milton Arts Center (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Apesar do seu percurso internacional ter sido vasto passando por vários países, foi no Brasil que teve maior progresso internacional, uma vez que regressou inúmeras vezes e para diferentes companhias ao longo dos anos. No Brasil coreografou para o Balé da Cidade de São Paulo, o Ballet de Niterói, a companhia Cisne Negro e o Ballet do Teatro de Guaira.

²⁰ Cf. lista de obras coreografadas por VW ao longo dos anos, em Anexo D.

²¹ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo E. Documento sem página: Excerto de uma crítica de Ann Nugent no *The Stage*, sob o título “An integrated group” (11 de dezembro de 1980).

(...) depois comecei a ter muitos convites para ir ao Brasil. O Brasil foi o país onde mais coreografei depois de Portugal. Coreografei durante 10 anos seguidos, em todas as companhias do Brasil e fui lá várias vezes trabalhar com a mesma companhia. Tive muito, muito sucesso e já tinha um certo nome no Brasil no meio dos bailarinos, depois deixei de ir quando formei a minha companhia (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Porém, com certeza que a experiência internacional que mais o influenciou foi *Fado*, a primeira versão do que conhecemos hoje como *Amaramália* que, curiosamente, foi criada para uma companhia estrangeira, apesar de ser sobre a figura incontornável do fado.

Eu tinha feito uma peça que tinha tido muito sucesso, que foi a Memória para Edith Piaf (1987). A Memória para Edith Piaf, teve muito sucesso no estrangeiro, em França. Por causa dessa obra fui convidado a fazer uma obra de noite inteira para o Ballet de Genève. Era uma responsabilidade de uma grande, grande companhia europeia, ao nível das melhores companhias europeias (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Com um trabalho já reconhecido, onde a música assume a posição central, Wellenkamp foi desafiado a coreografar sobre o fado, estilo musical contemplativo que habitualmente não é dançado. Uma visão, ainda que alheada, não poderá deixar de interpretar que talvez tenha sido a complexidade inerente de coreografar sobre o fado que motivou VW destriçar as suas dinâmicas poéticas. Esta obra “foi um trabalho que a companhia levou pela França toda que teve muito sucesso e foi esse sucesso que depois me encarreirou” (ibid). A partir daí surgiram inúmeras requisições para dançar esta obra, que ao mesmo tempo que mantinha a sua essência, tinha a elasticidade suficiente para se atualizar conforme as apetências do elenco de bailarinos que VW ia encontrando nas companhias. Seguindo-se solicitações do Ballet do Teatro de Ópera de Zagreb, do Internationaal DansTheater e do Ballet da Ópera de Graz. No plano nacional esta obra foi dançada pelo BG e por fim VW criou as últimas versões na sua companhia, CPBC.

2.4 Para um percurso na dança como diretor artístico

2.4.1 A Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo

Em 1996, VW abandona o BG e cria, em conjunto com Graça Barroso, a CPBC, para dar continuidade aos seus trabalhos coreográficos (Fazenda, 2020, p. 107), enquanto assumia o poder integral sobre a sua obra: “A certa altura, qualquer coreógrafo sente a necessidade de ter o poder de escolher aquilo que quer para a sua obra” (Wellenkamp, 1998, p. 22).

Várias situações no contexto profissional, principalmente no BG, permitiram evidenciar uma forte tendência de incerteza, e sobretudo um constante conflito interno, que provocaram ondas de angústia existencial. Estas, refletiam-se na escolha musical ou no *cast* de bailarinos, ou até mesmo no título da obra (Salavisa, 2012, p. 201), situações que se verificam ainda hoje e que não favorecem a rapidez no processo de criação. No entanto, apesar destes anseios permanentes, observo que VW apresenta uma

inclinação para a autonomia e liderança, procurando direcionar os acontecimentos segundo as suas próprias vontades.

Eu estive 29 anos no Ballet Gulbenkian, mas dos vinte e nove anos no Ballet Gulbenkian, digamos que 20 fui coreógrafo. Depois onde eu me desenvolvi mais, ou melhor, onde eu sinto que construí uma companhia com o modelo que era o meu modelo, foi quando formei uma companhia, porque aí fui o coreógrafo que mais coreografava (excerto da entrevista feita a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Falar de VW, enquanto diretor artístico, sem mencionar três momentos distintos da história da companhia torna-se insuficiente para a compreensão de ambas as histórias. Gostaria de distinguir brevemente esses momentos, não só refletindo sobre os obstáculos que geraram momentos de crises, como também observando o que a companhia conseguiu alcançar e atingir.

Os anos áureos, como lhes vou chamar, são o primeiro momento da companhia que está fortemente associada a um grupo de mulheres, que tinha integrado o projeto UPE DANÇA da ESD: “Hoje, estou a trabalhar com algumas pessoas que saíram da Escola Superior de Dança” (Wellenkamp, 1998, p. 22). Da primeira geração de bailarinos da companhia destacam-se Liliana Mendonça (que também asseguraria a direção da CPBC entre 2008 e 2010), Cláudia Sampaio (diretora artística da companhia desde 2021), Patrícia Henriques, Susana Lima, Rita Reis, Rita Judas, que constituem o *núcleo duro*²², como se autointitularam, referindo-se ao facto de terem sido o grupo de bailarinas fundadores da CPBC, que faz parte do ADN da companhia. Este *núcleo duro*, destaca-se ainda por, ao longo destes anos de existência, ter seguido caminhos onde partilhou e continua a partilhar o seu conhecimento e experiência com as novas gerações de bailarinos, garantindo a continuação do legado, uma cadeia de transmissão, precisa, apta, mas principalmente verdadeira.

(...) A primeira companhia tinha gente maravilhosa, evidentemente a Patrícia, a Liliana, a Rita Reis, a Rita Judas... tinha gente única, mas também eu ainda não estava talvez... vinha do Ballet Gulbenkian, levei muito mais tempo a preparar a companhia, houve muitas mudanças, a companhia mudou muito de pessoas. Nós tínhamos muitos bailarinos estrangeiros (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Na perspetiva enquanto coreógrafo, observo que VW vinha com a força impulsionadora inerente ao início de um projeto, no entanto, a influência do BG ainda se fazia sentir. Talvez por isso, como muleta de segurança, as peças que compunham o programa de estreia da companhia eram recriações do *Concerto em Sol Maior*, de Maurice Ravel, a primeira peça que fez para o BG em 1975 e *Para além das Sombras*, um *pas de deux* de 1992 (Wellenkamp, 1998, p. 14).

Desde a estreia da companhia, em abril de 1998 no Festival Cultural de Niterói, com duas obras de VW e uma de Gagik Ismailian, seguindo, de certa forma, o modelo de repertório do BG, uma vez que

²² Notas do meu diário de bordo: entrevista a Cláudia Sampaio, 2021.

também Ismailian coreografou para esta companhia (Wellenkamp, 1998, p. 23), até às *Danças Portuguesas* na Expo 98; *Sinfonia de Requiem* (2001) sobre a música de Britten, com estreia no Teatro Tivoli; *A Lua vai pelo céu com um rapaz pela mão* (2003), com inspiração na poética de Frederico García Lorca; *Amaramália* (terceira versão de 2004) que arrancaria aplausos no Joyce Theater em Nova Iorque e que levou à distinção de três dos seus bailarinos, Patrícia Henriques, Fábio Pinheiro e Gustavo Oliveira, que foram reconhecidos por um júri de personalidades influentes no panorama da dança, integrando assim a lista *The Top One Hundred Dancers*, na temporada 2010/2011²³, que a companhia somou não só muitos aplausos, projetando-a para o contexto nacional e internacional, como também apoios, que garantiam a continuidade do projeto.

Na altura eu tinha dinheiro para pagar às pessoas. Nunca trabalhei com bailarinos, a não ser com vocês [bailarinos da CPBC à data de 2022 a dirigir-se a mim], que não tivessem contratos inteiros. Naquela altura tinha suporte de três instituições fixas, por isso é que eu nunca concorria aos concursos. Concursos, não valia a pena, quer dizer, eu tinha dinheiro suficiente para pagar à companhia. Fizemos viagens, para muitos sítios e foi muito importante e agora sobre esta história sabem vocês (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Para além do apoio do Ministério da Cultura, da Câmara Municipal de Lisboa e da Câmara Municipal de Cascais, também a Área Metropolitana de Lisboa, mais tarde, asseguraria a prossecução da companhia. De certa forma, o planeamento económico e burocrático de VW, apesar de não descansar, era apoiado não só no trabalho de uma grande equipa de produção, como também na certeza de uma certa estabilidade económica, segurança que viria a desmoronar em 2011.

Os anos de crise, como lhes vou chamar, são o segundo momento entre 2011 e 2019, que marcam o interregno do projeto, resultado da crise financeira global. Deste acontecimento decorre o despedimento coletivo de, mais ou menos, 20 trabalhadores — 14 dos quais bailarinos —, mas decorre sobretudo uma pausa forçada das atividades da companhia e o fim da colaboração com a maioria dos bailarinos, incluindo as bailarinas do *núcleo duro*. A isto foi exceção Patrícia Henriques e Gustavo Oliveira que continuaram como trabalhadores da companhia. Este período não deixaria de exigir esforços extra, até mesmo de uma companhia que já tinha dado provas de reconhecimento e qualidade e, apesar de todas as dificuldades, a CPBC subsistiu realizando ocasionalmente espetáculos do seu repertório.

Importa mencionar que em 2014, a convite de Jan Linkens, diretor artístico da companhia holandesa *Internationaal DansTheater*, VW volta a coreografar sobre o fado, nascendo a peça *Fado, Ritual E Sombras*, resultado da coprodução entre as duas companhias. A obra, inspiração visível nas versões anteriores de *Amaramália*, ao sofrer transformações na sua multiplicação, é um objeto atualizado, que

²³ Cada jurado/crítico foi convidado a nomear 10 bailarinos. Fazem parte do júri Alessandra Gallone, Ali Mahbiuba, Alison Kent, Bruce Michelson, Deborah Weiss, Donald Hutera, Dwayne Holliday, Emma Manning, François Fargue, Jesús R. Gamo, Maggie Foyer, Michelle Cuneo, Mike Dixon, Oli Speers, Patrick Hurde, Tim Martn, Toba Singer, e Yuki Nagano. *The Top One Hundred Dancers* (outubro 2011, p.12-17). Dance Europe.

“também teve muito sucesso, mas não era com Amália, era com uma cantora ao vivo. Teve muito sucesso!” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

Quer o bailado, interpretado por bailarinos das duas companhias, quer Carla Pires e os seus músicos, que em palco interpretaram ao vivo temas do seu repertório, percorreram a Holanda em digressão nacional. A obra mereceu a distinção *Danspublieksprijs*²⁴, Prémio do Público para o Melhor Espetáculo de Dança, dos 65 espetáculos apresentados na Holanda, durante 2014.

Com o sucesso da obra, a CPBC é convidada a ir aos EUA, desta vez dançado no palco do The John F. Kennedy Centre for the Performing Arts, no âmbito do Festival Iberian Suite: Arts Remix Across Continents, fazendo parte da representação portuguesa na divulgação da cultura ibérica²⁵ e, pelo centro cultural Scottsdale Center for the Performing Arts. No regresso dos EUA, VW decide encerrar a companhia, uma vez que o modo de funcionamento da companhia e condições de trabalho estavam aquém do desejado.

Houve aqui um momento trágico para mim. Estive aqui sozinho uns bons anos, neste estúdio a vir aqui todos os dias e pensar “vou ter que concorrer aos próximos concursos” e nada! Vou ao próximo concurso, nada! Até que desisti. (...) Aquele interregno foi muito perigoso para mim, porque na verdade as coisas esquecem-se muito rapidamente, todo o trabalho que eu tinha feito na Gulbenkian, todo o trabalho que eu tinha feito aqui com a companhia, esvaiu-se completamente! Já nem sabia quem eu era, já nem sabia (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Este momento de crise provocou em VW uma sensação de perda de identidade, uma vez que observo que VW não se consegue dissociar da sua obra e, conseqüentemente, da sua companhia. Por ter uma construção identitária baseada naquilo que faz, como se fosse uma coordenada singular identificativa, como é o seu nome próprio, a sua identidade estava comprometida.

Felizmente, os anos do renascimento, vieram dar novo alento a VW: “Se eu moldei uma companhia bem à minha maneira de ser é esta agora” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022). O início de 2019, marca o “renascer das cinzas”²⁶ da CPBC, devido ao apoio monetário e em espécie, para o triénio de 2019-2021, da Allianz Portugal, que se estende até agora. Este apoio não só garantiu a continuação do trabalho desenvolvido ao longo dos anos, como também fez com que VW ganhasse um novo fôlego e ímpeto criativos: “Depois foi a Allianz... o resto da história tu sabes, não vale a pena contar tu sabes a história até agora. Agora a minha esperança, verdadeiramente, é que agora no próximo concurso... ou ganhamos tudo ou não ganhamos nada. Eu tenho fé, quer dizer, agora já não vejo motivo” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

²⁴ Lusa. (2015, 12 março). “*Fado Ritual e Sombras*” de Vasco Wellenkamp vence prémio de dança na Holanda. RTP Notícias. Consultado a 10 de agosto de 2022. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/fado-ritual-e-sombras-de-vasco-wellenkamp-vence-premio-de-danca-na-holanda_n811679.

²⁵ Expresso. (2014, 14 novembro). *A cultura portuguesa tem viagem marcada para a América*. Consultado a 10 de agosto de 2022. <https://expresso.pt/cultura/a-cultura-portuguesa-tem-viagem-marcada-para-a-america=f897811>.

²⁶ Expressão retirada do artigo da Lusa (2019, 9 abril). *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo regressa "Na Substância do Tempo"*. Diário de Notícias. Consultado a 10 de agosto de 2022. <https://www.dn.pt/lusa/companhia-de-bailado-contemporaneo-ganha-apos-e-renasce-com-espetaculo-em-abril-10595165.html>.

Esta nova geração de bailarinos, alguns deles que vêm dos anos de crise, trazem consigo uma força jovial que não desiste perante as condições mais precárias, permitindo que a companhia perpetue o seu trabalho, valorizando o legado da sua génese, que é uma marca de reconhecido e incontestado valor. Desde 2019, que a companhia se tem apresentado nos melhores palcos portugueses, tentando insistentemente projetar o seu trabalho. Depois da larga interrupção da companhia, estreia no Teatro Camões, o programa *Na Substância do Tempo* (abril 2019), uma homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen no centenário do seu nascimento, levando à sua repetição no Centro Cultural de Belém (CCB); muitos foram os palcos pisados por este jovem grupo de bailarinos.

É, em particular, importante mencionar duas conquistas da companhia. A primeira diz respeito à revisitação de *Amaramália*, pertinente devido às comemorações dos cem anos do nascimento de Amália Rodrigues, que foi inclusivamente filmado pela RTP2, encerrando, de certa forma, um ciclo: o ciclo da obra. A segunda, talvez a mais singular, diz respeito à apresentação deste espetáculo no Grande Auditório da FCG e no Coliseu do Porto. A FCG, numa viragem inédita, decidiu, para além de subsidiar a recriação desta obra, abrir as portas do Grande Auditório da Fundação à CPBC para uma apresentação única. É possível observar a importância deste acontecimento, uma vez que a FCG, após a extinção do BG, deixou de receber regularmente dança no seu palco. A importância de dançar no Coliseu do Porto concerne a estreia da Companhia na cidade.

VW contribuiu para formar muitos bailarinos e coreógrafos, que aqui iniciaram carreira e, de geração para geração muitos foram os jovens que na sua singularidade asseguraram e continuam a assegurar a concretização das ideias pressentidas por VW. A herança resulta em performances interpretadas com alma e paixão. Observo que muitos bailarinos ficaram sempre conectados, principalmente as bailarinas do *núcleo duro* que, de uma forma ou de outra, partilham o seu conhecimento e experiência com as novas gerações, numa cadeia de transmissão *Wellenkampiana*.

Num primeiro olhar ainda que desatento, poderia ser considerada como uma companhia de autor, ou não tivesse sido a maioria do seu espólio artístico ser coreografado por VW. Porém, tanto coreógrafos nacionais, como internacionais somaram coreografias às obras de VW, na tentativa de diversificar o estilo da companhia, que se afirmou como versátil e capaz de se adaptar a novas abordagens, sem nunca perder a herança da sua criação: *Wellenkampiana*.

(...) a companhia distingue-se desde logo, para além do alto nível do seu trabalho artístico, pelo modo como propõe uma nova tendência à dança contemporânea, suscitando no público, quer nacional quer estrangeiro, um vívido interesse nesta forma de expressão do corpo capaz de ligar a cultura a novas formas de imaginação (...)²⁷.

²⁷ “Fondata nel 1999 da Vasco Wellenkamp e Graça Barroso la compagnia si distingue sin da subito, oltre che per l’alto livello del lavoro artistico, nel proporre una nuova tendenza alla danza contemporanea, suscitando nel pubblico, sia nazionale che straniero, un fervido interesse in quelle modalità di espressione del corpo capaci di legare la cultura a nuove forme di immaginazione create dalla danza”. Beninati, E. (2005, 13 março). *La danza portuguesa de Amaramalia - Abandono*. Balarm. Consultado a 14 de agosto de 2022. <https://www.balarm.it/stampa/articolo/1294>

Até aos dias de hoje, a Companhia estreou cerca de oitenta obras e, para além de ter atuado por todo o país, tem também sido convidada a fazer parte da programação de vários teatros internacionais.

Ultimamente, observo que o maior desafio para VW tem sido encontrar uma forma de conciliar o seu trabalho de criação no estúdio, com o seu trabalho de carácter mais formal como diretor artístico. Como tal, desde 2021, que Cláudia Sampaio assegura as funções de direção artística, possibilitando que VW esteja mais focado nos seus processos criativos. Esta é a segunda ocasião em que uma ex-bailarina do *núcleo duro* da companhia assume o cargo de direção artística. A primeira vez que tal se verificou, entre 2007 e 2010, deu-se quando VW foi convidado a dirigir artisticamente a CNB, ficando Liliana Mendonça na direção artística da CPBC.

2.4.2 A Companhia Nacional de Bailado

A CNB foi criada em 1977, por um despacho da Secretaria de Estado da Cultura, que extinguiu, no mesmo comunicado, o VG (Guerreiro, 2017, p. 13; Ribeiro, 1991, p. 73). É, assim, “a primeira instituição pública no âmbito das artes do espetáculo criada de raiz no regime democrático” (Fazenda, 2020, p. 110). A preocupação de promover e divulgar a dança, como um património coreográfico vivo, e, sobretudo, como um espaço para a criação de um novo repertório, preferencialmente de talento português foi e é, sem dúvida, a missão da Companhia Nacional, que se dedica ao universo clássico e neoclássico (Fazenda, 2020, p. 110; Guerreiro, 2017, p. 14; ribeiro, 1991, p. 73).

Luna Andermatt (1926-2013) foi a grande impulsionadora deste projeto, no entanto, é também impossível destacar Vera Varela Cid (1937-2016), Pedro Risques Pereira (1923-1988) e, sobretudo, Armando Jorge, que assumiu a função de direção artística até 1993, empenhando-se em introduzir peças importantes do património da dança, estreiar coreografias de criadores portugueses e criar um centro de formação de bailarinos, Escola Técnica de Profissionais de Bailado (Fazenda, 2020, pp. 110-11; Guerreiro, 2017, p. 14; Ribeiro, 1991, p. 74). Curiosamente, a CNB veria na sua direção o mítico Jorge Salavisa (entre 1996 e 1999) que, à semelhança do que acontecera no BG, teria de iniciar um processo de reestruturação à companhia nacional que se via em crise (Salavisa, 2012, pp. 267-259), atualizando o seu repertório.

Entre a integração da CNB no Teatro Nacional de S. Carlos, em 1985, à associação da companhia a este teatro, mas sob gestão do recém-criado Opart – Organismo de Produção Artística, EPE, em 2007, uma outra reestruturação, a companhia viu alguns objetivos artísticos serem cumpridos, onde se destaca *The Lisbon Piece*, primeira peça que Anne Teresa de Keersmaeker criou sem ser para a sua companhia (Rosas) (Guerreiro, 2017, p. 84) e *Pedro e Inês*, coreografado por OR (Guerreiro, 2017, p. 97).

Em 2007, VW assegura a direção da CNB (Fazenda, 2020, p. 107), numa evolução natural face ao seu percurso, acumulando também a programação do Teatro Camões. Ocupar estes cargos foi para VW um grande desafio, porque teve de dirigir muitas pessoas e organizar grandes produções.

Foi uma grande dor de cabeça, que também nem quero pensar. Era um pesadelo para qualquer diretor, aquilo é muito difícil de gerir, eram os técnicos, eram os porteiros, era o pessoal não sei quê,

eram os bailarinos. Eu nunca deixei de receber ninguém. Foi uma estupidez, foi uma grande estupidez! Mas achei... bem eu quero ouvir os bailarinos, quero que eles me digam o que é que sentem, queria que eles confiassem em mim e queria confiar neles. (...) Pensei que ia conseguir fazer aquilo que eu queria na companhia nacional e não consegui. Era impossível para mim. Vim-me embora, tinha morrido do coração se tivesse lá ficado (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Inicialmente uma das suas aspirações seria a divisão da companhia em duas, uma focada no património clássico e outra no contemporâneo. A esse respeito, a sensação de frustração por não conseguir corresponder aos seus objetivos originou uma antipatia com os colaboradores, situação que afetou emocionalmente VW.

Eram relatórios, era escrever isto, era escrever aquilo, era contratar coreógrafos, era pensar que é que eu ia fazer para dar vazão às coisas. Dividi a companhia em 2 companhias, uma para fazer clássico para um lado, outra para fazer contemporânea para o outro. Foi um escândalo. Foi a melhor coisa que fiz, pus toda a gente a trabalhar, uma companhia a fazer clássico outra a fazer contemporâneos. Mas foi um desastre. Cansativo... tive a companhia toda contra mim (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

Por conseguinte, é compreensível que, neste espaço, o trabalho do coreógrafo não viu ímpeto para desabrochar: “Fiz duas ou três coisas, uma delas odiei fazer, porque estava tão cansado do ambiente. O trabalho coreográfico era a minha última preocupação” (ibid). No entanto, e apesar de VW não ter encontrado um ambiente propício para libertar o seu génio criativo, segundo Mónica Guerreiro, a direção de Wellenkamp deu início a um período artístico e criativo relevante no percurso da companhia (Guerreiro, 2017, p. 123). Assim, ao retomar peças contemporâneas, incentivar criações de jovens coreógrafos e proporcionar estreias absolutas, VW possibilitou o desenvolvimento do espólio artístico da companhia, onde remontagens, como *Isolda* (1990), de OR; *Cantata*, de Mauro Bigonzetti (obra estreada no BG em 2001); se interligam com estreias absolutas, como *Á Flor da Pele*, de Rui Lopes Graça; *Four Reasons*, de Edward Clug, entre outras.

2.4.3 Outras experiências profissionais

O Festival de Sintra, que teve a sua primeira edição em 1957, é uma iniciativa da Câmara Municipal de Sintra. Este Festival tem como objetivos por um lado, oferecer atividades que estimulem o desenvolvimento do turismo na cidade e, por outro lado, contribuir para a oferta cultural do país²⁸. Inicialmente dedicado à música erudita, com o decorrer dos anos, viu aparecer na sua programação outras expressões das artes performativas, caso da dança, teatro, música de câmara e ópera, alargando a sua reputação a nível internacional.

²⁸ V. História do Festival de Sintra. Consultado a 15 de agosto de 2022. <https://festivaldesintra.pt/pt/historia>.

Procurando implementar-se com direções artísticas especializadas, VW foi convidado a dirigir a programação da dança, cargo que tinha sido ocupado por Armando Jorge de 1988 a 1993, em conjunto com Luís Pereira Leal que ficaria responsável pela direção artística da área da música: “As pessoas que lá estavam conheciam o meu trabalho, o da companhia e, portanto, convidaram-me. (...) Eles convidaram-me e eu fui fazer o festival e gostei de fazer o festival” (excerto da entrevista feita a Wellenkamp, 2002). Com alguns interregnos no caminho, o Festival de Sintra é, desde 2008, responsabilidade de Gabriela Canavilhas.

Observo, mais uma vez, uma experiência de direção artística que se tornou, de 2003 a 2007, uma oportunidade para abrir os horizontes de Wellenkamp a novos materiais expressivos e modos de operar, instrumentos fornecidos por companhias e criadores na tentativa de integrarem o Festival de Sintra.

Foi muito importante porque tive a oportunidade de lidar com muitos coreógrafos. Também recebi muitas companhias e material de muitos coreógrafos, muito útil porque fiquei a perceber o que se estava a passar na Europa. Eu vi muita, muita coisa para escolher coreógrafos, portanto isso também me deu uma certa cultura, uma certa visão do mundo, que hoje vocês têm abrindo a Internet. (...) Fiquei muito feliz (excerto da entrevista feita a Wellenkamp, 2022).

CAPÍTULO 3

REGISTO DA EMOÇÃO LÍRICA

3.1 Considerações do Ballet de Wellenkamp

Ao longo deste capítulo vou utilizando expressões citadas que pertencem aos meus entrevistados e notas pessoais, presentes no meu diário de bordo.

3.1.1 Definir um processo

O processo de Wellenkamp começa como um meio para um fim. Apesar de ter tido contacto com várias abordagens metodológicas em Nova Iorque no início dos anos 70, como também ter tido, ao longo da sua extensa carreira, a possibilidade de explorar e desenvolver métodos que favorecessem o seu processo, VW não criou uma abordagem comum para a concretização das suas obras coreográficas, nem desafiou o aperfeiçoamento de um método existente. Como tal, até então, não estabeleceu uma abordagem metodológica padrão, nem nunca trabalhou para determinar uma nova técnica ou definir uma nova maneira de mover ou representar a presença no palco.

Ainda assim, é possível encontrar métodos de trabalho de VW que vão sendo utilizados para desbloquear hesitações e encontrar possíveis caminhos de construção da peça. Uma das estratégias de VW consiste na filmagem de ensaios, formando assim um extenso arquivo, que vai desde o período no BG até aos dias de hoje. Por norma, regressa a esse material (material que na maioria das vezes nunca chega a integrar nenhuma obra) para desbloquear tensões coreográficas. Trata-se de estudos sobre *lifts*, movimentos de braços ou até pequenas sequências em extensos vídeos de estúdio, que vão sendo explorados e filmados para arquivo, constituindo um rico material de pesquisa.

VW também encontrou outras abordagens metodológicas, recorrendo às experiências desenvolvidas no passado, como é o caso do diário de bordo que iniciou por ocasião da viagem aos EUA. Como anteriormente referido este diário continha desenhos, textos e nomenclaturas, sendo um registo fiel sobre tudo o que aprendia. Esta lógica, utilizando o lápis e papel para desenhar os corpos dos bailarinos em posições que parecem despertar memórias latentes na sua criatividade²⁹, é uma composição pictórica que representa uma cena imaginada.

Este método delicado não se trata de uma movimentação no espaço, nem tão pouco pretende retratar dinâmicas e intensidades, no entanto convida a inspiração e é um mote para desbloquear os corpos e a imaginação dos bailarinos. Por vezes, o desenho é somente o elemento facilitador para a construção de uma sequência, mais não seja pela inexequibilidade da forma do corpo desenhado que não tem peso, respiração, espaço e tempo.

²⁹ Notas do meu diário de bordo (30/03/22): “VW mostra-nos dois desenhos que fez ontem à noite para resolver aquela parte do dueto que não parecia ter solução. Eu e o Tiago estudamos os desenhos em conjunto com VW e tentamos reproduzir”.

O início do processo pode até partir do vocabulário técnico que se apoia na dança clássica e na *modern dance* de Martha Graham, atuando num “conjunto de convenções técnicas e estilísticas” (Fazenda 2012b, p. 79) que se interligam e fundem. Todavia, VW vai além das limitações de cada técnica, procurando uma “liberdade de movimento que se opõe à estrita observância das linguagens rigidamente codificadas” (Lyzarro, 1996, p. 63). Esse trabalho é a condição de camadas cheias de possibilidades de representar estados de alma³⁰. A dança clássica e a *modern dance* trabalham essencialmente ao serviço da emoção, porém, as técnicas permanecem como um dado fundamental que tem de estar completamente dominado para daí VW se libertar.

O trabalho de VW começa com a base de ideias e sentimentos, seja derivado do estímulo a uma obra musical, como *Sinfonia de Requiem* (1992, 2001, 2019), de Benjamin Britten; de figuras ilustres, como *Danças para uma Guitarra* (1982), com música de Carlos Paredes, *Memória para Edith Piaf* (1987), *Homenagem a Tom Jobim* (1995) e *Amaramália* (1990, 1993, 1994; 2004, 2020); de uma obra literária, como *A Lua Vai Pelo Céu Com Um Rapaz Pela Mão* (2003), que exclama Federico García Lorca e *Em Redor da Suspensão* (2019), homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen; ou de obras coreográficas, como *Prelúdio à Sesta de um Fauno* (1989), o processo de VW é exploratório e segue a sua própria necessidade. Talvez esta seja uma das razões pelas quais os processos de VW são longos e demorados, porque pode continuar a trabalhar neles, descobrindo no percurso elementos novos a cada passo.

[VW] nunca estava satisfeito, nunca sabia o que queria até encontrar. Fazia uma coisa e depois alterava. Estávamos sempre naquela busca constante a tentar perceber onde é que ele queria ir e isto dava-nos uma bagagem imensa. Foi uma formação incrível, porque ele tirava o máximo que podia de nós e nunca estava satisfeito. Eu acho que um artista é insatisfeito por natureza, porque está sempre na busca pela perfeição. Esta busca constante faz dele um génio. (notas do diário de bordo, entrevista a Paula Fernandes, 21)

Trata-se de um processo que avança e recua e que é à porta fechada para permitir, numa primeira instância, encontrar a segurança do trabalho. Efetivamente, VW é extremamente autocrítico.

Um dos maiores trunfos de VW, no seu processo, é o tempo que dispõe para a miríade de tentativa/erro/repetição, que lhe permite desenvolver imagens pensadas, executadas por um quórum consistente de bailarinos, que ao mesmo tempo que está altamente disponível, traz uma bagagem de formação dos vários anos de trabalho em conjunto para responder aos seus estímulos. VW pode continuar a trabalhar e modificar a mesma peça para além do que está agendado como a noite de estreia. Para o coreógrafo o trajeto da obra nunca termina, estando em constante mutação e flexibilidade, é exemplo disso a obra *Amaramália*, que enriquece através dos constantes retornos, assunto que retomarei adiante. Apesar da constante alteração, a pressão iminente de um prazo, como o da estreia, é um elemento muito poderoso. É, aliás, um fator motivador que contribui para a organização do material.

³⁰ Notas do meu diário de bordo (30/03/22): “Ficar em *arabesque* não é só estar lá. É existir como um todo nessa forma em particular”.

No ano em que se comemoraram os cem anos do nascimento de Amália Rodrigues (2020), VW e a CPBC consideraram pertinente revisitar a obra *Amaramália*, criando uma versão de uma das obras mais dançadas da carreira do coreógrafo. Com esta premissa, a FCG decidiu subsidiar o projeto da CPBC e abrir as portas do Grande Auditório da Fundação para uma apresentação única, que seria a estreia desta recriação. A carga emotiva relativa a este acontecimento era enorme. Destaco três razões principais. Em primeiro lugar, VW tinha o sentimento de “voltar a casa”, porque estava a regressar a uma fundação onde trabalhou durante muitos anos, lugar onde se estreou e desenvolveu na coreografia. Em segundo lugar, porque a obra em questão, em 2020, comemorava 30 anos desde que fora estreada. E, em terceiro lugar, porque a RTP2 se propôs filmar integralmente o espetáculo e produzir um documentário sobre o coreógrafo e o processo de *Amaramália*, que foi emitido na comemoração do 80º aniversário de VW, a 11 de janeiro de 2022.

No entanto, a estreia do espetáculo, que estava programada para julho de 2020, viu-se adiada devido à pandemia, o que, consequentemente, fez alterar o processo de trabalho. Salavisa constata que, já no BG, a personalidade indecisiva de VW se verificava:

Cada coreografia provocava em Vasco ondas permanentes de hesitação e de angústia existencial. A escolha da música ou dos bailarinos era um verdadeiro suplício para ele. Até o título da obra – por vezes sugerido por mim – chegava no último segundo à tipografia a tempo de ser imprimido no programa de sala” (Salavisa, 2012, p. 201).

Sendo assim, a pandemia veio adiar todas as programações, o que acentuou esta característica de VW. Sabemos que a prática do bailarino exige “um trabalho infinito” na procura constante por um determinado estado do corpo, uma “consciência global do eu” (Louppe, 2012, p. 69). Com as interrupções forçadas, o trabalho feito até então regredia, não só na resposta física dos bailarinos, mas também criando novamente bloqueios e angústia em VW, num ciclo repetitivo que só terminou com o espetáculo no Grande Auditório da FCG, que foi apresentado em julho de 2021. O espetáculo da FCG acabou por não ser a estreia desta revisitação. Antes de se apresentar no grande auditório da FCG, *Amaramália 2020* foi apresentado no Convento de São Francisco em Coimbra, no Teatro Municipal Joaquim Benite em Almada e no Centro Cultural Olga Cadaval em Sintra. E, entre cada apresentação, VW fez alterações substanciais à peça, revelando a continuidade inerente ao seu processo de trabalho.

Os bailarinos são fundamentais para VW, uma vez que o seu trabalho assenta numa “pesquisa conjunta” (Lyzarro, 1996, p. 64), assunto que falarei à frente. Apesar de ter sido uma oportunidade dos bailarinos da nova geração da CPBC vivenciarem um intenso trabalho de partilha direta com VW, o processo acabou por se tornar bastante longo, com inúmeras interrupções pelo caminho, seguidas de momentos de crise que colocavam toda a obra em questão.

O trabalho de VW é construído num processo de descoberta, um processo que se baseia na sua experiência pessoal e coloca todos os bailarinos a trabalhar nessa mesma direção. O seu trabalho criativo reside na construção de intrincadas e delicadas teias de emoção criadas a partir de conexões que este descobre através de memórias passadas, utilizando as pessoas em seu redor.

“Dança sem emoção a mim não me diz nada. E ele [VW] tem-no instintivamente. Tudo o que faz é emocional sem ser exagerado”. (notas do diário de bordo, entrevista a Benvindo Fonseca, 2021). Ora, n meu ponto de vista, é sobretudo através da exposição da sua vulnerabilidade que elabora texturas íntimas e subtis, representativas de um sentir universal. Trata-se de desencadear uma atitude que confronta alegrias e medos, frustrações e amores e torna verdadeiro³¹ o movimento que daí nasce. É, portanto, através da exploração pessoal que espelha comportamentos representativos que atravessam o espaço universal e que potencialmente tocam no universo de cada um dos espetadores.

É certo que eu determino sempre aquilo que se faz, mas já não o determino como determinava dantes. Hoje, o meu processo de trabalho implica mais que eu transmita aos bailarinos aquilo que quero ver do que seja eu a fazer para que eles aprendam através de mim. É claro que ainda me mexo muito no estúdio, construo movimento a partir do meu próprio corpo e exemplifico, mas estou muitíssimo mais perto dos bailarinos, procurando aquilo que eles próprios me transmitem, me inspiram (Wellenkamp, 1998, p. 14).

Como refere VW em 1998, apesar de não determinar tanto como anteriormente — e com o passar do tempo cada vez menos —, observo que outra das suas estratégias consiste em sentir o seu próprio corpo e tensão muscular, improvisando movimentos que nascem de estímulos internos: “A experiência de um bailarino, de um coreógrafo tem que passar pelo seu próprio corpo” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

A cinestesia em dança é uma consciência que modela o corpo, o pensamento, o tempo, o espaço e a sensação do movimento (Fazenda, 2012b, p. 75; Reason & Reynolds, 2010, pp. 52-53). Neste sentido, VW assume improvisações que deixa os bailarinos capturar; tem os bailarinos como espelho, em todas as suas dimensões, ou seja, os movimentos espontâneos são compreendidos pelos bailarinos através da imitação aproximada, reconduzindo-os à própria origem.

The ideal spectator would respond kinesthetically, experiencing the dance through his or her own sense of movement and postural change (...) and this kinesthetic response would trigger a corresponding emotional impact” (Reason & Reynolds, 2010, pp. 53-54).

Se o artigo de Reason & Reynolds se propõe a responder às experiências do público que assiste a dança, os bailarinos de VW, como espetadores que visualizam os seus movimentos no estúdio, também os experienciam, reproduzindo-os através de uma pesquisa individual repetitiva. Depois de adaptado criativamente, considerando a interpretação individual do que é percebido, também eles podem ter uma empatia cinestésica que apoia a reprodução do movimento extraindo deste não só a forma física e tensão dos músculos, como também uma resposta emocional.

Como tal, sinto que o resultado da improvisação de VW vê a sua concretização com a resposta empática e sensorial dos bailarinos, que exploram, através das suas próprias sensações, uma forma, que

³¹ Notas do meu diário de bordo (28/03/22): “Hoje VW trabalhou comigo e com o Carlos num novo dueto. Falou sobre acreditarmos no que estamos a fazer. Sentir que estou a voar de verdade”.

não sendo mimética, se aproxima em termos físicos e emocionais. O resultado deste trabalho é um registo pautado pela “emoção lírica” característica de VW (Lyzarro, 1996, p. 54).

A emoção é o ser humano. A forma como um bailarino interpreta um determinado movimento produz emoção. Quando se está a coreografar, os melhores momentos acontecem quando o coreógrafo consegue agarrar uma emoção e não a perde mais. A interrupção do trabalho de um dia para o outro pode fazer com que isso se perca (Wellenkamp, 1998, p. 21).

Acabámos de observar a ferramenta mais explorada no trabalho de VW: a exploração sobre o movimento emocional do bailarino. Mas, como nos diz Miguel Lyzarro, VW “expõe o seu universo pessoal como um vitral da liberdade de sentir. Movimento, luz, música e espaço envolvem-se, mais do que se complementam” (Lyzarro, 1996, p. 56). Como tal, seguirei a par e passo as vertentes essenciais do processo coreográfico de VW que foram nomeadas, estruturadas e pensadas anteriormente pelo autor supracitado.

3.1.2 A estrutura coreográfica: dueto, conjunto, solo

A escolha e colocação, ou melhor, a orquestração dos elementos estruturais em palco, cria um mosaico que revela o sentimento subjacente da peça. Por norma, a sensação de uma peça de VW vem tanto da carga emotiva, como da estrutura coreográfica. VW “privilegia em quase toda a sua obra o dueto (...). Muitas das suas coreografias são apresentadas simplesmente como um dueto ou com um ou mais duetos, quer inseridos quer destacados dos conjuntos” (Lyzarro, 1996, p. 58).

O dueto é aliás uma das figuras coreográficas mais características de Wellenkamp, em torno da qual o criador desenvolve um movimento fluído, leve, frequentemente projetado para o alto, esvoaçante, circular, ondulante, mas utilizando também o chão como base de deslocções deslizantes e contínuas, em perfeita sintonia com a música (Fazenda, 2020, p. 107).

A maioria dos duetos são construídos na relação *homem/mulher*, dois sujeitos que “se encontram, se desencontram e se perfazem num único caminho. Mas o caminho desses duetos não é exclusivamente o da paixão” (Lyzarro, 1996, p. 58). Estas configurações amorosas podem ser de diferentes caracteres, companheirismo, amor fraterno, permanente intimidade que não se esgotam numa simples designação redutora. Podem ser até um “lamento maternal pela perda do filho” (Lyzarro, 1996, p. 58).

O ter insistido nos pas-de-deux deve-se ao facto de que estes preenchem uma lacuna muito grande na vida de um bailarino - o não saber relacionar-se com a sua companheira na dança. Trata-se, em *Tranquilíssimo*, de uma relação bastante diferente daquelas que tenho abordado até aqui, já que, sob o fundo musical de um compositor polaco contemporâneo, Henryk Gorecki, o segundo andamento da sua Sinfonia n.º 3, um homem que sofreu a perda da mãe nos campos de concentração nazis, aqui se traça a paixão mãe-filho, uma forma de amor sublime e profundamente visceral. E a mãe que o perde e que o chora. Trata-se, por isso, de um grande lamento, que implica uma enorme saudade de algo que se afastou e que já se não consegue atingir (Wellenkamp, 1994, citado em Lyzarro, 1996, p.67).

Há, certamente, grandes proximidades entre o seu universo pessoal e as obras que cria, desenvolvendo um padrão temático visível. Esse padrão temático de VW representa uma forma de estar, que não se atualiza necessariamente com o mundo, mas é estruturada para descobrir o sentimento do seu âmago, em vez de o significar.

Em *Para além das Sombras* (1992), um dueto de aproximadamente 10 minutos, Barbara Griggi e Benvindo Fonseca estabelecem um relacionamento que se recupera constantemente na separação. Inicia com um voo de Barbara Griggi, *grand-jeté*³², que aterriza suavemente no meio do palco. Benvindo Fonseca acompanha Griggi, segundos mais tarde, repetindo o seu movimento. Quedas fluidas para o chão surpreendem-se por corridas agitadas, mas sempre harmoniosas. Num determinado momento da peça, os dois elementos, o homem e a mulher, encontram-se num abraço longo que faz iniciar o *Adagio for Strings*, de Samuel Barber. A tensão não é isolada, fazendo os corpos ressoar em perguntas e respostas, que se multiplicam de intenções. Conforme a cena avança, as sequências tornam-se cada vez mais exasperadas. Os *lifts* encadeados e surpreendentes que vêm das quedas interrompem-se quando, num último, Benvindo Fonseca deixa Barbara Griggi no chão, virando-lhe as costas e saindo da cena, ao mesmo ritmo que a luz diminui até *blackout*.

A sua visão do mundo, da relação entre *homem/mulher* e do homem em relação com o mundo mantem-se, de certa forma, inalterada, ou seja, ele não fez crescer isso. E claro, também não tinha de fazer porque é a sua visão, o que se passa é que ela deixa de responder, em muitos momentos, aquilo que é, ou que são as vivências dos homens e das mulheres atualmente (...) Enquanto no Vasco há sempre uma espécie de subjugação da figura feminina à figura masculina. Eu não vejo que ele veja aquilo como uma subjugação, mas ela, de facto, não tem uma autonomia expressiva. E isso, no meu ponto de vista, acaba por sacrificar um pouco o que é o Vasco, que é um excelente, um enorme e grandíssimo coreógrafo. Nessa forma como o seu movimento é construído em função desse dimorfismo, do homem/mulher, a mulher subjuga-se ou não se subjugando acaba, de qualquer maneira, sempre por ser abandonada. Há uma espécie de destino que a dança do Vasco tem, como se houvesse um destino, uma predestinação para uma certa forma de viver e de estar. Como se não houvesse uma autonomia, uma autodeterminação de cada uma das pessoas, em criar crise, confusão, contestação. E isso é uma constante no Vasco (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

VW retorna continuamente a esse padrão de relação que ilustra configurações amorosas. Recordo *Outono*, versão do BG (1976) que, numa nova versão estreada no Teatro Nacional São Carlos para a Gala da Fundação Mirpuri, viu o seu nome alterado para *Outono para Graça*, em homenagem a Graça Barroso, “bailarina, a que o seu trabalho ficaria sempre associado” (Fazenda, 2020, p. 106).

Outono para Graça, começa antes de começar. Patrícia Henriques e Miguel Ramalho, na versão de 2018, vêm de um longo caminhar juntos, lado a lado, direção ao fundo de cena. A relação entre os dois é expressa numa série de gestos interativos: abraço, mulher deitada nos braços do homem, mulher caída

³² *Jeté* trata-se de um salto de um pé para o outro. Neste caso, o *grand jeté* caracteriza-se por ser um salto mais elevado onde as pernas são lançadas a 90 graus com um salto em altura correspondente (Vaganova, 1969, p. 98).

no chão, etc. Observo que os amantes são influenciados por um abraço da morte, que não os separa, mas unifica. E mesmo depois de toda a lembrança e saudade, o padrão de comportamento é estabelecido, terminando como começa: uma caminhada conjunta. A referência pessoal de VW é explícita, mas o que transparece para o público é, simplesmente, a conexão de duas pessoas e a nostalgia de um grande amor.

Em contraponto à temática amorosa destes dois duetos, menciono um outro entre Catarina Godinho e Miguel Santos, da peça *Em Redor da Suspensão*. Este dueto foi criado especificamente para estes dois intérpretes *sui generis*. Nele, VW promove uma liberdade, que permite a ambos estar sintonia com a sua plena essência — essência essa bastante singular. Aqui não se trata de um homem e de uma mulher, mas sim de dois personagens sem tempo que contemplam o *belo*, numa brincadeira ingênua sem fim. Os bailarinos regozijam de prazer com sorrisos ternurentos e talvez, diria, fraternos. Ambos se movem num espaço que não se deixa dominar por aquilo que se define como uma configuração amorosa, mas que não deixa de se reconhecer como o estilo *Wellenkampiano*.

Acho que o Vasco se desafiou a construir um dueto onde tivesse de deixar de parte determinadas “âncoras” que tem em todos os duetos que faz — que é o *lift*, a queda para o chão, o salto, etc. — e socorrer-se apenas daqueles dois artistas. Eu acho que é uma ode ao *belo*. Toda aquela brincadeira, é tão bonito. Eu não vejo uma relação homem/mulher neles, tanto que o abraço final deles é um abraço de celebração (notas do meu diário de bordo, entrevista a Cláudia Sampaio, 2022).

Portanto, nalgumas das mais recentes construções formais de dueto nota-se uma nova abordagem de VW. Tal como observado neste último dueto, aquilo que se apreende é que o criador se diluiu com a força do tempo. Neste dueto já há uma procura pelo outro, pelo exterior, numa tentativa de utilizar o espaço para atravessar o tempo, sem configuração amorosa. Se todas as suas obras de arte são projeções de partes do interior deste criador, então a sua mais recente obra materializa o território da sua aproximação aos 80 anos de idade. Vamos observar outro exemplo dos anos 90, analisado por Lyzarro:

Excepção notável [à configuração do dueto amoroso] será, porventura, o dueto construído para dois bailarinos (Francisco Rousseau e Rui Pinto), sobre o fado de Amália "Barco Negro", em *Amaramália* (1994). Neste caso o sentido de pas-de-deux - um passo a dois - desenvolve-se, tornando-se dois a dois passos, ainda que em simultâneo. É o dueto puro. Se considerarmos o elemento cénico constituído pela presença discreta e hierática das mulheres durante a execução deste dueto, poder-se-á avaliar do seu elevado grau de elaboração (Lyzarro, 1996, p. 58).

Sobre *Amaramália* desenvolverei mais tarde. No entanto, todos os quadros que compõem esta obra, sejam duetos, solos ou conjuntos, desenrolam-se na interpretação do “ser português” (Fazenda, 2020, p. 107).

O interesse de VW pelo dueto, figura coreográfica que prevalece em toda sua obra, não advém apenas das múltiplas possibilidades que os corpos relacionados a dois oferecem, como também pela sua disposição e interesse, enquanto bailarino, para o trabalho de *partner* (em contraponto com o trabalho de solo).

(...) o “pas de deux” é por excelência a forma como traduzirmos com maior facilidade e emoção. Por outro lado, gosto muito de descobrir, do ponto de vista escultórico até, como é que se resolve a relação entre dois corpos – como é que um pode pegar no outro, como é que se usa o peso, etc. Penso que o meu interesse pelo “pas de deux” também tem a ver com o meu trabalho como bailarino. Para mim sempre foi mais fácil ser bailarino enquanto “partenaire” do que como solista. Essa facilidade que eu tinha como “partenaire” transpôs-se para a coreografia. Na dança, se há alguma coisa que seja fácil de descrever sem palavras, é a relação emotiva que se estabelece entre duas pessoas” (Wellenkamp, 1998, p. 22).

Passamos agora para o trabalho de solo, construção estrutural que é a figura coreográfica que se encontra menos explorada na obra de VW. Atualmente, o repertório de solos, como peças autónomas, permanece o mesmo que Miguel Lyzarro enumerou em 1996.

Depois da criação para Helena Lozano de *Ausência* (1977), apresentada no âmbito do V Estúdio Experimental de Coreografia, o coreógrafo só volta a retomar esta modalidade onze anos mais tarde com a criação de *Arabesco* (1988), para a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. Após ter coreografado o seu mais celebrado solo, *Prelúdio à Sesta de um Fauno* (1989), concebido para as especificidades interpretativas de Benvindo Fonseca, Wellenkamp criou *Un' Angelo Caduto* que Barbara Griggi apresentou no Festival de San Pantaleo (1992). Esta obra não é mais do que um solo construído sobre a *Ária* (1987) da Suite em Ré de Bach, música sobre a qual o autor havia já composto um dueto (Lyzarro, 1996, p. 58).

Em *Prelúdio à Sesta de um Fauno*, Benvindo Fonseca incorpora a figura mítica do fauno, num solo com, aproximadamente, 10 minutos marcado por uma enorme sensibilidade sensual, que não só dialoga com o paradigma do Fauno, *L'Après-midi d'un faune* (1912) de Nijinski, como também explorar as possibilidades interpretativas do antropozoomorfismo deste bailarino de excelência.

(...) no *Fauno* [*Prelúdio à Sesta de um Fauno*], ficámos um mês só a estudar gatos. Andámos a estudar gatos durante um mês e depois íamos para o estúdio e experimentávamos coisas. Depois ele [VW] explicou-me a história toda do fauno, aquilo que ele pretendia. Dentro disto ele dizia: “tu és meio homem, meio animal, e tens este lado sensual” (...) Todo este trabalho e o privilégio de criar sobre ti, de experimentar sobre as tuas particularidades. Durante todo esse tempo eu estava tão grato por estar a trabalhar com o Vasco. Aliás, tenho isso desde o princípio. (...) Era um trabalho de pesquisa, de laboratório, muito exaustivo, mas era um trabalho muito gratificante³³.

Poderíamos considerar que o trabalho de solo se encontra em menor número no espólio *Wellenkampiano*. Mas não estamos a ter em conta os solos inseridos em todas as peças, uma vez que a sua obra, como de resto seria de esperar, é o resultado da pluralidade de solos, conjuntos, trios, duetos e do arranjo entre estes. No entanto, “este défice de obras a solo fica, eventualmente, a dever-se ao facto de o universo de Wellenkamp privilegiar um eu que se relaciona, em detrimento de um eu autista” (Lyzarro, 1996, p. 58).

³³ Notas do diário de bordo, excerto da entrevista a Benvindo Fonseca, 2021.

Nos seus trabalhos de conjunto observo que as sequências de movimento funcionam articuladas entre si, como se fossem uma única partícula. VW pensa «o “grupo” como um solista, ao mesmo tempo que privilegia a estrutura da sucessão de quadros» (Lyzarro, 1996, p. 58). Os corpos em cena estabelecem significativas ligações uns com os outros, trabalhando em harmonia, mesmo se a executar movimentos diferentes. Geralmente, trata-se de remeter o grupo e, sobretudo, os corpos que executam os movimentos definidos, para uma espécie de diálogo com a dicotomia ação/reação. São exemplos desta ideia as partes de grupo de *Sinfonia dos Salmos* (1992), *Requiem* (1994, 2001, 2019), ou *Em Redor da Suspensão* (2019). Desta última, creio que é informativo para o seu trabalho de conjunto ler um excerto do que VW escreveu na sinopse:

E, sendo cada passo a sequência lenta ou acelerada do passo anterior, é no encadeamento de todos eles que a obra se edifica, se amplia e ganha vida própria. (...) Aqui, é o momento em que o discurso coreográfico se assume como metáfora. Imaginemos a figura frágil que baila em redor da suspensão; um grupo de gente angustiada e cingida dentro de um feixe mínimo de luz; o voo que atravessa o espaço com o ímpeto de um salto; o personagem que desliza até ao chão por uma rampa imaginária; aquele que abraça para falar de amor, ou que, num gesto de abandono e desalento, se deixa simplesmente cair³⁴.

Em *Requiem* (2019), revisitação criada para a CPBC a partir das obras anteriores (CPBC, 2001; Ballet da Cia de São Paulo, 1994), VW concebe uma ondulação de fluxos. Não é apenas o que cada quadro sucessivo diz sobre a estrutura implícita, mas como os variados quadros se afetam uns aos outros, criando uma teia de sentido que ocorre tanto na sua progressão, quanto na simultaneidade das ações dos vários corpos que se movem no espaço. Com efeito, as imagens ocorrem em reação a outras imagens, umas vezes sobrepostas outras separadas, caracterizando-se pela riqueza de texturas que dificilmente são percecionadas de forma desagregada. “Dá-nos toda a angústia, medo, desespero, iminente morte/separação/destruição, patentes numa qualquer guerra que, no entanto, e mercê de um poderoso trabalho de grupo, termina numa comum compaixão e na visão de uma luz de esperança”³⁵ (Lívio, 2001). Com *Requiem*, VW favorece a globalidade. O ambiente que aí atua é, ao mesmo tempo, massificante e individualizante, constituído num corpo conjunto único que se move sobre a cena que, permitindo a modulação individual de cada membro, cria a riqueza coletiva.

Todos quadros de conjunto são interligados por momentos que não têm um enredo composto ou personagens definidas. A estes momentos VW chama “ligações”. Estas ligações permitem que quem assiste às peças aceda a camadas de imagens e movimentos que criam o efeito geral da peça ou, pelo menos, encontre os seus próprios pontos de entrada na obra. De facto, também para o intérprete é necessário criar um campo de referência em torno de um sentimento particular que atravessasse estes momentos de ligação. Assim sendo, o trabalho exige do bailarino uma participação ativa para definir a

³⁴ Excerto da sinopse da obra *Em Redor da Suspensão*, inserida no programa *Na Sustância do Tempo*, estreado no dia 10 de abril de 2019, no Teatro Camões.

³⁵ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo E. Documento sem página: Lívio, T. (2001). *Três Tocantes Coreografias*. 24 horas.

sua relação com o sentimento subjacente da peça: “vejo-me dentro da estrutura e abordo a obra a partir da minha interpretação viva, sobre o que me foi transmitido pelo coreógrafo”³⁶. Estes momentos, apesar de serem transições entre momentos coreográficos mais estruturados, apresentam-se na obra de VW como quadros autónomos e singulares. A sua qualidade coreográfica está em pé de igualdade: as ligações não são discriminadas em detrimento dos solos, duetos e conjunto.

VW tem por hábito, como já foi observado, visitar obras criadas anteriormente. Nelas, por norma mantem a estrutura, mas cria material coreográfico novo. O aspeto mais importante destas revisitações trata-se de ouvir o que o trabalho lhe diz. Para VW é fácil convocar uma obra já pensada que está presa ao seu contexto original, caso da estrutura que se mantém inalterada. No entanto, torna-se um desafio ver o potencial dentro dos momentos anteriormente criados e pensar novas possibilidades. Como tal, ao ficar atento ao potencial evocativo de cada momento, VW é capaz de recriar estruturas coreográficas de forma inventiva nesta que é uma recorrência sua.

Observo, em geral, que a estrutura das peças de VW opera essencialmente no sentido de descobrir a presença física de cada bailarino, em vez de nos levar para uma narrativa linear com um fim dramático. As constantes explorações³⁷ da ordem dos quadros, antes de finalizada a peça, demonstram isso mesmo³⁸. VW coloca-se no meio da ação no seu próprio tempo e espaço, convocando mais do que movimento pelo movimento.

3.1.3 O elemento musical, a palavra, a voz

VW assume uma relação estreita entre a música e a dança, não de dependência, mas sim de pura união. É uma relação que tem uma carga afetiva, trazendo múltiplas nuances de atenção e sentimento. De certa forma, trata-se de uma sensação cinestésica capturada pela audição que origina uma apropriação sensorial que se traduz por sua vez em movimento. VW di-lo a seu modo, no documentário realizado por Márcio Simões:

A visão que um coreógrafo tem da música com que trabalha é a primeira das minhas preocupações. Eu, normalmente, tenho como motivo de trabalho, o meu primeiro motivo de trabalho, a minha primeira preocupação quando início uma coreografia é normalmente a escolha da música. E quando escolho uma música sei que ela vai ser o meu guião principal (Wellenkamp in Simões, 2019).

Observo que esta fluência com a música liberta VW para uma musicalidade lírica, caracterizando-o como um artista musical, que atenta ao ritmo, dinâmica, fraseado, acentos e pausas em simbiose com a composição. Hoje, não é surpreendente que o elemento musical seja tido como secundário quando

³⁶ Notas do meu diário de bordo (22/07/22): *Amaramália* no Coliseu do Porto — “Estou sempre numa personagem sem história ou identidade, mas que sente e vive em uníssono com os outros. Vejo-me dentro da estrutura e abordo a obra a partir da minha interpretação viva sobre o que me foi transmitido pelo coreógrafo”.

³⁷ Notas do meu diário de bordo (15/04/21): “Mudança da sequência, o dueto *Com que Voz*, agora entra a seguir ao *Povo*. Fizemos o espetáculo no Teatro Municipal Joaquim Benite por uma ordem completamente nova. Curiosamente, a inclusão de dois novos Fados, parece-me uma experiência para irromper com a estrutura marcada da obra”.

³⁸ Notas do meu diário de bordo (22/06/21): “Alteração, novamente, na ordem dos fados”.

relacionado com a dança ou até, que a música seja interligada com os mais diversos sons, almejando ambientes sonoros. No entanto, desde o seu tempo nos EUA que, nomeadamente com Cunningham, VW percebeu que a música ocupa uma posição central na forma como pensa a dança, em oposição à forma como Cunningham pensava a música. É da relação que VW tem com a música que se unifica em absoluto o seu trabalho com a dança. É não só mote inicial, como transversal e até final.

(...) eu normalmente tento corresponder a todas as fases da música, seja rítmica ou melodicamente. De uma maneira geral, em noventa por cento do meu trabalho, tudo o que eu faço é primeiro estudado na música, do ponto de vista rítmico, melódico, mas também das imagens que a música me sugere. Sou um coreógrafo só medianamente musical. Nem sequer tenho memória musical. Faço é um grande trabalho de análise da música. O que me importa é que o meu universo de imagens coincida com o universo musical e que o público sintá isso (Wellenkamp, 1998, p. 21).

É a música que desencadeia um impulso que faz VW voltar-se para dentro e procurar movimento. Existe, portanto, uma associação da dança com a música, onde a música convoca e incentiva uma dança que parte da emoção: “Há uma relação muito forte entre o movimento e a música” (Wellenkamp, 1998, p. 14).

[...] há peças que à partida têm uma componente mais emotiva do que outras. Por exemplo, eu adoro música barroca, mas, emotivamente não me diz nada, rigorosamente nada. Tenho apenas o prazer musical, o que é outra emoção. Se oiço uma coisa lírica, sou capaz de me envolver pessoalmente com as minhas sensações, sou capaz de encontrar um sentido poético, lírico ou apaixonado, mais romântico ou mais agressivo e dramático. Há outras peças musicais que, nesse sentido, são de uma grande passividade e que nos deixam mais livres para pensar na plasticidade da coreografia (Wellenkamp, 1998, p. 21).

Ora, para VW essa emotividade define ritmos, acentuações e dinâmicas, mas também a própria constituição do movimento, sem nunca ser literal: “Eu não sou muito um coreógrafo que procura encontrar uma substância narrativa, ou um tema em que queira trabalhar em particular. Normalmente deixo-me levar, outra vez, pela música em primeiro lugar” (Wellenkamp in Simões, 2019).

Há uma ligação com a música, ele é muito musical, porque vai na cadência da música. A cadência da música dá-te estímulos. Toda essa combinação faz dele um mestre. Há coisas que nem se explicam, tem a ver com este seu mundo imaginário, com as coisas que ele vê e sente e que tenta passar aos bailarinos. Tu aprendes a dançar com emoção, com sofisticação, com técnica, com este virtuosismo. Uma vez agrupando tudo, passas de um bailarino medíocre para um bailarino de excelência³⁹.

É necessário, a este propósito, considerar o espólio de VW e analisar a escolha musical do coreógrafo, que se apresenta bastante variada entre os compositores do século XX. Salvo exceções, que podem ir de Bach a Liszt. Em todos os casos é possível encontrar sugestões de uma poética ou até, como

³⁹ Notas do diário de bordo, excerto da entrevista a Benvindo Fonseca, 2021.

designou Lyzarro, “referências culturais extra-musicais” (1996, p. 61), referindo-se ao texto e à voz que fala, declama ou canta (Lyzarro, 1996, p. 61).

Destaco três utilizações principais da voz. Em primeiro lugar, observo que a voz pode ser uma voz que fala como em *Só Longe Daqui...*

Em «Longe Daqui», a grande interdisciplinaridade é a da dança com o teatro (...) Será que a palavra, elemento básico do teatro, pode acrescentar algo ao gesto, elemento básico da dança? Talvez! Será que a palavra isolada do gesto deixa de ser elemento do teatro?⁴⁰ (Ribas, 1984).

Obra ímpar de criadores exclusivamente portugueses, uma das mais ousadas da época. *Só Longe Daqui...* apresenta-se como uma exceção no seu repertório. Segundo VW, «o que aconteceu em “Só Longe Daqui...”», talvez seja a mais rica das formas de usar a palavra» (Wellenkamp, 1998, p. 19), uma vez que interligava o teatro com a dança, em pé de igualdade.

Só Longe Daqui que foi uma obra absolutamente fantástica, inovadora, teatral que ele fez com o Ricardo Pais em que a Graça Barroso aparecia com sapatilhas de ponta, e aos pés de quem caíam enormes pedras, saídas de uma mala gigante (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

Em segundo lugar, confiro que a voz pode ser uma voz que declama como *Em Redor da Suspensão* (2019). A sutileza de uma voz — Natália Luíza — que declama excertos da poesia de Sophia Mello Breyner Andresen é encadeada com excertos de obras para piano de Franz Liszt e de Sergei Rachmaninoff.

Veja-se, a título de exemplo, a minha experiência pessoal: uma bailarina a dançar um solo cujo elemento sonoro é constituído apenas pela voz que declama. Este momento inicia-se com a presença coletiva de quatro mulheres que rompem a cena, numa corrida esvoaçante, para depois se abandonarem nos braços dos seus *partners* masculinos. Assim, fundado na radicalidade rival do par *frágil/forte, homem/mulher*, uma figura feminina isola-se e destaca-se no palco, constituindo-se como entidade a partir da interpretação da voz da atriz. Em contraponto com esta figura, vislumbra-se uma figura masculina, imóvel, que ressurge na penumbra e reside aí, mais uma vez, em oposição: *ativo/passivo*. Este é o único momento da peça em que a poesia ecoa sem a presença do piano, elemento musical que dita a atmosfera da obra. É o corpo e o movimento do corpo que reproduz a dinâmica da voz, preenchendo as pausas e respirações, acompanhando e dando expressão às entoações e cadência do poema.

“Numa coreografia, um poema pode ter um papel idêntico à música; ou posso criar uma ação a partir da palavra, e a partir dessa ação crio a própria coreografia” (Wellenkamp, 1998, p. 19), tal como acontece nesta obra onde os bailarinos retomam os materiais sonoros numa fluidez sem peso, pautados por momentos de respiração e de suspensão.

⁴⁰ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo E Documento sem página: Ribas, T. (1984, 7 maio). Ballet Gulbenkian: terceiro programa divide público. *A Capital*.

Na obra que criei em conjunto com Miguel Ramalho, inspirado na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen comecei por incutir no processo criativo o sentimento que a sua poesia me instiga, incitando os bailarinos a espantarem-se e a deixar que a sensação vivida no interior das nossas condições ontológicas irradie imagens em movimento que, entretecidas com as leis da gravitação interna dos passos de dança, surjam como substância transfigurada (Wellenkamp, 2019)⁴¹.

Em terceiro lugar, a voz pode ser, ainda, uma voz que canta. Mesmo na expressão mais clássica e neoclássica da música, observo que VW procura ocasionalmente peças musicais cantadas. São disto exemplo *Cinco Poemas de Amor* (1981), com música de Richard Wagner, “que repousa em canções compostas sobre poemas de Mathilde Wesendonck” (Lyzarro, 1996, p. 61), mas também *Sinfonia dos Salmos* (1992), de Ígor Stravinski, uma sinfonia coral, com vozes femininas e masculinas que exclamam os textos dos salmos, emanando uma atmosfera ritualística.

Por fim, falemos de *Amaramália*, obra singular no repertório de VW. Os fados de Amália Rodrigues, analogamente às obras musicais nomeadas anteriormente reúne três elementos: a interpretação de Amália Rodrigues, a própria música e o poema. A harmonia de cada um destes elementos vai dando assim, no imaginário poético de VW, corpos que representam “o lirismo do povo português como expressão da saudade e a saudade como vivência de sentimentos de sofrimento, da melancolia, da dor de ausência” (Wellenkamp, 1995)⁴². Assim, VW procede para a criação de *Amaramália* de um modo que se poderá entender como “a procura de um clima poético que reflita esses sentimentos” (Wellenkamp, 1995)⁴³.

Ora, não só os corpos integram a voz de Amália e agem sobre ela com as suas dinâmicas, as suas intensidades e o seu pulsar misterioso — “Vocês são a voz de Amália”⁴⁴ — como também, escutam-se na poesia o que, paradoxalmente, impacta a interpretação de cada intérprete no íntimo da sua experiência. Desta forma, a interpretação pela voz da Amália, nos momentos em que se sente o arrastar das palavras nos versos, torna-se o próprio mote para a interpretação do movimento, conferindo outra dinâmica e acentuação: a “(...) voz divina de Amália, uma fonte inesgotável de inspiração” (Wellenkamp, 1995)⁴⁵.

Na mesma linha de raciocínio, o novo trabalho de VW que se encontra em fase de criação. A partir de um excerto de uma *lieder* de Mahler, característica da época do Romantismo pela temática do Homem solitário que rejeita o mundo, VW ilustra o efeito impactante que a interpretação da voz de um barítono transporta para o seu universo criativo. Nesse sentido, o texto, apesar de ser em alemão, é um elemento relevante que, não sendo tomado como literal, assume-se como expressivo. Aqui, tal como no exemplo anterior não prevalece apenas o sentido do texto, mas também a expressão da voz que ao cantar *fala por si*.

⁴¹ Excerto da sinopse da obra *Em Redor da Suspensão* (2019). CPBC. Teatro Camões.

⁴² Excerto da sinopse da obra *Amaramália* (1995). Ballet Gulbenkian.

⁴³ Ibid

⁴⁴ Notas do meu diário de bordo, ensaio dia 19 de janeiro de 2022: “Têm de pensar naquilo que transportam com os movimentos. Vocês são Amália! Vocês são a voz de Amália.”

⁴⁵ Excerto da sinopse da obra *Amaramália* (1995). Ballet Gulbenkian.

Observo, mais uma vez, que o coreógrafo se deixa capturar pelas modulações e, sobretudo, pelas sensações que experiencia. A música muitas vezes evoca uma reação de movimento em VW, desenvolvendo ao longo da sua carreira o tema de uma dança que, conscientemente, se conecta com a música. Assim, seguir uma trilha musical definida é, também, trabalhar de forma colaborativa com os compositores para que o elemento musical e o movimento se desenvolvam juntos.

VW trabalhou, ainda, com vários compositores contemporâneos portugueses. “Um dos resultados dessa colaboração é *Libera me* (1977), uma peça interdisciplinar, que “envolveu um trabalho colaborativo com intervenção de três áreas distintas: a música, a dança e as artes plásticas” (Nogueira, 2016), respetivamente, de Constança Capdeville (1937-1992), VW e Emília Nadal.

A colaboração com Carlos Zíngaro foi igualmente proveitosa, destacando-se *Fado* (1990), *Madrigais* (1991) e, mais recentemente, *A chuva cai na poeira como no poema* (2010).

Gostaria de mencionar novamente, a colaboração com Carlos Paredes em *Danças para uma Guitarra*, “uma dança complexa, construída como uma cerrada filigrana” (Fazenda, 2020, p. 107), que saboreava o som da guitarra portuguesa. *Memórias para Edith Piaf, Amaramália, Danças para uma Guitarra e Homenagem a Tom Jobim* (1995), denotam a procura de “não tanto a referência em si, mas antes o que esta poderá representar no imaginário poético” (Lyzarro, 1996, p. 61) de VW, ao debruçar-se sobre figuras incontornáveis ou colaborar com estas.

(...) o Vasco tem esta coisa muito interessante que é a música para ele tem estas múltiplas possibilidades. Sobretudo quando a música, que pode ser *Danças Para Uma Guitarra* ou *Amaramália* ou, ainda, o Mahler, que são músicas em que ele se envolve e se entrega com uma dimensão emocional, procurando aquilo que há de emocional naquelas partituras e, neste caso, pode ser um pouco estranho estar a comparar o Fado com o Mahler, mas, neste sentido é muito idêntico a forma como ele se entrega ao movimento, como ele se entrega à música. É a música que suscita o movimento como envolvimento emocional. Naquele caso, é um Fado com a canção, ou pode ser o Mahler ou, ainda, o Carlos Paredes com o seu dedilhar da guitarra (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

Diria que o que atravessa a natureza do lirismo na voz do barítono, ou de Amália Rodrigues, ou até dos excertos de Rachmaninoff é a intenção subjacente definida pela interpretação e composição musical que vai ao encontro de VW. “Portanto, são músicas que suscitam essa emoção e esse envolvimento” (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022) fazendo do elemento musical o seu parceiro principal na criação das suas obras. O que é transversal a todas estas escolhas é, portanto, o poder emocional que reside em cada uma e que parte do sentido estético deste criador. É a partir deste sentido que se formula o seu estilo pessoal musical — variado, mas coerente.

3.1.4 O movimento

O primeiro coreógrafo português que nós temos (acho que é o Jorge Salavisa que diz isto), com a construção de uma linguagem, duma poética, duma identidade, dum vocabulário pleno que é *Wellenkampiano*. Nós reconhecemos essas coisas... (excerto da entrevista a Fazenda, 2022).

Devido à formação de base de VW, o vocabulário técnico que utiliza “é o académico-clássico que se encontra na base do ballet convencional, aliado a outras técnicas, designadamente a da *modern dance* criada por Martha Graham” (Lyzarro, 1996, p. 61).

Em VW, a obra manifesta-se a um ponto que decorre quase de uma estética pictórica, se assim se pode dizer, quando o coreógrafo assume as posições e linhas das técnicas, resultando numa combinação de vocabulários. Só que a articulação das técnicas de dança clássica e moderna revela-se muito mais subtil e complexa — ao certo, não sabemos quando acaba uma e inicia a outra, tornando-se um labirinto composicional e interpretativo. Sabemos, pelo menos, que estamos perante algo que vive das experiências físicas das técnicas e das suas interações. Mas nunca é somente o corpo, a forma, a fisicalidade, o tema dos trabalhos que origina o movimento. Desliza pelo seu movimento coreográfico sempre algo de misterioso, como o *interior* de cada intérprete.

Diria que, na obra de VW, a utilização da dança clássica é feita sem esquecer as posições, mas desistindo, porém, da verticalidade inerente a esta, permitindo-lhe usar o chão como um aliado.

Portanto, quando assume a queda, o corpo cai e para cair ele tem de se deslocar caindo e ao cair, ele desloca-se fluindo. Uma pessoa pode cair como a Martha Graham e depois só se levantar, outra vez, em *contração*. O Vasco faz dessa passagem uma passagem fluida e quase com um movimento ininterrupto. Portanto, exige uma outra qualidade de movimento. E isso é muito característico do Vasco. É, de facto, muito singular! O Jiří Kylián tem, o Paul Taylor também tem, todos esses coreógrafos têm. No caso do Vasco ele adquire determinados tipos de movimento que são muito do Vasco. Aí sim, pode encontrar-se uma linguagem, há vocábulos que são *Wellenkampianos* (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

O trabalho de VW não só afirma a possibilidade de uma interligação entre as várias técnicas, mas antes de mais e acima de tudo, de as tomar como auxílio para a construção de um estilo de movimento próprio, que as recarregue de uma energia vital assumidamente como emotiva.

Por isso, o impacto e o sentido das técnicas influentes reforçam o discurso coreográfico do artista, contribuindo para a definição do estilo *Wellenkampiano*. Estilo esse que provém do cruzamento das várias linguagens e lhe permite uma inventividade das formas, adotando-as em prol da obra.

A fluência das “linhas do mais puro esteticismo clássico, como o *arabesque plié*, por exemplo” (Lyzarro, 1996, p. 63) em contraponto com os vocábulos da *modern dance* sinalizam a possibilidade de reconfigurar a forma, a uma forma livre, como um lugar com um sentido traduzível numa “linguagem pessoal” (Lyzarro, 1996, p. 63).

Carlos Ponte Leça também já o tinha dito outrora:

Wellenkamp (...) desenvolve uma linguagem bem pessoal, em que uma notória influência da “modern dance” norte-americana por vezes se interpenetra com longínquos ecos da dança académico-clássica. Wellenkamp é um excelente coreógrafo de expressão fundamentalmente lírica e apaixonada, e dotado de imensa musicalidade (Leça, 1991, p. 66).

Quanto à expressão “linguagem de movimento”, que comumente é incorretamente utilizada, MJF refere:

(...) não é comum, entre bailarinos, coreógrafos e outros profissionais da dança, ouvir-se a expressão “idioma” para se referirem aos sistemas de movimentos distintivos. O uso da palavra “idioma” é, pois, pouco natural. Em contrapartida, as expressões “linguagem de movimento” e “estilo de movimento” são frequentemente usadas pelos profissionais da dança teatral. A dança é uma linguagem, na medida em que é uma manifestação significativa, um sistema de comunicação. Mas, por parte de coreógrafos, o termo “linguagem” é frequentemente usado ou como sinónimo de “estilo” ou no sentido de “idioma”, um sistema de movimentos com um léxico próprio (Fazenda, 2010, p. 3).

Voltemos ao trabalho de dueto de VW. Este trabalho cujo âmago estilístico se define pelas eficazes entradas e saídas de *lifts*, que se fundem em quedas inesperadas, mas delicadas, para o chão e em que o corpo se surpreende por subidas fluidas e ondulatórias, define um estilo *Wellenkampiano*.

São coisas que me lembro do Vasco em termos da fluidez; do deslizar; do movimento que parece que utiliza o espaço a 360°, porque os corpos voam quando são transportados e é como se o espaço para o Vasco tivesse que ser explorado a 360°, não interessa se o bailarino está no chão, se é levantado num *lift*, ou se, depois de uma corrida, termina a corrida deslizando no chão. É sempre um movimento que nunca acaba, que pretende ser esférico. E essa dimensão esférica do movimento do Vasco é muito, muito bonita. É quase como uma coisa mítica e ritualizada, é um movimento que nunca acaba. É um continuo onde quer que ele esteja, no chão, no nível médio, no ar. Isto são coisas que eu acho bastante particulares no movimento do Vasco (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

É exatamente aqui que começam a surgir exemplos que perturbam o entendimento entre “estilo de movimento” e “linguagem de movimento”. Isto é, em qualquer estrutura que VW crie, apesar de se conhecer os vocábulos técnicos e “estar-se familiarizado com as convenções que estruturam a dança” (Fazenda, 2010, p. 2), não é possível discernir os códigos de articulação, nem as regras definidas entre os vários elementos que compõem o seu discurso fluente.

Ele [VW] tem um trabalho que é de uma evolução a nível técnico. Os trabalhos de duetos e *pas de deux*, que vêm da dança clássica, mas que ele elevou a um outro nível. A mim o que me fascinava é que eu não percebia como é que os bailarinos subiam, como é que elas subiam e desciam [*lifts*] e depois caíam e não faziam barulho e tudo aquilo era uma coisa, que parecia que eram uns seres de outro mundo⁴⁶.

⁴⁶ Notas do diário de bordo, excerto da entrevista a Benvindo Fonseca, 2021.

Com efeito, apesar do trabalho de VW se desenvolver na combinação de diversas linguagens, também se baseia na pesquisa de uma linguagem de movimento singular que tem como *ADN* o trabalho de dueto: “contacto entre os corpos, de manipulação, elevação de um corpo para outro ou outros” (Fazenda, 1994).

(...) o Vasco tem uma coisa que é importante (que só os grandes coreógrafos que têm de facto uma linguagem própria têm) as aulas dele são aulas através da sua própria linguagem. Eles usam a aula como forma de preparação dos bailarinos, mas ao mesmo tempo como experimentação coreográfica. Um bailarino do Vasco convém fazer as aulas do Vasco para se apropriar da sua linguagem. Nesse sentido, podemos encontrar uma série de vocábulos, de movimentos que constituem uma espécie de linguagem que são recorrentes nas suas obras. Numa passagem dum movimento para o outro, numa flexão, uma projeção que é recorrente (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022)

Recordemo-nos de *Requiem*, mas agora sob este prisma. A coreografia resulta, mais uma vez, da combinação das técnicas. Portanto, vemos *falls* e *high releases* da modern dance da Martha Graham; pirouettes *en dedans* e *en dehors* do *ballet*; verticalidade e extensão do trabalho de pernas da dança clássica que, na maioria das vezes, acontece em *demi-point*; movimentos vigorosos e rápidas mudanças de direção dos corpos no espaço. Resumidamente, a dicotomia do estilo *Wellenkampiano*.

No entanto, revela-se também um exemplo da linguagem de movimento criada por VW, uma forma como VW escreve a sua dança. Na peça, todos os elementos se fundem para gerar sequências dinâmicas, porém, o que se revela como específico é a expressividade das mãos — que assumem uma forma ativa e definida, com os dedos esticados. Numa das secções a velocidade rítmica do movimento e a expressividade das mãos dos intérpretes parece evocar um poder divino: estes, dispendo-se em grupos, utilizam as mãos esticadas à frente do seu rosto como se ilustrassem a simples ação de ler um livro.

Na dança de VW, as mãos têm um papel predominante, que nunca é apenas decorativo. Vejamos possíveis pistas sobre a materialização das mãos que percorrem os bancos em *Amaramália*; a dicotomia relaxado/tenso em *Prelúdio à Sesta de um Fauno*; a exaltação das mãos/dedos que apontam em *Em Redor da Suspensão* ou, ainda, o abanar das mãos, como se de um leque se tratasse presente em momentos de várias obras. Este uso inventivo das mãos contrapõe com um certo sentimento de leveza das mãos da técnica clássica.

Quanto à repetição dos movimentos presente no seu repertório, seguindo a lógica de que cada intérprete é diferente, simplesmente porque é outra pessoa, também a obra se vai, pouco a pouco, auto inventando e, conseqüentemente, reinventando o próprio coreógrafo.

Como ele [VW] se baseia muito no intérprete nunca vai ser repetitivo, porque VW trabalha para cada corpo, para cada ser singular. Ele não faz os mesmos movimentos, ele faz a mesma linha de movimentos que são interpretados de forma diferente dependendo de quem executa. Alguém que nunca tenha dançado Vasco, não vai nunca compreender à primeira, nem à segunda a abordagem

que ele quer que se tenha ao movimento. Porque é muito mais do que movimento. Vem de um lugar muito diferente do nosso corpo enquanto instrumento de imitação dos passos⁴⁷.

Todos estes elementos coreográficos transversais à sua obra são representativos de uma linguagem inventiva, orgânica e original no panorama da dança em Portugal nas décadas de 70 a 90.

3.1.5 O intérprete

O que VW concretiza na sua obra é simples e profundamente difícil em partes iguais. O coreógrafo dedica-se inteiramente à sua dança, numa atitude que é simultaneamente autocrítica e confiante e, ao fazê-lo, não só convoca os intérpretes para a obra, como também permite que o espetador entre em contacto com a sua própria humanidade e emoções. Mas sobre isto falarei adiante. O que me interessa neste tópico é apurar a relação entre o intérprete e o coreógrafo, sabendo que “o elemento essencial para Wellenkamp é o próprio intérprete” (Lyzarro, 1996, p. 64).

VW tem “uma enorme disponibilidade para o trabalho de criação conjunta” (Lyzarro, 1996, p. 64), onde o bailarino tem uma extrema importância: “Quando inicio um bailado, é-me impossível visualizar, em termos objetivos, o produto final. O que corresponde à ideia inicial é a qualidade artística com que foi executado pelos bailarinos. Isso e a atmosfera” (Wellenkamp, 1993, citando em Lyzarro, 1996, p. 64).

De novo, encontramos uma relação de partilha, onde o coreógrafo lê o intérprete e instiga-o a evoluir, trabalhando para ele e para as suas particularidades.

(...) o trabalho de criação nunca é de mimetismo (o coreógrafo não entra no estúdio para impor algo já definido), antes o de uma pesquisa conjunta no sentido da concretização de uma ideia já pressentida pelo autor, porém ainda não concretizada. Este método implica uma total disponibilidade por parte do intérprete (Lyzarro, 1996, p. 64).

Porém, VW é claro na sua ideia, o que estimula o intérprete a procurar a visão que este tem do trabalho. Aí, como sabemos, é necessária uma total dedicação dos intérpretes: “Tu estás conectada ao teu corpo o tempo todo para conseguires corresponder à visão do Vasco” (notas do meu diário de bordo, entrevista a Beatriz Mira, 2022). Não podemos esquecer, no entanto, que estes intérpretes são formados em dança, o que lhes permite encontrar as configurações físicas necessárias para executarem a visão de VW, nas quais posteriormente desenvolvem o *pathos*.

Com efeito, o trabalho de VW não fornece um modelo fácil de seguir, tendo os intérpretes que assumir uma postura semelhante ao que o próprio coreógrafo emprega, uma vez que o trabalho necessita de um ponto de vista individual, que assume o carácter de quem o executa. Esta abordagem individual significa encontrar a própria essência de cada intérprete dentro do trabalho que contribuirá para o tecido de conexão que mantém todos os bailarinos, na sua singularidade, unidos.

⁴⁷ Notas do diário de bordo, excerto da entrevista a Cláudia Sampaio, 2021.

É isso que unifica em absoluto os aparentemente díspares bailarinos que são convocados para a obra de VW, moldando-os sem nunca perder a sua individualidade.

Eu tive de me adaptar aos bailarinos, em cada sítio fiz diferente, tinha de me adaptar. Não sinto que podia fazer naqueles trabalhos aquilo tinha feito aqui com a companhia e agora ainda menos agora, quer dizer, com vocês [elenco atual da CPBC] ainda menos. Se eu moldei uma companhia bem a minha maneira de ser é esta agora! (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

Regressando à dimensão de VW enquanto professor, observo que esta contribuiu para o estimular a transpor para os corpos dos bailarinos não só a técnica que lecionava, como também o seu universo pessoal: “(...) fiz o que muitos professores também faziam, comecei a inventar coisas (...) eu fui aprendendo muito pela maneira como fui olhando para as pessoas e percebendo as dificuldades que elas tinham (ibid).

É absolutamente fundamental esse trabalho com o coreógrafo que transmite movimento ao bailarino, independentemente da maneira como ele o constrói, ou a pensar naquela pessoa, ou a partir do movimento que o próprio realiza, mas essa ideia de passar o movimento para o bailarino é absolutamente essencial. Aliás, esse bailarino que tem contacto com coreógrafos que transmitem movimento e que o fazem experienciar no seu próprio corpo vocabulários e movimentos muito diferentes, estão em melhores condições de realizar objetivos artísticos, como ser melhores bailarinos quando são incitados a criar, coreógrafos que gostam de produção de movimento. O movimento é o vocabulário, é a linguagem do bailarino. É através do movimento que ele se exprime e cria uma relação com o mundo. Quanto maior for a panóplia e a sua possibilidade de movimento, mais rica será essa expressão. Até depois para fazer algo apenas com um movimento muito simples, pode fazer-se uma coisa muito simples, mas essa simplicidade também existe em contraponto à complexidade. É essencial! Há poucos destes coreógrafos como o Vasco em Portugal (excerto da minha entrevista a M. J. Fazenda, 2022).

Quanto aos intérpretes em si, “muitos têm sido os bailarinos-intérpretes de Wellenkamp. No entanto, seria impossível dissociar Graça Barroso de Wellenkamp, enquanto sua intérprete de privilégio” (Lyzarro, 1996, p. 64).

Em tom biográfico, gostaria de mencionar que Graça Barroso existe no consciente coletivo do *métier* como uma bailarina de referência. Lê-se nos dossiers de arquivo da CPBC, companhia que fundou com VW, que Graça Barroso iniciou a sua formação em dança com Ana Ivanova na Escola de Bailado Clássico do Teatro Nacional de S. Carlos, em 1964. Mais tarde, em 1968, ingressa no BG, cruzando o seu percurso com VW, ainda como intérprete.

No entanto, numa tentativa de procurar novas abordagens, Barroso decide estudar na Escola de Dança Rosella Hightower, em França, sendo posteriormente convidada para integrar o elenco de *Les Ballets Du Rhin*, companhia de Jean Babilille.

Em 1974 regressa ao BG permanecendo como *primeira bailarina* até julho de 1994. Graça Barroso é uma figura de referência no panorama da dança, que não só marcou o BG — “(...) fiquei francamente

impressionado com Graça Barroso. Não imaginava que pudesse existir em Portugal uma bailarina com aquele talento” (Salavisa, 2012, pp. 192-193) —, como também ficaria para sempre relacionada com o trabalho de VW: «Uma das bailarinas, a que o seu trabalho ficaria sempre associado, é Graça Barroso (1950-2013), para quem Wellenkamp criou líricos e “românticos” duetos» (Fazenda, 2020, pp. 106-107).

Destacam-se as suas “interpretações com Ger Thomas (*Noite de Quatro Luas*, *Tempo Suspenso*, *Percursos* ou outros inseridos em obras de conjunto como *Libera me*, *Suite Lírica* ou *Antemanhã*), Carlos Caldas (*Outono*), Benvindo Fonseca (*Passacaglia*)” (Lyzarro, 1996, p. 64) e *Benção de Deus na Solidão*, *Exultante Jubilante* e *Memória para Edith Piaf* que, “com Gagik Ismailian, Graça Barroso foi, igualmente, a principal intérprete” (Lyzarro, 1996, p. 64).

A Graça era a grande estrela da companhia [BG] (...) Eu acabei por ser o último *partner* dela. Um sonho que eu não sonhei e que jamais achei que ia acontecer. Aliás, quando eu dancei com ela [Graça Barroso] passei a primeiro bailarino A. Disseram logo: “se danças com a Graça vais passar a primeiro A”⁴⁸.

Observo nos arquivos de vídeo que Barroso tinha uma qualidade de movimento absolutamente singular, um exímio nível técnico, marcado pela fluidez e organicidade. A sua interpretação transparecia em cada movimento, transformando-a numa figura quase-mítica, de musa inspiradora: “Ver a Graça [Barroso] não dá para explicar. Nunca vi ninguém fazer uma barra como a dela e a dançar transcendia, mesmo!” (notas do meu diário de bordo, entrevista a Benvindo Fonseca, 2022).

Segundo Lyzarro, “a nível do dueto, refiram-se Ana Botafogo e Laudney Delgado (*Sábia*); Teresa Alves da Silva⁴⁹ [sic] e Carlos Prado (*Serenade*); Barbara Griggi e Benvindo Fonseca (*Para Além das Sombras*); Pascale Mosselmans e Rui Pinto (*Tranquilíssimo*); Corine Bougaard e Rob Fleming (*Ausência/1980*)” (Lyzarro, 1996, p. 64).

Acrescento Francisco Rousseau e Rui Pinto (*Barco Negro/Amaramália*), e também Paula Fernandes, com a sua delicadeza particular; Adriana Queiroz, na sua interpretação expressiva; Ângela Clemente e Paula Valle, que eram manipuladas no ar pelo restante elenco; Luís Damas, com o seu jeito particular de *partnering*; Paula Pinto, bailarina particularmente carismática; e tantos outros que, em conjunto, formaram o elenco com o qual VW desenvolveu a maioria do seu espólio artístico. Assim, todos os intérpretes, em momentos e peças diferentes, «contribuíram para a “ideia inicial” do coreógrafo» (Lyzarro, 1996, p. 64). Tudo isto no período em que VW ainda se encontrava no BG.

Na sequência deste raciocínio sobre a importância de cada intérprete para VW, urge mencionar a fase posterior, o final dos anos 1990: a fundação da CPBC. Muitos foram os bailarinos que na sua singularidade asseguraram a continuação da produção artística de VW, conferindo interpretações com refinamento técnico e emocional. Nesse sentido importa-me referir o *núcleo duro*, constituído por seis

⁴⁸ Notas do diário de bordo, excerto da entrevista a Benvindo Fonseca, 2021.

⁴⁹ Em vez de Teresa Alves da Silva deve ler-se Teresa Lopes.

bailarinas: Liliana Mendonça, com a sua maturidade interpretativa; Cláudia Sampaio, com o seu controlo e delicadeza; Rita Judas, pela expressividade singular do seu desenho de braços; Susana Lima, com a sua precisão e inteligência musical; Rita Reis, pela sua força dramática e, por fim, não posso deixar de destacar Patrícia Henriques, bailarina com um trabalho de chão inigualável, sobre o qual VW elaborou um novo discurso coreográfico, assente, maioritariamente, em novos vocábulos no *floor work*: “[Patrícia Henriques] is outstanding; her hunger for movement is seemingly insatiable, and her passionate intensity pierces” (E. Manning, 2004, p. 44). Henriques foi distinguida pela Dance Europe Magazine como uma das *Top One Hundred Dancers* na temporada 2011/2012, com a recriação de *Passacaglia*, dueto que dançou em conjunto com Fábio Pinheiro (Dance Europe, 2011, p. 15).

Outros bailarinos em destaque foram Emilio Cervelló, Gustavo Oliveira, Fábio Pinheiro, Teresa Alves da Silva, Guzman Rosado, Rafael Carriço, e, mais tarde, Miguel Ramalho que se iniciou profissionalmente na CPBC, que veio a ser o único coreógrafo com quem o VW partilhou uma criação.

Todos os intérpretes de gerações diferentes foram, e são, essenciais e contribuem para manter o legado de VW — assinatura de reconhecido e incontestado valor. Assim, mais recentemente, menciono também, nos anos do seu renascimento, o atual elenco da CPBC: Beatriz Mira, Carlos Silva, Francisco Ferreira, Ísis Magro de Sá, Maria Mira, Rita Baptista, Rita Carpinteiro, Ricardo Henriques, Tiago Barreiros e Sara Casal. Não posso deixar de referir ainda, os bailarinos Catarina Godinho e Miguel Santos.

3.1.6 O impacto da sua obra

A obra de VW concentra-se na sua experiência individual e, ao fazê-lo, cria pontos abertos de conexão com estruturas de sentimentos universais. Trata-se de uma forma de ver o mundo e de abrir caminhos de conexão com os outros.

VW não pretende reivindicar uma revolução formal, nem tão pouco pretende representar as constantes evoluções do mundo, simplesmente convoca o porquê de sentirmos o que sentimos. Apesar dos seus mais de 60 anos de carreira, o seu trabalho sempre foi pautado por uma relativa representação do seu universo pessoal e, noutro ponto, foi sempre VW quem reclamou uma postura autocrítica em relação ao seu trabalho e em relação ao impacto imediato com o espetador.

No caso do Vasco, ele deu continuidade àquilo que era o seu projeto, só que com os seus bailarinos. Não foi para criar uma coisa nova, nem para responder a uma nova necessidade artística. Foi uma necessidade de continuidade e de alguma estabilidade com o seu corpo de bailarinos. O que é perfeitamente legítimo. Mas não acho que tenha correspondido, necessariamente, a uma revisitação... também não é necessário, as pessoas fazem durante a vida toda as mesmas coisas (...) No caso do VW, tem às vezes mais esse lado, essa desadequação em relação a uma certa forma de estar, a uma certa forma de nos sentirmos enquanto pessoas. Porque às vezes somos líricos, mas nem sempre o somos. Temos outras características que não estão tão bem expressas na dança do Vasco [VW] (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

Qualquer tentativa de descrição da sua obra fornece um nível superficial do que vivenciado, porque o que aconteceu, aconteceu dentro de cada um no momento do encontro. Diria que a sua obra é sempre mais sentida do que inteligível. No entanto, esta não se traduz, necessariamente, em sentimentos específicos que ressoam no público, mais do que uma emoção, aquilo que esta sugere:

A obra do Vasco tem uma componente muito poética do seu movimento, permite-nos esse tipo de associações simbólicas de forma muito evidente. E não quero dizer que os bailarinos estejam sequer a sentir-se da forma que o Vasco idealizou, pensou ou sentiu. Mas quando falamos desta coisa emocional, não que as obras traduzam uma emoção concreta e, neste caso, não são, porque o Vasco é um coreógrafo para quem a expressão da emoção é um elemento importante, mas não é um coreógrafo narrativo, ele não conta histórias. Ele faz alusões e é através dessas alusões que deixa a obra aberta e deixa que a leitura se instale. Isso faz com que aquilo que o espetador está a ver e a ler pode não ter a ver, ou ter pouco a ver, com aquilo que o Vasco sentiu. Portanto eu acho que, essencialmente, nesta dimensão alusiva da obra permite que o espetador se envolva com a obra, convocando todos os seus sentidos, e a pessoa como um todo, naquele momento da percepção, sem que seja propriamente uma emoção concreta que depois se consiga identificar. É esta comunicação com a obra em que é convocada a experiência do próprio espetador, que não é necessariamente aquilo que o Vasco quis fazer sentir. De facto, não é uma obra que seja narrativa, é uma obra alusiva, com imensas referências, que também são dadas pela música, pelo tipo de movimentos, mas que é uma obra que não tem nenhuma componente narrativa (excerto da entrevista feita a Fazenda, 2022).

Em vez de contar uma história linear com a sua conseqüente resolução, a obra de VW apresenta-se como uma maneira de convocar sensações: “Nenhum dos meus trabalhos conta verdadeiramente uma história. Mas, no fundo, eles sempre tiveram histórias, e algumas bem dramáticas” (Wellenkamp, 1998, p. 18). A obra inicia no sentir de VW, na sua experiência pessoal, na sua reação à vida quotidiana, no seu corpo, pensamento e emoção. Os momentos em que VW cria a partir das suas experiências pessoais revelam uma corrente subjacente que se conecta com a experiência do espetador. As imagens não são didáticas, não nos dizem como sentir, agir ou pensar, mas abrem uma experiência na qual projetamos o nosso próprio significado. VW é, a este propósito, muito claro: “*Amaramália* não é um bailado narrativo, porque para mim a dança é indizível e só se pode entender no interior da sua própria linguagem. Por isso será lido por cada um com o olhar da sua própria experiência” (Wellenkamp, 1995, p. 15)⁵⁰.

A exemplo de uma obra com abertura para interpretações variadas, *Em Redor da Suspensão*, depois de uma poesia profunda, todos os intérpretes se encontram no fundo de cena à exceção de um, que silenciosamente repete uma parte do solo, anteriormente dançado, revelando um ser leve e delicado. O solo termina com o bailarino deitado no chão com a mão na parte lateral da cabeça e por esta altura os restantes intérpretes se encontram ao seu redor, olhando para a figura frágil e deitada.

⁵⁰ Excerto da sinopse de *Amaramália*, presente no programa de Sala do Ballet Gulbenkian, da Temporada 1995

Igualmente no caso de *Requiem*, o espetador é deixado para decifrar a imagem por conta própria, visualizando um final em que as silhuetas dos corpos dos bailarinos são engolidas por uma nuvem de fumo que desaparece no *blackout*. VW não está a tentar impor nenhuma ideia, porque nada é imposto e, em última análise, cada um espetador interpreta as imagens à sua maneira.

Noutra perspetiva, que não considera apenas a sua obra e a forma como é percebida, mas que também atenta a sua influência noutros artistas, vemos que muitas gerações de bailarinos em Portugal cruzaram o seu percurso com VW, quer como alunos, quer como bailarinos já formados.

(...) No sentido em que os bailarinos que trabalharam com ele, ou até mesmo outros, aqueles que mais se afastaram dele, por exemplo a Olga Roriz, mas há uma escola de produção de movimento, de pensar o movimento e de pensar o próprio corpo, nas potencialidades do corpo para fazer um determinado movimento, mesmo que depois se faça outro movimento completamente diferente. A Pina Bausch fazia aulas de técnica com os bailarinos de dança clássica todos os dias, ela proporcionava uma constante atualização do corpo como um todo (excerto da minha entrevista Fazenda, 2022).

Apesar de ser difícil avaliar concretamente o impacto da sua influência, podemos encontrar efeitos noutras gerações de coreógrafos que decidiram romper com o modelo que VW providenciava e, por oposição, se distanciaram.

Acho que é absolutamente essencial esse trabalho com os bailarinos. Penso que o Vasco terá dado um contributo fundamental, para além da Olga [Roriz] ou até de outros que mais se distanciaram, pessoas mais da nova dança que, por oposição, sem aquela referência, não se desenvolveriam. E é o facto destas pessoas terem tido um contacto altamente profissional, que lhes dá artisticamente, uma certa consideração e respeito, porque eles fizeram esse percurso. Aliás, os que não vieram desse percurso são muito mais mal considerados do que aqueles que fizeram este percurso, em termos da nova dança, dos coreógrafos mais contemporâneos. Aqueles que fazem o percurso contactando com essas linguagens, é como um escritor que depois de escrever muitos bons romances, decide romper com o que fez até então (excerto da minha entrevista Fazenda, 2022).

Em contrapartida muitos outros artistas inspiraram-se no trabalho de VW para desenvolverem os seus próprios trabalhos coreográficos.

E depois há outros, o Benvindo [Fonseca], Rui Lopes Graça, etc., há uma serie de outros coreógrafos que, não tenho a menor dúvida que o trabalho com o Vasco foi absolutamente fundamental. Vendo, ou contactando, ou olhando, etc. E continuará a ser para os que aí vêm, não só para dançar, mas também para lecionarem, para a transmissão se fazer. Até por exemplo com aulas de contemporâneo, um bailarino que nunca experienciou esse trabalho, será sempre um professor mais “pobre” (excerto da minha entrevista Fazenda, 2022).

3.2 A obra de uma vida: *Amaramália*

Lembro-me muito de uma obra que eu acho extraordinariamente bem conseguida que é o *Amaramália*. Eu nessa altura era crítica de dança no Público, entre 1992 e 2022. E lembro de ter gostado imenso e ter escrito várias páginas sobre essa peça, porque é uma obra muito bem conseguida. Dançar *Amália*, dançar o fado é uma coisa completamente inesperada... pensar dançar o fado (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

Amaramália é uma obra que convoca “o lirismo do povo português como expressão da saudade e a saudade como vivência dos sentimentos de sofrimento, da melancolia, da dor de ausência” (Wellenkamp, 1995, p. 15)⁵¹. Recordemo-nos o título atribuído. A obra foi criada numa homenagem à figura ímpar que é Amália Rodrigues, que por si só evidencia o “ser português” (Fazenda, 2020, p. 107).

O que VW procura não é um perímetro formal do que é ser português, mas, ao invés, a superação daquilo que é mensurável enquanto povo. Assim, mais uma vez, não se trata de uma narrativa explícita, mas da convocação de um olhar interpretativo de quem vê. Se se quiser, trata-se de uma obra onde se cruzam figuras e os seus percursos individuais com a melancolia de um sentido de grupo, que ditam os “referentes temáticos dos fados” (Fazenda, 1994)⁵².

Trata-se de uma peça de grupo que vive num ambiente “sugestivo de uma certa urbanidade” (Fazenda, 1994), alcançado pelos elementos cénicos. Nas várias versões da obra, os bancos, gaiolas, estruturas metálicas, mesas e cadeiras, evidenciam-se na sua simplicidade, apelando a uma atmosfera que lembra as ruas habitadas de Lisboa e vielas escuras ao som do fado.

VW colaborou com os elementos cénicos tratando-os “como se fossem corpos humanos. Isto é visível pela forma como os bailarinos os usam como suportes ou os transportam pelo espaço, sempre estilizadamente e com densidade dramática”⁵³. O vocabulário, como habitual em VW, flui por vários níveis no espaço — deitado, sentado, um corpo elevado sobre outro ou outros, de pé, de joelhos — mas adiciona-se neste caso uma outra camada que utiliza os elementos cénicos e multiplica os níveis — *lifts* nos bancos, descidas leves das estruturas metálicas (ex: gaiola), etc.

Amaramália deu-me um grande prazer, mas foi também um grande desafio. Eu tive de me enfrentar com uma coisa muito importante que foi esta relação — que eu depois comecei a ter em todos os *Amaramália* que fiz e comecei a ganhar este domínio — que foi ligar os fados da Amália Rodrigues com a música contemporânea. (...) Foi uma obra com grande sucesso, lembro-me de quando fui falar com ela [Amália Rodrigues] ... (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022)

Como VW diz, a sonoplastia interliga a obra de Amália Rodrigues com música contemporânea. Nuno Vieira de Almeida, a propósito da colagem musical, é muito claro:

Fazer uma colagem musical sobre fados apresentava-se como uma tarefa particularmente difícil. O fado é uma música especial que, em termos musicais, dificilmente cola com a chamada “música

⁵¹ Excerto da sinopse de *Amaramália* presente no Programa de Sala do Ballet Gulbenkian.

⁵² Cf. crítica da M. J. Fazenda de 1994, no jornal Público.

⁵³ Ibid.

erudita”. Era sempre possível juntá-lo com uma coisa ou outra de música étnica (e não estou a pensar só em Portugal), mas a minha intenção e a do Vasco Wallenkamp [sic] nunca foi essa, pois o ambiente daí proveniente ia com certeza arrefecer o clima emocional que se pretendia neste espetáculo (Almeida, 1995, p. 16)⁵⁴.

As transições musicais que separam os fados libertam o corpo da seriedade e oferecem uma suspensão que é adequada para dar uma leitura à qualidade dramática dos fados escolhidos. Com efeito, “o movimento insere-se direta e rigorosamente na música e, desta vez, também nos conteúdos das canções, donde resulta um incontornável investimento no potencial significativo dos gestos” (Fazenda, 1994).

Ele [VW] conseguiu transformar os fados numa coisa que é dançada, que à partida não seria evidente. Conseguiu estabelecer alguma relação com o texto do fado, sem ser ilustrativa, mas tornando visível através dos corpos dos bailarinos aquilo que era cantado, sem ser ilustrativa. Isso é um exercício extraordinariamente difícil, sobretudo quando a canção está muito presente. E também a ligação entre os fados, o desafio de criar uma ligação absolutamente fluida entre os fados. Portanto, trazer a poética do fado para a dança sem ser de forma ilustrativa e isso é extremamente difícil e conseguir com música tão forte e tão presente, conseguir também manter a presença da dança forte, de igual forma (excerto da minha entrevista a Fazenda, 2022).

Amaramália é um exemplo representativo do trabalho de VW, que espelha um período particularmente importante no desenvolvimento do coreógrafo. Certamente, *Danças para um Guitarra*, *Outono*, *Memória para Edith Piaf* são testemunhos do seu estilo coreográfico dinâmico e exemplos do seu trabalho com o BG, mas a sua obra mais requisitada foi *Amaramália*.

As várias versões permitiram novas perspetivas sobre a peça e sobre o trabalho de VW, uma vez que o trajeto da obra nunca acaba e, especialmente para VW, a peça transformou-se com os vários retornos e elencos com que foi reposta. Portanto, a sua presença no repertório de várias companhias e as suas constantes recriações e digressões com novos elencos, fez desta uma peça central na definição estética de VW.

O choque do primeiro encontro com uma peça que tem o potencial de reorientar as próprias ideias do espectador tem geralmente um efeito duradouro. Além de ter sido a primeira obra que assisti de VW, em 2008, no Teatro Camões, que permanece na minha memória até aos dias de hoje, *Amaramália* teve certamente um impacto semelhante nos restantes espetadores.

Eu já dancei com este bailado, já dancei centenas de vezes (...) Dançou em todos os sítios, portanto há uma série de companhias que levaram o *Amaramália* nas suas digressões (...) Também nós aqui em Portugal, eu já fiz aqui não sei quantas vezes. Já não sei. Perdi a conta. Foi uma obra muito dançada, acho que não há nenhuma obra de repertório português contemporâneo que tenha sido mais dançada (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

⁵⁴ Nuno Vieira de Almeida sobre a colagem musical da obra *Amaramália* (1994).

Amaramália é, como muitas peças de VW, centrada na relação homem/mulher. No entanto, não há nenhuma narrativa, antes um sentimento de nostalgia e saudade, onde o ponto de partida são os fados e a voz de Amália Rodrigues, que revelam associações e atitudes extraídas da própria existência de VW e da sua interpretação do que é ser-se português.

3.2.1 As várias versões da obra

Amaramália foi uma obra que me deu muita saída para muitos sítios. Fiz o Amaramália em muitos sítios. Eu acho que foi a obra do repertório contemporâneo português mais dançada! Fiz uma versão com a primeira companhia, depois fiz uma outra versão, depois outra. Foram várias versões que eu fui fazendo (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

A primeira versão de *Amaramália* nasceu em 1990, de forma quase inesperada. Olhemos mais de perto esta história. Depois de VW criar *Memória para Edith Piaf*, que “teve muito sucesso no estrangeiro, em França” (ibid), foi convidado para coreografar uma obra de noite inteira para o Ballet du Grand Théâtre de Genève: “Era uma responsabilidade de uma grande, grande companhia europeia, ao nível das melhores companhias europeias” (ibid). O que VW propôs foi criar uma obra sobre Maria Callas com árias de ópera cantadas por esta.

Fui conhecer a companhia. Quando lá cheguei levava a ideia de fazer uma coisa sobre várias canções da Maria Callas, que tinha morrido há pouco tempo e eu tinha a ideia de lhe fazer uma homenagem. (...) O diretor geral era um embaixador francês, um homem muito engraçado. Colocou-me logo à vontade, a certa altura disse-me: «então Vasco o que queres fazer?». Eu disse «gostava de fazer uma coisa sobre a Callas». «Esquece, esquece! A Callas cantou muito neste teatro (...) não quero assumir essa responsabilidade, há muita coisa a ser feita pela Callas. Mas se tu queres fazer sobre uma grande cantora, porque é que não fazes sobre Amália Rodrigues» pergunta-me ele. A alma caiu-me aos pés, o que é que eu vou responder a este homem. Fiquei para aí um minuto a pensar (...) eu não posso dizer que vou fazer Amália. O Fado é uma canção contemplativa. As dinâmicas do Fado são sempre quase todas iguais e como é que eu faço um bailado em que só tenho fados da Amália, uns atrás dos outros a certa altura é insuportável. Disse «vou precisar de uma semana para pensar» (...) e fiz” (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 23 de abril de 2022).

VW aceitou o desafio e dia 25 de maio de 1990, estreou *Fado*⁵⁵, primeira obra de uma trilogia que se viu inspirado a criar, com fados cantados por Amália Rodrigues; colagem musical de Constança Capdeville e Carlos Zíngaro e cenografia e figurinos de Jasmin Matos. Em *Fado*, “chant triste et monotone, dont les principaux thèmes évoquent les fluctuations du destin et des passions humaines, il a inspiré à Vasco Wellenkamp des images d'une beauté toute simple, se référant aux choses de la vie quotidienne”⁵⁶. Um elenco de vinte e seis bailarinos moviam-se no estilo *Wellenkampiano*, “son langage

⁵⁵ Arquivo online do Grand Théâtre de Genève. *Fado – Hommage à Amalia Rodrigues*. http://archives.geneveopera.ch/fiche_4386

⁵⁶ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo E. Documento sem página: Terpsichor. (1991). Un fervent hommage au fado. *Journal du Luxembourg*.

résolument contemporain habille le mystère des relations humaines et exprime ce sentiment de dérive fatale des âmes”⁵⁷.

Foi um trabalho que a companhia levou pela França toda que teve também muito sucesso. Esse sucesso depois encarreirou-me. Eu saí desse trabalho cansado, que quase não podia andar (...) tínhamos tido, na noite anterior, uma festa com Amália Rodrigues. Sim, ela esteve lá. Aquilo foi um show! (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

Mais tarde, em 1992, VW cria a segunda obra da trilogia, *Trovas do Vento que Passa* para o Teatro Nacional da Croácia, onde um elenco de 35 bailarinos reflete a delícia espiritual da música que nada compreende. Seguindo o pensamento de Agnes Gelencser, a peça reflete todos os sentimentos e esses sentimentos tocam o que há de mais profundo nas almas dos espetadores⁵⁸.

Em Zagrebe foi uma coisa fantástica era uma companhia enorme, enorme. Era uma companhia com quase cem bailarinos. Eu usei quase quarenta bailarinos, que não sabiam o que era ir ao chão, tinham de pôr a mão primeiro para ir ao chão. Tive de moldar a companhia em três meses (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

Wellenkamp interligou a música popular portuguesa, na voz de Amália Rodrigues, com a música de Igor Savin, em fluxos de movimento que têm como base canções alegres e melancólicas, as ondas de corpos, as ondas de movimentos que flutuam, voam, se abraçam umas às outras em perfeita harmonia (Čić, 2010, p. 250). Tudo mostrava uma excecional riqueza imaginativa e invenção coreográfica. A figurinista Đenisa Medvedec captou a essência do coreógrafo, interligando o efeito da iluminação aos movimentos expressivos, em fatos refinados e sedutores nos corpos dos bailarinos (Čić, 2010, p. 251). *Trovas do Vento que Passa* marcou o final da temporada em Zagreb como “algo do mais magnífico que se poderia ter vivenciado nesta casa artística. O nível europeu da dança foi plenamente alcançado naquela ocasião”⁵⁹ (Čić, 2010, p. 251).

Mais tarde, em Portugal, por ocasião da Lisboa Capital da Cultura 1994, Jorge Salavisa encomendou a obra final desta trilogia, *Amaramália*. Jorge Salavisa conta-nos como aconteceu:

A Vasco Wellenkamp encomendei para o Ballet Gulbenkian aquilo que eu sempre desejara e que ele sistematicamente recusara: um bailado inspirado em Amália. Só após criações de Vasco sobre Amália em Genebra e Jugoslávia é que eu, como programador do Lisboa 94 — e mediante um generoso honorário —, consegui que ele criasse para a minha própria companhia o seu melhor trabalho sobre ela, que foi *Amaramália* (Salavisa, 2012, p. 230).

Amaramália do BG é a terceira obra de uma trilogia sobre Amália Rodrigues e a primeira dançada em Portugal. Esta terceira versão, onde os fados cantados por Amália Rodrigues são musicalmente

⁵⁷ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo D. Documento sem página.

⁵⁸ Lê-se no arquivo pessoal de VW, uma carta enviada por Agnes Gelencser com a tradução em inglês do seu artigo no jornal diário Magyar Nemzet (9 de Maio de 1996), sobre o espetáculo *Trovas do Vento que Passa*, dançado por Ballet do Teatro Nacional da Croácia.

⁵⁹ “Kraj sezone u zagrebačkom HNK-u bio je nešto najveličanstvenije što se u ovoj umjetničkoj kući uopće moglo doživjeti. Europska razina plesa tom je prigodom ostvarena u punoj mjeri” (Čić, 2010, p. 251).

interligados com a colagem musical de Nuno Vieira de Almeida e onde os figurinos e cenografia foram do Jasmin Matos, artista que também colaborou na versão de 1990 (*Fado*), demonstra a tendência de VW para a emocionalidade portuguesa. Subiram a palco vinte bailarinos que prestaram homenagem à voz e um povo, à voz divina de uma mulher, através da evocação da nostalgia corpórea.

Esta versão havia de superar a dificuldade de VW de coreografar o fado, uma vez que revelava mais exploração do movimento, numa conjugação entre musicalidade, fluidez e energia, que coloca a técnica ao serviço da emoção. Iniciando-se a peça com *Partindo-se*, um quarteto interpretado por Pascale Mosselmans, Ângela Clemente ou Adriana Queiroz, Benvindo Fonseca e César Moniz; passando por *Abril*, um solo pujante e dinâmico interpretado por Gagik Ismailian; *Gaivota*, um trio entre Barbara Griggi, Francisco Rousseau e Rui Pinto; *Trovas do Vento que Passa*, um trabalho de conjunto; *Asas Fechadas*, outro trio, mas desta vez com Birte Lundwall, Paula Fernandes e Ângela Clemente; *Com que Voz*, um lírico e delicado dueto de Barbara Griggi e Gagik Ismailian; *Barco Negro*, inétdo dueto entre Francisco Rousseau e Rui Pinto; *Erros Meus*, e terminando com o expressivo o solo de Pascale Mosselmans em *Prece*. O trabalho na sua totalidade demonstrava um equilíbrio atmosférico entre execução técnica e interpretativa.

MJF, na crítica a *Amaramália*, escreve: “A lotação esgotou e o público aplaudiu efusivamente a coreografia, a excelente interpretação dos bailarinos e Amália Rodrigues, que, no final, subiu ao palco” (Fazenda, 1994).

De novo, encontramos uma nova versão de 2004, desta vez com a companhia que fundou: “*Amaramália — Abandono* é a quarta versão que VW criou a partir do universo de Amália Rodrigues” (Canelas, 2004)⁶⁰. No caso desta versão, algo de diferente se passa no início.

The opening tableau with couples embracing immediately portrays the joy of being in love, being with someone. This ideal is juxtaposed by loners who grace the sidelines, whiling away the hours as they sit unattached on benches. The opening statement soon gives way to Wellenkamp’s seamless choreography. Whilst his vocabulary does not venture into any radical new postures, its tailored dynamics continue to feast the eye (E. Manning, 2004, p.44).

Amaramália — Abandono conta com figurinos de Liliana Mendonça, alusivos a um povo triste e austero, um cenário simples, mas pleno de símbolos, em que os elementos se transformam conforme a utilização, de Wilson Galvão, e colagem musical de Carlos Zíngaro. Lê-se na sinopse desta versão uma reflexão de VW sobre o processo de trabalho, partilhando que o que o moveu em cada versão da obra foi a escolha musical: “os fados escolhidos foram inscritos numa malha musical formada por uma colagem com música original de diferentes compositores” (Wellenkamp, 2004)⁶¹.

Críticas desmedidas, nacional e internacionalmente, fizeram com que esta obra continuasse a ser dançada, afirmando a qualidade técnica, interpretativa e artística da CPBC.

⁶⁰ Fonte do arquivo pessoal de VW, Anexo E. Documento sem página: Canelas, L. (2004, 14 outubro). Nova Iorque recebe “Amaramália” com entusiasmo. *Público*.

⁶¹ Excerto da sinopse de *Amaramália — Abandono* (2004).

The choreographer Vasco Wellenkamp has perfectly captured the untethered yearning of the fado, Portugal's national song, and channeled it into the explosive vigor of the dancers, who roused the audience to its feet on Tuesday night at the company's United States debut. (...) Oddly, "Amaramália-Abandono" is both passionate and numbing, and this is not entirely surprising from Mr. Wellenkamp (...) his fluency and expressive onrush of emotion are so consistent that the passionate can become dispassionate. Essentially a suite of encounters running for one hour 10 minutes, "Amaramália" achieves its impact on the instant. The episodes are like gems that dazzle individually but somehow lose some luster when strung together⁶² (Kisselgoff, 2004).

A última versão feita a partir de Amália Rodrigues foi estreada em 2020. Esta versão sofreu a alteração do subtítulo de *in memoriam* para *2020*, tendo tido por título *Amaramália 2020*, versão criada a propósito do centenário do nascimento da artista. A obra foi interpretada pela nova geração de bailarinos da CPBC, depois de um processo moroso devido à pandemia. A versão, com anteriormente referido, culminou na apresentação no Grande Auditório da FCG, espetáculo que foi filmado e difundido pela RTP2. Os figurinos desta versão são assinados por Teresa Martins, porém, mesclam-se com peças criados anteriormente por Liliana Mendonça para a versão de 2004. O mesmo aconteceu com o cenário de Wilson Galvão (gaiola de metal e bancos), a que Luís Santos, acrescentou uma série de cortinas de fundo que promovem o jogo atmosférico *chiaroscuro*.

Uma obra que começou de uma determinada maneira, que foi vivendo, crescendo e transformando-se através dos tempos e dos bailarinos que a interpretaram. O que eu gostava de fazer um dia era pegar em bailarinos de cada um dos sítios trazê-los todos, juntá-los todos e fazer outra versão da obra (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

Ao longo das cinco versões, VW aprofundou a sua relação musical com o fado. A sua sensibilidade e imaginação cresceram no que diz respeito ao potencial que este estilo musical oferece ao movimento coreográfico. Talvez por isso mesmo VW nunca feche a obra, voltando a ela para a transformar e enriquecer, sendo assim uma obra em constante mutação, dependendo não só dos intérpretes que a executam, como também da curva de aprendizagem do coreógrafo.

3.2.2 Evocar a figura incontornável do *Fado*

Amaramália, é, evidentemente muito mais do que um mero jogo de palavras capaz de dar um título simpático. Ao longo deste meio século, amar Amália converteu-se, com efeito, numa espécie de ritual colectivo, num daqueles raros e preciosos traços culturais comuns em que a esmagadora maioria dos portugueses se reconhece, numa verdadeira devoção partilhada em que nos encontramos a nós próprios e uns aos outros como portadores de qualquer coisa essencialmente nossa e por isso essencialmente diferente dos outros (Nery, 1995, p. 17)⁶³.

⁶² Kisselgoff, A. (2004, 14 outubro). *An Onrush of Yearning in a Suite of Encounters Set to Portugal's Fados*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2004/10/14/arts/dance/an-onrush-of-yearning-in-a-suite-of-encounters-set-to-portugals.html>

⁶³ Rui Vieira Nery em programa de sala de *Amaramália* (1995).

O tema recorrente deste trabalho é, apesar das suas várias versões, Amália Rodrigues, figura que se confunde com o próprio nome de Portugal. Assim, o que em *Amaramália* pressupõe uma transladação para cena do eixo vertical de um povo, produtor de uma língua e de uma cultura (presente nas palavras da canção) é o gesto cuja origem emocional nos é tão familiar. Prevalece neste trabalho a evocação a um imaginário pictórico português, carregado de símbolos que vão desde a cultura popular, passando pela religião, até à política.

Trata-se de uma representação que só se torna tangível ao figurar permanentemente a voz que emana no inconsciente coletivo e que personifica um povo com a suas fatalidades — dor, lamento, coragem e outros sentimentos do cerne do fado. Simbolicamente, pode dizer-se que é a memória de uma figura que detém um Portugal brilhante, ainda que permanentemente insinue um destino fadado, “a nostalgia, a perda sebastiânica, a suave memória dos mortos” (Avilez, 1995, p. 3).

A obra, nas suas várias versões, concentra-se num repertório musical variado de Amália Rodrigues que, figura, maioritariamente, a sua colaboração com o compositor Alain Oulman e diz respeito ao período dos anos 60 e 70. “É essa, aliás, a época da grande maturidade interpretativa de Amália” (Nery, 1995, p. 17).

Por isso mesmo, *Amaramália* produz uma ambiência pura pelo recurso ao próprio ícone que lhe dá nome. Essa ambiência é produzida, simultaneamente, pela voz de Amália Rodrigues, repleta de intensão dramática — um grito desesperado que carrega no seu timbre todas as dores do mundo —, e pelos bailarinos que lhe dão corpo.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, apresento duas linhas centrais para estudar o coreógrafo Vasco Wellenkamp: o trajeto individual da sua vida e carreira, e a interpretação da sua obra. No caso da última, esta partiu, na sua definição e na maioria das vezes, da minha experiência pessoal enquanto sua bailarina, desde 2012, e, mais recentemente, enquanto estudiosa do seu método e trabalho. A forma como apresento este trabalho diz respeito a estes dois grandes pilares de análise.

Desde já, como ponto de partida para o tema central deste estudo, tive como propósito conhecer em profundidade este artista; analisei o seu percurso profissional; compreendi os seus momentos de “rutura biográfica” e tentei perceber o que o distinguia dos demais artistas que lhe foram e são contemporâneos. É um trabalho em torno da biografia deste indivíduo à luz da História da Dança.

De seguida, analiso a sua obra seguindo, a par e passo, o trabalho anterior sobre VW, de Miguel Lyzarro e a sua interpretação das “vertentes essenciais no percurso coreográfico do autor: *a estrutura coreográfica, o elemento musical, o movimento, o intérprete* e, finalmente, *as exceções* [sic]” (Lyzarro, 1996, p. 57). A estas vertentes acrescento: *definir um processo; impacto das suas obras; a obra de uma vida: Amaramália e as suas várias versões.*

Neste momento, lanço uma primeira conclusão: observo que a carreira de VW foi — e é — uma referência no panorama da dança em Portugal. Destaco as razões que considero fundamentais para retirar esta conclusão ao longo do trabalho.

Em primeiro lugar, observei que o *turning point* da carreira de bailarino deu-se da sua mobilidade para os EUA. Por um lado, desvendou configurações da dança moderna americana que lhe permitiram a aquisição de escolas e linguagens de referência. Por outro, impôs-lhe uma experiência artística sem igual, que o arrastou para novas possibilidades, alargando o seu campo de domínio e modo de pensar. Esta experiência permaneceu na sua memória e trabalho até aos dias de hoje. Martha Graham inspirou-o com as suas dinâmicas geométricas e código de trabalho. Por oposição, VW cria uma tensão com o modo de pensar a relação movimento/música de Merce Cunningham. É esta tensão que desperta VW para uma reflexão consciente sobre as suas preferências estilísticas musicais. Aliás, o elemento musical permanece até hoje o mote inicial de qualquer coreografia de VW. A relação musical com o movimento é visivelmente singular na obra deste artista.

De facto, a formação de VW permitiu-lhe desenvolver uma consciência física e um universo criativo, traduzindo-se no artista que é atualmente. Importa mencionar a influência de Armando Jorge e Carlos Trincheiras, que tiveram um papel preponderante no início da sua formação artística, motivando-o a começar a dançar. Aliás, a Carlos Trincheiras também se deve o início da carreira de bailarino de VW, uma vez que o ajudou a entrar na VG. Em memória deste artista VW dedicou a obra *E i Sospiri e le Lacrime e'l Desio* (1993). “Aí encontramos-nos perante um universo de pura fruição intimista, onde a memória do tempo se encontra diluída no passado e no futuro” (Lyzarro, 1996, p. 56), ou não fosse o

título do bailado “E os suspiros, as lágrimas e o desejo”, que é um verso do Soneto 47, de Francesco Petrarca⁶⁴.

Quanto ao seu primeiro contacto com a dança, resultado da influência dos artistas supracitados, reconhece-se a professora Margarida de Abreu. A esta figura de referência no panorama da dança em Portugal, a acrescer à disposição trabalhadora de VW, se deve a sua profissionalização nesta área.

Posto isto, começo por destacar a importância que VW teve nos estudos artísticos em dança, uma vez que introduziu a *modern dance* de Martha Graham, no ensino especializado em Portugal. Desde 1975, ainda na EADCN, VW inicia a lecionação desta nova técnica de dança. Desde então, por ele passaram como alunos várias gerações de bailarinos não só na EADCN, como também na ESD e no BG. A VW e a Madalena de Azeredo Perdigão se deve esta transformação pedagógica, técnica e artística no ensino.

Há, no entanto, que considerar que, embora a presença em Portugal da *modern dance* americana se fizesse sentir nas escolas provocando alterações nos géneros de dança, é, também, na qualidade técnica dos bailados apresentados que essa presença se fortificou, nomeadamente, nas coreografias assinadas por VW.

Assim, destaco, como não podia deixar de ser, a extensa obra de VW, que nos dá conta de um estilo bem definido, que se inspira na dança moderna americana com Graham, Limón, Jerôme Robbins, em articulação com a técnica de dança clássica. Daqui nasce a “emoção lírica” (Lyzarro, 1996) e a possibilidade da expressão do universo pessoal do coreógrafo. E é nessa complexidade representativa do universo pessoal que nasce uma atitude guiada pela interligação das várias influências que se tornam essenciais para a criação coreográfica. Ao longo dos seus mais de cinquenta anos de carreira, o seu trabalho assumiu uma imagem definível como *Wellenkampiana*, que reclamou para a receção da sua obra uma relação de impacto emocional imediato com o espetador — uma experiência cinestética.

Através da sua prática coreográfica, VW “dá-nos conta de uma representação do universo cujo registo é o da emoção lírica. E é na dedução desse mesmo registo que somos confrontados com posturas de contenção, discrição e recolhimento, num processo fluente, onde a emoção é sentida e dita” (Lyzarro, 1996, p. 54).

Contudo, observei que a sua criação coreográfica assenta numa temática central *homem/mulher*, temática essa que não se atualiza. Creio, que se limita a construir nada mais nada menos do que o seu universo pessoal num ciclo autocrítico, a partir da sua auto-representação. É essa atitude que tem por objetivo autoconhecimento e, por consequência, a superação de si próprio. Portanto, é “uma atitude que não duvida, não questiona, não rompe, não escandaliza, mas que antes se protagoniza na sugestão de um sentir que, sendo antigo, é sempre novo” (Lyzarro, 1996, p. 56). É neste sentir transversal a qualquer tempo que vemos inserido e eternizado o trabalho de VW.

⁶⁴ Lê-se no programa de sala referente à obra *E i Sospire e le Lacrime e'l Desio* (1993).

Destaco, ainda, que a obra de VW influenciou gerações de bailarinos, muitos deles atuais coreógrafos, com quem trabalhou e que, ou seguiram um trabalho análogo ao seu, ou, pelo contrário, se opuseram a esse na procura de outras formas. A repercussão que o trabalho de VW teve ao longo destes cerca de cinquenta anos foi de várias dimensões. Entre a oposição total e diferenciação ou entre o fascínio e a adesão imediata é possível detetar noutros criadores o que corresponde aos diversos tipos de reações da comunidade artística face à obra de VW.

A obra coreográfica de VW ficará para sempre associada ao BG, não só pelo número de obras coreografadas, mas também pelo papel que estas tiveram no desenvolvimento da identidade e estilo da companhia (Fazenda, 2020, p. 106), onde se encontra a primeira experiência que se fez em Portugal “segundo a corrente estética do novo Teatro-Dança da década de 80” (Barreto, 2007, p. 110).

A não esquecer a importância que a CPBC teve como companhia de repertório, principalmente pós-BG que contribuiu, logo desde os primeiros anos da sua vida, para o desenvolvimento da dança em Portugal. Trata-se de uma companhia com um repertório artístico desenvolvido não só pelo seu fundador — VW — como também por jovens emergentes e coreógrafos consolidados que procuram novas abordagens de movimento para desenvolver os seus trabalhos. Assim, caracteriza-se por ser simultaneamente uma companhia de repertório e de criação.

Acho que sou o coreógrafo mais antigo que há no ativo. Aquele que coreografou mais anos e coreografou mais, quer dizer, em Portugal. Penso, quer dizer, para aquilo que foi a minha vida, portanto no fundo eu passei pela história da dança em Portugal (excerto da minha entrevista a Wellenkamp, 2022).

A obra de VW é imensa, e suspeito que será alvo de análise aprofundada num futuro próximo.

Referências Bibliográficas

- Abbott, A. (2001). *Time matters. On theory and method*. The University of Chicago Press.
- Adshead-Lansdale, J., & Layson, J. (1994). Dance history. *An Introduction*. London/New York. Routledge.
- Almeida, N. V. (1995). Amaramália: Algumas pistas sobre a colagem musical. In *Amaramália*. Ballet Gulbenkian, Temporada de 1995, p. 16. [programa].
- Amorim, V. (2013). *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*. [Tese de doutoramento]. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.
- Arquivo du Grand Théâtre de Genève. *Fado – Hommage à Amalia Rodrigues*. Consultado a 30 de agosto de 2022. http://archives.geneveopera.ch/fiche_4386
- Avilez, C. (1995). In *Amaramália*. Ballet Gulbenkian. Temporada 1995, p. 3. [programa].
- Banes, S. (1987). *Terpsichore In Sneakers: Postmodern Dance* (Vol. 1999, Issue December). Wesleyan University Press.
- Barreto, A. (2007). *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1965-2006* (Vol.2). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Becker, H. S. (1971). *Sociological Work: Method and Substance*. Transaction Publishers.
- Becker, H. S. (1993). *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Hucitec.
- Beninati, E. (2005, 13 março). *La danza portuguesa di Amaramlia-Abandono*. Balarm. Consultado a 14 de agosto de 2022. <https://www.balarm.it/stampa/articolo/1294>
- Bertaux, D. (2020). *Narrativas de Vida*. Mundos Sociais.
- Borges, V. (2001). *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal*. Celta Editora.
- Borges, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Borges, V. (2008). *Teatro, prazer e risco: retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Roma Editora.
- Borges, V. (2014). Reputação, mercado e território: o caso dos arquitetos. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 74, 73-92.
- Brown, J. M., Mindlin, N., & Woodford, C. H. (Eds.). (1998). *The vision of modern dance: In the words of its creators*. Princeton Book Company Pub.

- Caetano, A. (2016). *Pensar na vida: Biografias e reflexividade individual*. Mundos Sociais.
- Canelas, L. (2004, 14 outubro). Nova Iorque recebe “Amaramália” com entusiasmo. *Público*.
- Cardoso, J. A. (2013, 11 julho). Graça Barroso, “Bailarina completa e muito rara”, morreu aos 62 anos. *Público*. Consultado a 15 de setembro de 2022. <https://www.publico.pt/2013/06/11/culturaipsilon/noticia/graca-barroso-bailarina-completa-e-muito-rara-morreu-esta-tercafeira-aos-63-anos-1597069>
- Čić, E. (2010). *Hrvatski zvjezdani trenutci - Glazbene interpretacije*. IZDAVAČ.
- Cunningham, M., & Lesschaeve, J. (1985). *The dancer and the dance* (Vol. 1). Marion Boyars.
- Dällenbach, L. (1989). *The mirror in the text*. Polity Press.
- De Mille, A. (1992). *Martha: The life and work of Martha Graham*. Vintage.
- Fazenda, M. J. (1994, 11 março). Celebrar Amália. *Público*.
- Fazenda, M. J. (2010). *As histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: as linguagens de Jérôme Bel, Montalvo/Hervieu, Shobana Jeyasingh e Akram Khan*. [artigo]. Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa.
- Fazenda, M. J. (2012a). A dança como visão do mundo: Da grande modernidade à época atual. In *A poética da dança contemporânea* (pp. 6–16). Orfeu Negro.
- Fazenda, M. J. (2012b). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (2ª edição). Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Fazenda, M. J. (2020). Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros. *Revista Internacional Em Língua Portuguesa*, 38, 101–127.
- Festival de Sintra. *O Festival de Sintra, 55 anos de programação de excelência*. Consultado a 15 de agosto de 2022. <https://festivaldesintra.pt/pt/historia>
- Gallone, A., Mahbiuba, A., Kent, A., Michelson, B., Weiss, D., Hutera, D., Holliday, D., Manning, E., Fargue, F., Gamo, J. R., Foyer, M., Cuneo, M., Dixon, M., Speers, O., Martn, T., Singer, T., & Nagano, Y. (2011). The Top One Hundred Dancers. *DANCE EUROPE*, 12-17.
- Gil, J. (2001). *Movimento total — O Corpo e a Dança*. Relógio d’Água.
- Gonçalves, R. M. (1999). O Tempo do Estado Novo e o Pós-guerra português. In E. C. das Letras (Ed.), *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, p. 147.
- Gonçalves, R. & Franco, C. (2020, 20 agosto). *No universo de Vasco Wellenkamp, onde todos os gestos são registos da vida*. Gerador. Consultado a 30 de agosto de 2022. <https://gerador.eu/no-universo-de-vasco-wellenkamp-onde-todos-os-gestos-sao-registos-da-vida/>
- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. Doubleday.

- Guerreiro, M. (2018). *O Essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado*. Imprensa Nacional.
- Huxley, M. (1994). European early modern dance. In Adshead-Lansdale, J., & Layson, J. (Eds.), *Dance History: An Introduction* (pp. 151–168). Routledge.
- Jornal Expresso. (2014, 14 novembro). *A cultura portuguesa tem viagem marcada para a América*. Consultado a 10 de agosto de 2022. <https://expresso.pt/cultura/a-cultura-portuguesa-tem-viagem-marcada-para-a-america=f897811>
- Jornal tribuna de Macau. (2017, 24 fevereiro). *UCCLA reúne em Macau em ambiente otimista*. Consultado a 3 de agosto de 2022. <https://jtm.com.mo/opiniao/ha-20-anos/uccla-reune-em-macau-em-ambiente-optimista/>
- Jowitt, D. (1994). Expression and expressionism in American modern dance. In Adshead-Lansdale, J., & Layson, J. (Eds.), *Dance History: An Introduction* (pp. 169–181). Routledge.
- Kendall, E. (1984). *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance*. University of California Press.
- Kisselgoff, A. (2004, October 14). *An Onrush of Yearning in a Suite of Encounters Set to Portugal's Fados*. The New York Times. Consultado a 30 de agosto de 2022 <https://www.nytimes.com/2004/10/14/arts/dance/an-onrush-of-yearning-in-a-suite-of-encounters-set-to-portugals.html>
- Kostelanetz, R. (Ed.). (1992). *Merce Cunningham: dancing in space and time*. Chicago: Chicago Review Press.
- Laginha, A (2008, 1 novembro). *Entrevista com Susana Lima*. Revista da dança. Consultado a 3 de agosto de 2022. <https://revistadadanca.com/arquivo/htm/60.htm>. [revista online]
- Laginha, A. (2014). *Memória da Saudade: o percurso e identidade artística do Ballet Gulbenkian como estrutura de referência na dança portuguesa (1961-2005)*. [Tese de Doutoramento]. Universidade de Coimbra.
- Laginha, A. (2021). *História do Bailado em Portugal*. CTT.
- Lahire, B. (2004). *Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais*. Artmed Editora.
- Leça, C. P. (1991). Ballet Gulbenkian: 25 anos. *Colóquio Artes*, 91, 61–67.
- Livet, A. (1978). *Contemporary Dance*. Abbeville Press.
- Lívio, T. (2001). *Três Tocantes Coreografias. 24 Horas*.
- Loupe, L. (2012). *A Poética da Dança Contemporânea*. Orfeu Negro.
- Lusa. (2015, 12 março) “*Fado Ritual e Sombras*” de Vasco Wellenkamp vence prémio da dança na Holanda. RTP notícias. Consultado a 10 de agosto de 2022. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/fado-ritual-e-sombras-de-vasco-wellenkamp-vence-premio-de-danca-na-holanda_n811679
- Lusa. (2019, 9 abril) *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo regressa “Na Substância do Tempo”*. Diário de Notícias. Consultado a 10 de agosto de 2022. <https://www.dn.pt/lusa/companhia-de-bailado-contemporaneo-ganha-apoios-e-renasce-com-espetaculo-em-abril-10595165.html>

- Lyzarro, M. (1996). O registo da emoção lírica: Considerações sobre o ballet de Wellenkamp. *Colóquio Artes*, 111, 54–67.
- Magriel, P. (1978). *Chronicles of the American Dance: from the Shakers to Martha Graham*. Da Capo Press.
- Manning, E. (2004, October). British Ballet and Portuguese Fado. *DANCE EUROPE*.
- Manning, S., Ross, J., & Schneider, R. (Eds.). (2020). *Future of Dance Studies*. The University of Wisconsin Press.
- Martin, J. (1965). *The modern dance*. Dance Horizons.
- Menger, P.-M., Borges, V., Place, D., & Gomes, I. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Roma Editora.
- Nery, R. V. (1995). In *Amaramália*. Ballet Gulbenkian. Temporada 1995, pp. 17-18. [programa].
- Nogueira, A. M. M. M. (2016). Libera me sob um olhar interdisciplinar. *VI Encontro Nacional de Investigação Em Música*, 8–9.
- Nugent, A. (1980, 11 dezembro). An integrated group. *The Stage*.
- Nunes, R. A. F. (2014). *Bailado nacional... emanação da terra e da história: Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio, memória dos protagonistas, bailados, teatros e municípios* [Dissertação de mestrado]. Universidade Nova de Lisboa.
- Quaresma, M. L. (1983, 26 abril). Dançar, foi a grande paixão de Vasco Wellenkamp, o português coreógrafo da Gulbenkian. *O Globo*.
- Reason, M., & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance. *Dance Research Journal*, 42(2), 49–75.
- Ribas, T. (1962). Dicionário do Ballet Moderno. Realizações Artis.
- Ribas, T. (1984). Ballet Gulbenkian: terceiro programa divide público. *A Capital*.
- Ribas, T. (1987). 25 Anos de Dança e Bailado em Portugal (1960-1986). *Colóquio Artes*, 75, 44–55.
- Ribeiro, A. P. (1991). 1965-1990: Vinte Anos de Ballet Gulbenkian e a Nova Dança Portuguesa. In Sasportes, J., & Ribeiro, A. P., *História da Dança* (pp. 56–95). Imprensa Nacional.
- Ribeiro, A. P. (1994a). A Dança Americana em Portugal 1955-1993: Uma Arqueologia da Mestiçagem. *Colóquio Artes*, 101, 54–65.
- Ribeiro, A. P. (1994b). *Dança temporariamente contemporânea*. Nova Vega.
- Salavisa, J. (2012). *Dançar a vida*. D. Quixote.
- Sasportes, J. (1970). *História da Dança em Portugal* (Serviço de). Fundação Calouste Gulbenkian.

- Sasportes, J. (1979). *Trajectoria da Dança em Portugal* (1ª edição). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Sasportes, J., & Ribeiro, A. P. (1991). *História da Dança em Portugal*. Imprensa Nacional.
- Simões, M. (Realizador). (2019). *Vasco Wellenkamp* [Documentário]. RTP2
- Shawn, T. (1954). *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*. Dance Horizons.
- Shelton, S. (1981). *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis*. Doubleday.
- Siegel, M. B. (1993). *Days on Earth: the dance of Doris Humphrey*. Duke University Press.
- Terpsichor. (1991). Un fervent hommage au fado. *Journal du Luxembourg*.
- UPE Dança. (1993, abril). UPE DANÇA da Escola Superior de Dança no Centro Cultural Malaposta. Arquivo Universidade de Aveiro. Consultado a 3 de agosto de 2022. <http://arquivo.sinbad.ua.pt/cartazes/2013000569> [programa].
- Vaganova, A. (1969). *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*. Courier Corporation.
- Wellenkamp, V. (1985, 23 novembro). A angústia do coreógrafo no momento da estreia. (A.M. Seabra, entrevistador). *Expresso*
- Wellenkamp, V. (1985). In Amaramália. Ballet Gulbenkian. Temporada 1995, p. 15. [programa].
- Wellenkamp, V (1993). E i sospire e le Lacrime e'l Desio. Ballet Gulbenkian, Temporada 1993/1994. [programa].
- Wellenkamp, V. (1998). O Resto é o Futuro... Entrevista com o coreógrafo Vasco Wellenkamp (conduzida por Maria José Fazenda). *Adágio*, 13–23.
- Wellenkamp, V. (2004). In Amaramália – Abandono. CPBC. Temporada 2004. [programa].
- Wellenkamp, V. (2019). Em Redor da Suspensão. In *Na Substância do Tempo*. CPBC. Teatro Camões. [programa].
- Wigman, M. (1984). *The Mary Wigman Book: Her Writings* (W. Sorell, Ed.). Wesleyan University Press.
- Xavier, M. (2017). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica Madalena*. [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa.

Anexos

Anexo A

Quadro 1 - Perfil dos entrevistados

Entrevistas exploratórias	Nome	Atividade profissional	Ano de nascimento	Data da entrevista	Local da entrevista
1	Maria Mira	Bailarina	1999	06/12/21	Estúdio da CPBC
2	Ricardo Henriques	Bailarino	1998	06/12/21	Estúdio da CPBC
3	Tiago Barreiros	Bailarino	1997	07/12/21	Estúdio da CPBC
4	Paula Fernandes	Ex-Bailarina/ Artista de artes têxteis	1965	14/12/21	Casa da entrevistada
5	Francisco Rousseau	Ex-Bailarino	1961	14/12/21	Casa do entrevistado
6	Beatriz Mira	Bailarina	1998	16/12/21	Estúdio da CPBC
7	Francisco Ferreira	Bailarino	1997	16/12/21	Estúdio da CPBC
8	Cláudia Sampaio	Ex-Bailarina/ Diretora Artística	1976	17/12/21	Escritório da CPBC
9	Benvindo Fonseca	Ex-Bailarino/ Coreógrafo	1964	20/12/21	Casa do entrevistado

Anexo B

Entrevista de VW

Entrevista: Semidiretiva

Entrevistado: Vasco Wellenkamp

Data: 23 de abril de 2022

Local: Estúdio da CPBC

Duração: uma hora, dezoito minutos e onze segundos (filmado) — encontro duas horas

Minutagem	Tema falado
00:00 / 03:55	Como é que o Vasco chegou à dança
03:56 / 04:40	Começou a trabalhar cedo, quais os locais
04:41 / 09:18	Expressão da dança na altura Havia bailarinos profissionais no seu início como bailarino Como foi como bailarino O serviço militar e a guerra colonial
09:19 / 16:30	Final do serviço militar e Ballet Gulbenkian Grupo Gulbenkian de Bailado Nascimento da filha e indecisão sobre o futuro
16:31 / 19:07	Conservatório – reformulação As peças antes de pensar ser coreógrafo
19:08 / 23:23	Formação os Estados Unidos e objetivos
23:24 / 28:12	Curso do mestre Cunningham
28:13 / 31:49	Professor no Conservatório Professor na Gulbenkian
31:50 / 34:49	Curso de composição coreográfica em Cambridge Trabalho em Inglaterra Trabalho no Brasil
34:50 / 37:35	A própria companhia – CPBC Obras no Ballet Gulbenkian Trabalho em Itália, na Suíça, na Croácia
37:36 / 1:00:51	A primeira grande obra – Amaramália Outras obras As críticas
1:00:52 / 1:18:00	Companhia Nacional de Bailado Festival de Sintra Em 2021 a apresentação na Gulbenkian de Amaramália

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>11 de janeiro de 1942</p> <p>Em 1960 começa a aprender a dançar com Margarida de Abreu e Fernando Lima, no Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio.</p> <p>Mobilidade para EUA.</p> <p>Casualidade...</p> <p>Foi por intermédio da namorada da escola que conheceu Armando Jorge e Carlos Trincheiras, que o incentivaram a começar a dançar.</p> <p>Não é de uma família de artistas (bailarinos).</p>	<p>Rita: Como é que o Vasco chegou à dança?</p> <p>Vasco: então Rita eu vou te dizer. Eu nasci três vezes a primeira vez foi quando nasci mesmo, em 1942, no meio de uma guerra. Depois nasci quando comecei a perceber a dança pela primeira vez, aliás eu comecei a dançar tinha para aí 18 anos já quase 19 anos. já te vou dizer como é que foi e depois nasci quando fui para a América, trabalhar com a Martha Graham. Quer dizer do ponto de vista artístico nasci duas vezes e depois a minha vida anterior também conta muito para aquilo que foi o meu futuro, porque não há casos. Na verdade, eu tive muita sorte, mas a sorte, como muita gente diz, dá muito, muito trabalho. O que me aconteceu foi que eu desde muito novo gostava muito de teatro e tinha muita vontade de ser ator, porque aprendi isso na escola. Eu queria ser ator, porque na escola todos os anos fazíamos umas peças de teatro, eu fazia e adorava fazer aquilo e depois havia uma coisa, eu vi muitos espetáculos, porque o Tivoli trazia muitas companhias estrangeiras de teatro, sobretudo teatro e mímica, dança ficava mais para o para o Teatro São Carlos. Eram esses teatros, na verdade só esses teatros é que davam dança e eram só <i>clássicos</i> naquela altura. Portanto, eu nunca tinha visto nenhum clássico.</p> <p>Na minha escola tive uma namorada que estudava com Margarida de Abreu, que era na altura uma grande professora, aliás era a única professora de dança na altura, que era a mãe Maria João Salomão. Entretanto, eu ia esperá-la (namorada) todos os dias no estúdio de dança. E um dia, o Armando Jorge e o Carlos Trincheiras, que eram dois bailarinos, dois lindos bailarinos! de resto que estavam na escola, disseram-me: “você está cá todos os dias, porque não vem fazer dança connosco”. Fiquei muito envergonhado e disse: “não sei, é assim aquela vergonha, eu já não tenho idade”, (eles) “tem, tem idade para tudo, a gente começa em qualquer altura”. Isso não é bem verdade, mas um dia disse: “e porque é que não? Mas eu não tenho roupa (risos), vou ter que vestir as malhas, aquelas malhas, só de pensar ver-me com malhas! (risos). “Não se preocupe, a gente dá-lhe” foram maravilhosos, quer dizer, deram-me sapatilhas. As sapatilhas tinham o dobro do meu pé, tive de colocar papel de jornal (risos), é um bocadinho exagero, mas era mais ou menos assim, quer dizer. Portanto foi o primeiro contato com a dança, foi aquela coisa. Estás a fazer <i>pliés</i>,</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

B Dimensão: Formação

C Dimensão: Pessoas importantes para o desenvolvimento da sua formação artística

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Origem social de VW</p> <p>Começou a trabalhar aos 13 anos.</p> <p>18/19 anos quando começou a dançar</p> <p>Dificuldades físicas associadas ao facto de ter iniciado tarde.</p> <p>“Ambiência pura” (Lyzarro,1996) a interligação da música com o movimento.</p>	<p>imaginas o que é aos 19 anos estares a fazer <i>pliés</i>? Tudo para dentro e tudo para fora. (risos) Era ridículo! Mas a verdade é que eu comecei a sentir uma certa alegria quando comecei a perceber, quando comecei a evoluir. Todos os meus colegas me ajudaram muito e eu fui aprendendo quer dizer fui aprendendo como toda a gente. Mas, entretanto, trabalhava noutras coisas, trabalhei muito na minha vida, comecei a trabalhar com 13 anos de idade...</p> <p>Rita: ...onde trabalhou?...</p> <p>Vasco: Trabalhei numa farmácia, numa loja de modas, trabalhei numa papelaria, trabalhei num escritório de tecidos, que era uma coisa maravilhosa. Eu tinha que arquivar tecidos que vinham do estrangeiro, que eram coisas maravilhosas. Enfim, fiz muitas coisas, o que foi uma grande experiência de vida. Eu comecei a ser adulto muito cedo. Estudava à noite. Vivi muito tempo assim, até chegar essa idade.</p> <p>Houve uma coincidência enorme, que foi o diretor de uma companhia que havia no Teatro São Carlos, que foi a companhia que antecedeu a Companhia Nacional, que era o Verde Gaio, saiu.</p> <p>Rita: ... a dança não tinha muita expressão em Portugal, na altura?...</p> <p>Vasco: ... não tinha nenhuma, era tudo amadorismo pegado, de uma ponta a outra, quer dizer as pessoas, os bailarinos eram todos muito fracos não eram só cá ...</p> <p>Rita: ... os bailarinos eram profissionais?...</p> <p>Vasco: ... não, não... bem eles eram profissionais porque trabalhavam no Teatro São Carlos, trabalhavam para o estado. Era uma companhia do Estado, que faziam Óperas e os bailados da Margarida de Abreu, que sendo uma grande professora, não era propriamente uma coreógrafa. Fazia tudo dentro da uma linha clássica. evidentemente. Eu nem sequer tinha um excelente corpo para dançar. Eu conheço bailarinos e conheci bailarinos do Verde Gaio, sei lá vários, que passaram pela companhia que tinham corpos fantásticos e que começaram tarde, mas tiveram oportunidade porque ou tinham ginástica ou já vinham e tinham uma relação com o corpo muito grande. Eu nunca tive nada disso e, portanto, foi muito, muito, muito difícil para mim, mas eu comecei a gostar com a evolução, quando comesas a sentir que consegues fazer coisas. A primeira vez que fazes duas <i>pirouettes</i> bem feitas, quando estás a fazer um <i>pas de bourrée</i> bem feito, quando comesas a sentir o prazer da música... foi muito importante para mim! O prazer de estar com a música, foi o primeiro grande impulso para eu querer estar na dança, mais do que a própria dança. Porque eu nunca tive muitas condições físicas para a dança. E, entretanto, fui para a tropa, quer dizer o serviço militar fui 3 anos para Angola, não tive 2 anos ...</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

B Dimensão: Formação

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Daniel Sellier - Professor de técnica de dança clássica.</p> <p>[Escola de Bailado Clássico do Teatro Nacional de São Carlos]</p> <p>Desenvolveu muito a técnica na escola à noite do Teatro São Carlos.</p> <p>Homem Bailarino I</p> <p>Questões de género!</p> <p>Memórias de vida — guerra colonial.</p> <p>Remeteu a pergunta para o serviço militar— inconscientemente! Talvez por que no ambiente artístico as questões de género não eram discutidas?</p> <p>*Carlos Tricheiras</p> <p>1968 entra no Grupo Gulbenkian de Bailado (com 26 anos)</p>	<p>Rita: ... foi em que ano?</p> <p>Vasco: foi quando eu tinha 21 anos. Portanto eu tive mais ou menos dois anos no <i>Ballet</i>, quer dizer digamos assim, fazia aulas... houve uma coisa muito importante. Eu tive um professor extraordinário, que era um professor que vinha da Ópera de Paris, que se chamava Daniel Seillier. Eram professores que as embaixadas traziam para Portugal para desenvolver a dança e, portanto, havia uma escola, que era a da própria companhia, mas depois havia a escola à noite, que era a escola do próprio Teatro São Carlos. E é nessa escola que eu desenvolvi muito. No princípio dos dois primeiros anos pronto já está muito empenhado e é claro foi para a dança porque ganhava o dobro do que eu ganhava nos meus outros empregos. Depois o maior problema que eu tive (risos) foi “e agora como é que vou dizer ao meu pai...”</p> <p>Rita: Pois a dança ...</p> <p>Vasco: Ui, naquela altura os bailarinos tinham muito em cima de si.</p> <p>Rita: O Vasco sentiu o estigma de ser um homem na dança?</p> <p>Vasco: Claro, claro, claro, tu dizeres que andavas no ballet era sinónimo que tu eras um homossexual, e não era verdade. O que é mais curioso é que no Verde Gaio eram para aí uns 5 ou 6 (bailarinos), sabes gente mesmo do povo, sabes que eu vi lá algumas brigas, algumas brigas, murros e tudo dentro do camarim, enfim era um ambiente muito estranho, muito estranho...</p> <p>Rita: O Vasco sentiu alguma vez que as pessoas tinham esse preconceito?</p> <p>Vasco: Não sentia e sentia! Na tropa tive muitas reações. Eu um dia conto-te uma história da tropa, porque eu estava cansadíssimo e o comandante Fui de Luanda para São Salvador do Congo, atravessei todas aquelas picadas de Angola até chegar a São Salvador do Congo e quando cheguei apresentei-me ao meu comandante, eu era Furriel Miliciano, e ele disse “AH, você é que o bailarino?” Sabes, aquela coisa como quem diz... “Sou porquê, meu comandante, há algum problema?” E ele disse “não, não”. E depois com os meus colegas evidentemente eles perceberam. Gozavam e eu gozava como eles também. Passei muito facilmente por isso, tinha uma personalidade muito comunicativa naquela altura, fazia rir toda a gente, de maneira que não foi difícil.</p> <p>Mas depois quando vim tive outra grande oportunidade foi quando fui para o Ballet Gulbenkian. Foi outra vez o Carlos Tricheiras, pessoa a quem eu devo muito, foi ele que me ajudou muito a entrar no Verde Gaio, portanto Armando Jorge tinha ido para o Canadá e ele, ... havia um grupo já começava a ser profissional fora do teatro que se chamava Grupo Experimental de Ballet, que era com o Carlos Tricheiras com Isabel</p>

- A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)
- B Dimensão: Formação
- D Dimensão: Carreira bailarino

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Grupo Gulbenkian de Bailado</p> <p>Walter Gore</p> <p>Possibilidade de evoluir na dança, pela introdução da dança moderna no Grupo Gulbenkian de Bailado</p>	<p>Santa Rosa, enfim, que eram já bailarinos que tinham experiência no estrangeiro, já começava a haver ali um certo nível de trabalho, mas ainda muito, quer dizer, muito frágil. A Gulbenkian Quando abriu a Gulbenkian, propriamente aquele grande e maravilhoso edifício, eu ainda o conheci em obras. Porque nós não começámos ali, começámos numa cave na Rua da Beneficência, que é perto da Gulbenkian. Veio um coreógrafo inglês, um grande coreógrafo inglês que era Walter Gore, veio com a mulher dele, era uma grande bailarina inglesa, vieram, eram quase todos ingleses. A Gulbenkian, a partir daquele grupo (Grupo Experimental de Ballet), formou o Grupo Gulbenkian de Bailado e o Grupo Gulbenkian de Bailado tinha uma, quer dizer tinha uma companhia de bailarinos estrangeiros, quer dizer, eram ingleses, eram praticamente todos. Nós (portugueses) éramos para aí uns 6 ou 7, o resto eram 20 e tal ou 30 e tal bailarinos todos ingleses, tudo era professores ingleses, coreógrafos ingleses, tudo inglês. A pouco e pouco a companhia foi se transformando, uma companhia mais portuguesa, na altura que veio o Milko Šparemblek. Aí sim, a companhia deu uma grande volta. Foi quando começou a largar o clássico para fazer contemporânea ou moderno, melhor dito. Essa passagem foi para mim muitíssimo importante, porque enquanto no bailado clássico eu não tinha muita possibilidade de evoluir, aliás eu pus muitas vezes isso em causa, se continuava se não, mas depois com o Milko Šparemblek eu tive a oportunidade de começar a ter muito mais presença, porque a dança contemporânea dá, evidentemente, uma outra liberdade de expressão e outra possibilidade de sermos mais individuais na maneira como mexemos. Não tem grandes exigências, de grandes <i>developpé</i> de grandes... essas coisas todas, portanto eu aí comecei a ter um domínio maior do ponto de vista da dança. Já tinha alguns anos de dança.</p>
<p>Descrição do local onde teve (introduz esta descrição para enquadrar a próxima experiência)</p>	<p>Eu estive na tropa, em São Salvador do Congo. Era um sítio muito perigoso. Nós estávamos no Rio Congo que atravessa quase África toda, vinha da Guiné. Era um rio que tinha, do outro lado, aquilo que a gente chamava na altura, de “os terroristas”, que eram os libertadores da sua pátria, eram... estávamos sempre sujeitos a ser invadidos, estávamos nuns pavilhões, onde a gente dormia eram coisas de chapas, era assim a guerra, quer dizer era a guerra, quer dizer, portanto eu senti-me inútil porque eu nunca peguei, nunca peguei numa arma, eu não sabia dar um tiro...</p> <p>Rita: Mas isso é bom ...</p> <p>Vasco: Era bom, era bom e toda a gente sabia que era assim e ninguém pedia nada. Eu nunca tive problemas com comandantes nem nada e tive razões para ter uns quantos castigos, porque eu não aparecia em lado nenhum, quer dizer, foi uma vida muito estranha a minha vida na tropa, mas... o que me aconteceu foi que eu fiz durante</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

C Dimensão: Pessoas importantes para o desenvolvimento da sua formação artística

D Dimensão: Carreira bailarina

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Memórias da tropa</p> <p>Motivação e empenho</p> <p>Início do percurso no Ballet Gulbenkian, Grupo Gulbenkian de Bailado.</p> <p>Profissão de bailarino, por tradição, era exercida antes da idade de reforma normal.</p> <p>Mobilidade.</p> <p>Viagem para os EUA para aprender técnica de dança moderna na Escola da</p>	<p>os 2 anos e tal que estive na tropa aula todos os dias, sozinho. Tinha um estúdio que era da largura deste linóleo (aponta e defini o quão pequeno era o espaço – mão), assim aqui até ao também onde está o Ricardo, tinha um tapete no chão e tinha uma barra que tinha mandado fazer, fazia todos os dias barra, todos os dias trabalho de chão e ganhei muita flexibilidade, porque eu não podia fazer mais nada do que isso, mas foi a única maneira que eu tive para não perder completamente o meu contato com o físico e isso foi muito importante para mim, porque tive que me dominar e tive que deixar tudo o que eu tinha aprendido e não esquecer nada relativamente ou alinhamento do corpo. Esses cuidados de todos. Pronto e quando cheguei tive um convite para entrar no Ballet Gulbenkian, como já te disse, na altura, o Grupo Gulbenkian de Bailado e depois essa passagem com o Milko Šparemblek foi muito importante por causa da dança contemporânea, dança moderna, na altura.</p> <p>Mais tarde começaram a vir coreógrafos americanos trabalhar connosco e houve uma vez que veio um coreógrafo que me influenciou muito, foi o Lar Lubovitch, que era um coreógrafo... hoje faz-se muita coisa, hoje muitos dos trabalhos de conjunto..., ele já trabalhava muito nesse sentido ele foi um grande impulsionador dessa linha coreográfica, dessa composição de grupos que me fascinaram muito, e eu fui...</p> <p>Depois quando eu cheguei aos meus 31, 32 anos, quando tive a minha filha, aliás, tinha 29 anos, eu comecei a pensar para mim próprio, “mas agora o que é que vai ser o meu futuro? o que é que eu vou fazer agora? o que é que vai ser a minha vida agora? Era muito complicado, porque naquela altura não havia reformas para bailarinos, não havia nada, a Gulbenkian ou qualquer emprego em Portugal... O patrão podia chegar ao meio do mês dizer “obrigado, o seu contrato acabou hoje, aqui pago-lhe até aqui e adeus”, era assim que era na ditadura, e, portanto, quer dizer eu vivia naquela angústia, “mas o que é que vou fazer”, quer dizer, com esta responsabilidade que eu tenho. Fui falar com o meu diretor e disse-lhe “Milko, eu acho que já não tenho muita coisa a fazer na dança gostava de aprender dança contemporânea, gostava de ir para a América aprender com a Martha Graham” porque comecei a perceber que era ela que tinha feito realmente a grande revolução da dança americana, não foi só ela ...</p> <p>Rita: ... a partir de aí o Vasco nunca mais dançou?</p> <p>Vasco: Dancei ainda, mas só dancei para preencher lugares, mas praticamente nunca mais dancei a sério, verdadeiramente. Fiz o <i>Casse-Noisette (Quebra-Nozes)</i>, fazia os russos, fazia o chinês, fazia essas coisas todas, era um inferno quer dizer, mas enfim, eu detestava aquilo, quer dizer eu gostava da dança, mas aquilo, opá não sei a dança</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

B Dimensão: Formação

C Dimensão: Pessoas importantes

D Dimensão: Carreira bailarino

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Martha Graham com 31 anos. (1973)</p> <p>Quebra-Nozes</p> <p>Ida para os EUA para aprender dança moderna, com o intuito de ensinar</p> <p>1973</p> <p>Auditório II Gulbenkian, Lisboa</p> <p>II Estúdio Experimental de Coreografia</p> <p>Handel, Opus 1, n.º 15</p> <p>O que significava ser coreógrafo?</p>	<p>das flores, enfim ... mas eu fui para a América. Depois fui falar com a diretora que era Madalena de Azeredo Perdigão o que ela me disse “Vasco é uma coincidência, porque nós estamos a precisar agora de fazer a reforma do conservatório (EADCN) e vamos começar agora com os cursos do conservatório para bailarinos” ... porque não havia cursos para bailarinos.</p> <p>Rita: Antes do Vasco ir para a América?</p> <p>Vasco: Antes de ir para a América, foi nessa altura antes da revolução.</p> <p>Rita: Pode falar-me da sua primeira obra, <i>Handel, Opus 1, n.º 15</i> no Estúdio Experimental</p> <p>Vasco: Isso foi um workshop, foi uma peça que fiz no workshop. Eu fui lá, estava cheio de medo, mas fui falar com o meu diretor e disse olha “Milko eu gostava muito de experimentar se chegar ao meio eu não conseguir, eu paro”. Ainda nem pensava ser coreógrafo, mas quis experimentar. Aliás, eu pensava, eu pensava. <u>Eu via-o trabalhar e dizia assim, “ah, eu não fazia assim”</u>. É como nós, como vocês comigo, de certeza absoluta (risos). A gente está aqui a ver e de repente diz assim “EH PAH, mas porque é que ele não vai por ali, se é lógico ir por ali, porque é que não inventa aquele movimento”. <u>A minha cabeça começou a pensar muito como coreógrafo e eu ainda não tinha dado por isso. Tinha medo, não tinha a convicção absoluta que podia ser coreógrafo</u>. Portanto o workshop foi uma oportunidade, porque se eu fizer uma porcaria eu não quero, não quero ou faço bem e correu bem.</p> <p>Depois fiz mais duas coreografias, essa foi uma primeira e correu bem, fez-se e acabou e as pessoas gostaram, quer dizer fez-se e depois fiz ainda mais um solo e depois não fiz mais nada.</p> <p><u>Depois fui para os Estados Unidos</u>, não fui naquele ano, fui no ano seguinte. Já tinha 31 anos. Depois, evidentemente, <u>escolhi Nova Iorque. Em Nova Iorque foi outra vida.</u> <u>Houve também um grande coreógrafo que me influenciou</u> foi Jerome Robbins foi um coreógrafo extraordinário verdadeiramente extraordinário, ainda há tempos vi do <i>American Ballet Theatre</i>, um bailado que ele fez que se chamava <i>Dances at a Gathering</i> (1969), que foi uma das obras que influenciou muita a dança contemporânea, quer dizer ele foi um homem que conseguiu trazer a dança clássica e juntar a dança clássica com informação, com muita informação e muito trabalho da dança contemporânea, ainda o que eu quero dizer é nem é contemporâneo na altura chamava-se a dança moderna, foi sempre muito clássico, mas o clássico deles era um clássico muito inventivo, já não era o clássico só... não valia muito estar ali a fazer</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

C Dimensão: Pessoas importantes

D Dimensão: Carreira bailarino

E Dimensão: Formação internacional

F Dimensão: Carreira coreógrafo

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
Considero que o Vasco Wellenkamp faz uso da mesma interligação das técnicas.	<p>muitas <i>pirouettes</i> e <i>pliés à segunda</i>. Não é por esse caminho. Era um caminho já muito inventivo e muito criativo e influenciou-me muito por esse lado.</p>
Sorte de ter ido para os EUA.	<p>Depois eu tive uma grande sorte porque fui numa altura em que foi uma grande geração de bailarinos para a América, da Europa foram estudar dança contemporânea e porquê? Na Europa nós estávamos muito atrasados em relação à dança moderna, porque o que havia como dança moderna era o Maurice Béjart, era alguns outros coreógrafo, sabes o que é... um pouco como a música, se os bailarinos clássicos fazem <i>en dehors</i> então a gente vai fazer <i>en dedans</i>, era pouco mais do que isso porque havia os <i>tour em l'air</i>, havia tudo isso... mas já havia uma a necessidade de pegar em temas completamente diferentes, em histórias completamente diferentes. A sociedade influenciou muito e o teatro influenciou muito a dança nesse sentido o Milko Šparemblek vem diretamente do <i>Béjart</i>, e o <i>Béjart</i> é muito teatral, foi um grande coreógrafo. Sobretudo um grande pensador. Portanto toda a novidade vinha da América, Martha Graham, José Limon, uns tantos grupos e de um dia para o outro, como cá acabou o Ballet Gulbenkian, acabou com uma nova política mais à direita em que... foi com Ronald Reagan, que acabou com todos os apoios à dança, e a dança acabou. Houve uma data de companhias que acabaram, morreram completamente.</p>
A Europa atrasada na dança em relação aos EUA	<p>Desapareceu. Mas nessa altura a influência que eles tiveram na Europa foi muito grande porque depois houve muita gente que quis ir para a América aprender, que foi também a minha chance, porque trabalhei com as pessoas, com os melhores professores de dança contemporânea, com os melhores coreógrafos de dança contemporânea, em aulas, e, na Martha Graham, foi para mim... foi... quando eu digo que nasci outra vez, foi ... porque aquela técnica favoreceu-me muito do ponto de vista da compreensão da inventividade, do movimento e tudo isso.</p>
Maurice Béjart	<p>Rita: Estava a pensar em reter o conhecimento como bailarino ou como coreógrafo?</p>
Martha Graham	<p>Vasco: Não estava, não, não, já não era mais como bailarino. Eu fui para vir ensinar no Conservatório, dança contemporânea, aliás, dança moderna. Fui com esse objetivo.</p>
Joé Limon	<p>O meu objetivo era parar dançar e começar a ser professor... e, portanto, isso. Eu fazia 3 aulas por dia em Nova York, fazia uma de manhã na Martha Graham, depois no intervalo ia ao American Ballet Theatre fazer uma aula de clássico e depois vinha outra vez, fazer à noite, outra vez, de contemporâneo (Martha Graham), porque eu sabia que naqueles 3 anos, eu tinha que chegar, olhar e vencer.</p>
Oportunidade de poder ir para os EUA aprender com os melhores professores, melhores coreógrafos	<p>Rita: Onde é que o curso de composição do Merce Cunningham entra?</p>
Aproveitou tempo nos EUA para aprender o máximo possível.	<p>Vasco: O curso do Merce Cunningham a mim não me disse nada, primeiro porque eu</p>
Merce Cunningham	

[A Dimensão: Pessoal \(percurso de vida\)](#)

[C Dimensão: Pessoas importantes](#)

[E Dimensão: Formação internacional](#)

[F Dimensão: Carreira coreógrafo](#)

[G Dimensão: Carreira professor](#)

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Curso de composição coreográfico de Merce Cunningham não foi de encontro ao pensamento artístico do VW.</p> <p>Música: Elemento musical de uma enorme importância para estabelecer imagens em movimento.</p> <p>Objetivo era ser professor.</p>	<p>não gostava do movimento dele.</p> <p>Rita: Ele era um discípulo da Martha Graham.</p> <p>Vasco: Ele era homem, que talvez tenha dado muita coisa nova à dança, porque criou um estilo completamente diferente de qualquer outro coreógrafo. Não gostava da falta de organicidade do trabalho dele, por um lado, e por outro lado a música era uma coisa que ... ele trabalhou muito com o John Cage, que foi um grande compositor, mas tinha uma coisa que não me agradava. Nós não tínhamos que estar na música, ele tinha uma filosofia muito interessante e dizia isto sempre assim: “na dança, nós estamos na dança em qualquer situação em que estamos a ouvir as pessoas na rua, os carros a passar, música aqui ou ali”.</p> <p>Cunningham tinha esta filosofia, não era necessário estar a pôr o movimento na música porque o movimento devia ser independente ele próprio da música. Nós se não tínhamos que estar a ser sujeitos à música e a música não tinha que dominar o próprio pensamento coreográfico. <u>Não era exatamente a minha linha, eu sentia que a música era realmente um grande elemento que me inspirava, não quer dizer que eu não tenha aproveitado, aproveitei claro foi bom, foi importante para mim.</u></p> <p>Primeiro não me dava muito bem com este tipo de raciocínio e de pensamento. A minha vida, era primeira, era... <u>Vim para ser professor, depois percebi que ia ser professor do estilo Graham nesse aspeto eu mantive todo o código da técnica Graham, mas fiz o que muitos professores também faziam,</u> comecei a inventar coisas, porque trabalhei também numa linguagem, <u>que foi a linguagem de todas elas a que mais uso hoje, que foi aquela em que eu mais me desenvolvi, que foi a linguagem de José Limon</u> era um homem extraordinário tinha duas coisas que eram fantásticas, primeiro era um inventor de grandes imagens maravilhosas e de estruturas de desenho coreográfico e de composição propriamente dito no espaço, que ainda não tinha a ver com os passos, tinha a ver com ...</p> <p>Rita: ... a arquitetura da cena?</p> <p>Vasco: ...a arquitetura do trabalho, exatamente, era.</p> <p>Depois o trabalho, que ainda vinha da Martha Graham, mas tornou-se muito mais orgânico, era o sentido em que o peso cai para um lado e tens que mexer para o outro, era muito redondo, enquanto a Martha Graham era ao contrário, muito geométrica e a geometria dela também tinha muita coisa redonda, mas muito menos, quer dizer e tinha um código e uma linguagem da técnica que era aquela que era usada também no próprio trabalho dela. As coreografias dela nasciam todas do código de trabalho, o que quer dizer que não valia a pena coreografar à maneira da Martha Graham, porque ela</p>

C Dimensão: Pessoas importantes para o desenvolvimento da sua formação artística

E Dimensão: Formação internacional

F Dimensão: Carreira coreógrafo

G Dimensão: Carreira professor

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Vasco criou o seu próprio diário de bordo, na tentativa de preservar ao máximo o código da técnica de Martha Graham.</p> <p>Descrição da insegurança de dar aula.</p> <p>O estúdio pequeno e sem linóleo do Conservatório.</p> <p>Não se dava tanta importância a esta técnica de dança como à técnica de dança clássica.</p> <p>O intérprete e a relação do intérprete com o corpo!</p> <p>Superar as dificuldades físicas.</p>	<p>era um génio. Portanto, isto foi a minha vida na América, <u>eu escrevia todas as aulas quando eu ia transporte no metro eu ia escrever todas as aulas todas, todas, todas, todas, tenho aulas e aulas escritas, todas com desenhos, por isso é que aprendi a fazer bonequinhos, e, portanto, tudo aqui e ali tudo, tudo à ordem, todas as ordens dos professores, aprendi a fazer isto tudo e quando vim, vinha munido já de um domínio da técnica e comecei a ensinar no conservatório, ainda me lembro exatamente, se conheces o conservatório, <u>conheces um estúdiozinho que havia lá em cima... o estúdio velho do conservatório, um estúdio que era uma coisa pequenina, os tacos do chão estavam todos levantados, não havia linóleo, não tinha música para acompanhar, aquilo era uma coisa horrível mas mesmo assim, eu vinha com uma vontade tão grande, tão grande, tão grande que pus uma turma toda com um entusiasmo enorme a trabalhar comigo, portanto eu estava feliz com esse sentimento, que eu não percebia como ia ser, porque eu ia a tremer quando dei a primeira aula. Como é que agora vai ser? e eu fui aprendendo muito pela maneira como fui também olhando para as pessoas e percebendo as dificuldades que elas tinham</u> e isso é o que <u>eu costumo muitas vezes pensar para mim próprio as dificuldades, muitas vezes são a nossa melhor arma as nossas próprias dificuldades porque são aquelas que nós temos que aprender a superar e quando nós aprendemos a superar as nossas dificuldades é aí que nós avançamos não é só queremos fazer aquilo que nos era fácil fazer e aprendi a trabalhar com os bailarinos nesse sentido, eles levavam muitas coisas para os lados que eles tinham mais propensão e eu lutava muito com isso, quer dizer, percebia as dificuldades que eles tinham e depois também percebias porque eu também as tinha vivido, porque tinha-as sentido dentro de mim, portanto consegui fazer essa transposição daquilo <u>que era a minha maneira de ensinar e a minha maneira de ir devagarinho e colocar no corpo das pessoas aquilo que elas tinham que fazer e aprender e fui dominando muito bem essa técnica, eu acho que nesse aspeto eu não tenho nenhuma vergonha de dizer que fui um bom professor, e fui desenvolvendo muito esse aspecto e depois também comecei a ter aulas no Ballet Gulbenkian, isso também criou uma grande influência na companhia, não tanto como convosco,</u> porque uma coisa é estar com 20 e tal quase 30 bailarinos em que trabalham com muitos coreógrafos, estão sempre a mudar de estilo, dança clássica, a dança contemporânea era facultativa.</u></u></p> <p>Muitos vieram trabalhar comigo, mas precisavam também de trabalhar a dança contemporânea, porque muitos coreógrafos estavam baseados nessa linha. Influenciei evidentemente, muita gente mais no meu trabalho do que propriamente nas aulas.</p> <p>Rita: esteve quantos anos a lecionar no conservatório?</p> <p>Vasco: <u>No conservatório foi para aí 20 anos, não no conservatório foi 14 e depois foi</u></p>

[E Dimensão: Formação internacional](#)

[F Dimensão: Carreira coreógrafo](#)

[G Dimensão: Carreira professor](#)

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Professor na Escola Artística do Conservatório Nacional, na Escola Superior de Dança, no Ballet Gulbenkian.</p> <p>Carreira internacional</p> <p>Curso de composição Coreográfica da Universidade de Surrey</p> <p>1ª experiência coreográfica para companhia no Estrangeiro.</p>	<p>na escola superior o resto, quer dizer, para ai uns 10 eu comecei em 75 acabei 90 e tal quer dizer portanto foram muitos anos de professor e fui também professor no Ballet Gulbenkian, quer dizer, foi uma importância muito grande para a minha própria visão depois de coreógrafo e aprendi muito a ensinar, muito, muito, ... aprende-se muito quando se está a ensinar e quando se está a coreografar, no fundo esse foi o princípio da minha carreira, depois comecei a ter uma carreira Internacional quando a companhia começou a sair para o estrangeiro e fazer obras minhas.</p> <p>Rita: O Vasco fez um curso de composição coreográfica em Surrey, pode falar-me sobre isso?</p> <p>Vasco: Foi, eu fiz um curso de composição coreográfica sim, de Surrey, eu já não me lembrava disso.</p> <p>Fiz esse curso, foi um curso terrível. Nós começávamos às 9 da manhã e acabávamos às 9 da noite, era terrível! Nós fazíamos uma aula de dança contemporânea, uma aula dança clássica e depois fazíamos ... tínhamos um grupo de música e um compositor e nós tínhamos 3 horas para fazer uma coreografia, todos os dias, era um curso intensivo 3 horas para fazer uma coreografia, podia ser 2 minutos, 3 minutos, dependia muito, quer dizer foi um curso que vinham muita gente estrangeira todo lado. Dei-me muito bem, quer dizer, dei-me bem porque eu já levava daqui da companhia, do Ballet Gulbenkian, alguma experiência de coreógrafo e aprendi muito também aí porque me adaptei a trabalhar muito rapidamente com músicos. Eu não sabia o que era a música, a música vinha para mim e depois eu tinha 2 dias para preparar então uma relação com música com o grupo todo, com os bailarinos, etc, etc. Foi um curso interessante, mas eu vim a sangrar, eu ia à casa de banho, sangrava ... porque era café, era mais não sei quê, para ter força para trabalhar, foi muito bom duro...muito, muito...</p> <p>Rita: ... fez algum contato lá? Porque a primeira coreografia que o Vasco fez no estrangeiro foi em Inglaterra no Extemporary Dance Theatre ...</p> <p>Vasco: ... fiz 2 ... Extemporary Dance Theatre ...</p> <p>Rita: ... foi através dos espetáculos?</p> <p>Vasco: ...não, não, não. Fui convidado, eles virão provavelmente algum trabalho meu do Ballet Gulbenkian e depois convidaram-me para fazer um trabalho com eles, que teve boas críticas e depois voltei outra vez para fazer com uma companhia que se chamava, qualquer coisa, New Milton Arts Center, tenho aí eu trago-te os papéis todos que tenho em casa...</p> <p>Rita: Pensava que estava relacionado com o percurso na universidade.</p> <p>Vasco: Não, não, não, não, não, não sei se estive na verdade, não sei se estive foi... recebi um convite e fui, depois comecei a ter muitos convites para ir ao Brasil, o Brasil</p>

[E Dimensão: Formação internacional](#)

[F Dimensão: Carreira coreógrafo](#)

[G Dimensão: Carreira professor](#)

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Muitos convites para coreografar no estrangeiro.</p> <p>Brasil foi um país importante que muito acolheu o Vasco.</p> <p>1968-1996</p> <p>Mais de 50 obras no Ballet Gulbenkian.</p> <p>Deu aulas no estrangeiro</p> <p>8.jan.1982 Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian <i>Danças para uma Guitarra</i> Carlos Paredes</p> <p>Vida feita de histórias</p>	<p><u>foi o país onde eu mais coreografei depois de Portugal, coreografei durante 10 anos seguidos, coreografei em todas as companhias do Brasil e fui lá várias vezes trabalhar com a mesma companhia e tive muito, muito sucesso e já tinha um certo nome no Brasil no meio dos bailarinos, depois deixei de ir quando formei a companhia.</u></p> <p>Rita: Sente que foi no Ballet Gulbenkian que desenvolveu mais o seu estilo?</p> <p>Vasco: <u>Eu estive 29 anos no Ballet Gulbenkian, mas dos 29 anos no Ballet Gulbenkian, digamos que 20 fui coreógrafo e depois onde eu me desenvolvi mais ...</u> onde eu sinto que construí uma companhia com o modelo que era o meu modelo foi quando formei uma companhia, porque aí fui o coreógrafo que mais coreografava, coreografava 3 coreografias por ano, nós não tínhamos dinheiro para mandar vir grandes estrelas.</p> <p>Rita: mas no Ballet Gulbenkian também coreografou fez mais de 50 obras.</p> <p>Vasco: ... fiz muitas? (risos) ... tenho para aí, mas tantas? são muita coisa, já nem me lembro! Eu já perdi a conta de quantas fiz na vida. Também fiz coisas na escola, pronto a certa altura libertei-me disso tudo. <u>Tive depois a oportunidade também de dar muitas aulas no estrangeiro, dei aulas em Itália, ter aulas sobretudo em Itália dei muitas aulas de contemporâneo</u> e também coreografei em Itália coreografei 2 ou 3 vezes, e depois coreografei, sei lá ... <u>eu já te digo, em Genebra, na Croácia, na Áustria...</u></p> <p>Mas antes dessa fase eu fiz muita coisa que não tenho no meu curriculum e essas coisas estão, no fundo fazem a história do Ballet Gulbenkian, é a fase em que eu comecei a trabalhar com o Benvindo, com aquela turma toda, fiz coisas que tiveram que foram importantes para mim. No fundo a obra mais importante que eu fiz no Ballet Gulbenkian foi “Amaramália” foi a minha primeira grande obra ...</p> <p>Vasco: ...com Carlos Paredes ao vivo, o Carlos Paredes foi uma pessoa que eu convidei.</p> <p>Dança clássica naquela altura era o mesmo da música clássica e a Gulbenkian é a catedral da música clássica, e era a catedral da dança e a dança era toda feita em cima de obras contemporâneas, mas sempre de grandes músicos. A música popular não entrava ali. Um dia eu lembrei-me de convidar o Carlos Paredes, isto é tão bonito, esta guitarra, português... e fui falar com o meu diretor e depois com o diretor do serviço de música, e disseram “sim, claro Vasco, traz o Carlos Paredes, para nós é um grande guitarrista”, e, portanto, tive o Carlos Paredes, que foi também uma história deliciosa.</p> <p>Toda a vida foi feita de histórias!</p> <p>O Carlos Paredes era um homem que entrava e dizia “olá amigo” era amigo de toda a gente, para todos e não conhecia música, ele não sabia ler música, é espantoso! Não</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

F Dimensão: Carreira coreógrafo

G Dimensão: Carreira professor

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>4.abr.1984 Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian Só Longe Daqui Colaboração com Ricardo Pais.</p> <p>Memórias da obra</p> <p>Trabalho multidisciplinar – Dança/Teatro</p>	<p>sabia ler música, ele não sabia, não lia música, inventava... Quando foi para dançar connosco ele improvisava a música dele, muitas vezes quando tocava, nunca tocava da mesma maneira, era quase como o jazz, ele improvisava e tinha outros músicos com ele que o acompanhavam, era assim. Quando chegou para trabalhar connosco ele tinha de trabalhar rigorosamente aquelas peças então o que é que ele fazia? (risos) tinha uma cartolina à frente dele que tinha umas janelinhas (risos) ele tinha assim uma cartolina que estava cortada e tinha outra cartolina por trás, sabia quantas vezes é que tinha de repetir aquela frase.</p> <p>Um dia uma janelinha não abriu ele tocou de improviso e a companhia continuou, foi maravilhoso, continuar mas aquilo nunca mais parava (risos) eu “Deus o que está a acontecer aqui?” continuaram, continuaram e continuaram e repetiram e repetiram até ele mudar para outra, (risos) e pronto foi assim, quer dizer aconteceram estas coisas fantásticas, mas foi a primeira vez que veio Carlos Paredes, <u>tive um grande sucesso e essa obra era uma obra tão simples foi a obra mais simples que eu fiz na minha vida. Era só correr, as pessoas corriam de um lado para o outro.</u></p> <p>Rita: O “Só Longe Daqui”, com o Ricardo Pais?</p> <p>Vasco: O “Só Longe Daqui” foi outra experiência, também foi uma experiência válida, mas eu não tive um grande prazer em fazer esse trabalho, confesso-te! Trabalhei com um bom homem de teatro, realmente e com um figurinista, mas eles estão habituados no teatro, em pensar nas coisas à noite, quer dizer, pensam depois do jantar, até às 2 da manhã e depois vêm trabalhar às 2 da tarde e dormem até não sei que horas. Às 8:00 da manhã eu tinha que estar na companhia eu não tive nenhum contato com eles. Eles já traziam as ideias todas, a forma como eles queriam desenvolver o trabalho, muito, muito, muito influenciado pelo teatro da Pina Bausch. Era uma coisa muito Bauschiana, num certo sentido, mas era muito portuguesa também, foi muito bem pensada, mas eu só tive que fazer..., eu só dizia “olha eu não estou dentro disso”. Tive ali muitas discussões e tive quase para desistir, mas não podia fazer isso. Ainda fui falar com Jorge, o Jorge disse “nem pensar Vasco, agora temos que levar isto até ao fim” e foi até ao fim. Mas eu senti-me muito mal porque estive ali num plano, como é que te vou dizer. Tive num plano em que eles queriam que fizesse uma coreografia, para parecer... <u>estive muito pouco envolvido neles mas depois estive envolvido na coreografia, estive envolvido em toda a movimentação, estive envolvido em todas as outras coisas relacionadas com a plasticidade do espetáculo.</u></p> <p>Havia uma parte maravilhosa, que era o “Lago dos Cisnes” a Graça entrava com pontas, com <i>tutu</i>, quer dizer era a <i>Morte do Cisne</i>. A certa altura ela parava e começava</p>

C Dimensão: Pessoas importantes para o desenvolvimento da sua formação artística

F Dimensão: Carreira coreógrafo

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>No entanto pouca intervenção do Vasco, naquilo que é o pensamento criativo.</p> <p>Graça Barroso</p> <p>Produção mais cara de Ballet</p> <p>AMARAMÁLIA</p> <p>A obra de uma vida</p> <p>Aqui esta a referir-se ao AMARAMÁLIA que criou para o Ballet Gulbenkian.</p>	<p>a dizer um texto do Herberto Helder, que era maravilhoso. Ela dizia “o chão parou... o chão parou” e começava por aí fora, era um texto maravilhoso, maravilhoso, lindo, lindo, lindo! Depois começava outra coisa qualquer. Depois havia uma coisa lindíssima, que era dita pela minha ex-mulher, que aparecia num escadote, não era um escadote, era uma espécie de uma prancha de uma piscina que entrava em cena e ela estava na prancha de piscina. Dizia assim “<i>Sóóó Longeee Daquiii</i>”. Volta não volta ouvia-se a voz dela dizer “<i>Sóóó Longeee Daquiii</i>”. Era tão lindo!</p> <p>Nesse aspeto, o Ricardo Pais foi sempre um encenador com muito talento.</p> <p>Houve uma situação absurda havia um automóvel elétrico que entrava em cena (risos) e aquilo custou tanto dinheiro, tanto dinheiro... que a certa altura, ele lembrou-se que tínhamos que trazer um carro elétrico para a canção de Amália, <i>Abril em Portugal</i>. Era assim que fechava. Aquilo era ao mesmo tempo, uma coisa sei lá, era quase revista, quase parecia uma revista, no meio daquilo tudo. Vinha um carro com bailarinos lá dentro e ouvia-se a voz da Amália a cantar o <i>Abril em Portugal</i>, os espetáculos fechavam assim. Mas nós precisávamos de um carro, um carro, um carro com baterias, não sei quê, e a Fundação disse “não, chega, acabou. Nunca gastámos tanto na vida como naquele espetáculo”.</p> <p>Foi uma produção cara, mais cara que o orçamento para 2 anos da nossa companhia. Um absurdo! Para fazermos o carro eu tive que pagar do meu bolso e tivemos que pagar o carro, foi para aí 1/3 do <i>cachet</i>, pronto, teve que ser para não se deixar de fazer.</p> <p>Rita: Quais foram as obras que mais o marcaram?</p> <p>Vasco: Amaramália foi uma obra... foi uma coisa! foi um dos momentos mais, mais, mais duros... <u>o Amaramália deu-me um grande prazer, porque foi também um grande desafio. Eu tive que me enfrentar com uma coisa muito importante que foi esta relação que eu depois comecei a ter em todos os Amaramália que fiz e comecei a ganhar este domínio, que foi ligar os fados da Amália com a música contemporânea. Isto foi para mim um verdadeiro pesadelo, foi muito, muito duro, mas foi uma obra, talvez maior que a que nós fazemos agora, uma obra para aí com 1 hora e 3 quartos, sensivelmente. Foi uma obra com grande sucesso, lembro-me de quando fui falar com ela (Amália Rodrigues), também foi houve muitas peripécias...</u></p> <p>Rita: Foi a peça que o tirou mais da zona de conforto?</p> <p>Vasco: Essa tirou-me de todas as zonas, nunca tive zonas de conforto eu não sei que isso é (risos) ...</p> <p>Rita: Que mais o desafiou?</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

F Dimensão: Carreira coreógrafo

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>As várias versões do <i>Amaramália</i>:</p> <p>mai.1990 Suiça, Genebra Ballet de Genève <i>Fado</i></p> <p>jun.1992 Croácia, Zagreb Ballet Teatro Nacional da Croácia <i>Trovas do Vento que Passa</i>.</p> <p>9.mar.1994 Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian <i>Amaramália</i>.</p> <p>Relação com a música: “O lirismo do povo português como expressão da saudade e a saudade como vivência de sentimentos de sofrimento, da melancolia, da dor de ausência são, na voz divina de Amália, uma fonte inesgotável de inspiração”.</p>	<p>Vasco: Isso sim, sim, sim, sim, ... <u>sim foi aquela que eu tive que apurar aquilo que era o estilo, certo estilo de dança para uma coisa que era o Fado.</u> Aliás <u>eu não acreditei muito que o fado fosse uma coisa dançada</u>, mas não foi a primeira peça que eu fiz, a primeira peça do Amaramália foi em <i>Genève</i> e aí passei por uma situação que eu não desejo ao meu pior inimigo. Eu tinha feito uma peça que tinha tido muito sucesso, que foi a <i>Memória para Edith Piaf</i> (1987) e a <i>Memória para Edith Piaf</i>, teve muito sucesso no estrangeiro, em França. Por causa dessa obra fui convidado a fazer uma obra de noite inteira para o Ballet de Genève. Era uma responsabilidade de uma grande, grande companhia europeia, ao nível das melhores companhias europeias. Fui conhecer a companhia. Quando lá cheguei levava a ideia de fazer uma coisa sobre várias canções... da Maria Callas, a Callas tinha morrido há pouco tempo e eu tinha a ideia de lhe fazer uma homenagem. Quando cheguei e falei com o diretor da companhia, o diretor da companhia disse-me “Ok Vasco, estou à vontade, mas tens que ir falar com o diretor geral do teatro, porque, no fundo ele é que tem a última palavra”. O diretor geral era um embaixador francês, um homem muito engraçado. Colocou-me logo à vontade, o gabinete dele era quase do tamanho, metade deste estúdio, era uma pessoa extraordinária, depois pôs-me muito à vontade. A certa altura diz “então Vasco o que queres fazer?” eu disse “gostava de fazer uma coisa sobre a Callas”. “Esquece, esquece a Callas cantou muito neste teatro eu não, ... ela já não pode cantar ao vivo também não poderia vê-la não ia não ia aceitar cantar para uma coisa que não fosse de ópera, portanto esquece, eu também não quero assumir essa responsabilidade, francamente não quero, desculpa mas eu não quero, porque é uma grande responsabilidade há muita coisa a ser feita pela Callas, não ... mas se tu queres fazer sobre uma grande cantora, porque é que não fazes sobre Amália Rodrigues”, perguntame ele, vou-vos contar uma coisa a alma caiu-me aos pés, pensei assim meu Deus, o que é que eu vou responder a este homem. Fiquei para aí um minuto a pensar... a pensar, quer dizer a pensar assim, eu não posso dizer que vou fazer Amália. <u>O Fado é uma canção contemplativa. As dinâmicas do fado são sempre quase todas iguais e como é que eu faço um bailado em só tenho fados da Amália, uns atrás dos outros a certa altura é insuportável.</u> Disse “vou precisar de uma semana para pensar”. Vim para casa, vim para Lisboa. Convidei outra vez o António Vitorino de Almeida, foi um drama porque ele tinha trabalhado muito bem comigo com a <i>Piaf</i>, mas ele estava cheio de trabalho nessa altura e então aconteceu simplesmente isto, <u>eu a coreografar só os Fados. Coreografei vários fados e depois tinha que ter música para ter um intermédio dos fados. Queria um solo para violoncelo, queria ter um violoncelo em cena e queria fazer um solo para uma bailarina que eu tinha conhecido, que era maravilhosa!</u> Havia</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

F Dimensão: Carreira coreógrafo

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p data-bbox="204 705 470 1064"> <i>“Na música contemporânea portuguesa, não deixa de ser sintomática a colaboração entre o coreógrafo e Constança Capdeville...”</i> (Lyzarro, 1996) </p> <p data-bbox="204 1579 422 1825"> Edvard Hagerup Grieg 1991 Itália Balletto di Toscana Holberg Suite </p>	<p data-bbox="502 246 1428 1836"> Havia coisas que lhe pedi para ele compor, para poder ligar àquela peça como a gente fez mais tarde, nada... um dia recebi um telefonema de Genève a dizer-me assim, “Vasco temos aqui uma partitura que o António Vitorino de Almeida fez e que é para o Fado”. Eu telefonava-lhe e ele disse assim “Ó Vasco agora não posso desculpe eu não posso, eu digo-lhe qualquer coisa mais tarde”. Cada vez que eu telefonava ele nunca podia, nunca, nunca. Conclusão eu telefonei para o local ... “eu não vou fazer! Não posso. Estou a 2 semanas de começar o meu trabalho e não tenho música ainda”. “Como é que não tens, está aqui uma partitura”. Eu dizia não conheço a partitura eu nunca ouvi a partitura como é que eu posso coreografar sobre uma partitura que eu não conheço, sobre ninguém que a toca, não tenho tempo para isso. <u>Então arranjei rapidamente o Carlos Zingaro e a Constança Capdeville. Foi num instante.</u> Depois tive uma altura em que andei 3 meses em tribunal, (risos) vocês não podem imaginar o que é que! Tinha o meu cenógrafo que era o Jasmim de Matos, que era uma pessoa daquelas pessoas maravilhosas com sentido de humor fantástico. Ele fazia rir toda a gente. O juiz já não sabia o que é que havia de fazer (risos). Sabes o que é que eu fiz? Eu fiquei impassível e olhava, só olhava para ele, nos olhos dele quando ele estava a falar, ele não me olhava. Não me encarava nos olhos e o juiz disse assim para mim, “quer falar?” Disse assim “quero sim”. Sentei-me numa cadeira e contei a história do princípio até ao fim. Perguntou ao António, ele disse que não queria falar... eu sempre com meu advogado ali ao lado, não disse uma palavra. Olhava para ele nos olhos fixos, como quem diz... “diz-me isso nos meus olhos ... diz uma mentira que estás a dizer nos meus olhos”. Houve testemunhas que eu nunca tinha visto na minha vida, a dizer que tinha feito aquele trabalho comigo em casa dele. Tinha feito um trabalho em casa dele com a <i>Piaf</i>, mas com Amália não. Foi um chorrilho de mentiras, de ordinarices, pronto. Conclusão eu fiquei ilibado ele também ficou, quer dizer, eles tiveram que lhe pagar uma parte da partitura, pagaram-lhe uma parte da partitura ... e foi assim, mas o <u>Amaramália depois foi um trabalho que a companhia levou pela França toda que teve também muito sucesso. Esse sucesso depois encarreirou-me. Eu saí desse trabalho cansado, que eu não podia andar e tive um convite para ir direto para Itália fazer com uma companhia em Itália</u>, um trabalho de Grieg. Convidado para ir para Itália fazer com o Balletto di Toscana. e telefonei para Lisboa e o Jorge disse, claro que sim ... vou falar com ele claro... apanhei um comboio... vocês acreditam que estava numa estação de comboio, para apanhar um comboio às 8:00 da manhã ... Itália era o mundial de futebol os comboios cheios eu tinha um lugar reservado em primeira classe, estava com uma mala ... fiquei 2 meses e meio na Suíça ... uma mala que era </p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

C Dimensão: Pessoas importantes para o desenvolvimento da sua formação artística

F Dimensão: Carreira coreógrafo

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Existe uma 1ª geração de bailarinos da CPBC e uma 2ª geração.</p> <p>Direção artística e as dificuldades de manter uma estrutura com condições.</p>	<p>e tinha os meus discos e tinha aquelas coisas todas que eu tive que levar comigo ... pesadíssimo, não tinha força para nada, estava ... eu estava desesperadamente cansado, às 8 da manhã ... tínhamos tido na noite anterior, tínhamos tido uma festa com Amália Rodrigues, sim, que ela esteve lá. <u>Aquilo foi um show</u>, e depois do espetáculo eu deitei-me tarde e tive de levantar cedo, fazer malas, aquelas coisas todas, imagina. Vou para a estação, entretanto vejo passar um comboio, que ia não sei para onde. Eu digo assim não pode ser este, não estava ninguém na estação, aquém eu pudesse perguntar alguma coisa, é pá eu não posso meter neste comboio para ir para uma coisa na Alemanha ou não sei para onde. Mas para onde é que eu vou? O comboio já devia vir às 8:00 horas nada, às 9:00 horas nada. Aii, perdi o comboio e comecei a ver aquele é que era o comboio das 8:00 horas, que eu perdi. Tu imaginas que eu tive que ir noutra comboio, em terceira classe, em pé, não havia lugar. As pessoas iam tudo para o futebol, as pessoas iam sentadas no chão, foi uma viagem desesperada. Cheguei fui para o hotel dormi e pronto depois fiz um trabalho.</p> <p><u>O Amaramália foi uma obra que me deu muita saída, para muitos sítios. Fiz o Amaramália em muitos sítios eu acho que foi a obra do repertório contemporâneo português mais dançada, de certeza absoluta, tenho a certeza! Fiz uma versão com a primeira companhia, depois fiz uma versão não sei quê, depois fiz outra versão com, foram várias versões que eu fui fazendo! Em Graz (Austria) fiz outra versão completamente diferente, também teve muito sucesso, mas não era com Amália, era com uma cantora ao vivo. Teve muito sucesso!</u></p> <p>Ah! Em Zagrebe foi uma coisa fantástica era uma companhia enorme, enorme. Era uma companhia com quase 100 bailarinos eu usei 40 bailarinos, que não sabiam <u>o que era ir ao chão, tinham de pôr a mão primeiro para ir ao chão</u>. Tive que moldar a companhia em 3 meses. <u>Tive que moldar a companhia à minha linguagem e consegui!</u> Com certos bailarinos consegui... ter esse tamanho... esse é que foi um trabalho que teve críticas fantásticas. <u>Talvez as melhores críticas que eu tive na vida, ainda melhor que a de Nova Iorque, também foi muito boa para mim, mas essa crítica é realmente uma crítica extraordinária.</u></p> <p><u>Eu tive que me adaptar os bailarinos, em cada sítio fiz diferente, tinha que me adaptar. Não sinto que podia fazer naqueles trabalhos, aquilo tinha feito aqui com a companhia e agora ainda menos agora quer dizer com vocês ainda menos. Se eu moldei uma companhia bem a minha maneira de ser é esta agora!</u> Mesmo a primeira companhia tinha gente maravilhosa, evidentemente a Patrícia, a Liliana, a Rita Reis, a Rita Judas. Tinha gente única, mas também eu ainda não estava talvez... vinha do Ballet Gulbenkian, levei muito mais tempo a preparar a companhia, houve muitas mudanças, a companhia mudou muito de pessoas. Nós tínhamos muitos bailarinos</p>

F Dimensão: Carreira coreógrafo

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Apoio da CMLisboa, CMCascais e Area Metropolitana de Lisboa</p> <p>Concursos da DGARTES</p> <p>Estrutura apoiada desde 2021.</p> <p>Companhia esteve sem atividade de maio de 2015 a 2019</p> <p>Direção Artística na CNB</p> <p>Experiência negativa</p> <p>Diretor de setembro 2007 – 2010</p>	<p>estrangeiros. <u>Na altura eu tinha dinheiro para pagar às pessoas. Nunca trabalhei com bailarinos, a não ser com vocês, que não tivessem contratos inteiros, sempre... claro! Naquela altura tinha suporte de 3 instituições fixas, por isso é que eu nunca concorria aos concursos... concursos, não valia a pena, quer dizer, eu tinha dinheiro suficiente para pagar à companhia.</u> Fizemos viagens, para muitos sítios e foi muito importante e agora sobre esta história sabem vocês (eu). <u>Houve aqui um momento trágico para mim. Estive aqui sozinho uns bons 3 ou 4 anos, neste estúdio a vir aqui todos os dias e pensar “eu vou ter que concorrer aos próximos concursos, nada! Vou ao próximo concurso, nada! Até que desisti. Depois foi a Allianz... o resto da história tu sabes, não vale a pena contar tu sabes a história até agora e agora a minha esperança verdadeiramente é que agora no próximo concurso... ou ganhamos tudo ou não ganhamos nada. Eu tenho fé, quer dizer, agora já não vejo motivo.</u></p> <p>Rita: Já não se parte do zero ...</p> <p>Vasco: Já não passamos despercebidos, como passámos. Aquele interregno <u>foi muito perigoso para mim, porque na verdade as coisas esquecem-se muito rapidamente, todo o trabalho que eu tinha feito na Gulbenkian, todo o trabalho que eu tinha feito aqui com a companhia, esvaiu-se completamente! Já nem sabia quem eu era, já nem sabia.</u></p> <p>Rita: E a CNB? Que desafios encontrou na direção da Companhia Nacional de Bailado?</p> <p>Vasco: <u>Foi uma grande dor de cabeça, que também nem quero pensar. Era um pesadelo para qualquer diretor, aquilo é muito difícil de gerir, eram os técnicos, eram os porteiros, era o pessoal não sei quê, eram os bailarinos. Tinha bailarinos todos os dias, eu nunca deixei de receber ninguém. Foi uma estupidez, foi uma grande estupidez! Mas eu achei, bem eu quero ouvir os bailarinos, quero que eles me digam o que é que sentem, queria falar... queria que eles confiassem em mim e queria confiar neles. Depois percebi que aquilo não era... havia um conjunto de pessoas que estavam ali para destruir só, só, só para destruir e, portanto, os jovens bailarinos perderam-se, muitos jovens bailarinos perderam-se e eu pensei que ia conseguir fazer aquilo que eu queria na Companhia Nacional e não consegui. Era impossível para mim. Vim-me embora, tinha morrido o coração se tivesse lá ficado.</u></p> <p><u>Fiz duas ou três coisas, uma delas odiei fazer, porque estava tão cansado do ambiente. O trabalho coreográfico era a minha última preocupação. Porque as outras preocupações. Eram relatórios, era escrever isto, era escrever aquilo, era contratar coreógrafos, era pensar qual que é que eu ia fazer para dar vazão às coisas. Dividi a gente a trabalhar, uma companhia a fazer clássico outra a fazer contemporâneos. Mas foi um desastre, cansativo... tive a companhia toda contra mim, porque a gente para</u></p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

F Dimensão: Carreira coreógrafo

H Dimensão: Direção artística

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Oportunidade de estar mais perto do que se fazia no resto da Europa</p>	<p>sair tínhamos que ir todos, imagina íamos fazer um bailado com 14 pessoas e tinha que ir toda a companhia, mesmo quem não tivesse que dançar. A companhia tinha absurdos, exigências desta natureza, era horrível.</p> <p>Rita: ... e quando foi diretor do festival de Sintra?</p> <p>Vasco: ... eu fui convidado para fazer festival de Sintra, pela razão de ter sido... ser conhecido. As pessoas que lá estavam conheciam o meu trabalho, o da companhia e, portanto, convidaram-me. Tinha saído Luís Pereira Leal, tinha sido uma pessoa que estava nessa área da dança. Eles convidaram-me e eu fui fazer o festival e gostei de fazer o festival. Foi muito importante porque tive a oportunidade de lidar com muitos coreógrafos, também recebi muitas companhias, material de muitos coreógrafos, muito útil porque fiquei a perceber o que se estava a passar na Europa. Eu vi muita, muita coisa para escolher coreógrafos, portanto isso também me deu uma certa cultura, uma certa visão do mundo, que hoje vocês têm abrindo a Internet. Na altura não se via muito em Portugal, portanto eu trouxe muitas companhias, a Nederland Dans Theatre, trouxe várias companhias, importantes companhias. Fiquei muito feliz, mas depois acabou também, acabou com a crise. Aquela crise de 2008 - 2012 arruinou completamente tudo, agora estamos a tentar nisto e também não tivemos muita sorte o covid, veio atrasar muita coisa. O dinheiro que eles dão para a dança é miserável. Ainda ontem li um artigo que fiquei indignado com aquilo, quer dizer, uma grande parte do orçamento da Direção Geral das Artes é para o teatro e a dança fica com o que tinha antes, quer dizer, 700.000 euros para toda a dança em Portugal não é nada ... quer dizer, a gente precisa para poder fazer contratos com toda a gente pelo menos de 200 e tal mil euros, onde é que a gente vai buscar ... nem pode concorrer com esses valores ... a outra estúpida regra ... que é que é mais idiota delas todas e 8 anos de apoios contínuo ... então eu nunca precisei de apoio ... haviam de me agradecer, deviam-me ter agradecido, trabalho há 20 anos ... o que eles deviam dizer, era ... companhias com menos de 8 anos de experiência ... agora de apoio da direção-geral das artes, quer dizer ... e ter a garantia com ... tens 4 anos em que faz um belíssimo trabalho e depois tens 4 anos em que não fazes nada ... não é um critério, não há, não pode ser um critério e eu vou ter que fazer qualquer coisa um dia, eu vou pedir ... assim que houver uma oportunidade pedir uma audiência ao ministro para falar com ele e dizer, o que é que isto quer dizer quer dizer? que uma companhia como a minha tem que estar a viver sobre um orçamento como se eu fosse uma companhia deste tamanho? pronto estas coisas ... isso mas agora pronto, a gente vai ... eu acho que a gente vai conseguir ... agora ... como estive sempre convencido e como aconteceu,</p>

[A Dimensão: Pessoal \(percurso de vida\)](#)

[F Dimensão: Carreira coreógrafo](#)

[H Dimensão: Direção artística](#)

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>Importância de regressar aos palcos do Ballet Gulbenkian</p> <p>O estúdio, os camarins!</p> <p>“Aquele estúdio fazia mais parte da minha vida que a minha casa. É como este aqui!”</p> <p>Professor Coordenador na Escola Superior de Dança</p> <p>Coreógrafos emergentes!</p> <p>Vera Mantero</p>	<p>por milagre ... que convencido que agora vai haver uma nova fase do ponto de vista do apoio e vai ser bom para nós, porque a companhia ter um contrato que favorece ... primeiro ter a segurança social, depois de ter 14 meses por ano, como era férias pagas e natal pago e portanto essas coisas parece que não, mas são estímulos importantes para vocês e portanto eu acho que essa exigência da parte deles é boa, porque eles depois também têm que nos dar dinheiro, para cumprir com essa exigência, pronto isso satisfaz-me bastante ... o que eu tenho medo é que é que nós somos uma companhia, que já não somos uma companhia pequena, somos uma companhia média, a gente tem aqui a trabalhar, muitas pessoas ... e o concurso agora vai ser essencialmente para os bailarinos, quer dizer não pode ser para mais ninguém.</p> <p>Rita: Em 2021 fomos à Fundação Gulbenkian, o que significou para o Vasco?</p> <p>Vasco: essa foi, foi... eu acho que esse foi... vou te dizer ... quer dizer eu só não estive emocionado, para não ficar muito emocionado! Tomei uma atitude quase de defesa e de frio. Eu estava frio, estava frio, senão eu tinha caído... Se eu começasse a pensar aquilo que eu estava a ver ali e a viver ali naquele momento. No momento em entrei em cena, no momento em que eu comecei a colocar o cenário, no momento em que tive os técnicos. Tive técnicos a dizer “Vasco, que bom estar aqui outra vez”. Tanta gente que me veio dizer “mas que bom ver bailado aqui outra vez”. <u>Quando a gente fez o Amaramália na Gulbenkian (2021) vocês não podem imaginar as pessoas que me disseram, que telefonaram e que me disseram que foi uma maravilha ter visto uma companhia assim, que não imaginavam existir uma companhia assim, que vocês estavam lindos e que eram lindos os bailarinos. Deu-me um prazer enorme. Foi depois que eu tive esse prazer. Ainda houve ali uma fase, que foi aquela fase, já no dia do espetáculo. Os corredores, os camarins o meu camarim, o camarim onde estavam os bailarinos, sabia os camarins de todos eles... sabia o camarim da Graça, sabia de todos os bailarinos. Depois senti um certo desgosto quando vi o estúdio, quando vi o estúdio desaparecer. Quando entrei naquele estúdio, não me disse nada, quer dizer estou noutra país, isto não é a minha terra! Esse foi o momento que me deixou mais distanciado, e ainda bem por um lado, porque me habituei muito a trabalhar naquele estúdio e aquele estúdio, fazia parte, fez mais parte da minha vida que a minha casa. É como este aqui! A minha carreira foi isto.</u></p> <p>(pausa)</p> <p>(mudou de assunto)</p> <p><u>Fui também professor na Escola Superior de Dança. Foi outra grande guerra.</u> Tive que passar por coisas que eu não queria passar, que era dar aulas a pessoas que eu sabia que não valia a pena.</p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

F Dimensão: Carreira coreógrafo

G Dimensão: Carreira professor

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
Coreógrafo mais antigo no ativo.	<p>Rita: Que não valia a pena?</p> <p>Vasco: Não, não era, não era, não... talentos eu vi muitos, mas entre talentos e depois toda a necessidade de que as pessoas ... esta história dos coreógrafos emergentes é uma coisa muito estranha. A emergência não nasce por decreto, a emergência nasce porque aparecem pessoas com talento, que começam a fazer coisas que são diferentes e profissionais. Eu não acredito que uma pessoa que nunca foi coreógrafo, que vem do teatro, com experiência a lidar com pessoas... até a lidar com bailarinos, não digo que não seja possível. Sim, é possível. Mas que ao fim de fazer dois espetáculos de dança diz que não tem vergonha de se considerar coreógrafo?! Eu sinto isto como um pesadelo para mim. <u>A experiência de um bailarino, de um coreógrafo tem que passar pelo seu próprio corpo</u> Por exemplo a Vera Mantero, a Vera foi uma boa bailarina e teve uma boa escola, mas depois optou por fazer outras coisas. Isto é outra história, que pode-se gostar ou não gostar. É uma pessoa que teve uma opção de fazer um tipo de trabalho, que eu considero bastante interessante, que é um trabalho muito intelectual.</p> <p>Rita: Porque sente como um pesadelo?</p> <p>Vasco: Eu sou, provavelmente, <u>o coreógrafo mais antigo que há no ativo (risos).</u> <u>Aquele que coreografou mais anos e coreografou mais, quer dizer em Portugal...</u> <u>Penso, quer dizer, para aquilo que foi a minha vida, portanto no fundo eu passei pela história da dança em Portugal.</u></p> <p>Rita: O Vasco disse há bocado que a obra <i>Amaramália</i>, foi o bailado português mais dançado no mundo.</p> <p>Vasco: Não sei, mas de certeza. De certeza. Não vejo outro. <u>Eu já dancei com este bailado, já dancei centenas de vezes, porque eu tenho que contar, as vezes que fez o teatro de Genève, as vezes que fez o teatro da Croácia, foi para todo o leste. Dançou em todos os sítios, portanto há uma série de companhias que levaram o Amaramália nas suas digressões. Só a companhia da Holanda fez 57 espetáculos, 57 espetáculos pela Holanda toda que é metade do nosso país, foram 57 espetáculos.</u> <u>Também nós aqui em Portugal, eu já fiz aqui não sei quantas vezes. Já não sei. Perdi a conta. Foi uma obra muito dançada, não há nenhuma obra de repertório português contemporâneo que tenha sido mais dançado.</u></p> <p>Rita: É os Lusíadas da dança (risos)</p> <p>Vasco: É uma coisa que me enriquece, que me dá um grande prazer. <u>Haver uma obra que começou de uma determinada maneira, que foi vivendo, crescendo e transformando-se através dos tempos e dos bailarinos que a interpretaram. O que eu gostava de fazer um dia era pegar num bailarino de cada um dos sítios trazê-los todos,</u></p>

A Dimensão: Pessoal (percurso de vida)

F Dimensão: Carreira coreógrafo

G Dimensão: Carreira professor

Palavras-Chave	Entrevista a Vasco Wellenkamp
<p>A evolução da obra Amaramália, trabalho mais reposto e recriado.</p>	<p><u>juntá-los todos, e fazer outra versão da obra</u> (risos)...</p> <p>Rita: Isso era fantástico.</p> <p>Vasco: Não. Eu já não tenho bailarinos que mexem como vocês. Ainda há muitos na Holanda, há muitos, mas, mas calma, e agora (2023) vou à companhia nacional e sei que vou trabalhar com bons bailarinos, mas...</p> <p>Rita: Quando vai coreografar na Companhia Nacional de Bailado?</p> <p>Vasco: não sei ainda, tenho que telefonar para o Carlos, para perguntar.</p> <p>Rita: Já sabe o que vai fazer?</p> <p>Vasco: Já comecei a pensar. Para lá tenho que ir de outra maneira, tenho que ir com tudo já sabido, porque é diferente. Também vão trabalhar comigo assim como eu trabalho com vocês, não há outra maneira, mas eu com vocês levo tempo, porque eu posso descobrir. Se eu quisesse fazer uma coisa muito rápida, faziam. Duetos de 5 minutos numa semana às vezes, até em menos tempo, porque já é fácil. A gente apanha e vai e vai por aí fora. A companhia nacional também tem gente assim, mas ainda mesmo assim a adaptação ao meu trabalho ainda não é a mesma que vocês têm, longe disso...</p> <p>Rita: muito obrigado Vasco.</p>

[F Dimensão: Carreira coreógrafo](#)

Anexo C

Entrevista de Maria José Fazenda

Entrevista: Semidiretiva Entrevistado: Maria José Fazenda
Data: 11 de janeiro de 2022 Local: Escola Superior de Dança
Duração: uma hora, três minutos e vinte segundos (gravação) — encontro duas horas

MJF — Maria José Fazenda

RC — Rita Carpinteiro

RC: Agradeço, desde já, o seu tempo e disponibilidade para esta entrevista. Queria começar por perguntar como foi o seu percurso na dança?

MJF: Então, eu fiz o conservatório nacional (EADCN) e conclui o curso de dança em 1985. No verão fazia umas formações no Royal Ballet, para a formação de professores, com a Barbara Fewster. E depois quando acabei o conservatório, ainda dei aulas de técnica de dança clássica no conservatório nacional. Mas, apesar de gostar bastante de dançar e da dança ser absolutamente essencial para mim, eu também queria fazer um trabalho teórico, além disso eu também não era uma bailarina brilhante... Não era uma bailarina com características para um Ballet Gulbenkian ou para uma Companhia Nacional de Bailado, era uma bailarina empenhada, mas com bastantes limitações físicas. Portanto, também nunca pensei em ter esse percurso profissional, ainda que tenha dançado com algumas companhias independentes, com a Dança Grupo, apenas temporariamente, para substituir uma bailarina; com a Paula Massano; com a Madalena Vitorino; entrei em alguns projetos pontuais de dança contemporânea, mas a minha ambição era de facto a de continuar o trabalho de estudo e de investigação.

Fiz a licenciatura, o mestrado e o doutoramento em antropologia, mas, sempre a trabalhar sobre dança, investigando sobre dança, pensando sempre em procurar a maneira como através da antropologia nós podíamos compreender melhor a importância da dança, quer cultural quer socialmente, na vida do ser humano e das comunidades humanas. Construção poética do movimento, como é que o movimento é uma forma de cultura, como é que o movimento não é apenas um mero reflexo da cultura, mas como é que a dança constrói a cultura, modos de nos relacionarmos, de sentirmos, de pensarmos o corpo... é uma atividade cultural, não só no sentido humanista, mas sobretudo no sentido cultural, ou seja, no sentido antropológico, que faz parte de nós e é fundamental para a nossa vida, enquanto seres humanos. Seja a dança que se dança num palco, seja a dança que se dança num contexto mais social, qualquer que seja a expressão do movimento dançado.

Por fim, entrei para a ESD onde tenho vindo a fazer um percurso e já cá estou há imenso tempo. Tenho vindo a criar uma série de unidades curriculares que visam dar uma perspetiva diferente da dança, quer do ponto de vista histórico da apreciação da dança, da história da antropologia da dança.

RC: Quando esteve no conservatório, teve contacto com VW?

MJF: Sim, tive contacto com o Vasco. O Vasco foi nosso professor do 7º ano de dança moderna, técnica de dança moderna que era basicamente Graham. Era uma coisa extraordinária porque aquela turma, nos primeiros anos, teve Graham com a Manuela Valadas. A Manuela Valadas ensinou-nos os princípios técnicos, na técnica Graham, o António Rodrigues ensinou-nos a sentir o movimento e o Vasco Wellenkamp ensinou-nos a dançar, porque foi o último. Era de facto isto, foi mesmo assim. O Vasco era um professor absolutamente extraordinário. Eu fiz com ele o exame do sétimo ano da técnica de dança contemporânea.

Era um professor absolutamente extraordinário quando estava presente! Pelos imensos compromissos que tinha, porque era o coreógrafo residente do Ballet Gulbenkian e circulava imenso. Mas quando estava presente dedicava-se bastante às aulas. Olhava para nós, mesmo a maior parte de nós que não éramos propriamente futuros bailarinos do Vasco Wellenkamp, mas ele tinha um apreço pelas pessoas que tinha à frente, respeitava as pessoas que tinha à frente, percebia suas as motivações e os objetivos das pessoas. Isso era uma coisa bonita! Sobretudo ensinava-nos a dançar, púnhamo-nos a dançar!

RC: Qual foi o seu primeiro contacto com a obra de VW?

MJF: Foi mais ou menos por volta dessa altura, quando andávamos no conservatório. Porque na altura o BG abria-nos as portas para os ensaios gerais. Nós íamos sempre aos ensaios gerais do BG e foi aí, lembro-me de algumas obras, sobretudo dos duetos com a Graça Barroso. Estava a tentar lembrar-me, ou seja, convocar imagens que não tivessem a ver com aquilo que eu conheço porque já investiguei, mas sim que tenham a ver de facto com a memória.

Lembro-me de obras como os *Estranhos Transeuntes* (1983), lembro-me da poética, da musicalidade do Vasco, da fluência, da harmonia, do envolvimento do corpo com a música. Era uma coisa muito bonita. E lembro-me de outras obras como o *Só Longe Daqui* (1984), que foi uma obra absolutamente fantástica, inovadora, teatral que ele fez com o Ricardo Pais em que a Graça Barroso aparecia com umas sapatilhas de ponta, e aos pés de quem calam enormes pedras, soldas de uma mala gigante. Ela falava em palco... lembro-me muito de uma obra que eu acho extraordinariamente bem conseguida que é o *Amaramália* (1994). Eu nessa altura era crítica de dança no Público, entre 1992 e 2022. E lembro de ter gostado imenso e ter escrito várias páginas sobre essa peça, porque é uma obra muito bem conseguida, dançar Amália, dançar o fado é uma coisa completamente inesperada... pensar dançar o fado... Também me lembro do *Danças Para Uma Guitarra* (1982), do Carlos Paredes... Ou seja, o Vasco tem esta coisa muito interessante, que é a música para ele tem estas múltiplas possibilidades. Sobretudo quando a música, que pode ser, *Danças Para Uma Guitarra* ou *Amaramália* ou, ainda, o Mahler, que são músicas em que ele se envolve e se entrega com uma dimensão emocional, procurando aquilo que há de emocional naquelas partituras e, neste caso, pode ser um pouco estranho estar a comparar o fado com o Mahler, mas, neste sentido é muito idêntico a forma como ele se entrega ao movimento, como ele se entrega à música. É a música que suscita o movimento como envolvimento emocional. Naquele caso, é um fado com a canção, ou pode ser o Mahler ou, ainda, o Carlos Paredes com o seu dedilhar da guitarra. Portanto, são músicas que suscitam essa emoção e esse envolvimento.

Ele conseguiu transformar os fados numa coisa que é dançada, que à partida não seria evidente. Conseguiu estabelecer alguma relação com o texto do fado, sem ser ilustrativa, mas tornando visível através dos corpos dos bailarinos aquilo que era cantado, sem ser ilustrativa. Isso é um exercício extraordinariamente difícil, sobretudo quando a canção está muito presente. E também a ligação entre os fados, o desafio de criar uma ligação absolutamente fluida entre os fados. Portanto, trazer a poética do fado para a dança sem ser de forma ilustrativa e isso é extremamente difícil e conseguir com música tão forte e tão presente, conseguir também manter a presença da dança forte, de igual forma.

São coisas que me lembro do VW em termos da fluidez; do deslizar; do movimento que parece que utiliza o espaço a 360°, porque os corpos voam quando são transportados e é como se o espaço para o Vasco tivesse que ser explorado a 360°, não interessa se o bailarino está no chão, se é levantado num *lift*, ou se, depois de uma corrida, termina a corrida deslizando no chão. É sempre um movimento que nunca acaba, que pretende ser esférico. E essa dimensão esférica do movimento do Vasco é muito, muito bonita. É quase como uma coisa mítica e ritualizada, é um movimento que nunca acaba. É um continuo onde quer que ele esteja, no chão, no nível médio, no ar. Isto são coisas que eu acho bastante particular no movimento do Vasco e de que me lembro particularmente bem.

RC: O que sentiu, como público, a assistir às obras que me referiu anteriormente?

MJF: Quando nós falamos aqui da emoção é uma coisa um bocadinho vaga, porque o coreógrafo segue ou deixa-se ser conduzido pela música. Nós percebemos que há uma espécie de narrativa emocional de estados de corpo, que são representados através de movimentos mais prostrados ou mais esvoaçantes e que sugerem emoções. Portanto, quando falamos em emoção, não quer dizer que a dança tenha ali uma emoção.

Pode acontecer, que depois do coreógrafo se envolver com o movimento e o que dali nasce é uma certa relação emocional interior que depois se torna visível, através da representação, e que nós pensamos que lemos de determinada maneira. Nós, público, estabelecemos as nossas relações daquilo que vemos com os nossos percursos. Na realidade não há, esta ideia é vaga quando nós dizemos que “ah, isto estabelece relação com emoção”.

É emocional no sentido em que procura transmitir uma gama emocional, através das relações, do aproximar ou do afastar dos corpos e é essa dimensão significativa do movimento que nos faz ter determinados tipos de leituras. Agora, eu não posso dizer que senti alegria ou tristeza, porque essas emoções não se sentem assim. Nós gostamos, dizemos “que maravilha!” e ficamos absolutamente fascinados e tocados, mas não conseguimos traduzir necessariamente aquilo numa emoção. Ficamos tocados pela sensibilidade, ficamos tocados por aquilo que, mais do que a emoção que a obra suscita em nós, por aquilo que ela nos sugere. Ela sugere-nos uma coisa elevada e nós sentimos essa elevação, sugere-nos algo mortal e nós sentimos essa ideia da queda. Depois são as associações que cada um de nós estabelece, um determinado momento da nossa vida. São essas coisas, de carácter mais pessoal, que fazem com que a obra nos faça sentir algo.

A obra do Vasco tem uma componente muito poética do seu movimento, permite-nos esse tipo de associações simbólicas de forma muito evidente. E não quero dizer que os bailarinos estejam sequer a sentir-se da forma que o Vasco idealizou, pensou ou sentiu. Mas quando falamos desta coisa emocional, não que as obras traduzam uma emoção concreta e, neste caso, não são, porque o Vasco é um coreógrafo para quem a expressão da emoção é um elemento importante, mas não é um coreógrafo narrativo, ele não conta histórias. Ele faz alusões e é através dessas alusões que deixa a obra aberta e deixa que a leitura se instale. Isso faz com que aquilo que espetador está a ver e a ler pode não ter a ver, ou ter pouco a ver, com aquilo que o Vasco sentiu. Portanto eu acho que, essencialmente, nesta dimensão alusiva da obra permite que o espetador se envolva com a obra, convocando todos os seus sentidos, e a pessoa como um todo, naquele momento da percepção, sem que seja propriamente uma emoção concreta que depois se consiga identificar. É esta comunicação com a obra em que é convocada a experiência do próprio espetador, que não é necessariamente aquilo que o Vasco quis fazer sentir. De facto, não é uma obra que seja narrativa, é uma obra alusiva, com imensas referências, que também são dadas pela música, pelo tipo de movimentos, mas que é uma obra que não tem nenhuma componente narrativa.

RC: Como é que o Vasco representou uma inovação na altura e de como é que foi percebido?

MJF: Eu acho que era evidente que o Vasco representava, e aliás, basta ver as críticas que se fizeram, sobretudo no estrangeiro, mas o Vasco representava uma qualidade. Não seria propriamente uma grande novidade, nem uma rutura no ponto de vista das linguagens, do ponto de vista internacional se pensarmos no Jiří Kylián; Hans van Manen; Paul Taylor; etc., mas era, em termos portugueses, o primeiro coreógrafo português que nós temos (acho que é o Jorge Salavisa que diz isto), com a construção de uma linguagem, duma poética, duma identidade, dum vocabulário pleno que é *Wellenkampiano*. Nós reconhecemos essas coisas.

Não há dúvida de que o VW representou uma forma muito especial de estar. O Vasco continua a ter essa forma e essa linguagem, eventualmente aquilo que se pode ter tornado menos relevante no Vasco, do que era na altura, foi a sua visão do mundo e da relação entre *Homem/Mulher* e do homem relação com o mundo, manter-se de certa forma inalterada, ou seja, ele não fez crescer isso. E claro, também não tinha de fazer porque é a sua visão, o que se passa é que ela deixa de responder em muitos momentos aquilo que é, o que são as vivências dos Homens e das Mulheres atualmente. E nesse caso, o contraponto com a OR é sempre muito interessante. Porque aquilo que a Olga nos vem dizer é que não somos todos líricos, isto é vivido com tensão, com brusquidão e, de facto, nós até muitas vezes não há uma submissão quando nos desagrada, nós rejeitamos, nós dizemos, nos manifestamos e, portanto, a relação interpessoal, quer expressa através da dança da Olga é muito diferente justamente porque introduz essa tensão. Enquanto no Vasco há sempre uma espécie de subjugação da figura feminina à figura masculina. Eu não vejo que ele veja aquilo como uma subjugação, mas ela, de facto, não tem uma autonomia expressiva. E isso, no meu ponto de vista, acaba por sacrificar um pouco o que é o Vasco, que é um excelente, um enorme e grandíssimo coreógrafo. Nessa forma como o seu movimento é construído em função desse dimorfismo, do *Homem/Mulher*, a mulher subjugase ou não se subjugando acaba, de

qualquer maneira, sempre por ser abandonada. Há uma espécie de destino que a dança do Vasco tem, como se houvesse um destino, uma predestinação para uma certa forma de viver e de estar. Como se não houvesse uma autonomia, uma autodeterminação de cada uma das pessoas, em criar crise, confusão, contestação. E isso é uma constante no Vasco.

Por isso a novidade que representou nos anos 70 e 80 foi enorme, e continuou a ser nos anos 90. Hoje não sei se é sentido da mesma maneira, ou não, como uma novidade pelas pessoas que vêm.

RC: Faz uma relação entre os anos 70/80/90, ainda coreógrafo residente do BG e depois quando cria a própria companhia já mantém o registo...

MJF: Sim!... Porque ele mantém a linguagem. No caso da Olga Roriz, ela criou uma coisa diferente. No caso do Vasco, ele deu continuidade aquilo que era o seu projeto, só que com os seus bailarinos. Não foi para criar uma coisa nova, nem para responder a uma nova necessidade artística. Foi uma necessidade de continuidade e de alguma estabilidade com o seu corpo de bailarinos. O que é perfeitamente legítimo. Mas não acho que tenha correspondido, necessariamente, a uma revisitação... também não é necessário, as pessoas fazem durante a vida toda as mesmas coisas, praticamente nós todos fazemos a mesma coisa durante a vida toda. A questão é que, aquilo que vamos fazendo, por exemplo o Cunningham fez durante décadas a mesma coisa, a questão é que a linguagem de Cunningham, goste-se ou não, ela nunca deixou de responder à sua contemporaneidade, porque era de tal maneira aberta e de tal maneira radical que já não existia hipótese de ser outra coisa. Ela permitia sempre essas leituras.

No caso do VW, tem às vezes mais esse lado, essa desadequação em relação a uma certa forma de estar, a uma certa forma de nos sentirmos enquanto pessoas. Porque às vezes somos líricos, mas nem sempre o somos. Temos outras características que não estão tão bem expressas na dança do Vasco.

RC: E isso transversal à sua própria criação que é fantástica, mas que de facto nos anos 2000, se calhar o mundo mudou é...

MJF: ... exato... se ele estivesse eventualmente numa companhia com outras pessoas, bem é certo que ele tem convidado outras pessoas para a sua companhia para coreografar, é verdade! Mas, portanto, eu acho que é muito importante que exista o Vasco Wellenkamp e a sua companhia. Eu acho é inacreditável como é que ele ainda está sujeito a esta incerteza: um ano tem apoio outro ano não tem., acho uma coisa lamentável.

RC: ... e hoje vai fazer 80 anos...

MJF: ... pois é! Hoje faz anos e acho que há um programa, que tenho vontade de ver...

RC: ... um documentário...

MJF: ... um documentário, gostava imenso de ver. Acho inacreditável! Só no nosso país é que nós temos um criador como o Vasco ainda dependente se tem ou não subsídio, parece que este ano não teve ou há 2 anos, eu não sei, pronto...

RC: Sei que fez várias críticas sobre dança ao longo da sua carreira, gostaria que me falasse um pouco...

MJF: Eu acho que foi mesmo o *Amaramália* (1994), porque acho que foi mesmo uma peça muito bem construída... acho que estou até um bocadinho sozinha, que os coreógrafos mais contemporâneos, no

geral, até nem gostam muito (risos). Eu gosto imenso da peça! Acho que foi uma excelente construção, ele experimenta outras coisas, com bancos e outras linguagens... Eu acho que essa foi de facto uma das que mais gostei de escrever.

RC: Estávamos há pouco a falar sobre a particularidade do 360°. E a meu ver, o Vasco para além dessa fluidez de movimento, desenho no espaço, composição estrutural... Eu penso que uma das particularidades é o Vasco trabalhar com o próprio bailarino, com o corpo do próprio bailarino. Como podemos ver, com a Graça Barroso, Benvindo Fonseca, Patrícia Henriques.

Considera que esse processo de criação contribui para a formação de novos artistas, uma vez que, os grandes coreógrafos portugueses que nós temos vieram duma escola Gulbenkian.

MJF: Eu acho que é essencial porque a coreografia que se baseia só na criação, em lançar questões aos bailarinos às quais os bailarinos respondem, acho muito limitadora para os bailarinos, para a sua constituição enquanto bailarinos.

Os bailarinos adquirem o vocabulário em contacto com outros vocabulários. É o mesmo quando uma pessoa lê, uma pessoa vai adquirindo vocabulário para se expressar verbalmente através da leitura.

É absolutamente fundamental esse trabalho com o coreógrafo que transmite movimento ao bailarino, independentemente da maneira como ele o constrói, ou a pensar naquela pessoa, ou a partir do movimento que o próprio realiza, mas essa ideia de passar o movimento para o bailarino é absolutamente essencial. Aliás, esse bailarino que tem contacto com coreógrafos que transmitem movimento e que o fazem experienciar, no seu próprio corpo vocabulários e movimentos muito diferentes, estão em melhores condições de realizar objetivos artísticos como ser melhores bailarinos quando são incitados a criar, coreógrafos que gostam de produção de movimento. O movimento é o vocabulário, é a linguagem do bailarino. É através do movimento que ele se exprime e cria uma relação com o mundo. Quanto maior for a panóplia e a sua possibilidade de movimento, mais rica será essa expressão. Até depois para fazer algo apenas com um movimento muito simples, pode fazer-se uma coisa muito simples, mas essa simplicidade também existe em contraponto à complexidade. É essencial! Há poucos destes coreógrafos como o Vasco, em Portugal. Mas é uma pena realmente.

RC: Então, neste sentido, considera que o Vasco contribuiu para a formação de novos coreógrafos, novos artistas?

MJF: Completamente! Sim, sim, sim! No sentido em que os bailarinos que trabalharam com ele, ou até mesmo outros, aqueles que mais se afastaram dele, por exemplo a Olga Roriz, mas há uma escola de produção de movimento, de pensar o movimento e de pensar o próprio corpo, nas potencialidades do corpo para fazer um determinado movimento, mesmo que depois se faça outro movimento completamente diferente. A Pina Bausch fazia aulas de técnica com os bailarinos de dança clássica todos os dias, ela proporcionava uma constante atualização do corpo como um todo.

Acho que é absolutamente essencial esse trabalho com os bailarinos. Penso que o Vasco terá dado um contributo fundamental, para além da Olga ou até de outros que mais se distanciaram, pessoas mais da nova dança que, por oposição, sem aquela referência, não se desenvolveriam. E é o facto destas pessoas

terem tido um contacto altamente profissional, que lhes dá artisticamente, uma certa consideração e respeito, porque eles fizeram esse percurso, aliás, os que não vieram desse percurso são muito mais mal considerados do que aqueles que fizeram este percurso, em termos da nova dança, dos coreógrafos mais contemporâneos. Aqueles que fazem o percurso contactando com essas linguagens, é como um escritor que depois de escrever muitos bons romances, decide romper com o que fez até então. E depois há outros, o Benvindo, Rui Lopes Graça, etc., há uma serie de outros coreógrafos que, não tenho a menor dúvida que o trabalho com o Vasco foi absolutamente fundamental. Vendo, ou contactando, ou olhando, etc. E continuará a ser para os que aí vêm, não só para dançar, mas também para lecionarem, para a transmissão se fazer. Até por exemplo com aulas de contemporâneo, um bailarino que nunca experienciou esse trabalho, será sempre um professor mais “pobre”.

RC: Sim, esta dimensão do Vasco como professor é fundamental para o seu trabalho.

MJF: Sim. E as outras pessoas que se cruzaram com ele também vão ensinar. E vêm com esse saber, esse conhecimento. Até mesmo que seja para fazer outras coisas, mas aquele conhecimento é essencial.

RC: Estávamos há pouco a falar sobre essa relação *Homem/Mulher*, uma visão um bocadinho datada talvez, mas de facto o *pas-de-deux*, é uma particularidade da linguagem do Vasco. Considera que, na altura, estas formas de cair, de levantar, esta articulação entre os corpos, foi de alguma forma, um desenvolver dum estilo? De uma linguagem? Não se costuma falar muito sobre estilo, fala-se mais em linguagem *Wellenkampiana* e queria perceber se existe, ou se é só um estilo.

MJF: Não, o estilo é muito importante! Porque o estilo é uma linguagem. Aliás, a linguagem é um termo mais utilizado, mas é muito mais difícil de definir o que é uma linguagem de movimento... é uma analogia linguística um pouco complicada.

A questão do estilo, que também por vezes os coreógrafos não gostam muito, mas o estilo é o que confere uma identidade. No meu livro *Dança Teatral: ideias, experiências, ações*, há uma parte em que eu falo do estilo e como é que eu uso o termo estilo: são as características de movimento, se nós pensarmos, num determinado tipo de qualidades dum movimento que constituem o âmago do trabalho do bailarino, coreógrafo. No caso do Vasco, o deslizar, por exemplo. Isto em termos de ações do corpo, depois em termos de utilização do espaço. Se começarmos a fazer uma espécie de listas daquilo que são as características do movimento, começamos a encontrar o seu estilo. Não quer dizer que esse estilo se feche. Quando nós dizemos “esta pessoa tem aquele estilo de se vestir”, quer dizer tem um estilo, tem a sua identidade. Ou seja, a identidade todas as pessoas têm, mas há traços que são distintivos dentro de um determinado estilo. E acho que o Vasco tem isso, esse estilo.

RC: Sem saber, sabemos que é do Vasco.

MJF: O estilo de movimento próprio. Eu tenho muito mais dificuldade com o termo linguagem aplicada à dança. Porque a linguagem, de facto é mais usado porque os coreógrafos nenhum usam estilo, mas se lhes perguntar o que é uma linguagem da dança. A linguagem é uma coisa muito mais genérica, enquanto o estilo é um termo muito mais específico. A linguagem, usamos a linguagem falada, portuguesa, língua portuguesa, mas depois a forma como cada um de nós a utiliza é estilisticamente diferente. A analogia

da linguagem é útil e deve ser considerada porque é utilizada pelas pessoas, mas é complicada. Então vamos comparar linguagens. De facto, os coreógrafos usam linguagem, a Rita pode usar de facto, o termo linguagem, mas tem de dizer o que pretende dizer com isso.

Eu acho que isso é um trabalho seu agora, ou então, analisa em termos de discurso de análise de conteúdo, por exemplo perguntar para cada pessoa “o que acha que define a linguagem do Vasco?” a mim não me pode perguntar isso porque eu estou-lhe a dizer isto (risos). Mas perguntado às pessoas o que é que identificaria a linguagem do Vasco, a Rita também vai perceber o que elas querem dizer com a linguagem *Wellenkampiana*.

O problema é que linguagem ninguém sabe o que quer dizer. Se existissem tantas linguagens como coreógrafos, tínhamos uma Torre de Babel. Essa é que é a grande questão, não há hipótese das pessoas se entenderem. Eu acho que é útil para os coreógrafos falarem disso, porque é uma analogia linguística muito interessante. Porque se cada um tiver uma linguagem, ninguém se entende, não é possível. Se há uma linguagem do Vasco, se há uma linguagem da Olga, que claro que há, eles usam isso. Mas na realidade pode dizer-se que é uma analogia que é útil, mas que, sendo uma analogia, quais são os limites dessa analogia?

RC: De facto é bastante pertinente, porque isto do movimento é de facto tão complexo. Porque era como a professora estava a dizer, se toda a gente tiver uma linguagem, ninguém se entende...

MJF: É perceber então aquilo que se quer dizer com isso, não quer dizer que deixemos de utilizar, pelo contrário, porque é uma visão do próprio. No entanto, também é importante perceber o que é que os coreógrafos querem dizer com isso. Se calhar, mais que tudo, é o Vasco dizer o que entende com o que é uma linguagem. E perguntar aos coreógrafos o que é que eles entendem por linguagem pode ser uma coisa interessante.

RC: Então, reformulando um pouco a questão. O que define o seu estilo? Esta relação que falamos há pouco *Homem/ Mulher*, mais temática. Acha que será esta a particularidade do seu trabalho, estrutura coreográfica, onde o dueto assume um papel de destaque? Ou é a relação que o VW faz entre a técnica de dança clássica, com a técnica de dança moderna, Graham, do que estudou nos EUA?

MJF: Eu acho que esta relação *Homem/Mulher* é uma questão puramente temática, que se traduz na forma como ele constrói o movimento. Uma questão temática.

O que o Vasco faz é muito típico em Limón, mas eu acho que o Vasco ainda é mais apurado que o Limón porque ele não tem complexo em usar a dança clássica. Portanto, quando assume a queda, o corpo cai e para cair ele tem de se deslocar caído e ao cair, ele desloca-se fluindo. Uma pessoa pode cair como a Marta Graham e depois só se levantar, outra vez, em contração. O Vasco faz dessa passagem uma passagem fluida e quase com um movimento ininterrupto. Portanto, exige uma outra qualidade de movimento. E isso é muito característico do Vasco é, de facto, muito singular!

O Jiří Kylián tem, o Paul Taylor também tem, que todos esses coreógrafos têm. No caso do Vasco ele adquire determinados tipos de movimento que são muito do Vasco. Aí sim, pode encontrar-se uma linguagem, há vocábulos que são *Wellenkampianos*.

A Rita está aí de dentro e pode perceber, que recorrência é que há. E depois, também por aquilo que é a minha experiência, o Vasco tem uma coisa que é importante (que só os grandes coreógrafos que têm de facto uma linguagem própria) as aulas dele são aulas através da sua própria linguagem. Eles usam a aula como forma de preparação dos bailarinos, mas ao mesmo tempo como experimentação coreográfica. Está completamente tecido. Um bailarino do Vasco convém fazer as aulas do Vasco para se apropriar da sua linguagem. Nesse sentido, podemos encontrar uma série de vocábulos, de movimentos que constituem uma espécie de linguagem que são recorrentes nas suas obras. Numa passagem dum movimento para o outro, numa flexão, uma projecção que é recorrente. Se o VW até os nomeia. Será que ele tem uma designação para certas coisas ou não? Se calhar não, porque o VW não nomeia muito as coisas.

RC: É, de facto, muito interessante. Essa é a pergunta: Como é que o VW coreografa? Eu não sei explicar, ainda. Porque há uma relação com o bailarino... Ele não nos diz para fazer arabesque, ou *plié*, ou para cair... Eu estou a fazer um diário de bordo, fazer esse trabalho interior de análise, para perceber como é que ele explica ao intérprete aquilo que quer (sem explicar e sem fazer). É de facto uma relação muito particular, a relação do VW com os bailarinos.

E neste sentido, a minha procura pela análise do movimento, da estrutura coreográfica, do dueto. Já estou com o VW há 10 anos e vou tentar fazer esta análise de dentro para fora.

MJF: Tem, mais do que ninguém, a capacidade de conseguir perceber isso, de dentro.

O processo de composição dele, ele descobre as coisas no estúdio com os bailarinos, aquilo vai por ali fluindo, ele domina absolutamente aquela linguagem e o que é que é essa linguagem?

Isso é que pode ser interessante. O que é que ele domina de tal maneira que faz com que chegue ao estúdio e envolva os bailarinos automaticamente naquela linguagem. Com o vocabulário que foi trabalhado nas aulas. Como é que o bailarino reage tão bem assim? É porque domina, não é? Um domínio de qualidades de movimento e se calhar é isso que define a linguagem. A Rita aí observando os colegas, consegue perceber o que é essa linguagem.

Ele chega ali e quem trabalha com ele já conhece muito bem a linguagem do Vasco. O bailarino incorpora um determinado tipo de qualidade de movimento, que depois o torna apto a explorar com o Vasco, novas possibilidades a partir daquelas que foram pré-adquiridas. É isto que é uma certa ideia de linguagem, que é uma base, em termos de analogia, é uma base ou um vocabulário comum, que permite novas associações, novas combinações, para criar frases, novos movimentos. Mas a partir dum vocabulário, de qualidades de movimento comuns, sejam ou não isoladas em vocabulários, gestos, etc.

Anexo D – Quadro atualizado das obras de VW a partir do modelo de Lyzarro

N.º	DATA (Estreia)	LOCAL (Cidade/Espaço)	APRESENTAÇÃO (Companhia/Âmbito)	OBRA	MÚSICA	CENOGRAFIA	FIGURINOS	LUZES
1	1973	Lisboa, A.IIG.	II Estúdio Experimental de Coreografia	HAENDEL, OPUS 1, Nº15	Händel			
2	30/05/74	Lisboa, A.IIG.	II Estúdio Experimental de Coreografia	O FLUIR DO ENCONTRO CASUAL	Tōru Takemitsu	Vasco Wellenkamp	Vasco Wellenkamp	
3	06/11/75	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	CONCERTO EM SOL MAIOR	Maurice Ravel		Vasco Wellenkamp	
4	15/07/76	Lisboa, G.A.G.	IV Estúdio Experimental de Coreografia	REQUIEM	Toru Takemitsu	Emilia Nadal		
5	15/07/76	Lisboa, G.A.G.	IV Estúdio Experimental de Coreografia	OUTONO	Gustav Mahler		Helena Lozano	Vasco Wellenkamp
6	11/02/77	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	LIBERA ME (A)	Constança Capdeville	Emilia Nadal	Emilia Nadal	
7	14/07/77	Lisboa, G.A.G.	V Estúdio Experimental de Coreografia	AUSÊNCIA	Charles Ives	Helena Lozano		
8	14/07/77	Lisboa, G.A.G.	V Estúdio Experimental de Coreografia	NOITE DE QUATRO LUAS	George Crumb		Wellenkamp/Thomas	
9	10/02/78	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	SUITE LÍRICA	Alban Berg		Emilia Nadal	Orlando Worm
10	01/12/78	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	GLORIA	Francis Poulenc	José Costa Reis	José Costa Reis	Orlando Worm
11	03/02/79	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	TEMPO SUSPENSO	Edgar Varese/Alain Hovhaness	Artur Rosa		Orlando Worm
12	28/11/79	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	SUITE BARROCA	William Boyce	V. Wellenkamp/O. Worm	Helena Lozano	Wellenkamp/Worm
13	08/02/80	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	ANTEMANHÃ	George Crumb	Nuno Carinhas	Helena Lozano	Orlando Worm
14	12/11/80	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	LÚDICA	Constança Capdeville	Emilia Nadal	Emilia Nadal	Orlando Worm
15	1980	Reino Unido, Bath	Extemporary Dance Theatre	AUSÊNCIA	Webern			
16	13/05/81	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	CINCO POEMAS DE AMOR	R. Wagner	Fernando de Azevedo	Helena Lozano	Orlando Worm
17	06/11/81	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	PERCURSOS	Heitor Villa-Lobos	Nuno Carinhas	Helena Lozano	Orlando Worm
18	08/01/82	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	DANÇAS PARA UMA GUITARRA	Carlos Paredes		Helena Lozano	Orlando Worm
19	09/1983	Reino Unido	New Milton Arts Center	MOSAICO	Steve Reich			
20	07/12/83	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	ESTRANHOS TRANSEUNTES	Steve Reich	Ana Silva e Sousa	Ana Silva e Sousa	Orlando Worm
21	04/04/84	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	SÓ LONGE DAQUI	Constança Capdeville	António Lagarto	António Lagarto	Orlando Worm
22	09/1984	Lisboa, C.A.M.		ALMADA DIA CLARO (B)				

N.º	DATA (Estreia)	LOCAL (Cidade/Espaço)	APRESENTAÇÃO (Companhia/Âmbito)	OBRA	MÚSICA	CENOGRAFIA	FIGURINOS	LUZES
23	21/11/84	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	LABIRINTOS	Berio/Stravinski/Rocheberg	Fernando Filipe	Vasco Wellenkamp	Orlando Worm
24	10/05/85	Porto, T.R.	Ballet Gulbenkian	BÊNÇÃO DE DEUS NA SOLIDÃO	Franz Liszt	Fernando de Azevedo	Helena Lozano	Orlando Worm
25	20/11/85	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	INTERIORES	Alexander Skriabine	Nuno Carinhas	Nuno Carinhas	Fernando Bessa
26	29/01/86	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	TRÊS SONHOS DE PÁSSAROS	François Bayle		Vasco Wellenkamp	Fernando Bessa
27	03/04/86	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	ANTIGAS VOZES DE CRIANÇAS	George Crumb	Helena Lozano	São	Orlando Worm
28	28/01/87	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	EXULTATE JUBILATE	Mozart		Vasco Wellenkamp	Orlando Worm
29	25/03/87	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	ÁRIA	J.S. Bach		Vasco Wellenkamp	Orlando Worm
30	18/11/87	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	MEMÓRIA PARA EDITHH PIAF	Ant. Vit. d'Almeida/Edithh Piaf	José Costa Reis (C)	José Costa Reis (C)	Fernando Bessa
31	27/01/88	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	ADAGIO APASSIONATO	Max Bruch	Eduardo Nery	Vasco Wellenkamp	Fernando Bessa
32	30/03/88	EUA, Nova Iorque, N.Y.C.C.	Cisne Negro (São Paulo)	KEEP GOING	Luciano Berio		Vasco Wellenkamp	Fernando Bessa
33	10/06/05	Brasil, São Paulo	Ballet Guaira	EXULTATE JUBILATE	Mozart		Vasco Wellenkamp	Orlando Worm
34	1988	Setúbal, A.D.C.	Academia de Dança Contemporânea	ARABESCO	Claude Debussy		Helena Lozano	
35	25/01/89	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	PRELÚDIO À SESTA DE UM FAUNO	Claude Debussy			Fernando Bessa
36	29/11/89	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	PASSACAGLIA	Webern		Nuno Carinhas	Fernando Bessa
37	1989	Brasil, Curitiba	Ballet do Teatro Guaira	AUSÊNCIA	Rocheberg			
38	1989	Brasil, São Paulo	Cisne Negro (São Paulo)	MESSIAS				
39	1989	Brasil, São Paulo	Cisne Negro (São Paulo)	SABIÁ	Tom Jobim			
40	1990	Brasil, São Paulo	Cisne Negro (São Paulo)	CÂNTICOS MÍSTICOS	Händel			
41	05/1990	Suíça, Genebra	Ballet de Genève	FADO	Amália/C. Capdeville/C. Zingaro	Jasmin de Matos	Jasmin de Matos	Fernando Bessa
42	05/05/91	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	MADRIGAIS	Monteverdi/Carlos Zingaro	Jasmin de Matos	Jasmin de Matos	Fernando Bessa
43	1991	Itália	Balletto di Toscana	HOLBERG SUITE	Grieg			
44	06/1992	Croácia, Zagreb	Ballet Teatro Nacional da Croácia	TROVAS DO VENTO QUE PASSA	Amália/I. Savin			
45	29/08/92	Itália, San Pantaleo	Festival Internacional de Dança	PARA ALÉM DAS SOMBRAS	Samuel Barber		Helena Lozano	Fernando Bessa
46	08/1992	Itália, San Pantaleo	Festival Internacional de Dança	UN' ANGELO CADUTO	J.S. Bach (D)			

N.º	DATA (Estreia)	LOCAL (Cidade/Espaço)	APRESENTAÇÃO (Companhia/Âmbito)	OBRA	MÚSICA	CENOGRAFIA	FIGURINOS	LUZES
47	18/11/92	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	SINFONIA DOS SALMOS	Igor Stravinski	Ana Natividade/Ricardo Vaz	Paula Pinto	Isabel Worm
48	17/04/93	Setúbal, F.M.L.T.	Companhia de Dança Contemporânea	FRAGMENTOS DE SILÊNCIO	Arvo Pärt		Helena Lozano	António Rodrigues
49	28/10/93	Setúbal, F.M.L.T.	Companhia de Dança Contemporânea	SERENADE	Edward Elgar		Helena Lozano	António Rodrigues
50	17/11/93	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	E I SOSPIRI E LE LACRIME E' L DESIO	Franz Liszt	Emília Nadal	Helena Lozano	Fernando Bessa
51	09/03/94	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	AMARAMÁLIA	Amália/Nuno Vieira de Almeida			
52	13/07/94	Lisboa, T.M.S.L.	Escola Superior de Dança/UPE Dança	TRANQUILÍSSIMO	Henrik Gorecki		Helena Lozano	João Carlos Andrade
53	1994	Brasil, São Paulo	Ballet do Teatro Municipal	SINFONIA DE REQUIEM	Benjamin Britten		Helena Lozano	
54	01/02/95	Lisboa, G.A.G.	Ballet Gulbenkian	MOVIMENTO PERPÉTUO	Carlos Paredes/N.V. Almeida		Helena Lozano	Fernando Bessa
55	1995	Brasil, São Paulo	Cisne Negro (São Paulo)	HOMENAGEM A TOM JOBIM	Tom Jobim		Helena Lozano	
56	1998	Lisboa	CPBC	CONCERTO EM SOL MAIOR	Maurice Ravel	Ana Natividade	Ana Silva e Sousa	Orlando Worm
57	1998	Lisboa	CPBC	DANÇAS PORTUGUESAS	Carlos Paredes			
58	1999	Lisboa	CPBC	TEMPO SUSPENSO	Arvo Part			
59	2000	Lisboa	CPBC	VOZES DE CRIANÇAS	Nuno Vieira de Almeida	Ana Natividade	Liliana Mendonça	Orlando Worm
60	2001	Lisboa	CPBC	SINFONIA DE REQUIEM	Benjamin Britten		Liliana Mendonça	Orlando Worm
61	2001	Lisboa	CPBC	LABIRINTO	Luciano Berio	Ana Natividade	Liliana Mendonça	Orlando Worm
62	2001	Lisboa	CPBC	PRELÚDIO À SESTA DE UM FAUNO	Debussy	Ana Natividade	Liliana Mendonça	Orlando Worm
63	2002	Lisboa	CPBC	MISSA	Missa em Dó Menor KV 427 de Amadeus Mozart		Liliana Mendonça	Orlando Worm
64	2002	Lisboa	CPBC	MISTERIOSO	Nuno Vieira de Almeida		Liliana Mendonça	Orlando Worm
65	2003	Lisboa	CPBC	A LUA VAI PELO CÉU COM UM RAPAÇ PELA MÃO	Nuno Vieira de Almeida	Luis Santos	Liliana Mendonça	Orlando Worm
66	2004	Lisboa	CPBC	AMARAMÁLIA	Amália Rodrigues/Carlos Zingaro	Wilson Galvão	Liliana Mendonça	Orlando Worm
67	18/03/05	Lisboa	CPBC	GESTOS DE FILIGRANA				
68	2005	Lisboa	CPBC	DOIS TEMPOS	Arvo Part		Liliana Mendonça	Orlando Worm
69	2007	Lisboa	CPBC	SETE SONHOS DE PÁSSAROS	Colagem musical – Vasco Wellenkamp		Liliana Mendonça	Orlando Worm

N.º	DATA (Estreia)	LOCAL (Cidade/Espaço)	APRESENTAÇÃO (Companhia/Âmbito)	OBRA	MÚSICA	CENOGRAFIA	FIGURINOS	LUZES
70	2007	Lisboa	CPBC	EURÍDICE E O INSTANTE	Philip Glass		Liliana Mendonça	Orlando Worm
71	03/04/08	Lisboa	Companhia Nacional de Bailado	LENTO PARA QUARTETO DE CORDAS	Anton Webern	Ricardo Vaz	Liliana Mendonça	Vasco Wellenkamp e Cristina Piedade
72	25/03/10	Lisboa	Companhia Nacional de Bailado	A CHUVA CAI NA POEIRA COMO NO POEMA	Carlos "Zingaro"	Eric Costa		Vítor José
73	2011	Lisboa	CPBC	PASSACAGLIA	Anton Webern		Liliana Mendonça	
74	2013	Lisboa	CPBC	FADO RITUAL E SOMBRAS	Carla Pires		Bem Voorhaar	
75	12/03/2015	Lisboa	CNB	SERÁ QUE É UMA ESTRELA	Edu Lobo / Chico Buarque / Tom Jobim / Vinícios de Morais		Liliana Mendonça	Vitor José
76	16/12/16	Évora	DC - COMPANHIA JOVENS BAILARINOS	VISÕES FUGITIVAS	Sergei Rachmaninoff / Pierre Boulez		Liliana Mendonça	Vasco Wellenkamp e Pedro Bilou
77	2018	Lisboa	CPBC	OUTONO PARA GRAÇA	Gustav Mahler		Liliana Mendonça	Ricardo Campos
78	2019	Lisboa	CPBC	EM REDOR DA SUSPENSÃO	Franz Liszt/Sergei Rachmaninoff	Emilia Nadal	Liliana Mendonça	Ricardo Campos
79	10/04/19	Lisboa	CPBC	REQUIEM	Benjamin Britten		Liliana Mendonça	Orlando Worm
80	20/11/20	Coimbra	CPBC	AMARAMÁLIA 2020 (E)	Amália Rodrigues/Carlos Zingaro	Luis Santos / Wilson Galvão	Teresa Martins / Liliana Mendonça	Vasco Wellenkamp

Siglas (coluna 3): A. IIG. – Auditório II Gulbenkian; G.A.G – Grande Auditório Gulbenkian; T.R – Tiatro Rivoli; N.Y.C.C – New York City Center; A.D.C – Academia de Dança Contemporânea; F.M.L.T. - Fórum Municipal Luísa Todi; T.M.S.L. - Teatro Municipal São Luiz. (coluna 4): CPBC - Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo.

(A) — Uma nova versão de LIBERA ME foi apresentada em 4 de março de 1981.

(B) — Criação integrada no espetáculo teatral ALMADA, DIA CLARO, a primeira grande realização multidisciplinar apresentada no Centro de Arte Moderna da FCG.

(C) — Posteriormente, MEMÓRIA PARA EDITH PIAF passou a ser apresentado com cenografia e figurinos de Jasmin de Matos.

(D) — Trata-se da Ária da Suite em Ré, o mesmo suporte musical da obra intitulada ÁRIA.

(E) — Obra estreada com o subtítulo *in memoriam*.

Nota — O mesmo título, AUSÊNCIA, é utilizado em três obras diferentes. Encontram-se gravados pela RTP os bailados DANÇAS PARA UMA GUITARRA, ANTEMANHÃ, CINCO POEMAS DE AMOR, BENÇÃO DE DEUS NA SOLIDÃO, MEMÓRIA PARA EDITH PIAF, e, mais recentemente, AMARAMÁLIA 2020.

Anexo E – Quadro - Lista de publicações de críticos de dança e artigos em jornais e revistas

Data	Jornal	Jornalista	País	Título da notícia	Companhia	Obra
1978	4th Choreographic Summer School	Notícia	EUA	Curso de composição coreográfica da Universidade de SURREY		
00-11-1980	The Mid - Sussex Times	Notícia	Inglaterra		Extemporary Dance Company	Ausência
11-12-1980	Durrant's - The Stage	Ann Nugent	Inglaterra	An intregated group	Extemporary Dance Company	Ausência
27-02-1981	The Times	John Percival	Inglaterra	Hexagon, Reading	Extemporary Dance Company	Ausência
27-02-1981	Evening Post	Jane Daucey	Inglaterra	Skilful dance lack feeling	Extemporary Dance Company	Ausência
18-03-1981	Oxford Mail	John Cowan	Inglaterra	Ballet enthalls it's audience	Extemporary Dance Company	Ausência
20-03-1981	The Oxford Times	Notícia	Inglaterra	Reviens	Extemporary Dance Company	Ausência
01-01-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Luzes mais perto	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
01-01-1982	Primeiro de Janeiro	Notícia	Portugal	Música de Carlos Paredes no Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
01-01-1982	Jornal de Notícias	Notícia	Portugal	Guitarra de Carlos Paredes com Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
01-01-1982	O Dia	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian prossegue a temporada	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
02-01-1982	Diário de Lisboa	Notícia	Portugal	Carlos Paredes com Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
02-01-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Carlos Paredes compõe para o Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
02-01-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Guitarra de Paredes dá música a Bailado	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
02-01-1982	TV Guia	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian inicia nova temporada	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
03-01-1982	O Diário	Francine Benoit	Portugal	Ronda Caprichosa do final do ano	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
03-01-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	O regresso de Maria João Pires e Bailado com música de Paredes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
06-01-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Vou à Gulbenkian enterrar falsas ideias sobre a guitarra	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
06-01-1982	A Tarde	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra no Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
07-01-1982	O Tempo	Notícia	Portugal	Carlos Paredes com o Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
08-01-1982	Diário de Notícias	Alice Vieira	Portugal	Paredes e a sua Guitarra no auditório da Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
08-01-1982	A Capital	Notícia	Portugal	Carlos Paredes acompanha Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
08-01-1982	Diário de Aveiro	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
12-01-2022	Diário de Lisboa	Manuela de Azevedo	Portugal	Guitarras e Danças	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
15-01-1982	O jornal	Manuel Jordão	Portugal	Um ballet na música de Carlos Paredes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
11-03-1982	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	O triunfo do Amor	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
00-04-1982	Linda	Notícia	Portugal	Uma bailarina apaixonada pelo ballet *		
22-04-1982	Portugal hoje	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian encerra Temporada	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
07-05-1982	Portugal hoje	Notícia	Portugal	Cinco poemas de amor	Ballet Gulbenkian	Cinco Poemas de Amor
10-05-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Coreografias de Wellenkamp	Ballet Gulbenkian	Cinco Poemas de Amor
30-05-1982	A tarde - Bahia	Notícia	Brasil	Gulbenkian traz balé português a Salvador	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
05-06-1982	A tarde - Bahia	Notícia	Brasil	Recortes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
06-06-1982	Correio Braziliense	Notícia	Brasil	Ballet Gulbenkian de Lisboa se apresenta na Vila-Lobos	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
06-06-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Homenagem a Wellenkamp	Ballet Gulbenkian	Antemanhã
07-06-1982	A Tarde	Notícia	Portugal	Bailado no canal 1	Ballet Gulbenkian	Antemanhã
07-06-1982	O Dia	Notícia	Portugal		Ballet Gulbenkian	Antemanhã
10-06-1982	O Tempo	Notícia	Portugal		Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
15-06-1982	Folha de S. Paulo	Helena Katz	Brasil	Dois dias para ver Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
28-06-1982	O Dia	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian conquistou o Brasil	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
02-07-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Atribuídos os Prémios da casa da imprensa		
03-07-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Música e bailado já têm prémios. De imprensa		
03-07-1982	Portugal hoje	Notícia	Portugal	Divulgados prémios da Casa da imprensa		
03-07-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Casa da imprensa escolheu os melhores da música e bailado		
03-07-1982	O Dia	Notícia	Portugal	Atribuídos os Prémios da casa da imprensa		
15-07-1982	Portugal hoje	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra reúne o Ballet Gulbenkian Wellenkamp e Carlos Paredes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
16-07-1982	O jornal	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra de Carlos Paredes no prémio Itália	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
17-07-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra na RTP e "Prix Itália"	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
19-07-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
19-07-1982	TV Guia	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra Portuguesa	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
20-07-1982	Diário de Lisboa	Mário Castrim	Portugal	A Questão, agora	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
20-07-1982	Diário de Lisboa	Mário Castrim	Portugal	A Questão, agora	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
21-07-1982	O Diário	Notícia	Portugal	Guitarra, Dança e Paredes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
21-07-1982	O Dia	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian viaja pelo norte	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
22-07-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian faz digressão pelo norte	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
22-07-1982	O País	Notícia	Portugal	Danças para uma guitarra	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
29-07-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Bailados entusiasmarem brasileiros	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
31-07-1982	Expresso	Francisco Soares	Portugal	Estado de esperança	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
31-07-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian partiu para Espanha	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
00-08-1982	Alerta	Rafael Vicente Arguelles	Argentina	Presentación del "Libro del festival. Y la noche aquella que le inauguramos	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
01-08-1982	Diário Montanes	Juan Antón Sandoval	Argentina	El Gulbenkian, protagonista de danzas insólitas	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
01-08-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	O Ballet Gulbenkian no festival de Santander	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
02-08-1982	O Dia	Notícia	Portugal	O Ballet Gulbenkian no festival de Santander	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
02-08-1982	El país	Notícia	Espanha	El festival de Santander se abre con dos espetáculos de danza del Ballet Gulbenkian de Lisboa	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e 5 Poemas de Amor
04-08-1982	XXXI Festival Internacional de Santander	Tomas Marco	Espanha	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e 5 Poemas de Amor
08-08-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Curso de Verão		
19-08-1982	O Ponto	Teresa Barrau	Portugal	O verão a dançar		
31-08-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Quem é Graça Barroso		
22-09-1982	Capital	Rui Cádima	Portugal	Se fosse um canal de TV era o melhor do mundo	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
02-10-1982	TV Guia		Portugal	Prix Itália	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
09-10-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Casa da imprensa organiza a cimeira dos melhores		
11-10-1982	Diário de Lisboa	Notícia	Portugal	Entrega dos prémios de imprensa		
14-10-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Entrega dos prémios de imprensa faz-se num grandioso espetáculo		

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
14-10-1982	Jornal de Notícias - Porto	Notícia	Portugal	Vão ser distribuídos os prémios de imprensa		
29-10-1982	A Capital	Notícia	Portugal	Prémios de imprensa - 81 entregues em festival		
03-11-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Prémios de imprensa são entregues amanhã		
03-11-1982	A Tarde	Notícia	Portugal	Super espetáculo dos prémios da imprensa		
04-11-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	Noite de festa no Coliseu dos Recreios		
05-11-1982	A Capital	Notícia	Portugal	Festa foi só com os premiados		
16-11-1982	A Capital	Notícia	Portugal	Teste para Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	
19-11-1982	A Tarde	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian inicia nova temporada	Ballet Gulbenkian	
19-11-1982	Notícias da tarde - Porto	Notícia	Portugal	Novas bailados e coreografia para a próxima temporada	Ballet Gulbenkian	
23-11-1982	Capital	F. Castro	Portugal	homens a mais no jantar de "mulheres em foco"	Ballet Gulbenkian	
23-11-1982	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian vai dançar novidades	Ballet Gulbenkian	
01-12-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	
03-12-1982	Notícias da tarde - Covilhã	N de Moraes	Portugal	Nos espetáculos de bailado em Portugal continuam ausentes os compositores portugueses	Ballet Gulbenkian	
03-12-1982	O País	Notícia	Portugal	Temporada do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	
06-12-1982	Diário de Lisboa	Clara Viana	Portugal	Os do conservatório querem uma escola superior		
07-12-1982	Diário de Lisboa	Clara Viana	Portugal	Os rapazes são cada vez mais e melhores	Ballet Gulbenkian	
09-12-1982	Diário de Lisboa	Clara Viana	Portugal	Desinibição e expressão corporal são os primeiros passos	Ballet Gulbenkian	
15-12-1982	Sete	Cláudia Batista	Portugal	"Os Bailarinos têm de ser narcisistas"	Ballet Gulbenkian	
29-12-1982	Sete	Notícia	Portugal	Bailado ganha fama	Ballet Gulbenkian	
31-12-1982	Diário Popular	Notícia	Portugal	A parente rica	Ballet Gulbenkian	
31-12-1982	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	A mais rica temporada de bailado	Ballet Gulbenkian	
05-01-1983	Sete	Notícia	Portugal	Bailado em destaque no TEC	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
06-01-1983	Costa do Sol - Cascais	Notícia	Portugal	O Ballet Gulbenkian na fotografia de João Meneres no espaço cultural do TEC	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor
12-01-1983	Sete	Notícia	Portugal	O Ballet Gulbenkian na fotografia de João Meneres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e 5 Poemas de Amor

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
31-01-1983	Notícias da tarde - Porto	José Zambujal	Portugal	Interesse cada vez maior exige estruturas sólidas	Ballet Gulbenkian	
06-02-1983	O Diário	Notícia	Portugal	Bailado	Ballet Gulbenkian	
07-02-1983	Jornal de Notícias - Porto	Notícia	Portugal	"Danças para uma Guitarra" - acompanhamento de Carlos Paredes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
10-02-1983	Comercio do Porto	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian no Carlos Alberto	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
12-01-1983	Notícias da tarde - Porto	Notícia	Portugal	"Danças para uma Guitarra" no palco Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
15-02-1983	Distrito de Setúbal	Notícia	Portugal	Programa do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
24-02-1983	Notícias da tarde - Porto	Mário Dorminsky	Portugal	Ballet Gulbenkian está no Porto com a presença de Carlos Paredes	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
26-02-1983	Diário Popular	Maria Helena de Freitas	Portugal	Excelente Programa do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
06-03-1983	Comercio do Porto	Hugo Rocha	Portugal	Ballet Gulbenkian apresentou três peças de expressão moderna	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
08-03-1983	Comercio do Porto	Hugo Rocha	Portugal	Ballet Gulbenkian encantou auditório Carlos Alberto	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
22-03-1983	Diário Popular	Notícia	Portugal	"Setes de ouro" de mão em mão	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
23-03-1983	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	A arte e o desporto recebem Setes de ouro		
02-04-1983	TV Guia	Notícia	Portugal	Artistas de ouro recebem galardão	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
12-04-1983	Diário Popular	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian estreia criação de Elisa Monte	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
26-04-1983	A Tarde	Fátima Vilas - Boas	Portugal	"É preciso aproveitar o momento de entusiasmo"	Ballet Gulbenkian	Entrevista
26-04-1983	O Globo	Maria Leonor Quaresma	Brasil	Dançar, foi a grande paixão de Vasco Wellenkamp, o português coreógrafo da Gulbenkian		Entrevista
03-06-1983	A Capital	Notícia	Portugal	"Danças para uma Guitarra" abre série de espetáculos em Londres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e Noite de 4 luas
04-06-1983	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Os riscos de Falco	Ballet Gulbenkian	Noite de 4 luas
09-06-1983	The Daily Telegraph	K. Sorley Walker	Inglaterra	Dancers from Portugal	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
10-06-1983	Morning Sart	Notícia	Inglaterra	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
12-06-1983	Observer	John Perry	Inglaterra	Dancing in the dark	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
12-06-1983	Sunday Times	Davis Dougill	Inglaterra	Prince charming	Ballet Gulbenkian	Antemanhã
18-06-1983	Notícias da tarde - Porto	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
20-06-1983	A Tarde	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian em Londres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e Noite de 4 luas
27-06-1983	o Globo	Notícia	Brasil	Ballet Gulbenkian triunfa em Londres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
27-06-1983	Diário de Lisboa	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian triunfa em Londres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
28-06-1983	O Diário	Notícia	Portugal	Êxito do Ballet Gulbenkian em Londres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
29-06-1983	Notícias da tarde - Porto	Notícia	Portugal	Parágrafos	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
29-06-1983	Diário Popular	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian bem acolhido pela critica londrina	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Antemanhã
00-07-1983	La Vanguardia	Notícia	Espanha	La gran vitalitat del ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Noite de Quatro Luas
05-07-1983	Jornal de Letras	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian aplaudido em Londre	Ballet Gulbenkian	Antemanhã
05-07-1983	A Tarde	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian aplaudido em Londre	Ballet Gulbenkian	Antemanhã
27-07-1983	Diário de Barcelona	P.T.	Espanha	"Gulbenkian" um ballet indefinido	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Noite de Quatro Luas
27-07-1983	Barcelona	Xavier Fabregas	Espanha	Grec-83: El ballet Gulbenkian fue un homenaje a la mediocridad	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Noite de Quatro Luas
10-10-1983	Evening Echo	J. S.	Inglaterra	Focus on first	Focus On	Mosaic
00-11-1983	Regent Centre	J. S.	Inglaterra	Focus on introduce new ballet	Focus On	Mosaic
27-11-1983	O Diário	Notícia	Portugal	Quatro bailados em estreia na nova temporada do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Percursos e Gloria
02-12-1983	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Temporada Gulbenkian abre com um bailado de Vasco Wellenkamp	Ballet Gulbenkian	Visitantes do Sonho
03-12-1983	Diário de Lisboa	Notícia	Portugal	Bailado de Vasco Wellenkamp abre temporada do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Visitantes do Sonho
06-12-1983	O Diário	Notícia	Portugal	Wellenkamp regressa à Gulbenkian como Visitante do Sonho	Ballet Gulbenkian	Visitantes do Sonho
07-12-1983	Anglo - Portuguese News	Notícia	Inglaterra	New Ballet by Wellenkamp	Ballet Gulbenkian	Visitantes do Sonho
07-12-1983	Notícias da tarde - Porto	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Visitantes do Sonho
07-12-1983	Sete	Cláudia Batista	Portugal	Ballet "non stop" até abril	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
07-12-1983	A Capital	Edithe Esteves	Portugal	Criar para bailarinos é sonho que me encanta	Ballet Gulbenkian	Visitantes do Sonho
07-12-1983	O jornal	Notícia	Portugal	Wellenkamp abre temporada	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
07-12-1983	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Bailado da Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Nova coreografia
10-12-1983	O Dia	Assis de Luna	Portugal	Nova temporada do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
12-12-1983	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Um bailado metafísico	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
13-12-1983	Jornal de Letras	Rui Esteves	Portugal	Wellenkamp: viagem ao passado	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
13-12-1983	Diário de Notícias	Jorge Listopad	Portugal	Secos e molhados	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
26-12-1983	Diário Popular	M.H.F.	Portugal	Estreia da temporada do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
28-12-1983	Sete	Cláudia Batista	Portugal	Duas companhias em atividade	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Antemanhã e Noite de 4 luas
30-12-1983	Diário de Lisboa	C.V.	Portugal	Nina Hagen e Luís Borges na nova temporada da Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos, Percursos e Gloria
30-12-1983	Semanário	Notícia	Portugal	Bailado em grande	Ballet Gulbenkian	Regresso a uma terra estranha
31-12-1983	Diário de Notícias	F.A.	Portugal	Companhia Ballet Gulbenkian anuncia novas coreografias	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
12-01-1984	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	O homem e os seus fantasmas	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
20-01-1984	Mulher d'hoje	Notícia	Portugal	Bailado da Gulbenkian em "Sessões Contínuas"	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
21-01-1984	TV Guia	Notícia	Portugal	Belo cenário	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
28-01-1984	Diário Popular	Maria Helena de Freitas	Portugal	Da ópera ao bailado	Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
15-02-1984	Diário de Notícias	Notícia	Portugal		Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
15-02-1984	Notícias da tarde - Porto	Notícia	Portugal	Estreia na Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Percursos e Gloria
17-02-1984	O Diário	António Melo	Portugal	Uma lagrima de Nina Hagen brilha no Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
20-02-1984	O Dia	Assis de Luna	Portugal	Os frutos da boa orientação	Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
24-02-1984	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Caminhos da criação	Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
03-03-1984	Expresso	Notícia	Portugal	Jovens coreógrafos	Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
13-03-1984	Diário de Notícias	Jorge Listopad	Portugal	Secos e molhados	Ballet Gulbenkian	
15-03-1984	Notícias da tarde - Porto	J. Duarte	Portugal	Vasco Wellenkamp e Olga Roriz - o segundo programa Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Outono e Percursos
31-03-1984	Diário de Notícias	Alexandre Pomar	Portugal	"...e os outros animais domésticos"	Ballet Gulbenkian	
31-03-1984	Expresso	Clara Ferreira Alves	Portugal	A Dança fala e o teatro dança	Ballet Gulbenkian	Entrevista
04-04-1984	O Diário	Eduardo Jacques	Portugal	"Aó Longe daqui" Wellenkamp e Ricardo Pais estreiam no Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
04-04-1984	O Dia	Maria Assis	Portugal	Reação do publico é a grande incógnita	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
06-04-1984	O Diário	António Melo	Portugal	Ballet Gulbenkian em grande plano com "Só Longe Daqui"	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
10-04-1984	Jornal de Letras	Rui Esteves	Portugal	Outros animais domésticos	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
10-04-1984	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Sob o signo da pesquisa	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
10-04-1984	O Dia	Assis de Luna	Portugal	Galgando os lances do futuro	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
14-04-1984	Expresso	Gil Mendo	Portugal	Do puro movimento ao convívio com o teatro	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
00-05-1984	Passion - The Magazine of Paris	Lee MontGomery	França	A Guide to what's Happening Around Town	Ballet Gulbenkian	
07-05-1984	A Capital	Tomás Ribas	Portugal	Terceiro programa divide público	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
18-05-1984	Wiesbadener TagBlatt	Vor den Zwei	Polónia	Debüt Portugals in Wiesbaden	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
18-05-1984	Wiesbadener Kurier	Drei Beiträge	Polónia	Erstmals: Portugal	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
21-05-1984	O Dia	Noticia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos, Outono e Estranhos Transeuntos
21-05-1984	Frankfurt Ter	Gerhard Rohde	Alemanha	Fremdes, Herbstliches und Heiteres	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Outono e Estranhos Transeuntos
21-05-1984	Wiesbadener Kurier	Noticia	Alemanha	Auf dem individuellen Weg in die Internationalitat	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Outono e Estranhos Transeuntos
22-05-1984	Jornal de Letras	Noticia	Portugal	Ballet Gulbenkian está em digressão europeia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos, Outono e Estranhos Transeuntos
22-05-1984	Diário de Notícias	Noticia	Portugal	Ballet Gulbenkian em digressão	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos, Outono e Estranhos Transeuntos
23-05-1984	Frankfurt Ter Rundschau	R. L.	Alemanha	Farbtupfer - Deutshland- Debut des Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
24-05-1984	Bonn	Noticia	Alemanha	Moderne und iberische elemente	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
24-05-1984	General Anzeiger - Bonn	Von Schurmann	Alemanha	Frischer Tanz-Wind aus Portugal	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos, Outono e Estranhos Transeuntos
25-05-1984	Nouvel Observateur	R. de G.	França	Musique	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
25-05-1984	L'Express	Noticia	França	Danse	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
26-05-1984	Parisien	Noticia	França	Le Ballet Gulbenkian pour 6 jours au Théâtre de la Ville	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
28-05-1984	Le Figaro	Noticia	França	Théâtres Subventionnés	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
28-05-1984	Le Quotidien de Paris	DR	França	Le ballet Gulbenkian au Théâtre de la Cille	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
29-05-1984	Le Figaro	Noticia	França	Théâtre Subventionnés	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
29-05-1984	Figaro Magazine	Noticia	França	Ballet à la portugaise	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
30-05-1984	Le Matin	Noticia	França	Théâtre Nationaux	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
30-05-1984	Le Monde	Noticia	França	Le Ballet Gulbenkian au Théâtre de la Ville	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
30-05-1984	Le Parisien	Gilberte Courmand	França	Le Ballet Gulbenkian (Prodigieux)	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
30-05-1984	Le Figaro	René Sirvin	França	Fado, macho, porto	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos e Estranhos Transeuntos
00-06-1984	Les Saisons de la Dance	André Philippe Hersin	França	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra, Percursos, Outono e Estranhos Transeuntos
01-06-1984	Liberation	Brigitte Paulino - Neto	França	Les bayadères du Portugal	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Estranhos Transeuntos
02-06-1984	Le Monde	Marcelle Michel	França	Grâce et tour de force du ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Estranhos Transeuntos
13-06-1984	O Dia	Noticia	Portugal	Sucesso do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	
14-06-1984	Diário de Notícias	Noticia	Portugal	RFA e Paris aplaudem Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	
14-06-1984	Diário de Lisboa	Noticia	Portugal	Bailado da Gulbenkian triunfa em Paris e Alemanha Federal	Ballet Gulbenkian	
14-06-1984	Notícias da tarde - Porto	J. Duarte	Portugal	Bailado da Gulbenkian no Porto: a variedade do programa um	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Estranhos Transeuntos
17-06-1984	Comercio do Porto	Hugo Rocha	Portugal	Bailados entusiasmarem brasileiros	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Estranhos Transeuntos
25-06-1984	Notícias da tarde - Porto	João Quaresma	Portugal	"Este teatro é impossível para determinados bailados	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Estranhos Transeuntos
27-06-1984	A Capital	Tomás Ribas	Portugal	O Ballet Gulbenkian no festival de música do Algarve	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos
18-08-1984	Expresso	Gil Mendo	Portugal	Caminhos e lugares de novas pesquisas		
28-09-1984	Êxito	Ana Filipe Rebelo	Portugal	Quando a dança também envolveu Almada Negreiros		
28-09-1984	Diário de Notícias	Noticia	Portugal	O Orfeu revisitado		
04-11-1984	O Diário	Eduardo Jacques	Portugal	Grandes coreógrafos	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
16-11-1984	Diário de Notícias	Alexandre Pomar	Portugal	Bailado da Gulbenkian as razões do êxito	Ballet Gulbenkian	Labirintos
19-11-1984	O Dia	Noticia	Portugal	Bailado da Gulbenkian estreia quarta-feira	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos
20-11-1984	O Diário	Noticia	Portugal	Bailado da Gulbenkian inaugura temporada	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
20-11-1984	Primeiro de Janeiro	Notícia	Portugal	Bailado da Gulbenkian inaugura temporada	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos
20-11-1984	Correio da Manhã	Notícia	Portugal	Bailado "abstracto" abre dança na Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos
20-11-1984	A Capital	Notícia	Portugal	"Labirintos" de Wellenkamp abre época de bailado	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos
23-11-1984	O jornal	P. V.	Portugal	Vasco Wellenkamp os labirintos de um coreógrafo	Ballet Gulbenkian	Labirintos e Só Longe Daqui
23-11-1984	O Diário	António Melo	Portugal	Bailado da Gulbenkian apresenta polémicos "Labirintos"	Ballet Gulbenkian	Labirintos
24-11-1984	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Temporada abre em festa	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos
24-11-1984	Expresso	Notícia	Portugal	"Labirintos"	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Labirintos
27-11-1984	Jornal de Letras	Notícia	Portugal	Bailado da Gulbenkian em Dezembro	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Só Longe Daqui
01-12-1984	TV Guia	José Honrado	Portugal	Bailado da Gulbenkian dança em português	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos, Sinfonia em Ré e Só Longe Daqui
15-12-1984	Expresso	A.M.S.	Portugal	Bailado: as paisagens do corpo	Ballet Gulbenkian	Crepúsculo, Outono, Liberta Me, Danças para uma Guitarra, Labirintos, Estranhos Transeuntos e Só Longe Daqui
19-12-1984	Sete	J.M.	Portugal	Gulbenkian: segundo ballet arranca quinta-feira	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Só Longe Daqui
22-12-1984	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Cultura para a CEE	Ballet Gulbenkian	Estranhos Transeuntos e Só Longe Daqui
04-01-1985	O jornal	Notícia	Portugal	Vasco Wellenkamp dez anos de coreografia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Labirintos
02-02-1985	Semanário	Jerónimo Pimentel	Portugal	Bailado o lado de lá da cortina	Ballet Gulbenkian	
10-04-1985	O Diário	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui e Bênção de Deus na Solidão
11-04-1985	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui e Bênção de Deus na Solidão
24-04-1985	O Dia	Assis de Luna	Portugal	Vários níveis de exigência para o corpo humano	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui
15-05-1985	Comercio do Porto	Hugo Rocha	Portugal	O ballet gulbenkian apresentou-se uma vez mais com êxito no teatro Rivoli	Ballet Gulbenkian	Só Longe Daqui e Bênção de Deus na Solidão
18-05-1985	Diário de Coimbra	Notícia	Portugal	Em Portugal temos bons primeiros bailarinos e uma geração nova com talento	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
23-05-1985	Diário Popular	Notícia	Portugal	O Ballet Gulbenkian vai actuar na Polónia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
23-05-1985	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Bailado da Gulbenkian atua na Polónia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
25-05-1985	Jornal de Notícias - Porto	Notícia	Portugal	Digressão na Polónia do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
28-05-1985	Diário de Lisboa	Notícia	Portugal	Bailado da Gulbenkian na Polónia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
30-05-1985	O Tempo	Luna Andermatt	Portugal	O bailado reflecte imagem cultural e artística de expressão nacional		
12-06-1985	Zyge Warszawy	Pawel Chynowski	Polónia	Dzielni Portugalczycy	Ballet Gulbenkian	Danças para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
13-06-1985	Jornal de Notícias - Porto	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian obtém grande êxito na Polónia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
14-06-1985	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian regressou da Polónia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
17-06-1985	Diário Popular	Notícia	Portugal	Êxito na Polónia para o Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
19-06-1985	Primeiro de Janeiro	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian brilhou na Polónia	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
29-06-1985	TV Guia	Notícia	Portugal	Êxito do Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
04-07-1985	Jornal do Algarve	A.A.S.	Portugal	O Ballet Gulbenkian em Faro	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão
17-07-1985	Tribuna de Coimbra	Vitalino José Santos	Portugal	Encontro com Jorge Salavisa, Carlos Carvalho e o Ballet Gulbenkian		
17-07-1985	La Sicilia	Virginia Cacchi	Itália	Sinfonia in gags	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
19-07-1985	La Sicilia	Domenico Danzuso	Itália	Il corpo d'una chitarra	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
00-08-1985	Torino	Luigi Rossi	Itália	Ballano i desaparecidos	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
19-08-1985	Gazzeta Del Sul	Giuseppe Donato	Itália	Danza moderna e Classica nell'articolata sintesi del "Ballet Gulbenkian"	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
20-08-1985	L'Unita	Marinelle Guatterini	Itália	Ballo Portogallo - Abbiamo nelle vene la poesia di Torga e Pessoa	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra
20-08-1985	Giornale di Sicilia	Francesco Giambrone	Itália	A spasso sulle punte, spensieratamente	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
20-08-1985	La Repubblica	Leonetta Bentivoglio	Itália	Neoclassici quei portoghesi	Ballet Gulbenkian	Danças Para uma Guitarra e Bênção de Deus na Solidão
31-08-1985	Expresso	Augusto M. Seabra	Portugal	Taormina: frente ao vulcão	Ballet Gulbenkian	Outono, Cinco Poemas de Amor, Labirintos, Bênção de Deus na Escuridão e Só Longe Daqui
07-11-1985	Êxito	Notícia	Portugal	Sete bailados em estreia	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão
08-11-1985	O Dia	Notícia	Portugal	Revelando o panorama da criação contemporânea	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão
13-11-1985	O Diário	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian abre temporada com "Interiores" de V. Wellenkamp	Ballet Gulbenkian	Interiores
16-11-1985	Semanário	João Gonçalves	Portugal	Jorge Salavisa - o ballet vem aí!	Ballet Gulbenkian	Interiores
18-11-1985	Diário Popular	Manuel Neto	Portugal	Bailado em duas frentes	Ballet Gulbenkian	Entrevista
19-11-1985	Correio da Manhã	Manuela Silva Reis	Portugal	Gulbenkian estreia sete novos bailados	Ballet Gulbenkian	Interiores

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
20-11-1985	O Diário	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian estreia interiores	Ballet Gulbenkian	Interiores
20-11-1985	Sete	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian: a Dança com personalidade própria	Ballet Gulbenkian	Interiores
20-11-1985	Diário de Lisboa	Elsa Andrade	Portugal	Vasco Wellenkamp estreia "Interiores"	Ballet Gulbenkian	Interiores
21-11-1985	Êxito	M.S.R.	Portugal	Gulbenkian abriu portas a duas estreias	Ballet Gulbenkian	Interiores
23-11-1985	Expresso	Augusto M. Seabra	Portugal	A angústia do coreógrafo no momento da estreia	Ballet Gulbenkian	Interiores
26-11-1985	O Diário	A.M.	Portugal	Ballet Gulbenkian: um certo retraimento	Ballet Gulbenkian	Interiores
27-11-1985	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	O prestígio de um artista	Ballet Gulbenkian	Interiores
29-11-1985	O Dia	Assis de Luna	Portugal	Homogéneo na qualidade variado no conteúdo	Ballet Gulbenkian	Interiores
03-12-1985	A Capital	Tomás Ribas	Portugal	Auspicioso início de temporada	Ballet Gulbenkian	Interiores
06-12-1985	Diário de Notícias	Notícia	Portugal	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Interiores
10-12-1985	Diário de Notícias	Carlos Céu e Silva	Portugal	Ballet Gulbenkian amadurece de ano para ano	Ballet Gulbenkian	
14-12-1985	TV Guia	Maria João Lourenço	Portugal	Vasco Wellenkamp - Bailado da Gulbenkian estreia "interiores"	Ballet Gulbenkian	Interiores
31-12-1985	O Diário	António Melo	Portugal	Um ano (quase) sem surpresas	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão e Interiores
31-12-1985	Diário de Notícias	Manuela de Azevedo	Portugal	Verso e anverso da medalha	Ballet Gulbenkian	Interiores
00-10-1986	Time Out	Notícia	Inglaterra		Ballet Gulbenkian	
00-10-1986	Gardian	John Vidal	Inglaterra	Young dance steps out of portugal	Ballet Gulbenkian	Antigas vozes de criança
15-10-1986	Time Out	Freelancer	Inglaterra	Dance	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão, Antigas vozes de criança e Interiores
18-10-1986	On Stage	Richard Davies	Inglaterra	Terpsichoreans from east and west	Ballet Gulbenkian	Antemanhã
22-10-1986	The Times	John Percival	Inglaterra	Ballet Gulbenkian sadler's wells	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão
22-10-1986	Financial Times	Clement Crisp	Inglaterra	Ballet Gulbenkian sadler's wells	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão
23-10-1986	The Daily Telegraph	Fernau Hall	Inglaterra	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão
27-10-1986	The Independent	Judith Mackrell	Inglaterra	A dance with a snail in pyjamas	Ballet Gulbenkian	Bênção de Deus na Solidão e Antigas vozes de criança
30-10-1986	The Stage	Ann Nugent	Inglaterra	Paler version of a Rambert ghost	Ballet Gulbenkian	Antigas vozes de criança
31-03-1987	Folha de S. Paulo	Notícia	Brasil	Ballet Gulbenkian se apresenta hoje	Ballet Gulbenkian	Exultate Jubilate, Treze Gestos de um Corpo e Sergeant Early's Dream

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
23-04-1987	O Globo	Notícia	Brasil	Balé de Portugal traz números inéditos para brasileiros	Ballet Gulbenkian	Aria e Pas-de-deux
11-07-1987	Stampa Sera	Gianni Secondo	Itália	Al parco rignon per Torino danza Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Exultate Jubilate
13-09-1987	Gazeta do povo	Notícia	Brasil	Nova coreografia para Balé Guaira	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
16-09-1987	Estado do Paraná	Notícia	Brasil	Estreia nacional de Exultate Jubilate	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
23-09-1987	Estado de S. Paulo	Agência Estado - Curitiba	Brasil	O Guaira entra na onda de Mozart	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
24-09-1987	Gazeta do Povo	Notícia	Brasil	Um espetáculo para casa cheia no Guaira	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
24-09-1987	Jornal do Estado	Notícia	Brasil		Ballet Guaira	Exultate Jubilate
24-09-1987	Estado do Paraná	Notícia	Brasil	Exultate Jubilate um balé imperdível	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
24-09-1987	Folha de Curitiba	Notícia	Brasil	Ballet Guaira	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
26-09-1987	Folha de Loudrina	Notícia	Brasil	Exultate Jubilate	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
27-09-1987	Estado do Paraná	Notícia	Brasil	Música de Mozart em coreografia inédita	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
12-11-1987	Última Hora	Notícia	Brasil	Homenagem à dança	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
1988	Folha de S. Paulo	Alexandre Simen	Brasil	Ballet Guaira dispara como o melhor do país	Ballet Guaira	Exultate Jubilate
1988	Opera du Caire (Egipto)	Amal Catta	Egipto	Le Spectacle fascinant des ballets Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf e Exultate Jubilate
31-03-1988	New York Post	Clive Barnes	EUA	Bujones Back and brilliant	Cisne Negro	Keep Going
01-04-1988	New York Times	Anna Kisselgoff	EUA	Movement Ideas by Brazilian Troupe	Cisne Negro	Keep Going
02-04-1988	New York Times	Anna Kisselgoff	EUA	International Classical Meets Brazilian Modern	Cisne Negro	Sábia
18-04-1988	New York Native	Robert Greskovic	EUA	Dancing Under the title	Cisne Negro	Keep Going e de lés a lés
00-11-1988	IV festival internacional Cannes	A. B.	França	Voyez comme on dance!	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf
11-11-1988	Financial Times	Clement Crisp	Inglaterra	Cannes International Dance Festival	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf, Keep Going
11-11-1988	Figaro	René Sirvin	França	Une explosion d'energie	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf, Keep Going
11-11-1988	Nice - Matin	Aurore Busser	França	Ballet Gulbenkian: mystère et sensation	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf, Keep Going
16-02-1989	Financial Times	Clement Crisp	Inglaterra	Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf, Keep Going
18-02-1989	The Independent	Judith Mackrell	Inglaterra	Aggressive acts	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf

Data	Jornal	Jornalista	País	Título da notícia	Companhia	Obra
20-02-1989	The Times	Sadler's Wells	Inglaterra	Gulbenkian Ballet	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf
13-04-1989	Folha de S. Paulo	Patricia Leite	Brasil	Cisne Negro ousa e surpreende o publico	Cisne Negro	Sabia e Keep Going
14-04-1989	Estado Minas	Marcel	Brasil	A apoteose do movimento	Cisne Negro	Sabia, Keep Going, de Lés a Lés, Pas-de-deux e peça para toda a companhia
20-05-1989	Vjesnik Zagreb	Jagoda Martincevic	Jugoslávia	Ponosni emisari plesa	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf, Keep Going
27-05-1989	Ljubljana	Breda Pretnar	Jugoslávia	Balet Gulbenkian v gosteh	Ballet Gulbenkian	L' après-midi d'un Faune, Memoria para Edith Piaf, Keep Going
29-08-1989	Jornal da Tarde	Ana Ponzio	Brasil	Cisne Negro, em nova temporada	Cisne Negro	Cânticos Místicos
01-09-1989	Estado de S. Paulo	Poster	Brasil		Cisne Negro	Cânticos Místicos
03-09-1989	Estado de S. Paulo	Helena Katz	Brasil	"Cânticos Místicos", nova aquisição do Cisne Negro	Cisne Negro	Cânticos Místicos
27-12-1989	Estado de S. Paulo	Ana Ponzio	Brasil	O melhor da década	Cisne Negro	Keep Going
00-05-1990	Geneve	Poster	Jugoslávia		Ballet de Genève	Amaramália
00-05-1990	La Grange	Jasmim Peintre	Suíça	Corps et âme	Ballet de Genève	Amaramália
00-05-1990	Ljubljana	Andreja Tauber	Jugoslávia	Odlicen ansambel	Ballet de Genève	Amaramália
11-05-1990	Le Matin	Mi. B	Suíça	Emotion des Genevois	Ballet de Genève	Amaramália
13-05-1990	Lausanne	Patrice Lefrançois	França	Le fabuleux Ballet Gulbenkian	Ballet Gulbenkian	Memória para Edith Piaf
16-05-1990	La Suisse - Genève	Michelle Bulloch	Suíça	L' âme du fado	Ballet de Genève	Amaramália
21-05-1990	La Suisse - Genève	Mi. B	Suíça	Hommage à Amália Rodrigues	Ballet de Genève	Amaramália
23-05-1990	Tribune de Geneve	Benjamin Chaix	Suíça	Le Ballet de Genève obsédé de "fado"	Ballet de Genève	Amaramália
24-05-1990	Bloc - Notes	P.B.	Suíça	Fado, une crétion mondiale	Ballet de Genève	Amaramália
25-05-1990	Geneve Culture	Noticia	Suíça	t voilà le fado genevois!	Ballet de Genève	Amaramália
25-05-1990	Lausanne	I.B.	Suíça	Du corps au fado	Ballet de Genève	Amaramália
26-05-1990	La Suisse - Genève	Mi. B	Suíça	"Fado", corps es âme	Ballet de Genève	Amaramália
27-05-1990	Geneve	Stéphane Bonvin	Suíça	Fado: Genève dance portugais	Ballet de Genève	
03-06-1990	Dnevnik Ljubljana	Noticia	Jugoslávia	Zenevski balet prvic v Ljubljani	Ballet de Genève	
07-06-1990	Vjesnik Zagreb	Breda Pretnar	Jugoslávia	Poetican ugodaj boli	Ballet de Genève	Amaramália

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
13-06-1990	Ljubljanski Dnevnik	Breda Pretnar	Jugoslávia	Celovecerni balet "Fado"	Ballet de Genève	Amaramália
24-06-1990	El Mundo	Patricia Rios	Espanha	El arte de renovarse	Ballet de Genève	Amaramália
02-08-1990	Le Contadin	A. B..	Suíça	Les dernières passions d'un festival	Ballet de Genève	Amaramália
05-08-1990	La Croix Du Midi - Toulouse	Noticia	França	L' été des festivals	Ballet de Genève	Amaramália
05-08-1990	Le Provençal	Noticia	Suíça	"Fado" a Carpentras	Ballet de Genève	Amaramália
06-08-1990	Le Provençal	Noticia	Suíça	Le dernières soirés	Ballet de Genève	Amaramália
07-08-1990	Vaucluse Matin	Noticia	Suíça	Hommage à Amália Rodrigues	Ballet de Genève	Amaramália
07-08-1990	Le Midi Libre	Noticia	Suíça	"Fado": pour la clôtüre	Ballet de Genève	Amaramália
07-08-1990	Le Meridional	Noticia	Suíça	Ce soir, "Fado"	Ballet de Genève	Amaramália
08-08-1990	La Marseillaise	Frédéric Martel	Suíça	Carpentras: deus grandes dames ibériques	Ballet de Genève	Amaramália
08-08-1990	Le Meridional	Florence Hubin	Suíça	le fado à corps (é)perdus	Ballet de Genève	Amaramália
10-08-1990	Vaucluse Matin	P. S.	Suíça	Final em apothéose	Ballet de Genève	Amaramália
11-08-1990	Le Provençal	Noticia	Suíça	Festival passion, festival frisson ...	Ballet de Genève	Amaramália
27-10-1990	La Nazione	R.C.	Itália	Il "balletto di Toscana" per ter sere al verdi	Balletto di Toscana	Amaramália
30-10-1990	Il Tirreno	Cláudio Proletti	Itália	Apri Stravinsky e il trittico seduce	Balletto di Toscana	Amaramália
31-10-1990	L'Unita	António Garganese	Itália	E la danza si fa filosofia	Balletto di Toscana	Holberg Suite
00-11-1990	Il Giornale Della Musica	Noticia	Itália	Um nuovo van manen e poi "Pinocchio"	Balletto di Toscana	Holberg Suite
00-11-1990	Festival de Cuba	Toni Pinera	Cuba	Palabras nuestras en el lenguaje universal	Cisne Negro	Holberg Suite
00-11-1990	Firenze Spettacolo	Noticia	Itália	Tanti Stili per um balletto	Balletto di Toscana	Holberg Suite
18-11-1990	L'Unita	Marinelle Guatterini	Itália	Pulcinella Apollo e la danza	Balletto di Toscana	Holberg Suite
24-11-1990	La Repubblica	Giuseppe Caseiario	Itália	Prossimamente	Balletto di Toscana	Holberg Suite
26-11-1990	La Gazzetta	M.P.	Itália	Il Metastasio apre com la danza	Balletto di Toscana	Holberg Suite
27-11-1990	La Gazzetta	Noticia	Itália	Parla Hans Van Manen, di cui vedremo "In and Out"	Balletto di Toscana	Holberg Suite
27-11-1990	L'Unita	Noticia	Itália	Nina Hagen com Balletto	Balletto di Toscana	Holberg Suite
29-11-1990	La Gazzetta di Firenze	Silvia Poletti	Itália	Um corpo di ballo europeo	Balletto di Toscana	Holberg Suite

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
29-11-1990	Il Tirreno	Gabriele Rizza	Itália	Nella radura della mente	Balletto di Toscana	Holberg Suite
01-12-1990	La Nazione	Eurico Gatta	Itália	La danza há scoperto il rock	Balletto di Toscana	Holberg Suite
04-12-1990	Il Giorno	Elisa Vaccarino	Itália	Brillano le stelle filanti del balletto de toscana	Balletto di Toscana	Holberg Suite
05-12-1990	Il resto del Carlino	Vittoria Ottolenghi	Itália	Pulcinela? Um veneziano che saltella come um turco	Balletto di Toscana	Holberg Suite
1991		Monique Verdussen		La première em Belgique de Gulbenkian Ballet	Ballet Gulbenkian	Keep Going
23-10-1991	De Morgen - Luxemburgo	Paul Verduyck	Luxemburgo	Totaaltheater van weerbarstige emoties	Ballet Gulbenkian	Keep Going
24-10-1991	Gazet Van Antwerpen-Luxemburgo	Ludo Dosogne	Luxemburgo	Gulbenkian Ballet: teatraal em uiders	Ballet Gulbenkian	Keep Going
26-10-1991	De Standaard - Bruxelles	EFM	Bélgica	Sterk Gulbenkian Ballet danst zwakke koreografieén	Ballet Gulbenkian	Keep Going
20-11-1991	Nice -Matin	Aurore Busser	França	Cannes: Toute la ville dance	Ballet Gulbenkian	
23-11-1991	Cannes - Matin	Aurore Busser	França	Danse-passion, danse-tranfiguration	Ballet Gulbenkian	
24-11-1991	Le Figaro	René Sirvin	França	L'amour toujours l'amour!	Ballet Gulbenkian	
17-02-1992	Vjesnik Zagreb	Jagoda Martincevic	Croácia	Vjetar je donio radost	Ballet Gulbenkian	Amaramália
17-02-1992	Vecernji List	Vranko Magclic	Croácia	Pleana Zahvala Pjesmi	Ballet Gulbenkian	Amaramália
17-02-1992	Slobodna Dalmacija	Ivica Buljan	Croácia	Dogadaj sezona	Ballet Gulbenkian	Amaramália
23-06-1992	Croatian National Theatre	Branko Magdiz	Croácia	Oficio	Ballet Gulbenkian	Amaramália
00-11-1993	Magazine "Tanc"	Kaán Zsuzán	Hungria	Gyorsfénykép Európából - II. Rész	Ballet Gulbenkian	Amaramália
11-03-1994	ABC	José Maria Moreiro	Espanha	Lisboa'94: Un rotundo éxito del homenaje "Amaramália"	Ballet Gulbenkian	Amaramália
08-04-1994	Magyar Hirlap	Fuch Livia	Hungria	O Ballet Gulbenkian em Budapeste	Ballet Gulbenkian	Amaramália
1998	Folha de Niterói		Brasil	Neterói e Portugal se encontram no palco, sob o signo da dança	CPBC	Concerto em Sol Maior e Pas-de-deux
1998	Folha de Niterói	M. Ruas	Brasil		CPBC	Requiem
20-12-1998	Público	Maria José Fazenda	Portugal	Três estreias em Lisboa	CPBC	Danças para uma guitarra
2000	Dance Now	Donald Hutera		"Ooray, Henri	CPBC	
2000	Saison de la Dance		França	Vasco sur le bom cap	CPBC	Um tempo para a paz
22-06-2000	Anglo-Portuguese News	Chris Graeme	Portugal	Innovative and avant-garde dance project receives standing ovation	CPBC	Um tempo para a paz

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
00-04-2001	Dance Europe	Emma Manning	Portugal	Touched, Latitudes and Sinfonia	CPBC	
17-05-2001	Entertainment Guide	Chris Graeme	Inglaterra	Work of London choreographer unveiled in Lisbon	CPBC	Labirinto
00-04-2002	24 Horas	Tito Lívio	Portugal	Três tocantes coreografias	CPBC	Requiem
00-02-2002	Dance Europe.net	Emma Manning			CPBC	On Ecstasy and Anguish
16-04-2002	El Mundo	Julia Martin	Espanha	Felicidades, Portugal	CPBC	Concerto, Duo Apassionato e Sinfonia de Requiem
20-04-2002	Expresso	Luciana Leiderfarb	Portugal	Dança além-fronteiras	CPBC	Concerto, Duo Appassionato e Sinfonia de Requiem
22-04-2002	Neue Osnabrücker Zeitung	Von Elke Schröder	Alemanha	Purer Genuss na Leidenschaft	CPBC	Duo Appassionato
23-04-2002	Und Informations ant der Stad Osnabrück	Von M Jeitschko	Alemanha	Gut gezimmertes Tanzparkett	CPBC	Requiem
24-04-2002	Peirodico Independente de Informação Local Comarcal	Marga Riera	Espanha	Música de Ravel, britten y Weber	CPBC	Requiem, Concerto e Duo Appassionato
24-04-2002	Il Peróidico Independente	Marga Riera	Espanha		CPBC	
24-04-2002	Visão	Sara Belo Luís	Portugal	Quem dança...	CPBC	Duo Appassionato, Concertos em Sol Maior, Bailan, Nan e Requiem
02-05-2002	Jornal de Madrid	Eurique Herreras	Espanha	Fuera los corsés	CPBC	Requiem
05-04-2003	ABC	Julio Bravo	Espanha	De primer plato, ensalada	CPBC	Doeto
08-04-2003	El Norte de Castilla	Fernando Herrero	Espanha	Energia desde el suelo	CPBC	Missa e ciclo vai à lua com um menino na mão
11-04-2003	El Mundo	Carlos Torquero	Espanha	Cuerpos abiertos em rosas de sangre	CPBC	Amaramália
24-04-2003	Il Peróidico Independente	Marga Riera	Espanha		CPBC	Amaramália
00-07-2003	Cittá Nuova	Giuseppe Distetano	Itália	Da Lisbona uma rivelazione	CPBC	Amaramália
00-07-2003	Dance Europe	Patrick Hurde	Espanha		CPBC	
19-07-2003	Rovigo	Sergio Garbato	Itália	Il fascino della passione	CPBC	Requiem
19-07-2003	Il Gazzettino	Cristina Targa	Itália	"La Voce e la passione" incanta indagando le vie della spiritualità	CPBC	Amaramália
22-07-2003	Rinascita	Antonino	Itália	Danzando con saudade	CPBC	Amaramália
00-04-2004	Dance Europe	Emma Manning	Inglaterra	British Ballet and Portuguese Fado	CPBC	Amaramália
00-04-2004	Notícias da Amadora	Tito Lívio	Portugal	"AmarAmália": a voz e a alma de um povo	CPBC	Amaramália

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
08-10-2004	New York Post	Clive Barnes	EUA	CPBC Opens Season At Joyve Theater	CPBC	Amaramália
14-10-2004	Público	Lucinda Canelas	EUA	Nova Louque recebe "Amaramália" com entusiasmo	CPBC	Amaramália
14-10-2004	The New York Times	Ana Kisselgoff	EUA	An Onrusk of Yearnibg in a Suite of Encounters Set to Portugal's Fados	CPBC	Amaramália
19-10-2004	The Village Voice	Debora Jowitt	EUA	Dancers From portugal Tease Death With Virtuosity	CPBC	Amaramália
20-10-2004	The Village Voice	Debora Jowitt	EUA	Dying to Dance	CPBC	Amaramália
21-10-2004	Visão	Sara Belo Luis	EUA	"all That" Fado	CPBC	Amaramália
28-10-2004	The Dance Insider	Darrah Carr	EUA		CPBC	Amaramália
13-03-2005	Balarm.it	Elena Beninati	Itália		CPBC	Amaramália
18-03-2005	Corriere Dell' Umbria	Ermanno Romanelli	Itália	Amaramalia, la danza si fonde com il fado	CPBC	Amaramália
19-03-2005	La provincia di Perugia	Ermanno Ramanelli	Itália		CPBC	Amaramália
22-03-2005	Il Correire Dell'Unbria	Ermanno Ramanelli	Itália	"Amaramalia", di Wellenkamp um balletto travolgente	CPBC	Amaramália
25-03-2005	La Nuova Venezia	Roberyto Lamantea	Itália	Fado, il canto della nostalgia	CPBC	Amaramália
25-03-2005	Il Gazzettino	Paola Bruna	Itália	"Amaramalia", omaggio in danza al mondo del fado	CPBC	Amaramália
06-04-2005		Daniel Tércio		Amaramália	CPBC	Amaramália
13-10-2005	Balarm.it	Elena Beninati	Itália	La danza portuguesa di Amaramalia-Abandono	CPBC	Amaramália
26-01-2006	Mannheimer-Morgen	Ralf-Carl Langhals	Alemanha	Sehnsucht und Melancholie	CPBC	Amaramália
28-01-2006	Die Rheinpfalz	Von Unserer Marx	Alemanha	Starke Frauen	CPBC	Amaramália
28-01-2006	Rhein Neckar Zeitung	Von Isabelle e Neumann Cosel	Alemanha	Die Entdeckung vonBewegungsqualität	CPBC	Amaramália
31-01-2006	Rheinischer Generalanzeiger	Von Anne - Kathrin Reif	Alemanha	Pina Bausch auf Portugiesisch	CPBC	Amaramália
31-01-2006	Bergischer Merhur	Gisela Schoeckel	Alemanha	Tanz der Sehnsucht im Teo Otto Theater	CPBC	Amaramália
01-02-2006	Badische Zeitung	Michael Baas	Alemanha	Gepflegte Melancholie	CPBC	Amaramália
02-02-2006	Basler Zeitung	Johanna Otter	Alemanha	Fado fur die Beine	CPBC	Amaramália

Data	Jornal	Jornalista	Pais	Título da notícia	Companhia	Obra
04-02-2006	Badische Zeitung	Martina David-Wenk	Alemanha	Ein Denkmal Fur die Konigin	CPBC	Amaramália
04-02-2006	Oberadisches Volksblatt	Von Jurgen Scharf	Alemanha	Von der Lust, traurigzu sein	CPBC	Amaramália
01-03-2007	Gazzetta de Sud	Domenico Malara	Itália	Tanta passione in um turbino di forme in movimento	CPBC	Cilea e Requiem
01-03-2007	Calabria	Luísa Bellissimo	Itália	Danza in scena L'amore assoluto	CPBC	Do outro lado e Requiem
23-06-2007	Expresso	Cláudia Galhós	EUA	Dança Portuguesa à Conquista de Nova Iorque	CPBC	Sete Sonhos de Pássaros e Requiem
03-07-2007	Público	Luísa Roubaud	Portugal	Dança português suave	CPBC	Sete Sonhos de Pássaros e Requiem
07-07-2007	Expresso	Daniel Tércio	Portugal	O desejo do céu	CPBC	Sete Sonhos de Pássaros e Requiem
00-10-2007	Dance Europe	Emma Manning	Inglaterra	Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo	CPBC	Sete Sonhos de Pássaros
26-07-2008	Expresso	Cláudia Galhós	Portugal	Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo	CPBC	Eurídice e Instante
00-05-2011	Expresso	Patrick Hurde	Portugal		CPBC	
00-11-2011	Dance Europe	Emma Manning	Alemanha	Balletthagen Tanz Gala	CPBC	Amaramália
27-05-2012	Público		Portugal	Utilidade pública para uma companhia em grandes dificuldades	CPBC	Amaramália
28-08-2012	Expo 2012		Coreia do Sul		CPBC	Pasacaglia
07-03-2014	Kustzone	Paul Rooyackers	Holanda		CPBC	
05-03-2014	Diário de Notícias	Maria João Caetano	Portugal	O fado também se dança na capital holandesa	CPBC	Amaramália
22-07-2022	Jornal de Notícias	Catarina Ferreira	Portugal	Sem inquietude não fazemos nada	CPBC	Amaramália