

# NA SENDA DE MARIA MORENO E DA DANÇA ROMÂNTICA PORTUGUESA

## Uma metodologia de investigação em Produção Artística de Dança

**Maria Helena de Abreu Coelho**

Universidade Técnica de Lisboa – FMH – Departamento de Dança - Portugal

### Resumo

*Este artigo apresenta uma metodologia estabelecida para a investigação da produção artística em dança, indicando os campos em análise e a validação das fontes.*

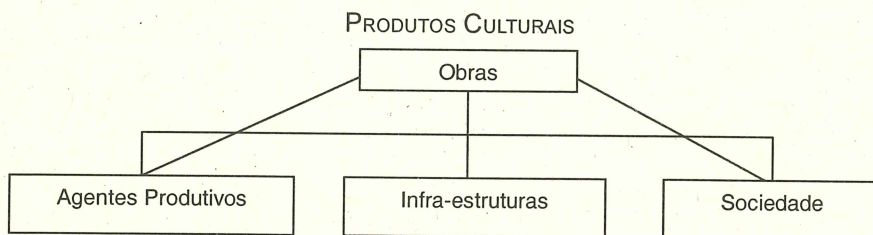
**Palavras-chave:** *Metodologia, Dança Romântica, Produção Artística em Dança, obra coreográfica, bailarinos, coreógrafos, corpo, crítica, empresários, público, estética da dança, ensino artístico, formação profissional em dança.*

Os âmbitos de intervenção que conduzem à realização da Produção Artística em Dança levam-nos a um conceito transdisciplinar desta, o qual abarca problemas tão diversos como os que vão da criação das obras e condições de realização até ao seu lançamento no mercado de bens culturais existente, passando pela actuação que os diferentes poderes exercem sobre os destinos da Dança - político, económico, empresarial, imprensa, gosto e condutas do público.

Uma das minhas motivações para iniciar a investigação sobre a Dança romântica em Portugal foi o apelido Moreno associado a bailarinas que dançaram em S. Carlos na primeira metade de oitocentos, encontrado, com surpresa, no índice dos coreógrafos e bailarinos portugueses da História da Dança em Portugal (Sasportes, 1970). Quem seriam essas bailarinas Moreno? Como dançavam e o que dançavam? Que factores as teriam impelido, num país conservador e atrasado, para uma carreira de palco? Como sabemos, as respostas do público às obras não são inocentes, porquanto estão impregnadas de valores. Ainda há

bem pouco tempo, quem procurasse o palco como profissão, via o seu atrevimento - a exposição pública do indivíduo (entenda-se corpo), reprovado pelos valores sócio-culturais vigentes. Porém, a dança, mais do qualquer outra forma teatral, reclama essa exposição. Deste modo, falar sobre a dança teatral pressupõe um discorrer sobre as obras e sobre aqueles que lhe dão forma; um discurso que implica uma perspectiva estética e uma reflexão sobre o corpo. Não um corpo ausente, inserido apenas na construção mental, mas um corpo presente, revelado no palco: um corpo que extasia, que provoca emoções e sensações, que suscita empatias, que se expõe, que comunica.

Razões que me levaram a concluir que a reflexão sobre a produção artística em dança exige que esta seja informada pela acção que os diferentes poderes têm sobre o seu desenrolar, não bastando o reconhecimento do seu percurso num determinado país. Assim, Importou-me conhecer as características dos produtos culturais, e a interacção destes com tríade constituída pelos agentes produtivos, infra-estruturas e sociedade.



Com base no quadro temporal escolhido e no conhecimento sobre o Portugal do séc. XIX, equacionei um leque de questões que me levaram a estabelecer como questões centrais da problemática, saber como se definiu a Dança e, com ela, os seus agentes produtivos, no novo mercado de bens culturais, nomeadamente, na relação com o público consumidor agora renovado e alargado às camadas da média e pequena burguesia, e identificar a importância do desempenho dos diferentes operadores no devir da Dança em Portugal e no estrangeiro.

### **Construção metodológica e validação das fontes**

Do ponto de vista metodológico, o estudo foi realizado qualitativamente e com simples quantificação de dados, segundo uma orientação sincrónica e diacrónica. A análise das produções artísticas recaem, essencialmente, nos dois grandes centros urbanos do país, Lisboa e Porto, cujos teatros eram os únicos a oferecer condições para a realização de obras de dança, particularmente as de grande aparato cénico.

Perante a imprecisão da adaptação de conceitos estético-formais de outras artes aplicados à dança que se desenhava na primeira metade de oitocentos,



foi efectuada a definição de algumas categorias conceptuais específicas aos movimentos estéticos que surgiram nesse período.

Sem dispor de outros registos que não fossem os resíduos da memória consubstanciados em documentos - elos fundamentais entre a obra e o imaginário do espectador -, socorri-me essencialmente do discurso escrito, ou seja, de documentos manuscritos (publicação de leis e requerimentos, cartas, libretos) e impressos (estatutos, periódicos, libretos, críticas, comunicados à imprensa, poemas, cartas, memórias) e, pontualmente, do iconográfico. O acervo documental foi procurado em diversos arquivos nacionais e internacionais.

Tendo como ponto de partida as produções coreográficas, originais e reposições, realizadas em Portugal entre 1834 e a temporada de 1855-56, procedi ao levantamento exaustivo de todas as fontes primárias disponíveis. Optei por pesquisar as referentes às obras e aos seus agentes de produção, confirmando ou corrigindo os dados que possuía através do conhecimento obtido por fontes secundárias, cruzando fontes nacionais com internacionais.

Verdadeiro manancial de informações, os libretos, os jornais, os dicionários e enciclopédias de artistas teatrais (nacionais e internacionais) e, ainda, algumas biografias, contribuíram para o esclarecimento das obras e dos desempenhos artísticos. Estas fontes são o reflexo do gosto e da mentalidade de uma época e oferecem, ao mesmo tempo, indicações importantes sobre as obras do ponto de vista da coreografia, do argumento, da execução, da reacção e gosto do público e do percurso profissional de vários bailarinos da cena portuguesa.

Os livros de memórias que podem suscitar alguma reserva quanto ao rigor da informação, pelo facto de esta ser, geralmente, escrita após um lapso de tempo considerável em relação aos eventos, complementam, no entanto, as opiniões e notícias transmitidas nos periódicos a adesão do público às obras coreográficas e à relação deste público com os bailarinos, coreógrafos e dança, acrescentando, corroborando ou contradizendo factos.

As biografias e memórias biográficas, correspondência dos artistas, livros de registo do Conservatório, registos de vária natureza, tais como, baptizados, casamentos, óbitos e petições, elucidaram sobre a vida quotidiana dos artistas, das suas relações com a sociedade e o mundo laboral.

Confrontados com a exuberante produção de dança deste período, não fiquei indiferente à quase ausência de produtores e criadores nacionais. Interroguei-me sobre a articulação dos produtos culturais e dos agentes produtivos com as infra-estruturas e o público consumidor, procurando aferir se funcionaram como suporte ou travão ao desabrochar da dança teatral portuguesa.

A leitura flutuante das fontes permitiu-me determinar os campos de investigação a manter, subtrair ou integrar.

Num período em que a dança era, progressivamente, protagonizada pela mulher, interessou-me estudar a condição feminina na sociedade da época. A procura de referências relativas ao exercício profissional (educação, vencimentos, saúde, conversão de carreira, apreciação moral, entre outras) conduziu-me

ao estudo das mentalidades que, também, se reflectiam na crítica - que não excluía a apreciação do corpo - e nas iconografias.

A possibilidade de visualizar nas litografias a gestualidade e o enquadramento da dança, tornou-se relevante, porquanto o objecto de estudo adquiriu um sentido mais vivo, aproximando-me desse momento fugaz em que a percepção e imaginação do espectador/artista se combinou para nos dar, no registo da pose, um esboço de movimento, a atmosfera do baile. Outro significado estava igualmente associado à litografia: o grau de importância que o público conferia ao bailarino retractado.

Com base nos anúncios publicados ao longo dos vinte e dois anos do nosso estudo, registei as produções coreográficas realizadas nos diferentes teatros em Portugal, assim como as produções de ópera e de teatro declamado. Da análise das fontes, determinei a importância da dança face às restantes formas artísticas, a regularidade e descontinuidade das representações, a prevalência dos padrões de produção, os produtos criados especialmente para Portugal e a época em que foram repostos os bailes mais representativos do movimento romântico.

Como sabemos, nem sempre são coincidentes os factos ou posições revelados coloquialmente, ou através da escrita, com o pensamento de quem o emite. Para estabelecer o nível de adesão do público a um determinado tipo de dança, tem esta de ser considerada, também, por outros elementos não revelados pela crítica, nomeadamente, a quantificação das obras e seu tratamento estatístico (número de representações de cada, definição do tipo de obra e verificação das frequências ocorridas). A análise permitiu-nos inferir sobre a respeitabilidade e estatuto dos profissionais do teatro em geral, e da dança em particular, a importância atribuída a cada uma das artes cénicas, o interesse que cada forma teatral despertava no público, a atitude do público face aos padrões estético-artísticos, à destreza técnica, à inovação e desenvolvimento dos códigos gestuais e cénicos. Aferimos, ainda, o tipo de modelos coreográficos e de escolas coreográficas, as temáticas, os artistas intervenientes e restantes elementos de produção artística em dança.

Para cada um dos campos de análise foi confirmada, de forma diversificada, cada uma das fontes através de outras (na medida do possível duas ou mais), fossem estas da mesma natureza, ou não.

Em certos casos, a mesma fonte funcionou, como primária e secundária. Na ausência de documentos originais, socorri-me das informações transmitidas pelos periódicos da época, que funcionaram como fonte secundária. Certifiquei-me da correcção destes dados pela consulta de outras fontes, primárias ou secundárias. Neste sentido, os testemunhos escritos relativos às obras, apesar de fontes primárias, actuaram como fontes secundárias: a obra já é outra obra, mediada/revelada pelos seus observadores.

A utilização de fontes secundárias teve em conta três vertentes: a dança em Portugal, os factores histórico-políticos e sócio-culturais em Portugal e a Dança europeia. Em relação à primeira, usei os autores contemporâneos do nosso



estudo (livros de memórias e recordações, biografias, sobre os teatros ou a sociedade) e outras fontes, nomeadamente publicações sobre a dança em Portugal ou artigos dispersos em jornais que tratassem, especificamente, do objecto do estudo. Quanto à segunda, o estudo dos factores político, económico, social e cultural, além das fontes primárias, optei pelos livros que apresentam, nesta forma, uma adaptação de teses de doutoramentos.

Por fim, em relação ao estudo da dança europeia, e sem me propor a estudos comparativos, pesquisei fontes (primárias e secundárias) que tratassem do desenvolvimento das produções artísticas da dança e dos seus agentes produtivos em diversos países europeus. Tais fontes, à margem do tópico do estudo, são pertinentes se pensarmos que a dança teatral teve as suas raízes em Itália e França, estendendo-se às diferentes côrtes e teatros da Europa. Por seu turno, Portugal, no início dos governos liberais, não apresentava condições internas para o implemento da dança portuguesa. Limitava-se a ser um país importador das obras coreográficas e dos artistas, atitude, aliás, extensiva à ópera.

Assim, as fontes secundárias são particularmente relevantes, pois permitem-nos situar e clarificar não só a panorâmica da dança europeia como “cruzar” dados sobre coreógrafos, bailarinos, obras e a receptividade destas junto do público e, ainda, comparar o acolhimento que muitas das coreografia apresentadas em Portugal suscitaram junto da crítica estrangeira.

## Conclusões

Ao longo dos anos em estudo foi constante quer o estado de sobressalto e instabilidade política e económica do país, quer o poder que, em vários domínios, exerceu uma nova classe de intelectuais. Estes surgiram ligados aos aparelhos de Estado e partidários, e ainda à imprensa, usada como jornalismo político, meio de difusão das suas obras de carácter literário e no exercício da crítica a espectáculos. Desta forma, deu-se uma explosão de jornais especializados em teatros a partir de 1837. Líderes do gosto, os críticos e intelectuais fizeram a defesa da construção do teatro português e apelaram aos coreógrafos para criarem obras sobre a história nacional.

A Reforma do Ensino (1835) contou-se entre as importantes medidas logo encetadas pelo primeiro governo liberal. A educação, um bem para todos, não seria acessível quer às camadas sociais mais desfavorecidas (nas quais se encontravam os artistas), quer às mulheres. O Ensino artístico oficial teria expressão com a criação do Conservatório da Arte Dramática (1836), contando com as escolas de Música, Declamação e a de Dança, que foi a última a entrar em funcionamento, com um plano de estudos incipiente ligado exclusivamente à prática da actividade e sem ligação à experiência profissional, i. e., T.S.C. . Os cortes orçamentais imediatamente sofridos pelo Conservatório, as tentativas de supressão de custos básicos para o funcionamento da escola de dança, a imposição de professores desactualizados face aos progressos que a técnica de dança tinha

sofrido, a par das diferentes tentativas feitas para o seu encerramento, apesar do regular e constante n.º de alunos, determinaria o seu abandono por parte dos dirigentes. De forma implícita os governos, ao eliminarem despesas, acabaram por remeter para os interessados (coreógrafos e empresários) a continuação dessa tarefa e seu custeio, revelando o pouco ou nenhum interesse que tinham em implementar a actividade de dança. De facto, a criação de um ensino particular para formação dos bailarinos nacionais já tinha sido levado a cabo por coreógrafos (Vestris, 1835) e empresários (Lodi, 1835).

**Síntese geral das análises efectuadas que revela a existência em Portugal, de dois ciclos distintos para a vida sócio-cultural e para as produções artísticas, em particular para a dança teatral portuguesa.**

	1834 a 1842	1843-44 a 1855-56
Factos políticos	Institucionalização dos governos liberais (1834). Governo Setembrista (1836). Diminuição da frequência do público aos teatros nos meses que o antecederam. Estertor Setembrista. Costa Cabral domina o governo (1841). Diminui a frequência do teatro. Início da ditadura cabralista (1842)	Revolta da Maria da Fonte (1846) e Guerra Civil (1847). Os teatros encerram. Costa Cabral é definitivamente afastado do governo (1851). Governo da Regeneração (1852). Coroação de D. Pedro V.
Imprensa	Criação de jornais de espectáculos (1837). A dança é apoiada enquanto representação silenciosa. Pedem-se bailes nacionais	Ausência de apoios à dança nacional. A dança é encarada como devaneio fantástico. Coreografia dançada.
Teatros	R. dos Condes funciona todo o ano – teatro declamado	Integra peças com dança (1845) pouco activo depois de 1847
	Salitre (funciona todo o ano) - teatro declamado, alguns bailes mímicos e passos de carácter	Inclui dança de carácter, bailes mímicos e bailes espanhóis
	S. Carlos (funciona todo o ano) – ópera e dança  4 empresas: 2 com 3 anos cada, 1 com 2 anos e 1 com 1 ano	Funciona por temporadas de 6 a 8 meses. Altera o tipo de programação, para a ópera e dança (1845). Inauguração da iluminação a gás (1849). 9 empresas: 1 com 4 anos; 3 com dois anos cada, 4 com 1 cada e 1 com 4 meses
Escolas de Dança no Ensino público e privado	Ensino Particular (Conservatório de Bernardo Vestris, 1835). Escola de Dança do TSC (1835). Ensino Público: Escola de Dança do Conservatório (1839). 1ª tentativa de encerramento da escola de dança do Conservatório - 1841	Alunas do Conservatório iniciam-se na carreira profissional, nos teatros secundários (1843).  Nova tentativa de encerramento da escola de Dança do Conservatório (1848).

Apesar disto, o Conservatório, os jovens que aí se foram formando e as exigências da imprensa contribuíram para o alargamento do mercado de trabalho com a criação de 3 teatros públicos e a explosão de vários outros, particulares e amadores, a partir de 1839.



Somente os teatros de 1ª categoria tiveram subsídio: O teatro de S. Carlos, destinado à ópera e dança, contava desde a fundação com 24 contos anuais para o seu regular funcionamento; o teatro de S. João, no Porto, contou com 6 contos para as companhias de ópera e teatro declamado, e o Teatro D. Maria II também obteve 6 contos anuais. Os restantes teatros, sem subsídios nem condições logísticas e técnicas, debatiam-se para manter as portas abertas ao longo de todo o ano. As definições culturais da actividade teatral foram expressas pelo licenciamento destas, o qual fixou as formas e géneros teatrais que cada teatro podia apresentar. Esse licenciamento acabou por impedir a necessária competição e a criação de uma companhia de dança nacional, revelados na interdição feita ao T. D. Maria II, nos anos 50, de contratar companhias de dança.

A dança surgiu nos teatros secundários como forma de lançamento de actividades de novas empresas (Salitre, em 1834, 1841, 1842, Ginásio, em 1845) ou como forma de cativar público em momentos de crise (Salitre, em 1845 e D. Maria II, em 1847). Nos circos, a dança tipificada nos géneros pantomímico, burlesco, de corda e equestre manteve-se regularmente nas programações, mas os críticos, considerando pejorativamente a actividade aí exercida, não lhes deram a merecida atenção.

As crises governamentais, o deficit do erário público e as constantes revoltas, que afastaram dos teatros os seus frequentadores regulares, aumentaram a precariedade das empresas teatrais incluindo as do teatro de S. Carlos, que tinham a responsabilidade sobre 400 trabalhadores. Esta conjuntura conduziu a que, a partir de 1844 houvesse uma alteração profunda na vida das empresas e funcionamento de S. Carlos, traduzindo-se na diminuição de tempo das temporadas (de 1 ano para 6 a 8 meses) e na alteração das programações, que passam a incluir maior número de óperas francesas (nas quais a dança é integrada) e a um decréscimo do número de bailados, que mudam para a expressão romântica, acarretando drástica redução elenco do corpo de baile, agora composto essencialmente de bailarinos dançantes e de um número insignificante de bailarinos mímicos.

Em S. Carlos a arbitrariedade e violência das pateadas perpetradas pelo público masculino, dirigidas essencialmente aos empresários e artistas (com a sua mais violenta expressão contra as artistas) assim como a sua regularidade, foi também responsável pelo clima de instabilidade das empresas e pela definição de um poder sobre as artistas. Comportamentos que foram imitados por frequentadores doutras salas de espectáculo, evidenciando a forma degradante e aviltante com que eram tratadas e tidas em consideração as mulheres que pisavam os palcos.

Apesar dos estigmas que impendiam sobre os artistas cénicos, em particular sobre as mulheres, existiu uma classe profissional de bailarinos portugueses espalhados pelos diversos teatros. Através da profissão de bailarina, as jovens conseguiam sair da miséria que as esperava e obter uma formação (cívica e estética) e um salário superior ao que poderiam esperar, que era para os bailarinos dos escalões mais baixos do corpo de baile, correspondente ao vencimento

de um trabalhador masculino especializado, podendo atingir o equivalente ao salário de um ministro, no caso das primeiras bailarinas dançantes da escola francesa. No entanto, a escalada social só raramente foi concretizada, geralmente por via do casamento.

Os bailarinos portugueses, devido às políticas empresariais e à sua própria formação (que os situava na linha da acção mímica) viram arredada a possibilidade de acederem, em S. Carlos, ao lugar de coreógrafos. A actividade que tiveram nos teatros secundários e circos revelam a importância da dança para a generalidade da população. Apesar disso, devido à organização dos teatros secundários os seus trabalhos acabaram por ser aglutinados ao teatro declamado. Os bailarinos mímicos, sem definição de género, obtiveram uma experiência alargada o que favoreceu a reconversão destes para o teatro declamado a partir de 1843 quando se alterou a estética de dança apresentada em S. Carlos (I. Rugalli: 1843; J. Soller: 1845), sendo assinalada, por longo tempo, a presença de mímicos não só nos teatros secundários como nos circos.

#### Caracterização dos dois ciclos temporais .

	1834 a 1842	Temporada de 1843-44 a 1855-56
BAILARINOS	Divisão do tipo e género de bailarinos. Preponderância de bailarinos mímicos. Maior permanência de na companhia de baile dos bailarinos mímicos. N.º de 1ºs bailarinos da escola francesa: 12 N.º de 1ºs bailarinos da escola italiana: 6. 1ª bailarina mímica portuguesa: Isabel Rugalli.	Redução dos elementos da companhia de baile. Tende a desaparecer a classificação do tipo e género de bailarinos. Preponderância de bailarinos dançantes da "nova dança" N.º de 1ºs bailarinos da escola francesa: 19 N.º de 1ºs bailarinos da escola italiana: 8 Bailarinos sem designação de género: 12 1ªs bailarinas dançantes portuguesas: Emília Moreno (1845 – 46) Emília Marsigliani (1847-48)

A divisão dos bailarinos dançantes era feita segundo a escola que seguiam: francesa ou italiana. Divisão regular até 1842 inclusive, sendo a partir desta data preponderante os bailarinos sem classificação específica ou classificados como franceses, os que dominavam os novos desenvolvimentos técnicos, manifestando a corrente da dança romântica. O público, essencialmente masculino, dava o maior apreço à bailarina dançante, particularmente à bailarina francesa e da nova dança. Porém, sobre elas recaía também a sua maior severidade e censura, exigindo-lhes, hipocritamente, que desenvolvessem uma técnica brilhante nos limites das convenções sociais sobre o pudor, ao mesmo tempo que usava formas coercivas para as forçarem a satisfazer as suas fantasias sensuais.

Em relação aos coreógrafos que trabalharam em Portugal, estes seguiram o modelo italiano e suas estéticas, ou adaptaram os seus trabalhos ao modelo italiano. Apenas 14 coreógrafos foram contratados, no 1º ano de actividade em S. Carlos, nessa qualidade.



### Caracterização dos coreógrafos dos dois ciclos temporais.

	1834 a 1842	Temporada de 1843-44 a 1855-56
COREÓGRAFOS	Maioritariamente representantes do modelo italiano	Maioritariamente representantes do modelo franco-italiano
	Contratados para o TNSC: 5	Contratados para o TSC: 10
	Contratados para o TSC e, depois como coreógrafos (1ª experiência): 8	Contratados para o TSC e, depois como coreógrafos (1ª experiência): 3
	Bailarinos que coreografaram no TS C.: 9 M e 3 F	Bailarinos que coreografaram no TS C.: 5 M e 6 F
	Coreógrafos de outros espaços: 1 ital. (1834 e 1835); 2 port. (1841 e 1842) Bailes mímicos	Coreógrafos de outros espaços: 2 ital. (1845 e 1846); 2 Port. (1845, 1846 e 1848) Bailes mímicos e passos românticos

Um número ligeiramente menor de bailarinos teria a sua primeira experiência coreográfica de responsabilidade em S. Carlos, para o qual passaram a ser contratados como compositores de bailes. Depois de teatro da ópera, alguns destes coreógrafos ganharam destaque no panorama internacional, de que são exemplos A. Hus, G. Casati, B. Vestris, T. Martin. As condições e o público de S. Carlos, terão contribuído para fomentar e testar as experiências daqueles artistas. De 1834 a Abril 1843 verifica-se que a maioria dos coreógrafos fizera a sua formação durante o final de setecentos e nas 2 primeiras décadas de oitocentos, mostrando-se imbuídos do pensamento neoclássico e pré-romântico.

A corrente estética prevalecente foi a italiana correspondendo às evoluções que o modelo viganoviano sofreu em Itália. Caracterizada pelos grandes dramas, pelo espectacular e luxo, a dança tem um papel limitadíssimo mas em contrapartida apresenta um elevado número de pessoas em cena (mímicos e figurantes). A necessidade de criar unidade e novidade nas obras com estas características, leva os empresários a imporem aos coreógrafos a participação de outros artistas criadores (compositores, cenógrafos e figurinistas) contrariando a prática italiana que remetia para o coreógrafo a autoria global da obra. O 1º sinal de mudança estética das obras encontra-se nos trabalhos de coreógrafos como Casati (1840) (para o qual a dança pura estava na base da sua pesquisa de uma estética de dança de virtuosidade) e em Jorch (1841-42) com os seus bailes fantásticos, ou melhor, fantasmagóricos.

A inflexão estética inicia-se em 1843 com a empresa Gomes e Lima (dirigida por António Porto que, já em 1837, previra a apresentação de *La Sylphide*) e cuja proposta de modernidade para a programação incluía vários bailes românticos entre os quais *Giselle*. A partir da temporada de 1845-46 acentuou-se a clivagem estética quando, por motivos de gestão de recursos, os empresários decidiram manter nas programações a dança romântica nas suas valências, o que significava um corte importante de despesas com bailes apresentando menor número de actos e reduzido o corpo de baile. Os coreógrafos deste segundo período, para quem a dança tomava o lugar cimeiro na obra, foram consistentes na apresentação de bailes aéreos, fantásticos e de carácter, sendo de assinalar que a

modernização de meios técnicos (palco e instalação a gás) contribuíram para a progressiva adesão do público e da crítica ao modelo romântico.

**Dois ciclos temporais e respectivo número de obras de dança - nº de criadores envolvidos e enquadramento estético-coreográfico.**

		1834 a 1842	1843-44 a 1855-56
Obras De dança	Estética	Neoclássica e pré-romântica	Romântica
	Modelo e Género	Italiano: 74 (trágico, sacro, alegórico, histórico, heróico e dramático – 45) Francês: meio caracter, cómico e <i>divertissements</i> : 47 Franco-italiano: 9	Italiano: 14 (trágico, sacro, alegórico, histórico, heróico e dramático – 1) Francês: meio caracter, cómico e <i>divertissements</i> : 31 Franco-italiano: 9
	Música	Total: 35	Total: 14
	Figurinos	Total: 1	Total: 5
	Cenários	Total: 55	Total: 21
	Bailes	Total: 102	Total: 64
	Obras inéditas	Total: 9	Total: 22
	Passos	Total: 56	Total: 163

A dança, que no 1º período não teve críticos que possuíssem um vocabulário apropriado para descrever os atributos das bailarinas dançantes, encontrou entre os adeptos da dança fantástica, novos críticos com linguagem mais adequada e esclarecida e, também, com uma abordagem mais sonhadora, aproximando-se da crítica francesa de Jules Janin e Théophile Gautier. Aproximação que encontramos no crítico e escritor Mendes Leal, que copiou o modelo dos bailes fantásticos de inspiração francesa (as adaptações de textos franceses ao gosto português era corrente entre os literatos nacionais) quando escreveu o libreto de *Branca Flor* (1847). Baile de grande esplendor e rica produção, como exigia o gosto do público, não teve o êxito esperado porquanto não evidenciou novidade no plano técnico e coreográfico.

Os poderes mencionados no início desta exposição constituíram um travão para o desenvolvimento da Dança teatral portuguesa que, apesar disso, prosseguiu profissionalmente. As várias restrições existentes deram origem à continuação de antigos laços estabelecidos com os agentes italianos, sendo que a actividade desenvolvida aqui pelos seus artistas, acabaria por colocar a dança teatral realizada no nosso país em paralelo com a desenvolvida em Itália e noutros países da Europa central. Alguns desses artistas destacaram-se no mapa teatral italiano quando regressaram ao seu país com as propostas estéticas e as experiências coreográficas aqui iniciadas.

O público, que durante o exílio tinha moldado o gosto ao padrão francês, teve dificuldade em aceitar a estética coreográfica italiana de acção mímica devido à limitação que esta impunha à dança e aos níveis técnicos e de produção que um país pobre apresentava. Aspiravam ao luxo e ao grandioso, mas pela forma dançada, através da técnica da dança romântica. Anseios que seriam respondi-



dos quando as estéticas do baile, o corpo de baile e os elementos de produção se modernizaram.

## Bibliografia

Sasportes, J. (1970). *História da Dança em Portugal*. Lisboa,: Fundação Calouste Gulbenkian  
Coelho, M. H. A. (1999). *A Dança Romântica no Primeiro período romântico Português*. Tese de doutoramento, Lisboa: FMH-UTL

## Arquivos

As várias fontes primárias utilizadas para este estudo, nomeadamente, libretos, periódicos, livros de registo, petições, correspondências, regulamentos, diários, livros de memórias, cartazes, litografias, foram pesquisadas nos seguintes arquivos:

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivo Histórico do Ministério das Finanças

Arquivo Morto do Conservatório Nacional

Biblioteca Nacional da Ajuda

Biblioteca da Universidade de Coimbra ( Sala Jorge Faria, Fac. De Letras)

Biblioteca Nacional

Lincoln Centre. Library of Performing Arts

Bibliothèque National de l'Opéra

