

Entrevista por

Interview by

Helena Teixeira da Silva

balleteatro 40 anos

balleteatro 40 years

Há um imaginário portuense associado à década de 80, o tempo da explosão do rock português, com bandas míticas a nascerem na cidade. Uma revolução que oscilava entre a garagem e a pista de dança. Num Porto que se vestia de música e de mapas para a cena *underground*, duas mulheres ainda meninas decidem criar uma estrutura de dança contemporânea – algo de que quase nem se falava por cá – que iria revolucionar o modo de fazer e pensar as artes performativas em Portugal. Estávamos em 1983, ainda fora da União Europeia e com o FMI atracado num Portugal pardo, e em crise económica severa.

There is a Porto imaginary associated with the 80s, a time marked by the emergence of Portuguese rock and the birth of legendary bands in the city. This was a revolution swinging between the garage and the dancefloor. In a Porto adorned with music and maps for the underground scene, two young women made a bold decision to establish a contemporary dance structure – a concept scarcely discussed at the time – that would revolutionize the approach to Performing Arts in Portugal. This was in 1983, a period when Portugal was

Irmãs de sangue, portuenses de berço, artistas de coração, Isabel Barros e Né Barros, nascidas em ditadura, desafiaram as probabilidades do tempo e da geografia. Souberam cedo quem queriam o ser – e fizeram tudo para ser quem hoje são, duas referências incontornáveis na história da dança em Portugal.

Antes dos 18 anos fundam uma companhia, seis anos depois inauguram a primeira Escola Profissional de Dança e Teatro em Portugal. Na fervilhante década de 90 crescem mais depressa do que porventura teriam desejado e, depois de

not yet part of the European Union, the IMF was present in a financially strained Portugal, and the nation faced a severe economic crisis.

Sisters by blood, hailing from Porto, and artists by heart, Isabel Barros and Né Barros, born during a period of dictatorship, defy the constraints of time and geography. They recognized early on who they wanted to become, and took every step to be the influential figures they are today in the history of dance in Portugal.

viajarem pelo mundo, somando aulas e cursos que não cedo não chegariam ao país, escolhem o Porto como morada. Conhecem o preço da decisão. Sabem que têm de ultrapassar a invisibilidade de querer ser fora de Lisboa, mas erguem-se como autoras, multiplicam obra como intérpretes e como coreógrafas, ganham prémios e reconhecimento, criam uma legião de cúmplices, tornam-se exímias a cruzar disciplinas e a inventar ciclos e festivais e camadas de conhecimento ao projeto inicial. Formam 150 alunos por ano. Trabalham com comunidades várias, dos reclusos aos ciganos. São património vivo do Porto.

Before the age of 18, they founded a company; six years later, they inaugurated the first professional dance and theater school in Portugal. In the dynamic 90s, their growth surpassed expectations, and after exploring the world, taking into account the classes and courses not readily available in the country, they chose Porto as their home. They understood the price of this decision, acknowledging the challenge of being outside Lisbon's limelight. However, they emerged as authors, excelling as interpreters and choreographers, earning awards and recognition, building a community of collaborators, adept at bridging disciplines, creating cycles, festivals, and layers of knowledge.

Estão a celebrar quatro décadas de uma existência que mudou a existência de muita gente. “É preciso lutar muito todos os dias”, diz Né Barros, que poderia ter sido geóloga. “É preciso fazer poesia todos os dias”, contrapõe Isabel, uma ex-futura arquiteta. São diferentes em quase tudo, iguais numa certeza: O balleteatro é o projeto mais arrojado que poderiam ousar criar.

They annually train 150 students, engage with diverse communities, from prisoners to gypsies, and stand as living heritage in Porto.

They’re celebrating four decades of an existence that has profoundly impacted many lives. “You have to fight hard every day,” says Né Barros, who could have been a geologist. “You have to write poetry every day,” says Isabel, a former aspiring architect. They differ in almost everything but share one certainty: balleteatro is the boldest project they could have dared to create.

Criaram uma estrutura pioneira, numa geografia improvável – e fizeram-no um ano antes da criação da Companhia de Dança de Lisboa, e a quatro anos de distância dos Encontros ACARTE – Novo Teatro/ Dança da Europa. Qual foi o motor que vos fez querer romper com a dança clássica? E como conseguiram fazê-lo?

Né Barros – Começámos a ter aulas de dança ainda em crianças, aos oito, nove anos. E começámos por acidente. A Isabel foi aconselhada pelo ortopedista a ter aulas de ballet. Fui assistir a uma aula dela, e gostei muito. Acabámos por ficar as duas na turma. Na altura, tínhamos uma professora alemã, a dona Ruth Howner, cujas aulas funcionavam no Parnaso¹. Durante vários anos, a nossa ligação à dança aconteceu através dessa atividade extracurricular. Mas eu nunca equacionara a dança como profissão. Inclusivamente, quando chegou o momento de ir para a Universidade, entrei no curso de Geologia. Ciências, portanto. Mas depois houve essa oportunidade de eu, a Isabel e o Jorge Levi² criarmos uma companhia.

Nos anos 80, Jorge Levi era professor de Educação Física na Escola Rainha Santa Isabel, dava aulas de dança nos tempos livres. Que tipo de influência sofreram, para chegarem, os três, a esse entendimento de que queriam fundar uma companhia?

NB – Nos anos 80, o Consulado americano trazia grandes espetáculos ao Porto. A cidade, apesar de não ter, do ponto de vista da dança, a alternativa contemporânea, recebeu muitos espetáculos e criadores importantes, como Merce Cunningham [1919-2009] ou Alwin Nikolais [1910-1993]. O Consulado era extremamente ativo, e estabeleceu uma relação próxima connosco: trazia os artistas e depois convidava-nos para conversarmos e convivermos com eles. Foi um tempo muito especial. Vem daí a nossa motivação para criarmos o projeto. No entanto, percebemos rapidamente que entre o desejo de criar um projeto, e criá-lo mesmo, seria necessário investirmos em formação no estrangeiro. O nosso *background* não era suficiente. Éramos muito jovens e precisávamos de experimentar. Queríamos perceber o que estava a acontecer

They created a pioneering structure in an unlikely geography, doing so a year before the establishment of the Lisbon Dance Company and four years prior to the Encontros ACARTE – Novo Teatro/ Dança da Europa. What was the driving force that compelled you to break away from classical dance? And how did you manage to achieve it?

Né Barros – We started taking dance lessons as children when we were eight, nine years old. And we started by accident. Isabel's orthopedist recommended that she take ballet lessons. I went to her class, and I really enjoyed it. We both ended up in the class. At the time, we had a German teacher, Mrs. Ruth Howner, and her classes would take place at Parnaso¹. For several years, our connection to dance happened through this extracurricular activity. But I had never considered dance as a profession. Even then, when it was time to go to university, I entered the geology course – science, therefore. But then there was this opportunity for Isabel, Jorge Levi², and me to create a company

In the 80s, Jorge Levi, a physical education teacher at the Rainha Santa Isabel school, was giving dance classes in his free time. What kind of influence did the three of them have that led to the understanding you wanted to start a company?

NB – In the 80s, the American Consulate brought notable shows to Porto. Although the city lacked, in terms of dance, a contemporary alternative, it hosted significant performances and creators like Merce Cunningham [1919-2009] or Alwin Nikolais [1910-1993]. The consulate, highly active, established a close relationship with us: it brought the artists and then invited us to discuss and spend time with them. It was a remarkable period, and it fueled our motivation to create the project. However, we soon realized that transitioning from the desire to create a project to actually creating it required us to invest in training abroad. Our background wasn't sufficient. Being young, we needed to experiment and understand what was happening globally. So, we started

¹ Escola de Música Parnaso, fundada por Fernando Corrêa de Oliveira (1921-2004).

² Parnaso Music School, founded by Fernando Corrêa de Oliveira (1921-2004).

² Bailarino e cofundador do Balletteatro. Saiu do projeto em 2007.

¹ Dancer and co-founder of balletteatro. Left the project in 2007.

no mundo. Daí termos começado a trabalhar e a estudar de forma alternada. Fui para o Smith College, nos Estados Unidos, ainda nos anos 80.

A Né foi para os Estados Unidos e depois para Inglaterra; a Isabel foi para França e depois para Alemanha.

Isabel Barros - Costumo dizer, que Paris é a minha segunda cidade. Foi onde descobri uma parte importante sobre mim. Aos 17 anos, fiz um estágio de dança contemporânea, num estúdio lindíssimo em La Défense. Foi uma experiência transformadora. Mais tarde, em 90, vivi em Paris e nesse período, tive o privilégio de fazer uma formação muito intensa, quer ao nível da dança, quer do teatro. Essa época, foi um marco, por todas as experiências artísticas que vivi. Importante referir a efervescência artística do momento. Em Paris, vi centenas de espetáculos, descobri artistas que ainda não eram conhecidos em Portugal e pude estar próxima de uma diversidade fascinante a todos os níveis. Berlim, foi também uma cidade que me capturou e onde pude realizar um estágio dedicado ao trabalho a solo, com uma pessoa admirável e referência histórica, Susanne Linke, bailarina e coreógrafa alemã de renome internacional, uma das maiores inovadoras do Tanztheater, juntamente com Pina Bausch e Reinhild Hoffmann. Entre os meus 17 anos e os 26, destaco também, as viagens constantes a Lisboa, nos anos 80, para vermos espetáculos do ACARTE³. Foi um tempo de encontros extraordinários. Estávamos à procura de coisas que já sabíamos que queríamos, e que ainda não existiam no Porto. Então, fomos começando a experimentar, já em contexto de companhia. No fundo, podemos fazer um paralelo com as bandas que faziam música nas garagens. Nós também estávamos a fazer experiências, ainda que relacionadas com

working and studying alternately. In the 1980s, I attended Smith College.

Né went to the United States and then to England; Isabel went to France and then to Germany.

ISABEL BARROS - I always say Paris is my second hometown. That's where I discovered an important part about myself. At the age of 17, I did a contemporary dance internship in a beautiful studio in La Défense. It was a transformative experience. Later, in 1990, I lived in Paris and in that period, I had the privilege of doing a very intense training, both at the level of dance and theater. That period was a milestone, for all the artistic experiences. It is important to mention the artistic effervescence of the moment. In Paris, I saw hundreds of shows, discovered artists who were not yet known in Portugal and was able to be close to a fascinating diversity at all levels. Berlin was also a city that captured me and where I was able to carry out an internship dedicated to solo work, with an admirable person and historical reference, Susanne Linke, a German dancer and choreographer of international renown, one of the greatest innovators of the Tanztheater, along with Pina Bausch and Reinhild Hoffmann. Between my 17 and 26 years, I also have to highlight the constant trips to Lisbon, in the 80s, to see ACARTE shows³. It was a time of extraordinary encounters. We were looking for things that we already knew we wanted, and didn't exist in Porto. So, we began to experiment, in the company. We can draw a parallel with the bands that made music in garages. We were also doing experiments, albeit related to the issues of the

³ Festival que trouxe pela primeira vez a Portugal criadores como Pina Bausch, Bob Wilson ou Trisha Brown. A primeira edição realizou-se em 1987. Em 1999, o festival foi integrado no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Gulbenkian.

/ Festival that brought creators like Pina Bausch, Bob Wilson or Trisha Brown to Portugal for the first time. The first edition was held in 1987. In 1999, the festival was integrated into the Moderna Art Center (CAM) of the Gulbenkian Foundation.

as questões do movimento. E também estávamos numa garagem, literalmente. [Risos].

Mas qual foi o impulso primeiro, aquele que deu realmente origem ao balleteatro?

NB - Queríamos experimentar uma abordagem artística diferenciada daquela que existia. O ballet, a dança académica, já não era a solução. Queríamos experimentar outras possibilidades. Arriscámos.

IB - O grande impulso, no meu caso, aconteceu mesmo em Paris. Percebi que gostaria de viver o futuro, rodeada de criação, rodeada de experimentação, usufruindo das múltiplas experiências que vivi lá. Esse momento coincide com o nascimento do balleteatro, em que, eu, o Jorge e a Né, estávamos com enorme efervescência criativa. A força inicial, continha também a paixão, o entusiasmo da descoberta. Ser adolescente e acreditar que através da arte, iríamos conseguir mover o mundo, que iríamos conseguir fazer uma coisa completamente nova a partir de uma cidade onde não havia grandes opções.

No ambiente em que se moviam, a opção foi considerada disruptiva?

IB - Totalmente!

NB - Não havia mais nada. Na altura, o que estava a nascer pelo país era a dança jazz. Havia grupos e pessoas a fazerem experiências dentro dessa área, que também surgia como contraponto ao lado académico. Mas não era essa a linha que nos interessava trabalhar.

O momento em que o balleteatro nasce torna-o ainda mais ousado. Estamos a falar de uma estrutura criada nove anos depois do 25 de abril de 1974, e três anos antes da adesão de Portugal à CEE. Ou seja, era outro país, uma realidade radicalmente diferente. Nessa altura, estava a nascer a designada Nova Dança Portuguesa. E tudo estava concentrado em Lisboa. A maioria dos nomes que hoje sabemos de cor estava lá. Como é criar uma casa com a amplitude do balleteatro numa cidade que não é a capital, e num país que não está integrado numa rede europeia, querendo isto dizer que não tinha grande suporte financeiro?

NB - É muito frustrante. Não havia políticas culturais, uma noção que surge muito mais tarde. Nem sequer havia visão para se apoiar

movement. And we were also in a garage, literally. [Laughs].

What was the initial impulse that truly led to the establishment of balleteatro?

NB - We wanted to try an artistic approach that was different from the existing ones. Ballet, Academic Dance, was no longer the solution. We wanted to try other possibilities. We took a chance.

IB - The big push, in my case, really happened in Paris. I realized that I would like to live the future, surrounded by creation, surrounded by experimentation, and enjoying the multiple experiences I had there. This moment coincides with the birth of balleteatro, in which Jorge and I were with enormous creative effervescence. The initial strength also contained the passion, the enthusiasm for discovery. Being a teenager and believing that through art, we would be able to change the world, that we would be able to do something completely new from a city where there were no great options.

Was the choice considered disruptive in the environment you were part of?

IB - Absolutely!

NB - There was nothing else. Jazz dance was emerging in the country at that time. While groups and individuals were experimenting within this genre as a counterpoint to the academic side, that wasn't the direction we were interested in pursuing.

The birth of balleteatro becomes even more audacious when you consider the context. It was established nine years after April 25, 1974, and three years before Portugal acceded to the EEC. Essentially, it was a different era, a markedly distinct reality. This period was often referred to as the New Portuguese Dance era, heavily centralized in Lisbon, where most of the well-known names in the industry were based. What was it like to establish an institution with the scope of balleteatro in a city other than the capital, and in a country not yet fully integrated into a European network, implying limited financial support?

NB - It's very frustrating. There was no cultural politics - a notion that emerged much later. There wasn't even the vision to back anything

o que quer que fosse. Representávamos uma iniciativa privada, espontânea, que depois, pela nossa resiliência, fomos conseguindo manter. Mas houve um grande estímulo, logo no início, que nos deu uma grande força, que foi a adesão de pessoas. Portanto, por um lado, havia a necessidade de criar (eu, a Isabel e o Jorge vínhamos da dança). Por outro lado, percebemos que se quiséssemos continuar a dançar, iríamos precisar de mais pessoas. Se queríamos mais pessoas, teríamos de formá-las. Mas nós próprios, como já disse, precisávamos de formação, e, para isso, tínhamos de viajar. Tudo isto foi planeado. Tivemos imediatamente consciência de que teríamos de sair daqui, mantendo o projeto e, ao mesmo tempo, formando pessoas.

Perceberam rapidamente que o projeto não era uma fantasia finita da juventude?

IB – Sim! E sempre senti muito a pressão da responsabilidade.

NB – Sentias medo?

IB – Não, não era medo. Estava extremamente apaixonada pelo que estava a fazer, muito sensível ao mundo e à medida que íamos avançando, mais responsabilidade íamos tendo. O contraste, ser artista e dirigir um projeto. Às vezes, isso sufocava-me um pouco. Sentia muita pressão. Se calhar ainda hoje sinto, mas, entretanto, aprendi a viver com isso.

A responsabilidade aumenta na medida em que nunca nenhuma de vocês quis ser apenas intérprete. Criaram um projeto com muitas camadas e valências distintas: uma companhia, um centro de formação, uma escola profissional e, mais tarde, criaram o ensino articulado, um centro de documentação e, nos últimos 12 anos, a criação de um departamento dedicado à imagem em movimento, à produção de filmes e de um festival internacional de arquivo, memória e etnografia – Family Film Project.

NB – Dentro da criação artística, ser intérprete, apesar de ser uma aventura desafiante e imersiva, era o que menos me fascinava. Gostava muito de dançar sozinha, ainda hoje tenho horas e horas de improvisações a solo. Mas não gostava da exposição ao público, como bailarina. Aquilo que, desde cedo, me moveu na dança foi a construção, o lado da arquitetura: descobrir o que é o corpo dançante, como é que ele é, como podemos

up. We represented a private, spontaneous initiative, which later, due to our resilience, we were able to achieve. But there was a great stimulus, right at the beginning, that gave us great strength, which was the support of people. So, on the one hand, there was the need to create (Isabel, Jorge and I came from the dance). On the other hand, we realized that if we wanted to continue dancing, we would need more people. If we wanted more people, we'd have to train them. But we, as I said, needed training, and for this, we had to travel. This was all planned. We immediately realized that we would have to leave here, maintaining the project and, at the same time, training people.

Did you quickly realize that the project was not a finite fantasy of youth?

IB – Yes! I have always felt the pressure of responsibility.

NB – Did you feel scared?

IB – No, it wasn't fear. I was extremely passionate about what I was doing and very sensitive to the world and as we moved forward, the more responsibility we had. The contrast, being an artist and directing a project. Sometimes that suffocated me a little bit. I felt a lot of pressure. Maybe I still feel it today, but in the meantime, I've learned to live with it.

The responsibility grows considering that none of you aspired to be merely interpreters. You forged a project with diverse layers and dimensions: a company, a training center, a professional school and, later, they created articulated education, a Documentation Center and over the past 12 years, the creation of a department dedicated to the Moving Image, film production and an international festival of archive, memory and Ethnography – Family Film Project.

NB – Within artistic creation, being an interpreter, despite being a challenging and immersive adventure was the thing that fascinated me the least. I liked to dance alone; even today I have hours and hours of solo improvisations. But I didn't like the exposure to the public as a dancer. From an early age, I moved into dance it was the construction, the architecture side: to discover what the dancing body is, how it is, and how we can understand it. It was this side of creation that interested me. Teaching came by necessity. Isabel has always had a vocation

entendê-lo. Foi esse lado da criação que me interessou. Dar aulas veio pela necessidade. A Isabel sempre teve vocação de pedagoga. Eu não tinha tanto, tive de ir trabalhando esse lado. Na formação, notava-se uma grande diferença entre o Porto e Lisboa. Sabíamos que quem estava interessado em trabalhar artisticamente, nomeadamente na dança, ia para Lisboa. Foi o que aconteceu com pessoas que começaram por trabalhar connosco, como o Rui Lopes Graça⁴ ou o Albino Moura⁵. No final dos anos 80, início dos anos 90, as pessoas sabiam que existiam as nossas aulas de dança contemporânea, vinham experimentar, mas depois iam embora. Iam para Lisboa, não ficavam no Porto. Aliás, chegaram a perguntar à Isabel: "Por que razão continuam no Porto? Só em Lisboa é possível fazer carreira."

IB - Ficar no Porto era ficar na escuridão. Tanto é que, na altura do Europália⁶, tudo estava focado em Lisboa. O país era a capital, não havia mais país.

Por que razão insistiram em ficar no Porto?

IB - Eu tive vontade de ir para Lisboa. Houve um momento em que quis mesmo ir, até porque aqui não existia Curso Superior de Dança (ainda não existe hoje), e coloquei essa hipótese. Mas já tinha o balleteatro...

NB - Eu não! Sempre pensei ao contrário: se queria fazer qualquer coisa, tinha de ir para o estrangeiro, não ia migrar para Lisboa. Para mim, isso era claro. Daí ter ido para os Estados Unidos estudar coreografia. Estive numa universidade com condições fantásticas e depois voltei ao Porto.

Como é a vossa relação com os pares de Lisboa?

NB - A tensão entre Porto e Lisboa tem diversas razões. É verdade que o Porto também tem responsabilidade nisso quando se torna muito dependente da legitimação de Lisboa... Mas dantes ainda era mais acentuada esta assimetria em termos de decisões políticas. Lisboa era de tal forma forte e dominante, que tudo o que viesse de fora era visto como provinciano. Existia preconceito quando se olhava para alguém que estava no Porto a fazer qualquer coisa dentro da dança contemporânea. Não tínhamos visibilidade.

IB - Estamos a falar de um tempo em que tudo se sabia pelos jornais em papel. E o foco estava em Lisboa. A Comunicação Social estava lá.

as a pedagogue. I didn't have that much, I had to work on that side. In training, there was a big difference between Porto and Lisbon. We knew that those who were interested in working artistically, namely in dance, would go to Lisbon. This is what happened to people who began working with us, like Rui Lopes Graça⁴ or the Albino Moura⁵. In the late '80s, and early '90s, people knew our contemporary dance classes existed, they came to try them, but then they left. They went to Lisbon, they didn't stay in Porto. In fact, they even asked Isabel: "Why are they still in Porto? Only in Lisbon is it possible to make a career."

IB - To stay in Porto was to stay in darkness. So much so that at the time of the Europália⁶, everything was focused on Lisbon. The country was the capital, there was no more country.

Why insist on staying in Porto?

IB - I contemplated the idea of moving to Lisbon. At one point, it was a strong desire, primarily because there was no higher dance course available here (which still doesn't exist today), and I considered this option. However, I already had balleteatro...

NB - NotNot me! I always thought the other way around: if I wanted to do anything, I had to go abroad; I wasn't going to move to Lisbon. To me, that was clear. That's why I went to the United States to study choreography. I was at a university with fantastic conditions and then I returned to Porto.

How is your relationship with your peers in Lisbon?

NB - The tension between Porto and Lisbon has several reasons. It is true that Porto also has a responsibility in it when it becomes very dependent on the legitimacy of Lisbon... However this asymmetry in political decisions used to be even more pronounced. Lisbon was so strong and dominant that everything that came from outside was seen as provincial. There was prejudice when you looked at someone who was in Porto doing something within contemporary dance. We had no visibility.

IB - We're referring to an era when information was disseminated through print newspapers. Lisbon was the focal point, with the media concentrated there. There wasn't a dedicated effort to traverse the entire

⁴ Foi solista da Companhia Nacional de Bailado (CNB) e é hoje coreógrafo e coordenador dos Estúdios Victor Córdon.

⁵ He was a soloist of the National Ballet Company (CNB) and is now choreographer and coordinator of the Victor Córdon Studios.

⁶ Administrador da escola de dança Lugar Presente, em Viseu.

⁷ Administrator of the Dance School Lugar Presente, in Viseu.

⁸ Criado em Bruxelas, em 1969, o Europália é um Festival Internacional de Artes, que celebra a herança cultural de um país convidado. Em 1991, Portugal foi o país-tema.

⁹ Established in Brussels in 1969, Europália is an International Arts Festival that celebrates the cultural heritage of a guest country. In 1991, Portugal was the theme country.

Não havia propriamente alguém a circular pelo país, a ver o que se estava a fazer. A centralidade era total.

Entendo isso em tempo real, essa avaliação errada de uma realidade que pode ter escapado por estar longe do centro mediático. Mas não entendo a persistência do erro a posteriori. Como é possível falar-se da dança contemporânea em Portugal sem falar no balleteatro? Sem referir os vossos nomes? Soa a história mal contada.

NB - Continua a ser estranho. Sim, é uma história muito mal contada.

IB - Mas a história é mesmo assim, a história é feita por quem a conta, e como a conta.

NB - Se formos ver a quantidade de propostas artísticas, de espetáculos e de intérpretes que passaram por aqui, e que só depois foram dançar com pessoas da chamada Nova Dança Portuguesa⁷ ...

IB - ... e não só. Em 1994, quando abrimos o auditório em Arca d'Água, uma das coisas que fizemos, logo no início da programação, foi trazer as pessoas da nossa geração para apresentarem os seus trabalhos. Foi uma altura em que estivemos em grande contacto com artistas da nossa geração.

NB - A verdade é que o Porto sempre foi muito mais rico do ponto de vista artístico, em várias disciplinas. Em termos de dinâmica, ainda hoje o Porto continua a ser mais ativo. Mesmo na dança.

IB - E também ao nível da continuidade dos projetos. O Porto sempre foi muito consistente.

É a altura de repor a verdade histórica.

NB - À *posteriori*, é estranho ver pessoas mais novas a repetirem os erros das mais velhas. Olham para o curso das coisas de uma forma viciada, sem questionarem. Estivemos numa cronologia, recentemente apresentada, por um mero acaso.

IB - Não foi um acaso, tivemos de chamar a atenção, o que é estranho.

Suponho que estejam a referir-se à exposição "Para uma timeline a haver - Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal", inaugurada em 2021, em Serralves, no âmbito do DDD - Dias da Dança. A propósito, fui procurar as programações de dança de Serralves. E vocês nunca passaram por lá. Porquê?

country and observe creative endeavors. The emphasis was entirely centralized.

I understand this in real-time, this wrong assessment of a reality that may have escaped by being far from the media center. However I do not understand the persistence of the error a posteriori. How is it possible to talk about contemporary dance in Portugal without talking about balleteatro? Without mentioning your names? Sounds like a poorly told story.

NB - It's still weird. Yes, it's a very poorly told story.

IB - Yet, history remains subject to its narrators and how it is narrated.

NB - If we go to see the amount of artistic proposals, shows and interpreters who passed through here, and who only then went to dance with people from the so-called New Portuguese Dance?⁷...

IB : ... and not only. In 1994, when we opened the auditorium in Arca d'Água, one of the things we did, right at the beginning of the program, was to bring people of our generation to present their works. It was a time when we were in great contact with artists of our generation.

NB - The truth is that Porto has always been much richer from an artistic point of view, in various disciplines. In terms of dynamics, even today continues to be more active. Even at the dance.

IB - And also at the level of continuity of projects. Porto has always been very consistent.

It is time to restore historical truth.

NB - Looking back, it's a bit odd to see the younger crowd making the same mistakes without questioning things. We recently stumbled upon a timeline, just by chance.

IB - It wasn't a fluke; we had to grab attention, which is odd.

I suppose you are referring to the exhibition "Para uma timeline a haver - Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal," inaugurated in 2021 at Serralves within the framework of DDD - Dias da Dança. By the way, I tried to find the dance programs of Serralves, and you've never been there. Why?

NB - Yes, it's true. We were only scheduled for "Serralves em Festa", but always within the scope of projects with the school. It will be

⁷ Movimento herdeiro da dança pós-moderna americana dos anos 1960 e da nova dança europeia, que começou a ganhar expressão em Portugal no final da década de 80.

/ Movement heir to the American post-modern dance of the 1960s and the new European dance, which began to gain expression in Portugal in the late '80s.

NB - Sim, é verdade, só estivemos programados para o "Serralves em Festa", mas sempre no âmbito de projetos com a escola. Faltará arriscar, abrir mais e acreditar no que está próximo. O "Serralves em Festa" é uma tentativa de contrariar uma circularidade programática, mas é um evento, não é um programa. É como se fosse o dia em que o Rei abre a porta do jardim de sua casa, para que o povo possa admirar aquela beleza. Seria necessário criar um desvio à programação para que esta abertura de portas não resultasse num tom como que imperialista. É por isso que me interessa a permanente pertinência de pensar: "O que é esta estrutura, hoje? Como está o mundo? É disto que as pessoas precisam?" É possível criar um compromisso, sem ceder àquilo que é mais popular. E é desejável repensar o termo democracia. Nos anos 60 e 70, houve um trabalho incrível de democratização das artes. Fomos apanhadas por esse espírito. Não era consciente que o estivéssemos a fazer, mas era intuitivo que nos interessava fazê-lo.

Essa democratização está completamente inscrita do ADN no balleteatro.

NB - Por isso, abrimos, pela primeira vez, turmas de dança contemporânea, para pessoas de todas as idades e sem qualquer experiência. Tivemos turmas com pessoas das mais diversas profissões; arquitetos, psicólogos, bancários, advogados, músicos... Era importante fazer essa abertura, sempre com a consciência da partilha.

IB - Sim, a democratização está no ADN do balleteatro. Isso tem contribuído para uma construção que respeita o outro e abraça todos.

NB - As instituições não podem ser pensadas como elefantes brancos, porque acabam por tornar-se quase mais pesadas que o próprio Estado: sustentá-las é muito difícil. Portanto, era possível desmontar esse conceito, criar uma abertura através de novas programações e novos fluxos.

De que forma?

NB - Se calhar, essas instituições não podem ter só um diretor. Se calhar, têm de multiplicar o número de curadores. Creio que há espaço para isso, sem gastar tanto dinheiro. Estamos a falar de instituições que deviam abrir-se ao risco, ao laboratório, deviam fomentar

necessary to take risks, open up more, and believe in what is close. "Serralves em Festa" is an attempt to counteract programmatic circularity, but it's an event, not a program. It's like the day when the King opens the door of his garden so that people can admire its beauty. Creating a diversion in programming is necessary so that this opening of doors doesn't result in an imperialistic tone. That's why I'm interested in the ongoing relevance of asking: "What is this structure today? How's the world? Is this what people need?" It's possible to create a compromise without giving in to what is most popular. And it's desirable to rethink the term democracy. In the '60s and '70s, there was an incredible effort to democratize the arts. We were caught up in that spirit. I wasn't aware that we were doing it, but it was intuitively what we were interested in doing.

That democratization is completely ingrained in balleteatro's DNA.

NB - For this reason, we have opened, for the first time, contemporary dance classes, for people of all ages and without any experience. We had classes with people from the most diverse professions; architects, psychologists, bankers, lawyers, musicians... It was important to make this opening, always with the awareness of sharing.

IB - Yes, democratization is in the DNA of balleteatro. This has contributed to a construction that respects others and embraces all.

NB - Institutions cannot be thought of as white elephants, because they end up becoming almost heavier than the state itself: sustaining them is very difficult. Therefore, it was possible to disassemble this concept, and create an opening through new schedules and new flows.

In what way?

NB - Maybe these institutions can't have just one director. Maybe they need to multiply the number of curators. I think there's room for that without spending so much money. We are talking about institutions that should be open to risk, to the laboratory, and should encourage experimentation because that is what gives them life. Or, encourage self-programming, where spaces work mainly with

⁸ Órgão responsável pela criação do ensino profissional e das Escolas Profissionais e pelo relançamento do ensino artístico especializado.

/ Body responsible for the creation of vocational education and vocational schools and for the relaunch of specialized artistic education.

a experimentação, porque é isso que lhes dá vida. Ou ainda, incentivar a auto-programação, onde os espaços funcionassem sobretudo com lugares de acolhimento, onde se economizaria nas estruturas e reconduzir essas verbas ao apoio à circulação dos projetos e dos artistas. Esta talvez seja uma das alternativas no futuro à programação que atualmente está extremamente condicionada.

host places, where savings would be made in structures and redirect these funds to support the circulation of projects and artists. This is perhaps one of the alternatives in the future to programming that is currently extremely conditioned.

1989: Nasce a primeira Escola Profissional de Dança e Teatro em Portugal

1989: the first professional dance and Theatre School in Portugal is born

⁹ Joaquim Azevedo é professor da Universidade Católica Portuguesa e o mais antigo membro do Conselho Nacional de Educação de Portugal.

/ Joaquim Azevedo is a professor at the Universidade Católica Portuguesa and the oldest member of the National Council of Education of Portugal.

A história do balleteatro está cheia de datas curiosas: o ano de 1983, ano de fundação da estrutura, é também o primeiro ano em que a Cultura ganha direito a ser Ministério. Uma vida curta, dura dois anos. Depois volta a ser uma secretaria de Estado da Cultura. A criação da escola, em 1989, também acontece numa janela de oportunidade muito curta. Hoje seria possível?

NB – Hoje, não creio. O balleteatro foi o impulsionador das escolas profissionais para as artes performativas. Não estava previsto, inicialmente.

IB – Em 1989, aconteceu o contrário daquilo que é habitual acontecer em Portugal: o gabinete onde tudo se criou, o GETAP⁸, estava aqui no Porto, e era dirigido por uma pessoa que tanto admiro, Dr. Joaquim Azevedo⁹. Abrir uma escola profissional parecia completamente utópico. Mas lançámo-nos nessa loucura, e foi uma aventura incrível. Fomos a primeira Escola Profissional de Dança e Teatro em Portugal. E nunca fechámos, mesmo tendo passado por períodos muito difíceis.

The history of balleteatro is full of curious dates: the year 1983, the year of the foundation of the structure, is also the first year in which culture gains the right to be a Ministry. A short-lived status, lasting only two years. Then became the Secretary of State for Culture. The establishment of the school in 1989 also occurred within a very brief window of opportunity. Would it be possible today?

NB – Today, I don't think so. balleteatro was the driving force behind professional schools for the Performing Arts. It wasn't originally planned.

IB – In 1989, the opposite of what is usual in Portugal happened: the cabinet where everything was created, GETAP⁸, was here in Porto, and was directed by a person I admire so much, Dr. Joaquim Azevedo⁹. Opening a vocational school seemed completely utopian. But we threw ourselves into this madness, and it was an incredible adventure. We were the first professional dance and Theatre School in Portugal. And we never closed, even though we went through very difficult periods.

E nessa altura, seis anos depois da criação da companhia, já tinham dado o salto de maturidade necessário para assumirem a direção de uma escola?

IB – Já. Seis anos é muito tempo. Esse salto aconteceu logo a partir do momento em que começámos a trabalhar.

Mas começaram muito cedo...

NB – Sim, é verdade. Também porque os nossos pais morreram muito cedo.

Ambos no início da década de 90, com um intervalo curto entre pai e mãe. Essa perda foi determinante no vosso percurso?

IB – Teve uma influência muito grande, foram momentos de provação para as duas. Nessa altura, confesso que tive, muita vontade de ir embora, de largar tudo. E, de repente, não! Não podia! Então, pensei: “Se vou ficar no Porto, será entrega total a este projeto, que ainda era um bebé”.

NB – Teve influência também financeira. Numa altura em que não havia apoios para nada, os nossos pais deixaram-nos o apoio necessário para estudarmos fora do país. Foi assim que fui para Londres. Pudemos continuar a fazer a nossa formação, mas tivemos de amadurecer muito depressa. Com 25 anos, já éramos mulheres feitas, independentes, porque já não tínhamos aqui os nossos pais. Não foi fácil. Obrigou-nos a pensar que a vida é uma luta, não dá para cruzar os braços. E, de alguma forma, isso está implícito no balleteatro. Nunca damos as coisas por adquiridas. Todos os dias é preciso acordar com muita energia e com ideias novas.

IB – Não gosto da palavra luta, associada ao balleteatro. Não me revejo nela. Luta, lembra-me guerra, batalha...

NB – Então, dirias o quê?

IB – Para mim, a vida é um poema, não é uma luta. É acordar e pensar: “Hoje tenho a oportunidade de fazer, outra vez, coisas de que gosto com pessoas de quem gosto, mesmo com as dificuldades todas que sei que existem”.

NB – Para mim é luta, para ti é oportunidade.

IB – A palavra certa é mesmo poema. Uma vez escrevi um texto, com título,: “Vista do céu, a terra é um poema”. É isto que sinto: no tempo em que estiver na terra, quero fazer do tempo, um poema.

NB – Eu sou mais revoltada.

And by then, six years after the creation of the company, had you already made the leap of maturity necessary to assume the direction of a school?

IB – Now, six years is a long time. That leap happened right from the moment we started working.

But they started very early...

NB – Yes, it's true. Also because our parents died too soon.

Both in the early 90s, with a short break between father and mother. Was that loss decisive in your journey?

IB – Had a very great influence, and were moments of trial for both of us. At that time, I confess that I had a lot of desire to leave, to let go of everything. And suddenly, no! I couldn't! So I thought: “If I'm going to stay in Porto, it will be total surrender to this project, which was still a baby.”

NB – It also had financial influence. At a time when there was no support for anything, our parents left us the necessary support to study abroad. That's how I went to London. We were able to continue to do our training, but we had to mature very quickly. At the age of 25, we were already full-fledged women, independent, because we no longer had our parents here. It wasn't easy. It forced us to think that life is a struggle, you can't just cross your arms. And somehow this is implied in balleteatro. We never take things for granted. Every day you have to wake up with a lot of energy and new ideas.

IB – don't like the word “struggle” associated with balleteatro. I don't resonate with it. “Struggle” reminds me of war and battle...

NB – So what would you say?

IB – For me, life is a poem, not a struggle. It is waking up and thinking: “Today I have the opportunity to do, again, things that I like with people I like, even with all the difficulties that I know exist.”

NB – For me, it's a struggle, for you it's an opportunity..

IB – The right word is a poem. I once wrote a text with the title: “Vista do Céu, a Terra é um poema” [“Seen From Heaven, the Earth is a poem”]. This is what I feel: in the time I am on Earth, I want to make time a poem.

NB – I'm angrier.

Em todas as biografias do balleteatro, na imprensa ou em publicações menos efêmeras, enfatiza-se o facto de ter sido a primeira Escola Profissional de Teatro e Dança em Portugal. Mas a biografia não se esgota nesse início, porque houve muitas vidas em 40 anos, muitas extensões, festivais e competências acrescentadas.

NB – É verdade. Isso inclui o facto de termos circulado muito por vários pontos da cidade, e o facto de termos sempre pensado em criar projetos que viessem dar mais consistência e pertinência ao balleteatro. Uma das questões que sempre nos preocupou: ver estruturas que estavam anos e anos a repetir projetos. Não queríamos fazer isso. Essa inquietação levou a que estivéssemos sempre a reinventar-nos. Reinventámo-nos trabalhando com umas pessoas, e deixando-nos contaminar por outras – pessoas, equipas, até criadores já formados por nós. Gostamos muito dessa relação com os antigos formandos, que depois voltam. Também criámos festivais e ciclos de programação. Foram pensados para virem nutrir a própria escola.

IB – O balleteatro tem muitas vidas, também porque foi crescendo e funcionando numa relação muito forte com a cidade. Houve alturas de grande ligação e cumplicidade com outros espaços, e com as pessoas que dirigiam esses equipamentos. De certa forma, fomos acompanhando as mudanças da cidade – mudanças políticas, sociais –, e sempre mantivemos um olhar atento. Nunca ficámos fechadas no nosso mundo. E a constante mudança de morada na cidade também nos foi provocando.

Podemos mapear essas sucessivas mudanças de lugar? Antes de 1994, estavam onde?

NB – Estivemos numa garagem, na Rua da Alegria. Era uma Escola de Música, chamava-se Teclado, e estavam lá António Pinho Vargas, Miguel Graça Moura.... Havia gente muito interessante ligada à música a trabalhar nessa escola. Cederam-nos uma sala de trabalho, e estivemos lá algum tempo. Dali fomos para Augusto Luso, próximo da Boavista, e, ao mesmo tempo, tivemos algumas aulas no Convento de São Bento da Vitória.

In all the biographies of balleteatro, in the press or less ephemeral publications, the fact that it was the first professional school of theater and dance in Portugal is emphasized. But the biography does not end at this beginning, because there were many lives in 40 years, many extensions, festivals and added competencies.

NB – It's true. This includes the fact that we have circulated a lot in various parts of the city, and the fact that we have always thought about creating projects that would give more consistency and relevance to balleteatro. One of the issues that always worried us: was seeing structures that were years and years repeating projects. We didn't want to do that. That disquiet meant we were always reinventing ourselves. We reinvented ourselves by working with some people and letting ourselves be contaminated by other people, teams, and even creators already trained by us. We truly like this relationship with the graduates, who then come back. We have also created festivals and programming cycles. They were meant to be nurturing the school itself.

IB – Balletetatro has many lives, also because it has been growing and functioning in a very strong relationship with the city. There were times of great connection and complicity with other spaces, and with the people who ran these facilities. In a way, we have been following the changes in the city – political, and social changes – and we have always kept a close eye. We have never been shut out of our world. And the constant change of address in the city was also provoking us.

Can we map these successive changes of place? Before 1994, where were you?

NB – We were in a garage in Rua da Alegria. It was a music school, it was called Teclado, and António Pinho Vargas and Miguel Graça Moura were there.... There were very interesting people connected with music working at that school. They gave us a workroom, and we were there for a while. From there we went to Augusto Luso, near Boavista, and, at the same time, we had some classes at the Convent of São Bento da Vitória.

Antes de o Convento ser o que é hoje?

IB - Sim. Tivemos lá uma sala incrível, foi muito antes de o Convento pertencer ao Teatro Nacional São João. Trabalhávamos onde funciona agora o Centro de Documentação, ou seja, onde se fazem hoje as Leituras do Mosteiro. Na altura, estava lá a Orquestra Clássica do Porto. Os claustros ainda nem estavam cobertos, era tudo aberto.

NB - Depois mudámos para uma moradia em frente ao jardim de Arca D'Água, depois para a Ribeira, depois para o 5º piso do Edifício AXA, na Avenida dos Aliados, e agora estamos no Coliseu. Aliás, já está a fazer quase uma década que estamos aqui.

Vieram em 2015. Mas não vão chegar a cumprir essa década...

NB - ... em princípio iremos, sim. Dependendo do ritmo das obras da nossa nova casa na Ribeira, só devemos sair daqui em 2026.

Before the convent was what it is today ?

IB - Yes. We had an amazing room there, it was long before the convent belonged to the São João National Theater. We worked where the Documentation Center now works, that is, where the readings of the Monastery are held today. At the time, the Porto Classical Orchestra was there. The Cloisters weren't even covered yet, everything was open.

NB - Then we moved to a villa in front of the Arca d'Água garden, then to the Ribeira, then to the 5th floor of the AXA building, on Avenida dos Aliados, and now we are in the Coliseum. In fact, it's been almost a decade since we've been here.

You came in 2015. But you won't make it through that decade...

NB - ... probably we will, yes. Depending on the pace of the rebuilding of our new house in Ribeira, we should only leave here in 2026.

1993: Colocar o pé no acelerador

É verdade que no início dos anos 90 estava tudo a acontecer em Lisboa, mas no Porto também surgiram mudanças importantes. À Câmara do Porto chega, em 1989, um executivo presidido por Fernando Gomes, que traz a vereadora da Cultura Manuela de Melo, que por sua vez escolhe Isabel Alves Costa para o Teatro Rivoli. Ao Governo chega, em 1995, Manuel Maria Carrilho, ministro da Cultura no governo de António Guterres. Que impacto têm estas mudanças políticas, operadas na cidade e no país, na vida do balleteatro?

IB - Foram fundamentais. Em primeiro lugar, nasce esse Rivoli de Isabel Alves Costa, que é extremamente marcante [1989-2006]. Depois, houve as Jornadas de Arte Contemporânea, organizadas por João Fernandes, no Rivoli, [1992-1996]. Apresentei, o espetáculo, Os Vestidos Que Eu Lhes Emprestei Já Não São Meus em finais de 1992. Foram umas jornadas muito importantes, porque as escolhas eram feitas de forma singular.

1993: 'Put your foot on the gas'

It is true that in the early 90s, everything was happening in Lisbon, but in Porto, there were also important changes. In 1989, an executive chaired by Fernando Gomes arrived at the Porto City Council, which brought the councilor for Culture Manuela De Melo, who in turn chose Isabel Alves Costa for the Rivoli Theater. Manuel Maria Carrilho, Minister of Culture in the Government of António Guterres, joined the government in 1995. What impact do these political changes, operated in the city and the country, have on the life of balleteatro?

IB - They were fundamental. First of all, this Rivoli by Isabel Alves Costa was born, which is extremely striking [1989-2006]. Then there were the Contemporary Art Days, organized by João Fernandes, The Rivoli, [1992-1996]. Presented the show, Os Vestidos Que Eu Lhes Emprestei Já Não São Meus in late 1992. It was a very important journey because the choices were made in a unique way.

NB - The Teatro Nacional São João (TNSJ) also happens, with all the strength, in these years. It was at that time that I began to create a very strong working relationship

¹⁰ Ricardo Pais foi nomeado diretor artístico do Teatro Nacional São João entre 1995 e 2000, e entre 2002 e 2009.

/ Ricardo Pais was appointed artistic director of the Teatro Nacional São João between 1995 and 2000, and between 2002 and 2009.

¹¹ Professor catedrático, foi diretor do Teatro Nacional São João entre 1992 e 1995.

/ Professor, he was director of the Teatro Nacional São João between 1992 and 1995.

¹² Primeira edição do "Dancem!" aconteceu em 1996.

/ First edition of "Dancem!" it happened in 1996.

NB – O Teatro Nacional São João (TNSJ) também acontece, com toda a força, nesses anos. É nessa altura que começo a criar uma relação de trabalho muito forte com o Ricardo Pais¹⁰. Ele traz a possibilidade de se pensar, talvez pela primeira vez, um Teatro Nacional.

IB – De outra forma, o Eduardo Paz Barroso¹¹ também já o tinha feito.

Aliás, ele traz à cidade nomes da dança contemporânea muito interessantes. Trouxe nomes que a maioria não conhecia. Nós já conhecíamos, porque tínhamos viajado e vivido fora de Portugal, mas a programação do Eduardo Paz Barroso, quando lançou o São João, era ousada...

NB – É verdade. Mas depois veio o Ricardo. O Ricardo é um criador, criou inclusivamente uma espécie de escola de representação. Colocou o Teatro noutro nível. Em 1997, no primeiro "Dancem!"¹², organizado por ele, apresentámos uma dramaturgia sobre Lady Macbeth [L.M. Lady Macbeth, 1996]. A Isabel dançava, era a lady, um trabalho híbrido, mas extremamente coreográfico. A partir daí, tive a felicidade de fazer vários trabalhos com ele.

As grandes mudanças culturais no Porto sempre foram muito personalizadas, é muito fácil associar alguns nomes a determinados períodos mais efervescentes da cidade.

IB – As pessoas são importantes. É verdade que o Ricardo Pais coloca o teatro – e o Teatro – num patamar completamente diferente. A Manuela de Melo é importantíssima pela maneira como pensa e olha para a cidade. E a Isabel [Alves Costa], com quem tínhamos uma relação próxima desde a fundação do Festival Internacional de Marionetas (que nasce em 1989, no mesmo ano da nossa escola), é fundamental. Aliás, a Isabel também era professora no balletteatro.

NB – Quando a Manuela Melo chega ao pelouro da cultura, através do partido socialista, há uma mudança de paradigma, passamos a ter interlocutores. Como sabemos, as pessoas, mais que os partidos fazem toda a diferença... "Afinal, é possível", pensamos.

with Ricardo Pais¹⁰. It brings the possibility of thinking, perhaps for the first time, a National Theater.

IB – Otherwise, Eduardo Paz Barroso¹¹ I've done it before, too.

By the way, he brings to the city very interesting names of contemporary dance. I brought names most of them didn't know. We already knew, because we had traveled and lived outside Portugal, but Eduardo Paz Barroso's programming, when he launched São João, was bold ...

NB – It's true. Then Ricardo showed up... Ricardo is a creator, he even created a kind of acting school. It took theater to another level. In 1997, in the first "Dancem!"¹², organized by him, presented a dramaturgy on Lady Macbeth [L. M. Lady Macbeth, 1996]. Isabel danced, she was the lady, a hybrid work, but extremely choreographic. From there, I had the pleasure of doing several jobs with him.

The great cultural changes in Porto have always been very personalized, it is very easy to associate some names with certain more effervescent periods of the city.

IB – People are important. Ricardo Pais indeed puts Theater – on a completely different level. Manuela De Melo is very important for the way she thinks and looks at the city. And Isabel [Alves Costa], with whom we had a close relationship since the foundation of the International Puppet Festival (which was born in 1989, the same year as our school), is fundamental. By the way, Isabel was also a teacher at balletteatro.

NB – When Manuela Melo comes to the field of culture, through the Socialist Party, there is a paradigm shift, we have interlocutors. As we know, people, more than parties, make all the difference... "after all, it is possible", we think. I say this, although Manuela de

¹³ Acidente de Automóvel Cor de Laranja Dez Vezes, assinada por Isabel Barros e João Paulo Seara Cardoso, é "um ensaio sobre a intensidade da morte que funda todos os momentos da vida". Foi apresentada no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa. Com música original de Carlos Guedes e com figurinos de Nuno Gama.

/ Acidente de Automóvel Cor de Laranja Dez Vezes, signed by Isabel Barros and João Paulo Seara Cardoso, is "an essay on the intensity of death that founds all moments of life". It was performed at the Teatro Municipal Maria Matos in Lisbon. With original music by Carlos Guedes and costumes by Nuno Gama.

Digo isto, embora Manuela de Melo nos tenha dito que tínhamos uma tarefa muito difícil em mãos. Disse-nos que tínhamos de decidir: "Querem manter-se como criadoras, sei que é isso que vos move, mas também querem manter a escola e a companhia. Isso vai ser muito difícil. Talvez devessem fazer escolhas."

IB - Ela disse exatamente o que eu sentia [Risos].

A verdade é que conseguiram manter os três vértices do balleteatro ininterruptamente ativos até hoje.

IB - Com muitas horas de trabalho, sim.

NB - E com equipas muito boas, formadas por nós. Há pessoas que trabalham connosco há mais de trinta anos, o que é fantástico.

IB - Nessa década de 90 havia o balleteatro, o São João, o Rivoli, e todos éramos próximos, conversávamos sobre datas, articulávamos agendas, havia entendimento entre todos. Era uma maneira de trabalhar muitíssimo interessante.

NB - Nós éramos novas ainda, e a dimensão do nosso auditório não tinha nada a ver com o do Teatro Municipal nem com a do Teatro Nacional. Mas a Isabel e o Ricardo respeitavam-nos. Mais do que respeito, havia cumplicidade entre nós - e isso era muito gratificante. E arriscávamos programações, muitos dos artistas de renome como Xavier Le Roy, Jerome Bel ou Mathilde Monnier, vieram ao Porto, pela primeira vez, para atuarem no nosso auditório de Arca D'Água.

IB - Apresentamos, Chinoiserie, de Mathilde Monnier & Louis Sclavis...

Em meados dos anos 90, também já havia os primeiros artistas formados pela escola do balleteatro.

IB - Quando aconteceu a Expo 98, estava a fazer uma criação¹³ para o "Mergulho no Futuro", que foi um festival importantíssimo de dança. Ensaiaava no Rivoli. Nessa peça, já entrava a São Castro, nossa aluna, que depois foi dançar com a Olga Roriz, e que hoje tem a sua própria estrutura, ela e o António Cabrita. Nesse ano, conseguimos apresentar em Lisboa, através da programação da Expo.

Melo told us that we had a very difficult task at hand. She told us we had to decide: "You want to stay as a creator, I know that's what drives you, but you also want to keep your school and your company. That's going to be very difficult. Maybe they should make choices."

IB - She said exactly what I felt [laughs].

The truth is that you have managed to keep the three vertices of balleteatro uninterruptedly active until today.

IB - With many hours of work, yes.

NB - And with very good teams, trained by us. Some people have been working with us for over thirty years, which is fantastic.

IB - In the '90s there was balleteatro, São João, Rivoli, and we were all close, we talked about dates, we articulated agendas, and there was an understanding between everyone. It was a very interesting way of working.

NB - We were still young, and the size of our auditorium had nothing to do with that of the Municipal Theater or the National Theater. But Isabel and Ricardo respected us. More than respect, there was complicity between us - and that was very gratifying. And we risked schedules, many of the renowned artists such as Xavier Le Roy, Jerome Bel and Mathilde Monnier, came to Porto for the first time to perform in our auditorium of Arca D'Água.

IB - Introducing, Chinoiserie, by Mathilde Monnier & Louis Sclavis...

In the mid-90s, there were also the first artists who graduated from balleteatro school.

IB - When Expo 98 happened, I was making a creation¹³ for "Mergulho no Futuro", which was a major dance festival. I rehearsed at Rivoli. In this piece, São Castro, our student, already entered, later went dancing with Olga Roriz, who today has her own structure, and António Cabrita. That year, we were able to present in Lisbon, through the Expo program.

¹⁴ Gil Mendo (1946-2022) foi programador de Dança da Culturgest entre 2004 e 2017.

/ Gil Mendo (1946-2022) was a dance programmer at Culturgest between 2004 and 2017.

Furar a programação de Lisboa nunca foi fácil?

NB – Nunca. A maior parte dos nossos trabalhos nunca passou por Lisboa. Apresentei-me apenas duas vezes na Culturgest, no tempo do Gil Mendo¹⁴.

Esse défice de circulação ainda acontece hoje?

NB – Sim, absolutamente. É muito difícil. Há casas que têm a sua programação com um segmento de escolha muito restritivo. E depois há aquelas casas onde supostamente se poderia circular mais, mas não são plurais. É estranho e em contracorrente com uma proliferação natural das propostas artísticas.

É também nessa década de 90 que, como criadoras, fixam o vosso perfil? Faço a pergunta porque, não raro, fala-se das irmãs Barros como se fossem duas metades da mesma laranja, mas vocês, ambas coreógrafas e intérpretes, não podiam ser mais diferentes, até na raiz das escolhas: a Né forma-se no Estados Unidos e Inglaterra, a Isabel na Europa; a Né segue um percurso mais académico, a Isabel abraça uma vocação mais comunitária; a Né foca-se na dança, a Isabel funde a dança com o teatro... Na verdade, os percursos artísticos, do ponto de vista autoral, não são nada idênticos.

NB – Apesar de sermos próximas em termos de idades (temos um ano e meio de diferença), somos muito diferentes. Estranhamente, nunca brincámos muito juntas sequer.

IB – E nunca tivemos o mesmo circuito de amigos.

NB – Sempre tivemos vidas bastante distintas. Mas há um dado curioso: houve um momento em que pensei concentrar-me nos estudos científicos e esquecer a dança. Só que a minha irmã continuou a ter na dança uma atividade artística extracurricular. E eu, olhando para ela, acabei por voltar. Portanto, quando éramos pequenas, entrei para a dança por causa dela, e, mais tarde, quando já estava a desviar-me da dança, fui ver a Isabel a dançar e regresssei outra vez. Outra vez por causa dela.

Foi a dança que vos uniu?

NB – Aquilo que nos uniu foi o facto de ambas acreditarmos que era possível criar um projeto, oficializar uma companhia, sabendo que depois iríamos ter interesses

Sticking to the Lisbon schedule has never been easy.

NB – Never. Most of our work has never passed through Lisbon. I performed only twice at Culturgest, in Gil Mendo's time¹⁴.

Does this circulation deficit still happen today?

NB – Yes, absolutely. It's pretty hard. Some houses have their schedule with a very restrictive choice segment. And then there are those houses where you could supposedly circulate more, but are not plural. It is strange and countercurrent to a natural proliferation of artistic proposals.

Is it also in the 90s that, as creators, you set your profile? I ask the question because, not infrequently, the Barros sisters are spoken of as if they were two halves of the same orange, but you, both choreographers and interpreters, could not be more different, even at the root of the choices: Né studied in the United States and England, Isabel in Europe; Né follows a more academic path, Isabel embraces a more community vocation; Né focuses on dance, Isabel merges dance with theater... In fact, the artistic paths, from the author's point of view, are not at all identical.

NB – Even though we are close in terms of age (we are a year and a half apart), we are very different. Strangely, we never played together much at all.

IB – And we've never had the same circuit of friends.

NB – We've always had very different lives. But there is a curious fact: there was a moment when I thought to concentrate on scientific studies and forget about dancing. However, my sister continued to have an extracurricular artistic activity in dance. And I, looking at her, eventually came back. So when we were little, I got into dancing because of her, and later, when I was already drifting away from dancing, I went to see Isabel dancing and came back again. Again because of her.

Was it the dance that brought you together?

NB – What united us was the fact that we both believed that it was possible to create a project, and formalize a company, knowing

distintos. A partir de 1993, acelera tudo. Já tínhamos a experiência de vários anos, de várias tentativas, de ir criando hipóteses. E ali percebemos as melhores escolhas, percebemos que o projeto tinha pernas para andar. Foi quando tomámos realmente consciência do que tínhamos em mãos e do que iríamos fazer dali para a frente. O facto de Manuel Maria Carrilho tutelar a Cultura foi importante. Passámos, finalmente, a ter um interlocutor na administração central também. Foi um ministro espetacular.

IB – Desde logo, era um ministro que acompanhava ativamente, o que se estava a passar artisticamente no Porto.

NB – A proximidade que estabeleceu com os artistas permitiu que todos crescêssemos. Precisávamos de apoio e, para isso, tínhamos de consolidar o projeto. Tudo isso fez com que nós, enquanto estrutura, nos organizássemos. Foi então que definimos que o balleteatro iria ter três grandes dimensões: a formação, a criação e a programação. Seria esta a vida da estrutura nos anos seguintes, através de opções muito específicas, em cada área.

Estiveram sempre de acordo em tudo?

NB – No caso da criação, houve um momento de tensão, porque chegámos à conclusão de que era difícil haver duas criadoras numa companhia. Havia quase um atropelo. Se já era difícil fazer circular um espetáculo, imagine-se dois. Não estávamos a ver como é que podíamos articular o nosso trabalho, mas começámos a pensar que talvez não fizesse sentido sermos uma companhia – até porque uma companhia implicava um orçamento que não tínhamos, e implicava termos bailarinos a tempo inteiro, durante muito tempo. Seria incomportável.

IB – Coincide com o momento em que começo a fazer colaborações com o João Paulo [Seara Cardoso]¹⁵.

NB – Percebemos que tínhamos de optar por ser uma unidade de criação e não uma companhia. Resolvemos assim esse problema de termos uma estrutura com duas cabeças, duas criadoras que desenvolvem projetos nas áreas que são mais sensíveis para cada uma.

that later we would have different interests. Since 1993, everything has accelerated. We already had the experience of several years, of several attempts, to create hypotheses. And there we realized the best choices, we realized that the project had legs to walk. That's when we became aware of what we had in hand and what we were going to do going forward. The fact that Manuel Maria Carrilho tutored culture was important. We finally have an interlocutor in the central administration as well. He was a spectacular Minister.

IB – He was a minister who actively followed what was happening artistically in Porto.

NB – The closeness he established with the artists allowed us all to grow. We needed support, and for this, we had to consolidate the project. All this made us, as a structure, organize ourselves. It was then that we defined that balleteatro would have three main dimensions: training, creation and programming. This would be the life of the structure in the following years, through very specific options, in each area.

Have you always agreed on everything?

NB – In the case of creation, there was a moment of tension because we concluded that it was difficult to have two creators in one company. There was almost a hit-and-run. If it was already difficult to circulate one show, imagine two. We didn't see how we could articulate our work, but we started to think that maybe it didn't make sense to be a company – not least because a company implied a budget that we didn't have, and it implied having full-time dancers for a long time. It would be unbearable.

IB – Coincides with the moment when I begin to collaborate with João Paulo [Seara Cardoso]¹⁵.

NB – We realized that we had to choose to be a creative unit and not a company. We have solved this problem of having a structure with two heads, and two creators who develop projects in the areas that are most sensitive to each one.

¹⁵ Fundador e Diretor Artístico do Teatro de Marionetas do Porto (1956-2010).

/ Founder and Artistic Director of the Teatro de Marionetas do Porto (1956-2010).

É também aí que fica clara a divergência de caminho de cada uma?

IB – Sempre estive muito ligada ao teatro, desde o princípio. Sempre me interessou essa tensão entre a dança e o teatro. Foi um caminho natural, que com o crescimento de ambas, se desenhou de forma muito singular.

NB – A Isabel fica com o trabalho mais ligado ao teatro, mais ligado às comunidades, e faz pesquisa dentro dessa zona. Eu continuo com o meu trabalho mais acadêmico, mais de investigação.

São mesmo sensibilidades diferentes: de um lado, o aprofundamento do estudo da estética; do outro, a transformação social pela arte.

IB – O meu leque de interesses não é nada afunilado, é extremamente vasto. Preciso de percorrer os territórios todos, para conseguir transformar coisas. Em 1995, comecei a trabalhar mais com as comunidades. O teatro de marionetas e objetos também entrou de repente na minha vida. Mas as minhas questões artísticas podem assumir formas muito diversas. Não têm uma única possibilidade, têm vários veículos.

Criaram, há muitos anos, uma rede de cúmplices: Pedro Tudela, Alexandre Soares.... Há um espaço de interceção entre vocês e os cúmplices, ou cada uma tem os seus colaboradores?

IB – Cada uma tem os seus colaboradores. O Pedro Tudela começou comigo. O Carlos Guedes trabalhou pela primeira comigo há quase trinta anos, em 1997. A última vez que trabalhámos juntos aconteceu já durante este ano (2023). O Vítor Rua aparece mais tarde na minha vida, e nunca fez nada com a Né. Já eu nunca trabalhei com o Alexandre Soares. O Roberto Neulichedl, trabalhou pontualmente comigo e com a Né. O Jonathan Saldanha começou comigo há mais de dez anos. Foi em Procissão K (2008) e depois fizemos vários trabalhos juntos.

NB – Fazemos questão de não repetir os colaboradores. Até porque as nossas escolhas resultam de uma afinidade com um determinado tipo de poética, que não é coincidente.

Is this also where the divergence of each one's path becomes clear?

IB – I've always been very attached to theatre from the beginning. I've always been interested in that tension. between dance and theater. It was a natural path, which with the growth of both, was designed in a unique way.

NB – Isabel gets the job more connected to the theater, more connected to the communities, and does research within that area. I continue with my more academic work, more research.

These are really different sensibilities: on the one hand, the deepening of the study of aesthetics; on the other, the social transformation through art.

IB – My range of interests is not narrow at all, it is extremely wide. I need to go through all the territories, to be able to transform things. In 1995, I started working more with communities. The theater of puppets and objects also suddenly entered my life. But my artistic questions can take very different forms. They don't have a single possibility, they have several vehicles.

You created, many years ago, a network of accomplices: Pedro Tudela, Alexandre Soares....

Is there an interception space between you and your accomplices, or do you each have your collaborators?

IB – Each has its own collaborators. Pedro Tudela started with me. Carlos Guedes first worked with me almost thirty years ago, in 1997. The last time we worked together happened already during this year (2023). Vítor Rua appeared later in my life, and he never did anything with me. I've never worked with Alexandre Soares. Roberto Neulichedl worked punctually with me and Né. Jonathan Saldanha started with me more than ten years ago. It was in Procissão K (2008) and then we did a lot of work together.

NB – We make sure not to repeat employees. Not least because our choices result from an affinity with a certain type of poetics, which is not coincidental.

2001: A década vira e a política muda

Na viragem da década, tudo muda: no Porto, Rui Rio ganha as eleições; em Portugal, Durão Barroso torna-se primeiro-ministro depois da saída antecipada de António Guterres. No país, a Cultura deixa de ser um ministério; na cidade, os cortes para a cultura são superiores a 60%. Como é que viveram esse período, ainda por cima na ressaca do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura?

NB – Os momentos mais críticos surgiram mais tarde, em 2009, 2010, 2011. Tínhamos um orçamento para a escola, mas sabíamos que no ano letivo seguinte iríamos ter um corte global de quase 40%. E tínhamos encargos elevados. Estávamos na Ribeira e em Arca D'Água. E tínhamos vencimentos, contratos, uma série de responsabilidades. Esse momento foi assustador. Tivemos de desfazer-nos de tudo. Depois houve outro esforço paralelo: o projeto tem um lado de imaterialidade que tem de ser mantido. Então, era preciso continuar a contribuir para a importância do projeto na cidade, desmaterializá-lo dos próprios espaços. Não foi fácil.

Continuar a existir, mesmo que não pudesse existir fisicamente.

NB – Sim. Mas o espaço físico muitas vezes é fundamental para dar alguma raiz. E nós perdemos logo dois espaços muito importantes. Foram anos duríssimos.

IB – E deixámos, outra vez, de ter interlocutor na Câmara. Nós, e todos. Mas também tem de ser feita justiça: quando foi criada a empresa municipal Porto Lazer, as coisas começaram a mudar. Havia ali uma equipa interessadíssima em todas as questões da cidade, nomeadamente Dr. Hugo Neto, que foi fundamental. Era uma pessoa atenta e com vontade de ouvir tudo e todos, saber o que estava a acontecer. E depois abriu o edifício AXA...

NB – ... mas já antes do AXA conseguíamos fazer alguns projetos apoiados pela Porto Lazer. A empresa trouxe uma mudança na política cultural de apoio, veio quase substituir-se ao pelouro da cultura. Veio cobrir o vazio que existia.

2001: The decade turns and politics changes

At the turn of the decade, everything changed: in Porto, Rui Rio won the elections; in Portugal, Durão Barroso became prime minister after the early departure of António Guterres. In the country, culture ceases to be a ministry; in the city, cuts to culture are more than 60%. How did you live through that period?

NB – The most critical moments arose later, in 2009, 2010, and 2011. We had a budget for the school, but we knew that the following school year we would have an overall cut of almost 40%. And we had high charges. We were in Ribeira and in Arca d'Água. And we had salaries, contracts, and a lot of responsibilities. That moment was scary. We had to get rid of everything. Then there was another parallel effort: the project has a side of immateriality that has to be maintained. So it was necessary to continue to contribute to the importance of the project in the city, to dematerialize it from the spaces themselves. It wasn't easy.

Continue to exist, even if it could not physically exist.

NB – Yes. But physical space is often key to giving some root. And we lost two very important spaces. Those were tough years.

IB – And we stopped having an interlocutor in the chamber again. Us, and everyone. But justice must also be done: when the municipal company Porto Lazer was created, things began to change. There was a team there that was very interested in all the issues of the city, namely Dr. Hugo Neto, who was instrumental. He was an attentive person and willing to listen to everything and everyone, to know what was happening. And then opened the building AXA...

NB – ... but before AXA we were able to do some projects supported by Porto Lazer. The company brought about a change in the cultural policy of support, it almost replaced itself in the field of culture. It came to fill the void that existed.

Quer dizer que a fase final do último mandato de Rui Rio já não foi assim tão má?

NB - Para nós, foi excelente. Para além de conseguirmos fazer projetos com a comunidade, conseguimos instalações dentro do AXA. A própria transição para o Coliseu resultou dessa ligação da Porto Lazer connosco. Houve ali, efetivamente, um período de abertura à cultura.

E que impacto teve o encerramento/privatização do Rivoli no balletatro?

NB - O Teatro Nacional São João compensou a ausência do Rivoli. E também tínhamos o nosso auditório. Fomos tentando fazer o que era possível, nunca parámos.

IB - O José Wallenstein esteve no São João entre 2001 e 2003. Fez-me um convite fantástico e apresentei lá um grande trabalho¹⁶. Isto representou uma abertura por parte do São João, que até então também tinha a sua lista de eleitos, pessoas como Paulo Ribeiro e a Né. Wallenstein quebrou um pouco isso.

Nessa altura, quase todas as estruturas independentes da cidade começaram a desaparecer, vencidas pelas dificuldades. Em algum momento pensaram que poderia acontecer-vos o mesmo?

NB - As dificuldades vinham da grande crise entre 2009 e 2011, para recuperar seria necessário mais uma década...

IB - Houve momentos em que duvidámos se iríamos ter forças para continuar...

NB - Lá está, a tal luta.

IB - A vida é um poema e conseguimos, sempre avançar... [Risos].

NB - Foi o momento mais crítico.

Em algum momento pensaram: “Criámos uma coisa maior do que queríamos”?

NB - Tivemos muitas vezes essa conversa do crescimento. Percebemos que o projeto estava a crescer muito, mas gostávamos de conseguir sempre abraçá-lo. Lembro-me de a minha irmã dizer que uma das coisas que a incomodava no crescimento era já não conseguir estar com cada uma das pessoas que passava por aqui. Essa cumplicidade existia muito no início, havia uma ligação afetiva muito forte, porque tudo era mais pequeno. A partir de certa altura começou a ser difícil manter esse grau de ligação e de afeto.

Does this mean that the final phase of Rui Rio's last term was not so bad?

NB - For us, it was excellent. In addition to being able to do projects with the community, we have facilities within AXA. The very transition to the Coliseum resulted from Porto Lazer's connection with us. There was, in fact, a period of openness to culture.

And what impact did the closure/privatization of the Rivoli have on the Ballettatro?

NB - The São João National Theatre made up for Rivoli's absence. We also had our own auditorium. We tried to do what we could, and we never stopped.

IB - José Wallenstein was at São João between 2001 and 2003. He made me a fantastic proposition and I presented a great work there¹⁶. This represented an opening on the part of São João, which until then also had its list of elected officials, people like Paulo Ribeiro and Né. Wallenstein broke it down a bit.

At that time, almost all the independent structures of the city began to disappear, overcome by difficulties. Did you ever think the same thing could happen to you?

NB - The difficulties came from the great crisis between 2009 and 2011, to recover it would take another decade...

IB - There were times when we doubted whether we would have the strength to continue...

NB - There it is, that struggle.

IB - Life is a poem and we can always move forward... [Laughs].

NB - It was the most critical moment.

Did you ever think, “We’ve created something bigger than we wanted”?

NB - We've often had this talk about growth. We realized that the project was growing a lot, but we always wanted to be able to embrace it. I remember my sister saying that one of the things that bothered her growing up was no longer being able to be with every single person who walked by. This complicity existed a lot at the beginning, there was a very strong affective bond because everything was smaller. From a certain point, it began to be difficult to maintain this degree of connection and affection.

¹⁶ Pó, em coprodução com o Teatro Nacional São João, a partir da história de Romeu e Julieta, inserido no programa Ícones (2002).

/ Pó, in coproduction with the São João National Theatre, from the story of Romeo and Juliet, inserted in the program icons (2002).

Quantos alunos passam por aqui em cada ano letivo?

NB - Cerca de 150. Temos essa grande vantagem de estarmos sempre a ser contaminadas por energias novas.

É possível perceber as diferentes tribos que hoje frequentam a escola?

IB - Ah, sim. Mas não no início, quando os alunos entravam com idades superiores às de agora. Muitos deles já tinham concluído o 12º ano, inscreviam-se no balleteatro, e recomeçavam o ciclo escolar no 10º ano. Não havia esse conhecimento de que era possível concluir o ensino secundário numa escola profissional como a nossa. Ao longo dos anos, as gerações mudaram imenso: hoje temos pessoas muito mais novas, com referências muito diferentes, referências até mais dispersas.

NB - Apesar disso, fazemos questão de manter a abertura para grupos diferenciados, pessoas com autismo, paralisia ou trissomia. São cursos profissionais aos quais todas essas pessoas podem ter acesso. Os cursos têm uma exigência performativa muito grande, mas consideramos que essa convivência entre pessoas diferentes é muito importante.

IB - E não só: o mundo mudou e hoje, felizmente, existe trabalho para essas pessoas. Há projetos artísticos inclusivos.

NB - Temos sempre presente esta preocupação de reenquadrar a pertinência dos nossos projetos. Por exemplo, no ano passado verificámos que esta geração do ecrã tem pouca paciência para estar, para ouvir. Para esta geração, as coisas são mais imediatas. Por isso mesmo, introduzimos, a meio do primeiro semestre, um momento em que toda a comunidade do balleteatro tem de fazer uma espécie de recolhimento a que chamamos "O mundo e a arte". Durante três dias, os alunos não estão nas práticas artísticas, estão a ver filmes e a conversar. Isto faz parte do projeto geral e do projeto educativo. Reequacionámos, também, a dimensão do projeto neste sentido: há um momento em que abrimos a escola ao público, e todos vão dançar. Os alunos acabam de fazer a audição e, duas semanas depois, sobem no palco com aqueles colegas que já estão a terminar o curso.

How many students come here each school year?

NB - About 150. We have the great advantage of always being contaminated by new energies.

Is it possible to understand the different tribes that attend school today?

IB - Oh, yeah. But not at the beginning, when students were entering at an older age than they are now. Many of them had already completed the 12th grade, enrolled in balleteatro, and resumed the school year in the 10th grade. There was no knowledge that it was possible to complete secondary education in a vocational school like ours. Over the years, the generations have changed immensely: today we have much younger people, with very different references, and even more scattered references.

NB - Despite this, we make a point of maintaining openness to different groups, people with autism, paralysis or trisomy. These are professional courses that all these people can have access to. The courses have a very large performative requirement, but we consider that this coexistence between different people is very important.

IB - And not only: the world has changed, and today, fortunately, there is work for such people. There are inclusive art projects.

NB - We always keep in mind this concern to reframe the relevance of our projects. For example, last year we found that this generation of the screen has little patience to be, to listen. For this generation, things are more immediate. For this very reason, we introduced, in the middle of the first semester, a moment in which the entire balleteatro community has to make a kind of recollection that we call "the world and art". For three days, the students are not practicing, they're watching movies and talking. This is part of the overall project and the educational project. We also re-evaluated the size of the project in this sense: there is a moment when we open the school to the public, and everyone will dance. Students finish auditioning and two weeks later they go on stage with those classmates who are already finishing their course. At the end, we have yet another

No final, temos ainda um outro projeto, em que os alunos são estimulados fazer voluntariado. Estes três momentos são muito importantes para a formação.

Que tipo de voluntariado?

NB – Pode ser com idosos, pode ser na distribuição de comida... Este ano, também fizemos voluntariado com associações de animais. As opções vão variando. O importante é desenvolver formas de manter uma relação com o mundo, proporcionar momentos em que todos temos de pensar. Ou seja, não se trata de pensar a arte apenas pelo seu lado mais institucional ou de alta performance, mas também pelo lado da sua pertinência no mundo. Há tanto para falar sobre o mundo de hoje.

project, in which students are encouraged to volunteer. These three moments are very important for training.

What kind of volunteering?

NB – It can be with the elderly, it can be in the distribution of food... This year, we also volunteered with animal associations. The options vary. The important thing is to develop ways of maintaining a relationship with the world and to provide moments when we all have to think. In other words, it is not a question of thinking about art only from its more institutional or high-performance side, but also from its relevance in the world. There is so much to talk about in today's world.

2013-2023: Década para uma nova visibilidade

2013-2023: Decade for new visibility

Depois desse período mais exigente que referiram, e cujo corolário terão sido aqueles três anos da intervenção da troika em Portugal (2011-2014), surge uma nova mudança política. No Porto, uma candidatura independente presidida por Rui Moreira vence as eleições, colocando a cultura no centro do programa eleitoral. Supondo que foram anos mais fáceis para os artistas, e mais estimulantes para os públicos, pergunto-vos se partilham da ideia que se criou na cidade de que terá havido uma overdose de acontecimentos?

IB – O Porto sempre foi efervescente do ponto de vista artístico, só que estava quase invisível. De repente, o facto de a cultura ser uma bandeira política, para Rui Moreira, nomeadamente com Paulo Cunha e Silva¹⁷, funcionou como chamada de atenção. Foi como se o país tivesse descoberto o Porto. Afinal, perceberam que tudo se estava a passar aqui. A verdade é que sempre se passou. Só que muitas vezes ninguém viu. Essa visibilidade e essa aposta em coisas muito concretas, como na reabertura do Rivoli e nos novos programas, foi

After this most demanding period that you mentioned, and whose corollary will have been those three years of the intervention of Troika in Portugal (2011-2014), a new political change appears. In Porto, an independent candidacy chaired by Rui Moreira wins the elections, putting culture at the center of the electoral program. Assuming that these were easier years for artists, and more stimulating for audiences, I ask you if you share the idea that has been created in the city that there has been an overdose of events.

IB – Porto has always been effervescent from an artistic point of view, only it was almost invisible. Suddenly, the fact that culture is a political flag, for Rui Moreira, with Paulo Cunha e Silva¹⁷, acted as a wake-up call. It was as if the country had discovered Porto. After all, they realized that everything was happening here. The truth is, it's always happened. Only often no one saw. This visibility and this commitment to very concrete things, such as

¹⁷ Curador e crítico de arte, foi eleito vereador da Cultura em 2013, desempenhando funções até novembro de 2015, data em que morreu.

/ Curator and art critic, he was elected councillor for Culture in 2013, serving until November 2015, when he died.

muito interessante. Tudo subiu para o patamar onde deveria ter estado sempre. Política e culturalmente é um momento forte.

NB - O panorama cultural alterou-se significativamente. A última década implicou muito trabalho, mas houve uma evolução enorme, até em relação aos apoios do Ministério da Cultura.

IB - Já existiam artistas, festivais, companhias, iniciativas, mas tudo isso vinha de uma longa ausência de apoios.

O Corpo + Cidade é o exemplo de um festival que já existia antes do atual Executivo. O Festival Movimentos, também. Quem sobreviveu a várias crises e à invisibilidade sem nunca ter desistido, teve facilidade em conviver depois com o boom mediático criado em torno da cultura da cidade?

IB - Nós temos uma maneira particular de estar na vida: sabemos que temos o nosso lugar. Por vezes, parece que esse lugar não existe, mas existe. Nunca tivemos vantagem em ser os únicos, ou seja, tivemos sempre a consciência de que não era por sermos os únicos que iriam olhar mais para nós. E o contrário também é verdade: surgirem mais coisas, mas isso nunca nos atrapalhou. Só nos incomoda quando as coisas que nascem ignoram o que já existia. É bom que tudo exista, sobretudo a diversidade. Não é bom, quando as coisas se sobrepõem, ou quando a existência de uma quer apagar ou minar a vida da outra.

A relação com o Rivoli renascido em 2014 é tão fácil como com o Rivoli dos anos 90?

IB - É diferente, porque os tempos, também são muito diferentes. Nos anos 90, com a Isabel [Alves Costa], havia tempo para sentar, pensar a cidade, e conversar. Hoje, vivemos em aceleração, num ritmo frenético. O Rivoli do século XXI, também. Mas o mundo inteiro está assim.

NB - Hoje, as pessoas chegam para dirigir projetos já com esse sentido de urgência. Por isso, já trazem os seus programas fechados. Se recuarmos um pouco, ao tempo da Isabel, percebemos que não havia agendas fechadas, contemplava-se a existência de um tempo para conhecer as pessoas e os territórios, e só depois construir a programação. Não é essa a

the reopening of Rivoli and the new programs, was very interesting. Everything has risen to the level where it should have always been.

Politically and culturally it is a strong moment.

NB - *The cultural landscape has changed significantly. The last decade has involved a lot of work, but there has been a huge evolution, even in relation to the support of the Ministry of Culture.*

IB - *There were already artists, festivals, companies, and initiatives, but all this came from a long absence of support.*

Corpo + Cidade is an example of a festival that already existed before the current executive. The Movimentos Festival too. Who, surviving several crises and invisibility, has had an easy time dealing with the media boom created around the city's culture?

IB - *We have a particular way of being in life: we know we have our place. Sometimes it seems that this place does not exist, but it does. We never had the advantage of being the only ones, that is, we were always aware that it was not because we were the only ones who would look at us the most. And the opposite is also true: more things arise, but that has never hindered us. It only bothers us when things that are born ignore what already exists. It is good that everything exists, especially diversity. It's not good when things overlap, or when the existence of one wants to erase or undermine the life of the other.*

Is the relationship with the Rivoli reborn in 2014 as easy as with the Rivoli of the 90s?

IB - *It's different because the times are also very different. In the 90s, with Isabel [Alves Costa], there was time to sit, think about the city, and talk. Today, we live in acceleration, at a frantic pace. The 21st century Rivoli, too. But the whole world is like that.*

NB - *Today, people come to direct projects already with this sense of urgency. That's why they're already bringing their programs closed. If we go back a little, to Isabel's time, we realize that there were no closed agendas, the existence of a time to get to know the people and territories was contemplated, and only then build the schedule. That's not the way it works now.*

forma como se trabalha agora. As pessoas chegam à secretária e o livro está escrito, não há pesquisa. As pessoas não são melhores nem piores, simplesmente os ritmos são diferentes. No entanto, valia a pena repensar esses ritmos.

Esse ritmo interferiu na relação com este Rivoli?

NB – A relação é boa. O Tiago [Guedes] convidou a Isabel, para integrar o Dias da Dança (DDD). Era o que fazia sentido, porque os dois festivais decorrem na mesma altura: associavam-se ou tornavam-se concorrentes. A Isabel achou bem estabelecer a parceria, mantendo sempre alguma autonomia. Isso leva-me a dois pensamentos: por um lado, é muito interessante que as coisas sejam pensadas em termos de associação, porque as parcerias são o futuro. Mesmo para nós, balleteatro, é bom ter parceiros. Infelizmente, o normal é verem-nos mais como competidores. Por outro lado, se quisermos manter projetos independentes e competitivos, estamos mal, porque podemos estar a competir com estruturas que têm muito mais meios.

IB – O que é belo é, haver sempre espaço para a diferença.

People come to the desk and the book is written, there is no research. People are neither better nor worse, simply the rhythms are different. However, it was worth rethinking these rhythms.

Did that rhythm interfere with the relationship with Rivoli?

NB – The relationship is good. Tiago [Guedes] invited Isabel to join Dias Da Dança (DDD). That made sense because the two festivals are running at the same time: partnering or competing. Isabel thought it good to establish the partnership, always maintaining some autonomy. This leads me to two thoughts: on the one hand, it is very interesting that things are thought of in terms of association because partnerships are the future. Even for us, balleteatro, it's good to have partners. Unfortunately, the normal thing is to see them more as competitors. On the other hand, if we want to maintain independent and competitive projects, we are wrong, because we may be competing with structures that have much more means.

IB – What is beautiful is, that there is always room for difference.

O futuro: uma visão humanista, ética e inclusiva

The future: A humanistic, ethical and inclusive vision

Quais são as vossas inquietações como criadoras? Que temas poderão vir a estar plasmados nos vossos próximos trabalhos?

NB – Aquilo que mais me motiva é a relação do estado do mundo com o papel da arte, sabendo que o meu trabalho não é ilustrativo, nem documental, nem de informação imediata. Ainda assim, aquilo que mais me interessa é perceber o modo como o meu trabalho pode devolver humanidade, e interceder as questões sociais mais dramáticas. Neste momento, essas questões são as guerras. E como é que, apesar de tudo, podemos manter uma dimensão ética. Gosto de abordar esta dimensão mais existencial, o que estamos aqui a fazer, e o que podemos fazer enquanto estamos aqui.

What are your concerns as creators? What themes may be reflected in your next works?

NB – What motivates me most is the relationship of the state of the world with the role of art, knowing that my work is not illustrative, documentary, or immediate information. Still, what interests me most is understanding how my work can give back to humanity, and intercept the most dramatic social issues. Right now, those issues are wars. And how, despite everything, we can maintain an ethical dimension. I like to address this more existential dimension, what we're doing here, and what we can do while we're here.

Há pouco usaste a palavra revolta e eu gostava de perceber porquê.

NB – Uma vez o João Sousa Cardoso disse que depois de ver o No Fly Zone, um trabalho que fiz em 2000 com o Daniel Blaufuks, senti que havia ali a ideia de um espaço urbano fechado automatizado, como os espaços aéreos que não podem ser sobrevoados. “Sinto que os teus trabalhos têm sempre uma revolta latente”, disse. Pensei nisso, e é verdade. Pode não ser muito evidente, porque sou muito coreográfica e, às vezes, isso pode parecer remeter para um lugar mais lírico – mas não é, nunca é lírico.

Essa revolta tem uma origem identificada?

NB – Pode ter a ver com uma questão psicológica, afetiva, se calhar até relacionada com a perda. É muito difícil, para mim, esta ideia de assentar, de dar continuidade... A Isabel diz que todos os dias de manhã escreve um poema, eu digo que todos os dias destruo e reconstruo tudo. Todas as manhãs são o grau zero.

IB – A minha questão com a criação é esta: nunca consegui fazer “o” poema, só consegui talvez tocá-lo. Na verdade, aquilo de que mais gostava era de conseguir fazer alguma coisa extremamente bela com o mínimo dos mínimos. O que mais me incomoda, no meu tempo de vida, é a má repetição, ver coisas acontecer diariamente, da mesma forma. Não vejo que o ser humano caminhe para um lugar assim tão especial como eu imaginava há quarenta anos. Mas, dentro de mim, continuo a manter essa utopia, o trabalho criativo é o meu contributo. Por isso é que procuro coisas mais suaves, mais meigas, mais harmoniosas. Como o último trabalho que fiz a solo¹⁸, sobre a minha proximidade com o mar.

E o trabalho com a comunidade, que papel desempenha?

IB – Nos últimos dez anos interessei-me em fazer mais trabalho com a comunidade, porque o resultado pode não ser a coisa mais exuberante, mas todo o processo é extremamente humanizado, porque abraçado e acarinhado. E é isso que faz sentido para mim, trabalhar artisticamente em coisas de toque. O meu caminho será sempre por aí. Sinceramente, pode parecer um pouco idiota

You just used the word revolt, and I'd like to understand why.

NB – João Sousa Cardoso once said that after seeing No Fly Zone, a work I did in 2000 with Daniel Blaufuks, he felt that there was the idea of an automated closed urban space, like airspaces that cannot be flown over. “I feel like your works always have a latent revolt”, he said. I thought about it, and it's true. It may not be very evident because I'm very choreographic, and sometimes that may seem to refer to a more lyrical place – but it's not, it's never lyrical.

Does this revolt have an identified origin?

NB – It may have to do with a psychological, affective issue, perhaps even related to the loss. It is very difficult, for me, this idea to settle down, to continue... Isabel says that every day in the morning she writes a poem, I say that every day I destroy and rebuild everything. Every morning is zero degrees.

IB – My issue with creation is this: I've never been able to make “the” poem, I've only been able to maybe play it. What I loved most was being able to do something extremely beautiful with the bare minimum. What bothers me the most, in my lifetime, is the bad repetition, seeing things happen daily in the same way. I don't see a human being walking to such a special place as I imagined forty years ago. But inside me, I still maintain this utopia, creative work is my contribution. That's why I'm looking for softer, sweeter, more harmonious things. Like the last job I did solo¹⁸, about my proximity to the sea.

What role does working with the community play?

IB – In the last ten years I've been interested in doing more work with the community, because the result may not be the most exuberant thing, but the whole process is extremely humanized because it is embraced and cherished. And that's what makes sense to me, to work artistically on touch stuff. My path will always be there. Honestly, it may sound a little silly to say this, but I have the feeling that I have already done everything I had to do. What I do from now on is to add quantity to what I have

¹⁸ Pondo Rezas nos Lábios, com música de Carlos Guedes, parte de um poema do autor cabo-verdiano Jorge Barbosa. Estreou nos Varais da Afurada, em Vila Nova de Gaia, em abril de 2023, no âmbito do festival DDD – Dias da Dança, naquele que foi um regresso de Isabel Barros à interpretação.

/ Pondo Rezas nos Lábios, with music by Carlos Guedes, part of a poem by Cape Verdean author Jorge Barbosa. It premiered at the Varais da Afurada, in Vila Nova de Gaia, in April 2023, within the framework of the DDD – Dias da Dança festival, in what was a return of Isabel Barros to interpretation.

dizer isto, mas tenho a sensação de que já fiz tudo o que tinha para fazer. O que fiz a partir de agora equivale a acrescentar quantidade ao que já plantei – e a mim própria. Já não sinto: “Ah, ainda precisava de plantar aquela árvore espetacular”. A partir de agora, trata-se de saborear as coisas que já experimentei. Nunca vou conseguir fazer aquilo que gostava de fazer: “a peça”. Se calhar era mais fácil fazê-lo noutro formato, noutra forma de expressão, mas já não através da dança ou do teatro.

Se calhar “a peça” surgirá de forma inesperada.

NB – O meu caso não é nada assim. A Isabel fala do jardim, eu falo do deserto. Tenho essa sensação de que está tudo por fazer. E dizer isto é uma banalidade, porque temos consciência do que fizemos, e queremos usufruir disso. Mas, do ponto de vista da criação, eu usaria a metáfora do deserto para explicar como sinto o lugar criativo e o gesto da ação, ou seja, aquilo que me move. É sempre uma travessia.

IB – Aquilo de que mais gostaria era de conseguir trazer as pessoas para as coisas simples. E isso é difícil, porque as pessoas estão sempre à procura de mais e mais. E estamos sempre a caminhar assim, é como uma bola e corre a grande velocidade.

Qual o contributo do balleteatro para esse lugar que imaginam enquanto criadoras, para o Porto e para a dança contemporânea?

NB – Não perdemos muito tempo a olhar para trás, mas é importante fazer essa pergunta. Creio que contribuimos para criar, no país, um lugar dentro das artes performativas onde as pessoas podem experimentar e pensar o mundo. Não é só um lugar para aprender a fazer algo, é um lugar para sentir, para pensar o lugar da arte. E fizemo-lo com um incentivo muito forte à singularidade e à criatividade. Daí que os nossos alunos e as pessoas que passaram por aqui possuem um impulso tão grande para a criatividade. Incentivamos muito isso. Aquilo que faz a grande diferença do nosso projeto está no cruzamento deste lado da relação com o mundo e o lado da relação com o próprio indivíduo através da criatividade. Isto foi muito importante para abrir horizontes. Criámos gerações de artistas que aprenderam a crescer por eles próprios, fazendo as suas coisas. Isto não existia.

IB – Criámos um projeto completamente

already planted – and to myself. I no longer feel, “Oh, I still needed to plant that spectacular tree.” From now on, it’s about savoring the things I’ve already experienced. I’ll never be able to do what I’d like to do: “the play.” Maybe it was easier to do it in another format, in another form of expression, but no longer through dance or theater.

Perhaps “the play” will emerge unexpectedly.

NB – My case is not like that at all. Isabel talks about the garden, I talk about the desert. I have this feeling that everything is undone. And to say this is a banality, because we are aware of what we have done, and we want to enjoy it. But from the point of view of creation, I would use the metaphor of the desert to explain how I feel the creative place and the gesture of action, that is, what moves me. It is always a crossing.

IB – What I would like most is to be able to bring people to the simple things. And this is difficult because people are always looking for more and more. And we’re always walking like that, it’s like a ball and it runs at great speed.

What is the contribution of balleteatro to this place that you imagine as creators, to Porto and contemporary dance?

NB – We don’t spend a lot of time looking back, but it’s important to ask that question. I believe that we contribute to creating, in the country, a place within the Performing Arts where people can experience and think about the world. It’s not just a place to learn how to do something, it’s a place to feel, to think the place of art. And we did it with a very strong incentive for uniqueness and creativity. That’s why our students and the people who have been here have such a drive for creativity. We strongly encourage that. What makes the big difference in our project is the intersection of this side of the relationship with the world and the side of the relationship with the individual himself through creativity. This was very important to open horizons. We’ve raised generations of artists who have learned to grow up on their own by doing their own thing. This didn’t exist.

transformador. Esta marca de que a Né fala é muito importante, porque todas as pessoas que formamos aqui, saem com um olhar atento ao mundo. É um traço fundamental da nossa formação. Há coisas que tentamos que não se percam, e esse olhar é uma delas. Vamos acompanhando os nossos alunos, vamos vendo o que estão a fazer, e sinto que vêm daqui. E isso é muito bonito, muito gratificante. É quase como o amor, ou como a água, quando corre. É extremamente tocante.

Ninguém é só uma coisa, mas quando olham para dentro, qual é a primeira coisa que vos vem à cabeça para definir a vossa identidade?

NB - Coreógrafa.

IB - Artista.

Estamos na antecâmara de celebrar os cinquenta anos de 25 de abril. O ano de 2024 será também o ano em que o balleteatro supera, se é que pode dizer-se assim, a longevidade do Ballet Gulbenkian (1965-2005). É um marco importante. Que inquietações carregam, que faíscas esperam?

IB - É sempre possível trazer novidade, rasgar, acrescentar. Estou sempre à espera de ser surpreendida.

Sentes que, ao fim destes 50 anos de liberdade, chegámos a um lugar bonito, ou passamos por ele sem dar conta?

IB - Acredito que esse lugar existe, mas a maior parte das vezes as pessoas estão, como formigas, tão agitadas a olhar só para as suas coisas, que nem o veem.

NB - Não é possível manter sempre um estado de paixão, de harmonia, de saúde plena. Tenho este lado realista muito presente. Quando mudarmos para as novas - e espero que definitivas - instalações, quero pensar num espaço que possa ser acarinhado, sustentável - como é que se torna sustentável uma zona que não dá lucro? -, que possa ser alimentado, tornar-se mais estimulante, mais forte, mais transformador. Mas que não sirva para multiplicar mais eventos.

IB - We have created a completely transformative project. This brand that you are talking about is very important, because all the people we train here, go out with an attentive eye to the world. It is a fundamental feature of our formation. There are things we try not to miss, and this look is one of them. We keep up with our students, we see what they're doing, and I feel like they're coming from here. And this is very beautiful, very satisfying. It's almost like love, or like water, when it runs. It's extremely touching.

Nobody is just one thing, but when you look inside, what is the first thing that comes to mind to define your identity?

NB - Choreographer.

IB - Artist.

We are in the antechamber of celebrating the fiftieth anniversary of April 25th. The year 2024 will also be the year in which balleteatro surpasses, if one can say so, the longevity of the Gulbenkian Ballet (1965-2005). It's an important milestone. What worries carry, what sparks await?

IB - It is always possible to bring novelty, tear, and add. I'm always expecting to be surprised.

Do you feel that at the end of these 50 years of freedom, we have arrived at a beautiful place, or have we passed through it without realizing it?

IB - I believe this place exists, but most of the time people are, like ants, so agitated just looking at their stuff, that they don't even see it.

NB - It is not possible to always maintain a state of passion, harmony, of full health. I have this realistic side very present. When we move into the new - and hopefully permanent - premises, I want to think about a space that can be cherished, and sustainable - how do you make a non-profit Sustainable? -, which can be fed, become more stimulating, stronger, and more transformative. But let it not serve to multiply more events.

Como assim?

NB – Interessa-nos manter os ciclos, o serviço educativo, a escola profissional, a criação de novos projetos como criadoras. E interessa-nos o desafio de saber como vamos continuar a trabalhar com as comunidades, sabendo que há cada vez mais turistas. Como vamos mostrar-lhes que há algo local, com vida, que trabalha a partir de um pensamento português, uma cultura que não é a do *souvenir*.

Nestes 40 anos, o balleteatro atingiu um ponto de não retorno? Isto é, sentem que ganhou uma robustez tal, que se tornou impermeável aos ciclos políticos, locais e nacionais?

NB – Nunca é 100% seguro. Mas hoje temos mais voz, mais força. Não quer dizer que a voz e a força nos tornem impermeáveis, mas temos mais instrumentos para reivindicarmos e para nos afirmarmos, se alguma coisa correr mal.

Há um fator curioso neste vosso longo percurso: nunca apareceu concorrência.

IB – Porque é um projeto extremamente ousado e trabalhoso.

NB – Há pouco falavas de sermos mulheres, e das implicações que isso teve no nosso percurso. Nunca fomos vítimas de machismo, mas no início não nos era dada muita credibilidade, precisamente por sermos novas e por sermos mulheres. Foi preciso trabalhar muito, para chegarmos aqui.

Eram vistas como freaks da dança?

NB – Não. Éramos vistas só como: “olha que raparigas simpáticas”.

IB – “São bailarinas, que giro!” É giro, mas não é para levar a sério.

NB – Quando me perguntavam a profissão, eu não sabia o que dizer. Uma vez, numa operação stop, caí na asneira de dizer que sou bailarina. O polícia riu-se.

What do you mean?

NB – We are interested in maintaining the cycles, the educational service, the professional school, and the creation of new projects as creators. And we are interested in the challenge of knowing how we will continue to work with communities, knowing that there are more and more tourists. How are we going to show them that there is something local, with life that works from a Portuguese thought, a culture that is not that of the *souvenir*?

In these 40 years, has balleteatro reached a point of no return? That is, do you feel it has gained such robustness that it has become impervious to political cycles, local and national?

NB – It's never 100% safe. But today we have more voice, and more strength. That's not to say that voice and strength make us impervious, but we have more tools to claim and assert ourselves if something goes wrong

There is a curious factor in your long journey: no competition has ever appeared.

IB – Because it is an extremely bold and laborious project.

NB – You were just talking about being a woman, and the implications that had on our journey. We have never been victims of machismo, but at the beginning, we were not given much credibility, precisely because we were young and because we were women. It took a lot of hard work to get here.

Were you seen as dance freaks?

NB – No. We were just seen as “Look What nice girls.”

IB – “They're ballerinas, how cute!” It's cute, but not to be taken seriously.

NB – When I was asked about my profession, I didn't know what to say. Once, in a traffic stop, I fell into the mistake of saying I'm a ballerina. The policeman laughed.

Como que se renova a motivação ao longo de tantos anos?

NB - Por um lado, interiorizámos um sentimento de responsabilidade no sentido em que lhe dá George Steiner, responsabilidade de produzir, de saber o que vamos fazer a seguir. Essa responsabilidade motivou-me mais do que a paixão. E depois nem sempre estamos a escolher, estamos a também a ser escolhidos. Sinto que fui escolhida pelas áreas em que trabalho. Aquilo que vamos criando também nos fala, passa a ser uma voz que nos vai dizendo para onde temos de ir. Neste percurso, não quer dizer que por vezes não nos tenhamos sentido perdidas. Houve um momento em que tive um problema de identidade forte, mas isto era realmente o que queria fazer, era o lugar onde queria estar. Já faço isto há tantos anos, que às tantas comecei a questionar-me se isto é mesmo aquilo que sei fazer melhor, ou se é a única coisa que sei fazer. Depois, deixei de me questionar.

Prescindiste da resposta?

NB - Sim, prescindi. Mas a responsabilidade ainda é a expressão mais infra que me conecta neste tempo todo. Não é a arte nem a paixão.

Intuo que a resposta da Isabel será diferente.

IB - Não consigo imaginar cada dia, se não for pensando o com beleza. Tento, que o meu tempo seja vivido com qualidade. E o projeto do balleteatro tem sempre muitos desafios. Consigo encontrar diariamente forma de cuidar do projeto, estou sempre a trabalhar para que seja melhor, nem que seja nas coisas mais simples. Não consigo imaginar a vida, se não for dessa forma. Se fosse sacrifício e sofrimento, não era capaz. A minha motivação está na minha própria forma de me entregar as coisas. Depois, o facto de sermos muito diferentes também ajuda, porque temos quase sempre visões completamente distintas para o mesmo tema. Portanto, há sempre tensão, - e isso é estimulante, obriga-nos a refletir mais. O projeto tem 40 anos, mas é ainda muito jovem, está sempre a ser refrescado e ativado, não amolece. É como se estivesse sempre no ginásio, não envelhece, está tonificado, e isso é bom.

How does motivation renew itself over so many years?

NB - On the one hand, we internalized a sense of responsibility in the sense that George Steiner gives you, the responsibility to produce, to know what you're going to do next. That responsibility motivated me more than passion. And then we're not always choosing, we're also being chosen. I feel like I've been chosen for the areas I work in. What we create also speaks to us, it becomes a voice that tells us where we have to go. On this journey, it does not mean that sometimes we have not felt lost. There was a time when I had a strong identity problem, but this was really what I wanted to do, it was where I wanted to be. I've been doing this for so many years, I've started to wonder if this is really what I do best, or if it's the only thing I know how to do. Then I stopped wondering.

Did you let go of the answer?

NB - Yeah, I did. But the responsibility is still a further expression below that connects me all this time. It's neither art nor passion.

I suspect Isabel's response will be different.

IB - I can't imagine every day if I don't think about it beautifully. I want my time to be spent with quality. And balleteatro project always has many challenges. I can find a daily way to take care of the project, I am always working to make it better, even in the simplest things. I can't imagine life if it's not that way. If it was sacrifice and suffering, I wouldn't be able to. My motivation is in my own way of delivering things to myself. Then the fact that we are very different also helps, because we almost always have completely different views on the same topic. Therefore, there is always tension, -and this is stimulating, and forces us to reflect more. The project is 40 years old, but it is still very young, it is always being refreshed and activated, and it does not soften. It's like you're always in the gym, you don't age, you're toned, and that's good.

¹⁹ Instalações do Município do Porto na Rua Nova da Alfândega com projeto dos arquitetos Maria Fátima Fernandes e Michele Cannatà.

/
Municipal Facilities of Porto on Rua Nova da Alfândega with a project by architects Maria Fátima Fernandes and Michele Cannatà

A sucessão é um tema?

NB - Durante muito tempo não pensámos nisso. Há duas ou três semanas, tocámos no assunto, mas de longe. Devemos mudar para as novas instalações, na Ribeira, em 2025 ou 2026¹⁹. O projeto estará sempre para além de nós. Há coisas que se podem fechar e outras que se podem manter. O Merce Cunningham, por exemplo, quis que a sua companhia acabasse. No caso da Pina Bausch, a companhia continua com novas direções.

No caso de Merce Cunningham, há um bailarino-herdeiro a cuidar do legado.

IB - Porque, nesse caso, a instituição é centrado no trabalho de um autor. Nós somos duas, e temos outros projetos que se acoplaram. O balleteatro é mais plural, não está só vinculado ao trabalho do autor. Há dinâmicas que nós próprias criamos, nomeadamente a escola profissional, o ensino articulado, o serviço educativo, os trabalhos com a comunidade. São projetos que estão para além do gesto autoral. A questão da sucessão não vai colocar-se tão cedo.

Is succession a topic?

NB - For a long time we didn't think about it. Two or three weeks ago, we addressed it, but from a distance. We should move to the new facilities, in Ribeira, in 2025 or 2026¹⁹. The project will always be beyond us. Some things can be closed and others can be maintained. Merce Cunningham, for example, wanted his company to end. In the case of Pina Bausch, the company continues with new directions.

In the case of Merce Cunningham, there's a dancer-heir looking after the legacy.

IB - Because, in this case, the institution is centered on the work of an author. There are two of us, and we have other projects that have come together. balleteatro is more plural; it is not only linked to the author's work. There are dynamics that we have created ourselves, namely the vocational school, articulated teaching, the educational service, and the work with the community. These are projects that go beyond the authorial gesture. The question of succession will not arise anytime soon.