



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

TRAJECTÓRIA
DA DANÇA TEATRAL
EM PORTUGAL

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO

Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

JOSÉ SASPORTES

Trajectória da dança teatral em Portugal



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

Trajectória da Dança Teatral em Portugal

Biblioteca Breve / Volume 27

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© Instituto de Cultura Portuguesa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.^a edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Janeiro de 1979

ÍNDICE

Apresentação	6
I / Exaltação bailatória.....	9
II / Gil Vicente	19
III / Hegemonia do teatro jesuíta	25
IV / Italianização	32
V / Resistência ao bailado romântico	41
VI/ Os <i>ballets Russes</i> em Lisboa	56
VII / Criação de uma companhia nacional	78
VIII / Do ensino da dança	92
1940-1978: Bailados de coreógrafos portugueses	96
Notas	109
Bibliografia sumária	111
Índice das ilustrações	113

APRESENTAÇÃO

Ler ou escrever uma história da dança teatral é sempre uma tarefa árdua, pois, salvo para a história mais recente, o leitor não dispõe dos necessários pontos de referência sobre a arte que o interessa. Os espectáculos que constituem o objecto dessa história estão irremediavelmente perdidos. Nada existe que seja o equivalente do quadro, da partitura, da peça, do monumento. Aqui contamos apenas com o relato escrito ou desenhado do acontecimento coreográfico, por vezes uma partitura, mas praticamente nada sobre o essencial do espectáculo, isto é, a dança ela-própria e os seus intérpretes. Os vários sistemas de notação do movimento não atingiram nunca (ou ainda) a perfeição e a difusão da notação musical, pelo que tudo o que constituiu o cerne da história da dança teatral no Ocidente se processou num sistema de comunicação pessoal — da boca à orelha e aos músculos — na continuidade profissional de uma tradição. Continuidade que assumiu um determinado traçado, com vários pontos de fractura e viragem.

A história da dança é, assim, muito mais a descrição de uma trajectória que a referência a obras e autores,

como acontece na generalidade das histórias de uma arte. É talvez por esta dificuldade de personalização (sempre esboçada, aliás, pelos historiadores da dança no seu desejo de *saisir l'insaisissable*), que a dança é a arte menos estudada e menos conhecida na sua história. A tal ponto que qualquer indivíduo que se julgue mediantemente culto poderá ter uma ideia geral do desenrolar histórico das diferentes artes, mas só muito raramente tem uma ideia da evolução da dança.

Ao examinarmos o pouco que hoje sabemos sobre a história da dança em Portugal, teremos de constatar dois factos: 1.º — Que a segregação geral do estudo da dança em relação às demais artes atingiu entre nós o vértice da marginalização quase total; 2.º — que esse pouco que sabemos nos faz traçar uma história que coincide com a história da dança na Europa. Simplesmente, se temos os pontos que permitem definir essa trajectória, havemos de lamentar que, quase sempre, a linha que une os pontos tenha sido bem magra e que a tradição não tenha nunca podido radicar-se entre nós.

No que respeita ao primeiro facto, e para além das dificuldades que eu próprio encontrei ao tentar traçar um quadro elementar da *História da Dança em Portugal* (Gulbenkian, Lisboa, 1970), cabe-me verificar que, se esse livro se oferecia como um primeiro desvendar aos olhos contemporâneos de um ramo esquecido da cultura portuguesa, nem por isso este passou a ser mais lembrado pelos estudiosos dessa cultura. O reconhecimento do tesouro ignorado veio dos especialistas estrangeiros que, desde logo, passaram a considerar Portugal como uma das províncias da dança. E este gesto tem a sua importância, pois, nesta arte que viaja com os

homens que a criam, a *geografia da dança* é tão preciosa como a sua *história*.

No fim do Verão de 1967, ao concluir a minha *História da Dança em Portugal*, inscrevi no seu prefácio a esperança de que, posteriormente, outros estudos globais ou parciais e, sobretudo, interdisciplinares, viessem a consentir mais profundidade e concisão. Que eu saiba, onze anos passados, nada aconteceu ainda nesse sentido, sendo, porém, de aguardar com a devida curiosidade os resultados dos trabalhos de investigação empreendidos (graças a uma bolsa do Instituto de Alta Cultura) por Anna Ivanova, já que o seu livro *The Dancing Spaniards* ofereceu aos espanhóis, em 1970, a visão que também lhes faltava sobre a história da sua dança teatral.

A terminar, resta-me interpretar o convite para escrever este livro, no âmbito da presente colecção, como significando um reconhecimento tácito de que a dança faz parte integrante da cultura portuguesa.

I / EXALTAÇÃO BAILATÓRIA

Na segunda metade da Idade Média, confirmou-se na Europa Ocidental a dessacralização da dança e o seu progressivo investimento nas formas teatrais que vieram substituir as práticas rituais. Não só a dança foi expulsa da liturgia, como as danças populares mais espontâneas foram dando lugar a formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas.

Por um lado, a dança foi assumida como teatro, excluída da comunicação com o divino (que era a sua função essencial no quadro anterior); por outro, foram-lhe impostas regras de execução cada vez mais rígidas, como que para cercear o fervor que lhe emprestava o bailarino. A dessacralização foi obra da Igreja; a metodização foi obra da corte. A promessa de arte seria obra dos artistas em busca da sacralidade e da vitalidade sonegadas.

Em Portugal, também este esquema se poderá aplicar, mas com a particularidade de uma resistência maior à neutralização dos poderes da dança. O gosto pela dança que os *Portugueses* herdaram dos sucessivos habitantes da Lusitânia manteve-se vivaz e relapso às mais diversas tentativas de enquadramento. Salvo na

poesia e nas imagens dos cancioneiros — e aí de um modo sublimado —, faltam-nos os elementos concretos aos quais possamos referenciar positivamente esta actividade bailatória; mas conhecem-se largamente as reacções negativas e as proibições de que foi alvo, tanto da parte do poder eclesiástico como do civil. As primeiras vítimas do anátema foram as mulheres, reidentificadas, como aos tempos do paganismo, como intérpretes das forças mais profundas. Seguiram-se as condenações de toda a comunidade, que insistia em trazer para as cerimónias da igreja e para o interior do templo as danças que não pertenciam à nova liturgia. Numa fase sucessiva, e perante a impossibilidade de fazer as populações renunciar aos seus costumes ancestrais, assistiu-se à regulamentação desses mesmos festejos por parte da Igreja, de modo a controlar-lhes a periculosidade. Esta tática também não foi definitiva, pelo que, até meados do século XVIII, continuamos a encontrar interpelações contra os excessos coreográficos.

As constituições dos bispados portugueses incluem continuamente proibições de bailes nas igrejas, mas a própria permanência da proibição é sinal da presença do fenómeno, não só na província, mas até em Lisboa, como o atestam as constituições do arcebispo João Esteves Azambuja, no começo do século XIV. Na província, porém, a persistência era maior e o escândalo mais vultuoso. Uma constituição de Braga de 1477 proclama:

«Porém mandamos e estreitamente defendemos sob pena descomunhom que assi homens como molheres eclesiásticos e seculares que por cumprir sua devoçam quiserem ter vigilia em algũa igreja ou mosteiro, capela ou irmda, nom sejam ousados fazer nem consentir nem dar lugar que hi se façam jogos, momos, cantigas nem

bailhos nem se vistam os homens em vestiduras de mulheres nem mulheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem campanas nem orgões nem alaúdes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nenhum instrumento, nem façam outras desonestidades pelas quaes muitas vezes provocam e fazem vir a ira de Deos sobre a terra.»

Dois séculos mais tarde, em 1676, um viajante estrangeiro nota que «nas festas mais solenes, depois de acabar o serviço divino, fazem ir para dentro da igreja mulheres ricamente enfeitadas, as quais, na presença do Santíssimo Sacramento, que fica exposto, dançam ao som de guitarras e castanholas, cantam modinhas profanas, tomam mil posturas indecentes e impúdicas, que mais conviriam para lugares públicos que para as igrejas, que são casas de oração.»

Daqui se pode deduzir que ainda no começo do século XVIII as condenações do padre Manuel Bernardes tinham como objecto uma realidade muito viva:

«Emende-se o consentirem os senhores que os seus escravos e escravas, aos dias santos, pondo diante um painel de Nossa Senhora, festejem publicamente a virgem das virgens com bailes, gestos e meneios arriscados até para a imaginação, quanto mais para a vista.

«E advirta-se quem tem a seu cargo o bem da república e a salvação das almas que uma alma vale mais que a cabeça de S. João Baptista; e, se com razão estranhemos tanto que o Baptista fosse degolado por amor do baile de uma mulher, quando devemos estranhar que pelo baile destes escravos se consinta a ruína de suas almas e dos outros que o vêem!»

No que respeita às proibições decretadas pelos poderes civis, podemos colher exemplo em Fernão

Lopes, quando nos fala que D. João I mandou proibir as *Janeiras* e as *Maías*, sintomáticas da permanência de formas culturais gentias, bem como na indicação de que D. Duarte decretou a aplicação de multas aos que cometessem actos sacrílegos nas igrejas, transmutando «por instigação diabólica» as orações em danças, cantigas e autos. Apesar das disposições que proibiam às mulheres que ensinassem seus filhos a dançar à mourisca e à castelhana, em 1582 o secretário da embaixada dos Estados d'Artois junto de Filipe II, Filipe de Caverel, observou, conforme refere Sousa Viterbo, «o character lascivo das danças populares, acrescentando que eram um incentivo à propagação da espécie, sobretudo entre os escravos.» De Caverel nota ainda que essas danças se assemelhavam às que Estrabão atribuía aos antigos povos da Lusitânia.

Em 1655, terá sido ainda a licenciosidade atribuída às danças a justificar um decreto do Senado de Lisboa estipulando que «dali em diante nenhuma pessoa pudesse andar nas festas da cidade e seu termo em danças, folias e chacotas, trombetas, nem outro qualquer folgar, sem licença da camara, sob pena de 20 cruzados pagos de cadeia.» Em 1717, D. João V proibia toda e qualquer dança na procissão do Corpo de Deus, até aí bem caracterizada pelo seu aparato coreográfico.

Tudo isto, é claro, sem grande efeito prático, para além do que se ia naturalmente transformando e desaparecendo com o passar do tempo e a aquisição de novos costumes. Contudo, até meados do século XIX, os visitantes estrangeiros continuaram a falar da licenciosidade *indescritível* das danças, tanto do povo como de alguma nobreza.

Disse-se já que, perante o pouco alcance das proibições, a Igreja adoptou a tática alternativa de incorporar nas suas festas os elementos pagãos

assimiláveis. Essa incorporação deu-se através das procissões, isto é, de cerimónias realizadas essencialmente *fora* do templo. Ao longo dos primeiros séculos da nossa história, as procissões puderam assim adquirir uma dimensão cenográfica e coreográfica surpreendente, de tal modo que o jesuíta Ménestrier, o primeiro historiador da dança, denominou o seu desenrolar *ballets ambulatoires*, dado que muitas danças e acções se representavam sobre carros armados, considerando-os tipicamente portugueses. A principal festa deste teor foi a do *Corpus Christi*, que Portugal adoptou logo em 1276, com considerável antecipação sobre os restantes reinos cristãos. Logo de início nela se introduziram elementos capazes de captar a imaginação popular, como sejam gigantes, uma serpente, um dragão, e um demónio de corpo inteiro. Nestas procissões, os elementos coreográficos mais frequentes eram as danças dos rios, em que normalmente se espargia a assistência, a dança das cidades, das quatro partes do mundo, as danças das aves, dos selvagens, dos índios, das sete artes mecânicas, das nove musas, das ciganas, dos sátiros e das ninfas, à mistura com danças dos orbes celestes, dos sete anjos e dos diabos (à *Bosch*, como diria Filipe III, em 1619, ao assistir em Lisboa a uma procissão em honra de S. Julião.)

Os personagens dançantes apareciam caracterizados de modo a que a assistência os pudesse reconhecer sem equívocos. A medida que se entrou pelo Renascimento e se avançou pelo período barroco, estas procissões foram acolhendo personagens mitológicos, de Apolo a Hércules, sem esquecer Júpiter.

Tudo isto tinha um tom de mascarada, tal como se encontra em certas peças de Gil Vicente, nos teatros das cortes da renascença italiana, no teatro dos jesuítas ou no *ballet de cour* do século XVII francês.

Para atingirem este aparato, semelhantes procissões obrigavam-se a uma pesada organização, prevista em detalhados regimentos que atribuíam a cada corporação ou confraria da cidade uma função específica, de tal modo que certos tipos de danças constituíam privilégio de determinadas categorias profissionais. Ao nível cívil, também se foram estruturando as manifestações populares e idênticas ordenações definiam as condições em que o povo devia (ou era obrigado a) manifestar o seu júbilo: passagem do soberano pela vila, celebração de vitórias militares, nascimento ou casamento real ou principesco, etc. É significativo do processo de enquadramento o conjunto de disposições aplicadas às danças dos mouros e dos judeus, de fortíssima tradição em toda a península, de tal modo instrumentalizadas que ambos os povos subjugados se viram encartados como festeiros régios. Garcia de Resende dá-nos dois testemunhos dessa integração. Primeiro, na *Crónica de D. João II*, ao referir-se às famosas festas nupciais de 1490, em Évora, diz:

«E assim mandou que de todas as mourarias do reino viessem às festas todos os mouros e mouras que soubessem bailar, tanger e cantar, e a todos foi dado mantimento em abastança e vestidos finos, e em fim lhes foi feita mercê de dinheiro para os caminhos.»

Numa das poesias dramáticas recolhidas na *Miscelânea* conta-se:

«Vimos grandes judiarias,
judeus, guignolas e touras,
também mouras, mourarias,
seus bailes galantarias
de muitas formosas mouras;
sempre nas festas reais
e nos dias principais
festas de mouros havia,
também festa se fazia
que não podia ser mais.»

Com referência ao reinado de D. João II temos relatos de grandes festas régias ¹, sendo sintomática a presença de sortes misteriosas e de grandes transformações que simbolizavam a adaptação do elemento mágico às conveniências laicas. No grande aparato destas festas, em boa sintonia com a pompa das manifestações análogas organizadas noutras cortes europeias, encontramos danças de conjunto análogas às das procissões, como as folias e as chacotas, danças palacianas e danças de personificação de animais, do cisne ao elefante, do unicórnio ao dragão.

A partir da segunda dinastia, registou-se na corte um processo de adaptação aos modos europeus, incluindo a institucionalização das danças internacionalizadas, conhecidas de corte para corte através dos tratados e da circulação dos mestres de dança nas comitivas dos príncipes e das princesas que se deslocavam de um para outro reino por via do matrimónio. É curioso verificar o contraste das reacções dos visitantes estrangeiros, antes e depois do casamento de D. João I com D. Filipa de Lencastre.

Em 1366, Mathieu Gournay escarneceu do que considerou o primitivismo da vida da corte de D. Pedro

ao assistir a uma sessão de música jogralesca: «O cavaleiro esperava qualquer coisa de muito raro; mas não pôde deixar de rir quando eles começaram a tocar à maneira dos jograis que nas aldeias francesas andam pedindo pelas tabernas. O rei quis saber as razões da sua mofa e ficou verdadeiramente espantado quando o cavaleiro lhe assegurou que aqueles instrumentos eram próprios de cegos e de pedintes, a quem se dava esmola depois de tocarem duas ou três vezes como aqueles jograis que o rei tanto prezava. D. Pedro ficou tão envergonhado que jurou não mais servir-se deles e os despediu no dia seguinte: não queria ter na sua corte gente que o desonrava perante estrangeiros, que o cobriam de ridículo...» (*Collection complète des mémoires relatifs à l'Histoire de France*).

E este rei, que Fernão Lopes descreve como dado a exprimir livremente pela dança as suas alegrias e as suas dores, terá, de facto, iniciado um processo de europeização, pois no século seguinte os visitantes da corte estão prontos a considerá-la das mais magníficas e recebem sem embaraço a honra de serem convidados a dançar com a rainha e as damas do seu séquito. Quando, por acaso, um estrangeiro ignora uma das danças em voga na corte portuguesa, o seu refinamento é tal que, em vez de a desprezar, pede que lha ensinem a dançar, como aconteceu por ocasião das festas do casamento da princesa Dona Leonor com o imperador Frederico III, em Siena, em 1451. Ao ver a gente da comitiva da princesa executar o *baile mourisco* e o *vilão* o soberano exigiu que só regressassem a Portugal depois dele conhecer os passos daquelas danças.

Esta progressiva uniformização implicava a presença de mestres e mesmo de escolas de dança. Em meados do século XVI havia em Lisboa catorze escolas públicas de dança, além de escolas especializadas na mourisca e

de professores que davam lições particulares. Mas, para atingirem esta densidade em 1552, é natural que há muitos anos tivessem começado a estabelecer-se, pois se trata de escolas públicas e não apenas de mestres privados, de corte. Sabe-se que em Espanha o ensino da dança era tomado particularmente a sério e que os candidatos a professores eram submetidos a severos exames de competência. Além disso, formavam uma espécie de sindicato próprio. Não temos notícia de idêntica prática em Portugal, antes encontrando núcleos familiares que se transmitiam a ciência bailatória. Pelas mercês com que muitos foram distinguidos sabe-se da alta estima em que eram tidos na corte.

Todos os reis da segunda dinastia são citados como *bons bailadores* pelos seus cronistas, e isso mesmo se esperava de um bom monarca, sendo de notar que tal excelência não se teria podido exigir aos reis da primeira dinastia, como também não será reclamada depois de D. João V. O capelão de D. João III, lente da universidade, escreveu no seu *Libro del espejo del principe christiano*:

«La septima regla es que al Principe le estara bien ser muy diestro y gracioso dançador porque acontece que en un serão y en un casamiento una Princesa o una dama le pide que dâçe con ella y seria descortesia no aceptar su ruego; y como todas las gracias delos principes cõviene que sean avantajadas de los otros inferiores, deve desde moço ser industriado, em que sepa por arte ser ayroso dançador.»

Um outro sinal da acção morigeradora sobre a força de certas danças é-nos dado pela evolução das danças guerreiras, que inicialmente eram não só jogo de adestramento mas, e sobretudo, manha propiciatória do bom êxito do combate individual. A *dança de espadas* passou a *dança de pauliteiros*, enquanto a *mourisca* foi, num dado momento, uma mímica antecipadora das batalhas

no norte de África, na qual os próprios bailarinos mouros eram obrigados a figurar vencidos. Na corte, temos notícia de danças guerreiras estilizadas, como o *caracol* e a *suíça*. Gil Vicente refere-se-lhes na *Exortação da Guerra* e aparecem também citadas nas crónicas dos feitos de Afonso de Albuquerque e de D. João de Castro. Muito explicitamente, Damião de Góis diz na *Crónica do Príncipe D. João*, que «estando el-rei D. Afonso já prestes para partir de Arronches lhe veio nova como a princesa D. Leonor, sua nora, parira em Lisboa o infante D. Afonso, aos 18 dias de Maio de 1475, das quais novas ele e o príncipe com todos os que ali estavam houveram grande prazer e fizeram muitas festas, *as mais delas à imitação de guerra*, segundo o tempo o requeria, e as louçainhas que os galantes então traziam consigo podiam sofrer.»

Muito mais tarde, em 1727, nas festas celebradas no colégio de S. Paulo, de Braga, para comemorar as canonizações de S. Luís Gonzaga e de S. Estanislau Kostka, os jesuítas organizaram uma das suas opulentas *tragédias*, cujo primeiro acto terminava «com um baile bélico que ensina como se há-de ensaiar o beato Luís para o exercício da guerra.»

Nesta sequência de excessos, proibições e aclimações às novas normas religiosas e sociais, a dança foi manifestando a sua vitalidade no quadro da sociedade medieval portuguesa, alcançando maior presença à medida que se avançava para a fase renascentista e a corte portuguesa se transformava numa das mais ricas e faustosas da Europa.

Pode dizer-se que foi a ascensão da dança a um estatuto *artístico* que possibilitou aos homens da *Camerata Fiorentina* e aos homens da *Pléiade* o projecto de reavivarem numa forma nova a união da música, da poesia e da dança, a qual constituiria o proclamado segredo da riqueza da tragédia grega. Não cabe aqui discutir se, tal como se praticava no século XVI, a música, a dança e a poesia poderiam consentir na realização de um ideal desse tipo. Verifiquemos apenas que, se a música e a poesia tinham de há muito um estatuto de maioridade e de sociabilidade, a dança só o conquistou com o advento do Renascimento.

Este projecto representava também a tentativa de definição de um teatro musical que viria a estar na origem de duas formas independentes: a ópera e o bailado. O deslindar dos diferentes equívocos então criados ultrapassa o nosso quadro, mas lembremos que, ainda na segunda metade do século XVII, *Le Bourgeois Gentilhomme* era um «ballet» de Lully acompanhado de uma comédia de Molière, pois a *função* do texto recitado era a de preencher o intervalo entre as diferentes cenas dançadas e cantadas.

A tendência para uma síntese das artes vinha da necessidade de se dar uma organicidade às formas espectaculares desenvolvidas tanto pela igreja como pela corte, nas quais se atropelavam e amontoavam dança, música e poesia. Divertimentos de que nem os príncipes nem o povo desejavam privar-se, mas que os organizadores das festas — poetas, pintores, músicos, coreógrafos — sentiam o gosto de tentar ordenar num espectáculo coerente.

Sabemos que em Portugal, pelo menos desde D. Afonso V, estas festas tinham um grande aparato cénico-coreográfico e os relatos que nos chegaram testemunham das consideráveis somas de engenho e de dinheiro então gastos. Quando nos cabe, porém, encontrar a forma de teatro musical que delas derivou, desaparecem (ou não se encontraram ainda), as descrições de uma previsível magnificência, restando-nos, sobrevalorizado, o texto, andaime sobre o qual se levantavam os espectáculos. Gil Vicente, que foi poeta, pintor, músico e coreógrafo destes divertimentos palacianos, deixou-nos a par do poema, umas vagas indicações cénicas, mesmo assim suficientes para se adivinhar de quanto ele faz omissão sobre o esplendor da montagem dos seus autos, por certo digna dos festejos relatados na segunda metade do século XV.

Garcia de Resende, numa das tais raras referências à representação de um auto de Gil Vicente (cujo título e autor não são, aliás, expressamente citados), diz que no decorrer das cerimónias do casamento da princesa D. Beatriz, após as danças, «se começou uma muito boa e muito bem feita comédia de muitas figuras, muito bem ataviadas e naturais.» Isto é, ao falar de *As Cortes de Júpiter* (1521), Resende destaca em primeiro lugar o brilho dos figurinos!

Na parca didascália da *Compilaçam* de 1562, encontramos referências do tipo «ordenaram-se todas as figuras como em dança», desfilam «com grande aparato de música», «bailam ao som desta cantiga», «bailam ao som das trombetas dos quatro ventos», «cantam uma chacota», «armam uma folia», etc. mas não nos é dado conhecer a que género de movimentação correspondiam estas indicações genéricas, e, para a época, sem dúvida óbvias. As expressões *folia* e *chacota* parecem designar danças de conjunto com uma coreografia bem clara, mas ainda hoje existe grande controvérsia quanto ao género de manifestação que recobrem. Outras danças a que é dado nome — mourisca, borrega, baile de terreiro a três, tordião — não são mais fáceis de imaginar, salvo o *tordião*, uma forma de galharda em voga na Europa de então. A própria *mourisca*, que tantas vezes aparece indicada nos autos, é uma palavra que ao longo dos séculos definiu várias danças, desde uma dança guerreira até uma dança individual, como se poderá deduzir da existência de escolas para o ensino da mourisca no tempo de Gil Vicente.

Os personagens dos autos aparecem muitas vezes a dançar ou a querer dançar, sejam plebeus ou nobres, sem esquecer os mouros e os judeus, confirmados como especialistas destas lides. O próprio Apolo não escapa ao frenesim bailatório.

«Yo no soy nadie de prosas,
ni salmos, ni aleluias;
agrádanme las folías
y bailes; y otras cosas
saltaderas son las mias.
Y pues tu, Tiempo glorioso,
recuentas glorias tamañas
de todas nuevas Españas,
estoy mucho deseoso
de ver cantar sus hazañas.
Cantadme por vida vuestra
en Portuguesa folía
la causa de su alegría,
y veré de eso la muestra,
y vereis la gloria mía.»

(*Templo d'Apolo*, 1526)

No *D. Duardos*, o combate entre o protagonista e Parmaleon deveria ser uma mímica guerreira, à semelhança das danças que referimos no capítulo anterior, e que na *Exortação da Guerra* são caracterizadas como *suiça* e *caracol*.

Outra presença comum é a dos carros triunfais, sobre os quais se desenrolavam partes da acção, que tanto se podem ligar às antigas procissões como ao futuro teatro barroco. Igualmente típicas eram as *sortes ventureiras*, em que os galantes e as damas se mascaravam de animais, havendo indicações de cortejos coreográficos de aves e peixes.

A sequência das *Barcas*, em particular a *Barca da Glória*, pode ser entendida como uma leitura da «Dança Macabra». Albin Beau, comparando as *Barcas* com uma «Dança General» espanhola no fim do século XVI,

afirma:

«Dir-se-ia, porventura, que a situação humana posta em cena por Gil Vicente oferece possibilidades teatrais totalmente diferentes dos movimentos representados na sequência da *Dança*. Mas o que propriamente importa e claramente evidencia a diferença fundamental entre a *Dança* medieval e as *Barcas* vicentinas, é a simples circunstância de que o autor da primeira não passa de representações e exposições sucessivas de *factos* certos, por apenas assim os conceber, ao passo que Gil Vicente apresenta esses mesmos *factos* sob aspecto diferente, a saber, *teatral* e *dinâmico* (em vez de *descritivo*, *declamatório*, *estático*), sob o aspecto de cenas, cada uma de duplo fundo e perspectiva (em vez de linear), num aspecto aliás mais humano que figurativo.

O próprio processo dramático já não é, como nos mistérios medievais, centrado na luta entre as potências do Bem e do Mal (representadas respectivamente, pelo Cristo e pelo Diabo, por exemplo), mas concentrado no homem.» (*Boletim de Filologia*, Tomo V).

É este enriquecimento das formas tradicionais que torna singular a figura de Gil Vicente e digna de emparceirar com os maiores na história literária, enquanto que todos os anteriores organizadores de festejos aulicos caíram no completo olvido. Note-se, porém, que, no momento exacto da função espectacular, o público vicentino o aplaudia mais pelos talentos herdados da tradição estabelecida pelos seus ignorados antecessores, que pelos encantos dos textos declamados. E nós próprios, se um dia mais viermos a saber desta sua actividade, dividiremos as razões destes aplausos ao grande encenador. De qualquer modo, hoje, toda a encenação moderna que se limite ao texto esmagará Gil Vicente sobre as

palavras que ele criou para circularem no seio de uma acção dramático-coreográfica. A concepção subjacente à maioria dos autos antecipa, com factos cénicos concretos, as diferentes *poéticas* que então germinavam no resto da Europa.

III / HEGEMONIA DO TEATRO JESUÍTA

O tipo de espectáculos que temos vindo a seguir tiveram um apogeu que coincidiu com os períodos áureos das diferentes cortes europeias, que assim faziam celebrar a sua grandeza. Se Gil Vicente foi o exemplo português desta regra, o facto de não ter tido sucessores à sua altura é igualmente sinal da decadência do reino. A partir da segunda metade do século XVI, as grandes celebrações áulicas passaram pela Espanha de Lope de Vega e Calderon, pela França do *ballet de cour*, pela Itália de Monteverdi, pela Inglaterra de Inigo Jones e Shakespeare.

Em Portugal, a Igreja veio a assumir um duplo papel em relação à evolução da prática teatral: por um lado, através do teatro escolar, os jesuítas substituíram-se à pompa das representações palacianas; por outro, através da censura e proibições várias, dificultaram a vida do teatro popular e dos comediantes espanhóis e italianos que começaram a visitar-nos. Em ambas as acções, a dança aparece como protagonista. Na primeira, assegura o brilho da acção dramática, na segunda,

serve de pretexto, sob a continuada acusação da licenciosidade dos bailes e das bailarinas, para fazer proibir o espectáculo e expulsar os cómicos.

A hegemonia do teatro dos jesuítas fez-se sentir ainda antes da perda da independência; mas quando Lisboa passou a ser a segunda cidade do reino ibérico, a força dos jesuítas cresceu e os espectáculos que se destinavam essencialmente aos escolares passaram a abrir-se ao público com mais frequência. Esta abertura implicou um aumento do elemento visual, já que o texto era essencialmente em latim, retomando este teatro as vias da tradição coreográfica que viera usurpar. À míngua de um palco régio, os espectáculos jesuítas avançaram em todas as situações de maior solenidade cívil, revestindo-se do fausto adequado.

Os bailados intercalados nas tragédias dos jesuítas incluíam danças mímicas em que se entremeavam as vidas e os martírios dos santos com figuras mitológicas. As partes dançadas foram ganhando progressivamente maior importância, justificando a invenção de *intermezzi* independentes do quadro geral da obra, de modo a tornar possível organizar as danças fora da obediência à narrativa da história sacra dramatizada. Esta convenção antecipava o papel dos divertimentos dançados da ópera, capaz de justificar a presença de bailados em pontas mesmo em óperas de Wagner. Nos bailados dos jesuítas, podia assistir-se a cenas de desafio virtuosístico, em que dois personagens procuravam evidenciar a sua supremacia excedendo-se em proezas bailatórias, à maneira do que hoje poderá ver-se em certos *pas de deux* dos «ballets» de Tchaikovsky, quando o bailarino e a bailarina, para gáudio do público, multiplicam as dificuldades técnicas que se propõem vencer.

O modelo destas representações era, teoricamente, o mesmo para os diferentes colégios de jesuítas

espalhados pela Europa; mas, no caso português, sabe-se que o teatro apresentado foi mais fiel à tradição teatral local que às regras gerais, ao ponto que mesmos estes espectáculos vieram a ser acusados, por visitantes estrangeiros, de divulgarem *danças lascivas*!

O texto e a cenografia destas tragédias eram quase exclusivamente da autoria dos padres professores dos colégios, mas a parte musical e coreográfica requeria, frequentemente, colaboradores vindos do exterior, que assim introduziam um gosto laico. Esta solicitação não era bastante, porém, para desenvolver uma actividade profissional dos bailarinos, como a partir do séc. XVII se vai verificar no resto da Europa. Temos, por outro lado, notícia de que outras ordens religiosas não só formavam os seus próprios bailarinos como os *exploravam*. A irmandade de S. Nicolau, de Guimarães, cujo gosto pela dança já vem citado no *Cancioneiro Geral*, estabeleceu nos seus estatutos que uma das receitas para o culto do Santíssimo devia provir da representação de comédias e danças, havendo irmãos especialmente destacados para estas funções. Tais espectáculos só deixaram de ser explorados em 1738. Uma das suas especialidades eram as danças de negros.

O mais célebre espectáculo apresentado pelos jesuítas foi a *Real Tragicomédia del descubrimiento y conquista del Oriente por el felicissimo rei décimo quarto de Portugal, D. Manuel, de gloriosa memoria*. Esta celebridade deriva não só do seu esplendor e dos seus dois dias de duração, mas sobretudo de terem sido feitos publicar vários relatos que deviam dar ao mundo a imagem, propagandística, do faustoso acolhimento que os portugueses dispensaram a Filipe II, que nesse mês de Agosto de 1619 desembarcara em Lisboa.

A tragicomédia representou-se no colégio de Santo Antão, substituindo a recepção que, noutras

circunstâncias, teria ocorrido no palácio real. O espectáculo era um imenso desfilar de figuras alegóricas, incluindo 300 personagens e 350 animais fabulosos. O dispositivo cénico servia-se de máquinas transformadoras que faziam deslocar maravilhosamente a acção da terra para o mar e vice-versa. A nau de Vasco da Gama vogava entre sereias e tritões, como nas festas cortesãs de um século atrás. O *Rio Tejo* e a *Serra de Sintra* apresentaram seus bailes em honra de Vasco da Gama, bem como as *Quinze Províncias do Oriente*, que apareciam cobertas de pedrarias e simbolicamente caracterizadas. Dançaram uma *Dança da Morte Real*, que aparece também noutros espectáculos dos jesuítas, e que se presume seja uma versão da tradicional *dança dos mortos*. O episódio da descoberta do Brasil era uma imensa mascarada em que apareciam um crocodilo de quinze metros, aves bailadoras e momos de índios. A primeira jornada concluía-se com uma folia portuguesa, em que participavam também os índios brasílicos. Na segunda jornada, o *Tejo*, a *Serra de Sintra* e as *Províncias do Oriente* apresentaram novas danças e houve desfiles de carros com animais selvagens. No final, antes da entrega da coroa a Filipe II, *Portugal* dominava os *Vícios* e outros demónios.

Como se pode verificar, o elemento exótico, presente em todos os relatos de festas portuguesas desde o séc. XV, é aqui essencial e traduz uma apropriação directa pela missionação dos jesuítas, que repetiram nas colónias o velho processo ideado pela Igreja de incorporar nas festas religiosas as danças que não podia fazer desaparecer. Neste momento histórico, e por todo o séc. XVII, o exotismo era um elemento dominante nas óperas e bailados que floresciam nas cortes europeias, em tal paralelismo com este teatro dos jesuítas que as imagens que se conhecem dessas

manifestações estrangeiras poderiam ilustrar as descrições dos espectáculos que se fizeram em Portugal.

Dado este crescente sentido de teatralidade religiosa, não é de estranhar que o aparato passasse da sala para rua e desse ainda maior dramatização aos cortejos coreográficos das procissões. Um exemplo: o da procissão da Encarnação, na freguesia de S. Mamede, em Évora, em 1656, recolhido por Gabriel Pereira nos seus *Estudos Eborenses*.

A procissão abria com uma dança, seguida pelas figuras a cavalo da *Admiração*, do *Temor* e do *Silêncio*. «O *Temor* veste de amarelo; na cabeça uma caraminhola; no peito, cadeias miúdas de ouro formando subtis lavores; na mão esquerda, um coração preso em duas cadeias, a direita sobre o peito, aberta.» Desfilavam a seguir, entre várias danças, todas estas figuras: *A Vontade*, *O Entendimento*, *O Ver*, *O Ouvir*, *O Apalpar*, *A Sagrada Escritura*, *Adão*, *O Mundo*, *A Torre de Babel* (trinta palmos de altura num quadrado de 40 de largo), *O Mundo* (Máquina esférica com 30 palmos de diâmetro), *O Cativério*, *O Appetite*, *A Cegueira*, *A Ambição*, *A Injustiça*, *A Vaidade*, *A Fraqueza*, *A Fortuna* (um carro de 20 palmos de comprimento puxado por dois pavões de «notável artifício»), *Abel*, *Sacrifício de Abraão*, *Isaac*, *Esau*, *Jacob* (vestido à trágica, sic), *Andor da luta de Jacob com o Anjo*, *Rachel*, *Joseph* (vestido à trágica), (entre duas danças, seguia a Cruz e a irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia), *A Sarça de Moisés*, *Faraó Sobre Uma Carroça Militar*, etc. Por fim, mais outros tantos personagens do Velho Testamento e figuras alegóricas como a *Riqueza da Alma*, o *Limbo* e a *Liberdade*. A terminar, o pódio com a Virgem da Encarnação.

Eliminada a fronteira entre Portugal e a Espanha, os organizadores destas procissões foram repetidas vezes chamados às cidades espanholas para armarem

procissões e ensaiar danças, para as quais levavam muitas vezes os intérpretes portugueses. Tais danças, que tanta fama tinham e tantos ambicionavam ver, breve eram proibidas, com a habitual acusação de indecência.

Os anos da Restauração foram demasiado difíceis para que se concretizasse o restabelecimento de uma forte componente festiva na vida da corte. Os vilancicos, como forma operática larvar, corresponderam às parcas circunstâncias. Encarados, primeiro, como breves pastorais, ganharam depois uma certa dimensão dramática e coreográfica, ficando mais uma vez a dever-se às danças alguns dos ataques de que foram objecto. Nas festas de maior relevo, deitava-se mão aos velhos esquemas, como na partida de D. Catarina para Inglaterra (1662), quando se ordenou à Câmara de Lisboa que tivesse «preparada quantidade de barcas que fará pintar e empavesar: e em cada uma irá sua dança, folia, ou chacota, *fazendo cada uma o seu costume*».

Se não houve a possibilidade de acertar o passo com as cortes estrangeiras, não foi por se desconhecer o que lá se fazia. Na Biblioteca de D. João IV encontrava-se uma série de obras directamente ligadas à dança e ao canto teatral, como os *balleti* de Thomas Morley, de Giacomo Gastaldi, de Thomas Weekler, pavanais de John Dowland, *Mascherate* de Andrea Gabrielli, um *Ballet du Roy*, «dançado por el-rey de França», obras de Orazio Vecchio, Monteverdi, Luca Marenzio, Gesualdo, etc. Figurava também o famosíssimo tratado *Il Ballerino* (1581), de Fabrizio Caroso de Sermoneta.

D. Francisco Manuel de Melo parece ter chegado a fazer representar um *Juicio de Páris*, à maneira dos «ballets» que terá visto na corte de Luís XIII. No seu *Fidalgo Aprendiz* (1646), há referências a danças

populares e de corte, contrapostas num modo semelhante ao de Lope de Vega no seu *El Maestro de Danzar* (1594). Pergunta *Don Gil Cogominho* ao seu *Mestre de Baile*:

«Pois mestre, que mais sabeis?
Mestre — Uma alta, um pé dexibao
Gallarda, Pavana rica;
e nestas novas mudanças.
Gil — Tende, que isso não são danças
Senão cousas de botica.
Sabeis o sapateado?
O Tiroliro? O Vilão?
O Mochachim?»

Se a dança aparecia, no contexto da comédia, como uma das prendas da nobreza, mesmo nesse mundo ela se passou a cultivar cada vez menos, chegando-se ao fim do século numa geral ignorância das novas danças de salão, que seriam, aliás, as primeiras bases da técnica da dança clássica.

Sem possibilidade de renovar a tradição áulica, com um teatro popular asfixiado, Portugal perdeu neste século XVII o contacto com a realidade teatral europeia, não tendo, desde então, encontrado o seu lugar nem no campo lírico e coreográfico nem no campo dramático.

IV / ITALIANIZAÇÃO

O séc. XVIII foi o grande momento da hegemonia da ópera italiana (*melodrama*) na Europa, apenas contrastada por uma temporária resistência francesa. Por este meio, não só o italiano se afirmou como a língua culta por excelência, como se definiu um gosto e uma maneira de pensar o teatro musical, que proclamava ainda a aspiração de recriar o ideal da tragédia grega, mas que, na realidade dos espectáculos operáticos, se afastava radicalmente do que se teorizava.

O ideal trágico tinha sido identificado com uma fusão das artes, imaginadas participantes igualitárias e complementares na definição do espectáculo: fusão entre a poesia, a música, a recitação, a cenografia e a dança. A procura deste ideal segundo tais premissas tem sido miragem capaz de impulsionar os mais diversos criadores, de Monteverdi a Gluck, de Wagner a Béjart. No caso da ópera italiana do séc. XVIII, e mesmo com o seu máximo autor (poeta), Metastasio, que se julgava *trágico* por excelência, o que se verificava era que o material poético servia de ponto de partida e de veículo para centenas de espectáculos em que, quase premeditadamente, se excluía qualquer possibilidade de

fusão. O músico era muitas vezes escravo dos cantores para quem escrevia, o poema era alterado ao sabor do gosto local, os cenógrafos aproveitavam a ocasião para exibirem a sua ciência da perspectiva, o coreógrafo organizava danças que, regra geral, se afastavam literalmente do contexto. Acresce que compunha ainda bailados independentes, dançados no intervalo das óperas, que mais contribuíam para a dispersão. Este desconcerto, não só em relação ao ideal proclamado mas também em função da dignidade específica de cada arte empenhada, foi denunciado ao longo de todo o séc. XVIII e teve resposta prática, no campo musical, na ópera de Gluck, e, no campo coreográfico, no *ballet d'action* de Hilverding, Noverre e Angiolini.

Em Portugal, a italianização percorreu uma estrada livre, com o acesso facilitado pela relação preferencial de Lisboa com a corte de Viena, activo centro italianizante. Como se sabe, a italianização atingiu não só a música e a dança, mas também a literatura, a arquitectura, a pintura, a escultura, o teatro. E como encontrou para si todo o espaço, instalou-se imperturbável até para além do fim do século, sem sentir as diferentes ameaças críticas à sua hegemonia. Na dedicatória de *Paride ed Elena* (1770) ao duque de Lafões, Gluck afirmava: «A única razão que me induziu a publicar a partitura de *Alceste* foi a esperança de encontrar imitadores desejosos de abolir os abusos introduzidos na ópera italiana e capazes de levarem este género à máxima perfeição, seguindo o caminho que precedentemente lhes fora aberto e recolhera a encorajante aprovação do público esclarecido. Lamento não o ter conseguido até este momento.»

O futuro fundador da Academia das Ciências de Lisboa não pôde impor em Portugal qualquer reforma neste sector, da mesma forma que os discípulos de

Noverre e Gasparo Angiolini que por cá se instalaram não puderam fazer triunfar as ideias novas, tanto mais que para isso lhes faltava o contexto operático renovado. Este peso da ópera italiana foi combatido por um Correia Garção, e retrospectivamente por Garrett, que viu neste monopólio do gosto um dos inimigos da restauração teatral portuguesa, sendo o apreço exagerado pelas danças a afastar o público do teatro declamado.

No começo do século XVIII, a par da influência dos jesuítas e do teatro espanhol, ainda se terão visto, esparsas, *tragédies-ballets* de Lully, como *Atis e Cibele* ou *Acis e Galateia*, que o embaixador de França apresentou «com todas as decorações e perspectivas pertencentes à sua representação». Porém, logo a partir da segunda década, temos notícia das infiltrações italianizantes, estimuladas em todas as artes por D. João V. Os bailarinos e coreógrafos chegavam-nos um pouco de toda a Europa, mas integrados no circuito de ópera italiano. Lisboa parece ter sido, aliás, ponto de passagem para os artistas que se deslocavam para Londres, onde florescia uma *Italian Opera House*. Estes artistas foram inicialmente contratados para os teatros de corte, mas, progressivamente, começaram a acumular as suas funções com actividades nos teatros públicos de ópera que, entretanto, e tardiamente em relação ao resto da Europa, se foram abrindo.

No seu *Diário*, o conde da Ericeira refere, curiosamente, algumas das tentativas de implantação desses teatros. A 15 de Janeiro de 1731 anota:

«Aqui estão italianos para estabelecerem uma ópera com pintor, e carpinteiros para as máquinas, vestidos, e uma música; contentam-se com o Pátio das Comédias, e falta a licença del-Rei.» A 27 do mês seguinte escreve: «Os que querem introduzir a ópera tem ajustadas as

cantarinas por vinte mil cruzados, e uma planta para o teatro no mesmo pátio, e o Patriarca os não embarga, mas falta-lhes a licença del-Rei.» Não foram coroadas de êxito estas tentativas, pelo que nova referência à ópera, dois anos depois, trata ainda de espectáculos de corte: «No Paço se prepara um grande teatro para três óperas que compôs Alexandre Gusmão e dizem que irão cantar ao Paço nos mesmos dias as duas excelentes músicas Paquetas, a música fez Francisco António.» (20-1-1733)

O compositor era Francisco António de Almeida, o primeiro compositor de óperas português, formado em Itália, autor de *La Pacienza di Socrate* e de *La Spinalba*. As músicas Paquetas eram as irmãs Angela e Elena Paghetti, organizadoras de vários bailes e presépios em sua casa, filhas de Alessandro Paghetti, que virá a ser, dois anos depois, o primeiro empresário de ópera em Portugal.

De facto, a partir de 1735, dois bolonheses, Alessandro Paghetti e Gaetano Maria Schiassi, este vindo de Darmstadt, instalaram-se na Academia da Trindade, onde fizeram representar obras sobre libretos de Apostolo Zeno e Metastasio, nomeadamente, *Artaserse*, *Eumene*, *Demofonte*, *Semiramis*, *Alessandro nell'India*, de Schiassi, *Farnace*, *Siface* e *Olimpiade*, de Leonardo Leo. O cenógrafo era o pintor Roberto Clerici, de Parma. Como bailarinos indicavam-se Bernardo Gravazzi, de Veneza, Gabriel Borghesi, de Bolonha, Lorenza e Giuseppe Fortini, de Livorno.

Foi grande e invejado o êxito da Academia da Trindade, pois surgiram várias tentativas de quebrar o monopólio do teatro lírico, acabando Paghetti por não resistir à concorrência. A Academia encerrou as suas portas no começo de 1739, e, a partir de então, as óperas passaram a cantar-se no Teatro da Rua dos Condes, para lá se transferindo parte dos artistas que

trabalhavam na Academia. Três anos depois, foi a vez deste teatro sucumbir, pois os encargos crescentes deste tipo de espectáculo não eram comportáveis. Durante cerca de dez anos parece ter havido uma espécie de vazio operático nos teatros públicos, mas continuaram a produzir-se óperas nos teatros régios de Salvaterra e de Belém. 1752 marca a chegada de Davis Perez, célebre compositor da escola napolitana, que começa por dirigir o Novo Teatro da Rua dos Condes, no qual se instala uma companhia de dança bem guarnecida. A ela se refere expressamente o abade António da Costa numa das suas cartas de Roma, dizendo que ela incluía Andrea Macchi, «um célebre bailarino a que aqui chamam o Morino». Escriturados igualmente Giuseppe Salomoni *detto di Portogallo*, aplaudido em todas as cortes da Europa, e Andrea Alberti, *detto il Tedeschino*, pela sua fortuna na Alemanha, que viria a ser o principal coreógrafo dos nossos teatros durante mais de vinte anos, até partir para Praga, onde permaneceu sete anos. Como cenógrafo, figurava Giovanni Carlo Bibiena, herdeiro de uma das grandes famílias do teatro italiano, que viria a ser o arquitecto da Ópera do Tejo, inaugurada em 1755. Este teatro, descrito como uma das salas mais magnificentes da Europa, com um gigantesco palco adaptado ao gosto das máquinas cénicas barrocas, veio a ser destruído pelo terramoto de 1755, pelo que não pôde cumprir o seu papel de altar da grande consagração da ópera italiana em Portugal. Mas se o impulso foi interrompido, a verdade é que entre os primeiros feitos da construção da cidade se conta o teatro régio da Ajuda. Aí, como nos palácios de Salvaterra e de Queluz, se continuou o indispensável culto da ópera. Os teatros públicos do Bairro Alto e da

Rua dos Condes só reabriram em meados dos anos sessenta.

Estes espetáculos continuaram a ser alimentados pelos artistas italianos dos diferentes teatros europeus. Para a inauguração da Ópera do Tejo, com o seu *Alessandro nell' Indie*, David Perez deslocou-se expressamente a Londres para recrutar os intérpretes. Regra geral, cabia ao cônsul geral de Génova servir de intermediário, mas também há notícia de que a nossa embaixada em Paris tinha como missão vigiar as encomendas feitas aos artistas parisienses no sentido de reproduzirem «as figuras da comédia e da dança dos teatros franceses» (Sousa Viterbo, *Curiosidades Artísticas*.)

O bailado que se praticava em Portugal foi seguindo as características gerais da evolução do género, com a progressiva diferenciação entre a dança teatral e a dança de salão, com uma crescente independência da dança em relação ao drama cantado. Algumas circunstâncias locais se inseriram neste quadro: por um lado, a manutenção de uma componente barroca de grande espectáculo, que se sobrepunha à coerência dramática; por outro, um gosto pelo burlesco que invadia mesmo o quadro das mais sérias tragédias e que parece ter tido largo campo, mais tarde, no domínio da *opera buffa*. Mas o traço mais insolitamente português foi a interdição do acesso das mulheres ao palco. Esta pesou quase sempre sobre os teatros régios (em que os cantores *castratti* eram as figuras dominantes), mas atingiu também, por períodos mais ou menos longos, os teatros públicos. A proibição chegou a vigorar no próprio S. Carlos, inaugurado em 1792. No elenco daquele teatro, em 1794, figuravam como *primi ballerini seri*, *Da uomo*, Giuseppe Cajiani, *Da donna*, Pietro Maria Petrelli!

Muito embora a dança masculina, centrada sobre a acrobacia e o virtuosismo, fosse então mais

desenvolvida que a feminina, a evolução do bailado apelava para uma verdade dramática (*ballet d'action*) que não se coadunava com o travesti. Sem uma presença constante da bailarina, o espectador português ficou também menos apto para entender a futura evolução do bailado romântico. Esta situação terá contribuído para que, apesar da acção esporádica de vários discípulos de Hilferding, Angiolini e Noverre (os criadores mais importantes deste período), não se tenha atingido em Lisboa um nível coreográfico idêntico ao que conheceram outras cidades inseminadas pela ópera italiana.

Mesmo dentro destes condicionamentos, podemos verificar por alguns libretos e pelos títulos das obras que, a partir da década de sessenta, também cá se vão verificando as tentativas de *dignificar dramaticamente* o bailado. À crítica dirigida à dança no sentido de que não podia *contar* uma tragédia com a eficácia do teatro declamado ou lírico, os coreógrafos não responderam ilustrando a especificidade da dança, mas sim insistindo na componente pantomímica, capaz de facilitar a narrativa e satisfazer assim as exigências próprias da ópera e do drama. Mesmo acedendo a ser *un art imitateur*, um bailado dificilmente poderia ilustrar todos os detalhes de um episódio da mitologia ou da história antiga, que eram os temas mais em voga. Para se fazerem entender, os coreógrafos eram obrigados a fornecer ao espectador longos e elaborados libretos nos quais se dava conhecimento prévio da acção. Muitas vezes, dado por garantido este conhecimento do tema a tratar, o coreógrafo poderia partir mais livremente para a acção coreográfica, descurando os pormenores dificilmente traduzíveis em dança. O excesso de descritivismo destes libretos foi, aliás, razão de ataques aos melhores criadores do género, mas a verdade é que

foi através do *ballet d'action* que a dança se consagrou definitivamente como forma teatral autónoma.

Entre as obras que dois discípulos de Noverre, em Viena, Venceslao de Rossi e Alessandro Guglielmi, fizeram dançar em Lisboa em 1772/73 podemos citar *Diane ed Endimione*, *Isola d'Alcina*, *Le due sultane rivale*, *I Pescatori*, as danças da ópera *Eumene*, de Sousa Carvalho, etc. Em 1773, Giuseppe Magni realizou um bailado sobre *La vedova scaltra*, de Goldoni, que gozava então de grande popularidade em Portugal. Durante esta mesma década, François Sauveterre, antecessor de Noverre em Estugarda, foi o principal coreógrafo dos vários bailados das óperas de Nicolo Jomelli, compositor preferido da corte de D. José I.

A actividade dos teatros régios diminuiu consideravelmente no tempo de D. Maria I e o novo Teatro do Salitre passou a ter a primazia em relação aos espectáculos de dança. Aí apresentou António Marraffi bailes como *A ilha desabitada ou Ermida Abandonada* (1788), *Alexandre Magno triunfante contra Dario* (1789), *História fabulosa de Idame e Teorestes* (1790). O Teatro do Salitre tinha como director musical Marcos Portugal, de quem se dançou *Idilio*, com coreografia de Nicolo Ambrosini. Talvez por influência deste compositor, se chegou a defender nos programas deste teatro a prioridade da música portuguesa; mas a batalha não foi muito frutuosa e o próprio Marcos Portugal viria a sair do país para se realizar no estrangeiro como *músico italiano*.

No campo do bailado não apareceu qualquer veleidade de uma prioridade aos artistas portugueses, pelo simples facto de que eles eram inexistentes. Ao contrário do que aconteceu, por exemplo, no campo da música ou das artes plásticas, o bailado não beneficiou do envio de bolseiros para estudarem no estrangeiro

nem se organizou uma escola oficial. Tudo era de importação, incluindo os professores que ensinavam danças de salão e seguiam métodos próximos dos da dança teatral. Regra geral evocavam as regras dos mestres franceses do começo do século, por cá se traduzindo e publicando diversos manuais. Os principais coreógrafos ensinaram no Colégio dos Nobres. Mas, no sentido da formação profissional, nada se organizou, pelo que não é de estranhar a ausência de qualquer apelo por uma dança portuguesa dançada por portugueses. A importação resolveu todos os problemas, salvo o de garantir uma presença nacional neste campo. E se ela tivesse podido surgir, por certo teria sucumbido ao enfrentar o rolo compressor da influência italiana, que conquistara todos os favores do público, de tal modo que, em 1792, quando se inaugura o S. Carlos, não se olha para França, de onde tanto se consumia e que também no domínio da dança nos poderia ter sido melhor modelo.

V / RESISTÊNCIA AO BAILADO ROMÂNTICO

O Bailado é a única arte em que o termo *romântico* aparece como sinónimo de *clássico*: o que é tanto mais singular quanto as características que assumiu o bailado romântico se situam nos antípodas dos valores que ilustram as etapas ditas clássicas nas restantes artes. Esta confusão deriva da tardia definição da dança como arte autónoma, atribuindo-se a designação de clássica à forma assumida nesse tempo, fora dos momentos históricos do classicismo plástico, teatral ou musical. Por outro lado, se se for à procura de uma obra que, pelo equilíbrio e a concisão dos seus meios, atinja a concentração e a maturidade clássicas, teremos de avançar ainda mais no tempo e chegarmos a *Les Sylphides* (Fokine), nos primeiros anos do século XX.

É claro que os autores do século XIX em nenhum momento apresentaram os seus «ballets» como modelos clássicos, nem os mestres se julgaram a ensinar aos seus discípulos uma técnica definitivamente plasmada. A meia dúzia de «ballets» que nos restam de um repertório internacional de *milhares* de obras criadas neste século XIX são o resíduo mínimo de uma procura

extremamente trabalhada, empírica, processada em diversos países, para se construir uma técnica e um estilo que no nosso século se rotulariam de *clássicos*, para melhor se combaterem as tentativas modernistas.

O estilo de uma dança de elevação servida por uma técnica específica começa por se definir em oposição ao passado, mas não de um modo brusco, já que as características do Bailado como arte excessivamente dependente dos favores do público impedem grandes saltos. Numa leitura ao longo do séc. XIX, verificamos o abandono sucessivo da ambição *imitativa* noverriana, dos temas histórico-heróico-mitológicos, das pretensões de veracidade dramática, da subordinação da técnica à verdade dos personagens. Em troca de tudo isto, constatamos o encaminhar para um reino fantástico, no qual deixam de ser obrigatórias as regras da verosimilhança, mas tão só as da convenção que se vai criando. O bailarino (mais precisamente, a bailarina) aparece como habitante de regiões não acessíveis ao comum dos mortais; e a sua técnica cristaliza no virtuosismo de um personagem dançante alheio a qualquer realismo. Nesta sua levitação, a bailarina é servida por uma técnica que inventa *a ponta* e dela se serve para constituir o atributo etéreo do ser imaginário em que se consubstancia.

Neste novo código, a música surge como meio de se acentuar o irrealismo. E a dança, insegura ainda de poder ser só arte coreográfica, inclina-se para uma assimilação musical, depois de ter defendido o seu lugar como arte teatral. Tudo isto tendencialmente, já que esta dominância musical, (indiscutível nos grandes ballets de Petipa-Ivanov sobre Tchaikovsky), só atingirá o seu ponto máximo com Balanchine, a partir do segundo quartel do séc. XX. Esta tendência, tomando corpo, filtrará mesmo os elementos mais teatrais dos *clássicos*-

românticos, como *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841), *Lago dos Cisnes* (1895), para lhes acentuar a sua essência musical, retirando-lhes muito do dramatismo original.

Não se saiu instantaneamente da teatralidade anterior. Passou-se mesmo por formas híbridas, que incluíam uma parte dramática, normalmente enquadrada com danças herdadas do folclore ou do salão, e de uma parte *musical*, fantástica, em que a dança assumia um valor por si-própria na criação desse clima, inventando-se uma *démarche* nova, a da bailarina em branco. A contraposição entre o primeiro e o segundo acto de *Giselle* é, neste particular, apenas um exemplo de um modo de fazer generalizado.

Em relação ao passado, o bailado romântico manteve o mesmo gosto pela grande *mise en scène* ingénua e o mesmo sentido de evasão, evoluindo durante um século como arte isolada da restante história artística. Enquanto que as demais artes encontraram neste período um primeiro ponto de ruptura, antecipador do modernismo contemporâneo, no bailado parecem ter convergido os valores conservadores que iam sendo repudiados. Esta absorção levaria ao esgotamento do bailado *fin de siècle* e à revolta que se seguiria.

Em Portugal, todo o processo atrás descrito foi mais lento que nos restantes países, mas a fase de decomposição chegou mais cedo, abrindo-se um vazio que levou, depois, quase meio século a colmatar. Dentro deste ritmo, também por cá se viveram intensamente as coisas da dança, embora, mais uma vez, através da importação de obras e de artistas.

A lentidão da adesão ao bailado romântico ficou a dever-se não só aos sucessivos tabus referentes à presença das bailarinas e ao seu vestuário (tabus que partilhávamos com os Estados Pontifícios) mas

sobretudo ao enraizamento do gosto pelos bailados de tipo alegórico, referindo ou testemunhando directamente da história político-militar da primeira metade do século. Este tipo de *bailado patriótico* ganhou breve voga na França revolucionária e nos países sob a ocupação napoleónica; mas entre nós fixou-se mais longamente, dado o gosto do nosso público por realizações de grande espectáculo. Através das peças apresentadas pode ler-se a crónica das invasões napoleónicas, do triunfo dos exércitos luso-britânicos, das lutas liberais. Não só se dançavam as cenas mais épicas, como se convidavam os soldados intervenientes, tanto de cavalaria como de infantaria, a nelas participarem. A tal ponto que Wellington teve expressamente de proibir estas danças aos soldados ingleses. Entre os títulos mais explícitos citemos: *Batalha do Vimeiro*, *Os patriotas de Aragão ou o triunfo de Palafox*, *O primeiro triunfo da Espanha ou o rendimento de Dupont*, *A Restauração do Porto ou um dos triunfos do herói Wellesley*, *A Defesa da ponte de Amarante por Silveira*, *Lísia libertada pelo herói lusitano*, *O déspota punido ou o triunfo dos liberais*, *Portugal restaurado*, *A espada de D. Pedro em Portugal*, etc.

A permanência deste tipo de bailados espantava os visitantes estrangeiros e, em 1842 (um ano depois da estreia de *Giselle* em Paris) o príncipe Felix Lichnowsky escrevia:

«O Teatro S. Carlos é exclusivamente dedicado à ópera italiana e à dança, às quais, infelizmente, se haviam reunido, nos últimos anos, peças políticas denominadas *representações patrióticas*, que são particularmente exploradas nos dias de gala, quando assiste ao espectáculo a corte e tudo o que lhe pertence em grande uniforme. Para um espectáculo desta espécie são trazidos para sobre o palco os mais importantes acontecimentos e as mais distintas personagens da

história contemporânea, com o indispensável acompanhamento de fumo de pólvora, de música turca, de colofonia e de fogo de Bengala; numa palavra, é como uma peça do estabelecimento de Franconi e pareceu-me isso inteiramente indigno de um teatro sério e da presença da Família Real.»

Nada disto, porém, impediu que o Teatro S. Carlos fosse uma das mais importantes instituições culturais da época, com um número de espectáculos anuais em torno da centena, nele desfilando artistas da dança altamente cotados, que de um modo ou de outro se adaptaram aos condicionamentos vigentes. Logo nas primeiras temporadas, nos últimos anos do séc. XIX, encontramos Gaetano Gioja, uma das figuras mais representativas da dança italiana e da história do Scala, de Milão, que foi convidado a coreografar as peças dançadas na noite inaugural. Nesse 30 de Junho de 1793, cantou-se *La Ballerina Amante*, de Cimarosa, e dançaram-se *La Felicità Lusitana* e *Gli dispetti amorosi*. A Gioja sucedeu Pietro Angiolini, filho do famoso Gaspare, que apresentou dezoito obras em Portugal e que veio a continuar a sua carreira no Scala, em Viena e em Londres. A temporada de 1799-1800 trouxe a Lisboa Domenico Rossi, discípulo fidelíssimo de Noverre, que durante quase vinte anos fora figura central da dança em Madrid. Em 1800 e 1801, apresentou um *Orfeu* e uma *Ifigénia em Áulida* que, se forem os mesmos «ballets» montados em Espanha por Rossi, serão versões de obras de Noverre. Confessadamente baseado no original de Noverre foi um *Jason e Medeia*, montado no Teatro S. João, do Porto, em 1807, por Domenico Magno.

Durante toda a primeira metade do século foi intensa a relação entre o S. Carlos e o Scala, de Milão, no que respeita a circulação de bailarinos, acompanhando

Lisboa a evolução daquele teatro. O mais famoso coreógrafo do Scala nos primeiros anos do século foi Salvatore Vigano, ao qual Stendhal dispensou entusiástica estima. Não temos notícia de uma representação *paralela* em S. Carlos dos seus *coreodramas*, embora sob os títulos de obras cá montadas por alguns seus colaboradores possam esconder-se justamente peças de sua autoria. Referências concretas encontramos só em 1826, com *A Nogueira de Benavente*, e em 1839, com *Os Sterlitz ou O Regresso de Pedro, o Grande, a Moscovo*. Entre os coreógrafos com uma história *scaligera* passaram directamente por Lisboa, além dos referidos Gioja e Angiolini, os seguintes: Augusto Vestris, Jean Coralli, Urbano Grazia, Antonio Cortesi, R. V. Fidanza, Ferdinando Rugalli, Augusto Huss, Bernardo Vestris, Nicola Molinari, Giovanni Casati, Luigi Danesi, T. Martin, Carlo Blasis, Cesare Coppini, etc. A sua influência, e a ausência de uma academia de dança em Portugal, colocaram-nos numa dependência quase exclusiva do gosto italiano, fora da corrente renovadora do bailado francês, de tal modo que as palavras de Adrien Balbi no seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve* (1822), ao referir a situação de S. Carlos, nos surgem como um retrato excessivamente optimista:

«Quanto aos “ballets”, são muito apreciados e coube durante anos aos italianos o privilégio exclusivo de fornecer os compositores (*de dança*) e os bailarinos. Só há uma vintena de anos é que os bailarinos da Ópera de Paris, e de outros teatros da capital, de Bordéus e de Leão, surgiram sobre os palcos portugueses. Desde então, são contratados artistas dos dois países e alguns italianos formados pela escola francesa tiveram o mérito de melhorar a qualidade dos “ballets”, que outrora não passavam de pantomimas mais ou menos bem

concebidas e executadas, mas nas quais a dança se limitava aos *tours de force* dos grotescos. Regra geral, em Lisboa como em Itália, os compositores de “ballets” preferem os temas trágicos e de grande pompa aos temas graciosos de que gostamos em França. Não se apresenta no teatro nenhum português que se possa considerar um grande bailarino.»

Para além do orgulho chauvinístico de Balbi, é um facto o grande entusiasmo pela dança teatral em Portugal. Em 1819, S. Carlos deu cerca de 200 representações, incluindo quinze bailes novos. Igualmente activos o Teatro do Salitre e o da Rua dos Condes, bem como o S. João, do Porto. Nestes teatros encontramos mais nomes portugueses nos elencos de dança, embora em papéis secundários ou de mera figuração, pois faltava a escola capaz de fornecer um material apto a enfrentar a crescente tecnicidade e o virtuosismo de que a dança se revestia ao afastar-se da pantomima.

Pouco antes da chegada de Balbi, tinham actuado em Lisboa os coreógrafos Lefebvre e Antoine Cairon, tendo o primeiro montado, em 1814, *La Fille mal gardée*, de Dauberval, o mais antigo título hoje recorrente no reportório internacional, criado vinte cinco anos antes. A primeira tentativa esteticamente fundamentada de introdução da dança romântica francesa só surge após a derrota final de D. Miguel, representando um empenho concreto do romantismo liberal. Chega-nos com a companhia de Emile Doux, protegida por Garrett, que veio actuar no *Théâtre Français de la Rue des Comtes*. Em Maio de 1835, Madame Roland dançou «un Pas de Sylphide, dansé à Paris par Mlle. Taglioni dans le ballet de ce nom.»

Não sabemos que êxito teve esta primeira visão do *ballet en blanc*; mas, não se tendo verificado, naquela

sede, novas experiências no mesmo sentido, somos levados a crer que não terá sido grande. Como não o foi a apresentação integral de *La Sylphide*, quatro anos depois, numa versão de Bernardo Vestris interpretada por Clara Lagoutine, contratada para «dançar todos os passos de Mme. Taglioni, assim como todos deste género, com a expressa condição de que não dançará senão *pas de deux* e com um primeiro bailarino francês.»

Bernardo Vestris, que no campo do bailado deveria realizar papel *modernizador* idêntico ao de Emile Doux no campo teatral, apresentou versões suas de bailados de Filippo Taglioni. Não deixou, porém, de se vergar ao gosto corrente e assinar não só as danças heróico-mitológicas da tradição italiana, mas também *bailados patrióticos* à nossa moda. Quando saiu de Lisboa, em 1839, após quatro anos de actividade, passou ao Scala, onde veio a reproduzir algumas das obras estreadas em Portugal, distinguindo-se pelos bailados que criou para algumas das grandes bailarinas do período: Fanny Essler, Fanny Cerrito, Lucile Grahan, Sofia Fuoco. Bailarinas que Portugal nunca viria a conhecer, como não conheceu Taglioni ou Carlota Grisi.

A derradeira experiência de Vestris em Portugal foi *La Sylphide*, que Filipo Taglioni apresentara sete anos antes em Paris, e com a qual dois anos depois, em 1841, Maria Taglioni iria conquistar o Scala. Em Lisboa, a obra foi totalmente incompreendida pela crítica e pelo público, de tal modo que depois da breve temporada que começou na noite de Natal de 1839, só voltou a ser dançada em S. Carlos em 1956!

O jornal *O Director* descreve-nos não só o reacção agressiva do público como apresenta uma justificação

que resulta num perfeito auto-retrato do gosto da época:

«Não se diga, todavia, que nós não somos partidaristas da nova dança, custou-nos sim ver afrontada a beneficiada, custou-nos ainda mais, não a desaprovação, mas o teor dela. O efeito que a *Sylphide* produziu nos parisienses iludiu o sr. Conde Farrobo; com os climas mudam os génios, e com eles as propensões e os gostos: uma farta ôlha espanhola ou portuguesa (releve-se-nos o símile) na delicada mesa de um francês sairia tão bem como a *Sylphide* no nosso teatro. Nunca amaram os portugueses os assuntos da fábula — já em quase toda a parte proscritos; esses *Apolo e Daphne*, *Zephyro e Flora*, etc. têm grande merecimento entre homens cuja volubilidade é como a dos Zephyros, e que são Floras em sua débil delicadeza. Visam os portugueses a mais altas coisas, e só estas lhe alimentam a imaginação; bebida com o leite a lembrança dos tempos romanescos que já foram, e desenvolvida por temperamento ardente, influi-lhes na alma pensar viril, e que não é próprio a entreter-se com bagatelas; uma tal índole quer, precisa de espectáculos que lhe afigurem grandes dramas da vida, os rasgos de um herói, as vitórias de um conquistador, os infortúnios, a pompa... em suma o verdadeiro grande.»

O bailado romântico era, pois, contrariado em nome do portuguesismo e mesmo o jornal de Garrett, *Entreacto*, não se cansava de insistir numa alternativa constituída por danças sobre temas portugueses. Estes temas apareciam, aliás, nos palcos estrangeiros, sendo possível citar *Conquista de Malaca pelos Portugueses*, *Vasco da Gama* e múltiplas *Inês de Castro*, nenhuma das quais, ao que parece, dançada em Lisboa neste momento. Em 1840, Luigi Astolfi respondeu a estas solicitações apresentando *Os Portugueses em Tanger* e *Heroínas Lusitanas*. «Uma dança assim intitulada apareceu em S.

Carlos na noite de 26, porém tão sortida de disparates e anacronismos, que o público a pateou desde o começo até ao fim...» (*Revista Teatral*).

Temos assim que, sem artistas portugueses capazes de realizarem uma dança nacional, o público protestava igualmente contra a tradição e contra a inovação, tardando em aderir à dança romântica que poderia ser um campo de exploração do imaginário popular, conforme o programa poético de Garrett.

Uma tentativa portuguesa de refazer *Roberto, o diabo*, de Meyerbeer, em cujo célebre *Bailado das Monjas* Maria Taglioni antecipara, em 1831, o que seria o estilo de *La Sylphide*, é assinalável em 1842, no Teatro do Salitre, com música de Joaquim Casimiro Junior. Este «mistério em cinco actos ornado de coros e bailados» também não agradou e foi considerado muito confuso.

A ofensiva romântica reactivou-se por obra de Gustave Carey e Charles Mabille, ambos de passado parisiense, e de uma estrela internacional, Augusta Maywood (ao tempo Mme. Mabille), a primeira bailarina americana a dançar na *Opéra*, que viria a ter brilhante carreira no Scala. Maywood foi *Giselle* e a protagonista de *La Gypsy* e *O diabo namorado*, bailados criados por Mazillier para Fanny Essler e Pauline Leroux. Muito mal recebida na noite da estreia (3-XI-1843), por razões de cabala entre bailarinos, *Giselle* acabou por abrir espaço para uma breve carreira de cerca de vinte representações em quatro meses. É sintomático de uma alteração do gosto que as mais das vezes *Giselle* não tenha sido dada inteira, mas apenas o segundo acto, *en blanc*, de carácter menos pantomímico. No entanto, o público, passado apenas ano e meio sobre a estreia parisiense da obra de Perrot/Coralli, não soube dar-se conta de estar perante uma produção chave do período romântico. Na temporada de 1844-45, *Giselle* ainda foi dançada

algumas vezes, mas a grande questão passou a ser a *polka*, que Augusta Mabile apresentou no teatro e que alguns julgaram pouco conforme aos manuais de dança...

Na temporada seguinte, novo bailado de Jules Perrot, *Ilusões de um pintor* («Délire d'un peintre»), um dos êxitos de Carlota Grisi e Fanny Essler, posto em cena em Lisboa por Theodore Martin. Este apresentou ainda o seu bailado *Palmyna ou a nymphe do orbe*, que em 1853-54, viria a inaugurar a temporada do Scala, utilizando a mesma música de Santos Pinto. A propósito desta obra, a *Revista Universal Lisbonense* refere-se claramente ao novo estilo que se impõe em S. Carlos:

«O maravilhoso foi sempre o principal elemento das acções-bailáveis, principalmente hoje que estas, com o nome de *divertissements* que lhe deram em França, têm substituído as grandes danças-mímicas, quase sempre fundadas em acções guerreiras, com muita peleja e muita patada. (...) Ao maravilhoso da mitologia pagã se substitui agora o fantástico das nossas lendas e tradições da Idade Média; e vemos *Giselle*, *O Lago das Fadas*, e tantas outras do mesmo género, fazerem a volta ao mundo e serem em toda a parte acolhidas com gosto e interesse. (...) O corpo de baile se ainda não *brilha*, já se pode dizer que *dança*, e isto é uma coisa de que não há memória de se haver visto há uns bons dez anos.»

Martin fez ainda dançar *Emeth*, da «mesma família que *Palmyna*, *La Sylphide* e *Giselle*», igualmente com música de Santos Pinto, que era colaborador habitual dos coreógrafos de S. Carlos, e de quem muitas partituras se terão dançado no estrangeiro, ainda que o seu nome possa ter sido omitido.

Nas temporadas seguintes, ainda entre bailados à antiga, três obras que ficaram na história desta época: *Paquita*, de Mazillier, montada em 1849 por Lorenzo

Vienna, *A filha do Danubio*, de F. Taglioni, reproduzida em 1850 por Luigi Gabrielli, e *Esmeralda*, em 1850, uma versão de Nicola Libonatti do bailado de Perrot. As primeiras bailarinas que brilharam nestes anos foram Maria Luigia Bussola, Augusta Dominichetis e Giovanina King, formadas pela Academia do Scala, e Genoveva Monticelli, do *Régio*, de Turim, aplaudidas e disputadas em Lisboa como grandes vedetas.

O triunfo final da dança romântica ficou a dever-se à acção de Arthur Saint-Léon, o coreógrafo mais versátil do terceiro quartel do século XIX, que se instalou em Lisboa durante três anos, de 1854 a 56. Verificou-se uma definitiva adesão à escola francesa, de tal modo que, seguidamente, os artistas italianos tiveram vida difícil com a plateia de S. Carlos. A consagração de Saint-Léon foi um fenómeno de instantânea popularidade, coroada com a atribuição da Ordem de Cristo. As bailarinas que propôs, Elise Fleury, Julie Lisereux e Palmira Andrew, foram aqui enaltecidas com palavras nitidamente traduzidas dos encómios que Théophile Gautier dirigiu a Taglioni, Essler ou Grisi.

Logo na estreia de *Saltarello ou o maníaco pela dança*, a 29 de Outubro de 1854, Saint-Léon conquistou a crítica e o público à estética que tardava em impor-se.

«O baile de S. Léon agradou por um modo tal, como há muito não vemos agradar em S. Carlos outras composições do mesmo género. No novo baile não há grande e complicado enredo, não há cenas de grande aparato, nem fogos de Bengala, não aparecem sátiros nem bruxas, mas encontra-se uma série ou colecção de passos de diferentes géneros, tão engraçadamente executados pelas primeiras figuras da companhia de baile e pelo sr. S. Léon (o *Saltarello*), que o público fica altamente satisfeito, e não pode deixar de traduzir o seu contentamento em aplausos

entusiásticos e repetidos, tanto durante a dança como depois de terminar.» (*A Revista dos Espectáculos*).

Nestas duas temporadas, *Saltarello* foi dançado quase cinquenta vezes e, no conjunto, os restantes bailados atingiram as duzentas representações em dois anos, sem contar uma breve temporada no Porto. Muitos dos bailados criados para S. Carlos terão sido retomados no estrangeiro com diferentes títulos, enquanto cá se dançaram obras já famosas, como *Vivandière* e *Paquerette*.

Com a partida de Saint-Léon verificou-se a profecia da revista *O Mundo Teatral*:

«É crença nossa que a substituição de M. Saint-Léon é impossível: a dança, sem ele, perde o certo prestígio que conseguiu alcançar entre nós. O intervalo do baile foi sempre escolhido pelo público dileitante de S. Carlos para ir tomar chá; voltará, portanto, uma vez ele ausente, a esse antigo costume.»

Para a temporada de 1857-58 foi contratado Carlo Blasis, o codificador da técnica romântica, mestre das mais famosas bailarinas. Como coreógrafo, foi recebido em Lisboa da pior maneira, de tal modo que ao termo de um ano logo abandonou Portugal. O descontentamento manteve-se até 1862-64, quando foi chamado Adrien Gredelue, primeiro bailarino durante as temporadas de Saint-Léon, que fez repetir o êxito dos bailados do mestre e aplaudir composições próprias. Novo salto de cinco anos até que a dança volte a ganhar crédito, primeiro, em 1869, com *Gretchen*, de Luigi Danesi, triunfo do momento nos teatros de tradição italiano, e com a chegada, em 1870, da companhia austríaca de Katti Lanner, tendo como director coreográfico G. P. Hansen. Foi o último fogo de artifício e, através

desta companhia, o público saudou, finalmente como conhecedor, as obras de Perrot e Saint-Léon, recebendo *Giselle* a sua consagração portuguesa. Nesse mesmo ano de 1870, Saint-Léon estreava em Paris *Coppélia*, sua derradeira obra e aquela que lhe garantiu a permanência no repertório. Este ballet só seria visto em Lisboa vinte e cinco anos depois, e já não em S. Carlos, mas no Coliseu, apresentado por um grupo de bailarinas italianas, incluindo Adelina Sozo, estrela do Scala, integrada numa companhia de zarzuela espanhola!

A partir de 1870, a dança pouco mais apareceu que nos bailados das óperas, e, mesmo aí, com uma participação inferior. Em referência à temporada de 1894-95, Fonseca Benevides, no seu livro sobre S. Carlos, anota:

«O corpo de baile continuou a ser constituído por poucas e tristes figuras, servindo de pretexto para a risota da plateia.»

E é um epitáfio perfeito.

No balanço deste século, teremos de verificar que, apesar da hegemonia italiana, o gosto romântico conseguiu impor-se e que Lisboa pôde *documentar-se* sobre as obras mais importantes do período. Não houve criações nacionais dignas de relevo e o Conservatório, inaugurado em 1839, não foi capaz de formar bailarinos de nível europeu, apesar de por lá terem passado, esporadicamente, mestres como Bernardo Vestris ou Saint-Léon. A Escola de Dança funcionou apenas até 1869 e com uma média de frequência de 14 alunos por ano. Note-se, porém, que durante os primeiros setenta anos do século o público teve com a dança uma familiaridade entusiástica, tanto em S. Carlos como nos pequenos teatros onde se reproduziam os solos e os *pas de deux*

em voga, registando-se uma intensidade de espectáculos que, desde então, ainda não se repetiu.

Se não houve criação portuguesa ao nível coreográfico, é contudo inegável que o Bailado fez parte da vida cultural lisboeta do século XIX e contribuiu para a formação e o desenvolvimento do gosto romântico.

VI/ OS *BALLETS RUSSES* EM LISBOA

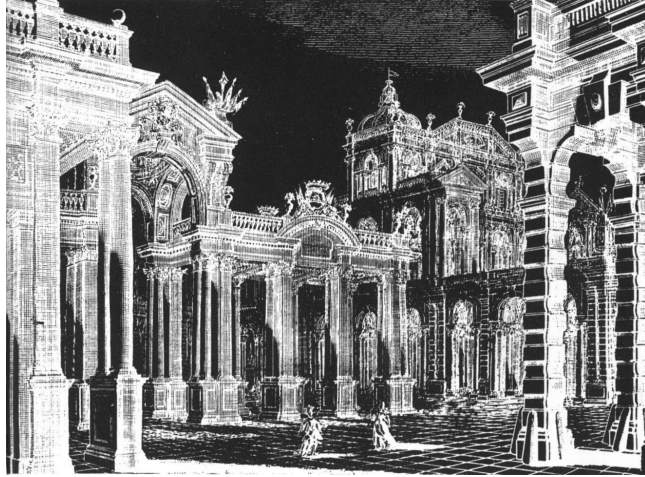
O século XX esperava por duas artes: o cinema e a dança. À primeira, levou tempo a reconhecê-la como tal; à segunda, aguardava-a tão ansiosamente que se apressou a redescobri-la ao primeiro sinal. Wagner e Mallarmé haviam anunciado a inevitabilidade de uma outra dança e Loie Fuller e Isadora Duncan haviam demonstrado que esta era possível, de tal modo que, em 1909, quando os *Ballets Russes* irromperam em Paris, os discípulos dos profetas logo se extasiaram diante do que lhes parecia a profecia realizada. Que, depois, tenham podido verificar que o teatro de dança proposto por Diaghileff não correspondia aos termos da estética wagneriana, é tudo uma outra história — que não cabe aqui esclarecer.

Em Portugal, também os *Ballets Russes* foram recebidos com a maior expectativa, embora só oito anos depois da estreia parisiense, em plena guerra, e no quadro do advento de Sidónio Pais. Se a espera pode ter agudizado o apetite, as condições que circundaram os espetáculos não puderam deixar de lhes reduzir o impacto.

Na esteira dos primeiros espectáculos de Paris, logo por cá se foi tendo notícia do novo entusiasmo pela dança suscitado pelos russos. Os artistas portugueses que lá se encontravam, de José Pacheco a Amadeu Sousa Cardoso, não escaparam ao deslumbramento e ao repercutir dos espectáculos sobre toda a vida cultural. Os que não partiram, foram recebendo informações, nomeadamente através da revista *Comoedia*, que era lida em Lisboa e que, por exemplo, Mário de Sá Carneiro enviou regularmente a Fernando Pessoa. Com as melhores críticas e boas ilustrações a cores, detalhavam-se nesta revista os diferentes «ballets», sendo possível seguir à distância, e exacerbar, o esplendor das noites de Paris ².

Também em Lisboa se começou a pensar em *ballets*. Além de Ruy Coelho, que compôs em 1912 (em Berlim), *A princesa dos sapatos de ferro*, Almada data de 1913 o seu primeiro projecto, *O sonho das rosas*, que por erro, segundo nos disse, aparece indicado como sendo de 1915. Nesse ano, quando os Delaunay passaram por Lisboa, Almada planeou com Sónia uma série de *ballets simultanéistes* que nunca alcançará realizar, embora tenha chegado a ser anunciado, na contracapa do *Manifesto Anti-Dantas*, um *Ballet Véronèse et Bleu*, dedicado à pintora. Este entusiasmo de Almada, recolhido por certo nas conversas com os seus amigos regressados de França, é tal que se lhe ficou a dever o manifesto (assinado conjuntamente com José Pacheco e Ruy Coelho) com que os futuristas saudaram, em 1917, a chegada dos *Ballets Russes*, apesar de ele próprio não ter ainda ido ao estrangeiro. É curioso notar que este texto, enumerativo das infindáveis qualidades dos *Ballets Russes*, se poderia vir a aplicar, com mais rigor, à imagem que nos ficou após os vinte anos de actividade da *troupe*, do

que aos *ballets* dançados em Lisboa, representativos apenas da fase post-romântica dos *Ballets Russes*.



1





3







6

OS SALTIMBANCOS

OU O

PROCESSO DO FANDANGO.

BAILE EM 2 ACTOS E 4 QUADROS, COMPOSTO E DIRIGIDO

POR

MR. ST. LÉON.

PARA SE REPRESENTAR

NO

REAL THEATRO

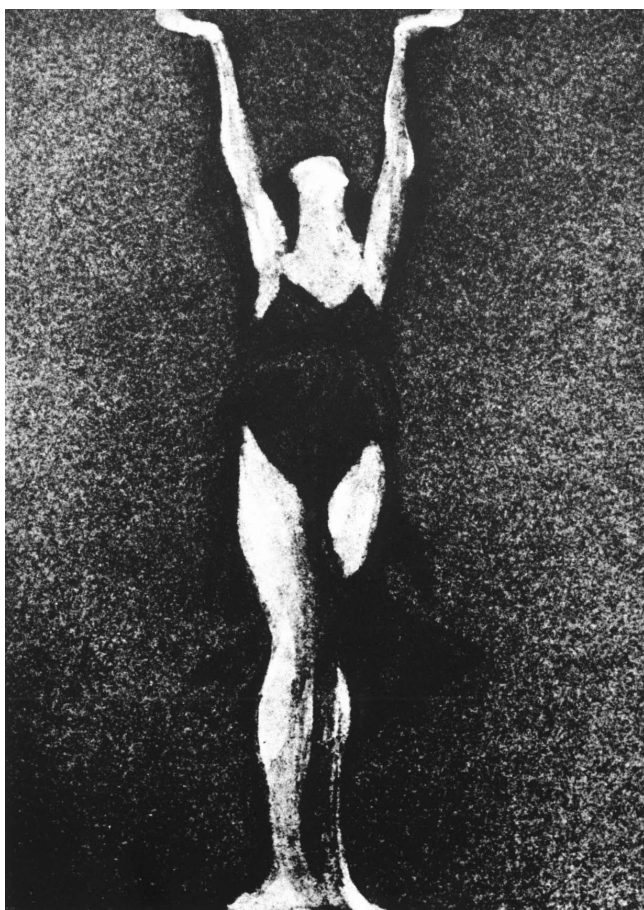
DE

S. CARLOS.



LISBOA: — 1856.

Typ. de Elias José da Costa Sanchez.
Travessa das Portas de St. Catharina n.º 10



7



8



8a



9



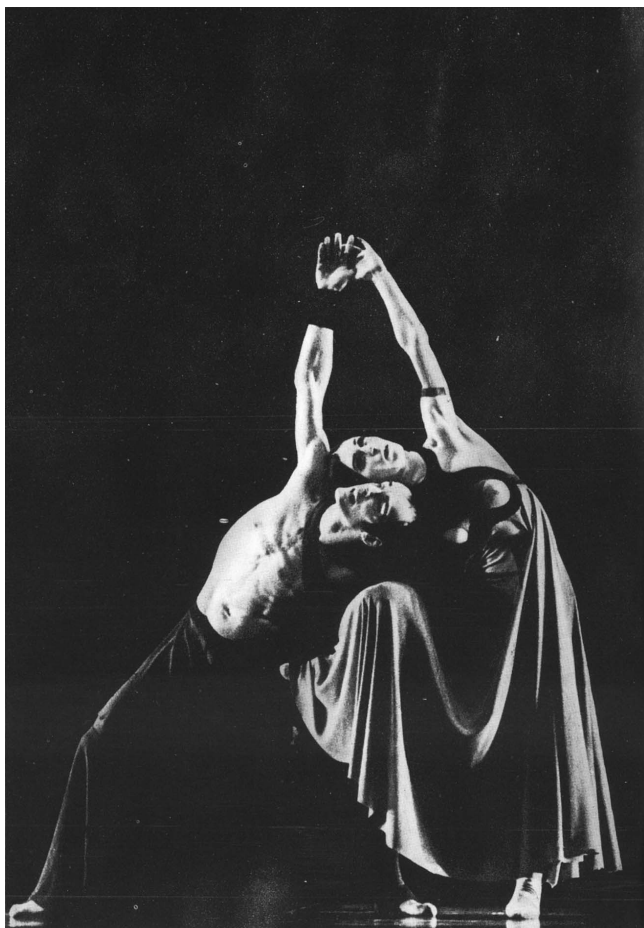
10

68



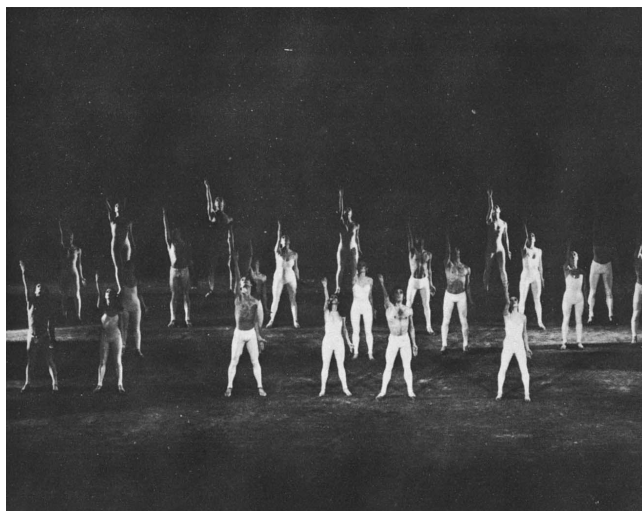
11

69



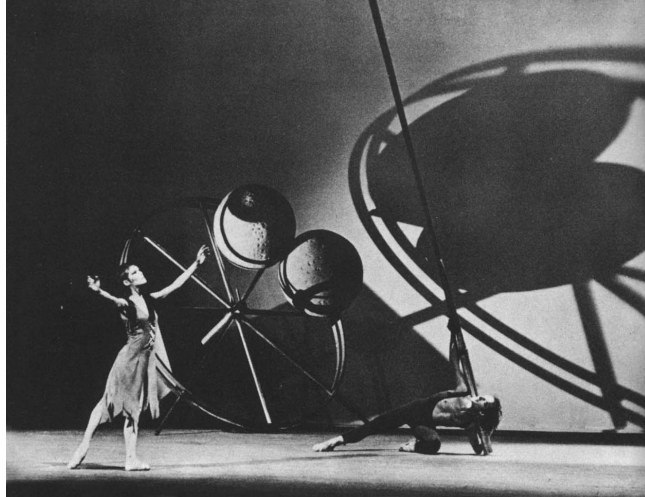
12

70



13

71



14

72



15

73



16

74

A primeira tentativa para trazer a Lisboa a companhia de Diaghileff data de 1916, mas só em fins de 1917 se conseguiram reunir condições para a apresentação do grupo, ele próprio, aliás, forçado a dançar para públicos diferentes, longe do teatro de operações bélicas. Em Dezembro de 1917, os *Ballets Russes* deram oito espectáculos no Coliseu, em circunstâncias que vieram a julgar das mais lamentáveis, e dois outros, já em 1918, no teatro S. Carlos, especialmente reaberto para aquelas funções. Seguidamente, e enquanto Diaghileff procurava em Espanha novos contratos, a companhia ficou mais de treze meses em Lisboa, numa forçada quarentena, vivendo momentos particularmente difíceis. No pós-guerra, Diaghileff ainda planeou voltar, mas, durante os dez restantes anos de vida, os *Ballets Russes* não regressaram.

Dançaram-se em Lisboa *Les Sylphides*, *Schéhèrazade*, *Carnaval*, *Príncipe Igor*, *Espectro da Rosa*, *Thamar*, *Les Papillons*, *Sadko*, *Cléopâtre*, *Narcise*, *Le Festin*, *Soleil de Nuit*, *Les Femmes de Bonne Humeur*, *Las Meniñas* (Pavane, de Fauré) e uma *Danse des Bouffons*, com música de Tcherepine, que não se encontra normalmente recenseada entre as produções dos *Ballets Russes*. Este reportório excluía os bailados clássicos (*Giselle* e *Lago dos Cisnes*), os primeiros «ballets» de Stravinsky (*Pássaro de Fogo* e *Petrouchka*), as grandes obras inovadoras de Nijinsky (*L'après midi d'un faune*, *Sacre du Printemps* e *Jeux*), vítimas do anátema diaghileviano depois do casamento do bailarino. Faltava, finalmente, *Parade*, de Massine-Satie-Cocteau-Picasso, que meses antes definira um dos grandes marcos da arte moderna e que em Novembro fora apresentado em Espanha.

Os programas dançados insistiram num certo exotismo oriental, em que a arte decorativa de Léon Bakst deve ter sido o elemento que mais impressionou

o público. A crítica mostrou-se àquém dos espectáculos, tanto na apresentação como na análise. O bailado que mais perturbou foi *Sol de Noite*, a primeira obra assinada por Massine. Tratava-se de uma sequência de temas populares russos dançada num quadro cromático agressivo, assinado por Larionov, um dos mestres da vanguarda russa. A título exemplificativo, vale a pena citar uma crítica de então, até pelos seus termos coincidirem com as diatribes dos críticos mais conservadores em relação à gente do *Orpheu* e de *Portugal Futurista*. Escreveu Rodrigues Alves em *A Lucta*: «O *Sol da Noite* é uma fantasia de manicómio, indiscutivelmente caricatural. O impenetrável simbolismo deste bailado causa espanto. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos, esta peça de baile interessa pelo imprevisto ineditismo dos seus processos, pelo contorcionismo alvar a que obriga os seus intérpretes e pela originalidade dos seus trajes. O cenário não vale nada.»

Os futuristas portugueses, a quem o *Manifesto da Dança Futurista* (Marinetti) autorizava ³ a adesão aos *Ballets Russes*, responderam activamente à revelação da nova arte: quatro meses não eram passados sobre os espectáculos de S. Carlos e já ousavam propor os *ballets* que vinham projectando. Almada voltou a ser grande animador, na sua qualidade de poeta-pintor-coreógrafo e bailarino, mas as obras apresentadas não encerravam propostas modernistas à altura do que sugeriam as suas anteriores intervenções literárias. Aliás, em relação a Almada, pode dizer-se que de todo este tempo bailatório a imagem mais duradoira terá sido a da Columbina e do Arlequim do *Carnaval* (Schumann-Fokine-Bakst), que repetidamente aparecerá na sua obra gráfica e poética.

As peças apresentadas foram *Bailado do Encantamento* e *Princesa dos Sapatos de Ferro*, ambas com música de Ruy Coelho, colaborando Martinho Nobre de Melo como co-autor do libreto da primeira. Como responsáveis plásticos, Raul Lino, arquitecto, e José Pacheko, cenógrafo.

O público, que incluía o presidente da República e o corpo diplomático, entusiasmou-se mais do que pelos *Ballets Russes* e a crítica referiu-se-lhes com uma adesão que regateara aos artistas de Diaghileff. A *Ilustração Portuguesa*, ao apresentar os espectáculos, usou o tipo de linguagem excessiva que viria a caracterizar, ao longo dos anos, o acolhimento a-crítico dispensado às manifestações de dança portuguesas. Manifestações, infelizmente, sempre àquem dos elogios que lhes eram dirigidos. Tratava-se já do nacionalismo tipicamente mascarador da ausência de profissionalismo:

«Os bailes russos, que recentemente obtiveram no Coliseu dos Recreios um êxito de pura arte, despertaram entre a gente moça portuguesa o desejo de uma tentativa semelhante que revelou singulares aptidões e, ao mesmo tempo, o arrojo, digno dos maiores encômios, de uma dama da aristocracia, que foi a padroeira, e, por assim dizer, a alma dos inolvidáveis espectáculos de S. Carlos: a sr.^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castelo Melhor). Cenógrafos, coreógrafos e intérpretes realizaram prodígios, produzindo surpresa e sensação profunda nos espectadores que em três récitas quase sucessivas encheram a sala sumptuosa e histórica de S. Carlos. O teatro lírico viu ressuscitadas nessas noites as suas tradições de elegância e de luxo e o público escolhido que nele se reuniu, ávido de curiosidade, e talvez tocado por um pouco de cepticismo, só terá razões para admirar e aplaudir o enorme esforço que resumia e significava o empreendimento magnífico a

que a inteligência, a tenacidade e a bizarria de uma senhora ilustre consagraram dedicações e canseiras sem limites. Os bailados foram dois, ambos portugueses, na invenção e na sua composição, dando ensejo a que se exibissem primores de cenário, cuja inspiração eslava é mister confessar quanto aos processos de desenho e colorido, e que patentearam os méritos de Raul Lino e José Pacheco; maravilhas de indumentária em que o primeiro teve a principal cooperação, desenhando os figurinos; bailarinos notáveis como José de Almada Negreiros e mademoiselle Street Campos, Cotinelli Telmo e Reis Santos, e as pequeninas Breyner; colaboradores múltiplos cujo trabalho coreográfico revestiu o brilho, a segurança, a graça que costumam caracterizar as interpretações dos artistas profissionais e cujas atitudes fixaram as de maior beleza da imortal estatuária helénica.»

Seria injusto culpar Almada ou José Pacheco ⁴, talvez os dois animadores mais conscientemente modernos, destes excessos, mas a verdade é que sob eles sucumbiram. O grupo não voltou a produzir-se e o destino dos artistas nele empenhados passou para outras coordenadas. Ao longo de anos, Almada ainda deu colaboração a vários espectáculos coreográficos, mas o bailado deixou de ser um dos seus centros de interesse. É que, entretanto, se criara em Portugal um espaço repressivo, socialmente punitivo, que não premiava os artistas em geral e era, certamente, propenso a desqualificar quem se consagrasse à dança. Note-se, por exemplo, que o próprio Almada não escreveu qualquer evocação dos gloriosos seis meses coreográficos de 1917-18.

VII / CRIAÇÃO DE

UMA COMPANHIA NACIONAL

No quadro geral da história da dança na Europa do século XX, o advento dos *Ballets Russes* significou a afirmação da possibilidade de uma companhia de bailado independente do teatro de ópera. De facto, a partir de 1909 multiplicaram-se os grupos de dança, tanto sob o impulso directo das tournées dos *Ballets Russes*, como pela acção de outros bailarinos que, na sua esteira, abandonaram os teatros imperiais. Mas a vida dos teatros independentes foi sempre difícil, como o documenta a própria história da companhia de Diaghileff, pelo que a etapa seguinte consistiu na luta pela criação de companhias estáveis, com estatuto idêntico ao das companhias de ópera ou dos teatros nacionais. Luta que, a partir do segundo pós-guerra, foi coroada de êxito. Mais tarde, porém, o peso institucional de semelhantes estruturas levou ao desejo de libertação e à constituição de pequenos conjuntos. Nesta sequência se definiram as múltiplas companhias de bailado hoje presentes nas principais cidades da Europa e das Américas.

Em Portugal, ao tempo da visita dos *Ballets Russes*, não havia condições para receber o seu estímulo, de tal

modo que mesmo as experiências de Almada Negreiros ou de Luís Reis Santos (Luís Turcifal) não passaram de explosões diletantes sem consequências, salvo para os próprios. Apenas depois da segunda guerra começou a radicar-se a ideia da necessidade de uma companhia estável — mas esta ideia só no final dos anos sessenta encontrou condições de implantação a um nível não-amadorístico.

No início do século, Lisboa não tinha uma companhia de ópera autónoma e as temporadas organizadas com artistas estrangeiros atribuíam à dança papel secundário, chegando mesmo à supressão das sequências coreográficas exigidas por determinadas óperas. Os bailados independentes, normalmente apresentados nos intervalos das óperas, eram coisa rara e não se julgava possível uma noite exclusivamente dedicada a um bailado ou a uma sequência de bailados, tal como hoje é corrente. Esta situação não era muito diversa da que testemunhava a decadência do bailado no resto da Europa, salvo na Rússia, mas em Portugal faltavam o fundo de repertório, o corpo de bailado e a escola capazes de receberem um estímulo renovador, quando ele chegasse. Pior: com o advento da República e a eclosão da primeira guerra mundial, o S. Carlos não se reorganizou segundo novos moldes e cessou praticamente a sua actividade, reabrindo esporadicamente para a segunda parte da temporada dos *Ballets Russes* em Janeiro de 1918. E se a companhia de Diaghileff não pôde exercer influência sobre um meio coreográfico inexistente, mais tarde continuou a assistir-se, de longe, como de coisas que não podiam dizer-nos respeito, à fase modernista dos *Ballets Russes*, à expansão da dança livre e do movimento expressionista, ao ressurgimento da Ópera de Paris e ao levantar da grande obra do bailado inglês por Marie

Rambert e Ninette de Valois. Ao longo dos primeiros quarenta anos deste século, não existiram profissionais e não foi possível formar um público ao sabor dos escassos espectáculos que cá produziram Cléo de Mérode, Loie Fuller, Pavlova, Pastora Imperio ou Escudero.

Quando, no pós-guerra, se tentou apanhar o comboio em marcha, não havia uma cultura coreográfica, faltavam os intérpretes e faltava uma escola capaz de produzir bailarinos ao nível europeu. A aprendizagem, tanto no Conservatório como fora dele, fizera-se quase toda ao sabor da dança rítmica e sem objectivo de formar profissionais. Não é pois de estranhar o fraco rendimento das primeiras tentativas de *ressurgimento* da dança em Portugal, cuja orientação coube a Francis Graça e Margarida de Abreu, ambos sem formação balética e sem qualquer passado activo junto das companhias ou teatros estrangeiros onde, entretanto, se fora reformulando a dança clássica e caldeando a dança contemporânea.

Em 1940, o secretário da Propaganda Nacional, António Ferro, decidiu-se a fazer ilustrar a sua «política do espírito» no campo da dança e deu a Francis Graça a possibilidade de realizar, em três meses, o sonho que aquele há anos acalentava, ou seja a criação de um grupo de danças folclóricas teatralizadas. Assim nasceu o *Verde Gaio*. Tanto Ferro como a crítica se se auto-hipnotizaram ao atribuir-lhe o cognome de «bailados russos portugueses», como se a *troupe* de Diaghileff tivesse sido improvisada sobre o folclore, em vez de derivar de uma escola e de uma tradição longamente caldeadas, como se os *Ballets Russes* tivessem nascido sob o signo do nacionalismo e não do desejo de renovar a tradição herdada. Era, no entanto, o agitar de uma bandeira prestigiosa, que lembrava a Ferro o tempo da

sua juventude e poderia avivar no público uma memória distante.

Ao pôr de pé o *Verde Gaio*, Francis Graça mostrou-se mais modesto, reclamando-se da doutrina dos «bailados portugueses», lançada por Sousa Pinto, o único crítico português a interessar-se apaixonadamente pela dança ⁵. Desde 1925, aliás no âmbito do Teatro Novo animado pelo próprio Ferro, que Francis Graça decidira empenhar-se nesta linha de estilização de «danças portuguesas», organizando a partir de então vários espetáculos, tanto no país como no estrangeiro, nomeadamente com a colaboração da bailarina alemã Ruth Walden. Faltou-lhe sempre a preparação folclórica e coreográfica para poder animar algo de semelhante às grandes companhias folclóricas que hoje se conhecem — sobretudo no Leste — mas naquele tempo também não se aventurava a corresponder a uma qualquer «política do espírito» ⁶.

Sob a pressão de Ferro, os *bailados portugueses* ambicionaram ser *bailados russos portugueses* e foi-lhes dada a possibilidade de recrutarem uma boa colaboração plástica e musical, dentro do que era a norma da concepção diaghileviana. Só que ao profissionalismo dos compositores e dos pintores, de Frederico de Freitas a Carlos Botelho, não correspondeu o profissionalismo dos bailarinos ou do coreógrafo — e era de dança que se tratava.

Mesmo nestas circunstâncias, a sede de ver dançar era tal que o público começou por acolher o grupo com entusiasmo e lhe garantiu uma vida fácil durante os primeiros anos. Depois, essa adesão diluiu-se e o *Verde Gaio*, apesar de existir ainda hoje, em estado comatoso, perdeu todo e qualquer sentido. Esse coma, que dura praticamente desde o final dos anos quarenta, ficou a dever-se à incapacidade de se superarem, técnica e

esteticamente, as propostas iniciais. Enquanto Ferro foi o seu mentor, o grupo foi servindo os intuitos propagandísticos em que ele parecia ser o único a acreditar; com o seu afastamento, as lacunas da preparação do grupo agigantaram-se e nasceu a vontade de o reformular em bases válidas, dando aos seus intérpretes uma preparação. Só que essa preparação tinha forçosamente de colidir com o espontaneísmo da estética populista do *Verde Gaio*, incapaz de absorver e integrar a seiva que lhe faltava desde o início ⁷. Assistiu-se, então, ao longo dos anos, a um confronto entre os dois princípios, ora parecendo que o *Verde Gaio* se ia transformar numa pequena companhia de bailado clássico, ora num grupo expressionista, ora manter-se fiel às suas origens — e isto sem deixar de ser corpo de baile das óperas de S. Carlos.

Os mestres sucederam-se: Guglielmo Moressi, Ivo Cramer, Violette Quenolle, Daniel Sellier, Anna Ivanova, todos tentando, de um modo ou de outro, afastar o *Verde Gaio* do seu destino folclórico, mas sem o conseguirem, contrariados, seja pelo regresso cíclico de Francis, seja pelas pressões oficiais para manter a sua marca de origem. Tal hibridez desorientou o público, gerou desânimo entre os bailarinos, e o *Verde Gaio* viu-se reduzido à situação de peso morto, mantido apenas para alimentar os seus componentes, cada vez com menor actividade criativa. O aspecto mais grave do continuado declínio de uma companhia oficial ao longo de mais de trinta anos é que ele testemunha da política cultural deste sector, preenchendo um espaço e não dando oportunidade a qualquer outra tentativa renovadora que, à imagem do que foi acontecendo por toda a Europa, deveria acontecer sob o impulso do Estado.

A principal animadora de um projecto de companhia nacional de bailado clássico foi Margarida de Abreu. Formada pela escola de Dalcroze, foi chamada ao Conservatório Nacional em 1939 como professora interina e foi, até 1971, a exclusiva responsável dos destinos do ensino do bailado naquela escola. Se lhe faltavam, como se disse, preparação, experiência pessoal e conhecimento do repertório, movia-a uma grande capacidade de congregar os entusiasmos nascentes, canalizando os interesses que iam despertando após as sucessivas temporadas por companhias estrangeiras. A sua luta decorreu fora do âmbito oficial, embora tivesse beneficiado de alguns apoios decisivos. A sua acção aparecia em contraste com a do *Verde Gaio*, cuja direcção acabou por vir a partilhar com um seu ex-aluno, Fernando Lima. Esta contradição dos propósitos de Margarida de Abreu traduz um movimento paralelo, mas de sentido inverso, ao que encontrámos na história do *Verde Gaio*, ambos ilustrando uma idêntica ausência de raízes no terreno da dança teatral contemporânea.

Em 1946, Margarida de Abreu apresentou o primeiro espectáculo do Círculo de Iniciação Coreográfica, que fez acompanhar de um manifesto em que se reclamava da estética de Noverre, de Fokine e de Helpman. Nesse programa arriscava a primeira versão portuguesa de um dos grandes títulos do bailado do século XX: *O Pássaro de Fogo* (Stravinsky). Quanto ao manifesto, na linhagem de que se abonava, inseria-se na estética do *ballet d'action*, que nunca ilustrou, mas que servia aqui para pôr acento na expressividade da dança, contraposta à boa fundamentação técnica, que não se estava em condições de oferecer. Era a doutrina de Ferro transplantada no campo do bailado clássico: «Nem só virtuosismo escolástico, pois sem técnica não há estilo: fusão estética

do corpo e da alma, ardendo emotivamente nas etéreas regiões do sonho».

Seja como for, de novo a pouca preparação do público e a sua avidez pela dança (a demonstrar, em cada instância, que se nada se fez de estruturado não foi por falta de público), coroaram de êxito os primeiros espectáculos do C. I. C. Ao longo de catorze anos foram propostas mais de vinte obras, para além de uma eventual colaboração com o corpo de baile de S. Carlos, constituindo esta actividade o cadinho em que se formaram a maior parte dos bailarinos que ainda hoje animam a cena portuguesa. Neste período, a exigência do público aumentou progressivamente e o grupo perdeu popularidade e coerência, de tal modo que, em 1960, Margarida de Abreu achou natural vir a assumir a direcção do *Verde Gaio*. De qualquer modo, o ciclo histórico da sua acção estava concluído e, a partir desse momento, os destinos do bailado em Portugal começaram a passar pelo Centro Português de Bailado e por um núcleo de bailarinos dissidentes dos dois grupos anteriores.

O Centro nasceu da consciência de que, para se implantar o bailado em Portugal, era necessária uma luta sobre três frentes: formação de bailarinos, formação de público, formação de um grupo profissional. Acção que deveria ser coordenada, e não fragmentária, como até aí. Apesar desta ambição, o Centro, que se baseava no modelo dos *ballets clubs* ingleses, avançou para aquela luta dentro dos esquemas amadorísticos herdados. A fragilidade dessa estrutura, sobretudo quando deu vida ao Grupo Experimental de Bailado, levou ao colapso da própria associação. De tal modo que viria a tornar-se urgente que a Fundação Gulbenkian, que até aí subsidiara o Centro, assumisse uma gerência directa do Grupo.

Deste gesto nasceria o Grupo Gulbenkian de Bailado, que veio a constituir a primeira formação portuguesa de dança a funcionar em moldes plenamente profissionais, com uma história contínua ao longo de mais de dez anos.

A partir de 1965, concretizou-se a tentativa de interessar pelo Bailado a Fundação Gulbenkian, a qual tinha vindo a desenvolver uma acção *revolucionária* (ainda que contestada e contestável a vários títulos) no campo das artes plásticas e da música, contribuindo para uma alteração do gosto e do consumo, libertando o público e os artistas do quadro estreito (e censurado) da acção cultural do Governo. A acção sobre a dança chegou mais tarde que nos restantes sectores (salvo o teatro), mas foi decisiva.

Durante os quatro anos da sua actividade, de 1961 a 1964, o Grupo Experimental de Bailado, dirigido sucessivamente por Norman Dixon, Anne Heaton e John Auld, faria a *rodagem* dos bailarinos que viriam a constituir o Grupo Gulbenkian. A acção de Norman Dixon (ex-Ballet Rambert, já anteriormente convidado a trabalhar em Portugal por Margarida de Abreu), criador do primeiro reportório feito à medida do Grupo, viria a influenciar decisivamente os jovens coreógrafos portugueses, colocando-os na linha duma corrente dramática que passava por Helpmann e Anthony Tudor. A mais significativa peça então dançada foi *Homenagem a Florbela*, em que Dixon evocava sinteticamente a trajectória da poetisa Florbela Espanca.

Em 1965, Walter Gore, coreógrafo do último «ballet» estreado pelo Grupo, *Mosaico*, foi chamado a assumir a primeira direcção artística do Grupo Gulbenkian. Durante o tempo da sua gerência o grupo foi submetido a um ritmo de actividade criativa verdadeiramente novo para uma trupe portuguesa,

tendo sido alicerçado em quatro anos um repertório de 53 peças, na sua maioria de Gore, mas também de coreógrafos portugueses (Águeda Sena e Carlos Trincadeiras) e de coreógrafos estrangeiros convidados (Lifar, Massine, Nini Theilade, Milko Sparembek). Menos felizes foram as montagens que então se fizeram das obras clássicas, pois não havia a preparação estética ou a coerência técnica que assegurassem o nível que, entretanto, o público se habituara a ver nessas obras, apresentadas por companhias estrangeiras. Neste quadro, estabeleceu-se nesses últimos anos sessenta o primado da primeira bailarina portuguesa a ser *Giselle e Odette* (no *Lago dos Cisnes*): Isabel Santa Rosa.

Os anos setenta começaram sob a direcção artística de Milko Sparembek, que o público conhecia de anteriores actuações como bailarino e coreógrafo, e que chegava a Lisboa depois de anos de estreita colaboração com Béjart. Com uma obra pessoal muito sólida, Sparembek encaminharia decididamente a companhia para o terreno da chamada dança contemporânea, espécie de compromisso entre as premissas estéticas do expressionismo e a técnica da dança clássica. Este compromisso foi aqui reforçado por uma assídua colaboração de coreógrafos americanos que ofereceram aos bailarinos portugueses uma experiência a meio caminho entre a dança clássica e a *modern dance*. (John Butler, Richard Kuch, Norman Walker, Lar Lubovitch, Paul Sanasardo).

De 1970 a 1975, remontaram-se alguns clássicos, sempre com as deficiências apontadas (mesmo quando beneficiaram de uma montagem espectacular, como na versão *art nouveau* de Artur Casais para *Casse-Noisette*), estrearam-se cerca de sessenta «ballets» e organizaram-se estúdios coreográficos em que se dançaram cerca de 20 novas peças. Verifica-se assim que, ao longo de dez

anos, o grupo apresentou mais de cem obras, o que representa um esforço considerável se pensarmos, por exemplo, que, de 1909 a 1929, os *Ballets Russes* não ultrapassaram setenta obras.

Acontece, porém, que esse reportório não constituiu uma base totalmente recuperável em 1978 (nada ficou do período Gore, por exemplo). A esforçada quantidade correspondeu tanto à menor qualidade de algumas peças, como à necessidade de diversificação imposta pelo desejo de conquistar com peças sempre novas um público reduzido. Apesar das suas *tournées* no país e no estrangeiro, o Grupo tem vivido do seu público lisboeta, um público que não foi capaz de alargar de modo a poder fazer temporadas mais longas, mantendo um reportório em constante rodagem com um número de representações justificativo do empenho de montagem.

Após a partida de Sparembek, o Grupo deixou-se instrumentalizar pelas intrigas internas tão típicas das companhias de dança, mas acabou por encontrar uma certa unidade sob a orientação de Jorge Salavisa, em 1976. Português vindo de Londres, com uma carreira regular em companhias internacionais de tipo comercial, é o primeiro responsável do grupo que se apresenta sem uma obra pessoal de coreógrafo, pelo que os problemas de reportório poderão ulteriormente agravar-se.

Ao longo de dezoito anos, se considerarmos a pré-história do Grupo Experimental de Bailado, foi possível insistir na afirmação de coreógrafos portugueses, seja através da encomenda directa de obras para o reportório corrente, seja através da criação, a partir de 1970, de estúdios coreográficos abertos às primeiras tentativas de candidatos a coreógrafos. Nesta perspectiva, Águeda Sena, Carlos Trincêiras, Armando Jorge, e recentemente, Vasco Wellenkamp, beneficiaram de boas possibilidades para exporem os seus talentos.

A incapacidade de constituir um núcleo de obras que fosse o decantar da sua experiência constitui um dos óbices do grupo, sendo o outro a dificuldade de renovação do seu pessoal dançante, dependente em cerca de 50% de bailarinos estrangeiros. Estes dois problemas são particularmente graves, pois remetem para os males crónicos da dança em Portugal e significam que, num momento de crise, como aconteceu após o 25 de Abril, o esforço de largos anos se apresenta tão frágil que fica à mercê de uma qualquer decisão administrativa, que poderá cancelá-lo.

Deve dizer-se também que a *facilidade* de trabalho dos bailarinos (condições de estabilidade superiores à da maioria das companhias europeias e americanas, devido à ausência de concorrência) e a *facilidade* da gerência exercida por uma Fundação que não depende da contribuição do público para assegurar a vida do grupo, não estimularam o desenvolvimento de uma dialéctica entre quem produz e quem consome, que no mundo do espectáculo constitui sempre um fermento indispensável para a manutenção da vitalidade artística.

Durante as últimas décadas, a evolução da dança em Portugal tem tido como modelo subjacente o bailado inglês. Este modelo foi-se impondo por várias vias: pelas primeiras traduções dos livros de Arnold Haskell, director da escola do *Sadler's Wells*, pelo sentido do manifesto de Margarida de Abreu, que se assimilava a Ninette de Valois, a fundadora do *Sadler's*; pela influência dos primeiros filmes sobre a dança, a começar em *Sapatos vermelhos*, de Powell-Pressburger; pelas temporadas de companhias como o *London Festival Ballet* e o *Sadler's-Royal Ballet*, com a presença quase mítica de Margot Fonteyn; pelas bolsas de estudo concedidas aos bailarinos e professores portugueses para se aperfeiçoarem em Londres; pela coincidência do único

filme sobre dança realizado por portugueses propor paradigmaticamente a *Royal Ballet School*. A lista de artistas ingleses convidados a trabalhar em Portugal ultrapassa largamente a de qualquer outra nacionalidade. Excluindo os bailarinos contratados pelos diferentes grupos, podemos citar, com funções formadoras diversas, os seguintes professores e coreógrafos: Norman Dixon, Anne Heaton, John Auld, Walter Gore, Primin Trecu, Geoffrey Davidson, Anton Dolin, Anna Ivanova, Patrick Hurde, Julia Cross.

O modelo inglês foi recebido esteticamente como exemplo de teatralidade da dança, como actualização do esquema dos *Ballets Russes*, em particular pela importância dada ao vector decoração, que veio a assumir no Grupo Gulbenkian papel relevante. Seduzia nesse modelo a ilusão de que, mesmo sem uma tradição centenária (a ilusão está em que essa tradição existia em Inglaterra e se renovava), havia a possibilidade de se atingir uma alta craveira no campo do bailado clássico. Com ou sem equívocos iniciais, a verdade é que por falta de uma escola de dança articulada em moldes internacionais, o modelo não pôde ser minimamente seguido no que melhor poderia oferecer. No presente momento, também não se poderá afirmar que tivesse sido o mais rentável para o nosso caso. A máquina do bailado inglês veio a revelar-se, para os próprios, muito pouco inventiva e, apesar do brilho do *Royal Ballet*, o fogo criativo há muito abandonou Londres.

Contrapondo-se a esta linha, vem-se instalando, dificilmente, o modelo americano, com as propostas de uma heterodoxia que se apresenta como via de acesso a uma personalidade autónoma. Lisboa pôde ver tanto o *New York City Ballet*, como o *American Ballet Theatre* ou o *Joffrey Ballet* e, bem assim, o melhor da dança moderna de Martha Graham a Pilobolus, passando por

Cunningham, Murray Louis ou Paul Taylor. No próprio Conservatório se começou a implantar a dança moderna, enquanto Sparembek abria as portas da Gulbenkian aos coreógrafos americanos. Dada a continuada e constante demonstração de vitalidade da dança americana ao longo deste século, parece que este modelo, não visando o fasto bailado soviético ou britânico, se oferece como mais estimulante e adaptado aos pequenos conjuntos que estão nas nossas possibilidades, constituindo um veículo estético através do qual mais directamente se poderá explorar o acesso a um modo português de viver as coisas da dança. É claro que, sem um ensino específico neste sentido, este modelo se revelará tão impraticável como o anterior.

Criadas que foram as condições de profissionalização, cabe esperar os resultados da acção que possam vir a desenvolver os jovens artistas, beneficiários já de uma melhor formação, de um terreno social mais favorável e de um público aberto a aceitar a dança como facto cultural. Resta fazer votos para que esse impulso rejuvenescedor não seja contrariado ou interrompido pelos seus antecessores, sempre receosos de que novas bitolas os desqualifiquem.

VIII / DO ENSINO DA DANÇA

De 1971 a 1978, a frequência da Escola de Dança do Conservatório Nacional deve ter igualado o total da frequência daquela escola de 1839 a 1971! Esta constatação não é apenas o sinal de uma situação nova, é, de um modo mais dramático, a explicação evidente dos fracos resultados obtidos no passado, pois sem um ensino eficaz e constantemente actualizado não foi possível estabelecer uma tradição, radicar a arte da dança em Portugal.

Temos notícia de escolas de dança durante o séc. XVI e também no séc. XVIII encontramos escolas privadas e ensino de dança como complemento educativo no âmbito do Colégio dos Nobres. Mas o primeiro projecto de uma escola para a preparação profissional de bailarinos só surge em 1839, quando da criação do Conservatório Nacional. Isto é, com um atraso de 150 anos em relação à França e de 100 anos em relação à Rússia. Mas nem esta tentativa decorreu de modo a responder às exigências do desenvolvimento contemporâneo do bailado, em plena expansão vituosística. Faltaram os professores e escassearam os alunos, pelo que foi breve a primeira fase da escola,

obrigada a fechar as suas portas em 1869. A segunda fase, de 1913 a 1939, passou-se sob a vigência da professora espanhola Encarnación Fernandez, enquanto Margarida de Abreu regeu os destinos da Escola de 1939 a 1971.

Em todas estas fases, o ensino reduziu-se às aulas de um único professor e a uma única matéria, a técnica de dança, embora ocasionalmente se indicassem outras disciplinas. Os alunos foram, na sua esmagadora maioria, do sexo feminino e raros chegaram a dedicar-se profissionalmente à dança. As limitações de sexo atingiram carácter oficial quando Romilda Pizzola foi contratada, pois se estatuiu, em 1868, que sendo as aulas dadas por uma professora, esta só poderia ensinar raparigas! Esta disposição só em 1949 foi revogada, reabrindo-se a Escola da Dança aos rapazes, que bem poucos foram, pois até 1971 a sua frequência não atingiu os quarenta.

Para além destes factos, saliente-se o preconceito geral contra as profissões artísticas, que fez escrever num relatório do Conservatório de 1845 que «as pessoas que ainda hoje se dedicam ao teatro são das classes ínfimas da sociedade». Idêntica atitude se manteve até quase aos nossos dias, devendo-se à crescente popularidade internacional da dança a circunstância de também entre nós se começar a nobilitar a actividade de bailarino. Por outro lado, a pouca rentabilidade da profissão num meio em que faltou sempre uma companhia estável desaconselhava as famílias a destinarem os seus filhos à vida artística.

É dentro da desolação deste quadro que se pode considerar a renovação da Escola da Dança nos anos setenta como uma esperança e como um sinal de mudança. Mas apenas como uma esperança, pois não estão ainda cimentadas as noções que lhe deram

origem: formação intensa e programada (aulas diárias durante sete ou oito anos); diversidade de professores (quinze em 1977-78); ensino integrado, conjugando aprendizagem artística ampla com formação académica geral.

Fora de Lisboa, a situação é ainda muito grave, devido à falta de professores qualificados, mesmo nos estabelecimentos oficializados. Em 1974, o Conservatório, por incumbência do Ministério da Educação, organizou um concurso para professores presidido por Ludmilla Chiriaeff, dos *Grands Ballets Canadiens*. Dos vinte e seis concorrentes, apenas dois (Ana Mascolo e Elisa Worm), ficaram plenamente aprovados, verificando-se, contudo, que todos os restantes, mesmo os reprovados, continuaram a ensinar, ou a assumir posições de responsabilidade neste campo, dado que ainda hoje qualquer pessoa (e a maioria dos ensinantes nem ao concurso se apresentou) pode dar livremente aulas de dança, sem que qualquer instância averigue da sua competência.

Note-se também que, ao contrário do que foi acontecendo no resto da Europa, nunca foi possível criar uma escola integrada no teatro nacional de ópera e ligada a uma eventual companhia de dança do teatro. As instalações do teatro S. Carlos foram várias vezes cedidas para actividades pedagógicas (Centro de Estudos de Bailado, de 1956-71), mas estas nunca foram consideradas como parte orgânica do teatro. Não se estabeleceu nunca, apesar de algumas tentativas nesse sentido, uma ligação directa entre a escola de dança do Conservatório Nacional e S. Carlos, de modo a que se pudesse ver no teatro um centro de estágio e o ponto de chegada para a profissionalização dos alunos. O próprio Grupo Gulbenkian de Bailado também nunca desejou instituir uma escola própria, limitando-se a Fundação

Gulbenkian a criar uma escola em moldes próximos dos estúdios privados, pelo que continua a ser forçada a recrutar no exterior, e sobretudo no estrangeiro, os bailarinos de que carece.

As responsabilidades da Escola de Dança do Conservatório Nacional são, por exclusão de partes, enormes, dado que, se a lição da história pode servir neste momento, ela indica que sem uma formação intensa e ampla não se poderá concretizar a implantação definitiva da dança no nosso panorama cultural. Sem a continuidade deste ensino, as experiências em curso acabarão por ser tão transitórias e infrutíferas como as que as precederam. Mas se o Conservatório pode vir a ser um caso modelar e inspirador, não se pode esquecer que a sua acção só terá realidade futura se se criarem academias de Estado em vários pontos do país, nas quais seja ministrado um ensino de nível similar, sem esquecer a abertura para a dança moderna que se tem vindo a processar na escola de Lisboa. Isto porque o Bailado é uma disciplina altamente selectiva, que obriga a uma larga sementeira para a recolha de alguns frutos impecáveis.

1940-1978: BAILADOS DE COREÓGRAFOS PORTUGUESES *

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
FRANCIS GRACA	Lenda das Amendoeiras	Croner de Vasconcelos	Maria Keil	1940	Verde Gaio
	Ribatejo	Frederico de Freitas	Estrela Faria e Bernardo Marques	1940	Verde Gaio
	Inês de Castro	Ruy Coelho	José Barbosa	1940	Verde Gaio
	Muro do Derrete	Frederico de Freitas	Paulo Ferreira	1940	Verde Gaio
	Passatempo	Ruy Coelho	José Barbosa, Tomaz de Melo, B. Marques, P. Ferreira	1941	Verde Gaio
	O Homem do cravo na boca	Armando José Fernandes	Bernardo Marques	1941	Verde Gaio

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
FRANCIS GRAÇA	A menina tonta	Frederico de Freitas	Paulo Ferreira	1941	Verde Gaio
	D. Sebastião	Ruy Coelho	Carlos Botelho e Mily Possoz	1943	Verde Gaio
	Imagens da Terra e do Mar	Frederico de Freitas	Paulo Ferreira	1943	Verde Gaio
	Nazaré	Frederico de Freitas	Eduardo Anahory e José Barbosa	1948	Verde Gaio
	Prelúdios	Liszt		1954	Verde Gaio
	Encruzilhada	Joly Braga Santos	Artur Casais	1968	Gulbenkian

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
MARGARIDA DE ABREU	Pastoral	Ivo Cruz	Raul Lino	1943	Grupo do Conservatório
	Cristal	Ruy Coelho	Almada Negreiros	1943	Grupo do C.N.
	Pássaro de Fogo	Stravinsky	Abílio de Matos e Silva e Tomaz Costa	1946	Círculo de Iniciação Coreográfica
	Serenata	Mozart	Abílio de Matos e Silva	1946	C.I.C.
	Arraial da Ribeira	Ruy Coelho	Abílio de Matos e Silva	1946	C.I.C.
	Fêtes	Debussy		1946	C.I.C.

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
MARGARIDA DE ABREU	Tágides	Tchaikovsky, Britten, Bach		1947	C.I.C.
	Nova Chopiniana	Chopin	Abílio de Matos e Silva	1947	C.I.C.
	Quadros de uma exposição	Mussorgsky	Abílio de Matos e Silva	1947	C.I.C.
	Concerto	Schumann	Abílio de Matos e Silva	1949	C.I.C.
	Polaca Heroica	Chopin	Abílio de Matos e Silva	1949	C.I.C.

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
MARGARIDA DE ABREU	Tito e Berenice	Tchaikovsky	Abílio de Matos e Silva	1949	C.I.C.
	Dança do Vento	Declamação do poema de A. Lopes Vieira	João Salo	1949	C.I.C.
	Grazioso	Bach	Abílio de Matos e Silva	1952	C.I.C.
	Clair de Lune	Debussy	Abílio de Matos e Silva	1952	C.I.C.
	Ab Iníto	Dvorak	Abílio de Matos e Silva	1953	C.I.C.
	O Passeio público	Elvira de Freitas	Abílio de Matos e Silva	1957	C.I.C.

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
MARGARIDA DE ABREU	Nocturnes	Debussy	João Salo	1958	C.I.C.
	Sinfonia Italiana	Mendelsshon	Armando Jorge	1960	C.I.C.
	Prologo Galante	Carlos Seixas		1961	Verde Gaio
	Condestável **	Luis de Freitas Branco	Abílio de Matos e Silva	1961	Verde Gaio
	O Douro correu para o mar **	Cláudio Carneiro		1963	Verde Gaio
	Pastoral	Ivo Cruz	Silva Nunes ***	1963	Verde Gaio

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
MARGARIDA DE ABREU	Festa na Aldeia	Ruy Coelho	Abílio de Matos e Silva	1965	Verde Gaio
	A menina dos olhos verdes	Cláudio Carneiro	Abílio de Matos e Silva	1971	Verde Gaio
ANNA MASCOLO	A morte e o convidado	Kachaturian	Bruno António	1952	Recital
	Allegro a Barbaro	Bela Bartok		1960	Solo
	Perfis	Hindemith	José Luis Tinoco	1963	Grupo Experimental de Ballet
	Gymnopédies	Satie		1968	Solo

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
ANNA MASCOLO	Valses Nobles	Schubert		1973	Grupo Anna Mascolo
AGUEDA SENA	O crime da aldeia velha	Schostakovitch	Inês Guerreiro	1967	Gulbenkian
	Tempos modernos	Marius Constant	Paulo Guilherme	1968	Gulbenkian
	Instantâneo	Luis Felipe Pires	Inês Guerreiro	1969	Gulbenkian
	Concerto	Chopin		1970	Gulbenkian
	Judas	Frei Manuel Cardoso e música concreta	Júlio Resende	1971	Gulbenkian

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
AGUEDA SENA	Amargo	Música tradicional indo-portuguesa	Paulo Guilherme	1972	Gulbenkian
	Adsum	Vivaldi	Agueda Sena	1975	Gulbenkian
CARLOS TRINCHEIRAS	La Péri	Dukas	D'Assumpção	1963	Grupo Experimental de Ballet
	Amor de Perdição	Joly Braga Santos	Maria Helena Matos	1968	Gulbenkian
	Lôdo	Bela Bartok	Maria Helena Matos	1969	Gulbenkian
	O trono	Bela Bartok	Artur Casais	1970	Gulbenkian

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Composição
CARLOS TRINCHEIRAS	Dulceia	Schostakovich	Espiga Pinto	1971	Gulbenkian
	Arquipélago III	Boucourechliev	Artur Casais	1972	Gulbenkian
	Inter-Rupto	Samuel Barber	Espiga Pinto	1973	Gulbenkian
	Satélites	R. Maros	Artur Casais	1974	Gulbenkian
	Os últimos segundos do último sonho de...	Frank Martin	Emília Nadal	1975	Gulbenkian
	Lamentos	Badings; Bussotti e a voz de Cathy Barberian	Espiga Pinto	1975	Gulbenkian

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
CARLOS TRINCHEIRAS	Concertino	Hidas	Espiga Pinto	1977	Gulbenkian
	Enigmas	Fiser, Tausinger, Istvan, Sary	Espiga Pinto	1977	Gulbenkian
	Vortice	Varese	Fernando Azevedo	1978	Gulbenkian
	Ausência	R. Strauss		1978	Companhia Nacional de Bailado
	Sinfonia n.º 3	Stravinsky	Justino Alves	1978	C.N.B.
ARMANDO JORGE	Canto da Solidão	Álvaro Cassuto	Silva Nunes	1973	Gulbenkian

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
ARMANDO JORGE	Hossana para um tempo novo	Sousa Carvalho e música popular da Beira Baixa	Silva Nunes	1975	Gulbenkian
	Variações nostálgicas	Rachmaninoff	Silva Nunes	1977	Gulbenkian
	Sonhos, distâncias, proximidades	Dionne-Bergent	Silva Nunes	1978	Gulbenkian

Coreógrafo	Título	Música	Cenários e figurinos	Data	Companhia
VASCO WELLENKAMP	Concerto em sol maior	Ravel	V. Wellenkamp	1975	Gulbenkian
	Outono	Mahler	Helena Lozano	1976	Gulbenkian
	Libera me	Constança Capdeville	Emília Nadal	1977	Gulbenkian

* Para a elaboração do presente quadro (que não é exaustivo) foi-me preciosa a colaboração de alguns dos coreógrafos. A não-inclusão de determinados nomes deve-se à ausência de uma resposta à solicitação que lhes dirigi no sentido de me fornecerem uma lista das suas obras. Outros casos foram julgados irrelevantes. Não seleccionei trabalhos destinados a óperas, televisão ou festas escolares.

** Em colaboração com Fernando Lima.

*** Silva Nunes é a assinatura do bailarino Armando Jorge enquanto artista plástico.

NOTAS

¹ O volume 5 desta «Biblioteca Breve», *O Primitivo Teatro Português*, por Luiz Francisco Rebello, inclui, na secção antológica, alguns desses relatos.

² A colecção que pertenceu ao crítico Sousa Pinto, próximo da gente de *Orpheu*, foi legada à biblioteca do Conservatório Nacional.

³ Mas *proibia* a admiração pela *métachorie* (para além da dança) de Valentine Saint-Point, a autora do *Manifesto Futurista da Luxúria*, que Almada lera na célebre sessão do Teatro República.

⁴ Sobre José Pacheco ver excelente artigo de Gustavo Nobre, em «Colóquio/Artes», Dezembro de 1977, em que se reproduzem dois desenhos de Isadora Duncan dignos de figurar na rica iconografia da bailarina, ao lado de Bourdelle, Segonzac, Clara. Estas sanguíneas são expressamente referidas em carta de Sá Carneiro a

Pessoa.

⁵ Sousa Pinto: *Magas e Histrões*, 1914; *Bailados Russos*, 1918; *Danças e Bailados*, 1924.

⁶ António Ferro: «Atravessamos uma época de confusão em que os países só têm a ganhar, só podem ganhar, agitando cada vez mais a sua alma. Ora, nesta época triste em que as nações mais fortes desaparecem como cenários de mágica ou como sonhos que a manhã desfaz, todos os pretextos são bons para demonstrar ao mundo que Portugal, na carta do Globo, tem a sua cor e o seu desenho próprios. *Verde Gaio* é, assim, mais uma pincelada para avisar essa cor que ninguém apagará, mais uma fortaleza da nossa alma, mais uma bandeira portuguesa a flutuar, altiva e serena, sobre as ruínas do mundo.»

⁷ Francis Graça: «Pois, meu amigo: o *Verde Gaio* dança bailados clássicos tão bem como qualquer outro Ballet. Dança-os no seu estúdio, todavia; como quem aprende uma lição, como se aprende na escola uma série de coisas que a vida prática não utiliza. (...) Mesmo assim, sempre lhe direi que na próxima época tenciono apresentar, com coreografia minha, um bailado português — português, repare bem — dançado na escola clássica, para comprovar as possibilidades do meu grupo. Será a escola clássica utilizada como meio e não como fim — que o fim é dançar portuguesmente, como só dançam os portugueses...» (1949)

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

- ABREU, Margarida de — *Manifesto*, Lisboa, 1946.
- AZEVEDO, Fernando de — *Dez anos de cenário do Ballet Gulbenkian*, in «Colóquio-Artes», Outubro de 1976. *Bailados do Círculo de Iniciação Coreográfica*, Lisboa, 1948.
- BENEVIDES, Fonseca — *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, 2 vols., Lisboa, 1883-1902.
- BRANCO, João de Freitas — *História da música portuguesa*, Lisboa, 1959.
- FERRO, António — *Bailados Portugueses Verde Gaio*, Lisboa, 1950.
- GRAÇA, Fernando Lopes — *Tália, Euterpe e Terpsichore*, Coimbra, 1945.
- HASKELL, Arnold — *O bailado desde 1939*, Lisboa 1948. *Ballet*, Lisboa, 1960.
- LEÇA, Carlos Pontes — *Ballet Gulbenkian 1965-75*, Lisboa, 1976.
- NORONHA, Eduardo — *A dança no estrangeiro e em Portugal*, Coimbra, 1922.
- PICCHIO, Luciana Stegagno — *História do Teatro Português*, Roma, 1964; Lisboa, 1969.
- PIMENTEL, Alberto — *A Dança em Portugal*,

- Esposende, 1892.
- PINTO, Manuel Sousa — *Magas e histriões*, Lisboa, 1914. *Bailados Russos*, Lisboa, 1918. *Danças e Bailados*, Lisboa, 1924.
- REBELLO, Luiz Francisco — *História do Teatro Português*, Lisboa, 1968.
- RIBAS, Tomaz — *O ballet em Portugal*, in *História da dança e do Ballet*, de Adolfo Salazar, Lisboa, 1962. — Tradução e adaptação do *Dicionário do Bailado Moderno* (Edição original publicada por Fernand Hazan Éditeur, Paris), Lisboa, 1962. — *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa, 1959. — *O que é o ballet*, 2.^a edição, Lisboa, 1965.
- SASPORTES, José — *História da dança em Portugal*, Lisboa, 1970. — *Feasts and Foliage: The Dance in Portugal*, Dance Perspectives, n.º 42, New York, 1970.
- SEQUEIRA, Matos — *Teatro de outros tempos*, Lisboa, 1933.
- VITERBO, Sousa — *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, 1892.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 — Desenho cenográfico de Giovanni Carli Bibiena para a ópera *La Clemenza di Tito*, de David Perez, cantada no Teatro dos Paços da Ribeira (Ópera do Tejo), em 1755.
- 2 — Gaetano Gioja, primeiro coreógrafo de S. Carlos.
- 2-A — Notícia do primeiro espectáculo de S. Carlos.
- 3 — Teresa e Jean Corallim. Desenho de Giacomo Preglia reproduzido in *The Pre-Romantic Ballet*, de Marian Hannah Winter. Dançaram em S. Carlos de 1817 a 1821.
- 4 — *A Revolta do Serralho*, de Fillippo Taglioni, na versão de Bernardo Vestris, tal como dançada em Viena. Ibidem. Dançado em S. Carlos em 1837.
- 5 — Augusta Maywood, intérprete da primeira *Giselle* dançada em S. Carlos, 1843.
- 6 — Arthur Saint-Léon.
- 6-A — Rosto do libreto de *Os Saltinbancos*, bailado de Saint-Léon dançado em S. Carlos em 1856.
- 7 — Isadora Duncan, sanguínea de José Pacheco,

- 1914.
- 8 — *O Espectro da Rosa*, de Fokine, desenho de Almada Negreiros, 1918.
 - 8-A — *Carnaval*, de Fokine, desenho de Almada Negreiros, 1918.
 - 9 — *Inês de Castro*, de Francis Graça, pelo Verde Gaio, 1940.
 - 10 — *O Condestável*, bailado de Margarida de Abreu e Fernando Lima apresentado pelo *Verde Gaio*, 1961.
 - 11 — Isabel Santa Rosa e Armando Jorge em *Casse-Noisette*, 1970. (Ballet Gulbenkian).
 - 12 — Margery Lambert e Ger Thomas em *Idílio de Siegfried*, de Sparemblek, 1974. (Ballet Gulbenkian).
 - 13 — *Algumas reacções de algumas pessoas algures no tempo ao ouvirem a notícia do vinda do Messias*, de Lar Lubovitch, pelo Ballet Gulbenkian, 1971.
 - 14 — Isabel Santa Rosa e Ger Thomas em *Dulcíneia*, de Carlos Trincêiras, 1971. (Ballet Gulbenkian).
 - 15 — *Hossana para um tempo novo*, de Armando Jorge, pelo Ballet Gulbenkian, 1975.
 - 16 — *Noite de quatro luas*, de Vasco Wellemkamp, pelo Ballet Gulbenkian, 1978.