



ARTE E REVOLUÇÃO: DE QUE COR SÃO OS CRAVOS VERMELHOS DE ABRIL?

Será que “o processo revolucionário que estamos a atravessar teve efetivamente reflexo” na dança?

Could it be that “the revolutionary process we are currently undergoing has indeed been reflected” in dance?

¿Es posible que «el proceso revolucionario que estamos viviendo haya tenido un reflejo efectivo» en la danza?

Ana Bigotte Vieira¹

orcid.org/0000-0001-6402-8991

anabigottevieira@gmail.com

Recebido em: 19 set. 2025.

Aprovado em: 07 abr. 2026.

Publicado em: 30 jun. 2026.

Resumo: Neste artigo procura-se proceder a uma reflexão sobre a relação entre a dança e o 25 de Abril por via da descrição densa de diferentes episódios que marcaram a história da dança em Portugal das décadas de 1960 a 1990. Procura-se, com isso, contribuir para uma discussão sobre história cultural e periodização, propondo, em particular, que uma sua compreensão apurada necessita de ter em conta marcos outros que não os da história política ou económica e uma periodização longa, que procure entrever continuidades para além das rupturas. Incidindo sobre quatro momentos históricos – 1975 (PREC), 1961 (início das lutas de libertação nas então colónias, portuguesas), 1984 (momento em que o país está prestes a entrar para Comunidade Económica Europeia), 1996 (período de abundância que antecede a Expo 98) – e inter-relacionando a História da Dança com a História Cultural e Social do país o artigo propõe uma compreensão situada da história da dança, relacionando estética e política. Propõe em particular a necessidade de se analisarem as transformações culturais na média e longa duração e sugere o estabelecimento de marcadores específicos destas para os justapor aos consensuais marcadores de história política e económica.

Palavras-chave: 25 de Abril de 1974; Balé; Antifascismo; Nueva Danza Portuguesa; Fundación Calouste Gulbenkian.

Abstract: This article examines the relationship between dance and the 25th of April through a focused analysis of key episodes in the history of dance in Portugal from the 1960s to the 1990s. It contributes to debates in cultural history and periodization by advocating a long-term perspective that moves beyond strictly political and economic frameworks, attending instead to both continuities and ruptures. Focusing on four historical moments—1961, 1975 (PREC), 1984, and 1996—the article situates the history of dance within the broader cultural and social history of the country, highlighting the interplay between aesthetics and politics. It argues for the need to analyze cultural transformations over the medium and long term and proposes the establishment of specific cultural markers that can be juxtaposed with the consensual markers of political and economic history.

Keywords: 25 April 1974; Ballet; Anti-fascism; New Portuguese Dance; Calouste Gulbenkian Foundation.

Resumen: En este artículo se pretende reflexionar sobre la relación entre la danza y el 25 de abril a través de una descripción detallada de diferentes episodios que marcaron la historia de la danza en Portugal entre los años sesenta y noventa. Con ello se pretende contribuir a un debate sobre historia cultural y periodización, proponiendo, en particular, que una comprensión precisa de la misma debe tener en cuenta otros marcos además de los de la historia política o económica, así como una periodización a largo plazo que busque vislumbrar continuidades más allá de las rupturas. Centrándose en cuatro momentos históricos —1975 (PREC), 1961 (inicio de las luchas de liberación en las entonces colonias portuguesas), 1984 (momento en que el país está a punto de entrar en la Comunidad Económica Europea), 1996 (período de abundancia que precede a



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal.

la Expo 98)— y al interrelacionar la Historia de la Danza con la Historia Cultural y Social del país, el artículo propone una comprensión situada de la historia de la danza, relacionando estética y política. Propone, en particular, la necesidad de analizar las transformaciones culturales a medio y largo plazo y sugiere el establecimiento de marcadores específicos de estas para contraponerlos a los marcadores consensuados de la historia política y económica.

Palabras clave: 25 de abril de 1974; ballet; antifascismo; Nueva Danza Portuguesa; Fundación Calouste Gulbenkian.

Será que o processo revolucionário de 1974-1975 teve reflexo na dança em Portugal? Um antifascismo que atravessa décadas e corpos

1975 – Dançar na fábrica: o fabrico da dança

(Preâmbulo)

Pode o “espetáculo ballet ser levado até às camadas populares e ter efetivamente reflexo relativamente ao processo revolucionário que estamos a atravessar?”. Esta questão é levantada na fábrica de tintas Robbialac, durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), após uma apresentação da principal companhia de dança do país, o Ballet Gulbenkian², aos trabalhadores, no próprio espaço da fábrica. Quem a coloca é um trabalhador que está na assistência, durante uma sessão de esclarecimento sobre balé e mudança revolucionária que intercala a apresentação de trechos dançados pelos bailarinos. O evento foi filmado pela televisão pública portuguesa (RTP) e encontra-se agora disponível *online* nos seus arquivos³, sendo igualmente a cena inicial do documentário *Um corpo que dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005*, de Marco Martins (2022),

que traça um percurso pela história da dança em Portugal no século XX até à extinção abrupta daquela que foi a sua mais importante companhia, o Ballet Gulbenkian.

À luz de hoje, é evidente que esta cena, a ida do Ballet Gulbenkian à Robbialac em 1975, dá conta, antes do mais, de um encontro entre dois mundos que se pressentem bem distantes e separados, como se atesta pelos corpos e gestos, tão distintos, de operários e bailarinos: a atenção do *cameraman* aos pormenores e o foco nos rostos não deixa dúvidas a esse respeito. Mas dois mundos que, por um instante, ali, se cruzam enquanto comuns, abertos à construção conjunta⁴.

De ambos os lados, a atenção é total e pressente-se alguma impaciência, alguma urgência mesmo. Mas total engajamento, físico até, com o que está a acontecer: os gestos dos bailarinos são seguidos ao detalhe. E de ambos os lados são sobretudo os homens quem, terminada a demonstração, toma a palavra – e com ela o tempo da palavra –, enquanto o olhar das mulheres e das crianças se prende nos pormenores dos corpos dos bailarinos, a sua roupa, os seus gestos, os seus hábitos.

Carlos Trincheiras⁵, interlocutor principal por parte do Ballet Gulbenkian, dá conta do nascimento do balé na corte de Luís XVI como linguagem da aristocracia, linguagem essa, segundo ele, agora acessível aos operários que, tão intrigados e divertidos como desconfiados, o escutam. E explica igualmente a necessidade de se ter acesso a sete anos de treino diário profissional para atingir semelhantes resultados. E se este número (sete!) acentua, de imediato, o abismo entre os dois mundos (e o paternalismo de um face ao outro), ele parece poder

² Entre a criação do Grupo Gulbenkian de Bailado, mais tarde Ballet Gulbenkian, em 1965, e a sua extinção, em 2005, produziu-se em Portugal um número de peças incomparavelmente superior a qualquer período anterior. E o tempo de atividade (1984-2002) do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) da Fundação Calouste Gulbenkian correspondeu a uma frenética atualização de repertório, pondo finalmente a produção coreográfica do país em sintonia com as tendências na área. Quer através do Ballet Gulbenkian, que protagonistas da Nova Dança Portuguesa integraram, quer com o ACARTE, que potenciou a ruptura que operaram, o panorama da dança mudou radicalmente no país.

³ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/situacao-do-ballet-gulbenkian/>. Acesso em: 17 ago. 2025.

⁴ O Ballet Gulbenkian, cuja história ainda está em grande medida por fazer e cujos arquivos permanecem pouco investigados, haveria de se apresentar em contextos fabris pelo menos até meados dos anos 1980, como atestam os seus arquivos, onde encontrei brochuras de apresentações no complexo fabril da CUF (Barreiro) na década de 1980, por exemplo.

⁵ Carlos Trincheiras integrava nesta altura a Comissão Artística que dirigiu, até 1977, o grupo em autogestão dos bailarinos e trabalhadores após a demissão do seu diretor pouco depois da revolução.

contribuir, quem sabe, para ajudar a equiparar o labor da dança ao de um operário altamente especializado – cooperando no encontro entre dois fazeres distintos: o do trabalho cultural e o do trabalho operário (ambos fazeres, ambos produção humana, comum).

Numa cena tão repleta de contradições como de linguagem da época, de tom marcadamente socialista, a resposta à pergunta inicial dissolve-se, tautologicamente, na constatação do encontro: seria a própria presença ali do Ballet Gulbenkian o reflexo do dito processo revolucionário. E a conversa segue por outros caminhos, guiada pela mão das mulheres que demonstram um grande interesse pelos gestos dos bailarinos na pausa, chegando mesmo alguém a interrogar diretamente as bailarinas sobre os seus hábitos físicos, em particular o fato de – sendo mulheres e, ainda por cima, dadas à prática física, fumarem tanto.

– O que nos conta este inusitado encontro na fábrica de tintas?

– Quem pode tomar a palavra, e sobre que assuntos?

– Qual a relação entre a dança e a Revolução portuguesa?

– Que contradições visíveis e invisíveis alberga esta cena e o que poderá ter significado então? Como a vemos hoje?

– E se invertêssemos a questão, substituindo espetáculo de balê por dança: "será que o processo revolucionário que estamos a atravessar" teve efetivamente reflexos na dança (e não a dança no processo revolucionário)⁶?

Procuo neste artigo problematizar esta questão por via da descrição densa (Geertz, 1973) de alguns episódios relativos à história da dança no país, contribuindo assim para uma discussão mais alargada sobre história cultural e periodização (Bebiano, 2010; Trindade, 2014). Proponho, em particular, que uma compreensão apurada das transformações culturais que então ocorrem necessita de ter em conta uma periodização longa e marcos outros que não apenas os

da história política, militar ou econômica (Trindade *et al.*, 2015). Ou, por outras palavras, que é necessário encontrar marcadores específicos destas transformações culturais para os justapor aos marcadores políticos de 1961 (início das guerras de libertação das então colónias portuguesas), 1973 (crise petrolífera), 1974 (Revolução dos Cravos) e 1975 (25 de Novembro), 1977 (primeira intervenção do Fundo Monetário Internacional em Portugal), 1986 (entrada de Portugal para a Comunidade Econômica Europeia), para referir apenas alguns casos possíveis.

Recorrerei, para tal, a exemplos retirados de pesquisas recentes. Muito embora sejam apresentados de forma fragmentária, estes exemplos, que tanto antecedem como prolongam a cronologia estrita do processo revolucionário, devem ser lidos em relação, agrupando-se em quatro blocos: "1975. Dançar na fábrica: o fabrico da dança" - preâmbulo; "1961. Ritmo Violento"; "1984. O que vamos ser"; "1996. Nós tínhamos corpos fascistas". Cada um destes blocos se encontra indexado a uma data e – juntos – contribuem para traçar novas cronologias para a dança a que outros pontos se poderiam acrescentar, caso a historiografia da dança no país tivesse meios e formas de se desenvolver de modo sistemático e continuado (Vieira *et al.*, 2025). Esta é também uma chamada de atenção para o grande descaso que existe em relação à historiografia da dança e aos arquivos de dança no país, e ao modo episódico como a história da dança tem vindo a ser tecida (Sasportes, 1970, 1979; Vieira *et al.*, 2025).

Assim, sem perder de vista a Revolução de Abril de 1974 e os seus efeitos na dança, procuro estender a periodização até momentos tão recuados como o início da ação de Maria Madalena de Azeredo Perdigão no Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, a partir do início dos anos 1960, em particular a partir de 1961 e do apoio à criação do Centro Português de Bailado; ou, uma década mais tarde, a partir de 1971, a sua ação na Comissão Orientadora para

⁶ Ou, mais especificamente, dança teatral. Ver, a este respeito, Fazenda (2012) e Sasportes (1979).

a Reforma do Conservatório Nacional no âmbito da reforma Veiga Simão⁷ (Teixeira, 2014; Vieira, 2022). Estes dois momentos podem, no meu entender, ser vistos como contribuindo para, ou mesmo – de um ponto de vista cultural – antecipando, a Revolução. Do mesmo modo, sugiro que o seu trabalho enquanto fundadora e diretora do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos 1980 pode ser visto como prolongando, por outros meios e para outras gerações, o seu trabalho anterior; isto é, continuando a revolução e fazendo-a, eventualmente, chegar aos nossos dias, entre outros, por via da Nova Dança Portuguesa, de que por último se falará (Vieira, 2014, 2016)⁸.

Interessa-me nestes exemplos, por um lado, dar conta de um oposicionismo antifascista latente que atravessa corpos e gerações e contribui para construir e consolidar a Revolução portuguesa, fazendo-a não só ter um substrato para eclodir, de fato, como para perdurar e chegar aos dias de hoje. E, por outro lado, contribuir para um pensamento dilatado da cronologia que tenha em conta atores específicos e diversos, situados nos seus contextos particulares, e razões distintas dos marcos tradicionais da história política ou económica global (Trindade *et al.*, 2015). Ou, por outras palavras, procuro ajudar a construir uma história da dança atenta às circulações e aos consumos culturais do tempo que é o seu, e que não caminha necessariamente para a narrativa do suposto atraso em direção às vanguardas centro-europeias e norte-americanas ou outras; antes entenda esse mesmo dito atraso com os vários pesos e medidas que a seu tempo foi tomando – enquanto motor para agir, desculpa para não agir, lacuna irremediável, fatalidade endêmica... isto é, entendendo a própria narrativa do atraso como um agente específico em con-

textos específicos, motivando decisões concretas tomadas por pessoas concretas em determinados momentos históricos⁹.

Neste sentido, utilizo o fragmento, o episódio e a indexação cronológica como formas de chamar a atenção para aporias e paradoxos característicos de momentos históricos bem delimitados, que, porém, fazem ressaltar uma continuidade histórica que busco sublinhar (no caso, por via destes exemplos ancorados especificamente num antifascismo latente) – e que as ruturas históricas¹⁰ que caracterizam a história do século XX português contribuem para encobrir.

1961 – Ritmo Violento

“Impressionou sobremodo a plateia”: a receção

Em 1961, num espetáculo organizado pela Juventude Musical Portuguesa, estreia-se no Teatro São João, no Porto, o Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado, precursor do Grupo Gulbenkian de Bailado – mais tarde Ballet Gulbenkian (1965-2005). No mesmo ano tem início, em Angola, a luta armada contra o colonialismo português. De entre as várias peças em programa sobressai *Ritmo Violento*, que o crítico Luís de Carvalho e Oliveira destacou em *Problemas do ballet em Portugal*, livro publicado pela editora oposicionista Seara Nova. Segundo o autor, ao ovacionar o bailado, o público “vivía o seu fundo anti-racista e contrário a discriminações, a lutas de raças, propenso a uma paz de progresso e de bem-estar para brancos e para negros” (Oliveira, 1962, p. 55-56). Escreve Oliveira (1962, p. 54-56):

Num espectáculo apresentado pelo mesmo Grupo Experimental de Ballet em Novembro,

⁷ A respeito da reforma Veiga Simão, ver Stoer (1983).

⁸ Socorro-me neste percurso de um conjunto de teses que enunciei anteriormente. Neste sentido, o presente artigo repete, resume e reformula trechos anteriormente escritos, propondo-lhe um novo nexos, para com eles formular um novo argumento que nos anteriores se pressentia, sem, porém, ter sido alguma vez enunciado de forma aberta.

⁹ Ver, a este respeito, a tese de António Pinho Vargas, *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu* (Vargas, 2011).

¹⁰ Para quem cresceu em Portugal nas décadas de 1980 e 1990 e estudou pelos livros de história então em vigor, o século XX português é difícil de apreender na sua continuidade, aparecendo como que em blocos totalmente estanques e sem relação entre si a ditadura de Salazar e Caetano, a Revolução e o período de entrada para a CEE com a prosperidade económica que se lhe seguiu, isto para não falar de uma total ausência, então, de narração do passado colonial.

no Tivoli, em Lisboa, verificou-se que, de entre todos os bailados apresentados, um, pelo seu descritivo, pelo seu assunto, pelos termos da narração e pelo momento que se vivia (momento este que obrigava, a todos os títulos, a uma visão clara sobre o problema do racismo), o *Ritmo Violento*, que tinha um conteúdo ligado ao problema da luta de raças, impressionou sobremaneira a plateia. Ali pôde, efetivamente, verificar-se quanto é o povo português anti-racista e por uma sociedade multi-racial. Ovacionando o bailado, certamente, não ovacionava apenas o desempenho, sem dúvida, de alto nível, mas, principalmente, vivia o seu fundo anti-racista e contrário a discriminações, a lutas de raças, propenso a uma paz de progresso e de bem-estar para brancos e para negros. *Ritmo Violento* é a prova de que não é necessário que a arte desça a um nível inferior para se tornar acessível àqueles que não vivam na torre de marfim das artes e dos artistas. *Ritmo Violento*, do ponto de vista formal, é um bailado perfeito. Não cedeu nem um único passo, não recuou um palmo para forçar a acessibilidade da plateia, mas como é o seu conteúdo que conduz a forma, tudo quanto poderia chocar, do ponto de vista formal, aparece inteiramente harmonioso e de acordo com a necessidade da expressão da sua temática.

Arquivo e redescoberta

Em 2020-2022, a pesquisa para a quinta edição do projeto *Para uma timeline a haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal*¹¹, a apresentar em Serralves (Porto), foi interrompida pela pandemia que motivou o fecho de bibliotecas e arquivos. Isto levou à procura *online*, em sites de alfarrabistas e arquivos digitais, de *ephemera* e de edições de dança que o projeto veio a compilar ou adquirir. Foi neste contexto que foi encontrado o livro de Luís de Carvalho e Oliveira, fonte primária praticamente desconhecida e pouco utilizada no âmbito das parcas historicizações da dança no país. Este contexto representou igualmente um ponto de viragem no projeto *Para Uma Timeline a Haver...*, que até então sistematizara sobretudo informação disponível em fontes secundárias, motivando mais pesquisa

em fontes de época.

No ano seguinte, a pesquisa para *Um corpo que dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005*, documentário de Marco Martins, realizado com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, propiciou o acesso a uma grande quantidade de arquivos audiovisuais de dança, em particular dos Arquivos RTP, da Fundação Calouste Gulbenkian e de acervos pessoais dos coreógrafos, o que simbolizou outro marco no âmbito das investigações sobre dança no país. É neste contexto que são descobertas imagens em movimento de *Ritmo Violento* nos Arquivos RTP, num excerto do noticiário nacional. A peça, com música *rock'n'roll* de Johnny Mandel gravada e amplificada, tem uma matriz urbana; os bailarinos estão de ténis e roupa *prêt-à-porter* e, ao estilo do filme *West Side Story*, retrata-se um caso de segregação racial com um dos bailarinos em *blackface*¹².

E se a obra parece ser de denúncia de uma sociedade racista e segregadora, e se a leitura que dela o crítico então faz parece ser essa mesma, como interpretar a presença de um bailarino branco de cara pintada de negro, estando a prática do *blackface* frequente associada a situações derrisórias e humor racista¹³?

De que forma um espetáculo que se entende, pela crítica como oposicionista, como emancipador estaria então a prolongar práticas hoje entendidas como racistas e segregadoras? O que nos pode isto dizer sobre os meios do espetáculo e da dança de então? Como entender isto de forma cruzada com o esforço de profissionalização da dança a que o Grupo Experimental de Ballet dá corpo¹⁴? De que forma entender estas aparentes contradições? Qual a leitura a fazer hoje das palavras de Luís de Carvalho e Oliveira? E das imagens? E que nos pode isto querer dizer sobre o início do que viria a ser o Ballet Gulbenkian? Que histórias mais haverá por saber?

À luz do passado recente, sobretudo da década

¹¹ Para uma descrição detalhada das várias fases do projeto, ver Vieira, Martins e Oliveira (2020, 2022); e ainda a dissertação de mestrado em Estudos de Teatro de Laura Rozas (2023).

¹² Chama-se *blackface* ao ato de um ator ou atrizes brancos pintarem a cara de negro para representarem – frequentemente de forma pejorativa e derrisória com o objetivo de ridicularizar – as pessoas negras.

¹³ A respeito do *blackface* em Portugal ver Cardão (2020). Em 2023 o espetáculo *Blackface* de Marco Mendonça (Festival Alcantara 2023) colocou o tema na ordem do dia, dando a ver uma série de "habituais" práticas de *blackface* na cultura mediática nacional.

¹⁴ Mesmo que um bailarino profissional, com treino de balé, numa altura em que rareariam bailarinos homens com este tipo de treino.

de 1990 e inícios de 2000 (com a presença bem implementada das temporadas regulares de balé no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian e da popularidade do Ballet Gulbenkian na cena balética nacional e internacional por via das abundantes *tournées*) tínhamo-nos habituado a associar o Ballet Gulbenkian ao preciosismo técnico dos corpos, ao rigor do seu desempenho e à inventividade das propostas cênicas e coreográficas de feição moderna¹⁵, como se a companhia sempre tivesse sido assim.

E, agora, era necessário entendê-la a uma outra luz, percebendo o contexto exato de produção deste pequeno e amador espetáculo inaugural. Tal exigia que se colocasse a companhia em relação com a ação do seu precursor, o Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado e, antes ainda, de uma associação muito anterior, de feição oposicionista, a Juventude Musical Portuguesa, pois é esta associação que organiza a *soirée* de estreia do Grupo.

Maria Madalena Biscaia de Azeredo Perdigão, previamente ao seu trabalho na Fundação Calouste Gulbenkian como diretora do Serviço de Música (onde fundaria o Coro, a Orquestra e, mais tarde, o Grupo Gulbenkian de Bailado), é a representante em Coimbra da Juventude Musical Portuguesa o que aponta para uma continuidade entre discussões tidas neste âmbito e a ação do Serviço de Música, que dirige¹⁶.

E se a obra *Ritmo Violento* era, em 2020-2022, praticamente (para não dizer totalmente) de-

sconhecida, não constando em quase nenhuma história da dança no país¹⁷, os dados de que se dispunha para contextualizar a sua produção eram igualmente muito escassos: os arquivos da Juventude Musical Portuguesa encontravam-se intocados na Torre do Tombo, a obra de Madalena Perdigão encontrava-se muito pouco estudada¹⁸, as investigações sobre o Ballet Gulbenkian rareavam, e os acervos de alguns dos seus protagonistas, quando conservados e à guarda de instituições, estavam ainda por tratar¹⁹.

Contexto de produção: do Centro Português de Bailado ao Grupo Gulbenkian de Bailado

O Centro Português de Bailado foi uma associação cultural no modelo dos *ballets clubs* ingleses que procurava criar condições para o fomento da dança no país, formando bailarinos, público e um grupo profissional – profissionalizando a sua prática e contribuindo para a discussão da dança entendida enquanto arte, ajudando a separá-la da propaganda nacionalista ou do ensino das boas maneiras para as elites femininas²⁰.

Fundada com o patrocínio do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian em 1960 por, entre outros, José Sasportes e Wanda Ribeiro da Silva (membros ativos da Juventude Musical Portuguesa, a avaliar pelos seus boletins), abarcava uma escola, um centro de documentação, um sector de edições e a realização de conferências – e estabeleceu-se tendo por base um curso

¹⁵ A este respeito, o documentário *Um corpo que dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005*, de Marco Martins (2022), é exemplar.

¹⁶ Por fazer está um estudo apurado das interligações entre a programação do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian sob a direção de Madalena Perdigão e as discussões sobre estética e mesmo pedagogia musical tidas no seio da Juventude Musical Portuguesa: é de notar, por ex. que o método de Edgar Willems, por exemplo (que mais tarde o Serviço de Música ajudará a implementar no país) havia já sido apresentado em Portugal e discutido neste contexto.

¹⁷ Exceção feita a Laginha (2014). A revisitação da obra na Fundação Calouste Gulbenkian aquando do ciclo dança não dança (VII edição do Project Para uma Timeline a Haver) sob a direção do coreógrafo André Cabral e a conversa que se lhe sucedeu terá contribuído, porventura, para a resgatar. Ver a este respeito <https://gulbenkian.pt/agenda/ritmo-violento/> (Acesso em: 21 jan. 2025).

¹⁸ Em 2020 ainda não tinha sido editado o volume *Vamos correr riscos – Textos escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão (1923-1989)*. Ver, a este respeito, Nery e Almeida (2023).

¹⁹ Disto eram, à data, exemplo os espólios de Águeda Sena ou de Patrik Hurde, parcialmente à guarda do Museu Nacional do Teatro e da Dança. E, de forma mais premente ainda, o gesto de José Sasportes ao doar a sua biblioteca pessoal ao então Museu Nacional do Teatro, motivando o renomear deste museu como Museu Nacional do Teatro e da Dança, o que levou também à criação posterior do prémio “Estudar a dança”.

²⁰ No pós-Segunda Guerra Mundial assiste-se a uma crescente proliferação de apresentações de dança norte-americana e inglesa nas principais cidades do país. Estas são frequentemente recebidas em novos e bem apetrechados espaços comerciais de propriedade privada como o Teatro Tivoli, em Lisboa, local privilegiado para a apresentação de dança neste período, mas também no recém-nacionalizado Teatro São Carlos, que funciona como um palco oficial para a dança. Recém-abertos espaços cosmopolitas com cinema, como o Império, o São Jorge ou o Monumental, também em Lisboa, acolherão *matinées* de dança. Lentamente vai sendo cultivado, por certos segmentos da população, um tipo de vivência cosmopolita que não se revê integralmente no retrato do país apresentado pelo Grupo de Bailados Verde-Gaio.

para bailarinos e um plano para a divulgação do bailado (Vieira *et al.*, 2025).

Em 1961, o curso, orientado por Norman Dixon, deu lugar ao Grupo Experimental de Ballet que, em 1965, seria integrado na Fundação Calouste Gulbenkian com direção artística de Walter Gore. Este levará então a cabo a profissionalização da companhia, que passa a chamar-se Grupo Gulbenkian de Bailado (Laginha, 2014; Leça, 1991; Ribeiro; Sasportes, 1991). Pergunta Walter Gore em 1965, quando assume a direção do Grupo: "Porque não há-de um bailarino triunfar em Portugal? E por que não há-de haver actualmente uma brilhante temporada de bailado em Lisboa, seguida de *tournées* por todo o país?" (Gore, 1965). No âmbito dos Festivais Gulbenkian de Música e sob a sua direção, o grupo percorre o país apresentando dança em sítios com condições muito distintas, dando a ver espetáculos de uma qualidade e complexidade como poucas vezes ou nunca tinha sido visto anteriormente (Martins, 2022).

Entre 1970 e 1974, o Grupo Gulbenkian de Bailado terá como diretor artístico Milko Šparemblek²¹, que o transformará numa companhia de vocação moderna com "repertório próprio". A Revolução de 1974 fará com que se procure alargar o alcance do grupo, que passará a chamar-se Ballet Gulbenkian²².

O Ballet Gulbenkian

Entre a criação do Grupo Gulbenkian de Bailado, em 1965, e a sua extinção, já sob a designação de Ballet Gulbenkian, em 2005, produziu-se em Portugal um número de peças "incomparavelmente superior" a qualquer período anterior, e o tempo de atividade do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE)

da Fundação Calouste Gulbenkian corresponde a uma "frenética actualização de repertório" (Ribeiro; Sasportes, 1991), pondo finalmente a produção coreográfica do país em sintonia com as tendências na área. Quer através do Ballet Gulbenkian, que protagonistas da Nova Dança Portuguesa integraram, quer com o ACARTE, que potenciou a ruptura que operaram, o panorama da dança mudou radicalmente no país. No âmbito da dança, muito se deve a Madalena Perdigão, diretora do Serviço de Música entre 1958 e 1974 e do ACARTE entre 1984 e 1989.

A incorporação do Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado e a criação do Grupo Gulbenkian de Bailado, em 1965, representam uma alteração sem precedentes na profissionalização dos seus membros, e a inauguração do Grande Auditório, em 1969, na infraestrutura técnica de palco (Ribeiro; Sasportes, 1991). O Ballet Gulbenkian com a qualidade estética e artística que sempre o caracterizou, a atenção à regularidade das temporadas, o esforço colocado na formação de bailarinos e na intensa circulação nacional e internacional foi, em grande medida, o eixo central da cultura de dança em Portugal desde a sua fundação até à sua contestada extinção em 2005.

A juventude de Madalena Perdigão em Coimbra

No início dos anos 1950, Madalena Biscaia (mais tarde Perdigão) é, em Coimbra, a representante da Juventude Musical Portuguesa. A 12 de fevereiro de 1957, antes ainda da sua entrada para a Fundação Calouste Gulbenkian, publica o artigo "Festivais em Coimbra?!" no *Diário de Coimbra*. Neste texto defende que "possa haver

²¹ A direção de Milko Šparemblek corresponde à abertura recente da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e à entrada em funcionamento do Grande Auditório, cujas potencialidades cénicas aproveitará colaborando com artistas plásticos como Artur Rosa ou Nadir Afonso. Corresponde igualmente ao fim dos Festivais Gulbenkian de Música e a uma maior concentração da atividade da Fundação na capital, do que resultará uma aposta na formação (com a criação de um curso de iniciação ao bailado para crianças) e na pesquisa coreográfica (são apresentadas 44 coreografias originais de coreógrafos como Paul Sansardo, Lar Lubovitch, Milenko Banovich, Michel Descombey, Carlos Trincbeiras, Águeda Sena, Armando Jorge, Fernando Lima, António Rodrigues, Patrick Hurde, Jim Hughes ou Jorge Garcia). É nesta altura, e com a intensa circulação das criações originais, que a companhia se torna internacionalmente reconhecida (Ribeiro; Sasportes, 1991).

²² A criação da Comissão de Trabalhadores da Fundação Calouste Gulbenkian — que produziu dezenas de propostas que a administração, não lhes reconhecendo legitimidade, considerou "intoleráveis" — teve grande importância na reconfiguração da orgânica da Fundação após 1974. É neste contexto que o Grupo Gulbenkian de Bailado muda o nome para Ballet Gulbenkian, entra em autogestão artística e a orientação da companhia é assumida por uma comissão eleita, de que fazem parte Carlos Trincbeiras, Ger Thomas e Vasco Wellenkamp. No entanto, este período na vida desta instituição encontra-se ainda em grande medida por estudar.

em cada época dezenas de concertos, muitos deles gratuitos", "vários espetáculos de ópera" e que para o fazer se aproveitem os "magníficos cenários naturais da cidade" (Nery; Almeida, 2023). Este artigo foi encontrado nos arquivos da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) na Torre do Tombo, em Lisboa, no dossier relativo a Madalena Perdigão, junto a uma série de relatórios policiais sobre os oposicionistas daquela cidade universitária que o informador "Inácio" diligentemente enviava para Lisboa.

Uma investigação em torno dos anos de formação de Madalena Biscaia em Coimbra, nas décadas de 1940 e 1950, dá a ver sucessivos momentos de organização da oposição ao Estado Novo. Estes começam na década de 1930, antes ainda da II Guerra Mundial, pela tentativa de organização de uma frente popular solidária com os companheiros antifranquistas espanhóis que leva à prisão, entre outros, do matemático João Farinha (mais tarde primeiro marido de Madalena Biscaia) e do compositor Fernando Lopes-Graça, professor no Instituto de Música de Coimbra (onde tem Madalena Biscaia como jovem aluna), e ambos são presos e enviados para o Forte de Caxias, perto de Lisboa, em 1936.

Aluna de matemática na Universidade de Coimbra na década de 1940, onde integra o TEUC – Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra (com figuras oposicionistas como o teatrólogo Manuel Deniz Jacinto ou o psicopedagogo Arquimedes da Silva Santos, ambos ativos no círculo neorrealista de João José Cochofel), e estudante de música no Instituto de Música de Coimbra, Madalena Biscaia participa, em 1946, num abaixo-assinado dirigido à jornalista feminista Maria Lamas que preconiza a criação de uma delegação em Coimbra do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (Correia, 2013).

Na segunda metade da década de 1940, os relatórios do PIDE "Inácio" levam-nos às movimentações do MUD Juvenil em Coimbra, tendo como figura marcante o advogado (e mais tarde político) oposicionista Francisco Salgado Zenha e um dos pontos altos a apresentação de Maria Barroso (mais tarde esposa do oposicionista Mário

Soares) no espetáculo *A casa de Bernarda Alba* no Teatro Avenida, amplamente aplaudida pelo círculo oposicionista da cidade, que lhe haveria de custar a carreira como atriz.

A representação em Coimbra da Pró-Arte, do Círculo de Cultura Musical, do Orpheon Portuense e da Juventude Musical Portuguesa, ativas associações dedicadas ao fomento do ensino e da prática da música (Teixeira, 2014), marca a atividade de Madalena Biscaia Farinha que, para além de dirigir um programa radiofónico na Emissora Nacional, organiza cursos e espetáculos com a ambição maior de que um dia a cidade possa acolher um festival, facilmente apreendida no texto "Festivais em Coimbra?!" que então escreve.

Em 1957, a morte prematura de João Farinha em Paris, bolseiro da recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian, alteraria drasticamente o curso da vida de Madalena Biscaia Farinha.

De regresso ao país, o presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, José de Azeredo Perdigão, convidá-la-ia a dirigir o Serviço de Música da Fundação, onde articulará formação e apresentação, lançando as bases para a existência de bailarinos e público, conjugando o apoio ao estudo – com bolsas, convites a professores estrangeiros e formação de professores locais – com o apoio a agrupamentos já existentes – Juventude Musical Portuguesa, Centro Português de Bailado, a ou criação de Conservatórios Regionais – e a apresentação de espetáculos de vanguarda (Ribeiro; Sasportes, 1991).

Neste âmbito, destacam-se os Festivais Gulbenkian de Música que correrão o país apresentando criações originais de artistas de renome internacional feitas de propósito para a ocasião. Os primeiros dez anos de existência do Grupo Gulbenkian de Bailado relacionam-se intrinsecamente com os Festivais Gulbenkian de Música, a atividade mais visível do Serviço de Música que, a partir de 1958, já sob a direção de Madalena Biscaia, combinam uma programação arrojada com uma política de bilhetes acessíveis.

Reunindo música, dança e palestras e circulando pelas principais cidades entre 1957 e 1970, ao longo de 14 edições, estes festivais foram um

dos expoentes da ação da Fundação. A progressiva integração do Coro, da Orquestra e, posteriormente, do Grupo Gulbenkian de Bailado na Fundação parece dever-se, em alguma medida, ao festival que, com a sua intensa circulação, justificaria a existência de um agrupamento de dança próprio (Nery; Almeida, 2023).

A Juventude Musical Portuguesa

A Juventude Musical Portuguesa, fundada em 1948, e membro da associação internacional Jeunesses Musicales²³, é uma associação com uma ampla difusão a nível nacional que teve uma ação central na divulgação da cultura musical e coreográfica no país. No seu boletim pode ler-se: "As juventudes musicais têm essencialmente por fim difundir pelos jovens o conhecimento e o gosto da música e das artes em geral, *fora de todas as considerações políticas, raciais ou religiosas*" (itálicos meus), o que realça o carácter independente da associação face às políticas oficiais do regime.

Para além da organização de concertos e de cursos, a publicação regular do *Boletim da Juventude Musical Portuguesa* (mais tarde intitulado *Arte Musical*), dirigido por João de Freitas Branco, de que José Sasportes é redator e onde escreve sobre dança, torna-se um espaço privilegiado para uma pedagogia da estética musical que tem em conta a música contemporânea e o experimentalismo mais vanguardista, e, com isso, uma análise do mundo contemporâneo nas suas alterações técnicas, políticas e estéticas. Wanda Ribeiro da Silva lecionará, neste âmbito, aulas em cursos de iniciação ao bailado dirigidos aos sócios. A colaboração entre o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian e a Juventude Musical Portuguesa será frequente, e carece de estudos aprofundados que porventura ajudariam a contextualizar melhor a exceção cultural que a ação do Serviço de Música representa no país (Vargas, 2011), sendo, por exemplo, esta

associação a responsável por trazer, em 1966, a Merce Cunningham and Dance Company em digressão ao país, no auge do seu período de maior experimentação (Martins, 2022). Ou, como vimos, por organizar a estreia, no Porto, do Grupo Gulbenkian de Bailado com o programa em que *Ritmo Violento* é apresentado.

Se deve igualmente à Juventude Musical Portuguesa o início das conversas sobre uma nova didática musical. E, de fato, com o ensino das artes negligenciado pelo regime, a continuidade de um fazer artístico que esteja para além de uma passageira educação estética de elites esteve frequentemente a cargo de artistas e aficionados. Tal é o caso da Juventude Musical Portuguesa (JMP) e da pedagogia musical Orff-Schulwerk que é discutida nas páginas do seu boletim, e que mais tarde será implementada de forma piloto no país por ação do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian.

Em matéria de dança e do seu ensino, interessa explicar brevemente que se nos anos 1940 há um interesse por esta forma de arte por parte de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional no auge do Estado Novo, que cria uma companhia nacional de bailado, os Bailados Portugueses Verde-Gaio, com temas afins à Política do Espírito, com a "invenção das tradições" (Hobsbawm; Ranger, 1983) que lhe é característica – no caso, a estilização moderna de danças de pendor folclorizante e o culto da gesta da expansão portuguesa –, tal não se reflete no ensino da dança, destinado sobretudo às elites femininas, como forma de adquirir boas maneiras²⁴, ou tão-pouco na sua profissionalização (Pinto, 2022). E a prática da dança como profissão continuará por longo tempo a ser mal vista. Em contrapartida, a massificação da prática física nos primeiros anos do Estado Novo, com o projeto de educação nacional (que reduz a escolarização das mulheres, destinadas à tarefa da maternidade), a Legião Portuguesa e a Mocidade Portuguesa masculina e feminina, parece mesmo

²³ Fundada respectivamente em 1939 na Bélgica e em 1941 em França. Ver, a este respeito, <https://www.jmp.pt/index.php?lg=1&id-menu=1&idsubmenu=5> (Acesso em: 17 set. 2025).

²⁴ É este o contexto em que, regra geral, operam as principais pedagogas da dança no país, como Cármen de Brito, Sosso Doukas Schau, Margarida de Abreu ou, mais tarde, Anna Mascolo. Ver, a este respeito, o capítulo de Ana Dinger em Vieira *et al.* (2025).

acarretar consigo algumas restrições em matéria de treino físico, restringindo certos movimentos e cerceando práticas de eurtmia anteriormente disseminadas em alguns contextos de elite. No pós-II Guerra, a abertura e a renovação de uma série de teatros e cineteatros, a maior circulação de espetáculos oriundos do bloco ocidental da Cortina de Ferro e a disseminação dos cineclubes trarão consigo uma visão renovada da figura da bailarina e mesmo da dança²⁵. Dissemina-se, em suma, um tipo de consumo cultural que não se revê no país-aldeia do salazarismo, o que ajuda a fomentar de forma mais ou menos explícita um oposicionismo tão existencial quanto político que perpassa grandes segmentos das emergentes classes letradas urbanas. É este, a meu ver, o contexto da Juventude Musical Portuguesa e das discussões estéticas que na sua revista se travam. E é este também, a meu ver, o âmbito de atuação que o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian fomentará e que, a seu modo e não sem controvérsias (Vargas, 2011), ajudará a exponenciar.

A ação do Centro Português de Bailado e do que virá a ser, mais tarde, o Grupo Gulbenkian de Bailado inserir-se-á no panorama da dança nacional fomentando uma profissionalização sem precedentes no país – distanciando, com isto, a dança tanto de uma aprendizagem de boas maneiras para as elites²⁶ como de uma ideia de propaganda nacional, tendo como modelo estético um modernismo de feição e matriz sobretudo béjartiana, isto é, alinhada com as democracias ocidentais – o que, ainda que de forma velada e não sem limitações, quando não explícita²⁷, se poderia considerar política e, sobretudo, existencialmente oposicionista. É neste quadro – e por um grupo constituído por uma série de membros da Juventude Musical Portuguesa – que a apresentação de *Ritmo Violento* tem lugar. E é

no âmbito de uma publicação da Seara Nova, editora oposicionista, que esta peça é lida como antirracista quando a guerra de libertação das colónias portuguesas em África despontava. Que uma peça de dança que teve semelhante receção tenha um elemento em *blackface* permite não só entrever as contradições da época como do nosso entendimento da mesma, sublinhando a necessidade de estudos mais apurados (como situar a presença de uma representação em *blackface* num espetáculo possivelmente antirracista, aos olhos de hoje quais as limitações deste antiracismo? E aos olhos de então?) Que esta peça estivesse até muito recentemente totalmente esquecida e por estudar mostra o quanto há ainda a caminhar nesse sentido.

Ainda em matéria de educação artística – e continuando este trabalho de aficionados e de artistas, muitos deles ligados à Juventude Musical Portuguesa, ao Centro Português de Bailado e à Fundação Calouste Gulbenkian – tem lugar em 1971, nas instalações da Fundação, um colóquio sobre um projeto de Reforma do Ensino Artístico Nacional no seguimento do qual o ministro Veiga Simão, no âmbito da grande reforma educativa que ficou conhecida pelo seu nome²⁸, convidará posteriormente Madalena Perdigão a presidir à Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional. Este era um projeto interdisciplinar que previa a criação de cinco escolas – Teatro, Cinema, Música, Dança e Educação pela Arte – e incluía a inserção de disciplinas não artísticas a nível preparatório, apostando na qualidade do ensino e recrutando novos professores. No seu âmbito, seriam aumentados os anos curriculares, atualizados os repertórios, introduzidos novos cursos e criadas novas escolas, como a de Educação pela Arte. A meu ver, de certa forma estes momentos – o da criação do Centro Português de Bailado, em 1961, e o da

²⁵ A este respeito, é exemplar o primeiro artigo de José Sasportes, então com 19 anos, escrito depois de ter visto o New York City Ballet no Teatro São Carlos. Ver a entrevista a José Sasportes em Sasportes, Vieira e Martins (2024).

²⁶ Muito embora os bailarinos iniciais do grupo tenham sido formados por Margarida de Abreu, que com o seu Círculo de Investigação Coreográfica representa uma tentativa de criação de uma companhia (ver a este respeito o capítulo de Ana Dinger em Sasportes, Vieira e Martins (2024)), ou pelos Bailados Portugueses Verde-Gaio (ver a este respeito o capítulo de Rosa Paula Rocha Pinto em Sasportes, Vieira e Martins (2024)).

²⁷ De forma bastante explícita no caso de José Sasportes e de João de Freitas Branco.

²⁸ A respeito da Reforma Veiga Simão, ver Stoer (1983).

Reforma do Conservatório, em 1971 – antecipam, na dança, a revolução de 1974 e prolongam um esforço oposicionista e antifascista que, como tentei explicar, tem raízes muito anteriores.

Ou seja, tendo em conta especificamente a história cultural, e, dentro desta, a história das artes performativas, de que forma os marcadores temporais não são outros, anteriores a 1974, situando-se, porventura, entre 1969 e 1971? E prolongando-se além PREC, até aos anos 1990? É isto que se gostaria de propor com estes exemplos.

1984 – “O que vamos ser”

“1. O QUE VAMOS SER. Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros. Vamos ser um fórum aberto para a discussão dos problemas da cultura”, são estas as palavras de Madalena Perdigão a 17 de maio de 1984 na conferência de imprensa de apresentação do Serviço ACARTE, no recém-inaugurado (um ano antes) Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (Perdigão, 1984).

PROGRAMA

1. O QUE VAMOS SER

Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros.

Vamos ser um fórum aberto para discussão dos problemas da cultura.

Vamos ser um local de encontro de artistas.

Vamos estar abertos à inovação e à experimentação.

Vamos ser exigentes na qualidade artística e na disciplina do trabalho.

Vamos procurar estabelecer um contacto estreito com o público, que apeteçamos crítico e não apenas consumidor.

Vamos promover a colaboração entre si de compositores, intérpretes musicais, directores teatrais, actores, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e gráficos para criarem obras multidisciplinares.

Vamos ser um espaço vivo, em que se passa de uma exposição a um espectáculo de teatro ou de dança, em que se assiste a um concerto e se fica para a projecção de um filme ou para a leitura de um poema, em que se participa

num espectáculo em que tudo isso acontece ou em que tudo pode acontecer.

2. EM QUE ACREDITAMOS

Que a Arte é essencial à Vida.

Que a Arte é uma forma imperativa da Educação.

Que é fonte do progresso individual e social.

Que é factor de aproximação entre os homens e de Paz.

Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.

3. O QUE NÃO VAMOS SER NEM FAZER

Não vamos preferenciar escolas ou correntes estéticas.

Não vamos adoptar conceitos estreitos de nacionalismo estéril.

Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.

Não vamos ter companhias residentes.

Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abrir-nos à itinerância no País e no estrangeiro.

Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventualmente existentes.

4. O QUE PRETENDEMOS FAZER

4.1. No TEATRO

Produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.

Colaboração com Companhias ou Grupos portugueses (incluindo a possibilidade de co-produção), designadamente com Companhias ou Grupos com características de itinerância.

Apresentação de pequenas Companhias ou Grupos de teatro estrangeiros.

Promoção de jovens autores, privilegiando projectos com características de pesquisa.

4.2. Na DANÇA

Produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.

Apresentação de séries de espectáculos por grupos de dança portugueses independentes.

Sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas culminando em espectáculos.

Apresentação de pequenas Companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

4.3. No CINEMA

Apresentação de filmes de arte.

Organização de sessões de filmes para crianças.

Apresentação de filmes de animação.

Organização de ciclos, designadamente do Novíssimo Cinema.

Projecto de formação de realizadores de filmes de animação em colaboração com o Royal College of Art, Londres.

4.4. Na MÚSICA

Concertos informais à hora do almoço para apresentação de jovens intérpretes.

Concertos de jazz na Sala Polivalente e no Anfiteatro ao Ar Livre.

Séries de concertos de música contemporânea.

Bandas e música popular no Anfiteatro ao ar livre.

Promoção de jovens compositores.

Projectos interdisciplinares.

4.5. Na LITERATURA

Projectos interdisciplinares.

Séries de palestras.

'Escritores falam de si próprios e da sua obra'.

Leituras comentadas de obras literárias.
Exposições biobibliográficas.

4.6. Nas ARTES PLÁSTICAS e na ARQUITECTURA

Promoção de jovens artistas.

Projectos interdisciplinares.

Exposições temáticas e Exposições didácticas.

Apresentação de manifestações de arte contemporânea e de resultados de pesquisas actuais.

4.7. E ainda VÍDEO, FOTOGRAFIA, MÍMICA, CIRCO, MARIONETAS, etc.

Os Serviços e Departamentos competentes da Fundação Calouste Gulbenkian e, muito particularmente, o Centro de Arte Moderna, serão considerados consultores privilegiados para todas as actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, que para a execução do seu programa solicitara a colaboração daqueles Serviços, em tanto quanto for necessária e possível.

Lisboa, 13 de Maio de 1984

(Maria Madalena de Azeredo Perdigão)

Alguns anos mais tarde acrescentará o "Porquê" e o "Para quê" (Perdigão, 1989), explicitando que se "tornava necessário" assegurar ao recém-inaugurado Centro de Arte Moderna a possibilidade de ser "um centro de cultura" e "não apenas um museu".

«PORQUÊ»

Fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças.

Tornava-se necessário assegurar ao Centro de Arte Moderna, criado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 22 de Agosto de 1979 e inaugurado em 20 de Julho de 1983, a possibilidade de ser, não apenas um Museu na acepção restrita do termo mas também um centro de cultura.

«PARA QUÊ»

1. Contribuir para a comunicação entre a obra de arte e o público e para a sua divulgação, através da 'animação'; para o incremento da 'criação artística', para o progresso da 'educação pela arte'.

O Serviço ACARTE é o último projeto da vida de Madalena Perdigão e representa, de algum modo, o culminar dos seus trabalhos em matéria de educação artística e de apoio às artes. Dependendo financeiramente da presidência da Fundação, i.e., não estando dependente da direção do centro, e dispondo, no espaço do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian de ateliers, salas de exposições, anfiteatro ao ar livre, sala polivalente e pavilhão para crianças, a programação do ACARTE era interdisciplinar. O programa do serviço, que redigiu e que aqui se reproduziu, representa uma das poucas tomadas de posição públicas sobre programação cultural no país. Minucioso na enumeração do que vai fazer, mas aberto a propostas – e, com elas, às várias noções do que "fazia falta" segundo os seus contemporâneos (i.e., aberto a uma discussão estética e política em curso sobre a própria noção de contemporâneo no panorama cultural do país em geral e nas várias áreas de atuação do programa, em particular) –, interessa explicar que a sua enunciação acontece, na prática, no primeiro museu de arte moderna do país (pois, devido ao

regime de Salazar e Caetano, a construção de um museu deste género, símbolo de democracia e de liberdade, foi sendo constantemente adiada)²⁹. Enunciando os seus princípios e operando por via daquilo a que se chamou uma "curadoria da falta" (Vieira 2016, 2022), detalha um conjunto de ações a desenvolver, entre elas o apoio a agrupamentos de dança de cariz experimental. Operando na Fundação Calouste Gulbenkian sem, porém, competir com a atividade do Ballet Gulbenkian ou do Serviço de Música (*i.e.*, sem coincidir no mesmo tipo de propostas, apresentando propostas independentes, de menor escala ou mais experimentais), o ACARTE é visto como um agente central na explosão do que viria a ser a Nova Dança Portuguesa, até porque vários dos seus protagonistas integram o Ballet Gulbenkian³⁰.

E, de fato, em 1985, Madalena Perdigão escreve uma carta a uma série de instituições europeias dando a conhecer o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte – ACARTE e manifestando o interesse em apresentar na sua sala polivalente "pequenos agrupamentos de dança" (Vieira, 2016, 2022). É destas cartas que resultará quer a apresentação sistemática, em ciclos nacionais, de mostras das novas danças que então despontam na Europa, quer a criação dos Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, um festival internacional anual de 10 dias, que duraria até 2002, e que se constituiria como local privilegiado de apresentação e produção do IETM, uma rede central para as artes performativas e, em particular, para a dança contemporânea (designação que começa a suplantam a denominação "nova dança"). Os Encontros tinham programação conjunta de George Brugmans (responsável do Springdance Festival, Holanda), Roberto Cimetta (do Inteatro Polveriggi, Itália) e de Madalena Per-

digão e Carlos Wellenstein (ambos da Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal), e apresentaram ao público português obras de artistas como Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Joseph Nadj ou Wim Vandekeybus.

1996 – "Nós tínhamos corpos fascistas"

O encenador Jorge Silva Melo (1948-2022) contava, frequentemente, um episódio passado em 1996³¹. Ao observar os movimentos de um grupo de jovens em ensaio, a atriz Glicínia Quartin (1924-2006), então com 72 anos, comentaria: "Olha, isto é a maior conquista do 25 de Abril, a liberdade com que estes rapazes já se estão a mexer".

Glicínia Quartin, filha de militantes oposicionistas anarcossindicalistas, dá aqui conta, como mulher, de um espalhar dos corpos e dos gestos que perpassava a ditadura de Salazar e Caetano³². Conta Jorge Silva Melo em 2011 (*apud* Vieira, 2016, 2022):

Uma vez eu estava nos ensaios, estava nuns ensaios de *O Fim*, em Portalegre, estava com a Glicínia Quartin ao meu lado e estava o Ivo Canelas a mexer-se no palco e ela diz "Olha, isto é a maior conquista do 25 de Abril, é a liberdade com que estes rapazes já se estão a mexer. Nós tínhamos corpos fascistas". Ou seja, o nosso corpo era um corpo censurado... Corpo quer dizer palavra, que para mim os homens não são macacos. Portanto, não gesticulam apenas. Mas a disponibilidade com que o Ivo naquele momento estava no palco afetou a Glicínia, que disse, "Pois, é, eu nunca seria capaz nem de ter estes movimentos nem de ter esta disposição para representar". Isso aconteceu. Foi a grande conquista – foi uma série de gente que nasceu entre 70 e 80, muito dotada, com talento natural e sem medo sexual.

Estava-se nas preparações de *O fim ou tende misericórdia de nós* e João Fiadeiro – nome singular da Nova Dança Portuguesa – trabalhava na assistência de movimento. O espetáculo,

²⁹ Ver Vieira (2016, 2022).

³⁰ Ou, como afirma a coreógrafa Vera Mantero, na altura bailarina do Ballet Gulbenkian, em entrevista no filme *Um corpo que dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005*: "Nós víamos o que passava no ACARTE, ali mesmo ao lado, e era muito mais giro" (Martins, 2022).

³¹ Várias vezes repetiu Jorge Silva Melo esta história. Aqui encontra-se outra versão: "Um dia estávamos a ensaiar, a Glicínia veio para o balcão e os rapazes estavam a fazer uma dança qualquer no palco. E ela diz-me: 'Estes corpos não podiam existir quando eras novo.' Ou seja, a sensualidade viva, vital, era uma coisa que não podia existir. E ela dizia muito assim: 'Isto é que foi a grande conquista do 25 de Abril, estes corpos estão livres, não são corpos salazaristas.' E é verdade" (Disponível em: <http://anabelamotaribeiro.pt/26440.html>. Acesso em: 10 dez. 2015).

³² Ver, a este respeito, o livro exemplar de Inês Brásão (2017) *Dons e disciplinas do corpo feminino: os discursos sobre o corpo* na história do Estado Novo.

com encenação de Jorge Silva Melo, era já uma produção dos Artistas Unidos que se formariam no rescaldo da estreia do espetáculo *António, um rapaz de Lisboa*, nos Encontros ACARTE 95 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

– Como seriam os corpos fascistas de que falava Glicínia Quartin? E como descrever, em contrapartida, as características dos corpos não fascistas?

– De que modos se pode isso relacionar com a dança? – E o que terá que ver com a Revolução portuguesa?

André Lepecki (2001, p. 39), em *Dancing without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997)*, a sua tese de doutoramento apresentada na Universidade de Nova Iorque em 2001³³, avança a hipótese segundo a qual as “grandes mudanças históricas implicam uma reconfiguração do corpo e da sua expressividade” para apontar a emergência da Nova Dança Portuguesa no final dos anos 1980/início dos anos 1990 – quase vinte anos após o 25 de Abril de 1974 – como um momento a partir do qual, e ainda que por breves instantes, seria possível, como o foi para Glicínia Quartin, vislumbrar a emergência de corpos não fascistas.

Entendo por Nova Dança Portuguesa (NDP) o que, na mesma obra, Lepecki (2001, p. 39) descreve como sendo o complicado processo de “ativação [de] um corpo dançante, imerso na contemporaneidade e a refletir o nervosismo da história”.

E talvez seja isto que Glicínia Quartin entendeu enquanto possibilidade de corpo não fascista. E, de fato, em muitas das obras da NDP dá-se a emergência de um corpo próprio “liberto de ideias feitas”³⁴, numa busca de movimentos e de criação de imagens, imaginários e atmosferas que é singular e própria de cada um(a) do(a) s coreógrafo(a)s, como se coloca em causa a

própria ideia feita de dança enquanto cinética incessante ou estilo preconizado, pela emergência da carne, pela interrupção do movimento, pelo soluçar, ou mesmo pela sua paragem – e pense-se na diversidade estilística de coreógrafos que então se afirmam, como Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho, Sílvia Real, Joana Providência, Aldara Bizarro, Miguel Pereira, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro ou Madalena Victorino.

Estes e muitos outros coreógrafos e artistas constituiriam uma “cena” viva e dinâmica com espaços de apresentação e experimentação próprios, frequentemente independentes, como viria a ser, a partir de 1993, o festival Danças na Cidade. Pense-se, então, como em vários destes trabalhos, não todos, o presente se conjuga pela criação de imagens fantasmáticas de um passado que não passa, antes impregna os corpos que o tentam esconjurar, tematizando-o ou parodiando-o.

Do “adeus até ao meu regresso” dos soldados que partem para a guerra “além-mar” ou do *Dom São Sebastião*, de Francisco Camacho, ao discurso de António de Oliveira Salazar sobre a guerra que ecoa em *Generosidades da Alma* de Rui Nunes, à D. Filipa de Lencastre parodiada por Sílvia Real em *Pour Bien*, vários são os momentos em que a dança propõe, em ato, um desfazer do passado recente com os seus indizíveis e os seus não pensados. Trata-se, em suma, de conceber a dança como um lugar de experimentação interdisciplinar e de linguagens, erigindo-a em plataforma afetiva e sensorial de interrogação do mundo contemporâneo e das suas formas de vida – possíveis, sonhadas, imaginadas.

O ano de 1991 e a encomenda pela Europália, no âmbito do festival Klapstuck (Bélgica), de uma série de trabalhos originais representa um momento importante na afirmação da Nova Dança Portuguesa a nível internacional, dando a ver, em bloco e perante uma série de então emergentes

³³ Explica Lepecki, formulando as premissas maiores da sua proposta neste estudo: “Por que razão o foco na coreografia e por que razão o foco nestes dois coreógrafos [Vera Mantero e Francisco Camacho], em particular? Responder à primeira parte da questão é introduzir as premissas maiores desta dissertação, respetivamente: 1) que grandes mudanças históricas implicam uma reconfiguração do corpo e da sua expressividade e 2) que a coreografia é uma forma de arte que constantemente teoriza, experimenta e examina as forças que modelam subjetividade, ideologia e corporização (*embodiment*)”, ver Lepecki (2001, p. 39).

³⁴ Para usar uma expressão esboçada por Gil Mendo em entrevista publicada na edição especial do jornal *Coreia* que lhe foi dedicada (mar. 2023).

programadores do que viria a ser o IETM³⁵, um conjunto de jovens coreógrafos com linguagens próprias. Mas também a nível nacional, uma vez que o Klapstuck foi antecedido de uma mostra no âmbito da Bienal Universitária de Coimbra³⁶ acompanhada de uma série de pequenas plataformas de apresentação de trabalhos destes "novíssimos" criadores.

De um ponto de vista internacional, a Nova Dança Portuguesa sucede a uma série de "novas danças" que se afirmaram mais pela ruptura com a linguagem codificada do balé e da dança moderna e o seu modelo hierárquico de organização, e pela afirmação de uma pluralidade de linguagens de autor (como aconteceu com a Nova Dança Francesa ou a Nova Dança Belga), do que por um estilo ou uma linguagem específicos e unívocos. Assim cunhadas pela crítica, também como forma de circularem numa rede transnacional de festivais então igualmente emergente, estas "novas" danças – não obstante o nome que as prende a um território nacional – são, em geral, fenómenos transnacionais, muito devendo ao internacionalismo dos próprios artistas e do meio³⁷.

De um ponto de vista nacional, este é o momento em que, pela primeira vez, uma cena de dança independente se faz ouvir em bloco, sendo a Maratona para a Dança que teve lugar em Lisboa, no Teatro Maria Matos, em 1994, um ponto-chave na reivindicação de políticas e de apoios para a dança independente, uma vez que até então apenas a recém-criada (em 1979) Companhia Nacional de Bailado tinha apoio estatal. Não obstante algumas destas reivindicações terem sido bem-sucedidas e o apoio à dança contemporânea ter passado a integrar a lista de possíveis apoios às artes por parte do Esta-

do, a sua existência manteve-se até hoje num nível de profunda precarização, não chegando a permear as principais instituições do campo no país, e estando a sua transmissão e a própria investigação historiográfica a cargo de estruturas criadas e sustentadas pelos próprios artistas³⁸.

Por último, a emergência da Nova Dança Portuguesa coincide com um momento histórico de acelerada urbanização e suburbanização da sociedade portuguesa, com as cidades a expandirem de modo acelerado as suas áreas metropolitanas, com níveis sem precedentes de escolarização, a entrada massificada na sociedade de consumo, um crescente endividamento individual para a compra de habitação ou para consumo próprio (com a proliferação de produtos e serviços que surgem após a entrada para a então Comunidade Económica Europeia) – que, de algum modo, os trabalhos destes coreógrafos ecoam. Como se a reconfiguração dos trajetos e dos lugares do quotidiano provocasse neles um estranhamento do próprio gesto (Ross, 1995) que a dança trataria de dar a ver na sua estranheza constituinte.

Adolescentes ou crianças quando a Revolução aconteceu, estes coreógrafos constituem a primeira geração a criar em liberdade – os ditos primeiros "corpos não fascistas" visíveis ao olhar de Glicínia Quartin –, tendo muitos deles crescido ainda em ditadura (e estudado pelos manuais escolares do regime), pelo que os seus trabalhos, de algum modo, podem ver-se como sintetizando e refletindo o passado recente.

O que nos traz de volta à cena inicial: pode a dança "ser levada até às camadas populares e ter efetivamente reflexo relativamente ao processo revolucionário?". Depende da dança, claro. Mas

³⁵ O IETM (Informal European Theatre Meeting) é uma rede que desponta na década de 1980. Entre os seus fundadores estão o próprio George Brugmans, do Springdance, Roberto Cimetta, do Inteatro, o LIFT (London International Festival of Theatre), o Kaaitheatre de Bruxelas e Ritsaert Ten Cate, do Mickery Theater de Amsterdão, lugar central da receção do experimentalismo cénico norte-americano na Europa. A respeito da sua história ver Tiry *et al.* (1997).

³⁶ Os vários coreógrafos produziram, então, obras originais que seriam apresentadas na Bienal Universitária de Coimbra (BUC) em 1990 e, mediante estas, seriam convidados a desenvolver uma nova obra original para a Europália 91, a apresentar no festival Klapstuck, em Lovaina, local privilegiado para a afirmação da emergente dança contemporânea na Europa.

³⁷ É de notar que a dança, como as artes performativas em geral, uma vez que vivem da sua capacidade de circulação, é intrinsecamente internacionalista.

³⁸ E o próprio contexto em que a história da dança tem vindo a ser escrita padece disto mesmo, pois nunca houve uma real inscrição institucional das experiências de que aqui se dá conta. Basta pensar que os principais polos de produção da dança contemporânea no país, de que se destaca o Forum Dança, persistem num limbo institucional, dependentes de financiamentos com ciclos curtos e sempre insuficientes.

estamos em crer que as danças de que aqui demos conta de algum modo o fizeram.

Referências bibliográficas

ARQUIVOS RTP. *Situação do Ballet Gulbenkian*. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/situacao-do-ballet-gulbenkian/>. Acesso em: 18 set. 2025.

BEBIANO, Rui. 'Povo pop', mudança cultural e dissensão. In: NEVES, José (coord.). *Como se faz um povo*. Ensaios em história contemporânea de Portugal. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

BRASÃO, Inês. *Dons e disciplinas do corpo feminino*: os discursos sobre o corpo na história do Estado Novo. Porto: Deriva, 2017.

CANAL, Jordi. *La historia es un árbol de historias. Historiografía, política, literatura*. Saragoça: Prensa de la Universidade de Zaragoza, 2014.

CARDÃO, Miguel. O blackface em Portugal: Breve história do humor racista. *Vista – Revista de Cultura Visual*, Lisboa, n. 6, p. 121-142, 2020. DOI: <https://doi.org/10.21814/vista.3063>.

CORREIA, Rosa de Lurdes Matias Pires. *O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*: a principal associação de mulheres da primeira metade do século XX (1914-1947). Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/12614>. Acesso em: 14 abr. 2026.

FAZENDA, Maria José. *Dança teatral*. Ideias, experiências, ações. 2. ed. rev. atual. Lisboa: Colibri e Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

GEERTZ, Clifford. Thick Description: Towards an Interpretive Theory of Culture. In: GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books, 1973.

GORE, Walter. *Programa do Grupo Gulbenkian de Bailado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LAGINHA, António. *Memória da saudade*: o percurso e identidade artística do Ballet Gulbenkian como estrutura de referência na dança portuguesa (1961-2005). Tese (Doutoramento) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/25418>. Acesso em: 14 abr. 2026.

LEÇA, Carlos Pontes. Ballet Gulbenkian – 25 Anos. *Colóquio Artes – Revista de Artes Visuais, Música e Bailado*, ls. I, n.º 91, p. 63, dez. 1991.

LEPECKI, André. *Dancing without the Colonial Mirror*: Modernity, Dance and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997). Tese (Doutoramento) – Department of Performance Studies, New York University, Nova Iorque, 2001.

MARTINS, Marco. *Um corpo que dança* [Documentário]. Lisboa: Vende-se Filmes, RTP e Fundação Calouste Gulbenkian, 2022. Disponível em: <https://umcorpo-quedanca.pt/>. Acesso em: 14 abr. 2026.

MENDO, Gil. Um corpo liberto de ideias feitas. *Coreia*, Lisboa, ed. esp. *Para o Gil*, mar. 2023.

NERY, Rui Vieira; ALMEIDA, Inês Thomas. *Vamos correr riscos*: textos escolhidos de Madalena Azeredo Perdigão. Lisboa: Tinta-da-China, 2023.

OLIVEIRA, Luís de Carvalho. *Problemas do ballet em Portugal*. Lisboa: Seara Nova, 1962.

PERDIGÃO, Madalena. *ACARTE 5 anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

PERDIGÃO, Madalena. *Programa do Serviço ACARTE*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PINTO, Rosa Paula Rocha. Pela dança portuguesa na *Ilustração Portuguesa* (1921 e 1922). *Coreia*, Lisboa, n. 7, 2022. Disponível em: <https://coreia.pt/edicao/07/>. Acesso em: 19 set. 2025.

RIBEIRO, António Pinto; SASPORTES, José. *História da dança em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Europália 91, 1991.

ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

ROZAS, Laura Letellier. *Formas coreográficas de reflexão histórica*: Para uma timeline a haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/57697>. Acesso em: 17 ago. 2025.

SASPORTES, José. *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Serviço de Música, 1970.

SASPORTES, José. *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SASPORTES, José; VIEIRA, Ana Bigotte; MARTINS, João dos Santos. Fazer da dança uma arte fundamental como as outras. José Sasportes conversa com Ana Bigotte Vieira e João dos Santos Martins sobre dança nas décadas de 1950 e 1960. In: VIEIRA, Ana Bigotte; DINGER, Ana; OLIVEIRA, Carlos Manuel; MARTINS, João dos Santos (ed.). *Dança não dança*. Arqueologias da nova dança em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Fundação Calouste Gulbenkian, 2024. p. 264-275.

STOER, Stephen R. A reforma de Veiga Simão no ensino: projecto de desenvolvimento social o "disfarce humanista"? *Análise Social*, ls. I, v. XIX, n. 77-78-79, p. 793-822, 1983.

TEIXEIRA, Élia. *Arte e educação*: o percurso de Madalena Perdigão e a sua relevância no panorama cultural português. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

TIRY, Philippe; PAPA, Velia; VIAUT, Sylvie; JANELLE, Fabien. *Petite histoire de l'IETM (Informal European Theater Meeting/97)*. Paris: IETM, 1997.

TRINDADE, Luís. Os 3 Ds da derrota revolucionária: despolitização, desideologização, desmobilização. *Esquerda.net*, [s. l.], 3 maio 2014. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/os-3-ds-da-derrota-revolucionaria-despolitizacao-desideologizacao-desmobilizacao/32474>. Acesso em: 10 maio 2014.

TRINDADE, Luís; VIEIRA, Ana Bigotte; BONALI, Julia; CARDÃO, Marcos; RODRIGUES, Erica Faleiro. *Quando foram os anos 80?* Call for Papers para conferência na Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 16 e 17 de abril de 2015.

VARGAS, Antônio Pinho. *Música e poder*: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu. Lisboa, Almedina, 2011.

VIEIRA, Ana Bigotte. *No Aleph* – para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989. Tese (Doutoramento em Ciências da Comunicação – Artes e Comunicação) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016.

VIEIRA, Ana Bigotte. *No Aleph*. Notas a propósito de uma investigação sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian – 1984/1989. *Ler História*, [s. l.], n. 67, p. 63-89, 2014.

VIEIRA, Ana Bigotte. *Uma curadoria da falta* – o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989. Lisboa: Sistema Solar, 2022.

VIEIRA, Ana Bigotte; DINGER, Ana; OLIVEIRA, Carlos Manuel; MARTINS, João dos Santos. *Dança não dança* – Arqueologias da nova dança em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional, 2025.

VIEIRA, Ana Bigotte; MARTINS, João dos Santos; OLIVEIRA, Carlos Manuel. Para uma timeline a haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal. In: MADEIRA, Cláudia; MARÇAL, Hélia; OLIVEIRA, Fernando Matos (ed.). *Práticas de arquivo em artes performativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

VIEIRA, Ana Bigotte; MARTINS, João dos Santos; OLIVEIRA, Carlos Manuel. Diagramming a Timeline of Dance. *Performance Research*, [s. l.], v. 2,7, n. 8, p. 81-88, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13528165.2022.2224208>. Acesso em: 14 abr. 2026.

* Projeto RESONANCE – O projeto RESONANCE é apoiado pelo Programa Regional Lisboa 2030, Portugal 2030 e a União Europeia (LISBOA2030-FEDER-00914500), e pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.Preferência 2023.17624.ICDT, DOI <https://doi.org/10.54499/2023.17624.ICDT>.

Ana Bigotte Vieira

Ana Bigotte Vieira (1980, Lisboa) é investigadora do Instituto de História Contemporânea e integra a equipa do projecto RESONANCE "Epistemologias da Documentação de Formas de Afeto e Devir nas Manifestações Culturais em Performance (1969-1979)" (LISBOA2030-FEDER-00914500), sediado na Universidade NOVA de Lisboa, e "Performance y curadoria: transformaciones performativas del comisariado, el coleccionismo y la espectralidad desde una perspectiva comparada: España, Portugal, Brasil y Argentina, 2003-2028" (PID2024-156472NB-I00), sediado na Universidade Autónoma de Madrid. Foi Co-IR do projeto FCT *Archiving Theatre* tendo, juntamente com Maria João Brilhante, desenhado a linha de apoio CET-DGARTES Arquivos das Artes de Performativas (políticas públicas). Publicou *Uma Curadoria da Falta. O serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989*, a partir da sua investigação de doutoramento, *A Caixa Preta e Outros Mal Entendidos- Histórias do Experimental* (Sistema Solar 2025), e *Dança Não Dança – arqueologias da nova dança em Portugal* (FCG-IN) com João dos Santos Martins, Ana Dinger e Carlos Manuel Oliveira, com quem organizou recentemente o programa, ciclo de (re)performances e exposição do mesmo nome, VII edição do projeto *Para Uma Timeline a Haver*, que coordena com João dos Santos Martins desde 2016. Entre 2018 e 2023 fez parte da equipa de programação do Teatro do Bairro Alto. Em 2011 recebeu uma menção honrosa PSi Dwight Conquergood em 2011 e, em 2016, a sua tese de Doutoramento recebeu Menção Honrosa Prémio Mário Soares. Foi *Visiting Scholar* no departamento de Performance Studies da NYU entre 2009 e 2012. Iniciou recentemente BRINCAR, um projecto colectivo de investigação histórica e artística que procura trabalhar sobre – e a partir de – experiências artísticas e sociais radicais ocorridos com – e para – a infância nos anos que rodeiam a Revolução de Abril de 1974 e o final do séc. XX.

Endereço para correspondência

ANA BIGOTTE VIEIRA

anabigottevieira@gmail.com

Como citar este artigo

Bigotte Vieira, A. Será que "o processo revolucionário que estamos a atravessar teve efetivamente reflexo" na dança? : Um antifascismo que atravessa décadas e corpos. Estudos Ibero-Americanos, e48884. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2026.1.48884>

Os textos deste artigo foram normatizados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.