

ESTUDOS COREOLÓGICOS

CHOREOLOGICAL STUDIES

2016-2020

CONTEXTOS DA DANÇA E MÚSICA ANTIGAS
EARLY DANCE AND MUSIC CONTEXTS

CATARINA COSTA E SILVA

Coord.



MUNDOS
E FUNDOS
SÉRIE

MUNDOS METODOLÓGICO
E INTERPRETATIVO DOS FUNDOS MÚSICAIS
METHODOLOGICAL AND INTERPRETATIVE
WORLDS OF MUSIC COLLECTIONS

UFRJ

A presente publicação - fruto da vertente investigativa da Portingaloise – Associação Cultural e Artística em parceria com a Kale Companhia de Dança e sob a chancela do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra - pretende contribuir para a expansão da produção científica na área da coreologia em Portugal. Acompanhando o crescente desenvolvimento de estudos académicos na área da dança, da performance ou das artes cénicas, os estudos em coreologia histórica informam sobre a prática da dança em contextos específicos, privilegiando o contacto com fontes de época e observando a sua relação com as demais artes, assim como com o contexto filosófico, social e político em que se insere.

Este volume, integrado na série *Mundos e Fundos*, assim como no projeto homónimo de investigação, pretende acompanhar o empenho da Universidade de Coimbra na promoção da investigação na área das artes performativas, numa lógica simultaneamente especializada e interdisciplinar, que seguramente constituirá um importante contributo para o encontro de produção académica e artística no país.

Catarina Costa e Silva

A sua atividade artística, pedagógica e investigativa abrange diferentes formações em Dança (Curso Vocacional de Dança pelo Ginásiano), Música (Licenciatura em Canto – ESMAE e Master of Arts-Music-Theater Studies – University of Sheffield) e História da Arte (FLUP). Foi intérprete em importantes festivais nacionais e estrangeiros. Leciona Danças Antigas no Curso de Música Antiga da ESMAE – I.Porto. Membro fundador da Portingaloise – Associação e diretora artística do Portingaloise – Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas (desde 2015). Doutoranda de Estudos Artísticos-Estudios Musicais e colaboradora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, é bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia desde 2022.

The present publication - the result of the investigative work of Portingaloise – Associação Cultural e Artística in partnership with Kale Dance Company and under the seal of the Centre for Classical and Humanistic Studies of the University of Coimbra - aims to contribute to the expansion of scientific production in the area of choreology in Portugal. Accompanying the growing development of academic studies in the area of dance, performance or the performing arts, studies in historical choreology inform about the practice of dance in specific contexts, favouring contact with period sources and observing its relationship with the other arts, as well as with the philosophical, social and political context in which it is inserted. This volume, integrated in the *Mundos e Fundos* series, as well as in the homonymous research project, intends to accompany the commitment of the University of Coimbra in promoting research in the area of Performing Arts, in a logic that is both specialized and interdisciplinary, which will surely constitute an important contribution to the meeting of academic and artistic production in the country.

Catarina Costa e Silva

Her artistic and teaching work demonstrates her wide-ranging training in Dance (Ginásiano); Degree in Singing (ESMAE); Degree in Art History (FLUP); Master of Arts-Music-Theater Studies (University of Sheffield). She has performed at important national festivals and abroad. She teaches Early Dance in the Early Music Course at ESMAE – I.Porto. Founding member of Portingaloise Association and Artistic Director of Portingaloise – International Festival of Early Dances and Music (since 2015). Doctoral student in Artistic Studies-Musical Studies and collaborating member of the Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos at the University of Coimbra, she has a grant from Fundação para a Ciência e Tecnologia since 2022.

ESTUDOS COREOLÓGICOS

CHOREOLOGICAL STUDIES

2016-2020

CONTEXTOS DA DANÇA E MÚSICA ANTIGAS
EARLY DANCE AND MUSIC CONTEXTS

CATARINA COSTA E SILVA

Coord.



MUNDOS
E FUNDOS
SÉRIE

MUNDOS METODOLÓGICO
E INTERPRETATIVO DOS FUNDOS MÚSICAIS
METHODOLOGICAL AND INTERPRETATIVE
WORLDS OF MUSIC COLLECTIONS



Edição Publisher

Imprensa da Universidade de Coimbra Coimbra University Press

Email: imprensa@uc.pt

Vendas online Online Sales

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Título Title

Estudos Coreológicos 2016-2020. Contextos da Dança e Música Antigas.

Choreological Studies 2016-2020. Early Dance and Music Contexts.

Coordenação Edited by

Catarina Costa e Silva

Série Series

Mundos e Fundos. Mundos Metodológico e Interpretativo dos Fundos Musicais. (vol. II)

Mundos e Fundos. Methodological and Interpretative Worlds of Music Collections (vol. II)

Coordenação Científica General Editors

José Abreu

Paulo Estudante

Execução gráfica Graphical Execution

KDP

ISBN

978-989-26-2329-0

ISBN Digital

978-989-26-2330-6

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2330-6>

Depósito Legal Legal Deposit

511132/23

ESTUDOS COREOLÓGICOS

CHOREOLOGICAL STUDIES

2016-2020

CONTEXTOS DA DANÇA E MÚSICA ANTIGAS
EARLY DANCE AND MUSIC CONTEXTS

CATARINA COSTA E SILVA

Coord.



MUNDOS
E FUNDOS
SÉRIE

MUNDOS METODOLÓGICO
E INTERPRETATIVO DOS FUNDOS MÚSICAIS
METHODOLOGICAL AND INTERPRETATIVE
WORLDS OF MUSIC COLLECTIONS



(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	VII
HISTÓRIA DE UM ENCONTRO ACADÉMICO	IX
EDITORIAL	XI
DA IMAGEM AO MOVIMENTO: INVESTIGAÇÕES SOBRE AS DANÇAS NOS BALÉS DE CORTE FRANCESES A PARTIR DOS DESENHOS DE DANIEL RABEL (1625-1632)	
Clara Rodrigues Couto.....	17
DE D. JOÃO V A D. JOSÉ I – O PAPEL DA DANÇA NA RECONFIGURAÇÃO SOCIAL	
Alexandra Canaveira de Campos.....	51
TODAS SUERTES DE DANZAS... CARATERIZAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DE FONTE COREOGRÁFICA NO PORTO DE 1751	
Catarina Costa e Silva.....	63
“VINDES DE GUERRA OU DE PAZ?” – ELEMENTOS TEATRAIS E POLÍTICOS NA MÚSICA SEISCENTISTA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA	
Hugo Soeiro Sanches	79
MÚSICA NA GAZETA DE LISBOA: LOCAIS E SEUS PÚBLICOS	
Ana Catarina Teixeira Machado.....	111

**ÓPERA, BADERNA E CARNAVAL: TRÊS ARTISTAS ITALIANAS
E O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA**

Rosana Marreco Brescia 127

**PRESENTATION OF BARBARA SPARTI'S POSTHUMOUS BOOK DANCE,
DANCERS AND DANCE MASTERS IN RENAISSANCE AND BAROQUE ITALY**

Gloria Giordano, Alessandro Pontremoli 145

**ANEXO: SEIS EDIÇÕES DO ENCONTRO ACADÉMICO (2016-2021)
NO PORTINGALOISE – FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇAS
E MÚSICAS ANTIGAS**

..... 153

APRESENTAÇÃO

A investigação em música é um exercício verdadeiramente fascinante, longe de se limitar à fonte manuscrita ou impressa. Ela convida-nos a explorar outras áreas da produção cultural e científica como sejam a História, a Arquitetura, a Dança, a Literatura, a Acústica, o Teatro, a Iconografia ou a Liturgia. É da intersecção de todos estes mundos que se alimenta a filologia musical, matriz do projeto de investigação *Mundos e Fundos. Mundos metodológico e interpretativo dos Fundos musicais*.

A Dança estará seguramente entre as áreas mais presentes, seja porque a didascália de um vilancico convoca algum dos seus personagens para que se exprima através de uma determinada dança, seja porque o contexto social e/ou performativo de uma obra musical só faz sentido quando considerada também a dança. São numerosas as referências à dança, explícitas e implícitas, que habitam as fontes musicais.

Tem sido um privilégio para o projeto *Mundos e Fundos* poder contar, desde há alguns anos, com a colaboração da associação *Portingaloise*. Isto levou à gestação cuidada de uma área de estudos coreológicos com uma produção artística e científica regular, coordenada pela investigadora Catarina Costa e Silva. O volume agora publicado é mais um resultado dessa intensa actividade, reunindo alguns dos muitos temas que foram animadamente apresentados e discutidos durante os Encontros Académicos do *Festival Portingaloise* (Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas), entre os anos 2016 e 2020.

Estamos, por isso, plenamente convencidos de que este livro será uma pedra angular para futuros estudos sobre a dança antiga no espaço português.

José Abreu; Paulo Estudante

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

HISTÓRIA DE UM ENCONTRO ACADÉMICO

A presente publicação é resultado do contributo de investigadores e autores participantes no Encontro Académico do Portingaloise – Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas, constituindo a sua componente académica e investigativa. Votado ao estudo específico da dança antiga e interseções com outras artes do espetáculo desde a Idade Média ao século XIX, o Festival privilegia a abordagem do património coreográfico que, chegando aos dias de hoje por via escrita ou por via oral, exige um olhar atento e crítico para que se cumpram os seus propósitos mais intrínsecos e originais, promovendo o estudo filológico juntamente com a prática historicamente informada.

Para este efeito, logo na sua 2ª edição (2016), o Festival promoveu um encontro entre investigadores/autores e artistas/criadores que abordassem o repertório coreográfico, cénico e musical situado cronologicamente entre os séculos XV e XVIII. A responsabilidade da recriação de repertório da época moderna, ou de uma outra qualquer época histórica, obriga a uma aliança entre trabalho prático e teórico que, no caso da dança histórica, passa tanto pelo estúdio como pela biblioteca ou pelo arquivo. Cedo compreendemos a importância de desenvolver um olhar crítico sobre as fontes primárias e secundárias, no sentido de desenvolver metodologias de investigação capazes de desenvolver resultados válidos, que contribuam para a ampliação da produção científica na área. Assim, o Encontro Académico confirmou-se como espaço de partilha de investigação científica, partilha de experiências académicas ou performativas,

diálogo entre diferentes agentes que ampliaram, indiscutivelmente, a sua ação partilhando tanto conteúdos como metodologias.

Na edição dos desafiantes anos pandémicos de 2020 e 2021, o Encontro Académico ganhou uma outra dimensão mediática, paradoxalmente originada pelo constrangimento do distanciamento social: composto, como sempre, pela apresentação de trabalhos científicos e artísticos, mesas redondas ou painel de questões, o Encontro foi então difundido pela internet, permitindo uma ampliação de público e viabilizando um diálogo internacional muito mais alargado em prol do desenvolvimento científico cada vez mais expressivo na área da coreologia histórica.

Desde a primeira edição em 2015, o Festival Portingaloise contou com o apoio da Kale Companhia de Dança sendo albergado no seu inspirador espaço em Vila Nova de Gaia, o Armazém22. A integração deste festival e de todas as suas rubricas, incluindo o Encontro Académico, na programação da Kale desde 2018, conferiu-lhe um enquadramento de atividade singular no apoio plurianual da Direção Geral das Artes (DGArtes), apoio esse que contribuiu enormemente para a maturação da iniciativa. A acreditação científica foi concedida ao Encontro Académico, desde a sua primeira edição em 2016, pela chancela do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, constituindo atividade desenvolvida no âmbito do projeto UIDB/ELT/00196/2013 - Grupo de Investigação "Semântica e Pragmática da Arte".¹

¹ Desde 2020, identificado pelo projecto UIDB/00196/2020 – Projecto Complementar *Mundos e Fundos*.

EDITORIAL

O Encontro Académico do Portingaloise enquanto espaço de apresentação de trabalhos científicos ou projetos de prática artística historicamente informada não foi, até ao momento, definido por temáticas estritas ou construído a partir de submissão de propostas (*call for papers*) e consequente seleção científica. Desta feita, gozou até agora de uma liberdade inaugural permitindo a prospeção ampla de interesses e o contributo de investigadores acreditados que foram convidados a nele participar, pela relevância das suas produções científicas e artísticas. O seu programa foi assim composto por grande diversidade de propostas, procurando atrair o interesse de pesquisadores para a área da coreologia histórica, compreendendo-a como parte fundamental na definição do contexto do fazer artístico. A presente publicação é, desta forma, rica em diversidade temática e metodológica cumprindo, enquanto objeto científico, os objetivos primeiros do “encontro”: partilha interdisciplinar tanto ao nível temático como metodológico, diálogo entre teoria e prática, e entre repertório oral e escrito. Os artigos científicos que a compõem abrangem a área da coreologia, nomeadamente da designada dança antiga, mas também a área da musicologia histórica e da própria história do espetáculo como evento agregador tanto de elementos artísticos, quanto culturais ou sociais.

O estudo da dança europeia dos séculos XVII e XVIII obriga, necessariamente, a um estudo do modelo cortesão francês a partir de todos os produtos artísticos, literários, académicos, imagéticos dele decorrentes. Consciente da importância de um estudo interdisciplinar para a definição deste contexto e, por outro lado, da efemeridade da arte de dançar, Clara Rodrigues Couto,

no seu artigo **Da imagem ao movimento: investigações sobre as danças nos balés de corte franceses a partir dos desenhos de Daniel Rabel**, propõe a observação cuidada de uma preciosa coleção de desenhos relativos a três ballets representados na corte seiscentista de Luís XIII, monarca que muito influenciará não apenas a orientação artística da corte francesa - nomeadamente ao nível das artes do espetáculo – mas também a educação de seu filho homónimo e príncipe herdeiro, que referiremos mais adiante. Trata-se de um esforço de aproximação do fátuo, do inatingível – o corpo cortesão no século XVII e a sua prática de dança – através da observação cuidadosa de gestos, posições, atitudes, fixados pelo registo artístico do pintor e desenhista real, Daniel Rabel. Um dos assuntos elementares do estudo da dança na época moderna, enquanto fenómeno social, passa assim, necessariamente, pela sua localização no contexto cortesão. Neste contexto a dança não é apenas atividade recreativa ou de entretenimento mas, como prática definidora de nobreza, constitui um dos elementos fundamentais da própria formação do bom cortesão. A dança é um meio de educar a condição física, desenvolver a elegância e conferir distinção à classe nobre, promovendo o contato com regras de etiqueta e exigindo o bom comportamento social. Após uma investigação sobre a importância da dança enquanto veículo nobiliárquico nas principais fontes da Europa na época moderna, Alexandra Canaveira de Campos estudou especificamente os tratados de dança em Portugal do século XVIII, trabalho basilar de 2009 que constituiu chão para um olhar mais científico da dança antiga em Portugal. No artigo aqui apresentado, **De D. João V a D. José I – um protocolo social e artístico de Corte**, a autora analisa precisamente a importância da dança enquanto prática pertencente a uma institucionalização da sociedade de Corte em Portugal pós Restauração que se define segundo modelos europeus, como seja o modelo absolutista francês de Luís XIV, rei bailarino. Apesar da presença da dança na corte portuguesa de D. João V ou de D. José I não ser comparável à importância da dança no contexto cortesão francês, o capital simbólico veiculado pelo modelo de uma corte organizada em torno de uma figura central (solar) define a dança como um meio a ser também considerado na reconfiguração de poderes. Ao nível da dança, o modelo gálico, define-se a partir da ação patrocinadora do Rei Sol com a criação da *Académie Royale de Danse* em 1661, instituição

responsável pela formação técnica e artística de bailarinos profissionais assim como de mestres desta arte. Estes formaram uma classe de especialistas num código de dança clássico e prestigiante, que modelava não só o corpo como também a postura nobre, reclamada então pelas cortes em toda a Europa. Desta maneira, a designação “dançar à francesa” correspondia a muito mais do que recriar repertório proveniente da corte de Versalhes: era sinónimo de graça, de privilégio, de diferenciação social e cultural. Em 1777, no seu livro *Paris, le modèle des nations étrangères, ou L’Europe française*, Louis-Antoine de Caraccioli defende a primazia da cultura francesa na definição dessa atitude elegante,² e com isso justifica a sua disseminação por toda a Europa através da ação, por exemplo, de mestres de dança formados segundo os preceitos académicos franceses. No artigo ***Todas suertes de danzas... caracterização e contextualização de fonte coreográfica no Porto de 1751***, apresenta-se um estudo preliminar de documento coreico da Biblioteca Pública Municipal do Porto, constituído por danças do repertório francês em notação Beauchamps-Feuillet. Esta notação constituiu um incontornável meio de registo do repertório coreográfico francês, formado por um léxico e uma gramática específicos que, assim, constituem um arquivo de enorme valor tanto na época como na atualidade. Este documento atesta também a circulação de mestres versados na arte de dançar à francesa pela Península Ibérica e, em meados do século XVIII, por regiões distantes das metrópoles e de suas cortes, confirmando a importância do dançar para a definição de uma nobreza progressivamente mais autónoma, no caso, no tecido socioeconómico da cidade do Porto setecentista. Mas, como é sabido, não só o modelo francês foi influência no fazer musical e coreico em Portugal. É evidente a presença de modelos, géneros e agentes italianos no contexto português no século XVIII, por exemplo; ou, antes disso, a pertença do repertório criado em Portugal a uma ampla cultura ibérica no século XVII, onde géneros, línguas e funções definiram uma identidade comum, apesar dos vários embates políticos e bélicos que então assolaram a relação

2 Chapitre XXXII, De l’Élégance, p. 253: Tout ce qui caractérise une certaine délicatesse dans la manière de s’habiller, de se présenter, de marcher, de danser, d’écrire, de converser, s’appelle élégance; & c’est ce que le Français connoît parfaitement. Personne ne fait mieux que lui se chamarrer de gentilleses, & faire connoître qu’il ne les doit qu’à lui-même, tant il est svelte & sémillant.

entre as monarquias peninsulares. Hugo Soeiro Sanches localiza neste contexto o repertório polifónico vernacular do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, partindo de edições críticas realizadas por si mesmo, onde se espelham os géneros fundamentais da poesia ibérica da época e se atualizam importantes informações sobre géneros como a loa ou o vilancico. Conciliando o trabalho em arquivo, de edição e de interpretação no seu artigo **“Vindes de Guerra ou de Paz?” Elementos teatrais e políticos na música seiscentista do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra**, Sanches parte das referências de natureza dramática que pontuam ações teatrais ou coreográficas e que desvendam uma potencial dimensão cénica presente neste repertório, cuja função retórica constitui o principal objetivo, seja para veicular uma mensagem apologética no contexto áulico, uma mensagem devocional no contexto litúrgico ou uma mensagem política. O trabalho de Ana Machado, **Música na “Gazeta de Lisboa”: Locais e seus Públicos**, revela a pertinência de observar e basear o estudo do espetáculo, nomeadamente musical, a partir da imprescindível consulta de conteúdos na imprensa do século XVIII. Partindo da análise empírica dos números do periódico referido publicados entre 1715 a 1762, 1778 e 1820, a autora propõe um estudo comparativo que nos informa sobre a evolução das manifestações musicais observando os seus agentes, sejam eles os emissores (promotores, criadores, intérpretes) ou os receptores (público). De destacar a pertinência desta observação tendo em conta o facto do século XVIII ter sido marcado pelo evento abrupto e traumático do terramoto de 1755 que, necessariamente, imprimiu mudanças consideráveis na atividade musical e nas relacionáveis formas de representação social.

Em **Ópera, baderna e carnaval: Três mulheres e o teatro no Rio de Janeiro oitocentista**, Rosana Marreco Brescia foca a vida cultural e artística além-mar, no Brasil do século XIX, convergindo influências europeias, por um lado, e propostas inovadoras, como seja a incorporação de elementos da cultura afro-brasileira. Contextualizando a vida cultural do Rio de Janeiro aquando da emancipação do príncipe regente D. Pedro e de seu casamento com Teresa Cristina de Bourbon, a musicóloga apresenta a importância das artistas italianas, cantoras e bailarinas, na definição de espetáculos, na consolidação de géneros musico teatrais, na criação de públicos e no consequente desenvolvimento

de novos hábitos culturais como sejam bailes de carnaval à moda veneziana. Marietta Maria Baderna, bailarina de reputação internacional tendo passado pelos principais palcos de Milão ou de Londres, chega ao Rio em 1849 e revoluciona a atividade dentro e fora dos teatros, transformando de forma marcante a atividade artística e agitando o contexto sociocultural brasileiro. Por fim, e como forma de retornar à premissa teórico-prática que orienta a proposta académica do festival, a reprodução do prefácio de Gloria Giordano (formadora de dança renascentista na 2ª edição do Festival, em 2016) e Alessandro Pontremoli ao livro **Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy** reveste-se de uma importância fundamental para uma publicação na área da coreologia histórica. Constituindo um livro póstumo da coreóloga Barbara Sparti, esta obra espelha o incontornável contributo desta investigadora pioneira que desbravou as principais fontes primárias da dança italiana e francesa dos séculos XV ao XVIII e, sempre aliando teoria e prática, inaugurou metodologias e contribuiu para a definição deste campo epistemológico. O seu exemplo, o seu percurso, inspiram não só a presente publicação como incentivam o prosseguir da atividade científica de investigadores na área assim como da atividade académica da Portingaloise. A liberdade de escolha de temáticas abordadas foi reiterada pela liberdade de adoção de diferentes idiomas ou mesmo ortografias em cada artigo. Muito agradecemos a todos o precioso contributo que tanto apoia o aprofundamento de estudos na área da coreologia histórica em Portugal.

Catarina Costa e Silva

Os artigos aqui apresentados contaram com a preciosa apreciação e revisão da comissão científica da Portingaloise - Associação Cultural e Artística, composta por investigadores que se cumprem pela sua investigação científica, como também pela sua ampla experiência docente e/ou pela área da direção/produção/interpretação artística. **A eles, a nossa profunda admiração e o nosso imenso agradecimento.**

COMISSÃO CIENTÍFICA

Cláudia Marisa Oliveira (Instituto de Sociologia da Universidade do Porto / Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto)

Cristina Fernandes (Instituto de Etnomusicologia INET-md, NOVA – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)

Paulo Estudante (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Raquel Aranha (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Ricardo Barros (European Association of Dance History)

DA IMAGEM AO MOVIMENTO: INVESTIGAÇÕES SOBRE AS DANÇAS NOS BALÉS DE CORTE FRANCESES A PARTIR DOS DESENHOS DE DANIEL RABEL (1625-1632)

Clara Rodrigues Couto

Universidade de São Paulo

ORCID: 0000-0003-0993-3483

O estudo dos balés de corte na França do século XVII se assenta sobre um conjunto de fontes ao mesmo tempo variado e, apesar disto, bastante lacunar. Conservam-se atualmente libretos, versos poéticos, gravuras, desenhos, partituras musicais, tratados, relações e notícias em periódicos ou memórias, enfim, uma diversidade de documentos e suportes dada a natureza compósita desse gênero – que reunia em si múltiplas linguagens e artes como poesia, música, dança, encenação, cenários e maquinaria, almejando um espetáculo total. Apesar disso, as informações contidas nas fontes históricas são muitas vezes lacunares, menções rápidas e pouco detalhadas, sobretudo no que se refere à dança nesses balés – à exceção de alguns balés Reais, cujas intenções políticas não poderiam prescindir de um registro minucioso.¹ Assim, o estudo dos balés de corte – bem como eventuais esforços de reconstituição artística das obras – deve ser feito necessariamente a partir do cruzamento entre esses variados tipos de fontes.

¹ É o caso do *Ballet Comique de la Reine* (1581), do *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617), do *Ballet de la Prosperité des Armes de la France* (1641) e do *Ballet Royal de la Nuit* (1653), por exemplo.

Embora muitos excelentes estudos tenham se dedicado aos balés de corte em suas dimensões estéticas, musicais, poéticas, cênicas, sociais e políticas, entre outras,² no que concerne ao aspeto coreográfico e gestual sabe-se ainda muito pouco,³ dada a natureza efêmera dos gestos e movimentos dançados e a ausência de informações coreográficas precisas nas fontes históricas existentes – vale lembrar que a notação coreográfica Beauchamp-Feuillet só seria sistematizada no final do século XVII na obra *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*.⁴

É no intuito de investigar essa lacuna e de propor possíveis aproximações aos gestos, movimentos, formas de danças e coreografias constituintes dos balés franceses seiscentistas que o presente estudo se apresenta. Propõe-se investigar a dimensão dançada dos balés de corte no início do século XVII a partir de um dos poucos registros imagéticos do gênero: a preciosa série de desenhos de cenas e figurinos de balés feita por Daniel Rabel (1578-1637), pintor e desenhista do rei, entre 1625 e 1632. Trata-se de uma coleção de requintados desenhos relativos a três balés representados sob Luís XIII – *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain* (1625); *Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* (1626); e *Ballet du Château de Bicêtre* (1632) –, coleção conservada no Museu do Louvre e, uma segunda versão, na Biblioteca Nacional da França.

Dada a natureza efêmera do gesto e do movimento, o estudo das danças distantes no tempo histórico se coloca, em grande medida, no campo do intangível. No entanto, nos parece possível investigar – a partir de um paradigma indiciário⁵ – as pistas e sinais presentes nas fontes históricas para, a partir daí, levantar hipóteses com rigor documental e empreender aproximações sucessivas. Assim, sem a ilusão de se chegar a uma cristalina verdade, se podem imaginar possibilidades historicamente viáveis para o que seriam as danças nos balés dos seiscentos. De fato, percebe-se que os desenhos de Rabel, embora não tenham sido concebidos para este fim, podem revelar posições corporais, gestos, disposições espaciais,

2 McGowan 1963; Christout 2005; Canova-Green 2010.

3 Destaca-se o interessante artigo de Eugénie Roucher dedicado às danças nos balés de corte, particularmente no *Ballet de Fées des Forêts de Saint-Germain*, de 1625. Cf. Roucher 2012.

4 Feuillet 1700.

5 Ginzburg 1989.

elementos cênicos e impressões de movimento que, analisados e cruzados com outras informações advindas das músicas, dos libretos e demais registros, poderiam viabilizar aproximações verosímeis às danças e coreografias dos balés de corte na primeira metade do século XVII.

1. FONTES, MENÇÕES E LACUNAS NA COMPREENSÃO DA DANÇA NOS BALÉS

Muito embora a dança tenha sido uma arte extremamente importante na sociabilidade e nos espetáculos de corte franceses desde meados do século XVI,⁶ as informações sobre como eram realizadas as danças dentro da estrutura dos balés são escassas e lacunares, o que dificulta que acessemos suas formas, gestos, movimentos e construções coreográficas de maneira mais profunda. É certo que os manuais de dança italianos e franceses de fins do século XVI e início do XVII – como os tratados de Caroso,⁷ Arbeau,⁸ Negri⁹ e De Lauze¹⁰ – nos permitem conhecer os tipos de danças cortesãs por vezes citados, em menções rápidas, em alguns libretos.¹¹ Assim, quando um libreto anuncia que em determinado momento dançou-se uma branle, é possível recorrer a como os manuais da época ensinavam e caracterizavam tal dança, seus ritmos, cadências e melodias, os passos, posturas e sequências de movimentos – e assim imaginar o aspeto que teria a dança mencionada. Mas, ainda assim, lacunas permanecem: os movimentos de braços e mãos, por exemplo, não são sequer mencionados nos manuais pelo menos até finais dos seiscentos. Fato é que os variados documentos dedicados à conceção, composição e descrição dos balés de corte (tratados, discursos, relatos, libretos e imagens)

6 McGowan 1963.

7 Caroso 1581.

8 Arbeau 1589.

9 Negri 1602 e 1604.

10 De Lauze 1623.

11 Em alguns libretos há menções a algumas danças que teriam sido realizadas no referido balé. As menções são poucas e ocasionais, mas quando aparecem, referem-se principalmente a branles e sarabandas.

geralmente apresentam apenas rápidas menções ou informações evasivas sobre essas danças. Apenas alguns libretos e relações – cujas edições impressas são mais completas e robustas – trazem descrições um pouco mais detalhadas ou mesmo algumas gravuras que representam movimentos ou disposição espacial, como é o caso dos libretos do *Ballet Comique de la Reine* (1581), do *Ballet d’Alcine* (1610) e do Ballet *La Délivrance de Renaud* (1617). Desta maneira, cabe aqui mapear rapidamente o que revelam e o que não revelam essas fontes. O libreto do *Ballet Comique de la Reine*¹² – representado em 1581 na sala Petit Bourbon do Louvre e considerado o primeiro *ballet de cour* propriamente dito – menciona o uso de “danças geométricas” em alguns momentos-chave da representação. As danças geométricas (ou horizontais), formas eruditas muito comuns na renascença tanto no ambiente dos bailes quanto em espetáculos dançados, se definiam pelas figuras geométricas que se “desenhavam” no solo a partir da disposição dos dançarinos no espaço. Por essa característica, os espectadores deveriam estar posicionados no alto (em galerias superiores das salas dos palácios ou mesmo em estruturas elevadas construídas especialmente para esse fim) para uma melhor visibilidade e entendimento dessas figuras criadas a partir de corpos dançantes.¹³ Tais figuras dançadas eram inspiradas no movimento harmônico dos astros celestes e tinham significados alegóricos que evocavam conceitos e virtudes.

De acordo com a descrição do libreto, na primeira parte do balé “doze figuras geométricas, distintas umas das outras”¹⁴ foram dançadas nas entradas das ninfas e quarenta figuras geométricas, corrente e entrelaçamentos foram compostos na entrada final, contando com grande diversidade de passos: graves, alegres, triplos, lentos.¹⁵ Após o *grand ballet* – última entrada em tom apoteótico que finalizava o balé – a corte que assistia teria sido conduzida a um grande baile, em que se mencionam “branles e outras danças habituais”.¹⁶

12 Beaujoyeux 1582.

13 McGowan 1963: 36-37.

14 Beaujoyeux 1582: 23.

15 Idem: 55-56.

16 Idem: 64.

Alguns aspetos coreográficos também são mencionados na relação do *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme* – também conhecido como *Ballet d’Alcine*, dançado no Louvre em 1610 –, como o deslocamento em linha da feiticeira Alcine seguida por ninfas em direção ao rei¹⁷ e a composição de danças geométricas:

Le quatre premiers Naiades entroient en lozange, les Nimphes Floreiennes entroient en carré, et les quatres autres de front, faisant une tres belle entrée, et se venoient joindre, puis s’entrelaçoient en dançant, tantost par haut, tantost par terre, d’un pas ores leger, ores grave, qui duroit assez longuement, portant chacune, ou son éventail, ou son dard, ou son arc et sa flesche : se trouvoient toutes en rond, d’où elles commençoient leur ballet, changeant d’air, de pas, et de cadance, et formoient ceste premiere figure A (...)¹⁸

E assim, deslocando e posicionando seus corpos no espaço da sala, formavam sucessivamente figuras espaciais que eram as próprias letras do nome da feiticeira Alcine, até que terminavam formando uma corrente e, com “outro ar, outros passos e outra cadência” saíam de cena.

Outro exemplo de dança geométrica no mesmo balé encontra-se no “*Grand ballet dos doze cavaleiros desencantados*”. Aqui, o libreto não só descreve em texto o desenvolvimento coreográfico, a mudança de figuras, de cadências e de passos, como também apresenta gravuras das doze figuras coreográficas que teriam sido realizadas em cena por doze nobres cortesãos nos papéis de cavaleiros. Tais figuras, segundo a descrição, reproduziam símbolos de um suposto “alfabeto dos antigos Druidas, encontrado há alguns anos em um velho monumento”¹⁹ e cada uma carregaria um significado alusivo às virtudes da pessoa Real: “amor

17 “Ainsi donc habillées, Alcine marchoit la première, conduisant cette agréable suite jusques aupres du theatre, où estoit sa majesté, devant laquelle elle recitoit seule en chantant les vers qui s’ensuivent (...)” *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme* 1610: 13.

18 “As quatro primeiras naiades entraram em losango, as ninfas entraram em quadrado e as quatro outras de frente fazendo uma belíssima entrada; e juntavam-se, depois entrelaçavam-se dançando tanto pelo alto quanto pelo chão, com passos ora leves ora graves que duraram bastante tempo, cada uma portando seu leque, seu dardo ou seu arco e flecha: colocavam-se todas em roda de onde começavam seu balé, mudando de ar, de passos e de cadência, formando esta primeira figura A (...)” (Tradução da autora). Idem: 24-25.

19 Idem: 34.

poderoso”, “fama imortal”, “grandeza de coragem”, “verdade conhecida”, “coroa de glória”, “amado por todos”, “poder supremo”, entre outras, conforme se vê na figura 1. Nessas gravuras, é possível que os pontos representem os dançarinos (cavaleiros) e as linhas, o trajeto que percorreriam, dançando, no espaço, embora isto não esteja detalhado no libreto.



Figura 1 – Figuras de dança geométrica registradas nas páginas 35 a 37 do libreto do *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme* (1610), e que fazem parte da última entrada: o *Grand ballet de douze chevaliers desenchantez*.

Já o libreto e relação do balé *La Délivrance de Renaud* (1617) conta com a impressão de treze gravuras representativas do cenário, da caracterização dos personagens e de algumas cenas do espetáculo – um número bastante expressivo se comparado a outros libretos e considerando o custo da edição com gravuras à época. Ainda que possamos questionar a fidelidade dessas gravuras, elas informam ao menos sobre as intenções de composição dentro do repertório de possibilidades concebidas naquele momento histórico e artístico. Algumas gravuras representam os personagens em disposição espacial, posturas corporais e gestos (pantomimas) que podem nos aproximar dos movimentos realizados no espetáculo. É o caso da última gravura, referente ao *grand ballet*, que dispõe os bailarinos na figura de um “V”,²⁰ ou ainda a décima gravura que apresenta bailarinos, dispostos em roda, cada um deles sobre

20 *Discours au vray du ballet dansé par le Roy* 1617: 25 verso.

uma só perna, joelhos flexionados, pés elevados, braços abertos ao lado,²¹ em posturas que dão a impressão de movimentos saltados e exuberantes, talvez mais próximos do registro grotesco que da dança grave (figura 2).



Figura 2 – Gravura do Libreto *Discours au vray du ballet dansé par le Roy*, referente ao balé *La Délivrance de Renaud* (1617).

Pode-se observar que a descrição do texto informa mais sobre o caráter das danças e a apreciação que delas se fez (num tom apologético) do que sobre as características formais das mesmas. Segundo a relação do balé, uma das entradas apresentava um contraste entre monstros e cavaleiros que resultava num “balé entremeado de bufonaria e gravidade”,²² o que nos leva a imaginar uma mistura de caracteres na mesma dança, com passos e movimentos ora grotescos, acrobáticos e extravagantes, ora elegantes, verticalizados e mesurados. Descreve-se que a entrada do rei Luís XIII juntamente com o Duque de Luynes, M. Chevalier e M. Mompoullan “foi ornada de tão belas danças, tão diversas figuras e tão alegres ações”.²³ Nesse balé, a dança é caracterizada por sua “justeza” e por “gestos inimitáveis”, um balé dançado “com tanta ordem e disposição, que nenhum outro anterior poderia gabar-se de igual beleza”.²⁴

21 Idem: 19 verso.

22 Idem: 13.

23 Idem: 6.

24 Ibidem.

Dentre os balés de corte compostos e representados até fins do reinado de Luís XIII, os três balés citados são dos que apresentam libretos mais completos, contendo partituras, versos, gravuras e descrições mais detalhadas sobre o espetáculo como um todo e, particularmente, são dos que apresentam informações mais detalhadas sobre as danças ali representadas. No entanto, a maior parte dos registros de balés apresenta menções muito pontuais, evasivas e lacunares sobre as danças, ou ainda, muitos não apresentam informação alguma. Assim, podemos verificar que o conjunto das fontes sobre os balés de corte revela pouco sobre tais danças e de maneira não-sistemática, apresentando raras informações sobre os tipos de danças (o que por é possível deduzir pelas partituras musicais), algumas figuras espaciais, certas qualidades de movimento e posturas corporais (graves, bufos, rápidos, lentos, no alto, em baixo, saltados, cadenciados, etc.) – mas sobretudo, deixa clara a apreciação estética dessas danças, indicando sua beleza, boa execução, novidade, justeza, agradabilidade, etc. Não se revela, porém, quase nada sobre o aspeto coreográfico, os passos utilizados, os gestos realizados, a teatralidade ou a narrativa dessas danças.

2. A COLEÇÃO DE DESENHOS DE DANIEL RABEL PARA FIGURINOS DE BALÉS

Filho do pintor e gravurista Jean Rabel (1548-1603), o francês Daniel Rabel (1578-1637) serviu a nobres e letrados como Peiresc, o Duque de Nevers e Gaston d'Orléans. Em 1617, foi nomeado pintor e engenheiro do rei Luís XIII, tornando-se desenhista encarregado da decoração e figurinos de espetáculos teatrais e balés de corte – tendo trabalhado diretamente com o mestre de dança do rei, Jacques de Belville –, função que desempenhou até sua morte em 1637.²⁵

²⁵ Tendo gravado e pintado miniaturas variadas (flores, pássaros e iluminuras), algumas de suas obras mais reconhecidas são a *Suite de fleurs* (1624, *Cabinet des estampes* - BnF) e um retrato da chegada de Ana de Áustria a Paris (por volta de 1620, *Département des estampes* - BnF).

Entre 1625 e 1632, Rabel elabora uma preciosa série de desenhos de cenas e figurinos de balés de corte, que conta com 91 desenhos coloridos relativos a três balés representados sob Luís XIII: o *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain*, dançado no Louvre em 9 de fevereiro de 1625; o *Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, representado em fevereiro de 1626 no Louvre e depois no Hôtel de Ville de Paris, com a participação do rei; e o *Ballet du Château de Bicêtre*, dançado no Louvre, Arsenal e Hôtel de Ville em março de 1632. Esses desenhos representam grande parte das poucas e raras fontes iconográficas de *ballets de cour* até meados dos seiscentos, sendo, portanto, uma coleção importantíssima para o estudo do gênero.

Essa coleção se conserva no Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre,²⁶ em Paris, e uma segunda versão, de menor qualidade, consta na Biblioteca Nacional da França.²⁷ No Louvre, a coleção se conserva encadernada com capa de couro vermelho, contém nas duas primeiras páginas um registro manuscrito que transcreve uma notícia do jornal *Mercure François* sobre o *Ballet de la Douairière de Billebahaut*,²⁸ uma anotação de P.J. Mariette já do século XVIII – indicando os balés ali contidos, a autoria de Daniel Rabel e avaliando a indecência dos figurinos –, ao que se seguem os 91 desenhos de figurinos e cenas de balés.

O requinte dos desenhos coloridos e com detalhes dourados da coleção do Louvre, demonstra uma incomum intenção de registro – ou mesmo um esforço de monumentalização dos três balés em questão e dos próprios desenhos –, já que em geral os desenhos eram concebidos como instrumentos de trabalho, feitos para orientar a confecção da decoração e dos figurinos. Desta forma, desenhos como esses circulavam intensamente de mão em mão, sendo frequentemente reaproveitados em outros espetáculos – é o caso de alguns dos

26 Album Daniel Rabel. Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des dessin, INV. 32602 a 32693.

27 Paris, BnF, Cabinet des Estampes et Photographie, Réserve FOL-QB-3. Além disso, desenhos semelhantes encontram-se nos acervos do *Victoria and Albert Museum* (Theatre Museum) de Londres e na *Houghton Theatre Library* da Universidade de Harvard. Margareth McGowan publica catálogo desses acervos e comenta a coleção de 188 desenhos de trajes de balés representados entre 1614-1634. Cf. McGowan 1980.

28 Notícia intitulada: "Representation d'un Ballet dance par le Roy et Monsieur le Comte de Soissons au mois de fevrier 1626".

desenhos da coleção Edmond de Rothschild²⁹ do acervo do Museu do Louvre, obras de autoria incerta e que contêm traços de utilizações e anotações variadas. Embora não tenham sido concebidos para este fim, observa-se que tais desenhos nos revelam traços de posições corporais, gestos, disposições espaciais, elementos cênicos e algumas “impressões de movimento” que, analisados e cruzados com outras informações advindas de fontes musicais, poéticas, dos libretos e demais registros, podem viabilizar aproximações verosímeis às danças nos balés de corte do início do XVII. Teria o artista a intenção expressa de “imprimir movimento” aos seus desenhos de cena e figurinos, a fim de conferir-lhes maior veracidade? A fim de especificar um gênero de desenho para espetáculos dançados? Ou ainda, sem intenção direta de representar a dança, seus desenhos estariam impregnados do conteúdo cênico e coreográfico presentes no imaginário da época? Não se pode saber ao certo. Mas certamente esses “traços” e “impressões de movimento”, como chamaremos aqui, podem ajudar a lançar hipóteses e aproximações às danças que compunham esse gênero de espetáculo tão importante na corte francesa de Luís XIII.

3. UM OLHAR INVESTIGATIVO SOBRE OS DESENHOS DE RABEL: APROXIMAÇÕES AO MOVIMENTO

Os desenhos de Daniel Rabel representam “entradas” dançadas e/ou cantadas, estas que eram entendidas como unidades temáticas dentro de um balé – equivalentes às “cenas” de uma representação dramática – e que, encadeadas, compunham a totalidade do espetáculo. Diferentemente dos gêneros “tragédia” e “comédia”, o balé não supunha uma unidade de ação, mas apenas unidade temática, como postularam Saint-Hubert³⁰ e Ménestrier,³¹ preceptores e apologistas do gênero no século XVII.

29 Alguns desenhos atribuídos a Daniel Rabel ou ao seu estúdio encontram-se na Coleção Edmond de Rothschild, também no Louvre.

30 Saint-Hubert 1641.

31 Ménestrier 1682.

De maneira geral, os desenhos apresentam as figuras humanas como se estivessem prosseguindo numa mesma direção, numa disposição corporal orientada para a esquerda, as sombras sempre representadas ao lado direito dos corpos, o que transmite a sensação de uma movimentação em cortejo. Esse aspeto “processional”, muito comum em danças de baile na Renascença – como a *basse danse* e a pavana –, bem como em divertimentos ou espetáculos públicos que remontam ao século XVI francês – como as mascaradas, desfiles, entradas régias e triunfos –, parece permanecer como lógica orientadora do movimento e do fio condutor temático dos balés. O espaço das salas palacianas onde tais balés eram apresentados – por serem salas compridas em que os espectadores se distribuíam por todos os lados – também reafirma uma dinâmica de espetáculo de corte ainda não totalmente capturado pelo modelo de teatro à italiana, com disposição frontal e separação muito clara entre palco e platéia, pelo menos até meados dos seiscentos.

Uma questão parece se impor de maneira bastante concreta: a exuberância dos figurinos, adereços de cabeça e acessórios certamente determinaria limitações aos movimentos de braços, pernas, cabeça ou mesmo ao deslocamento dos bailarinos no espaço. Ainda que geralmente os trajes de baile e de cena fossem confeccionados para conferir mais leveza e desembaraço aos dançarinos – comprimento mais curto, ausência de cauda na saia, tecidos menos pesados –, alguns figurinos de balés de Rabel parecem grandes e pesados, devido a seu caráter alegórico ou mimético. Isso, sem dúvida, poderia determinar maior dificuldade na execução de certos movimentos e maior facilidade para outros.

É o caso da figura alegórica da Música na entrada dos “músicos camponeses” apresentada na figura 3, que sustenta na cabeça um adorno em formato de lira e em cuja volumosa saia penduram-se vários alaúdes. Seria difícil supor aí movimentos rápidos, giros ou saltos, parecendo mais plausível uma entrada lenta com movimentos de braços, sobretudo. Ou ainda, os movimentos da viúva de Bilbao em sua entrada não poderiam ser tão vigorosos em virtude da pesada capa e dos sapatos em plataformas altíssimas (figura 4), assim como a caracterização na *Entrée des Hocricanes et Hofnaques* (figura 5) – que deixa para fora do volumoso figurino apenas cabeça e pés – parece permitir apenas deslocamentos em caminhada e mudança de direções do corpo. Os desenhos de papagaios, corujas,



Figura 3 – Desenho *Musiciens de campagne, neuf figures*.
Album Daniel Rabel, INV. 32604.



Figura 4 – Daniel Rabel, *Entrée de la Douairière de Billebahaut et ses dames*.
Album Daniel Rabel, INV. 32606.

corvos, raposa e galinhas sugerem uma caracterização bastante mimética, em que o corpo humano desaparece dentro da “carapaça” animal, o que provavelmente não permitiria a realização técnica dos passos de dança, mas talvez deslocamentos e movimentos que mimetizassem os animais (figura 6).

Dois interessantíssimos desenhos apresentam figuras humanas em que cada metade do corpo é caracterizada de uma forma diferente, a partir de um corte vertical que separa os lados direito e esquerdo: é o caso dos “andróginos” e dos “meio-loucos”. Na entrada dos andróginos (figura 7), os bailarinos apresentam um lado do corpo “masculino” – vestimenta masculina, colete, perna à mostra, bigode – e o outro lado “feminino” – cabelos longos, seio à mostra, saia longa e cintura marcada. Cada mão segura um objeto que caracteriza o gênero: a clava-forte representa a força e o aspeto guerreiro atribuídos ao masculino, enquanto o lado feminino segura uma roca de fiar, aludindo à delicadeza e ao ambiente doméstico.³² Não seria descabido pensar que a caracterização dos personagens pudesse indicar diferentes tipos e qualidades de movimento de acordo com o tema ou caráter que se desejasse representar: pode-se imaginar que a entrada dos andróginos alternasse gestos e movimentos associados ao masculino e ao feminino – força e delicadeza, pantomimas de guerra e de fiar, movimentos viris e movimentos lânguidos.

Já na entrada dos “meio-loucos”,³³ os bailarinos vestem uma roupa extravagante e carnavalesca de “bobo-da-corte” no lado direito e, no lado esquerdo, vestem uma roupa séria, elegante, com culote, chapéu e rufo – o que poderia se traduzir na alternância entre dança séria e dança grotesca, em movimentos regrados e desregrados que evocassem ora razão e moderação, ora loucura e desequilíbrio.³⁴

32 Esses personagens andróginos são assim caracterizados no libreto do *Grand bal de la Douairière de Billebahaut*: “(...) les extravagantes Androgines (...) mettent en comparaison les pas terre à terre, avec le dispost : Elles portent comme femmes la quenouille, et comme hommes la massue, pour filer d’un costé et assomer de l’autre.” Bordier 1626: 4.

33 *Entrée des demi-fous*, INV. 32617.

34 Outro desenho de vestimenta repartida é encontrado na coleção Edmond de Rothschild conservada no departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre, sob a referência 3205 DR/ Recto. Apesar de não constar título, percebe-se que o desenho caracteriza a água e o fogo como elementos opostos, cada um representado numa metade do corpo, o que nos permite aventar que tal recurso fosse recorrente em cena no século XVII.

Vários dos desenhos de Rabel apresentam objetos de cena usados na caracterização dos personagens e que, provavelmente, teriam alguma inserção na dança, podendo induzir a certas posturas e movimentos. Em algumas entradas, representam-se personagens segurando ou tocando instrumentos musicais – particularmente alaúdes e guitarras nos recitativos, mas também foles e até um instrumento de percussão “exótico” para representar a música da América³⁵ –, o que poderia indicar não apenas a sonoridade musical como também o uso de movimentos cadenciados, em diálogo estreito com a música. Na entrada dos “Doutores Persas” (figura 8) e de “Maomé e seus doutores”,³⁶ os personagens aparecem segurando cada um uma enorme pena, a qual faz referência ao conhecimento, à ciência e à escrita – o que poderia sugerir movimentos de mãos e braços mimetizando o ato de escrever e/ou, talvez, uma postura corporal afetadamente grave e respeitável dos doutores ostentando seu objeto do saber e de poder. Já na entrada dos “estudantes”, três figuras aparecem segurando cada um uma palmatória, o que poderia sugerir que dançassem simplesmente mostrando o objeto que alude ao ambiente escolar da época ou ainda golpeando as mãos uns dos outros numa brincadeira juvenil.³⁷ As armas, espadas, machados e lanças que aparecem em alguns desenhos podem indicar danças com caráter marcial e guerreiro, com presença de atitudes fortes e agressivas, em que se mimetizasse o manejo de armas, posturas e movimentos militares ou até mesmo simulações de combate. A *Entrée des coupe-têtes*³⁸ traz no nome e na imagem o ato de cortar cabeças com espadas e machados; na *Entrée des 'Piclairs'*³⁹ tem-se a impressão que cinco homens se deslocam para frente desferindo golpes de machado; já a “Entrada dos Africanos”⁴⁰ parece sugerir movimentos mais suaves com as lanças equilibradas e elevadas acima dos ombros ou da cabeça.⁴¹

35 *Musique de l'Amérique*, INV. 32618.

36 *Entrée de Mahomet et de ses docteurs*, INV. 32627.

37 *Entrée des Escolliers*, INV. 32661.

38 *Entrée des coupe-têtes*, INV. 32681.

39 *Entrée des 'Piclairs'*, INV. 32631.

40 *Entrée des Africaines*, INV. 32638.

41 O uso de armas e motivos guerreiros também é observado nos desenhos da *Entrée des vaillants combattants*, INV. 32683; da *Entrée des braves*, INV. 32659 e da *Entrée des archers*, INV. 32676.



Figura 5 – Desenho *Entrée des Hocricanes et Hofnaques*, quatre figures.
Album Daniel Rabel, INV. 32635.



Figura 6 – Desenho *Entrée des hiboux et des corneilles*, six figures.
Album Daniel Rabel, INV. 32664.



Figura 7 – Desenho *Entrée des androgynes, trois figures*.
Album Daniel Rabel, INV. 32692.



Figura 8 – Desenho *Entrée des Docteurs Perciens*.
Album Daniel Rabel, INV. 32626.

Muito importante na investigação sobre as danças dos balés de corte são as posições de pernas e pés apresentadas nos desenhos de Rabel, bem como as posições de braços. Embora muitas vezes apareçam pés posicionados em paralelo – isto é, os pés juntos ou separados apontando para a frente do corpo –, também são numerosas as representações em que as pontas dos pés se orientam para fora, indicando as chamadas posições “oblíquas” já preceituadas no tratado renascentista *Orchésographie*⁴² e que mais tarde seriam definidas como posições de pés “en dehors”, tanto na *Chorégraphie*⁴³ quanto em tratados posteriores. É possível observar a presença de “pés para fora” em pelo menos cinquenta desenhos da coleção,⁴⁴ o que parece demonstrar um uso bastante frequente, já nas décadas de 1620 e 1630, da colocação dos pés “en dehors” – ou, como insiste De Lauze em seu método, “as pontas dos pés abertas”.⁴⁵ Este é um dos elementos definidores desta que, a partir de meados do século XVII, será chamada “belle danse”: uma dança nobre, elegante, refinada, acadêmica e com regras bem estabelecidas em tratados e num sistema próprio de notação.⁴⁶ Observa-se na figura 9, que todos os bailarinos mantêm posições de pés “en dehors”: os dois da direita aparecem em “segunda” e “quarta” posições – tomando as cinco posições de pés que serão codificadas pelo mestre de dança Pierre Beauchamp em fins do XVII –, e os da esquerda em posturas que aproximam os calcanhares, o que é preceituado no tratado *Le maître à danser* de Pierre Rameau⁴⁷ como algo necessário à passagem de uma posição a outra,

42 Arbeau 1589.

43 Feuillet 1700.

44 Especificamente nos desenhos sob as seguintes referências: INV. 32601, INV. 32607, INV. 32610, INV. 32612, INV. 32615, INV. 32616, INV. 32619, INV. 32620, INV. 32622, INV. 32628, INV. 32632, INV. 32634, INV. 32636, INV. 32637, INV. 32638, INV. 32639, INV. 32643, INV. 32645, INV. 32646, INV. 32647, INV. 32648, INV. 32651, INV. 32653, INV. 32654, INV. 32655, INV. 32656, INV. 32657, INV. 32658, INV. 32659, INV. 32660, INV. 32662, INV. 32663, INV. 32666, INV. 32667, INV. 32669, INV. 32670, INV. 32671, INV. 32672, INV. 32674, INV. 32675, INV. 32676, INV. 32678, INV. 32681, INV. 32683, INV. 32685, INV. 32687, INV. 32690, INV. 32691, INV. 32692, INV. 32693.

45 De Lauze 1623: 27.

46 A chamada notação *Beauchamp-Feuillet* foi elaborada por Pierre Beauchamp, mestre de dança de Luís XIV, em fins do século XVII e depois foi sistematizada e impressa por Raoul Auger Feuillet em 1700. Nesta obra já se definem as cinco posições de pés “verdadeiras”, ou seja, as posições “en dehors”, e as “falsas posições”, em que os pés apontam para dentro, usadas em danças grotescas, cf. Feuillet 1700: 6-8. As posições “en dehors” também aparecem descritas e ilustradas no tratado *Le maître à danser*, de Pierre Rameau, cf. Rameau 1725.

47 Rameau 1725.

ou de um passo a outro. Já na figura 10, que apresenta a “segunda entrada dos fantasmas”, verifica-se uma posição de perna elevada no ar para trás com o joelho flexionado. Esta posição mantém verticalidade e equilíbrio do corpo, e neste caso confere uma sensação de leveza que muito tem a ver com os seres etéreos que dão nome à entrada. Na *Entrée des follets jouant à la balle*,⁴⁸ cujo tema dos “espíritos” é muito semelhante ao dos fantasmas, observa-se os dois personagens do canto direito na mesma posição de perna atrás, sustentada no ar com leveza. Este último desenho, porém, sugere uma movimentação mais agitada e veloz, como pressupõe uma brincadeira com bola.

Em ambos os desenhos anteriormente citados, observa-se a colocação de braços abertos e alongados ao lado do corpo, abaixo da altura dos ombros e com as palmas das mãos direcionadas para baixo – uma posição de braços que mais tarde será preceituada por Pierre Rameau para a dança nobre e que se repete em vários outros desenhos. No conjunto dos desenhos, as formas e posições de braços variam de acordo com a postura do corpo, com o gesto pantomímico, com o tema da entrada e/ou com a eventual presença de objetos cênicos. De um modo geral, percebe-se tanto uma disposição leve e delicada dos braços – em linhas alongadas ou arredondadas pelos cotovelos, em alturas modestas abaixo da altura dos ombros – quanto braços mais altos, angulosos e retorcidos, próprios do registro grotesco.

Os desenhos apresentam variedade no número de bailarinos e na sua disposição no espaço, o que resultava em diferentes figuras espaciais elaboradas pelos corpos em cena. É comum haver desenhos que mostram apenas um bailarino em cena, geralmente portando um alaúde, o que normalmente se refere a um “recitativo” – momento muito importante do gênero em que um personagem alegórico canta os versos poéticos acompanhado apenas de um instrumento de cordas dedilhadas⁴⁹ para introduzir as partes/atos do balé. Na coleção

48 *Entrée des follets jouant à la balle*, INV. 32672.

49 Desde os quinhentos, a poesia francesa passou a ser composta numa métrica sensivelmente musical, assim como a música vocal busca valorizar a poesia e a monocórdia passa a predominar sobre a polifonia dos madrigais, implicando na voga das árias e dos recitativos cantados numa única linha melódica – frequentemente sob o acompanhamento simples de um instrumento de cordas dedilhadas como a lira – e cujo ritmo era determinado pelas próprias sílabas poéticas. Essas experimentações poéticas empreendidas notadamente pelos poetas e músicos da *Académie de Musique et de Poesie* de Baif atendiam ao ideal humanista de “fusão das artes”, que aspirava reconstituir o drama grego antigo ao unir poesia e música, adequando



Figura 9 – Desenho *Entrée des baillifs de Groinland et Fridland et leur capriolleux de louage*. Album Daniel Rabel, INV. 32633.



Figura 10 – Desenho *Seconde entrée des fantômes, quatre figures*. Album Daniel Rabel, INV. 32667.



Figura 11 – Desenho *Récit de la Folie*.
Album Daniel Rabel, INV. 32610.



Figura 12 – Desenho *Le grand Ballet, seize figures d'hommes*.
Album Daniel Rabel, INV. 32649.

de Rabel, dezesseis desenhos apresentam recitativos protagonizados por um único personagem em cena⁵⁰ com seu alaúde, o que dá a entender uma configuração de cena mais simples, centrada numa única figura, no texto poético e na monodia, em que os movimentos provavelmente mimetizavam o próprio canto e os versos (figura 11). Os recitativos das fadas no balé *Le Fées des Forêts de Saint Germain*⁵¹ – que introduzem as cinco partes do balé – são representados em cinco desenhos onde cada fada segura uma varinha na mão e é acompanhada de um pajem grotesco que segura a cauda ou capa de seu vestido.⁵² Aqui é possível supor alguma interação entre os dois personagens em cena, a manipulação da varinha, uma movimentação do tecido do vestido e, considerando a caracterização dos personagens, algum gestual grotesco.

Outros desenhos apresentam um grande número de pessoas em cena (figura 12), dado que impõe outro tipo de ocupação do espaço e também de movimentação dos bailarinos. A coleção apresenta três desenhos que representam o *Grand Ballet* e três desenhos representando a “música que serve de recitativo ao *grand ballet*”⁵³ – em todos esses, o número de personagens em cena varia de catorze a dezoito. Sendo o *grand ballet* o momento final e apoteótico do gênero – marcado pelo grande número de bailarinos e pelas “danças geométricas” que formam diversas figuras no espaço –, embora os desenhos não apresentem figuras coreográficas específicas, parecem sugerir algumas formações: um semicírculo, uma linha curva, bailarinos de costas, aglomerados ou divididos em dois grupos.

Nos desenhos de recitativos do *grand ballet*, os bailarinos carregam instrumentos musicais e pode-se imaginar que aí a movimentação e as figuras dialogassem ainda mais íntima e harmoniosamente com a música. Também se

métrica e melodia, numa intenção de combinar e amplificar mutuamente os efeitos das duas artes. Cf. Durosoir 2004.

50 Há apenas um desenho de recitativo em que aparecem dois personagens, cada um portando uma guitarra. Cf. *Récit des 'parties du Nord', deux figures jouant de la mandoline*, INV. 32632.

51 *Le Fées des Forêts de Saint Germain* 1625.

52 Cf. os desenhos das fadas: *Masette, la Capriolleuse*, INV. 32611; *Jacqueline, l'Entendue*, INV. 32612; *Perrette, la Hazardeuse*, INV. 32613; *Guillemine, la Quinteuse*, INV. 32614; *Alizon, la Hargneuse*, INV. 32615.

53 Cf. *Grand Ballet*, INV. 32602; *Musique servant de récit au grand ballet, dix-sept figures*, INV. 32603; *Le grand Ballet, seize figures d'hommes*, INV. 32649; *Le grand Ballet, quatorze figures d'hommes*, INV. 32651; *Musique servant de récit au Grand Ballet, dix-sept figures*, INV. 32652; *Musique servant de récit au Grand Ballet, dix-huit figures*, INV. 32678.

nota a presença de um grupo de quatro bailarinos do lado esquerdo que, embora apareçam caracterizados da mesma maneira que os demais, diferenciam-se do conjunto pela estatura mais baixa.⁵⁴ Não é possível afirmar se seriam crianças ou anões, mas é provável que tal grupo diferenciado assumisse movimentação ou disposição espacial diversa do restante.

As imagens evidenciam ainda outras formas de disposição espacial, como fileiras intercaladas (figura 13), dispostos em quadrado ou losango, em círculo ou semicírculo, ou mesmo dispostos geometricamente sobre um tabuleiro desenhado no chão, como é o caso da entrada que apresenta um “jogo da raposa e das galinhas” (figura 14). Em alguns desenhos representam-se dois tipos de personagens diferentes, o que poderia determinar uma estrutura coreográfica baseada em duas formas de movimentação diferentes, realizadas simultânea ou intercaladamente (figura 5). Por vezes, os dois tipos aparecem na formação de duplas: na figura 15, observamos duas duplas compostas, cada uma, por uma bruxa e um monstro que interagem entre si, o que poderia evocar uma encenação, uma dança de pares e mesmo uma simetria entre a movimentação das duplas – padrão encontrado também na figura 9.

Os desenhos de Rabel, embora não tenham sido elaborados com tal objetivo, parecem revelar “impressões” e “qualidades” de movimento que possivelmente compuseram as danças das entradas de balés. Na entrada do Grande Cam,⁵⁵ por exemplo, representam-se quatro homens que se mantêm abaixados, com os joelhos bastante flexionados. Essa representação dá a entender movimentos mais rasteiros, pesados e rústicos – ao mesmo tempo, a postura contribui para amplificar a diferença hierárquica desses homens em relação à figura principal, que aparece no alto, em cima de um camelo. Outra qualidade de movimento é evidenciada na *Entrée des glisseurs* (figura 16), em que os bailarinos, representando povos de terras geladas, aparecem estendidos no chão numa ação de deslizar, escorregando e arrastando-se como se de gelo fosse feito o chão.

54 Cf. *Musique servant de récit au Grand Ballet, dix-sept figures*, INV. 32652.

55 *Entrée du 'grand Can et de ses suivants', six figures et un chameau*, INV. 32640.



Figura 13 – Desenho *Entrée des Espanols, huit figures.*
Album Daniel Rabel, INV. 32646.

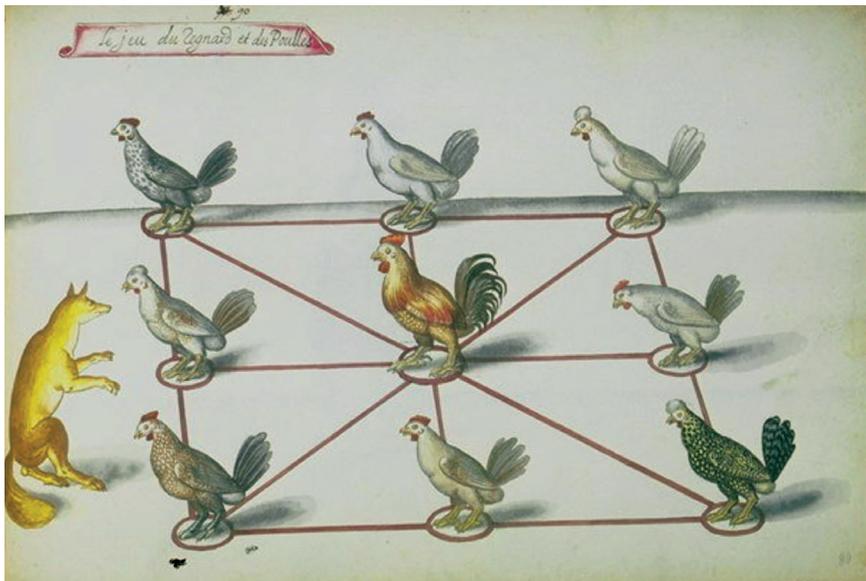


Figura 14 – Desenho *Le jeu du renard et des poules.*
Album Daniel Rabel, INV. 32688.



Figura 15 – Desenho *Entrée des sorcières et des monstres*.
Album Daniel Rabel, INV. 32673.



Figura 16 – Desenho *Entrée des glisseurs, six figures*.
Album Daniel Rabel, INV. 32634.

Em muitos desenhos – particularmente nos temas de seres fantásticos, como duendes, espíritos e demônios – a representação das figuras humanas passa impressões de movimentos rápidos, leves e saltados, na medida em que as pernas e os braços são desenhados no ar, o tronco e a cabeça inclinados em vários ângulos. Na *Entrée des lutins* (figura 17) e na *Entrée des diables*,⁵⁶ os joelhos dobrados passam a impressão de maior mobilidade, o tronco inclinado para um dos lados transfere o eixo do corpo que se apoia sobre uma das pernas, enquanto a outra fica fora do chão – os braços abertos completam a sensação de que os bailarinos saltitam de uma perna à outra com agilidade e leveza. Da maneira semelhante, a imagem dos “espíritos que jogam bola” transmite claramente a agitação dos corpos, movimentos, olhares e da própria bola, cuja posse é disputada.⁵⁷

Na representação dos “camponeses bêbados”,⁵⁸ a ebriedade se evidencia nos corpos em desequilíbrio,⁵⁹ assim como a espontaneidade e rusticidade das posturas e das danças populares, que eram assim definidas em contraposição ao equilíbrio, refinamento e regramento da dança nobre. As posturas angulosas de braços e pernas, somadas às roupas, chapéus e máscaras, transmitem impressão de movimentos e gestos cômicos na *Entrée des esperlucattes*.⁶⁰ Em contraposição, a figura 18 traz a representação de dançarinos em movimentos delicados e harmoniosos, corpos elegantemente verticalizados e equilibrados, linhas alongadas para pernas e braços, neste único desenho da coleção que representa e nomeia uma forma específica de dança: a sarabanda – dança em compasso ternário e andamento lento, frequentemente dançada ao som da guitarra e de castanholas, de origem espanhola (ou originária da América espanhola) e incorporada à dança

56 *Entrée des diables*, INV. 32674.

57 *Entrée des follets jouant à la balle, huit figures*, INV. 32672.

58 *Autre entrée des paysans ivres, cinq figures*, INV. 32657.

59 Essa qualidade de movimento também aparece na entrada em que os bailarinos representam “bilboquets”, brinquedo composto por uma esfera de madeira presa a uma haste por uma corda. Cf. *Entrée des bilboquets, huit figures*, INV. 32687.

60 *Entrée des esperlucattes*, INV. 32616.



Figura 17 – Desenho *Entrée des lutins*, quatre figures.
Album Daniel Rabel, INV. 32666.



Figura 18 – Desenho *Danseurs de sarabande*.
Album Daniel Rabel, INV. 32647.

francesa (no baile e no teatro) desde a primeira metade do século XVII, tornando-se um exemplo representativo da “belle danse”.⁶¹

Dentro da coleção, quatro desenhos trazem personagens espanhóis – “Entrada dos espanhóis”,⁶² “Entrada dos que tocam guitarra”,⁶³ “Entrada do peregrino espanhol e seu valete”⁶⁴ e a entrada dos “Cantores de Granada”⁶⁵ –, tipo social muito recorrente nos espetáculos franceses no século XVII, particularmente nos balés de corte, onde não faltam “entradas de espanhóis”.⁶⁶ Geralmente, o espanhol é caracterizado pela vestimenta séria em cores escuras, pelas capas, volumosas golas franzidas (rufos), chapéu específico, bigode e barba, vestidos comportados para as mulheres, como se pode notar na figura 13 – um estereótipo que o caracteriza pela sobriedade, extrema religiosidade e pela propaganda antiespanhola, veiculadas pela “lenda negra” em meio às guerras do período. Pode-se supor que tais entradas fossem acompanhadas por música em estilo espanhol, castanholas e guitarras, e que também trouxessem o estilo (e o estereótipo) espanhol nos gestos, movimentos, caráter e em formas de dança tipicamente ibéricas.

O uso da pantomima e do gestual teatralizado também pode ser percebido nos desenhos de Rabel. Na entrada do Cacique africano e seu séquito,⁶⁷ uma figura masculina colocada à frente dos demais leva um apito à boca e com o outro braço levantado faz um gesto a chamar as outras pessoas que compõem o cortejo para junto do cacique, que é carregado em cima de um elefante. Na “entrada dos mendigos”, dois personagens gesticulam com os braços de modo a evocar humildade (um deles com tronco envergado à frente) e também mostrar as roupas esfarrapadas, apesar das posições de pés elegantemente dispostas “en dehors”.⁶⁸ Na “entrada dos congelados”

61 Sobre as características formais e históricas da sarabanda, cf: Harris-Warrick e Lecomte 1992: 634.

62 *Entrée des Espanols, huit figures*, INV. 32646.

63 *Entrée des joueurs de guitare, quatre figures*, INV. 32645.

64 *Entrée du pélerin espagnol et de son valet, deux figures*, INV. 32662.

65 *Chantres grenadins, trois figures*, INV. 32643.

66 Sobre a representação dos espanhóis e da Espanha nos balés de corte franceses, cf. Rico Osés 2012.

67 *Entrée du Cachique et de sa suite*, INV. 32639.

68 *Entrée des Gueux*, INV. 32655.

(figura 19), referente aos povos da parte norte do globo, os personagens trazem o corpo contraído – joelhos, cotovelos e costas flexionados – simulando frio e tremor e gesticulam para aquecer as mãos perto do fogo. A disposição dos personagens em torno de uma figura ao centro que leva um pote com fogo na cabeça e nas mãos, indica que provavelmente aquela dança era toda disposta em círculo (ou semicírculo) em volta do fogo, que assume um lugar central e centralizador da cena. Já na *Entrée des faux monnayeurs*,⁶⁹ os “falsos fabricantes” simulam o ofício de forjar moedas, gesticulando com auxílio de ferramentas sobre uma mesa.

Destaca-se a “Segunda entrada dos caçadores americanos” (figura 20) em que os personagens estão com as pernas afastadas, joelhos flexionados, em posição de atenção e preparação para o ataque, trazendo em uma das mãos um espelho e na outra uma rede. Embora o arco e a flecha sejam os atributos mais icônicos do nativo americano na representação europeia da época e estejam diretamente relacionados à atividade da caça, os inventores do balé preferiram prescindir dos esperados artefactos. Segundo o libreto do *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*,⁷⁰ os americanos entravam caçando papagaios com pequenos espelhos e redes, o que além do caráter cômico, revela uma técnica engenhosa para atrair e em seguida capturar as aves,⁷¹ o que é bastante sugestivo de movimentos de caça, espreita e lançamento das redes.

69 *Entrée des faux monnayeurs*, INV. 32675.

70 Bordier 1626: 3.

71 “Les Perroquets fuyent de nous, / En vain les mirouers on leur monstre, / Leur fuitte nous apprend qu’ils ont fait un rencontre / D’autres qui leur semblent plus doux.” Cf. Idem: 11.



Figura 19 – Desenho *Entrée des gelés*.
Album Daniel Rabel, INV. 32636.



Figura 20 – Desenho *Seconde entrée des américains chasseurs*.
Album Daniel Rabel, INV. 32623.



Figura 18 – Desenho *Danseurs de sarabande*.
Album Daniel Rabel, INV. 32647.

Segundo Nicolas de Saint-Hubert em seu tratado *La manière de composer et faire reussir les ballet* (1641), o primeiro sobre a composição de balés, é preciso lançar mão tanto da *belle danse* quanto de danças mais simples – ou que não obedeçam as regras dos mestres de dança –, contanto que se observe a necessidade de utilizar o tipo de dança mais adequado ao tema e ao caráter que se queira representar, e que pode ser sério ou grotesco.⁷² Ao considerar o balé uma “comédia muda”, Saint-Hubert também defende a íntima relação entre os figurinos e as ações, de maneira que evidenciem aquilo que se quer representar.⁷³

72 “Il faut asubietir la dance & les pas aux Airs, aux entrées, & ne pas faire dancer vn Vigneron ou vn porteur d'eau, en Cavalier ou en Magicien, & voudrois que chacun dancast suiuant ce qu'il represente.” Cf. Saint-Hubert 1641: 13.

73 “Le Ballet estant une Comédie muette, il faut que les habits & les actions fassēt recognoistre ce que l'on y represente, & le maistre à dancer doit faire les pas & les figures en sorte que l'on puisse dancer avec ce que l'on doit porter sur soy, & tout en sera beaucoup mieux.” Cf. Idem: 14.

Em conformidade com esse preceito de composição, os desenhos de Daniel Rabel nos revelam posições, gestos e movimentos que evidenciam tanto o caráter sério e a dança formal – marcados pela verticalidade, equilíbrio, refinamento, gestos comedidos e decorosos, posições “en dehors”, corpo elevado e figurino elegante – quanto o caráter e o gesto grotesco – caracterizados pelos joelhos dobrados, pernas abertas, colunas arqueadas, acrobacias, pés “para dentro”, gestos angulosos, extravagantes e cômicos. Esse contraste é bastante perceptível quando se compara a sobriedade e a elegância representada na “Entrada dos fantasmas” (figura 10) ou na *Entrée des fantasmques*⁷⁴ com a postura atarracada dos “doutores persas” (figura 8), os gestos expansivos das bruxas e monstros (figura 15), ou ainda, os “pés para dentro”⁷⁵ que se nota em um dos pajens da viúva de Bilbao (figura 4). Neste estudo, buscou-se investigar elementos das danças que compunham os balés representados na corte francesa durante o reinado de Luís XIII a partir, sobretudo, dos desenhos de Daniel Rabel para figurinos de balé – fontes imagéticas privilegiadas sobre o gênero. Embora os aspetos formais da dança sejam tão efêmeros quanto pouco documentados, consideramos que tais desenhos oferecem pistas iconográficas preciosas que podem – em cruzamento com outras fontes escritas – nos aproximar da questão, possibilitando a elaboração de hipóteses verosímeis sobre o gestual, os movimentos e a composição coreográfica nesses *ballets de cour*.

É preciso, no entanto, reconhecer e ponderar sobre os limites dessas tentativas de apreensão, que jamais serão absolutas ou definitivas. Cabe questionar, por exemplo, sobre o estatuto de representação da imagem na época Moderna: nesse contexto, a imagem retrata o real ou as convenções sobre a realidade? Seria ingênuo aceitar simplesmente que todos os traços e posturas apresentados nos desenhos de Rabel retratassem fiel e completamente os movimentos realizados pelos bailarinos nos referidos balés. Mas ainda que os desenhos expressem, como é provável,

74 *Entrée des fantasmques*, INV 32693.

75 As posições de pés “para dentro” são chamadas de “falsas posições de pés” no tratado *Chorégraphie*. Cf. Feuillet 1700: 8. Tais posições caberiam melhor à representação grotesca e só aparecem escritas em partituras coreográficas do século XVIII quando destinadas a danças teatrais de caráter, vinculadas a personagens como o Arlequim, por exemplo.

as convenções formais de representação da época, ainda assim parece-nos válido considerá-los, na medida em que revelam os valores e as aspirações associados à dança e ao gesto, bem como os efeitos pretendidos. Ainda que tais movimentos não tenham sido necessariamente realizados numa determinada entrada ou num balé específico, podemos induzir que fizessem parte de um repertório de possibilidades de movimentos, gestos e encenações, ao qual provavelmente se recorria para a elaboração de espetáculos no início do século XVII francês.

REFERÊNCIAS

CANOVA-GREEN, M-C. (2010). *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*. Vol. I. Toulouse.

«-» (2012). *Ballets pour Louis XIII. Ballets burlesques pour Louis XIII: danse et jeux de transgression, 1622-1638*. Vol. II. Toulouse.

CHRISTOUT, M-F. (2005). *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 – Mises en scène*. Nouvelle édition. Paris.

DUROSOIR, G. (2004). *Les ballets de la cour de France au XVIIe siècle ou le fantasmes et les splendeurs du Baroque*. Genebra.

GINZBURG, C. (1989). *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo.

HARRIS-WARRICK, R e LECOMTE, N. (1992), "Sarabande", in M. Benoît (dir.), *Dictionnaire de la musique en France*. Paris, 634.

MCGOWAN, M. (1963). *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*. Paris.

«-» (1980). *The Court Ballet of Louis XIII: a collection of working designs for costumes 1615-1633*. Londres.

RICO OSÉS, C. (2012). *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*. Genebra.

ROUCHER, E. (2012). "Chorea, Jocus, Ludus: de la danse comme 'double jeu' dans le Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain", in T. Leconte (org.), *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625: un ballet royal de « bouffonesque humeur »*. Tours, 207-247.

FONTES

Album Daniel Rabel. Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des dessin, INV. 32602 a 32693. Disponível em: <http://arts-graphiques.louvre.fr/resultats/oeuvres>. Acesso em 25/07/2020.

ARBEAU, T. (1589). *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres.

(1610). *Ballet de Monsieur le Duc de Vendosme*, dancé luy douziesme en la ville de Paris, dans la grande salle de la maison Royale du Louvre. Puis en celle de l'arsenac, le dix-sept, et dix-huictiesme iour de Ianvier 1610. Paris.

BEAUJOYEULX, B. (1582). Balet comique de la Royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere. Paris.

BORDIER, R. (1626). *Grand bal de la Douairière de Billebahaut*. Ballet dansé par sa Majesté.

CAROSO, F. (1581). Il ballarino. Veneza.

«-» (1602). Nobilità di Dame. Veneza.

(1617). *Discours au vray du ballet dansé par le Roy*, le dimanche XXI^e jour de janvier. M. Vlc. XVII. Avec les desseins, tant des machines & apparences differentes, que de tous les habits des masques. Paris.

FEUILLET, R-A. (1700). *Chorégraphie*, ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris.

MÉNESTRIER, C-F. (1682). Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre. Paris.

NEGRI, C. (1602). Le gratie d'amore. Milão.

«-» (1604). *Nuove inventioni di balli*. Milão.

RAMEAU, P. (1725). Le maître à danser. Paris.

SAINT-HUBERT, N. (1641). La manière de composer et faire reussir les ballet. Paris.

(Página deixada propositadamente em branco)

DE D. JOÃO V A D. JOSÉ I – O PAPEL DA DANÇA NA RECONFIGURAÇÃO SOCIAL¹

Alexandra Canaveira de Campos

ICNOVA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

ORCID: 0000-0002-1590-1405

Reconhece-se, no tempo de D. João V, uma renovação da dinâmica da vida de corte, graças a um contexto de estabilidade política e de prosperidade financeira. Porém, quando nos referimos a esta renovação, quais as práticas que se reconfiguram e quais os novos hábitos que ganham relevância? A perspectiva de análise que apresentamos questiona as dimensões e as práticas do que denominamos protocolo social e artístico de corte e em que medida este protocolo foi mais um instrumento de reconfiguração do poder. Abordaremos, essencialmente, uma cultura de representação e os seus modelos, e, em particular, o papel da dança como um dos instrumentos de reconfiguração.

O poder político de D. João V assentou grandemente numa institucionalização da sociedade de corte. Não havendo mais a função da guerra e da defesa do território para distinguir um nobre, é necessário reforçar o poder simbólico de outros mecanismos de distinção. Assim, a aristocracia da dinastia de Bragança vai-se estruturando em função da sua integração na corte – um espaço físico e mental, onde se aceitam regras e se seguem modelos. É central, por isso, na lógica de funcionamento da corte, a ideia de representação, pois ela está na base da

¹ A parte inicial deste artigo, relativa ao reinado de D. João V, teve uma primeira versão incluída no texto coletivo: Campos (*et al*) 2017: 397-422.

construção de um protocolo social e artístico, isto é, de uma lógica de coexistência entre modelos de representação social da corte e modelos de programação artística. Qualquer momento de sociabilização da corte, seja ele político, social, religioso ou artístico, reafirma uma disciplina de hierarquias e tem de ser, por isso, ritualizado. O ritual contribui para a representação codificada de uma hierarquia social, numa certa programação do olhar.² São frequentes, no início do reinado de D. João V, as referências a conflitos de precedências, nobiliárquicos e eclesiásticos.³ Porque o Antigo Regime assenta num forte disciplinamento social, surgem várias normativas e leis. Por exemplo, o alvará que se publica em 1739, conhecido como a *Lei dos Tratamentos*, vem esclarecer perante a corte, através da formalidade e do capital simbólico do tratamento, a posição e a importância de cada um – porque “se confunde a ordem e se perverte a distinção [o que torna] os tratamentos estimáveis”.⁴

Nas múltiplas entradas da *Gazeta de Lisboa* ou das *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, é inevitável uma lógica de programação da sociabilidade da corte, não só pela sua calendarização como pelas suas descrições. Uma das expressões mais frequentes que se pode ler é “terem decorrido os festejos de forma costumada”, o que denota uma ritualização do fenómeno festivo, em que, novamente, se controlam e se representam hierarquias, através de um protocolo próprio.

As ocasiões festivas são variadas (nascimentos, batizados, aniversários, dias de nome, casamentos, entre outros eventos e datas) e evidenciam uma forte coordenação entre o programa cortesão e o programa litúrgico. Diferentes funções vão corresponder a diferentes práticas sociais e artísticas. Assim sendo, a tal “forma costumada” referia-se ao protocolo vigente no ritual,

2 Consultar o contributo de André Filipe Neto sobre os “programas do olhar” na reconfiguração da corte nos séculos XVII e XVIII, no texto coletivo: Campos (*et al*) 2017: 397-422.

3 Logo na cerimónia de aclamação há uma questão de precedências entre as damas da corte e a duquesa de Cadaval, o que leva a que esta se abstenha de estar presente no momento solene. Ataíde D.L. 1990: 192.

4 “Ley porque se determinaõ os tratamentos, que se devem usar nestes Reynos, e Senhorios de Portugal” (1.ª ed. 1754) 1950: IV-I, 383. Nesta época, produzem-se vários documentos de disciplinamento social: “Na verdade e de acordo com a ideologia que o enforma, o Estado Absoluto persegue a via da disciplina: o vestuário é o objecto de regulamentação legal sucessivamente em 1708, 1742 e 1749 e, em 1739, um alvará vem mesmo ordenar rigorosamente os tratamentos honoríficos, procurando reforçar a imobilidade do corpo social.” Pimentel 2002: 46.

por exemplo, do beija-mão, da leitura de um Panegírico, da assistência a um momento teatral ou musical ou da participação num baile.

É ainda importante observar a duplicidade da vida de corte: a vivência aparentemente privada de uma função nunca negligencia o efeito público de representação que a mesma pode ter, precisamente pelo poder simbólico do protocolo social e artístico que está na sua base. Tomemos a lógica dos *appartments* de corte. É, fundamentalmente, com D. Maria Ana de Áustria que começamos a encontrar estes espaços público-privados – numa clara influência francesa – onde se toca e se ouve música, se dança, se lê e se conversa... e onde se observa quem está presente (e de que forma está presente), e, também, quem está ausente. Os níveis de acesso são diferentes, mas a lógica de uma representação pública de poderes é constante.

Acresce também que estes espaços de sociabilidade áulica refletem uma lógica de programação artística. O hábito de compor e tocar serenatas por dias de nome e de aniversário na corte foi fundamentalmente introduzido por D. Maria Ana de Áustria e, mais tarde, acompanhou a Infanta D. Maria Bárbara de Bragança para a corte de Madrid. Não só a Infanta D. Maria Bárbara (que também compunha e tocava) levou consigo a sua biblioteca musical, que continuou a enriquecer já em Madrid, fazendo assim circular peças entre as duas cortes, como também se sabe que composições feitas para membros da Casa Real portuguesa foram mais tarde tocadas para membros da Casa Real espanhola, alterando-se apenas o destinatário das composições. Quando se dá a troca de princesas na Ribeira do Caia, em 1729, dá-se também, inevitavelmente, uma troca de práticas e de modelos, num claro sinal de paridade entre as duas coroas.⁵

A partir do momento em que nos referimos a uma ideia de programação de sociabilidades e de programação artística, estamos também a discutir modelos de representação. Há uma conjuntura estética europeia que justifica a convivência de diferentes modelos, mas que também os hierarquiza. No

⁵ Nesta troca, incluem-se, igualmente, os artistas – embora tenha sido um músico português, Francisco António de Almeida, a acompanhar a comitiva portuguesa ao Caia, foi depois Domenico Scarlatti que, após ter estado em Portugal como mestre de música da Infanta entre 1720 e 1728, voltou a ser mestre de música da princesa em Madrid, onde ficou até ao fim da sua vida. Para o estudo da biblioteca musical de D. Maria Bárbara de Bragança: Fernandes 2018.

cenário português, sob a dinastia dos Habsburgo, a dupla influência dos modelos culturais espanhol e italiano é praticamente exclusiva. Se, depois da Restauração, Portugal vai aproximar-se de outras casas dinásticas, consolidando a autonomia da casa de Bragança, não é sua intenção deliberada afastar-se destes modelos culturais. No entanto, a perda de protagonismo do modelo espanhol é inevitável por uma lógica política, mas também, e sobretudo, estética.

No início do reinado D. João V, ainda são zarzuelas que se oferecem nos aniversários de membros da família real (paulatinamente, e por grande influência da rainha, que traz consigo novas práticas da Corte Imperial Austríaca, vai-se introduzindo o hábito das serenatas), e ainda são vilancicos que se ouvem na maioria das festividades religiosas da Capela Real (só em 1716 é que os vilancicos são suprimidos do cerimonial litúrgico real, mantendo-se em prática noutras igrejas, pelo menos, até 1722, inclusive). No entanto, é precisamente durante este reinado, e por vontade expressa do monarca, que se adopta o modelo litúrgico italiano. Com a elevação da Capela Real a Patriarcal, em 1716, está criada a conjuntura para a construção simbólica de uma essência religiosa da autoridade política.⁶

A presença de artistas italianos e, também já, franceses resiste mesmo às mudanças dinásticas nas coroas ibéricas. Aliás, o segundo casamento de Filipe V, com Isabel de Farnésio, vai incentivar o acolhimento de artistas italianos, a par da chegada de artistas franceses. Observação semelhante se pode fazer acerca do casamento entre D. João V e D. Maria Ana de Áustria. Se, por um lado, o casamento pretende marcar uma proximidade aos Habsburgo Austríacos, além do modelo romano, que lhes estava diretamente associado, a atração pelo modelo francês é inevitável. Modelo esse que, no que diz respeito às práticas artísticas, chega primeiro por intermédio de artistas italianos (passando quase todos por Espanha), e, só depois (fundamentalmente só

6 A elevação da Capela Real a Patriarcal, com um protocolo artístico claramente definido, permitiu trazer muitos artistas estrangeiros (italianos sobretudo) para Lisboa e, com a criação da Academia Portuguesa de Roma, financia-se a ida de vários músicos portugueses (entre outros artistas) para estudarem em Roma. Trata-se, claramente, de um mecenato régio que procura seguir um novo modelo com um objetivo de abertura e renovação. Sobre estes temas, incluindo a adopção do modelo litúrgico italiano, Cristina Fernandes tem muita obra publicada. A título de exemplo: Fernandes 2010.

após o fim da Guerra de Sucessão), diretamente por artistas franceses, cuja presença é sobretudo notória na área da dança.⁷

França consegue construir um modelo de referência política, social e cultural para a Europa dos séculos XVII e XVIII, modelo esse que está, inevitavelmente, presente nestes protocolos a que nos referimos. Divulga-se um modelo de governo, assente numa imagem de rei, monarca absoluto, personalizado na figura de Luís XIV. Um rei, inclusivamente, que dança com os seus cortesãos, que marcam a sincronia, donde apenas ele, centro da cena, se pode destacar, qual metáfora cósmica, em plena criação da figura de *rei-sol*.

Nem D. João V, nem Filipe V são este rei que dança. No entanto, este modelo francês de Luís XIV, esta imagem simbólica de um corpo político, é assumidamente copiado por estes monarcas. De novo, é a circulação de artistas, e consequentemente de modelos, que representa para a corte portuguesa a possibilidade de igualar este modelo francês.



Figura 1 - François Harrewyn, «Don Juan Quinto, XXIV Rey de Portugal». Manuel de Faria e Sousa (1730), *Historia del Reyno de Portugal*, Antuérpia: 436. O modelo francês de Luís XIV é assumidamente copiado por D. João V, como por outros monarcas, o que, aliás, é mais um sinal de que a monarquia portuguesa está já em posição de equiparação com outras coroas europeias. Esta gravura de François Harrewyn foi feita para uma obra castelhana, editada em Antuérpia, e é baseada, supostamente, numa pintura do francês Jean Ranc (1674-1735), que visitou Portugal em 1729 para, a pedido de Felipe V, pintar a família real portuguesa para o Palácio Real de Madrid. Ranc foi discípulo de Hyacinthe Rigaud, autor do célebre quadro de Luís XIV (1701, Museu do Louvre, Paris) que passa a ser encarado como o modelo de retrato régio. Além das tradicionais insígnias reais, o corpo ajusta-se a uma quarta posição de dança, com uma colocação *en-dehors* dos membros inferiores, e uma oposição do tronco e membros superiores – regras estéticas definidas pela técnica da dança.

7 Indica-se habitualmente o ano de 1735 como a data em que, com carácter definitivo, uma companhia de ópera italiana se fixa em Lisboa, passando a apresentar espetáculos também no âmbito da corte. Câmara 1996. Tome-se, ainda como exemplo, o cargo do mestre de dança da Casa Real: até 1724, eram portugueses ou castelhanos; nessa data, com o falecimento do mestre José Borques, o cargo passa a ser ocupado por franceses (Pedro Duya, 1724-1765?, François Sauveterre, 1767-1775) e italianos (Pedro Colonna, 1775-?). Tércio 1996; Campos 2009.

Este capital simbólico, muito funcional, torna-se central na conjuntura política europeia. D. João V e, também já, D. José reconhecem a necessidade desta ideia de protocolo social — no que diz respeito à lógica de recepção de modelos, a temporalidade de D. João V e de D. José é uma só. Com D. José, também há uma programação artística do poder, com o peso que o consumo da ópera ganha, de que a construção da Ópera do Tejo é um exemplo máximo. Contudo, o tempo de D. José obriga-nos a outras reflexões, que surgem, no entanto, no seio destes mesmos protocolos sociais e artísticos.

De tal modo estes modelos de representação social de que falámos se assumem como instrumentos de afirmação de uma disciplina e mecanismos de distinção social, que o modelo naturalmente se expande para outros meios sociais. E a dança, como arte social e arte performativa, apresenta-se como um bom exemplo de como o capital simbólico de “um corpo em sociedade” serve de mecanismo de reconfiguração de poderes: “on ne danse pas journellement, mais on se présente à chaque instant de sa vie; & [...] on juge de l'éducation qu'ont reçoivent les jeunes-gens par leur maniere de se présenter.”⁸

Os primeiros tratados de dança impressos em Portugal, em meados do século XVIII, durante o reinado de D. José, são, em primeiro lugar, fruto de uma dinâmica artística interna promovida pela própria coroa, claramente inserida num contexto europeu de trocas culturais.⁹ Tomemos uma citação do prólogo do *Tratado dos principaes fundamentos da dança* (1767), de Natal Jacome Bonem, com uma referência ao monarca D. José:

“entre todas as Artes, que se tem aperfeiçoado debaixo do seu governo [...] a dança tem feito os mais rapidos progressos; e se vé todos os dias sobre os tablados, ou theatros de Lisboa; este novo genero de spectaculos debaixo do nome de Opera, que inventaraõ os Romanos, e os Venezianos”.¹⁰

8 Mereau 1760: [VI].

9 Cabreira (trad.) 1760; Pantezze 1761; Bonem 1767. Sobre estes tratados e a sua relação com a tratadística de dança da época: Campos 2009.

10 Bonem 1767: 3-5.

A ópera, onde a dança começa por se enquadrar como um *intermezzo*, na dimensão teatral da sua atividade, foi uma das grandes paixões de ambos os monarcas. Com D. José, a renovação da vida de corte acentua-se e ganha novos contornos, com o afastamento da imposição religiosa nos divertimentos cortesãos e uma promoção da vida artística fora do circuito fechado do paço, de que, mais uma vez, a Ópera do Tejo é um claro exemplo, assim como a proliferação e o aumento de protagonismo das assembleias. A prática da visita, da arte da conversação, do jogo, da música, do teatro e, claro, da dança, são cada vez menos exclusivas da corte e cada vez mais do uso civil ou “mundano”. O ideal de cortesia vai dando lugar a outros termos caracterizadores destas novas formas de sociabilidade, como “honestidade”, “polidez” e “civildade”. Não significa isto, necessariamente, uma nova ordem social, mas antes um maior contato e relacionamento entre diferentes estratos sociais e um acesso mais facilitado, mas não isento de controvérsia, a símbolos e práticas de distinção. A sociedade de Antigo Regime mantém-se conservadora na sua hierarquia e nos seus símbolos identificadores. Nuno Gonçalo Monteiro apelida estas novas sociabilidades da “ilusão dos salões”. Promove-se uma certa troca cultural, sobretudo de iniciativa burguesa, e um convívio entre diferentes estratos, aceitam-se novos espaços e práticas, mas a aristocracia colocava-se sempre numa posição de superioridade e mesmo de sobrançeria relativamente ao esforço que as novas elites urbanas tinham de prestar nesta dinâmica social.¹¹

As assembleias, onde a dança está presente, são bem representativas destas novas formas de práticas sociais. Eram, normalmente, espaços fechados com entrada regulamentada e destinados a grupos identificados pelo estatuto, riqueza e também pela nacionalidade. As comunidades estrangeiras

11 Segundo o historiador, a “ilusão dos salões [...] significa, finalmente, que não era esse o terreno decisivo por onde passava a construção das identidades e das distinções sociais, pelo menos ainda nos primeiros anos de Oitocentos”. Monteiro 1998: 425. É ainda importante relacionar este contexto social com as consequências do terramoto de 1755, com a dinâmica política do futuro marquês de Pombal, com as comunidades crescentes de negociantes estrangeiros, entre outras circunstâncias. A reconstrução de Lisboa dá espaço ao protagonismo da burguesia que, valendo-se da sua formação e condições financeiras, ganha influência política, enquanto o poder simbólico da aristocracia foi, logicamente, prejudicado pela catástrofe. Sobre estes temas, consulte-se também, entre outros: Lousada 1995; Câmara 2000; Pimentel 2002.

(constituídas, fundamentalmente, por diplomatas, militares, letrados e grandes negociantes) eram os principais promotores destes espaços de sociabilidade cultural e de lazer, como nos demonstra bem a dedicatória do tratado de Julio Severin Pantezze, dirigida à Casa da Assembleia do Bairro Alto, com referência à Nação Inglesa, normalmente identificada com a casa do músico Pedro António Avondano – um espaço privado tornado público. Esta é a única obra portuguesa que se dedica ao ensino das contradanças (*countrydances*, na sua origem inglesa) e é, precisamente, oferecida a uma Assembleia.¹²

Assim, é, em segundo lugar, nesta dinâmica de renovação social que também é necessário contextualizar a publicação dos tratados de dança portugueses. Estes manuais didáticos divulgam um modelo cortesão, tornando-o acessível e reproduzível fora do espaço da própria corte. No fundo, a prática de dança ensinada nestas obras pretende veicular, de forma bem explícita, normas de sociabilidade. Assim, a organização mais convencional da tratadística de dança ocupa-se, em primeiro lugar, com o ensinar a saber estar (capítulos sobre a postura e a forma correta de caminhar), depois a saber conviver (com a descrição das reverências e regras de etiqueta) e, finalmente, a saber dançar (com o ensino das posições de base, dos passos, das figuras, dos estilos das diferentes danças, e, por fim, das coreografias).¹³

A primeira tentativa de institucionalização de um modelo de educação cortesão e secular permite-nos acrescentar alguns elementos sobre o papel da dança nesta reconfiguração social. Referimo-nos ao Real Colégio dos Nobres, inaugurado em 1766 pelo conde de Oeiras, futuro marquês de Pombal – a sua criação surge

12 Pantezze 1761. Perde-se, depois, o rasto à casa de Avondano, no entanto, sabe-se que a comunidade britânica não esmorece na sua sociabilidade organizada, bem pelo contrário. Se, em 1771, há referências a uma *very large room* de localização desconhecida, tendo já estipulada a admissão nos bailes e as formas de pagamento, em 1783, alguns membros da Feitoria Inglesa e outros negociantes ingleses decidem arrendar umas casas ao 4.º marquês de Marialva com o fim de aí instituir a *Assemblea Britanica*. Nela “podem fazer parte qualquer outros estrangeiros de boa posição, mediante o pagamento de 80 cruzados pelo tempo que vai do mês de Novembro ao princípio da Quaresma. Os viajantes que se não demoram, no país, mais de seis semanas, são isentos de quotização e têm entrada livre, logo que uma vez foram apresentados. As pessoas pertencentes ao corpo diplomático não pagam nada.” Ruders 1981: 174. Ver também Madureira 1990: 78 e 81.

13 Remetemos para a nossa dissertação de mestrado, em que, além de desenvolvermos um estudo sobre este género de dança, também fazemos uma análise de fundo destes três primeiros tratados de dança impressos em Portugal, enquadrando-os no contexto da tratadística de dança europeia. Campos 2009.

integrada numa reflexão mais abrangente, inserida no espírito das Luzes, pela sua preocupação com uma formação esclarecida, de moldes europeus, com uma proposta de programa curricular que investe no conhecimento científico e civil, onde o indivíduo aprende a estar em sociedade e nela contribui de acordo com a sua posição social. Destinado à nobreza do reino, acolhendo-a em regime de internato, com o objetivo de uniformizar a sua educação, controlar atitudes e aspirações sociais, o colégio acaba por ser encarado como um espaço de promoção hierárquica para recém-titulares, essa nova fidalguia constituída a partir das elites urbanas de financeiros e comerciantes.

O programa curricular do colégio procurava promover a formação intelectual e física dos alunos, com as atividades de distinção da nobreza – a esgrima, a equitação e a dança, a qual era destinada aos alunos com mais de 9 anos de idade. Um dos tratados de dança portugueses, o de Natal Jacome Bonem, publicado no ano a seguir à inauguração do Colégio, seria seguramente o manual curricular desta disciplina (indicação que era exigida pelos estatutos), pois não só recebe a aprovação do mestre de dança do colégio, o italiano André Alberti Tedesquino, como surge listado num catálogo da livraria do colégio redigido nos inícios do século XIX. Faz assim sentido que Bonem dedique o seu tratado «a toda a Nobreza Portuguesa», tornando-se numa obra de referência naquela que foi a primeira tentativa, embora completamente gorada, de oficializar um programa para o ensino da dança.¹⁴

O centro criador e depositário de todo este saber encontra-se na corte, sendo esta, simultaneamente, um espaço de aprendizagem e de disciplinamento. Saber dançar e, conseqüentemente, saber estar e apresentar-se, faz parte da figura cortesã. A evolução destes conhecimentos faz-se pela observação do outro e, na base, pelo exemplo do rei, como “primeiro cortesão”. Na corte, não basta ser, há que parecê-lo também. Quando o modelo passa a ser reproduzido por outras camadas sociais, com um intuito claro de reconfiguração de poderes, a referência de base, no entanto, nunca se perde. A dança, com a sua capacidade de encenação de um corpo simbólico, e de construção da relação deste com o espaço e com os outros, torna-se numa disciplina social e numa prática artística de grande utilidade, tanto no contexto da sociabilidade cortesã como civil.

¹⁴ Algumas obras de referência para o estudo desta instituição: Aguilar 1935; Carvalho 1959; Hasse 1981: 21-28.

REFERÊNCIAS

"Ley porque se determinaõ os tratamentos, que se devem usar nestes Reynos, e Senhorios de Portugal", *Provas da história genealógica da Casa Real portuguesa* (1950), SOUSA, A.C. (org. 1.ª ed. 1754), ed. ALMEIDA, M. L., PEGADO, C. (ed.), Coimbra.

AGUILAR, M.B. (1935), *O Real Colégio de Nobres (1761-1837)*, Lisboa.

ATAÍDE, T.C., 1.º conde de Povolide [D.L. 1990], *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1.º Conde de Povolide*, SALDANHA, A.V.; RADULET, C.M. (introd.), Lisboa.

BONEM, N.J. (1767), *Tratado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama*, Coimbra.

CABREIRA, J.T. (trad.) (1760), *Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortesias, que convém a qualquer classe de pessoas*, Lisboa.

CÂMARA, M.A.T.G. (1996), *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*, Lisboa.

CÂMARA, M.A.T.G. (2000), «"A arte de bem viver". A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos», Tese de Doutoramento, Universidade Aberta de Lisboa.

CAMPOS, A.C. (2009), «Tratados de dança em Portugal no século XVIII. O lugar da dança na sociedade da época moderna», Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

CAMPOS, A.C., CEIA, S., GOUVEIA, A.C., NETO, A., NETO, H., (2017), «Lisboa e a Corte nos séculos XVII e XVIII: Perspectivas de uma reconfiguração (Mesa redonda)», ¿Decadencia o reconfiguración? Las monarquias de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724), eds. J. Martínez Millán, F. Labrador Arroyo, F. Paula-Soares, Madrid: 397-422.

CARVALHO, R. (1959), *História da fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa*, Coimbra.

Estatutos do Collegio Real de Nobres da Corte, e Cidade de Lisboa (1777), s. I.

FERNANDES, C. (2010), «O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807», Tese de Doutoramento, Universidade de Évora.

FERNANDES, C. (2018), "Maria Bárbara de Bragança's Music Library and the Circulation of Musical Repertoires in 18th Century Europe", *Le stagioni di Niccolò Jommelli (a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione e Iskrena Yordanova)*, Napoli: 901-929.

Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (2002-2005), 2 vols. (1729-1731 e 1732-1734), LISBOA, J.L., MIRANDA, T.C.P.R., OLIVAL, F. (coord.), Lisboa.

HASSE, M., "A educação física no Real Collegio dos Nobres de Lisboa (1761-1837)", *Ludens*, 5-4 (Jul./Set. 1981): 21-28.

- LOUSADA, M.A. (1995), «Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834», Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MADUREIRA, N.L. (1990), *Lisboa. Luxo e distinção. 1750-1830*, Lisboa.
- MEREAU (1760), *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha.
- MONTEIRO, N.G. (1998), *O crepúsculo dos grandes. A casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*, Lisboa.
- PANTEZZE, J.S. (1761), *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contra-danças*, Lisboa.
- PIMENTEL, A.F. (2002), *Arquitectura e poder – o Real Edifício de Mafra*, Lisboa.
- RUDERS, C.I. (1981), *Viagem em Portugal 1798-1802*, FEIJÓ, A. (trad.), CHAVES, C.B. (pref. e notas), Lisboa.
- SASPORTES, J. (1970), *História da dança em Portugal*, Lisboa.
- SILVA, A.M.P. (1829), *Catalogo da Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Lisboa.
- SOUSA, M.F. (1730), *Historia del Reyno de Portugal*, Antuérpia.
- TÉRCIO, D. (1996), «História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos», Tese de Doutoramento, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

(Página deixada propositadamente em branco)

TODAS SUERTES DE DANZAS... CARACTERIZAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DE FONTE COREOGRÁFICA NO PORTO DE 1751

Catarina Costa e Silva

CECH, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra
ESMAE, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

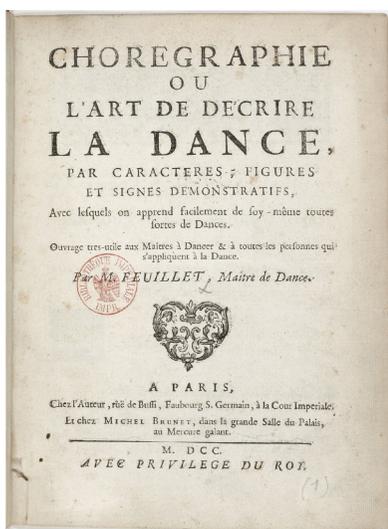
ORCID: 0000-0002-5833-1270

O estudo da dança na época moderna em Portugal tem vindo a ser enriquecido com importantes contributos sobre os testemunhos escritos, nomeadamente, sobre documentos que contêm orientações ou indicações coreográficas que nos permitem reconstituir a sua prática. O presente estudo foca um destes documentos sendo, no caso, o manuscrito de dança com a cota 1394 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, cujo autor Félix Kinski na página que antecede a folha de rosto do manuscrito, identifica: *Libro de diferentes danzas que se estilan bailar en saraos politicos y en palacios de distintas cortes, para el senior D.n Manuel de Figueroa*. As circunstâncias de elaboração deste manual de danças continuam pouco claras, no entanto, tratando-se de um manuscrito - ainda que "com projeto de impressão em Paris"¹ – seria um documento para uso mais restrito ou familiar.² Curioso é observar as amplas intenções que Felix Kinski tem para este seu projeto. Intitulando-o *Choregraphie o arte para saber*

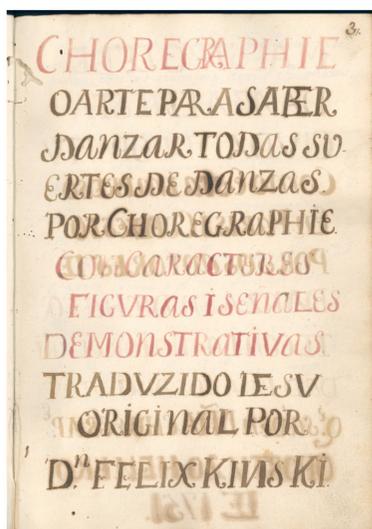
1 Sasportes, 1970: 176

2 Referindo-se à música manuscrita e impressa em Portugal no século XVIII, Maria João Albuquerque afirma: "A cópia manuscrita servia as necessidades de um projeto espetável, seguro,

*danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres, figuras i señales demonstrativas traduzido de su original por D.n Felix Kinski, maestro de danza en esta ciudad de Oportu, como esta impresso em Paris i compuesto por sus autores de danza en dicha corte com la maior claridade para los discípulos q.e saven danza choregraphique,*³ este mestre de dança parece ter a pretensão de traduzir a famosa obra de Raoul-Auger Feuillet (1659-1710?), editada em Paris em 1700, *Choregraphie*.⁴



BNF_RES-V-1633, Frontispício



BPMP Ms 1394, folha de rosto

Figura 1 – Frontispício de *Choregraphie* de Raoul-Auger Feuillet (Paris, 1700) e *Choregraphie* de Felix Kinski (Porto, 1751)

Este tratado francês é absolutamente incontornável já na época, pois explica os princípios e símbolos da notação de dança criada para registar a *Belle Danse* francesa, patrocinada por Luís XIV, *Le Roi Soleil* (1638-1715). Este tratado de notação tornou-se um instrumento político pois foi difundido por várias cortes da Europa ainda no início do séc. XVIII, no sentido de orientar os cortesãos para

quer este fosse privado ou institucional. (...) A edição impressa, por seu turno, tinha de procurar o seu público." Albuquerque, 2014: 40.

3 Segundo Sasportes, 1970: 176-177

4 Feuillet, Raoul Auger. *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs* ... Par M. Feuillet,.... 1700. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

o gosto francês, constituindo assim uma ferramenta de propaganda daquele monarca. A semelhança do subtítulo pormenorizado – enunciando caracteres, símbolos e figuras – poderá revelar a intenção de Kinski de empreender numa tradução da obra original. Contudo o manuscrito de Kinski, apesar da sua intenção de abarcar *todas as suertes de danças*, não é um tratado nem mesmo um compêndio da notação Beauchamps-Feuillet: não tem qualquer parte teórica ou notas explicativas, sendo apenas uma coletânea de 12 danças de renomados coreógrafos franceses como Guillaume Louis Pécour (1651?-1729), Claude Balon (1671–1744) ou Michel Blondi (1675-1737).⁵ Neste sentido, este manuscrito assemelha-se muito mais à natureza de *recueil* tão explorada igualmente por Feuillet nas várias edições de coletâneas de danças, compostas por si ou por outros coreógrafos ativos na corte francesa, que regularmente editou desde 1702.⁶

Estes *recueils* para além de constituírem, hoje em dia, um registo coreográfico precioso para a reconstituição histórica da dança, no contexto cortesão setecentista pretendiam, já na época, ser manuais de danças passíveis de serem lidos, possibilitando assim a prática efetiva das movimentações coreográficas por quem, obviamente, dominasse a referida notação. Para além disso, são também objetos gráficos de inquestionável beleza. Ora o lado estético parece ter sido também impulso de elaboração para Kinski. Nele registou 12 danças de par distintas, curiosamente de diferentes níveis de exigência e dificuldade, cuidando do lado plástico do manuscrito: para além do uso de cores distintas - identificando o cavalheiro a negro e a dama a vermelho – encontramos sinais de uso de compasso, por exemplo, para melhor traçar movimentações circulares. Contudo, este cuidado é questionado por outro tipo de evidências opostas como sejam, no registo musical, a ocorrência de compassos irregulares ou, no registo

5 “No manuscrito de Kinsky encontrámos apenas os desenhos, faltando o texto.” (Sasportes, 1970: 177); “O manuscrito de Kinski é uma tradução parcial de *Chorégraphie*, de Feuillet, que fora publicada em Paris, em 1700, completada, também parcialmente, com os *Recueils de danse* do mesmo autor. A falta dos textos explicativos das danças pode significar uma de duas; ou a obra está incompleta por extravio da componente escrita, ou ela jamais foi completada pelo seu autor, possivelmente porque a encomenda de Figueiroa apenas dizia respeito à notação coreográfica.” (Tércio, 1998: 164)

6 *1er Recueil de danses de bal pour l'année 1703 De la Composition de M. Pécour et mis au jour Par M. FEUILLET Me de Danse Auteur de la Chorégraphie*, 1702. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

coreográfico, a pouca precisão na notação de alguns passos e suas ligações. Por outro lado, as rasuras e algumas adaptações do conteúdo ao espaço de folha levam-nos a pensar que o cuidado não foi constante o que, necessariamente, despoleta questões como: a foliação terá sido cuidada, mas terá havido pressa na conclusão do manual? Teria sido este um projeto - como muitas vezes o eram estes manuais - de objeto para vender e com alguma urgência? Esta suposição baseia-se naquilo que era a prática corrente nestes casos nomeadamente no contexto português, como afirma Alexandra Campos:

“... o autor deste tipo de obras não assume a escrita como um trabalho autónomo. A sua elaboração deve ser entendida como uma fonte extra de rendimentos. Apesar de não termos encontrado nenhum caso evidente (note-se que os tratados portugueses também nos informam muito pouco sobre os seus autores), é possível que o próprio livro servisse como um meio de publicitar a outra atividade do autor. A forma como alguns mestres se apresentam, levam-nos a ponderar o recurso à venda de livros como uma forma de publicitar a sua profissão. De resto a obra pode satisfazer outra necessidade profissional.”⁷

Em busca de concordâncias entre os conteúdos deste manuscrito e outras fontes, encontramos 8 danças onde esta comparação é possível e, absolutamente necessária, para compreender o grau de fidelidade deste mestre às coreografias originais, as semelhanças e as diferenças em relação a outros registos secundários (como por exemplo, fontes espanholas) ou, em alguns casos, o nível da intervenção ou originalidade deste autor no registo das mesmas. Alguns aspetos levam-nos mesmo a pensar numa apropriação pouco fiel dos originais, por exemplo, na alteração inusitada dos títulos. Isto verifica-se, por exemplo, no caso do registo da dança – *loure* muito famosa na época por toda a Europa⁸ – *L’Aimable Vainqueur*, registado por Kinski como *Le Mable Vainqueur*. Esta alteração em particular e outras correspondem à não rara ocorrência na época de adaptação da grafia

7 Campos, 2009: 119-120

8 A mais famosa: a partir da ária *L’Aimable Vainqueur* na ópera de A. Campra *Hésione* (1700), o coreógrafo Louis Pécour cria coreografia de corte estreada no baile de Carnaval de 1701 perante Luís XIV. (Little, 1995, New Grove Dictionary)

de nomes ou designações à pronúncia dos mesmos. Ao mesmo tempo, poderá também questionar sobre a efetiva passagem de Kinski por França. Sendo todo o conteúdo literário presente no manuscrito escrito numa mescla entre português e espanhol, poderá reforçar tanto a ideia da sua proveniência original, como da sua residência em Espanha antes de se instalar no Porto.

De facto, este interessante mestre de dança ainda levanta muitas questões: qual a sua proveniência? Em que circunstâncias terá ido para o Porto? Terá sido convidado? No Arquivo Distrital do Porto existem alguns contratos notariais em que Kinski aparece designado como sendo natural de França⁹, mas também aparece como sendo natural da Polónia. Para além de informações de nacionalidade, há também informação sobre o seu percurso: antes de se fixar no Porto residia em Villanueva de Alcardete na Mancha, perto de Madrid. Através desses registos notariais ficamos a saber também que em 1742 residia na Rua de Santa Catarina das Flores (atual Rua das Flores, onde aliás se situava o Solar dos Figueiroa como adiante veremos), e em 1750 na Cordoaria. Isto é lembrado por Daniel Tércio¹⁰ (referindo menção anterior de Joaquim Ferreira-Alves) afirmando que Kinski reside “nos celeiros da Cordoaria [no Porto], onde apresentava comédias, danças e cantos. Provavelmente, dirigia uma companhia itinerante, sediada no teatro improvisado”. Este ofício de diretor de espetáculos é também referido por José Pedro Martins¹¹ referindo-se ao contrato presente no Arquivo Distrital do Porto celebrado entre o empresário Kinski e dois atores castelhanos, João Cantarol e Inácia de Gusmão que “se obrigavam (...) a trabalhar na companhia dele dito Felix Kinski para todo o exercício de comédias, representações e danças, (...) ou em cantar ou tocar viola, como até agora costumavam fazer (...)”¹² Neste contrato é inequívoca a atividade de Kinski como produtor de espetáculos ainda que num “teatro improvisado” em local que, determinado para o armazenamento de

9 Casado com uma mulher polaca (Ferreira-Alves, 1988 in Guimarães, 1996, p. 163)

10 Guimarães, 1996: 163

11 Martins, 1980: 102

12 este autor localiza o documento no A.D.P., Secção Notarial, P.I. nº 294, 4ª série, fls 213 e segs, citado por Eugénio Andréa da Cunha e Freitas in “O Tripeiro”, 5ª série, nº 10 (Outubro de 1970), pp. 312-313

cereais, pelos vistos não chegou a ter esta função,¹³ sendo transformado no primeiro teatro da cidade de que há notícia.

“Os celeiros da Cordoaria foram construídos no lado poente da praça do mesmo nome, nos finais do século XVII, pela necessidade que existia na época de um espaço adequado para o armazenamento e venda de pão. A obra foi arrematada pelo mestre pedreiro João da Maia, em 1699. Neste espaço, a companhia do polaco Félix Kinsky representara durante anos comédias, danças e cantos, permanecendo no mesmo lugar até 1754. Este foi o primeiro edifício adaptado ao teatro que o Porto teve.”¹⁴

O manuscrito em estudo garante-nos por definição do próprio Kinski que, para além desta sua atividade empresarial, era *maestro de danza desta ciudad de Oportu* e, ao que parece, ao serviço de Don Manuel de Figueiroa a quem o dedica. Manuel de Figueiroa Pinto era filho de João Figueiroa Pinto, Fidalgo da Casa Real, do qual recebe este título por herança em 1756,¹⁵ quando já era Moço Fidalgo desde 1740.¹⁶ Mas, para além dos títulos herdados, este nobre detinha outros títulos administrativos como seja o de Contador da Fazenda do Porto, Comendador da Comenda de Santa Maria Madalena na Ordem de Cristo, Alcaide-Mor na Vila de Portel e Senhor Donatário na Vila de Porto Carreiro. Para além destes títulos, foi, igualmente, agente governativo da cidade como Vereador em 1751 (ano do manuscrito), 1757, de 1783 a 1785 e em 1795, como aliás era já tradição no seio da família Figueiroa.

13 “...há uma referência a «uns celeyros da Camara, sitos na alameda da porta do Olival, onde se tem representado operas e comedias». Estes celeiros tinham sido construídos no final do século XVII a pedido da Câmara do Porto para armazenar cereais. Parece que nunca tiveram uso.” (Martins, 1980: 103); “Sabe-se porém que o repertório do “Teatro do Olival” era representado, pelo menos parte dele, por “bonecos” e que por vezes se tratava de “opera portuguesa” o que o poderá inscrever na tradição teatral das obras de António José da Silva.” (Ferreira, s.d.: 29)

14 Sánchez, 2015: 12

15 A.N.T.T. – M.C.R. Lv 01, fl.09; Lv 03, fl 47v - Alvará da mercê de Fidalgo Escudeiro da Casa Real – 12 de Abril de 1756, a Manuel de Figueiroa Pinto, com 1250 réis de moradia e um alqueire de cevada que “pelo pai lhe pertence” in Nunes, 2004: 148

16 A.H.M.P., Lv Registo 9, fl 424 v. in Nunes, idem

“Ao longo de 6 gerações a varonia da família Figueiroa Pinto, esteve relacionada com o exercício de cargos importantes na Cidade do Porto. (...) O nome de Manuel Figueiroa Pinto consta, pontualmente, nos róis elegíveis a Vereador durante 40 anos (1761-1804) com uma renda crescente de 5, 6.000 cruzados a 12.000 cruzados, sempre com notas de grande “talento” para essa ocupação, por parte do Corregedor (...)”¹⁷

Ana Sílvia Nunes¹⁸ no seu estudo da relação de cargos entre a Câmara Municipal do Porto e a Real Companhia Velha (também designada Companhia Geral da Agricultura dos Vinhos do Alto Douro), informa ainda que Manuel Figueiroa Pinto foi Administrador desta instituição vinícola, pois o cargo de administrador seria coincidente com o de Vereador. Assim acontece no período entre 1757 e 1775 em que Figueiroa Pinto acumula o cargo de Vereador com os cargos ora de Conselheiro, Vice-Provedor ou Provedor daquela instituição. Mais informa a autora que a figura do Vereador, para além das mais vastas funções governativas, seria responsável pela vida cultural da cidade.

“O Senado da Câmara Municipal do Porto exercia todas as funções inerentes à administração e controlo da vida local, mantendo-se em estreito contacto com a corte, directamente ou através de órgãos próprios. Estando os Vereadores no topo da pirâmide hierárquica, é a eles que compete eleger os oficiais dos cargos concelhios (...) Era seu dever zelar pelos bens do concelho, pela cobrança de impostos, rentabilizar as finanças, criar infra-estruturas urbanas e vigiar a sua manutenção, controlar o abastecimento da cidade, desde a sua entrada na cidade, até à postura dos preços dos géneros, superintender a vida cultural da cidade, organizando e autorizando festas e procissões.”¹⁹

A isto, o Vereador Manuel de Figueiroa, acrescentava os cargos administrativos na Real Companhia Velha, facto que lhe garante uma enorme abrangência executiva

17 Nunes, 2004: 148-149

18 Nunes, 2014

19 Nunes, 2004: 140

na cidade. Na citação acima parece a vida cultural da cidade reduzir-se a “festas e procissões” como aliás era tradição secular segundo Magalhães Basto que afirma, em 1932, que o Porto no século XIX ainda mantinha os mesmos divertimentos de há trezentos anos atrás: “as festas da Igreja, e aos domingos os passeios para o campo ou as merendolas em barcos pelo rio acima.”²⁰ Contudo, a caracterização dos hábitos culturais portuenses por Agostinho Rebelo da Costa²¹ no final do Antigo Regime, apesar de corresponder à modéstia referida anteriormente, é mais ampla fornecendo informações sobre a vida teatral da cidade:

“No verão a amenidade das quintas que rodeiam a cidade e bordam as margens do rio Douro, a bela sociedade com que ali as famílias se comunicam, os bons concertos de música e ainda as chamadas Fúrias do Rio. (...) No Inverno suprem estes divertimentos com a frequência de assembleias sérias, que se compõe ou de conversação instrutiva ou de jogo lícito, e em outras ocasiões, aproveitam-se do Teatro público onde representam comédias e óperas duas vezes por semana.”²²

As descrições de assembleias feitas por nacionais ou viajantes estrangeiros, são mais típicas no contexto social da capital e não tão habituais no seio da sociedade portuense; não obstante, adivinha-se uma importante atividade cultural no seio da comunidade inglesa, nomeadamente, na cidade nortenha. O mais curioso é enquadrarmos o documento de Kinski, de conteúdo coreográfico cortesão francês, neste contexto de assembleias ou saraus como descrito no título do manuscrito.²³

Na época, o Porto não seria exemplo de cidade francófila, se observarmos por exemplo a música ou a arquitetura. Aliás, ao longo de todo o séc. XVIII assiste-se em Portugal a um incremento da prática de géneros musicais italianos, tal como refere Manuel Carlos de Brito:

20 transcrito por Martins, 1980: 101

21 Descrição Topográfica e Histórica da Cidade do Porto, 2ª edição, Porto, Livraria Progressior, 1945

22 in Martins, 1980: 101

23 *diferentes danzas que se estilan bailar en saraus politicos y en palacios de distintas cortes.*

“O início do século XVIII inaugura um ciclo na história da música portuguesa que durará até às últimas décadas do século XIX, e que podemos designar por período italiano. Durante mais de cento e cinquenta anos a vida musical portuguesa irá ser largamente dominada pela música vocal de raiz italiana, tanto no teatro como na igreja, enquanto a música instrumental e a atividade de concertos irão ter de um modo geral um papel mais apagado.”²⁴

Naturalmente, o Porto não constituirá uma exceção. Aliás a influência italiana é transversal e evidente também na arquitetura onde a influência gaulesa não é a mais expressiva:

“Centúria da pujança barroca do Porto, de influência italiana, dificilmente dela se libertará. Até ao fim de Setecentos a cidade permanecerá vinculada, em edifícios importantes, a uma arquitectura tardobarroca de textura, por vezes, suavizada pela decoração de sabor rococó. Paralelamente a esta realidade, outras sensibilidades vão-se manifestar no Porto: uma arquitectura, principalmente civil, de carácter intemporal, que se encadeia, por vezes com poucas rupturas; uma arquitectura de acentuado classicismo mas que dificilmente rompe com as ligações tardobarrocas; uma arquitectura vinculada pela actividade da Junta das Obras Públicas, a partir de 1763, e que se exprime no espírito do estilo pombalino; e, finalmente, uma arquitectura importada de Inglaterra, ou executada por um inglês residente no Porto, que deve ser vista como um caso excepcional, ainda que marcante, na arquitectura portuense e portuguesa setecentista.”²⁵

E aqui deparamo-nos com uma primeira questão: a ampla difusão do gosto italiano nas artes em Portugal não ecoa no documento em estudo, francófilo na sua essência. No entanto, no que concerne a arte de dançar, são vários os documentos de matriz gálica no contexto nacional na época, tal como afirma José Sasportes:

24 Brito, 2015: 125

25 Ferreira-Alves, 2005: 155

“Os que quisessem mesmo dançar como em França podiam servir-se dos tais mestres anunciados na «Gazeta» ou aprender as regras de Beauchamps, Pécourt, Rameau ou Blondi, entender-se com as cinco posições e algumas subtilizas coreográficas, através de livros que então se editaram: o «Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contradanças», dado à luz e oferecido aos dignísimos senhores assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto, por Julio Severim Pontezze, em 1761; a «Arte de Dançar à francesa», traduzido em 1760 por Joseph Tomaz Cabreira; ou o «Tratado dos principais fundamentos da dança», editado em 1767 por Natal Jácome Bonem. Estes tratados não respeitam à dança teatral mas à dança de salão e, apesar de utilizarem as bases práticas daquela, não descuram dos conselhos adaptados às circunstâncias.”²⁶

Muito embora longe da capital, onde a maioria destes livros foram editados, o manuscrito aqui apresentado contendo partituras coreográficas francesas (isto é, escrito em notação Beauchamps-Feuillet), e contemplando repertório tanto de dança de salão (de corte) como de palco é, de facto, caso curioso e intrigante. Este extraordinário documento coreográfico, dedicado a um membro da aristocracia, permite alimentar um espaço de discussão sobre o mecenato artístico e hábitos culturais do Porto setecentista e, ainda, especular sobre a possível francofilia de Manuel de Figueiroa, aspeto também observável na arquitetura e jardins da Quinta de Santo Ovídio.



Figura 2 – Vista dos jardins e da casa de Santo Ovídio da família Figueiroa ²⁷

26 Sasportes, 1970: 175

27 Quinta e Palácio de Santo Ovídio (Séc. XIX), Des., Joaquim Cardoso, In Edifícios do Porto em 1833. Álbum de desenhos, Porto 1987

Não é difícil imaginar *saraos políticos* nas residências dos Figueiroa, fosse no Solar dos Figueiroa (na atual Rua das Flores) ou nesta Quinta de Santo Ovídio (entretanto destruída aquando da abertura da Rua Álvares Cabral). Esta quinta de mais de cinco hectares e foreia à Colegiada de Cedofeita, é referida como tendo uma casa apalaçada mandada construir precisamente pelos Figueiroa:

“A imponência deste amplo espaço aristocrático encontra-se associada ao rico recheio composto por inúmeras peças de uso quotidiano ou religioso de prata e ouro. São apenas 2 exemplares do vasto inventário de peças de ourivesaria/prataria de um rol de Maio de 1792 e realizado por João de Figueiroa Pinto [...] A imponência da casa não deve desmerecer o aparato do recheio [...] A percepção da posse de bens [...] dá-nos uma visão intimista da realidade do quotidiano [...] ressalta a pujança de uma das mais importantes famílias da governança local [Figueiroa Pinto]”²⁸

Não existindo corte na cidade do Porto, supõe-se que a dança poderia existir nos tais *saraos políticos*; no entanto, as danças de corte francesas contidas no manuscrito pressupunham toda uma educação para a sua prática, educação veiculada apenas por mestres de dança nas cortes ou em Academias e Colégios.²⁹ Seria Kinski mestre de dança do próprio Figueiroa? Seriam na sua residência praticadas danças da corte francesa por todos os presentes ou apenas por quem sabia executá-las, como Felix Kinski, em forma de pequena apresentação da *Belle Dance*? Face aos demais documentos coreicos em Portugal no séc. XVIII, este manuscrito regista, como já referido, várias danças para além das duas habituais nestes documentos:³⁰ Menueto e Contradança. Para além do *Menuet* em par mais frequente, Kinski regista um interessante e único *Menuet figuret à quatre* (único porque diferente de outros do mesmo tipo), diferentes *Passepieds*, danças em suite (ou seja, com mudança de compasso e conseqüentemente apresentando caracteres contrastantes como

28 in Pires, 2004: 222

29 como é o caso do Colégio Real dos Nobres em Lisboa criado em 1761

30 *Arte de Dançar á Francesa* de José Tomás Cabreira (1760), *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças* de Julio Severin Pantezze (1761) e *Tratado dos principaes fundamentos da dança* de Natal Jacome Bonem (1767)

é o caso de *La Sylvie* e *La Dombe*), danças retiradas de contexto teatral como *La Gouastalla*³¹ ou *La Bretonnaise*³², a *Allemande* e *L'Aimable Vainqueur*³³ de Guillaume Pécour, estas duas danças famosas na época por toda a Europa.

A propósito desta última dança, o investigador sueco Kaj Sylegård apelida "L'Aimable Vainqueur - The Dance of the Century" num artigo em que compara três versões desta dança, sendo uma delas a de Kinski. Este autor refere a versão de Kinski como muito elaborada não só ao nível musical, mas também ao nível coreográfico:

"(...) not only is the melody elaborated but also the choreography in which all "temps de courante" and "coupé à deux mouvements" have had a couple "battements" added to them."³⁴

Esta elaboração ao nível coreográfico é surpreendente no contexto social e artístico português em que não conhecemos tradição de dança deste nível de complexidade; complexidade essa não só da própria coreografia original, mas, acima de tudo, da registada (e, por ventura, alterada) por Kinski:

"(...) there is not a single page that has been not altered, and sometimes quite substantial changes have been made. In some instances it makes the choreography almost unrecognizable to both the dancer and the spectator. (...) The most remarkable thing is the way in which the steps have been treated in *Le mable*. Generally speaking, every step sequence, except the travelling "pas de bourrée" has been embellished in some way."³⁵

31 da *Pastorale Heroïque Issée* de André Cardinal Destouches (1672-1749) que embora tenha tido a sua estreia face a Luis XIV, Trianon, a 1697, regista uma nova versão em 1708

32 da *Télémaque, Tragédie, Fragments des Modernes mises au théâtre par les soins de Mr. Campra* (1660-1744), estreada em Paris em 1704

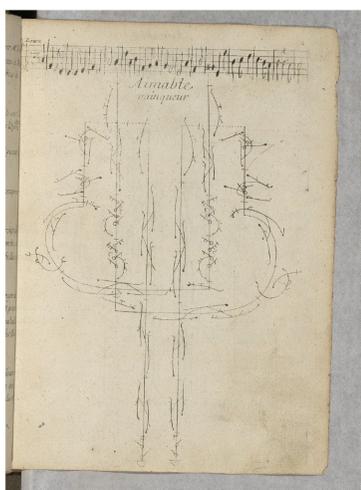
33 Pécour, Guillaume-Louis (1653-1729). Compositeur. *Aimable vainqueur, dance nouvelle dancée devant le roy à Marly, de la composition de M. Pécour et mise au jour par M. Feuillet...* 1701. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

34 Sylegård, 2008: 220: "(...) não só a melodia é elaborada mas também a coreografia na qual todos os *temps de courante* e *coupé à deux mouvements* foram adornados com *doubles battements*."

35 Sylegård, 2008: 225-226: "(...) não há uma única página que não tenha sido alterada, e por vezes estas alterações são substanciais. Em alguns momentos a coreografia torna-se praticamente irreconhecível tanto para o intérprete como para o espetador. (...) A coisa mais relevante é a maneira como os passos foram tratados em *Le Mable*. No geral, cada sequência de passos, exceto o *pas de bourrée* foi ornamentada de alguma forma."

Esta capacidade de ornamentar um texto coreográfico faz pensar que o domínio técnico de Kinski seria grande, pois tratam-se de ornamentações passíveis de serem executadas apenas pelos melhores bailarinos, por exemplo, os preparados pela Académie Royale de Danse em Paris. No entanto, ainda não encontramos evidência da passagem de Kinski pela cidade da dança (Paris). A sua capacidade de escrever os seus ornamentos em notação Beauchamps-Feuillet também atesta uma escrita meticulosa do seu labor inventivo. Os padrões gráficos das movimentações (as designadas *figures*) da versão desta dança no manuscrito de Kinski já tinham sido destacados no contexto das quinze versões que dela existem, em artigo de Deda Cristina Colonna:

“Although the figures might differ slightly in the way they are drawn or set into the page, they clearly reflect the same path and remain constant. The only exception is version 15, in the Kinski 1751 manuscript, which features a much ornamented version of the same choreography and a different division in pages.”³⁶



BNF_RES-937 (3), *Aimable Vainqueur*, p.1



BPMP Ms 1394, *Le mable Vainqueur*, p.123

Figura 3 – *Aimable vainqueur* DANCE NOUVELLE Dancé devant le Roy a Marly DE LA COMPOSITION DE MONSIEUR PECOUR... APARIS, 1701 | Pr Mr Pecour, *Le mable Vainqueur*, Porto, 1751

36 Colonna, 1998: 288 “Embora as figuras possam ser ligeiramente diferentes na forma como elas são desenhadas ou paginadas, refletem claramente o mesmo percurso e mantêm-se constantes. A única exceção é a versão 15, no manuscrito de 1751 de Kinski, que apresenta uma versão muito mais ornamentada da mesma coreografia e uma divisão diferente nas páginas.”

Ao reconstituir as danças presentes no manuscrito, por vezes, também se suspeita poderem ser o resultado escrito da memorização pessoal do mestre de dança³⁷ que, ao afirmar que o seu manuscrito é referente a fonte(s) original(is) (*como esta impresso em Paris i compuesto por sus autores em dicha corte*) nos faz suspeitar, senão sobre a sua passagem efetiva pelo contexto cortesão francês, pelo menos sobre o seu conhecimento do referido sistema de notação e à vontade na sua utilização.

Mas, para regozijo dos amantes das fontes coreicas de dança barroca francesa, há 4 danças únicas no manuscrito do Porto, segundo a eminente coreóloga Francine Lancelot, no seu *Catalogue Raisonné* (1995), *La Belle Dance*.³⁸ São elas: *Passepied Princesa* de Claude Balon (pp. 35-48), *Menuet* de Michel Blondi (pp. 19-26), *Menuet à quatre figuret* (pp. 91-121) e *Menuet dela Mable* (pp. 130-139) ambos de Guillaume Louis Pécour. Destes quatro exemplos únicos talvez o mais curioso, pela sua peculiaridade, seja precisamente o último, *Menuet dela Mable*,³⁹ associado que está à famosa “dança do século” acima referida.

Tal riqueza de conteúdos apenas incita a continuar uma pesquisa assídua e cuidada para melhor compreender se a dança e seus documentos foram de facto regulares na vida social e cultural portuguesa setecentista. O manuscrito aqui apresentado poderá constituir uma evidência, senão de um patrocínio, pelo menos da elaboração de um objeto dedicado ao então Vereador da Cidade. Encomenda ou presente, importa saber sobre se cumpriu uma das funções mais importantes de um registo: a função de lembrar, refazer, recriar, interpretar o repertório coreográfico. Defendo que uma das ferramentas metodológicas mais pertinentes constitui a leitura e a execução prática do repertório para, verdadeiramente, o

37 Sylegård, 2008: 234: “The Porto *Le mable Vainqueur* shows us a version of the dance that is quite different from the original. It is possibly a composed variation on the original in which deliberate changes have been made. Or a version written from memory, quite different from the original, but still attributed to Pécour in the manuscript.” (“*Le Mable Vainqueur* do Porto mostra-nos uma versão da dança que é bem diferente da original. É possivelmente uma versão do original onde várias alterações foram deliberadamente feitas. Ou uma versão escrita de memória, bem diferente da original, mas ainda assim atribuída a Pécour no manuscrito.”)

38 *Le recueil contient exclusivement des danses de ball composées dans le premier tiers du XVIIIeme siècle.* (Lancelot, 1995: 371)

39 “One of these choreographies, *Le Minuet dela Mable* pr. Mr. Pecour, seems to be coupled with *Le mable Vainqueur*. This circumstance perhaps suggests that already at an earlier stage *L’Aimable vainqueur* was danced with a minuet as an “after dance” (Sylegård, 2008: 225)

entendermos e distinguirmos o que de original e o que de particular ele encerra. Para isso será fundamental o estabelecimento de concordâncias com outras fontes coreicas e necessário desenhar o percurso deste mestre de dança para compreender possíveis influências transformadoras. Será necessário também perscrutar a efetiva relação entre Kinski e Manuel de Figueiroa para verificar se este objeto teve uma intenção didática ou de registo de uma prática de dança cortesã no contexto cultural da cidade do Porto em meados do séc. XVIII.

REFERÊNCIAS

BRITO, Manuel Carlos (2007), *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge University Press, London

CAMPOS, Alexandra Canaveira de (2008), *Tratados de dança em Portugal no século XVIII, o lugar da dança na sociedade da época moderna*, Dissertação de Mestrado em História Moderna, FCSH-UNL, Lisboa

COSTA, Jorge Alexandre (coordenação), (2015), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, Verso da História, Vila do Conde

FERREIRA, Paula Cristina Abrunhosa Figueiredo (s.d.), *Opera Italiana nos Teatros do Porto*, Memórias de um tempo e de uma cidade, Dissertação de Mestrado em Estudos Musicais, FLUC

MARTINS, José Pedro Ribeiro (1980), *O teatro no Porto no século XVIII*. *Revista de História*, vol. 03, Porto, pp. 99-114

NUNES, Ana Sílvia de Albuquerque Oliveira (2004), *Real Companhia Velha e Câmara Municipal do Porto, um século de direção comum, 1756-1855*. *Estudos e Documentos*, Revista Douro, nº 17, pp. 135-159

PIRES, Maria do Carmo Marques (2004), *(Com)passos num espaço de nós*, Rua Álvares Cabral. *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto, I Série vol. III, pp. 217-235

SANCHÉZ, Rosa Maria Sanchéz (2015), *A Família Arroio-Rezola*, Um percurso musical no Porto oitocentista, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, FLUP, Porto, pp. 12-14

SASPORTES, José (1970), *História da Dança em Portugal*, Edições Gulbenkian, Lisboa

SYGELÅRD, Kaj (2008), *Aimable Vainqueur – Dance of the Century – analysis of three versions*, Actas do Rothenfelser Tanzsympson, Freiburg

TÉRCIO, Daniel (1996), *História da Dança em Portugal*. *Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Dissertação de Doutoramento em Dança, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa

(Página deixada propositadamente em branco)

“VINDES DE GUERRA OU DE PAZ?” - ELEMENTOS TEATRAIS E POLÍTICOS NA MÚSICA SEISCENTISTA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

Hugo Soeiro Sanches

CECH, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra
ESMAE, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

ORCID: 0000-0002-5410-9920

INTRODUÇÃO

Entre os muitos tesouros do património musical português – e, evidentemente, ibérico – custodiados hoje pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em Portugal (BGUC), conta-se uma colecção de volumes manuscritos compilados no mosteiro agostinho de Santa Cruz da mesma cidade em meados do século XVII.¹

1 Compilada maioritariamente durante as décadas de 1640/50, a colecção compreende dezasseis manuscritos com as cotas MM 49 a 51, 227 a 229, 232 a 240, e 243. Apenas um dos códices se posiciona fora deste âmbito cronológico: o MM 233 que contém inscritas as datas 1661 e 1663. Nos restantes quinze volumes, a data mais antiga inscrita é 1642 (no MM 227) e a mais tardia 1655 (no MM 237) (Freire, 2017, Vol. 1, p. 33). Estas datações baseiam-se no levantamento das inscrições presentes nos próprios manuscritos realizado por José Abreu, Tiago Simas Freire, Paulo Estudante e o presente autor. Sendo as indicações de data em parco número, não se pode, evidentemente, excluir a possibilidade de uma parte da colecção ter sido elaborada ou registada anterior ou posteriormente. Refira-se que a data de 1630, avançada por Miguel Querol e reiterada por Manuel Carlos de Brito e Carmelo Caballero, deve ser considerada errada (Querol Gavaldá, 1970, p. 32; Brito, 1979, p. 17; Caballero, 1997, p. 22). Trata-se de um erro de leitura da data 1650 – efectivamente inscrita no MM 236 (f. 43) – sendo o “5” confundido com um “3”. Para uma discussão mais aprofundada a este respeito ver (Sanches, 2019, Vol. 1, p. 24).

As mais de 2500 páginas da colecção² albergam uma vasta quantidade e variedade de obras musicais constituindo um amplo e rico escaparate dos mais importantes géneros litúrgicos e poético-musicais então em uso corrente na Península Ibérica. A colecção reveste-se de inúmeros aspectos fascinantes; focar-nos-emos aqui em dois. O primeiro é a confluência entre música e teatro evidenciada pelas abundantes referências de natureza dramática (e também coreológica) existentes nos cartapácios, seja sob a forma de inscrições (como, por exemplo, “tono de comedia”, “rojão para o baile”, “jacra”, “dança”, “ao burlesco”), didascálias (“sale la Luna”, “faz reverência ao auditório”, “tangem a gaita primeiro que entrem”), ou do próprio conteúdo e características dos textos poéticos. A documentação de que hoje dispomos relativa a eventos concretos em que música e teatro se conjugassem (fosse em Santa Cruz ou em algum local ou evento envolvendo os músicos ou música do mosteiro) é, porém, escassa ou inexistente. Assim, as considerações que aqui apresentamos centram-se necessariamente no estudo directo dos cartapácios crúzios, onde nos propomos elencar e descrever, num conjunto de obras seleccionadas, a diversidade de elementos que concorrem para a dimensão teatral das mesmas – as didascálias, a poesia, e a própria música. O segundo foco do nosso estudo são os próprios textos musicados. A poesia encerra múltiplos níveis de leitura de natureza diversa: simbólica, cultural, religiosa, política, filosófica e estética. Propomos aqui um exercício exegético sobre três obras do fundo crúzio – uma loa, um vilancico de negro e um vilancico de galegos – explorando as diferentes camadas narrativas e de significado veiculadas pelos respectivos textos poéticos, sobretudo no que diz respeito à confluência entre devoção, política e teatro que nelas tem lugar.

1. UM BREVE ESTADO DA ARTE

A colecção de cartapácios do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra contém centenas de peças com texto em latim, com texto em romance, peças

² Cada códice contém um ou mais cadernos atados conjuntamente e encadernados em pergaminho. Estes cadernos chamam-se cartapácios, designação sob a qual diversos volumes se encontram assinalados na própria capa ou folha de rosto. *Cartapácio* pode aqui ser entendido como sinónimo de ‘caderno’; ver (Sanchez, 2019, Vol.1, pp. 34-35).

instrumentais, esboços de composições, exercícios de contraponto e até mesmo textos sobre teoria musical.³ Ao longo das últimas oito décadas a colecção tem sido alvo de estudos importantes (se bem que em reduzido número), destacando-se os trabalhos de Manuel Joaquim, Querol Gavaldá, Ernesto Gonçalves de Pinho, Manuel Carlos de Brito e Carmelo Caballero.⁴ Não será, porém, exagero afirmar que o estudo da colecção se encontra ainda na sua infância. A inventariação dos conteúdos dos manuscritos de que hoje dispomos é ainda muito incompleta e imprecisa.⁵ Diversas questões de grande relevância encontram-se ainda envoltas em mistério tais como, por exemplo, as circunstâncias específicas de produção, performance e recepção da música neles registada. Onde foi interpretada? Quem a cantava e tocava? A que circunstâncias se destinava? O trabalho de Ernesto Gonçalves de Pinho⁶ constitui um contributo pioneiro neste domínio mas, não obstante, muito pouco se consegue, de momento, relacionar directa ou explicitamente com a música dos cartapácios.⁷

Nos últimos anos, sob a alçada do projecto *Mundos e Fundos*, produziram-se os dois primeiros estudos monográficos dedicados a códices da colecção, nomeadamente o MM 51 e o MM 229.⁸ Para além de uma considerável expansão do catálogo sistemático da colecção, o número de obras criticamente editadas e disponíveis para estudo e interpretação mais do que duplicou.⁹ Estes dois trabalhos abordam ainda aspectos de natureza musicológica e filológica pouco ou nada explorados previamente, tais como a caracterização e contextualização das formas poéticas e teatrais empregues, a função litúrgica da música em latim,

3 Ver (Sanches, 2019, Vol. 1, p. 34).

4 (Querol Gavaldá, 1970), (Querol Gavaldá, 1975), (Brito, 1979), (Pinho, 1981), (Brito, 1983), (Caballero, 1997) e as “fichas verdes” elaboradas por Manuel Joaquim (possivelmente durante a década de 1960) disponíveis para consulta na sala de reservados da BGUC. Para uma revisão detalhada da historiografia do estudo dos cartapácios conimbricenses ver (Estudante, 2019, pp. 108-111), (Sanches, 2019, Vol. 1, pp. 11-30) e (Freire, 2017, Vol. 1, pp. 26-27).

5 Ver (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 22-23).

6 (Pinho, 1981).

7 Para uma descrição mais detalhada sobre o estado da arte do estudo dos cartapácios crúzios remetemos o leitor mas os trabalhos de Tiago Simas Freire (Freire, 2017, Vol 1, pp. 17-46), do presente autor (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 11-54) e de Paulo Estudante (Estudante, 2019).

8 (Freire, 2017) e (Sanches, 2019).

9 Ver (Sanches, 2019, Vol. 2, pp. 301-305).

a frequente ocorrência de gestos de revisão e (possivelmente) composição, a complexa organização de conteúdos nos manuscritos, entre diversos outros. Pese embora não ser ainda possível detalhar onde, quando, como, por quem e para quem a música da colecção conimbricense foi originalmente concebida e interpretada, os próprios manuscritos contêm informação sobre possíveis contextos performativos e função da música que albergam. Conforme atrás referimos, as inscrições, didascálias e poesia são uma valiosa fonte de informação a partir da qual é possível elaborar um conjunto de considerações que passamos seguidamente a expor.

2. O CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

2.1. A MÚSICA EM ROMANCE NA PENÍNSULA IBÉRICA

O século XVII é, em muitos aspectos, uma época charneira na história da Europa. No plano religioso e político, os movimentos reformistas (e contrarreformista) despoletados no século XVI desembocariam na Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), redesenhando o mapa do poder do continente e lançando as bases para as modernas nações europeias.¹⁰ No plano do pensamento e das ideias, a revolução científica transformava a mundividência do homem e, consequentemente, o modo com este se posicionava e relacionava com o mundo.¹¹ No discurso poético-musical, o apelo retórico do *pathos* assume o lugar cimeiro, mobilizando quer o 'estilo antigo', quer os desenvolvimentos da transição do Quinhentos para o Seiscentos (como, por exemplo, o recitativo e a *seconda pratica*) na persecução do ideal ciceroniano de *docere, delectare, movere*: ensinar, deleitar, comover.

¹⁰ Isto teve, ainda que indirectamente, importantes reflexos na Península Ibérica, nomeadamente no que diz respeito à recuperação da independência portuguesa em 1640. Adiante abordaremos em maior detalhe esta questão.

¹¹ A revolução científica não constitui, evidentemente, um momento singular e concentrado de ruptura com o passado, mas antes o consolidar de processos que vinham a desenrolar-se há já vários séculos. Para uma discussão sucinta e clara desta temática ver (Almeida, 2018, p. 74; 87).

Inserida nesta matriz, a Península Ibérica apresenta, porém, características que lhe são distintivas. Portugal e Espanha partilham, durante o Quinhentos e o Seiscentos, um espaço cultural comum. Tendo como eixo cronológico a união monárquica sob égide dos Áustrias (1581-1640), os dois países comungam de uma unidade ao nível da produção poética, musical e teatral que não só é anterior à coroa dual – encontrando-se já bem manifesta no terço final da dinastia de Avis – como persiste após a restauração da independência portuguesa em 1640. Durante cerca de século e meio, circularam intensamente pessoas, textos e música no espaço peninsular. Mediado pelo castelhano enquanto língua franca (mas de modo algum exclusiva), geraram-se múltiplas correntes de influência mútua.¹² Gil Vicente, por exemplo, é uma figura de central importância para o teatro e música castelhanos do século XVI¹³ enquanto que Luís Vaz de Camões exerceu uma fortíssima influência nos poetas auroseculares espanhóis.¹⁴ Inversamente, a ‘revolução poética’ iniciada por Luís de Gôngora na década de 1580 e a *Comedia Nueva* preconizada por Lope de Vega no virar do século, marcaram profunda e incontornavelmente a cultura portuguesa durante o Seiscentos.¹⁵

A prática da música com texto em romance no âmbito religioso (quer litúrgico, quer paralitúrgico, quer exterior ao espaço físico da igreja) encontra-se fortemente estabelecida no universo peninsular já em finais do século XV,¹⁶ estando a ela

12 Sobre a utilização do castelhano em Portugal nos séculos XVI e XVII e diversos aspectos culturais relacionados ver (Buescu, 2004), (Buescu, 2000) e (Cuesta, 1988).

13 Refira-se, por exemplo, a relação entre Gil Vicente e as ensaladas de Mateo Flecha; ver (Gómez, 2012, pp. 198-199) e (Gómez, 2008, pp. 26-28;55; 101-102).

14 A primeira obra conhecida de Luís de Gôngora, por exemplo, é um encómio aos *Lusíadas* sendo a influência camonianiana bem conspícua em obras posteriores do poeta cordovês, como a *Fábula de Galatea e Polifemo*. Diversos outros nomes grandes do *Siglo de Oro* como Cervantes, Lope de Vega ou Quevedo, tomam Camões como modelo ou referem-no elogiosamente; ver (Silva, 2011, pp. 220-224).

15 Para uma descrição detalhada das transformações nos géneros poéticos e teatrais ibéricos operadas na viragem do século XVI para o XVII ver (Sanches, 2019, Vol. 1, pp. 68-100).

16 Carece de suporte documental a visão defendida por autores como Isabel Pope, Robert Stevenson e Rui Vieira Nery de que a inclusão de música em romance na liturgia é “do ponto de vista musical, a consequência principal do espírito de Trento” (Nery, 1997, p. 94). O fenómeno é, efectivamente, muito mais antigo, sendo, segundo Maricarmen Gómez, “evidente a partir do último terço do século XV”. Ver, a este respeito, por exemplo (Gouveia, 2014), (Gómez, 2012, p. 171; Gómez, *Las Ensaladas* (Praga, 1581), 2008), (Knighton, 2007, p. 55) e (Rey, 2007). No século XVII a prática recebe um considerável incremento. Carmelo Caballero escreve: “es indudable que, a lo largo del siglo XVII, el género villancico fue ganando terreno a la polifonía litúrgica en latín en todos los ámbitos religiosos (catedrales, colegiatas, conventos), incrementándose su

associadas também práticas teatrais e coreológicas.¹⁷ Música, dança e teatro na igreja (com intervenção dos próprios religiosos) são fenómenos habituais e correntes em Portugal e Espanha durante os séculos XVI e XVII (sobretudo em festas importantes), pelo que não surpreendem, pois, as referências desta natureza que encontramos nos manuscritos conimbricenses.

Durante o século XVII, os mestres de capela ibéricos viam-se a braços com uma grande e constante demanda de música para as mais diversas ocasiões, não se limitando estas às festas do calendário litúrgico; podiam ser, por exemplo, visitas de personalidades, casamentos, nascimentos de infantes, celebrações de acontecimentos políticos importantes, recebimentos de relíquias, etc..¹⁸ Para fazer face ao enorme volume de trabalho que isto acarretava, os compositores solicitavam frequentemente quer textos, quer música aos seus pares de outras instituições religiosas.¹⁹ Este quadro está na origem da “massiva circulação de poesias e partituras” que então tinha lugar no universo peninsular²⁰ através de redes diversificadas de relações não só institucionais mas também pessoais na qual intervínham, para além dos mestres de capela, poetas, nobres, copistas de música profissionais, cantores, capelães, familiares dos músicos e até mesmo os próprios reis.²¹

Para além do âmbito devocional (quer dentro da igreja quer em espaços a ela exteriores) a música em romance soía interpretar-se em diversos outros contextos dos quais, no âmbito do presente artigo, destacamos dois: os

interpretación de un modo continuo a lo largo de todo el año litúrgico, aunque los ciclos más importantes siguieron siendo los de Navidad y Corpus” (Caballero, 2004, p. 160).

17 Nas festas importantes, a música com textos em romance intercalava-se com cânticos em latim, com dança e com representação teatral. Considere-se, a título de exemplo, a missiva de Ochoa de Ysásaga, embaixador dos Reis Católicos em Portugal na época de Gil Vicente, citada por Margarida Gouveia, relatando que os monarcas portugueses assistiram às Matinas cantadas “solepemente con hórganos, y chançonetas y pastores, que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando gloria in eçelsis Deo” (Gouveia, 2014, p. 73).

18 Para uma descrição de festas fora do âmbito litúrgico ver (Cidraes, 2006).

19 Outras soluções se apresentavam também, como delegar a composição num outro membro da capela musical ou reaproveitar outras obras já antes interpretadas (repetindo-as literalmente, dando-lhes um novo tratamento, realizando versões *ao divino* de tons e textos profanos, ou *contrafacta* em latim de tons ou vilancicos). Ver (Caballero, 2004, pp. 167-170).

20 (Caballero, 2004, p. 15).

21 Sobre este fenómeno constitui leitura indispensável o trabalho já citado de Carmelo Caballero; ver (Caballero, 2004).

círculos aristocráticos (corte, casas nobres, academias, etc.) e o teatro (público, cortesão e religioso).²² As cortes régias e casas nobres abastadas mantinham amiúde músicos ao seu serviço para atender às “vontades e necessidades dos senhores, quer fosse, por exemplo, para animar um serão musical, quer fosse .para proporcionar um pouco de música após as refeições”²³

O teatro ibérico do século XVII apresentava-se sob diferentes quadros performativos dos quais convém aqui destacar três: o teatro público de curral, o teatro de corte e o teatro religioso. Todos envolviam quase invariavelmente uma componente musical com variados graus de intervenção e preponderância. A relação teatro-música no *Século de Ouro* é, porém, uma área de difícil e frustrante abordagem uma vez que, na grande maioria das referências a música que existem nos textos teatrais de então, não se conhece uma correspondência musical concreta. Ocorre ainda a problemática inversa: para obras musicais que se sabe terem sido efectivamente destinadas ao teatro, não é possível estabelecer uma relação com as peças específicas às quais correspondiam.²⁴ É este, precisamente, o caso com os manuscritos conimbricenses.

2.2 COIMBRA E A GUERRA DA RESTAURAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA PORTUGUESA

A 5 de Dezembro de 1640, o Reitor da Universidade de Coimbra, D. Manuel de Saldanha, recebia oficialmente a notícia dos acontecimentos que dariam início ao processo da restauração da independência portuguesa: a detenção, quatro dias antes, de Margarida de Sabóia, Vice-Rainha em Portugal de Filipe IV de Espanha, e o linchamento de Miguel de Vasconcelos, seu secretário de Estado. As novas circulavam em Coimbra já desde o dia anterior uma vez que havia chegado à cidade uma missiva de Jerónimo Pinheiro – agente do Cabido

22 Note-se que existe uma grande permeabilidade entre estes três contextos – igreja, corte e teatro – como se constata pelo que atrás descrevemos relativamente às representações teatrais na igreja.

23 (Sanchez, Vol. 1, 2019, p. 57). Veja-se também o livro de Luis Robledo sobre a vida de Juan Blas de Castro, com particular ênfase para as páginas 51 e 52 (Robledo, 1989).

24 Para uma descrição mais detalhada sobre o teatro seiscentista na península ibérica e a sua relação com a música ver (Torrente, 2016, pp. 321-432) e (Caballero, 2003, pp. 677-715).

conimbricense que se encontrava em Lisboa no 1º de Dezembro – relatando emocionadamente os acontecimentos na capital.²⁵ O entusiasmo era grande: D. Nicolau de Santa Maria relata, na sua *Chronica da Ordem dos Cônegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, que os estudantes saíram pelas ruas apregoando: “Real, Real, por El-Rei D. João IV de Portugal!” Uma vez chegados à igreja de Santa Cruz, onde decorriam as cerimónias solenes do 455º aniversário da morte de D. Afonso Henriques, “não sem particular mistério se trocaram os cantos fúnebres em cantos de festa”.²⁶ As celebrações alastrar-se-iam a toda a cidade envolvendo religiosos, universitários e a população em geral.²⁷ As festividades perdurariam não só nos dias seguintes mas também nos anos subsequentes já que o Reitor solicitaria autorização régia para que os festejos se efectuassem anualmente com igual sumptuosidade.²⁸ A Universidade estabeleceu prémios no valor de setenta mil reais “a quem melhor louvasse o Soberano em poemas, epigramas, canções, sonetos ou qualquer outro género de poesia em latim, português, espanhol e italiano”.²⁹ A alegria e optimismo eram grandes. Portugal tinha de novo um rei português: o oitavo Duque de Bragança, D. João IV. Apesar da maré festiva que desencadeada pelo 1º de Dezembro de 1640, os anos que se seguiram foram conturbados. A aclamação do novo rei e a proclamação da independência colocaram Portugal e Espanha num estado de guerra que só terminaria em 1668 com o tratado de paz entre os dois países (assinado em Madrid a 5 de Janeiro desse ano e ratificado em Lisboa a 13 do mês seguinte).³⁰ Em 1640, Espanha encontrava-se numa posição de fragilidade económica e desgaste militar. A captura de uma esquadra espanhola carregada de prata proveniente do México por holandeses forçara a coroa filipina a abrir bancarrota em 1628.³¹ O envolvimento espanhol na guerra dos 30 anos e os acontecimentos revoltosos na Catalunha em 1639–40, drenaram a disponibilidade militar que seria necessária a Filipe IV e seu homem forte de estado, D. Gaspar de Guzman, conde de Olivares,

25 (Cruz, 1982, p. 10).

26 (Nicolau de Santa Maria, 1668, p. 416).

27 Ver (Cruz, 1982, pp. 10-12).

28 (Cruz, 1982, p. 13).

29 (Cruz, 1982, p. 14).

30 (Santo, 2008, p. 15).

31 (Santo, 2008, p. 30).

para travar em tempo útil a campanha iniciada pelos *conjurados* portugueses no 1º de Dezembro.³² Aproveitando esta situação, D. João IV e seus seguidores dispuseram de tempo para preparar a defesa do território e as lutas dos anos que se seguiram. A cidade de Coimbra, à semelhança de outros locais no país, tomou providências para a sua defesa. No seguimento de boatos sobre a ocupação de Pedrógão e Condeixa por tropas espanholas, a Sé de Coimbra, por exemplo, redigiu um edital ordenando que, quando o sino da torre tocasse a rebate, todos os que dela recebiam salário acudissem com armas.³³ Para além da sua própria defesa, durante as diversas campanhas da Guerra da Restauração, a cidade e região de Coimbra forneceram por diversas vezes efectivos para os exércitos de D. João IV. Não era só com Espanha que o movimento independentista tinha de se preocupar; “uma grande guerra de armas e de ideias estava por ganhar”.³⁴ Era necessário convencer o mundo da causa portuguesa, bem como lidar com as divisões internas movidas por aqueles que permaneciam ainda fiéis ao rei castelhano, acreditando que “nada tinham a ganhar com a independência e não acreditavam na sobrevivência do nosso pequeno país face à imensa Espanha, apesar da crise evidente por que esta passava”.³⁵ Surge assim um período “particularmente fecundo” – nas palavras de Luís Reis Torgal – de produção de literatura política durante a Guerra da Restauração. Segundo este autor, “era necessário conseguir o apoio das grandes potências; [...] era preciso lutar contra a viva polémica movida por parte de Espanha contra Portugal; era necessário incentivar o país para uma luta difícil e dura que exigia sacrifícios pessoais e sociais, contra um Estado muito mais poderoso”.³⁶ Esta literatura assumiu as mais variadas formas desde “tratados teóricos [...], obras de carácter histórico [...], gazetas [...], panfletos [...], panegíricos [...], obras de teatro, poesias e várias outras peças literárias de sentido, directa ou indirectamente, político”³⁷... e, conforme atestam os cartapácios de Santa Cruz de Coimbra, também musicais.

32 (Santo, 2008, pp. 29-31).

33 (Cruz, 1982, p. 27).

34 (Torgal, 1981, p. 134).

35 (Torgal, 1981, p. 135).

36 (Torgal, 1981, p. 121).

37 (Torgal, 1981, pp. 121-122).

3. TEATRO, POLÍTICA E DEVOÇÃO NA MÚSICA DE SANTA CRUZ DE COIMBRA: TRÊS ESTUDOS DE CASO

São múltiplas as teatrais e políticas que encontramos nos textos da música dos cartapácios crúzios. No estado actual de estudo e inventariação da colecção – conforme acima brevemente delineámos – não é possível, evidentemente, fazer um levantamento e descrição exaustivo das mesmas.³⁸ Apresentamos assim três estudos de caso como contribuição preliminar para este tema fundamental para a compreensão não só do contexto da música de Santa Cruz de Coimbra, mas também da articulação entre teatro e música no século XVII em Portugal.

3.1 LOA CANTADA (P-CUG MM 229, FF. 6V-11V)

O MM 229 apresenta duas versões musicais de uma loa em castelhano.³⁹ Deter-nos-emos aqui na primeira que surge no caderno, da qual se pode extrair um importante conjunto de informações pertinentes ao nosso tema. A obra articula-se formalmente em três secções abrindo com um romance, seguindo-se uma dança⁴⁰ e concluindo com uma seguidilha.⁴¹ No anexo que acompanha o presente artigo, o leitor encontrará o texto poético completo da obra em transcrição diplomática, em castelhano moderno e em tradução para português.

³⁸ Estes elementos foram já brevemente aludidos por autores do passado mas, quanto sabemos, nunca abordados em profundidade. Ver, por exemplo, (Pinho, 1981, pp. 237-239).

³⁹ Uma versão encontra-se nos ff. 6v-11v e a outra entre os fólhos 22-24v. Ambas são para sete vozes (organizadas em dois coros com guião instrumental) mas para combinações vocais diferentes. A primeira versão (segundo a ocorrência no caderno) é para SSAT/SAB e a segunda SAT/SATB. Para a edição das obras e respectivo aparelho crítico ver (Sanches, 2019, Vol. 2, pp. 31-46; 112-121; 232-234; 257-259).

⁴⁰ A segunda secção da Loa apresenta dois tratamentos, ambos consistindo em solos e *tuttis corais* sobre um curto baixo ostinato. No segundo destes tratamentos, a palavra “dança” ocorre junto ao guião pelo que adoptamos o termo para designar esta secção da obra.

⁴¹ A seguidilha final encontra-se designada na fonte como “estribilho”. Sobre o léxico empregue nas fontes musicais seiscentistas portuguesas na indicação de géneros poético-musicais e das estruturas formais que os compõem ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 88-100). Para uma descrição e caracterização dos principais géneros poéticos utilizados na música ibérica em romance ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 68-87).

I. ROMANCE	Cada estrofe é cantada a solo por um cantor (personagem) diferente sobre um baixo ostinato.
II. DANÇA	Cada cantor canta um verso a solo sobre um novo baixo ostinato. No final dos solos, o texto é repetido na íntegra pelo <i>tutti</i> .
III. ESTRIBILHO	Seguidilha cantada em estilo <i>concertato</i> alternando solos do tiple primeiro do coro 1 com intervenções do efectivo completo.

Quadro 1 – Estrutura formal da Loa cantada (MM 229, ff. 6v-11v)

O género e função teatral da peça encontram-se explicitados logo à cabeça através da designação *Loa Cantada*. No século XVII, as comédias⁴² eram precedidas, interpoladas ou sucedidas por pequenas representações paralelas que hoje se designam genericamente como *teatro breve*, sendo a loa uma das suas mais importantes tipologias.⁴³ As loas eram representadas antes da comédia propriamente dita desempenhando a função retórica de exórdio e/ou *captatio benevolentiae*, “introduzindo o espectáculo, apresentando os ntervenientes ou elogiando o público, o local ou o patrocinador.”⁴⁴ *É um género transversal a todos os contextos teatrais aurisseculares, seja o teatro público dos pátios de comédias, o teatro de corte ou o teatro religioso.*⁴⁵

A presença de duas didascálias no manuscrito corroboram o âmbito teatral explicitado na designação. As sete estrofes do romance inicial são cantadas, cada uma, por uma voz diferente, em sucessão, sobre um baixo ostinato. No início de cada intervenção, encontra-se o nome de um astro precedido pela didascália “sale”, termo empregue universalmente na dramaturgia do *Siglo de Oro* para indicar a entrada de um

42 *Comédia* deve ser entendida, no contexto do teatro seiscentista ibérico, com o significado genérico de *representação teatral* e não com o sentido actual estrito de peça de carácter cómico ou humorístico.

43 Contam-se também o *entremés*, o *baile*, a *xácara* (em português também *jacra*) e a *mogiganga* entre os géneros mais importantes de teatro breve. Para informação mais detalhada ver (Arellano, 1995, *La comedia burlesca y los géneros breves*); sobre o papel da música no teatro breve ver (Torrente, 2016, pp. 415-424).

44 (Sanches, 2019, Vol. 1, p. 86).

45 (Arellano, 1995, p. 674). Para uma resenha histórica e historiográfica deste importante género de teatro breve ver (Farré, 2013).

personagem em cena. Neste caso, os personagens são os sete planetas do sistema cosmológico Ptolomaico: Lua, Sol, Mercúrio, Vénus, Marte, Júpiter e Saturno. Os últimos cinco assumem também o carácter dos correspondentes deuses da mitologia latina. Uma outra didascália encontra-se escrita no local em que a Lua – o primeiro interveniente – pronuncia a palavra “baxamos”; neste ponto, o amanuense⁴⁶ indica “aqui fas reverencia ao auditorio”, conforme se pode observar na Figura 1.



Figura 1 – Início da Loa cantada (MM 229, ff. 6v-7)

Para além das didascálias, o próprio texto poético apresenta diversos elementos que indicam que uma representação teatral se encontra associada à obra. Mercúrio diz que não pode deixar de assistir ao “discreto e enredos desta comédia” enquanto que, mais adiante, no estribilho final,⁴⁷ os planetas prometem “favores” à comédia (a qual, pela definição e função do próprio género loa, podemos assumir que se lhe seguirá). Vénus afirma que até em “fingidos amores” favorece a nação portuguesa; *fingidos amores* pode ser entendido como uma referência aos amores

⁴⁶ A mão responsável pela escrita musical, pela escrita do texto poético e pelas didascálias é a mesma. Desconhece-se presentemente ainda a identidade do escriba.

⁴⁷ Para uma caracterização do termo *estribilho* e as diferentes funções formais que desempenha no contexto da poesia e música ibérica d século XVII ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 69; 71-78; 85; 87; 90-91).

representados que se desenrolam em palco. Marte apresenta-se aos “aplausos” dos portugueses enquanto que a Lua e Saturno, apesar de não aludirem directamente ao teatro, referem as festas no âmbito das quais a representação terá lugar.⁴⁸ Sobre a comédia à qual a loa serve de prelúdio não possuímos presentemente qualquer informação. Algumas observações podem, porém, ser avançadas, considerando alguns outros elementos presentes na fonte, quer na própria loa, quer em outras peças do manuscrito. Logo nos versos iniciais, a Lua faz menção ao “*augusto* das festas” da “cidade *augusta*” (ênfase nosso) naquilo que poderá ser uma alusão à cidade de Braga, no norte de Portugal. Braga é, como se sabe, ainda hoje frequentemente designada com o epíteto de “cidade augusta” com base no seu nome latino, Bracara Augusta. O adjectivo pode, evidentemente, aplicar-se a qualquer outra cidade (ou entidade, pessoa, instituição, etc.) com propósito lisonjeiro pelo que não se pode afirmar categoricamente que de Braga efectivamente aqui se trata. No entanto, esta é uma hipótese que tem alguma plausibilidade já que a cidade é múltiplas vezes mencionada ao longo do manuscrito.⁴⁹ Refira-se, por exemplo, a inscrição “tono / de comedia / Braga” que encabeça o romance *Cirguerillo que gorgeas*: para além da referência à cidade, a inscrição prescreve explicitamente, como se pode constatar, uma função teatral para a obra: tono de *comédia* (ênfase nosso). *Las Zagallas del valle*, por sua vez, é um romancelho de carácter manifestamente festivo que refere a cidade de Braga, não só na inscrição inicial, mas também no próprio texto poético, concretamente no verso final do estribilho.⁵⁰

Saltan dançan y tañen

Repican cantan alegres

Serranas pastores

⁴⁸ As festas no século XVII incluíam frequentemente, conforme atrás referimos, representações teatrais. Ver (Cidraes, 2006).

⁴⁹ As referencias ocorrem nas obras: *Bullicioso entre las flores* (f. 1), *Cirguerillo que gorgeas* (f. 4), *Precipitado un arroyo* (f. 12) e *Las Zagallas del valle* (f. 20). Ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 377-378). Para a transcrição e comentário crítico às obras ver o segundo volume do mesmo trabalho.

⁵⁰ Refira-se ainda que os versos de “Serranas pastores” até “repiten a bozes” têm um tratamento musical muito semelhante ao da dança da *Loa Cantada*. Ver (Sanches, Vol. 2, 2019, pp. 103-104).

Diosas de las fuentes

Con Ricas grinaldas

y de varias flores

de mil invenciones

ornando sus frentes

Repiten a bozes

Viva Braga

No que diz respeito ao conteúdo poético, o romance que abre a *Loa cantada* exhibe um evidente cariz patriótico. Vénus apresenta-se como “propícia sempre à nação portuguesa” enquanto que o Sol desce do firmamento pela “bela Lusitânia”, atribuindo o seu lugar celestial à graça desta última. Marte dirige-se aos “portugueses valorosos” – a quem teme na guerra e venera na paz – enquanto que Júpiter afirma que desce à terra propositadamente para ver os actos dos Lusitanos. O teor destes versos enquadra-se perfeitamente no contexto de produção literária autonomista do período da guerra da Restauração então em curso, conforme atrás aludimos.⁵¹ Apesar de não haver nenhuma referência explícita ao conflito com Espanha, o texto interpreta-se com naturalidade como um enaltecimento e incentivo ao patriotismo e esforço de guerra dos portugueses. O facto de serem os próprios deuses a tecerem tais alabanças pode ler-se como uma legitimação da causa portuguesa, condensada na peroração que fecha o romance, “dignas são vossas acções / de que um Júpiter as veja”: tão nobre é a causa portuguesa que até o próprio rei dos deuses a ratifica. Esta agenda independentista que se insinua com alguma discrição no texto poético da *Loa cantada* encontra-se manifestamente mais explícita nas obras que abordaremos de seguida.

51 Não é possível datar com absoluta segurança e precisão a *Loa Cantada* do MM 229. Encontramos, porém, o ano de 1650 escrito nos fólios 1 e 4 do MM 229 (nas inscrições dos romances *Bullicioso entre las flores* e *Cirguerillo que gorgeas*). Assim, o posicionamento cronológico da *Loa Cantada* em pleno período da guerra da Restauração é, quanto a nós, inquestionável.

3.2 PLIMO, PLIMO QUE GRITÁ? (P-CUG MM 232, FF. 39-41) ⁵²

Plimo, plimo que gritá é um vilancico de negro registado no MM 232 entre os fólhos 39 e 41. Esta é uma da cerca de vintena de obras da colecção com texto poético em *língua de preto*, um idioma utilizado no teatro e na música como “representação literária de uma variedade de contacto que emergiu com a chegada de escravos africanos [a Portugal]” exibindo “características linguísticas consistentes com as de línguas crioulas documentadas e variedades do português parcialmente reestruturadas”⁵³ que oferecem possivelmente uma “representação realista e precisa do afro-português” ⁵⁴ do século XVII.

A obra encontra-se estruturada em três secções:

I. DIÁLOGO INICIAL	Redondilhas ⁵⁵ em diálogo cantadas por dois tipos solistas com acompanhamento de baixo contínuo.
II. RESPOSTA POLICORAL	Redondilha cantada pelos dois coros em policoralidade (sem a ocorrência de qualquer solo). Romancinho ⁵⁶ em estilo <i>concertato</i> , consistindo em
III. COPLAS	seis estrofes cantadas a solo, intercaladas por um estribilho policoral no final de cada uma.

Quadro 2 – Estrutura formal de Plimo, plimo que gritá? (MM 232, ff. 39-41)

⁵² Uma interpretação desta obra pelo ensemble *O Bando Surunyo* pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=l56ldGdFDGs>

⁵³ (Luís & Estudante, 2016, p. 110).

⁵⁴ (Luís & Estudante, 2019, p. 164). Note-se que os africanos presentes em Portugal falariam o português com diferentes graus de fluência, incluindo a fluência completa da língua; a este respeito ver (Luís & Estudante, 2016, p. 110). *A língua de preto*, ainda que fiel a um modo de falar que existia na realidade, é utilizada no teatro e na música como um modo de caracterização dos personagens que a empregam, sendo um recurso incorporado no tratamento musical dos textos poéticos.

⁵⁵ Redondilhas são estrofes de quatro versos com rima interpolada (abba). (Sanches, Vol. 1, 2019, p. 79; Vol. 2, pp. 315, 317).

⁵⁶ Romance com versos de cinco sílabas. Sobre as diferentes tipologias de romance seiscentista ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 71-78).

Destinada ao Natal,⁵⁷ a obra, para além da natural componente devocional, exhibe também elementos humorísticos e políticos. O texto poético, assim como uma proposta de tradução, encontram-se no anexo.⁵⁸

Ao contrário do que sucede na *Loa Cantada*, esta cançoneta⁵⁹ de negro é parca em indicações teatrais explícitas. Ressalva-se a expressão “em dialego” que encabeça o solo inicial do primeiro tiple, à qual sucede “responde o tiple 2º”. Não sendo declaradamente de natureza ou função teatral, estas indicações facilmente se podem, porém, interpretar como tal. O texto poético oferece-se também claramente a uma leitura teatral, não só pela presença deste “dialego” mas também pelo uso de discurso directo nas coplas onde os solistas se dirigem a nomes/personagens específicos como *Prima Magalena* e *Prima Fransequia* (que poderemos, porventura, considerar personagens), e pela dinâmica dialogante gerada pelo tratamento musical desta secção em *stile concertato*. Assim, não se podendo afirmar taxativamente que a obra foi originalmente concebida e/ou interpretada com uma componente teatral associada (fosse esta uma encenação, a utilização de figurinos, presença de cenário, intercalada com teatro propriamente dito, etc.), se considerarmos o contexto performativo da música vernacular durante a liturgia nos séculos XVI e XVII que atrás descrevemos⁶⁰ e o próprio conteúdo e estrutura poético-narrativa da obra, é plausível e bem possível que fosse esse o caso.

O diálogo inicial tem lugar entre dois africanos diante do presépio. Ao espanto do Tiple 2º perante os fenómenos extraordinários que presencia (cânticos e luzes no céu), o Tiple 1º responde explicando que nasceu Jesus, o Deus descido à Terra. Seguidamente – como é frequente nos vilancicos de negro –, este exorta todos os companheiros a irem alegrar o menino com os seus cânticos. O apelo é correspondido através uma resposta policoral que, em ritmo de galharda e com

57 Esta informação não se encontra explícita no manuscrito. Considerando o teor do texto poético pode, porém, afirmar-se com toda a segurança que se trata de uma obra natalícia.

58 A proposta de tradução é de Paulo Estudante em conjunto com o autor deste artigo. A obra encontra-se editada por Manuela Lopes em (Lopes de Castro, 2016).

59 O termo *cançoneta* parece, após estudo preliminar, ter sido preferido ao de *vilancico* em Santa Cruz de Coimbra. Não obstante, os dois devem, quanto a nós, considerar-se como sinónimos no contexto da música dos cartapácios cruzios. A este respeito ver (Sanchez, Vol. 1, 2019, pp. 94-98).

60 Ver, para além da bibliografia atrás referida, (Luís & Estudante, 2019, pp. 156-158).

as onomatopeias características deste género,⁶¹ canta festivamente: “todos os negros o vamos a ver / ao menino que já nasceu”.

No romancelho que se segue surgem duas veementes referências autonomistas. Na segunda copla o solista canta: “Prima Madalena, [...] bailemos que este nosso rei já não é castelhano”. Mais adiante, na quarta copla, escuta-se um loquaz “viva João IV!”⁶² seguido da enfática afirmação que os próprios africanos estão ao lado do rei português. Para além destas expressões explícitas de apoio à causa independentista, o “senhor branco” da primeira copla pode aludir ao infante Jesus, a D. João IV ou a uma fusão poético-simbólica dos dois. Este estatuto quasi-messiânico conferido ao novo rei português encontra-se patente em numerosos exemplos da literatura pró-independentista da época, alimentado por uma crença de grande aceitação popular na altura de que o seu regresso “salvaria Portugal [...] tornando a conceder-lhe a independência e dignidade”.⁶³ O estribilho do romance é também digno de particular atenção. A presença do termo *mundele* sugere que o refrão utiliza uma língua africana da região do Congo ou do norte de Angola, e não *língua de preto* literária. A palavra significa *homem branco* ou *européu*, e poderá ser mais uma referência na linha das que atrás descrevemos. É de salientar o facto da língua do Congo ser falada e conhecida em Coimbra no século XVII⁶⁴ (pelo menos ao nível da esfera culta) pelo que esta é uma hipótese que, quanto a nós, merece ser considerada e averiguada.⁶⁵

Esta agenda política é veiculada por entre uma sucessão de momentos devocionais e cómicos, numa alternância de registos discursivos contrastantes que não deixa de ser algo surpreendente aos olhos de hoje mas que diz muito sobre o ecletismo estético e funcional da música e poesia da época. Atente-se,

61 Expressões como “he he”, “ha ha”, “lelele”, “gulugu gulugué” são provavelmente onomatopeias ou sons festivos. Outras há porém que poderão ser palavras de idiomas africanos. Não possuímos, tanto quanto saibamos, ainda estudos que nos elucidem sobre questões desta natureza.

62 Para uma descrição detalhada dos fenómenos gramaticais e fonéticos que têm lugar na transposição de palavras portuguesas para *língua de preto* ver (Luís & Estudante, 2019, pp. 160-163) e (Luís & Estudante, 2016, pp. 93-107).

63 (Torgal, 1981, p. 303).

64 Ver (Magalhães, 2008).

65 As nossas tentativas para contactar especialistas em línguas bantu do século XVII revelaram-se, até hoje, infrutíferas. Esperamos que futuras investigações possam trazer alguma luz a esta questão.

por exemplo, à quarta e quinta coplas, onde se passa da devoção e patriotismo – louvando Jesus e D. João IV – a um momento burlesco onde o solista se zanga com uma das companheiras por esta “tomar tabaco”. Facilmente apetece imaginar-se uma *mise-en-scène* a acompanhar o momento e o riso e aplausos dos espectadores como reacção.

3.3 DESBIAR, DESBIAR (P-CUG MM 239, FF. 66-75)⁶⁶

A terceira e última obra sobre a qual aqui nos debruçamos é uma cançoneta de galegos registada entre os fólios 66 e 75 do MM 239. Este ‘subgénero’ do vilancico tem uma presença importante e abundante na música do *Siglo de Oro*. Os intervenientes principais são, como a própria designação indica, galegos, tipificados dramaturgicamente através de uma aproximação ao idioma (o galego), do comportamento (tal como tocar a gaita ou entoar belos cânticos), de um carácter festivo e de uma rusticidade associada a pastores ou outras gentes do campo. Em *Desbiar, desbiar*, esta caracterização é levada a cabo através de recursos quer dramáticos quer musicais que seriam, seguramente, automaticamente identificados pelos ouvintes e espectadores na época.

O idioma é, naturalmente, um dos elementos de primeira linha nesta caracterização. Como se pode observar pela transcrição diplomática apensa em anexo, o amanuense distingue o falar em galego do falar em português através da grafia de palavras e expressões como (sublinhado nosso):

“desbiar” (em vez de desviar);

“qua gente galega” (em vez de que a gente galega”);

“Portugues nom tendes ra~~so~~n” (em vez de português não tendes razão);

“nai” (que em galego significa mãe).

Ao idioma junta-se o próprio modo de expressão, sendo eloquentemente disto ilustrativo o recurso à tripla negativa na extraordinária perífrase “nom pode leixar de nom ser galeguinho”. A proveniência rústica dos personagens é

66 Uma interpretação pelo ensemble *O Bando de Surunyo* pode ser vista e escutada em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PfeM8qAFvM>

caracterizada por maneirismos de fala como “emvora” (em vez de *embora*) e “pouchana” (em vez de *choupana*).⁶⁷

A música é ela própria um elemento central na caracterização teatral do personagem galego. Após o diálogo no qual a comitiva convence o português das suas pacíficas intenções (ver abaixo), o manuscrito apresenta a indicação: “tangem a Gaita prim^o. q^e entrem.” Esta didascália – a única presente nesta obra na fonte – apresenta duas possíveis interpretações: uma literal (prescrevendo que se toque a gaita na execução da obra) e outra teatral (desempenhando o instrumento a função de um adereço). Em qualquer dos casos, a gaita de fole fazia parte do código de convenções iconográficas utilizado no teatro e música aurisseculares para identificar o pastor (galego) que visita o presépio.

O solo e passagem policoral que se seguem a esta didascália, são também evidentes alusões musicais à gaita de fole. O solista canta uma melodia do 7^o tom⁶⁸ sobre uma nota pedal.

[Tenor solo]

Ai Ai Ai Ai mi-nha Nai mi-nha Nai, que ve-lo me-ni-no nom po-de lei-be-nide-bos a quó que nom po-de lei-xar, [nom po-de lei-xar] de nom ser ga-le-gui-nho Ai Ai Ai Ai, xar, nom po-de lei-xar de nom ser ga-le-go

[Guião]

Figura 2 – Solo de tenor sobre nota pedal em Desbiar, desbiar (MM 239, ff. 72-72v)

Esta mesma melodia é de seguida elaborada canónica e contrapontisticamente pelas oito vozes do efectivo sempre sobre a mesma pedal. A ausência de sensível na escala utilizada e a pedal estabelecem imediatamente uma sonoridade evocativa da gaita.

67 Duarte Nunes de Leão, na sua *Origem da lingua Portuguesa* de 1606 refere especificamente este último vocábulo – “pouchana” – como exemplo de rusticidade no capítulo XVIII intitulado “De algũs vocabulos que vsão os plebeios, ou idiotas que os homẽs polidos naõ deuem vsar” (Leão, 1606, p. 116).

68 Correspondente ao moderno modo de sol autêntico, ou, por outras palavras, uma escala maior com o sétimo grau baixado (ie. sem sensível).

O final do vilancico é ainda construído sobre uma melodia em ritmo de moineira, actuando assim também como elemento sonoro e musical de caracterização do tipo teatral do galego.

[Tenor solo]

que - dai - bos em - vo - ra meu Deos da mi - nha Al - ma Ai Ai

[Guitar]

la me que - dão os o - lhos na bo - ssa pou - cha - na

Figura 3 – Solo final de tenor em ritmo de moineira em *Desbiar*, *desbiar* (MM 239, f. 74v)

Alicerçado neste personagem-tipo e nos lugares comuns poéticos e teatrais a ele associados, *Desbiar*, *desbiar* espelha no seu enredo e diálogos o contexto de guerra e tensão que então existia entre Portugal e Espanha.⁶⁹ Um grupo de galegos desloca-se a Belém (de Lisboa) para cantar cânticos de Natal. No entanto, são barrados por um português que suspeita das suas intenções. Dá-se então um diálogo entre este e o representante da trupe⁷⁰ ocorrendo dois engenhosos jogos de palavras. O português começa por advertir os galegos de que, nos tempos que correm, será mais fácil irem a “Belém de Judá” do que a “Belém de Portugal”. Esta hibridação poética entre Belém de Lisboa e o local de nascimento de Jesus é frequente na música natalícia da época. Não é descabido, parece-nos, estabelecer um paralelo com o que sucede entre as figuras de Jesus e D. João IV, promovendo uma sacralização simbólica de locais e figuras que se explica à luz da procura de legitimação e veiculação da agenda independentista portuguesa.

69 A edição desta obra não se encontra ainda publicamente disponível. Em anexo apresentamos, como para a *Loa* e para o *Negro*, o texto poético em transcrição diplomática, e em português e galego actuais.

70 Na fonte, o diálogo não está explicitamente indicado como tal mas é evidente pelo texto poético e pelo tratamento musical. Esta secção consiste em solos de cada um dos intervenientes acompanhados pelo guião.

O porta-voz dos galegos responde declarando a sua amizade mas isto não demove o português. Tem então lugar um segundo jogo de palavras que toma como mote o nome da fortaleza fronteiriça de Salvaterra do Minho. Esta vila galega, na margem norte do rio Minho, em frente a Monção, havia sido tomada a 15 de Agosto de 1643 por João Rodrigo de Vasconcelos e Sousa, 2º conde de Castelo Melhor, permanecendo em mãos portuguesas até 1659. O português pergunta:

*Primero[sic] aveis de dizer;
quem vos cá deixou passar,
q^e não sei se Salvaterra
salvo conduto uos dá
vindes de guerra ou de Pax [?]*

O galego responde: como poderiam eles não vir em paz se o próprio Deus acaba de baixar dos céus para salvar toda a Terra?

*e se nos de pax nom bimos
q^e diabro ha cá dentrar.
hoie tudo he Salbaterra;
pois á terra Deos bem salbar*

Isto acaba por, finalmente, convencer o português que assim concede a passagem à trupe. Chegados ao presépio, os galegos, arrebatados pela formosura do recém nascido, concluem que só pode ser, também ele, “galeguinho”.⁷¹

O acontecimento milagroso do nascimento de Jesus (“ai, mas cante quem já vira tal”) extravasa a própria esfera espiritual, sanando feudos terrenos e reconciliando os povos (“pois à Terra trazeis paz ao passado”). Há um outro verso que particularmente se destaca: “venha a Galiza para Portugal”. Numa primeira leitura, este parece reflectir o espírito conciliatório que acabámos de descrever, concedendo um salvo-conduto a todos os galegos que queiram deslocar-se a

⁷¹ Isto é um lugar comum recorrente neste género de obras e mais um elemento identificador do tipo teatral.

Portugal. Numa outra leitura, porém, a frase poderá ser menos inocente do que aparenta. Não nos parece descabido ver aqui mais uma expressão do claro posicionamento de Santa Cruz do lado de D. João IV, exortando toda a Galiza, à semelhança de que havia sucedido a Salvaterra, a unir-se a Portugal. Resta-nos deixar a frase permanecer na sua enigmática ambiguidade.

4. PERORAÇÃO

A Loa cantada, Plimo, plimo que gritá e Desbiar, desbiar são eloquentes exemplos da riqueza de informação que se pode obter a partir da coleção de cartapácios seiscentistas crúzios. Focámo-nos aqui no aspecto da confluência de devoção, política e teatro na música que se cantava durante o conturbado mas empolgante período da guerra da restauração. A Igreja e o ritual devocional (fosse ele litúrgico ou não) apresentam-se como um espaço de ampla abrangência cultural no qual concorrem, em conjunto com o culto religioso, múltiplas manifestações artísticas. Carecemos por ora de mais informação de modo a estabelecer elos mais claros entre o repertório que albergam os cartapácios e os contextos de recepção e práticas performativas a ele associados.

Podendo, por ventura, parecer algo surpreendente aos olhos de hoje, esta comunhão encontra-se, porém, plenamente integrada na mundividência seiscentista, período particularmente fecundo na coexistência de correntes filosóficas, epistemológicas e artísticas muito diversificadas e até mesmo antagónicas. John Butt e Tim Carter defendem a pertinência da música do século XVII na cultura dos dias de hoje justamente pela sua “pluralidade, imprevisibilidade e combinação dinâmica de elementos conservadores e radicais”.⁷² Estas características consistem na mobilização de uma grande diversidade de recursos ao serviço do ideal ciceroniano acima referido, *docere, delectare, movere*. Poesia e teatro são assim coadjuvados pela

72 “[...] to say that some seventeenth-century music has become more relevant owing to its ‘easy-listening’ nature is obviously a rather feeble justification for its place in our culture. Rather, one could look to its plurality, unexpectedness, and dynamic combination of conservative and radical elements in the search for modes of artistic expression fit for its times” (Butt & Carter, 2008, p. xxvi).

música na transmissão das suas múltiplas e concomitantes narrativas, mensagens e agendas.

Poder-se-á afirmar que os fins (retóricos) justificam os meios (poéticos, teatrais, coreológicos e musicais). “Todo se puede hacer. Mas aún: todo se hace.”⁷³ As palavras de Antonio Alatorre acerca do romance do século XVII⁷⁴ podem extrapolar-se com plena propriedade ao ‘espectáculo’ seiscentista que englobava música, teatro, dança e poesia. Os manuscritos musicais de Santa Cruz de Coimbra são disso mesmo importante testemunho. A música que albergam exhibe eloquentemente a pluralidade acima referida: solos com acompanhamento instrumental, passagens homofónicas em estilo declamativo, policoralidade, contraponto imitativo, alusões musicais a ambientes rústicos e populares, baixos *ostinatos*, a utilização patética de dissonância, entre outros. Vinculada à poesia, a música não só potencia os seus significados e mensagens quer explícitos quer implícitos, como os transcende através do inefável *pathos* que ela própria veicula. E tudo isto com teatro e dança. Sobre estes, a passagem do tempo e a escassez de fontes documentais que até nós chegaram teceram um manto opaco de difícil desvelo. Esperemos que, num futuro breve, novos elementos possam contribuir para levantar um pouco mais o véu do rico mundo que os cartapácios crúzios tão sugestivamente permitem vislumbrar.

REFERÊNCIAS

ALATORRE, A. (2007). Cuatro ensayos sobre arte poética. Pedregal de Santa Teresa: El Colegio de México, A.C.

ALMEIDA, O. T. (2018). O século dos prodígios. Lisboa: Quetzal. Arellano, I. (1995). Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid: Cátedra.

BARTEL, D. (1997). Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music . Lincoln NE: University of Nebraska Press .

BRITO, M. C. (1979). A Little-Known Collection of Portuguese Baroque Villancicos and Romances. Royal Musical Association Research Chronicle, 15, 17-37.

73 (Alatorre, 2007, p. 53).

74 O romance é, a par da letrilha, o mais importante género poético autóctone do Seiscentos ibérico. As transformações na forma e no conteúdo que lhe assistiram na transição do século XVI para o XVII exibem, no seu fundamento e função retóricos, um estreito paralelismo com as transformações que ocorriam então na música. A este respeito ver (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 69-100).

- BRITO, M. C. (1983). *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUESCU, A. I. (2000). *Y la Hespánica es fácil para todos. O bilingüismo, fenómeno estrutural (séculos XVI-XVIII)*. Em A. I. Buescu, *Memória e Poder - ensaios de história cultural (séculos XV-XVIII)* (pp. 51-56). Lisboa: Edições Cosmos.
- BUESCU, A. I. (2004). *Aspectos do bilingüismo português-castelhano na época moderna*. *Hispania*, LXIV/1(216), 13-38.
- BUTT, J. (2008). *The seventeenth-century musical 'work'*. Em J. Butt, & T. Carter, *Seventeenth Century Music* (pp. 27-54). Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTT, J., & Carter, T. (2008). *Preface*. Em J. Butt, & T. Carter, *The Cambridge history of seventeenth century music* (pp. xv-xxvii). Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTT, J., & Carter, T. (2008). *Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CABALLERO, C. F.-R. (1997). "Arded, corazón, arded" - tonos humanos del barroco en la península ibérica. Valladolid: Las Edades del Hombre.
- CABALLERO, C. F.-R. (2003). *La música en el teatro clásico*. Em J. H. Calvo, *Historia del teatro español (Vol. I, pp. 677-715)*. Madrid: Gredos.
- CABALLERO, C. F.-R. (2004). "Al sacro esplendor" - villancicos barrocos en la catedral de Valladolid. Valladolid: GLARES Gestión Cultural, S.L.
- CABALLERO, C. F.-R. (2004). *El barroco musical en Castilla y León - Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- CANO, R. L. (2012). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- CARRILHO, M. M. (2002). *As raízes da retórica: a antiguidade grega e romana*. Em M. M. Michel Meyer, *História da Retórica* (pp. 25-79). Lisboa: Temas e Debates - Actividades Editoriais, Lda.
- CIDRAES, M. d. (2006). *Aparato e espectáculo num relato barroco das festas de Coimbra de 1625*. Em C. G. Silva, *História das Festas*. Torres Vedras/Lisboa: Edições Colibri.
- CRUZ, L. (1982). *Alguns Contributos para a História da Restauração em Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora, Limitada.
- CUESTA, P. V. (1988). *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*. (M. M. Lemos, Trad.) Mem Martins: Europa América, D. L.
- ESTUDANTE, P. (2019). *História recente dos cartapácios da Universidade de Coimbra*. Em F. M. Ferro (Ed.), *Escola de Música da Sé de Évora – Conferências* (pp. 105-137). Edições Colibri.
- FARRÉ, J. V. (2013). *Elogio, mecenazgo y profesionalización del teatro de la segunda mitad del siglo XVII: la loa en la órbita entremesil*. *Bulletin of Spanish Studies*, XC(2), 157-175.
- FREIRE, T. S. (2017). *Musique et liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra (c.1650) : les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra*. Lyon.
- GOUVEIA, M. C. (2014). *Os Primeiros Autos Pastoris de Gil Vicente*. Coimbra: Edições Tenacitas.
- GÓMEZ, M. M. (2008). *Las Ensaladas (Praga, 1581)*. Valência: Institut Valencià de la Música.
- GÓMEZ, M. M. (2012). *Historia de la música en España y en Hispanoamérica (Vol. II)*. (M. Gomez, Ed.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.

HAYNES, B. (2007). *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, UK: Oxford University Press.

KNIGHTON, T. (2007). Song migrations: the case of Adorámoste, Señor. Em Á. T. Tess Knighton, *Devotional Music in the Iberian World - The Villancico and Related Genres* (pp. 53-76). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

LEÃO, D. N. (1606). *Origem da lingua portuguesa / per Duarte Nunez de Lião, Desembargador da Casa da Supplicação, natural da inclyta cidade de Evora : dirigida a el Rei Dom Philippe o II. de Portugal nosso Senhor*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.

LOPES DE CASTRO, M. C. (29 de Fevereiro de 2016). "VILANCICO DE NEGRO" The Portuguese Negro of the 17th Century at the Monastery of Santa Cruz de Coimbra. "VILANCICO DE NEGRO" The Portuguese Negro of the 17th Century at the Monastery of Santa Cruz de Coimbra. Basileia, Suíça: Schola Cantorum Basiliensis Hochschule für Alte Musik .

LUÍS, A. R., & Estudante, P. (2016). Documenting 17th-century Língua de Preto: Evidence from the Coimbra archives. Em A. Schwegler, J. McWhorter, & L. Ströbel, *The Iberian Challenge - Creole languages beyond the plantation setting* (pp. 85-112). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert Verlag.

LUÍS, A. R., & Estudante, P. (2019). Vilancicos de Negro: the meeting-point between Afro-Portuguese and Baroque church music. *Faits de Langues*, 49(1), 154-165.

MAGALHÃES, R. (2008). *Viagem de Cosme de Médicis a Coimbra no século XVII*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra. Departamento de Cultura.

NERY, R. V. (1997). The Portuguese seventeenth-century villancico - a cross-cultural phenomenon. Em S. e.-S. Castelo-Branco, *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música* (pp. 91-113). Lisboa: Publicações D.Quixote.

Nicolau de Santa Maria. (1668). *Chronica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho* (Vol. II). Lisboa: João da Costa.

PINHO, E. G. (1981). *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLETT, H. F. (2010). *Literary Rhetoric: Concepts-Structures-Analyses*. Leiden/Boston: Brill.

QUEROL GAVALDÁ, M. (1956). *Romances y letras a três vozes (Siglo XVII)* (Vol. I). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología.

QUEROL GAVALDÁ, M. (1970). *Música Barroca Española. Vol 1. Polifonía Profana (Cancioneros Españoles del Siglo XVII)* (Vol. 1). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología.

QUEROL GAVALDÁ, M. (1975). *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología.

REY, P. (2007). Weaving ensaladas. Em T. Knighton, & Á. Torrente, *Devotional Music in the Iberian World - The Villancico and Related Genres* (pp. 15-51). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

ROBLEDO, L. (1989). *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) - vida y obra musical*. Saragoça: Institución Fernando el Católico.

SANCHES, H. S. (2019). "Que sonoramente canta" - a música em línguas romance em Portugal no século XVII: estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra.

SANTO, G. d. (2008). Restauração 1640-1668. Matosinhos: QuidNovi. Silva, V. A. (2011). Dicionário de Camões. Alfragide.

TARLING, J. (2004). The weapons of rhetoric: a guide for musicians and audiences. St. Albans: Corda Music.

TIMMERMANS, B. (2002). Renascimento e modernidade da retórica. Em M. Meyer, M. M. Carriho, & B. Timmermans, História da Retórica (pp. 83-226). Lisboa: Temas e Debates Actividades Editoriais, Lda.

TORGAL, L. R. (1981). Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração (Vol. 1). (B. G. Coimbra, Ed.) Coimbra, Portugal.

TORRENTE, Á. (2016). Del corral al coliseo: armonias del teatro áureo. Em Á. Torrente, Historia de la musica en españa e hispanoamerica (vol. 3) - La música en el siglo XVII (pp. 321-432). Madrid: Fondo de cultura económica

ANEXO - TEXTOS POÉTICOS E TRADUÇÕES

1. LOA CANTADA (P-Cug MM 229, ff. 6v-11v)

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA	CASTELHANO ACTUAL	TRADUÇÃO
[ROMANCE]		
<p>Sale la Luna. <i>Conduzidos de la fama todos los siete Planetas baxamos Ciudad Augusta a lo Augusto de tus fiestas</i></p>	<p>Sale la Luna: <i>Conducidos de la fama todos los siete Planetas bajamos, ciudad augusta, a lo agosto de tus fiestas.</i></p>	<p>Sai a Lua: <i>Conduzidos pela fama todos os sete Planetas baixamos, cidade augusta, ao agosto de tuas festas.</i></p>
<p>Sale Mercurio <i>Mercurio soy q^e no puedo por la astucia y la eloquencia, no asistir a lo discreto y enredos desta Comedia</i></p>	<p>Sale Mercurio: <i>Mercurio soy que no puedo, por la astucia y la elocuencia, no asistir a lo discreto y enredos de esta comedia.</i></p>	<p>Sai Mercúrio: <i>Mercúrio sou que não posso, pela astúcia e eloquência, deixar de assistir ao discreto e enredos desta comédia</i></p>
<p>Sale Marte <i>Portugueses valerosos a buestros aplauzos llega Marte, q^e en la guerra os teme y en las pazes os venera</i></p>	<p>Sale Marte: <i>¡Portugueses valerosos! A vuestros aplausos llega Marte, que en la guerra os teme y en las paces os venera.</i></p>	<p>Sai Marte: <i>Portugueses valorosos, a vossos aplausos chega Marte, que na guerra vos teme e na paz vos venera.</i></p>
<p>Sale Saturno <i>Soy Saturno, a quien los Diozes por mas antigo respetan; aunq^e agora lo festivo me buelbe ala edad primera</i></p>	<p>Sale Saturno: <i>Soy Saturno a quien los dioses por más antiguo respetan, aunque ahora lo festivo me vuelve a la edad primera.</i></p>	<p>Sai Saturno: <i>Sou Saturno a quem os deuses por mais antigo respetam, ainda que agora as festividades me devolvam à idade primeira.</i></p>
<p>Sale Jupiter <i>Jupiter soy Luzitanos, por veros, viengo a la tierra dignas son buestras acciones, de q^e vn Jupiter las bea</i></p>	<p>Sale Júpiter: <i>Júpiter soy, Lusitanos, por veros vengo a la tierra, dignas son vuestras acciones de que un Júpiter las vea.</i></p>	<p>Sai Júpiter: <i>Júpiter sou, Lusitanos, para ver-vos venho à Terra, dignas são vossas acções de que até um Júpiter as veja.</i></p>

[ROMANCE]

Sale Venus
*Soy Venus, propicia siempre
 a la nascion Portuguesa
 y hasta en fingidos Amores
 le faboresco deveras.*

Sal[e] el Sol
*Por ty bella Lusitania,
 dexo la Celeste esfera
 pues solamente soy Sol
 mientras quieres q^e lo séa*

Sale Venus:
*Soy Venus, propicia siempre
 a la nación Portuguesa,
 y hasta en fingidos amores
 le favorezco de veras.*

Sale el Sol:
*Por ti, bella Lusitania,
 dejo la Celeste esfera
 pues solamente soy Sol
 mientras quieres que lo sea.*

Sai Vénus:
*Sou Vénus, propícia sempre
 à nação Portuguesa,
 e até em fingidos amores
 vos favoreço deveras.*

Sai o Sol:
*Por ti, bela Lusitânia,
 deixo a Celeste esfera
 pois somente sou Sol
 enquanto quiseres que o seja.*

[DANÇA]

*Mudanças la Luna
 Mercurio las traça
 Venus los Amores,
 el Sol, verso y galas:*

*Marte balentia
 gravedad Saturno
 Jupiter grandeza
 Todo, todos juntos.*

*Mudanzas la Luna,
 Mercurio las traza,
 Venus los amores,
 el Sol verso y galas,*

*Marte valentía,
 gravedad Saturno,
 Júpiter grandeza.
 ¡Todo, todos juntos!*

*Mudanças a Lua,
 Mercúrio as traça,
 Vénus os amores,
 o Sol verso e galas,*

*Marte valentia,
 gravidade Saturno,
 Júpiter grandeza,
 tudo, todos juntos!*

ESTRIBILHO

*Toquen los instromentos
 Pues los Planetas conformes
 a la Comedia
 prometen favores.*

*No hai q^e temer infortunios
 Pues los Planetas conformes:
 a la Comedia
 prometen favores.*

*¡Toquen los instrumentos!
 Pues los Planetas, conformes
 a la comedia,
 prometen favores.*

*No hay que temer infortunios,
 pues los Planetas, conformes
 a la comedia,
 prometen favores.*

*Toquem os instrumentos
 pois os Planetas, conformes
 à comédia
 prometem favores.*

*Não há que temer infortúnios,
 pois os Planetas, conformes
 à comédia,
 prometem favores.*

2. PLIMO, PLIMO QUE GRITÁ (P-Cug MM 232, ff. 39-41)

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA

TRADUÇÃO

DIÁLOGO

TIP[LE] 1º:

[–] *Plimo Plimo q^e gritá*

RE[S]PONDE O TIPLE 2º:

[–] *Venimo turo espantaro,
q^e ess noite sá muy craro
e na Ceo ouvi canta, q^e sera*

[1º]

[–] *Naõ veze q^e naciro há.
Dezo minino no terra
e q^e baxá Desse terra
turo Pastor adorá y chola*

[2º]

[–] *naõ tem mama, q^e le dá
Ó faze Coco a menino*

[1º]

[–] *nara desse me mazino
Vamo le logo alegrá con bailá*

*Turo lo neglo q^e aqui sá;
e cantando vn cantiga
sem q^e branco nozo diga
Comessemo nozo cantá*

TIPLE 1º:

– *Primo, primo, que estás a gritar?*

TIPLE 2º:

– *Vimos todos espantados
que esta noite está tão clara
e no Céu ouve-se cantar. Que será?*

1º:

– *Não vêes que já nasceu
o Deus Menino na terra
e cá baixou? Desta terra,
todo o pastor o vêm adorar. E chora...*

2º:

– *Não tem mama que lhe dêem
ou assustam o menino?*

1º:

– *Nada disso, meu rapazinho!
Vamos logo alegrá-lo a bailar*

*todo o negro que aqui está
e cantando uma cantiga,
sem que o branco no-lo diga,
comecemos o nosso cantar:*

RESPOSTA

*Turo lo neglo le uamo a ver,
A menino q^e naciro há
guamba guamba
he he he he he*

*Todos os negros o vamos a ver,
ao Menino que já nasceu!
Guambá! Guambá!
He, he, he, he, he, he!*

COPLAS

1.^a

*Agola q^e samo
cá nesse Portaló,
fassé m^{to} fessa.
A Seoro branco.*

*Cambarito maná
mundele tota
Casupe Casupe
he he he*

2.^a

*Prima magalena
se saber bayamo;
q^e esse nozo Rey não
não sá Caseano:*

Cambarito [...]

3.^a

*de ver a mozeque
sá turo espantaro,
q^e chola de flío,
e nozo frugamo*

Cambarito [...]

4.^a

*També coa menino
Viva Zoaõ quarto;
q^e turo lo pleto
su Amigo samo*

Cambarito [...]

5.^a

*Prima fransequia
não toma Tabaco,
q^e palese pletia
[pletia] de Diabo*

Cambarito [...]

6.^a

*faze mutó frio
e não tem malaso
andaremo quente
se mutó saltamo.*

Cambarito [...]

1.^a

*Agora que estamos
aqui neste portal,
façamos grande festa
ao senhor branco.*

*Cambarito mana
mundele tota!
Casupe! Casupe!
He, he, he!*

2.^a

*Prima Madalena,
se sabes, bailemos,
que este nosso rei
já não é castelhano.*

Cambarito [...]

3.^a

*De ver o mocinho
está tudo espantado
porque chora de frio
enquanto nós festejamos.*

Cambarito [...]

4.^a

*Também com o menino
viva João quarto,
que todos os pretos
seus amigos somos!*

Cambarito [...]

5.^a

*Prima Francisquinha,
não fumes tabaco
que pareces preta,
preta do diabo!*

Cambarito [...]

6.^a

*Faz muito frio
mas não tem mal,
ficaremos quentes
se muito saltarmos.*

Cambarito [...]

3. DESBIAR, DESBIAR (P-Cug MM 239, ff. 66-75)

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA

PORTUGUÊS E GALEGO ACTUAL

[Galegos]
desbiar, desbiar
qua gente Galega
bos quer bir cantar, Ai

[Portugueses]
Alarguiremonos;
q^e entra a festa dos galegos.

[Português]
Galegos vindes errados;
porq^e mais facil será
hir hoje a Belen de Juda
q^e a Belen de Portugal

[Galego]
Portugues nom tendes rason
quos nossos Galeguinhos
Amiguinhos bos som;

[Português]
Primero[sic] aveis de dizer;
quem uos cá deixou passar,
q^e não sei se Salvaterra
salvo conduto uos dá
vindes de guerra ou de Pax

[Galego]
e se nos de pax nom bimos
q^e diablo ha cá dentrar.
hoie tudo he Salbaterra;
pois á terra Deos bem salbar

[Galegos]
Ai minha Nai,
q^e velo menino
nom pode leixar
de nom ser galeguinho

Ai minha nai,
benidebos aquó
q^e nom pode leixar
de nom ser galegó

[Galegos]
Desviar, desviar,
que a gente galega
vos quer vir cantar!

[Portugueses]
Alarguiremo-nos
que entra a festa dos galegos!

[Português]
Galegos, vindes errados
porque mais fácil será
ir hoje a Belém de Judá
que a Belém de Portugal!

[Galego]
Português, nom tendes razom,
que os nossos galeguinhos
amiguinhos vos som.

[Português]
Primeiro haveis de dizer
quem vos cá deixou passar,
que não sei se Salvaterra
salvo conduto vos dá!
Vindes de guerra ou de paz?

[Galego]
E se nós de paz nom vimos
que diablo há cá de entrar
hoje tudo é Salvaterra
pois a terra Deus vem salvar.

[Galegos]
Ai, minha nai,
que vel'o menino
nom pode leixar
de nom ser galeguinho!

Ai minha nai,
vinde-vos a[o] que
que nom pode leixar
de nom ser galego!

*Pois a terra tragueis Pax;
o passado Ay
benha galiza para Portugal
Ai ma canté quem ia bira tal.*

*quedai-bos emvora meu Deus da minha Alma
lá me quedaõ os olhos na bossa pouchana*

*Pois à terra trazeis paz
ao passado, ai,
venha Galiza para Portugal!
Ai, [que] ma cante quem já vira tal!*

*Quedai-vos, embora, meu Deus da minha alma,
lá me quedem os olhos na vossa pouchana.*

MÚSICA NA GAZETA DE LISBOA: LOCAIS E SEUS PÚBLICOS¹

Ana Catarina Teixeira Machado

Universidade Nova de Lisboa - Instituto de Etnomusicologia
Centro de Estudos em Música e Dança

ORCID: 0000-0002-5722-8941

Existem enfoques múltiplos sobre a música em Portugal no século XVIII, a maior parte das quais enfatizando a presença de músicos estrangeiros no país e as correntes musicais que no contexto do Barroco português se multiplicaram. Neste conspecto, destacam-se autores como João Freitas Branco,² Manuel de Carlos Brito e Luísa Cymbron,³ Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira Castro⁴ e Joseph Scherepeel.⁵ À luz do que se sabe sobre o Barroco,⁶ e as suas variadas representações artísticas,

1 Estudo desenvolvido em colaboração com o Dr. Miguel Nogueira do gabinete de Infografia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que desenvolveu a cartografia.

2 Branco, João de Freitas (2005). *História da Música Portuguesa*. (4ª edição). Lisboa: Publicações Europa-América.

3 Brito, Manuel Carlos de (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

Brito, Manuel Carlos de (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press.

Brito, Manuel Carlos de & Cymbron, Luísa (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

4 Nery, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira de (1991). *History of music*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

5 Scherpereel, Joseph (1985). *A Orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Música.

6 Maravall, José António. (2012). *La Cultural del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.

é possível afirmar que as elites utilizavam a arte como forma de sociabilidade e de socialização. No caso da música, podemos apresentar como exemplo os saraus, serenatas, bailes, espetáculos ou mesmo cerimónias religiosas celebradas, nas quais a música detinha um papel de relevo.

Este estudo procura centrar-se no estudo dos espetáculos musicais como forma de representação social, durante o século XVIII português, para tal utilizando, como universo de análise, as notícias publicadas na *Gazeta de Lisboa*, de 1715 a 1820. A escolha da fonte que elegemos como suporte empírico deste estudo apresenta-se em simultâneo como natural e inevitável. A história da Música em Portugal cita e usa com frequência este periódico e, à medida que as diversas leituras foram feitas, percebeu-se que não haveria melhor forma de estudar este tema do que observando o que acontecia através dos olhos dos homens (e das mulheres) da época, isto é, através do que era considerado merecedor de notícia num periódico vocacionado, ele próprio, a uma elite urbana e se constituía como meio de comunicação social da época, à imagem do que ocorria em outros espaços europeus.

Segundo Tengarrinha⁷ e André Belo,⁸ a *Gazeta de Lisboa* é descendente, no seu cerne e conteúdo, da *Gazeta*, que aparece fugazmente nos meses de Agosto e Outubro de 1704. O que indica que esta não foi bem sucedida, facto que poderá também indicar que, em Portugal, o movimento tipográfico terá sido mais lento do que nos restantes países da Europa. No entanto, por alvará régio de 29 de maio de 1715, o impressor António Correia de Lemos recebe o privilégio de tradução e impressão de todas as notícias estrangeiras, surgindo, a 10 de agosto desse ano, a *Gazeta de Lisboa*.

Devido ao cariz do privilégio dado a Correia de Lemos, o primeiro número denominou-se de *Notícias do Estado do Mundo*,⁹ contendo a tradução e resumo de notícias dos periódicos alemães, turcos, polacos, ingleses, franceses, espanhóis, suecos, entre outros.¹⁰ Só no fim destas notícias é que o redator

7 Tengarrinha, José. (2013). *Nova História da Imprensa Portuguesa das Origens a 1865*. Lisboa: Temas e Debates-Círculo de Leitores.

8 Belo, André. (2001). *As Gazetas e os Livros: A Gazeta de Lisboa e a vulgarização do Impresso (1715-1760)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

9 *Gazeta de Lisboa*, 1715, nº1.

10 *Gazeta de Lisboa*, 1715, nº1.

começa a dactilografar as notícias referentes à Corte portuguesa, podendo, no final, ainda aparecer anúncios a livros, serviços, entre outros.¹¹

No seu segundo número, o periódico já recebe o nome pelo qual é conhecido, *Gazeta de Lisboa*, no entanto, este só se mantém até 1718, altura em que começa a ser denominado de *Gazeta de Lisboa Occidental*.¹² Esta mudança deve-se à divisão administrativa da diocese da cidade de Lisboa em parte Ocidental e parte Oriental. Em agosto de 1741, o título deixa de ser utilizado, na sequência do término desta divisão, voltando à denominação original de *Gazeta de Lisboa*. Ao longo do século e, tendo sempre em conta a conjuntura política (os vários reinados, as questões de organização e urbanismo da cidade ou mesmo clericais) a *Gazeta* vai-se adequando ao tempo, tanto na sua denominação como no cariz das notícias que contém. Devido a isso, recebeu o nome de *Notícias do Estado do Mundo* (apenas no primeiro número), *Gazeta de Lisboa* (na maior parte dos anos de sua existência), *Gazeta de Lisboa Occidental* (durante a divisão administrativa, sensivelmente de 1718 a 1741) e *Lisboa* (de 1760 a 1762), voltando a *Gazeta de Lisboa* no seu período final de atividade, de 1778 a 1820.¹³

Além de se manter ao longo do século (apenas deixando de existir por um período de 15 anos, de 1762 a 1778) teve a necessidade de criar dois tipos de suplementos, devido a não conseguir publicar todas as notícias em números com 8 páginas. Devido a isso aparece o Suplemento à *Gazeta de Lisboa* e o Suplemento Extraordinário à *Gazeta de Lisboa*, que nos anos de maior tensão política (como nos anos das Invasões Francesas, ou de morte de algum membro da família Real – exemplo da Morte de D. Pedro III – marido de D. Maria I) podia chegar até ao Sétimo Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, além dos Suplementos Extraordinários. Porém, por não conseguir publicar todas as notícias necessárias passa a ser um periódico diário, no ano de 1809.¹⁴

Mas para perceber o tema em estudo, o da sociabilidade dos públicos, é também importante compreender a conjuntura do antigo regime.

11 *Gazeta de Lisboa*, 1715-1820.

12 *Gazeta de Lisboa*, 1718-1741.

13 *Gazeta de Lisboa*, 1715-1820.

14 *Gazeta de Lisboa*, 1809-1820.

Aquando da subida ao trono de D. João V (que reina de 1707-1750), o país vivia uma conjuntura política e económica bastante favorável. Beneficiava-se dos efeitos do Tratado de Methuen (1703) celebrado com a Inglaterra, do ouro que chegava do Brasil e que permitiu uma série de empreendimentos culturais, como por exemplo a construção do Convento de Mafra.¹⁵ Além disto, as campanhas diplomáticas com a Santa Sé marcam significativamente este período, daí resultando a elevação da Capela Real a Patriarcal.¹⁶ Isto conduziu a uma reformulação nos rituais da corte, a uma redefinição na hierarquia bem como a uma modificação dos seus estatutos.¹⁷

Esta Capela já era um ponto importante na vida quotidiana da Família Real, mas com esta elevação e consecutivas melhorias da Igreja Patriarcal, a Capela Real tornou-se o maior símbolo deste reinado.¹⁸

Com D. José, observa-se um corte com a política Joanina. D. José reina de 1750 a 1777, e é notável um claro distanciamento da vida religiosa que D. João V levava. Após o terramoto de 1755, e, com o aparecimento de Sebastião José de Carvalho e Melo, D. José parece ficar “na sombra do valido”.¹⁹ É com Sebastião José de Carvalho e Melo (o Marquês de Pombal), como ministro que mais se destaca, que se verifica um certo afastamento da Igreja, especialmente depois da Companhia de Jesus ser expulsa do país.

Com D. Maria I (1777-1816) verifica-se um período de rutura com o precedente. O primeiro ato real é a demissão e condenação ao exílio a Marquês de Pombal. Tornando possível uma política de distanciamento do reinado do seu pai, D. José, apesar de manter muitas das medidas do Marquês em vigor.

Na década de 80 do século XVIII, D. Maria assiste ao desaparecimento de D. Pedro, seu marido, do seu herdeiro, D. José, do seu confessor, Frei Inácio de São Caetano e do seu amigo e conselheiro, o Marquês de Angeja. Esta, que desde muito nova era propensa a melancolias, acaba por adoecer e, em 1792,

15 Ramos, Rui. (2012). *História de Portugal*. (7ª edição). Lisboa: A Esfera dos Livros, 343.

16 Silva, Maria Beatriz Nizza da (2011). *D. João V*. (6ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores, 92-93.

17 Ramos, Rui. (2012). *História de Portugal*. (7ª edição). Lisboa: A Esfera dos Livros, 347.

18 Silva, Maria Beatriz Nizza da (2011). *D. João V*. (6ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores, 94-95.

19 Monteiro, Nuno Gonçalo. (2006). *D. José: Na Sombra de Pombal*. (1ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores, 6.

é declarada incapaz, fazendo com que o príncipe D. João se torne Príncipe Regente (oficializado apenas em 1799).²⁰

Com a viragem do século, entre 1803 e 1806, a situação política interna e externa piora à medida que a pressão napoleónica se intensifica. Esta conjuntura leva a que D. João decida partir com a Corte para o Brasil.²¹

Mas será que esta conjuntura modificou em alguma coisa o ambiente cultural do país? A música sofreu com questões políticas ou mesmo com o Terramoto de 1755? Os locais de espetáculo foram todos afetados? Houve a preocupação de os reconstruir? Há uma boa afluência aos espetáculos? Quem são estes públicos? Utilizam a música como um instrumento de status social?

Em primeiro lugar, este artigo defende que o ambiente cultural do país foi afetado, tanto pela conjuntura política como pelo Terramoto. No entanto, o segundo terá sido a principal causa dessas flutuações culturais. Com isto quer-se dizer que, após a ruína deixada pelo Terramoto, houve um hiato nas representações musicais, de cariz profano, caso das óperas, serenatas, bailes, devido ao tempo que a reconstrução destes locais levou.²²

Lisboa, sendo a cidade em que a *Gazeta de Lisboa* estava sediada, é a cidade mais mencionada nas notícias, com 834 de um total de 2964, seguindo-se o Porto com apenas 99. Como tal, é natural que a maioria dos espaços mencionados estejam localizados em Lisboa. A *Gazeta de Lisboa* fornece ao leitor vários nomes de locais em que se apresentavam espetáculos musicais. Ao todo, são 118 os locais recolhidos, distribuídos por diferentes tipologias como igrejas, capelas, conventos, mosteiros, ermidas, ruas, praças, hospícios, teatros, casas, quintas, palácios ou castelos.²³ Surge, desta forma, três grandes categorias, "Igrejas, Conventos e Mosteiros", seguindo-se "Casas, Castelos e Palácios" e,

20 Ramos, Luís de Oliveira. (2007). *D. Maria I.* (1ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores, 215.

21 Pedreira, Jorge & Costa, Fernando Dores. (2006). *D. João VI.* (1ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores, 147.

22 Branco, João de Freitas (2005). *História da Música Portuguesa.* (4ª edição). Lisboa: Publicações Europa-América, 200.

23 Machado, Ana Catarina Teixeira. (2017). *Representações Musicais em Lisboa nos Séculos XVIII e XIX na Gazeta de Lisboa.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto [Dissertação de Mestrado].

por fim, “Outros”.²⁴ O primeiro grupo é o que mais aparece mencionado na fonte, sendo 56 os locais que aparecem, enquanto que para o segundo grupo levantaram-se 42 locais e para os “outros” 20.

Antes de se começar a análise, é importante explicar algumas questões em relação a três locais. Em primeiro lugar, considerou-se o que Joseph Scherpereel²⁵ diz sobre a sessão ou assembleia das nações estrangeiras ser em casa de Pedro António Avondano.²⁶ E como tal, considerou-se a Rua da Cruz²⁷ para a georreferenciação deste local.

Outro local sobre o qual se deve refletir é a Igreja do Real Seminário de Música da Patriarcal. Primeiramente, este encontrava-se instalado no Palácio dos Arcebispos, sendo que, em 1741, se mudou para o Convento de São Francisco. No entanto, em 1755, já se encontrava na Rua da Calcetaria, sendo que pouco tempo lá se encontrou instalado, visto que, a partir de junho de 1756, instalou-se na Rua Nova dos Cardaes e na Rua Nova de São Bento. No ano de 1759, foi instalado no atual edifício do Museu de História Natural, no Príncipe Real, mas, em 1761, passa para o Hospício de São Francisco de Borja, e, em 1772, já se encontra no Mosteiro de São Vicente de Fora, onde se mantém até 1792, altura em que se instala no número 18 do Largo da Ajuda.²⁸ Por esta razão, foram considerados os locais, tendo em conta a cronologia em que o Seminário aparece mencionado.

Por último, é necessário falar um pouco sobre a Capela Real e Patriarcal. Esta era uma instituição que, por norma, acompanhava o palácio real. Num primeiro momento encontrava-se no Terreiro do Paço, onde se manteve até ao Terramoto de 1755. Devido a esse evento, de 1756 a 1769, transfere-se para o sítio da Cotovia, atual Real, e, em 1769, passa para a Igreja de São Roque e Igreja do Convento

24 Para mais informações sobre locais, mencionados na *Gazeta de Lisboa*, consultar anexo nº4, “Tipologia dos Espaços”, presente na Dissertação de Mestrado Machado, Ana Catarina Teixeira. (2017). *Representações Musicais em Lisboa nos Séculos XVIII e XIX na Gazeta de Lisboa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

25 Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas*.

26 Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas*, 113.

27 Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas*, 113.

28 Fernandes, Cristina, “Houve uma escola de música onde hoje está o museu de história natural” <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/houve-uma-escola-de-musica-onde-hoje-esta-o-museu-de-historia-natural-24177964>. Acedido em agosto 2017.

de São Bento, até que, em 1772, instala-se no Mosteiro de São Vicente de Fora. No entanto, em 1792, a Capela Real e a Patriarcal voltam a juntar-se no Palácio Nacional da Ajuda.²⁹ Tal como acontece com o Seminário, também foram considerados os locais para a cronologia em que aparece este local mencionado. Dessa forma, o primeiro mapa que se elaborou contém todos os locais para a área da Grande Lisboa, tendo sido considerada a área atual da cidade.

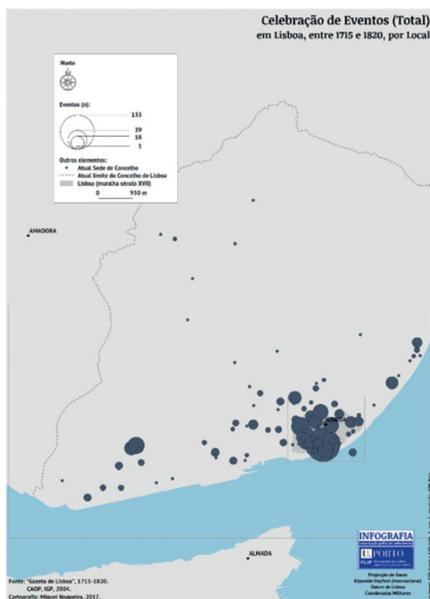


Figura nº1 – Celebração de Eventos Musicais (total), em Lisboa, entre 1715 e 1820, por local. Fonte: *Gazeta de Lisboa* 1715-1820.

Imediatamente se percebe que esta escolha de escala tem um problema. A área considerada é demasiado extensa e perde-se muita da leitura que é necessário fazer. Por essa razão, foi decidido sacrificar os cinco locais marcados por cima da linha presente a meio da imagem, e que correspondiam aos arrabaldes da cidade. Com esta opção, ficou-se com um mapa mais perceptível e de leitura imediata, como é possível observar no seguinte mapa.

29 Fernandes, Cristina, "Houve uma escola de música onde hoje está o museu de história natural" <https://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/houve-uma-escola-de-musica-onde-hoje-esta-o-museu-de-historia-natural-24177964>. Acedido em agosto 2017.

Outros locais muito mencionados são as igrejas de São Roque, dos Mártires, a de Santo António de Lisboa, a de Nossa Senhora da Conceição (com a Santa Casa da Misericórdia), a Igreja de Nossa Senhora do Loreto, a Capela Real (do Terreiro do Paço – ou seja, anterior ao Terramoto), a Sé de Lisboa e o Mosteiro de São Vicente de Fora.³⁰

Agora que se percebe de que tipo de locais falamos, é necessário refletir a reconstrução ou não reconstrução destes locais. Em primeiro a maioria foi reconstruída ou reparada. Foram poucos os locais (isto, é, que levantamos das notícias da Gazeta de Lisboa) que não foram reconstruídos. Um dos casos mais notórios foi o da Ópera do Tejo. Este caso merece ser aqui um pouco discutido, até porque será o caso que fará a ponte com a outra parte do nosso estudo, os públicos! Este teatro teve grande importância nas questões de sociabilidade das elites lisboenses. Sobre isto, atentemos no capítulo “Curiosidades”, do livro *Ressuscitar a Ópera do Tejo: O Desvendar do Mito*, de Beuvink.³¹

Como primeira nota, a autora explica a importância da disposição dos lugares e de quem estava autorizado a entrar nos teatros régios.³² Segundo a autora, quem distribuía os bilhetes era Diogo de Mendonça Corte-Real,³³ o secretário de Estado, e advertia que todos os convidados apresentassem o respetivo bilhete à entrada. Estes bilhetes podiam ser cedidos pelos convidados desde que identificassem as pessoas a quem os passavam, as quais estavam sujeitas a serem ou não aceites pelos porteiros da câmara, que eram quem fazia o controlo das entradas.³⁴

Outro aspeto importante era o facto de os bilhetes que discriminavam o local para onde a pessoa se deveria dirigir, isto é, plateia ou camarote,³⁵ serem em formato de carta de baralho, levando Beuvink a afirmar que “a verdadeira intenção do rei era a de mostrar ser ele “a dar cartas” na hierarquia social, mostrando aos seus vassallos quais os lugares que eles ocupariam – dentro e fora do teatro”.³⁶

30 *Gazeta de Lisboa*, 1715-1820.

31 Beuvink, Aline Gallasch-Hall de. (2016). *Ressuscitar a Ópera do Tejo*. Lisboa: Caleidoscópio.

32 Idem, 79-88.

33 Idem, 81.

34 Idem, 81.

35 Idem, 82.

36 Idem, 83.

Este teatro, que tinha uma disposição de lugares igual ao de Salvaterra,³⁷ era palco de vários "jogos políticos protagonizados pelo Secretário de Estado, os embaixadores de Espanha e o de França, os caprichos do Cardeal Patriarca e as tentativas do Núncio de compreender se o seu papel na corte lisboeta estava a ser visto com a dignidade merecida".³⁸

A questão dos lugares era realmente importante, como o era em todas as sociedades do Antigo Regime, havendo inclusive querelas por isso. Uma delas foi protagonizada pelo Cardeal Patriarca de Lisboa, à altura D. José Manuel da Câmara, por se sentir menorizado, uma vez o camarote que lhe fora destinado era rodeado pelo Mordomo-Mor e pelo do Estribeiro-Mor do rei³⁹ Sentiu-se especialmente insultado pelo facto dos irmãos ilegítimos de D. José, os "Meninos da Palhavã", ocuparem um camarote de destaque⁴⁰ ao lado de Embaixadores e Secretários de Estado.⁴¹ Para a autora, o facto de terem um camarote de destaque era "também uma declaração política sem precedentes e uma confirmação do seu estatuto",⁴² algo a que não se pode ficar indiferente, na medida em que o Cardeal Patriarca decide não comparecer à inauguração por se ter sentido ultrajado.⁴³

Outra situação foi o "caso dos Embaixadores"⁴⁴ que consistiu numa querela diplomática entre o Conde de Baschi, embaixador de França, e o Conde de Perelada, embaixador de Espanha.⁴⁵ O que levou a esta questão foi o facto de um refugiado francês ter fugido da prisão e o Conde de Perelada lhe ter dado asilo político.⁴⁶ E para resolver esse problema, o ministro Sebastião José de Carvalho e Melo propôs que os embaixadores alternassem entre o camarote nº11 (do próprio ministro) e o nº12 (o dos embaixadores), o que, mesmo assim, não agradou aos embaixadores.⁴⁷

37 Idem, 86.

38 Idem, 87.

39 Idem, 84.

40 Idem, 25.

41 Idem, 84.

42 Idem, 84.

43 Idem, 84-85.

44 Idem, 87.

45 Idem, 87.

46 Idem, 88.

47 Idem, 88.

Estas situações só reforçam uma das teses a que este artigo se propõe, a de que os eventos musicais eram, como a globalidade das formas de representação sociocultural, efetivamente utilizados como forma de sociabilização, reforço e reconhecimento de estatuto público por parte das elites.

No entanto, a Gazeta de Lisboa menciona cerca de 1300 nomes ou referências a públicos. De forma a facilitar a compreensão e o tratamento dos dados, foi necessário criar categorias, aparecendo dessa forma dois grandes grupos, as "Entidades" e os "Indivíduos". Uma vez que estas categorias eram muito amplas, formaram-se subcategorias. Dessa forma, entre as "Entidades" encontram-se as "Academias", o "Clero", a "Coroa e Família Real", as "Corporações", a "Corte" e a "Universidade", enquanto que os "Indivíduos" foram categorizados como "Aristocracia/Nobreza", "Corpo Diplomático", "Militares", "Oficiais Administrativos" e, por último, "Povo e Burguesia Urbana".

No entanto, uma destas subcategorias ainda continuava demasiado genérica e foi necessário aprofundar um pouco mais. Como tal, na subcategoria "Clero", criaram-se as subsubcategorias "Clero Secular" e "Clero Regular", depois as subsubsubcategorias "Bispo", "Cabido" e "Clérigos" (em geral) entre o primeiro subgrupo e, por fim, as subsubsubsubcategorias "Feminino" e "Masculino", entre o "Clero Regular".⁴⁸ Para que se perceba melhor esta distribuição e o universo real de entidades e indivíduos, veja-se a tabela nº6.1, sobre a taxonomia dos públicos dos eventos no anexo nº6.

Depois do tratamento estatístico destes dados percebeu-se que as "Entidades" são a categoria mais mencionada, devido a dois grupos, a "Coroa e Família Real", e o "Clero".

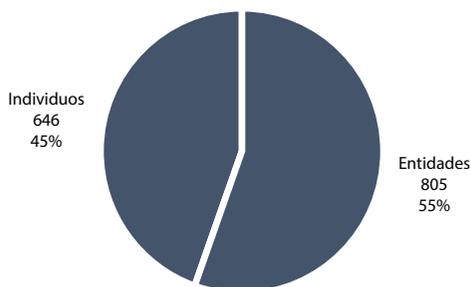


Figura nº3 – Número de referências a Indivíduos e Entidades.

Fonte: Gazeta de Lisboa 1715-1820.

⁴⁸ Machado, Ana Catarina Teixeira. (2017). *Representações Musicais em Lisboa nos Séculos XVIII e XIX na Gazeta de Lisboa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto [Dissertação de Mestrado].

Para que mais concretamente se perceba quem são estas pessoas, observe-se o gráfico abaixo.

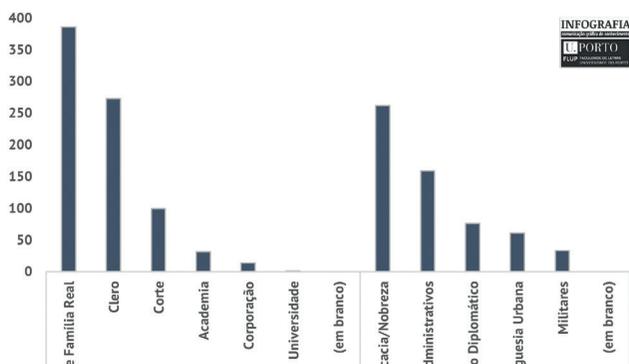


Figura nº5 – Referências a Públicos, em Lisboa, entre 1715 e 1820, por local.
 Fonte: Gazeta de Lisboa 1715-1820.

Com este segundo gráfico, percebe-se que, no grupo das “Entidades” há duas classes que dominam, sendo elas a “Coroa e Família Real” e o “Clero”, sendo possível dizer que quem coloca a “Coroa e Família Real” com mais menções é o rei D. João V e sua esposa D. Maria Ana, pelo número de referências que a eles se reportam. Quanto ao segundo grupo, o dos “Indivíduos”, a “Aristocracia/Nobreza” e os “Oficiais Administrativos” destacam-se, sendo homens como o Marquês de Capichelatro, o Marquês de Los Balbazes e Diogo Inácio de Pina Manique os mais presentes. Muitos nomes são referidos pelo redator, mas é importante chamar a atenção que, a menos que fossem pessoas importantes na sociedade (como membros da família real, homens da governança ou fidalgos da corte/nobres) o redator não referia, por norma, os nomes, mas apenas o coletivo, como “povo” ou “moradores”.

Mas que tipo de locais frequentavam estas pessoas? Isso influenciava as suas sociabilidades?

Vimos atrás que os eventos eram muito frequentes na zona delimitada pela muralha do século XVII, atualmente conhecida como Baixa pombalina, no Beato e na Tapada da Ajuda. Sendo os principais locais frequentados o Palácio Régio, a Capela real e o Terreiro do Paço (isto é, a praça), enquanto que a zona do Beato sempre foi bastante frequentada por se encontrar aí localizado o Mosteiro das Agostinhas Descalças e o Mosteiro de São Bento de Xabregas, terminando o século com a freguesia da Ajuda

a ser mais frequentada devido ao estabelecimento da família real e corte no Palácio Nacional da Ajuda. A primeira imagem, do mapa abaixo representado, reflete essa associação, agora vista em função das menções a públicos.

Se atentarmos na segunda imagem, em que se foca a área delimitada pela muralha, é possível verificar que a relação entre públicos e locais mais vezes mencionados está diretamente conectada, uma vez que a zona ribeirinha, a zona da Igreja de São Roque, Nossa Senhora do Loreto, Mártires e Teatro Nacional de São Carlos são os que mais se evidenciam.

Para fora da muralha, o Colégio de Santo Antão (na zona de Santa Justa) é o que mais públicos tem associados, sendo este facto de fácil explicação, uma vez que, no reinado de D. João V, foi implementado o festejo de Natal e Ano Novo, com o hino *Te Deum laudamus*, como obrigatório.⁴⁹

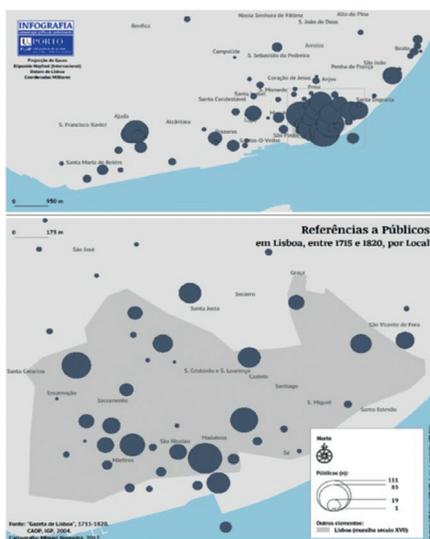


Figura nº5 – Referências a Públicos, em Lisboa, entre 1715 e 1820, por local.
Fonte: *Gazeta de Lisboa* 1715-1820.

É possível retirar várias ilações deste estudo. Em primeiro lugar, a “Coroa e Família Real”, a “Corte” e a “Aristocracia/Nobreza” são os públicos mais mencionados pela *Gazeta de Lisboa* e seus Suplementos, enquanto que as “Corporações” e a “Universidade” são os menos mencionados.

49 Silva, Maria Beatriz Nizza da (2011). *D. João V*. (6ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores, 96-97.

Além disto, é possível afirmar que a área delimitada pela muralha – correspondendo a atual Baixa pombalina e área ribeirinha – contém os locais mais frequentados. Alguns exemplos disso são o Terreiro do Paço, com o Palácio Régio e a Capela Real (até 1755), a Igreja de São Roque e a Igreja dos Mártires, enquanto que para a restante área, o Colégio de Santo Antão da Companhia de Jesus e o Palácio Nacional da Ajuda são os locais mais frequentados.

Ainda que os teatros, principalmente o Nacional de São Carlos e o da Rua dos Condes, sejam também locais bastante frequentados, a Gazeta de Lisboa e seus Suplementos, não fazem, por norma, referências precisas aos públicos que aí concorriam, pelo que, para esses, não é possível fazer a associação que temos vindo a tentar desenvolver entre espaços e públicos.

Mas será que com estes dados conseguimos perceber se estamos diante de uma utilização desta arte como forma de status social? A Música era um veículo de ostentação?

Tendo em conta que estamos diante de uma visão muito parcial da história (a do autor de um periódico com um privilégio real e com um público alvo muito específico), sim! Numa primeira abordagem, parece-nos que estes públicos vão a locais muito específicos, por norma frequentados por membros da Família Real, como a Igreja de São Roque, a Igreja dos Mártires, o Colégio de Santo Antão e a Capela Real. O que nos leva a refletir que os espaços religiosos têm um papel crucial no quotidiano da capital. Até porque locais como Teatros (nomeadamente o da Rua dos Condes – atual Hard Rock Café – e o de São Carlos) só ganham maior relevo, para a Gazeta de Lisboa, na década de 90 do século XVIII.

FONTES

Gazeta de Lisboa. 1715-1762. Hemeroteca Digital. Acedido em 2016 e 2017. <http://hemeroteca-digital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/GazetadeLisboa.htm>

Gazeta de Lisboa. 1727, 1753, 1755 e 1760. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa.

Gazeta de Lisboa. 1779-1820. Porto: Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Cota 05R.

Suplemento à Gazeta de Lisboa. 1789, 1793, 1799 e 1808. Porto: Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Cota 05R.

Segundo Suplemento à Gazeta de Lisboa. 1779, 1785, 1786, 1789, 1791, 1793, 1794, 1801 e 1806. Porto: Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Cota 05R.

Suplemento Extraordinário à Gazeta de Lisboa. 1808. Porto: Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Cota 05R.

REFERÊNCIAS

BELO, André (2001). *As Gazetas e os Livros: A Gazeta de Lisboa e a vulgarização do Impresso (1715-1760)*. Lisboa: Instituto das Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de. (2016). *Ressuscitar a Ópera do Tejo*. Lisboa: Caleidoscópio.

BRANCO, João de Freitas (2005). *História da Música Portuguesa*. (4ª edição). Lisboa: Publicações Europa-América.

BRITO, Manuel Carlos de (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

BRITO, Manuel Carlos de (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press.

BRITO, Manuel Carlos de; Cymbron, Luísa (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

FERNANDES, Cristina. *Houve uma escola de música onde hoje está o museu de história natural*. In Público. Acedido em Agosto de 2017. <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/houve-uma-escola-de-musica-onde-hoje-esta-o-museu-de-historia-natural-24177964>.

MACHADO, Ana Catarina Teixeira (2017). *Representações Musicais em Lisboa nos Séculos XVIII e XIX na Gazeta de Lisboa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MARAVALL, José António (2012). *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2006). *D. José I: Na Sombra de Pombal*. (1ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores.

NERY, Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de (1991). *History of Music*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

PEDREIRA, Jorge; Costa, Fernando Dores (2006). *D. João VI*. (1ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores.

RAMOS, Luís de Oliveira (2007). *D. Maria I*. (1ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores.

RAMOS, Rui (2012). *História de Portugal*. (7ª edição). Lisboa: A Esfera dos Livros.

SCHERPEREEL, Joseph (1985). *A Orquestra e os Instrumentos da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Música.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (2011). *D. João V*. (6ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores.

TENGARRINHA, José (2013). *Nova História da Imprensa Portuguesa das Origens a 1865*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

(Página deixada propositadamente em branco)

OPERA, BADERNA¹ E CARNAVAL: TRÊS ARTISTAS ITALIANAS E O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Rosana Marreco Brescia

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – NOVA de Lisboa

ORCID: 0000-0002-3034-5611

O atual significado da palavra Baderna, sinónimo de conflito, desordem e de tudo aquilo que representa transgressão para a moral dominante é bastante conhecido. Contudo, a origem da palavra ainda é desconhecida por significativa parte dos brasileiros e pela grande maioria das comunidades lusófonas.

Maria Baderna foi uma bailarina italiana contratada pelo Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, em 1849, mas antes disso, tinha sido uma das *prime ballerine assolute* do velho mundo. No outono de 1843, foi contratada como primeira bailarina do Teatro alla Scala de Milão nos ballets *Il Rajà e la Bajadera e Caterina Cornaro*.² Discípula de Carlo Blasis,³ o maior teórico

1 BADERNA, s.f. B pej. 1 Situação em que reina a desordem; confusão, bagunça 2 divertimento noturno; boêmia, noitada 3 conflito entre muitas pessoas; briga, rolo 4 p.m Grupo de pessoas desprezíveis; corja, súcia 5 P pej. Pessoa inútil, pela idade avançada ou por falta de saúde 6 P objeto velho, já muito usado. ETMO segundo AS, voc. tem orig. no antr. Marietta Baderna, dançarina it. Que esteve no Rio de Janeiro em 1851, provocando “*um certo frisson*”; os seus admiradores eram chamados de “os badernas”; a filiação das acp. do port. de Portugal a este étimo é apenas supositícia. Houaiss, 2005, ‘Baderna’.

2 Migliori 1963, ‘Maria Baderna’.

3 Blasis foi aluno de Vigano, que por sua vez foi aluno de Jean Dauberval, discípulo de Jean Georges Noverre.

italiano de dança do Romantismo, Baderna aperfeiçoou-se tanto na técnica erudita como popular, tendo sido instruída igualmente nas danças espanholas como a cachucha e o fandango, extremamente populares na época.

Natural de Castel San Giovanni, nasceu a 5 de julho de 1828. Era filha do médico cirurgião Antonio Baderna, que, assim que notou a inclinação da filha para a dança, levou-a a Milão para inscrevê-la na escola de Blasis. A pequena Maria tinha na altura 11 anos. Quatro anos mais tarde, Baderna fazia a sua estreia no Teatro alla Scala, tendo alcançado tal êxito que uma litogravura da jovem bailarina passou a circular nos arredores do teatro.



Figura 1 - Litografia de um desenho de Giuliani, Milão, (c1846). Na imagem, Baderna é representada rodeada de dezasseis figuras representando a artista em papéis clássicos e populares por ela representados.

Transferiu-se para Inglaterra em 1847, tendo actuado nos ballets *The pretty Sicilian* e *Spanish Gallantries*. A sua presença na capital britânica foi marcante, sendo as danças de origem e inspiração espanholas, tais como o *Fandango*, as *Seguidillas Manchegas* e a nova *Cachucha*, especialmente admiradas pelo

público e crítica de Londres.⁴ O periódico *The Spectator* de 1847 descreve a estreia da bailarina milanesa no Drury Lane Theatre:

Her figure is small, and her countenance pleasing; and she executes with neatness and precision, though without doing anything to astonish beholders. The piece in which she appears, called *The Pretty Sicilian*, is a mere divertimento, and affords no opportunity for the display of pantomimic talent.⁵

De volta a Milão, assumiu o posto de *prima ballerina assoluta* do Teatro alla Scala. Era considerada pela crônica oitocentista como uma das “7 Plêiades”, juntamente com Pasquale Borri, Augusta Dominichettis, Flora Fabbri, Amalia Ferraris, Sofia Fuoco e Carolina Granzini.⁶ Contudo, a situação política agravou-se e, após a revolta conhecida como *le cinque giornate di Milano*,⁷ Maria aceitou o convite do maestro Gioacchino Giannini para transferir-se para o Brasil.

Embarcou para o Rio de Janeiro na companhia do seu pai, Antonio Baderna, a bordo do bergantim *Andrea Doria*. A sua estreia aconteceu no dia 29 de setembro de 1849, no ballet intitulado *Il ballo delle Fate*.⁸ A partir de então, Maria Baderna caiu nas graças do público fluminense e da apaixonada crítica da capital do Brasil. Bem como outras *prime-donne* em atividade na capital do Império, Baderna teve alguns partidos a seu favor. Para além do Partido Badernista, o Partido Montanhez congregava jovens exaltados pelo talento de Baderna e da cantora Maria Preti.⁹

Em 1850, um grave problema acometeu a cidade do Rio de Janeiro e os artistas do Teatro São Pedro de Alcântara: a febre amarela. Maria esteve entre os muitos artistas da companhia italiana que contraíram a doença, que acabou por vitimar o seu pai, falecido a 9 de abril daquele ano.¹⁰

4 Guest, 1954), pp. 130-132.

5 *THE SPECTATOR* (13 de janeiro de 1847).

6 New York Public Library (29 de agosto de 2019).

7 Os Cinco Dias de Milão foram uma insurreição armada ocorrida entre os dias 18 e 22 de março de 1848 que acarretou na temporária liberação da cidade do domínio austríaco.

8 *CORREIO MERCANTIL* (14 de outubro de 1849), pp.1-2.

9 *JORNAL DO COMMERCIO* (18 de maio de 1850).

10 *CORREIO DA TARDE* (9 de abril de 1850).

Os duros acontecimentos na vida da nossa Marietta fizeram-a percorrer novos caminhos e descobrir novos horizontes. Nos seus quase dois anos no Brasil, Baderna, que tinha notável interesse por danças exóticas de tradição europeia, passou a interessar-se também pelo lundum, dança de origem negra considerada lasciva pela elite conservadora.

Em um país onde as condições trabalhistas dos artistas nunca estiveram completamente resolvidas, um conflito entre o empresário do Teatro São Pedro de Alcântara e os artistas resultou em uma greve, comentada por Luiz Antonio Monteiro em um importante periódico da capital fluminense.¹¹



Figura 2 - O Artista, 17 de novembro de 1849, pp.02-03.
Muito provavelmente a bailarina representada é Maria Baderna.

No mesmo ano de 1851, Marietta Baderna e outros artistas da companhia fizeram uma digressão pelo Pernambuco, onde, segundo a crítica, a bailarina foi muito bem aceite,¹² ao menos por uma parte do público. Foi no Teatro Santa Isabel do Recife, em Pernambuco, que Baderna se apresentou pela primeira vez com o 'Lundum d'Amarroá', parte da farsa intitulada *O Recrutamento n'Aldeia*.¹³ Um comentário

11 *JORNAL DO COMMERCIO* (1 de abril de 1850).

12 *O BRASIL* (18 de Fevereiro de 1851), n.1705.

13 *DIÁRIO DE PERNAMBUCO* (13 de Fevereiro de 1851).

assinado por “um diletante” no *Diário de Pernambuco* dias mais tarde reflete a opinião de uma parte do público mais conservador em relação ao bailado de Baderna:

Em um teatro, onde essas dançarinas são admitidas; e tão entusiasmaticamente festejadas, parece não se deverão prescrever por torpes, e desonestos os nossos lunduns. O fado mais rebolado, o bahiano mais sacudido, podendo ofender tanto o pudor, e por outra parte explicar tanta paixão erótica, acender tantos fogos libidinosos, como a presença de duas mulheres oferecendo aos ávidos olhos dos homens as formas arredondadas, e graciosas de todo o seu corpo desde os pés até a cabeça, com toda a ilusão ótica de uma completa nueza? Qual será o passo, o meneio, o mórbido requebro do mais lascivo lundum, que comparar se possam às passagens, em que a delicada Baderna, ligeira qual uma sílfide, escancara as pernas, como se se quisesse partir em duas? E note-se bem, que essas posições é que crepitam as palmas, e os aplausos tornam-se quase um furor!¹⁴

Maria volta aos palcos do principal teatro do Império onde era incontestavelmente a maior bailarina do período romântico brasileiro. O reconhecimento por parte da crítica era também visível no salário pago à bailarina italiana. Em 1851, Baderna ganhava 6.000\$000 anuais, enquanto o administrador da companhia de baile, Domingos Alves Pinto, recebia 3.000\$000. Marietta tinha a sexta maior remuneração do Teatro São Pedro de Alcântara, atrás apenas das duas *prime-donne assolute*, dos dois *primi-tenori assoluti* e do *primo-basso assoluto*.¹⁵

Ainda que Baderna não tenha sido a primeira a levar o lundum ao palco de um teatro de prestígio,¹⁶ o facto de uma dança de origem africana ter sido interpretada por uma das maiores bailarinas do mundo em meados do século XIX aufere um outro status ao bailado popular de origem africana.

14 Rabetti, 2015, p. 81.

15 *RELATÓRIO DA REPARTIÇÃO DOS NEGÓCIOS DO IMPÉRIO* (1832-1888), Ministério do Império, Companhia de Baile.

16 Há registos de que a actriz Joana Castiga tenha representado lunduns no Teatro de Santa Isabel do Recife antes de Marietta Baderna. Mammi, 2001, p. 46.

Após a morte de Antonio Baderna em 1850, alguns autores afirmam que Marietta passou a viver com o bailarino francês Jean Tupinet em aberto concubinato,¹⁷ contudo, parece que a célebre bailarina também foi cortejada por figuras ilustres da cena política do Império.¹⁸ O certo é que, em algum momento da década de 1850, Baderna se casa com o maestro Gioacchino Giannini,¹⁹ com quem teve 4 filhos. Em 1861, o periódico *O Correio da Tarde* anuncia que Marietta Baderna havia se transferido para França.²⁰ Em 1869, estava de volta ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como professora de dança até pelo menos 1884.²¹ Faleceu de cancro na sua residência, no bairro de Botafogo do Rio de Janeiro, em 1892.²²

Marietta Baderna caiu no anonimato e o seu nome, sempre presente no vocabulário brasileiro, passou a ser exclusivamente e injustamente associado à confusão, bagunça e desordem.

O caminho de Marietta Baderna no Rio de Janeiro cruzou-se com o de duas outras artistas italianas, a soprano milanesa Augusta Candiani, com quem teve uma estreita relação,²³ e a soprano Chiara Delmastro, essa última, uma das principais responsáveis pela introdução dos bailes de máscaras venezianos durante os dias de Carnaval.

17 Corvisieri, 2001.

18 O periódico *O GRITO NACIONAL* (6 de novembro de 1850) traz uma série de "Inocentes perguntas ao Sr. Chefe de Polícia". Uma delas diz o seguinte: 'Ignorará acaso o Sr. Simões, como geralmente se diz, que uma respeitável senhora casada com um dos nossos figurões, tem ido com justíssima razão várias vezes a procura de seu marido, arrancando-o com escândalo da casa da Rua do Espírito Santo em que mora a dançarina Baderna?'

19 Gioacchino Giannini (1817-1860) era natural de Lucca e chegou ao Brasil juntamente com a Companhia Lirica Italiana c.1846. Foi o regente da primeira representação da *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Macbeth* de Giuseppe Verdi. Em 1857, assina a ata de instalação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional como membro do Conselho Artístico. Foi professor do mais ilustre compositor operático brasileiro, Antônio Carlos Gomes. Cernicchiaro, 1926.

20 *O CORREIO DA TARDE* (20 de abril de 1861).

21 *ALMANAK ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO* (1845-1885).

22 Um anúncio fúnebre no *Jornal do Commercio* de 4 de janeiro de 1892 anuncia o enterro de Marietta Baderna Giannini, dizendo que Antonio Giannini, Henriqueta Giannini, Fanny Giannini Diniz, Mario Giannini e Elisa dos Santos Giannini, filhos e nora, convidam conhecidos para acompanharem o enterro da sua mãe e sogra, que se deu no cemitério de São Francisco Xavier da capital Fluminense. *JORNAL DO COMMERCIO* (4 de janeiro de 1892).

23 A cantora participou em alguns espetáculos em benefício da bailarina e vice-versa.

Foi em 1846 que Clara Delmastro decidiu produzir o seu próprio baile de Carnaval em estilo veneziano no Teatro São Januário. Algumas fontes indicam que os primeiros bailes mascarados, inspirados nos costumes franceses, aconteceram no Rio de Janeiro, em 1835, no Café Neuville, localizado no Largo do Paço, e no Hotel D'Itália, na então Rua Espírito Santo.²⁴ Contudo, o mais emblemático evento do gênero foi aquele promovido pela cantora italiana. Nos dias 21 e 24 de fevereiro de 1846, o Teatro São Januário, conhecido anteriormente como Teatro da Praia de Dom Manuel, transformou-se em cenário para a festa do Rei Momo. Esse evento teve uma grande adesão por parte da elite carioca que respondeu com entusiasmo à proposta. O Carnaval veneziano, como era chamado pelos cronistas contemporâneos, foi uma aposta muito bem-sucedida da cantora, que acreditou que os bailes mascarados poderiam auferir-lhe grandes lucros. Segundo o dramaturgo Martins Pena:

Há muitos anos que não se ignora por cá que nos teatros da Europa dão-se bailes mascarados nos dias do carnaval, e que os empresários desses divertimentos colhem avantajados lucros; e no entanto ninguém se havia lembrado de imitar esse uso, tendo tão bons exemplos para seguir. Acresce mais que o jogo do entrudo era reputado bárbaro e perigoso, e como tal a população sensata o queria ver banido dos nossos costumes; as autoridades policiais iam de acordo com esse voto, e, apesar dessas circunstâncias favoráveis, não se movia uma só pessoa a fim de dar impulso a esse novo gênero de espetáculo e explorar a curiosidade pública. Uma resposta davam quando se estranhava essa indolência: 'A nossa população, diziam, não está ainda educada para tais divertimentos; é uma má especulação.' [...] À Sra. Delmastro coube a glória de abrir esse exemplo. Ou pelas reminiscências que tinha da Europa donde viera, ou por cálculo e coragem, julgou que os bailes mascarados nos teatros podiam lhe ser lucrativos, e,

²⁴ Há algumas divergências em relação à data do primeiro baile carnavalesco ocorrido no Rio de Janeiro. Autores como Vivaldo Coaracy, Adolfo Morales de los Rios Filho, Eneida de Moraes e Rachel T. Valença acreditam que o primeiro baile de máscaras no modelo europeu foi realizado entre 1835 e 1840. Contudo, Martins Pena atribui a Delmastro a realização do primeiro baile de Carnaval em 1846.

sem temer os obstáculos e o perigo das inovações, ofereceu-nos os primeiros bailes no Teatro de S. Januário no carnaval do ano passado. Estavam dados os primeiros passos; a especulação tinha sido feliz, caíram os obstáculos, e cresceu instantaneamente o desejo da imitação.²⁵

Cinco anos após a introdução dos bailes mascarados no Brasil, o correspondente do jornal *O Conciliador* concluía que o “entrudo de nossos avós, poético e momoso limão de cheiro foi destronado por sentença da faculdade que o declarou contrário a saúde pública” e também pelo “Carnaval da Itália e da França”. Sugere o correspondente deste periódico que, para “obsequiar e dar lucro a estalajadeira-cantora italiana Delmastro” e sob a proteção do “ex-chefe de polícia”, este novo festejo foi “se empatronizando”. E não parecia nada surpreendente o sucesso alcançado pelos bailes mascarados no Rio de Janeiro. Já que, afirmava ele, “fácil é conceber que a importação de um costume estrangeiro havia de ser aplaudida” em uma cidade cujo número de indivíduos de outras nacionalidades era bastante expressivo.²⁶

A respeito da carreira da cantora, sabemos que o nome de Chiara, ou Clara, consta como segunda dama na lista dos artistas que compunham a companhia do Real Teatro de São Carlos de Lisboa na gestão do empresário Antonio Porto, na década de 1830.²⁷ Ayres de Andrade afirma que em fevereiro de 1844 chegava no Rio de Janeiro vinda de Lisboa, tendo sido logo incorporada a companhia que atuava no Teatro São Pedro de Alcântara.²⁸

A 11 de junho de 1844, o *Jornal do Commercio* afirma que a direção da Companhia Lírica Italiana estava em ajuste para a contratação de Clara Delmastro, Eduardo Ribas e Eckerlin (muito provavelmente Caio Eckerlin²⁹),

25 *JORNAL DO COMMERCIO* (16 de fevereiro de 1847).

26 *O CONCILIADOR* (21 de março de 1851).

27 Braga, 1871, p. 90.

28 Andrade, 1967.

29 Caio Eckerlin aparece como intérprete em várias óperas em Itália, tais como *Gemma di Vergy*, *Lucia di Lammermoor* e *Belisario*, todas de Donizetti, e *Il Bravo*, de Saverio Mercadante. Em Lisboa, o seu nome consta no elenco de diversas produções do Teatro São Carlos, tais como *D. Inez de Castro* de Antonio Prefumo, representada em 1839, ou na noite de benefício ao empresário do teatro Antonio Porto, realizada a 27 de dezembro de 1843. *REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE: jornal dos interesses phisicos, moraes e litterarios* (4 de janeiro de 1844), p. 242.

e a primeira nova ópera que deveria subir à cena seria *Anna Bolena* de Donizetti.³⁰ Estreou a 26 de março, substituindo a Augusta Candiani na ópera *Belisario*.³¹ Logo após a estreia, a rivalidade entre Delmastro e Candiani ficou evidente e os *diletanti* da capital do Império tomaram as suas posições para defender ou atacar a soprano da sua predileção. O crítico do *Diário do Rio de Janeiro* escreve:

Os admiradores da Sra. Candiani são tão exclusivos, tão intolerantes, que até quando não querem que se aplauda a Sra. Delmastro, que muitas vezes o merece. É uma injustiça revoltante, um procedimento desgeneroso, e mesmo grosseiro, e inconcebível n'um povo que, com razão, se preza de muito urbano e cortêz. A certos respeitos, a Sra. Delmastro é superior a outra prima dona, entende muito mais de música, canta com mais methodo, e seus accionados não provocam o riso, como acontece no delírio de Anna Bolena. Mas na opinião desses senhores, tem um grande defeito musical, que é ter nascido alguns anos mais cedo. A Sra. Delmastro executou com geral satisfação a partitura de Joanna Seymour; em alguns pedaços, como no dueto com o rei, esteve superior a mesma Sra. Candiani; e quando os imparciaes lhe dão os bem merecidos aplausos, os candianistas vem impor-lhes silencio com seus ridículos e impertinentes chi! chi! E os outros são tão maricas, tão fracalhões, que calam a boca incontinente, como o escravo que vê alçado o chicote, ou a palmatoria do seu senhor. Por vida minha! Se eu fosse o único a gostar de um cantor ou actor, havia de applaudil-o só, as barbas do respeitável, que não tem o direito de m'ó impedir.³²

As comparações entre as duas prime-donne são abundantes nos periódicos do Rio de Janeiro nos anos em que ambas atuavam no Teatro São Pedro de Alcântara. O folhetim *Revista Teatral* de 28 de junho de 1844 traz uma dessas comparações:

30 *JORNAL DO COMMERCIO* (11 de junho de 1844).

31 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (26 de março de 1844).

32 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (12 de agosto de 1844).

Sua voz não tem o encanto, a magia da da Sra. Candiani, é verdade; porem é sã, seus agudos doces, suas cadencias fáceis, suas volatas seguras e limpas; porém tem ela um tesouro, ó sim! Um tesouro de um valor incalculável; vossos olhos, madame são preciosos; seus movimentos têm tanta força, é tão eloquente o seu volver, que com franqueza o dizemos: temos medo de que sejamos mesmo de longe magnetizados.³³

Contudo, Delmastro não tardaria em alçar outros voos e a 17 de fevereiro de 1846 o *Diário do Rio de Janeiro* anunciava que:

Clara Delmastro, tem a honra de participar ao respeitável público d'esta côrte, que tem obtido as competentes licenças, prepara um grande salão no Theatro de S. Januário, a fim de se fazer ali dois bailes mascarados pelo entrudo, aos usos e costumes da Europa.³⁴

O êxito da iniciativa foi tal que a cantora avançou com a realização de mais dois bailes, entrando no período da Quaresma, apesar do escândalo causado entre os mais conservadores.³⁵ O periódico fluminense chega a criticar a nova moda de rebatizar o entrudo de "Carnaval", implantando entre os brasileiros mais uma moda europeia.³⁶

Ao que tudo indica, Delmastro não pertencia mais à companhia do Teatro São Pedro de Alcântara em 1846, contudo, ainda participava de espetáculos como aquele representado no Teatro de São Januário no dia 14 de março de 1849 quando interpretou o Hino Nacional na presença dos imperadores do Brasil.³⁷ Em 1849, anuncia a venda de seu estabelecimento conhecido como "da Floresta" por ter a intenção de deixar a capital.³⁸ Uma nota no *Diário do Rio de Janeiro* de 15 de novembro de 1850 indica que Clara Delmastro Biglietti,

33 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (5 de julho de 1844).

34 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (17 de fevereiro de 1846).

35 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (17 de março de 1846).

36 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (2 de abril de 1846).

37 *CORREIO MERCANTIL* (14 de março 1849).

38 *CORREIO MERCANTIL* (15 de setembro de 1849).

em que se nota que Clara já não assinava com o apelido de Eckerlin, havia embarcado no dia anterior em direção ao Rio Grande do Sul. Na mesma nota, há a indicação de que Delmastro era de origem Sarda.³⁹

Os bailes de máscaras durante os dias do Carnaval, introduzidos ou popularizados no Rio de Janeiro pelas mãos dessa visionária artista italiana, foram uma importante contribuição para a conformação do Carnaval da capital fluminense. Os habitantes da corte e amantes do Carnaval não deixaram de exaltá-la, sugerindo que uma estátua fosse erguida em homenagem à Sra. Delmastro, "introdutora dos bailes mascarados no Brasil".⁴⁰

A terceira artista é a soprano milanesa Augusta Candiani, mas para percebermos melhor o impacto causado por Candiani na capital do Império Brasileiro, é preciso compreender a situação dos espetáculos teatrais na altura da chegada da Companhia Dramática Italiana. O principal teatro lírico da corte do Rio de Janeiro encontrava-se praticamente paralisado desde que o jovem imperador D. Pedro I regressara à Europa em 1832, deixando o príncipe herdeiro com apenas cinco anos de idade na posição de Príncipe Regente. Foi somente após a emancipação do príncipe em 1840 e do seu casamento com Teresa Cristina de Bourbon–Duas Sicílias em 1843 que a vida social e cultural da corte voltaria à atividade que conhecera no primeiro reinado.



Figura 3 - Retrato atribuído a Augusta Candiani. Óleo sobre tela. Coleção particular.

39 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (15 de novembro de 1850).

40 *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (15 de fevereiro de 1858).

Foi no mês de dezembro do mesmo ano que aportava no Rio de Janeiro o bergantim *Empireo*, trazendo a bordo a Companhia Lírica Italiana que vinha ao Brasil através de um convite do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Chegava ao Brasil Augusta Candiani, soprano que tantas paixões despertaria e a que tantos poetas e jovens estudantes inspiraria nos anos seguintes.

Carlotta Augusta Angeolina Candiani nasceu em Milão, a 3 de abril de 1820. Em dezembro de 1843, chegava ao Rio de Janeiro acompanhada de seu marido, Gioacchino Candiani Figlio. Já a 17 de janeiro do ano seguinte, estreava no papel principal da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, e a partir de então passa a interpretar os mais importantes e paradigmáticos papéis do repertório do *Bel Canto* italiano. A beleza da voz e da figura de Madame Candiani provocaram reações jamais vistas em solo brasileiro por uma artista lírica. Diversos foram os poemas dedicados à *prima-donna* que possuía um vasto e fiel séquito de admiradores.

Augusta Candiani foi especialmente importante no que diz respeito ao repertório popular, já que foi a primeira cantora lírica a interpretar modinhas brasileiras nos entreatos das óperas italianas, transpondo as barreiras entre o erudito e o popular, o teatro lírico e a música de salão. Isto deu-se pela primeira vez em 1845 quando Candiani representou no Teatro São Januário no Rio de Janeiro a modinha *A Sepultura de Carolina*, música de M. Rafael e letra de Lemos Magalhães. Sobre esta inovação, prontamente acatada pelo público, escreveu Muniz Barreto:

D'altas cantoras, na linha,
Já eras grande entidade,
Hoje subsiste a deidade
Na brasileira modinha.
O coração que definha
Reanimas, prazenteira,
Na voz clara, feiticeira,
Com que meiga nos prendeste
Parece que cá nasceste,
És toda uma brasileira.⁴¹

41 Andrade, 1967, p. 206.

Na sua primeira temporada no Rio de Janeiro, Augusta Candiani interpretou além do papel título na ópera *Norma* (1831), as óperas *I Capuleti ed i Montecchi* (1830), *Belisario* (1836), *Il Furioso all'Isola di San Domingo* (1833), *Torquato Tasso* (1833), *Anna Bolena* (1830) e *La donna del Lago* (1819).

Em março de 1844, nasceu a sua primeira filha, Theresa Christina Maria Candiani Figlio, afilhada de Suas Majestades Imperiais a imperatriz Teresa Cristina e o imperador D. Pedro II. Mas não tardou para que “La Candiani” voltasse ao palco do Teatro São Pedro de Alcântara.

Em 1846, separa-se do marido e passa a viver ao lado de José de Almeida Cabral. A separação acarretou inúmeras consequências, incluindo a perda da guarda da filha. O escândalo causado pela separação deu-se em grande parte pela campanha movida por Candiani Figlio contra a ex-mulher nos periódicos da corte. Ele chegou mesmo a publicar uma peça de teatro intitulada *O Sedutor e a Cantora ou o Adultério*.⁴²

O relacionamento que tanto constrangimento causava à sociedade fluminense acabou por acarretar em uma forçada pausa na participação de Augusta Candiani nas récitas do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Foi então que Augusta, juntamente com o seu novo companheiro José de Almeida Cabral, formaram uma companhia lírica e passaram a apresentar-se em diversos teatros fora da corte, na província de São Paulo e no interior da província do Rio de Janeiro. Foi uma das primeiras intérpretes a levar o repertório do *Bel Canto* para as cidades mais afastadas, interpretado sempre ao lado de modinhas brasileiras.

Contudo, em 1847 volta ao Teatro São Pedro de Alcântara após quase um ano de afastamento, tendo sido recebida com fervor pelo público da corte. Um cronista do Rio de Janeiro citado por Ayres de Andrade escreve:

Levantou-se a excomunhão da Sra. Candiani. [...] Eis que se anuncia que a Sra. Candiani entra de novo em cena na ópera “Norma” e logo o teatro desperta do seu letargo. Três enchentes consecutivas fizeram lembrar o seu antigo brilhantismo e, o que é mais para admirar, os partidos deixam-no

⁴² Candiani Figlio, 1849. Existem dois exemplares preservados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, secção de Obras Raras, cotas 69, 1, 51 e 41, o, 27, n. 3.

tranquilo. Duas semanas esteve a Sra. Candiani no teatro, duas semanas de verdadeiro prazer. Curto foi esse gôzo para compensar tão longa privação e não podemos deixar de fazer votos pelo pronto regresso daquela que só com a magia de sua voz regenerou por alguns dias a nossa cena lírica.⁴³

Entretanto, continua a realizar concertos com a Companhia Dramática Cabral pelas províncias brasileiras. Em 1848, Candiani volta ao Rio de Janeiro onde participou das montagens de duas importantes obras do repertório operático oitocentista. Contudo, já em 1850, parece que Augusta encontrava dificuldades em sustentar a qualidade das representações, como afirmam alguns comentários e críticas publicados nos jornais do Rio de Janeiro. Ayres de Andrade reforça a opinião da crítica, descrevendo a folha de pagamento do Teatro São Pedro de Alcântara em 1850, onde lê-se que Ida Edelvira ganhava 1:234\$000 reis, enquanto Candiani ganhava 700\$000.⁴⁴

Segundo dados levantados por Andrade, Augusta Candiani subiu ao palco para interpretar o papel principal na ópera *Norma* pelo menos 50 vezes, não incluindo as pelo menos 14 récitas em que teria desempenhado o papel de Adalgisa na mesma ópera após 1850. Seguem-se as óperas *I Puritani*, *Saffo*, *Anna Bolena*, *Torquato Tasso* e *La Sonnambula* na lista das mais representadas pela soprano milanesa.

Após passar vários anos em que se apresentou com a Companhia Cabral por outras províncias brasileiras, estabeleceu residência no Rio Grande do Sul, onde trabalhou como professora de canto. De volta ao Rio de Janeiro em 1877, Augusta Candiani atuou em diversas comédias, mágicas e operetas, tendo trabalhado ao lado de Francisco Corrêa Vasques, grande ator de comédias do período, e com o empresário Jacinto Heller. Retirou-se dos palcos em 1880 e passou a viver em Santa Cruz, no Rio de Janeiro, em uma casa oferecida pelo imperador D. Pedro II. Faleceu aos sessenta e nove anos de idade, no dia 28 de fevereiro de 1890, três meses após a proclamação da República.

Augusta Candiani e Maria Baderna, artistas convidadas a apresentar-se na fastosa corte do Rio de Janeiro, que procurava cada vez mais europeizar-se,

43 Andrade, 1967, p. 208.

44 Ibid.

acabaram por encantar-se pela arte local, ainda que essa arte fosse menos valorizada pela elite fluminense do que a europeia. Tanto as modinhas interpretadas por Candiani como os lunduns dançados por Baderna não faziam parte do repertório teatral. Contudo, as artistas estrangeiras, talvez mais abertas a novas formas de expressão artística, talvez menos imbuídas do preconceito racial ou mesmo do sentido de inferioridade que pairava sobre a arte luso-brasileira, souberam valorizar em primeira mão aquilo que nos tardaria ainda décadas a perceber. Quanto a Delmastro, devemos à notável e visionária soprano italiana o mérito de ter contribuído com parte da sua própria cultura para a conformação do Carnaval: uma festa que é uma síntese da cultura brasileira e congrega múltiplas influências históricas do Brasil, tais como o batuque dos negros, os carros alegóricos e o entrudo portugueses, e às glamourosas e efémeras máscaras e fantasias venezianas... elementos assimilados de forma genuinamente brasileira.

Essas artistas, que vieram com a missão de europeizar o Brasil, acabaram por se abraçar, e ainda que os seus nomes e as suas trajetórias artísticas não sejam conhecidos da forma mais adequada, o legado dessas três mulheres segue vivo na cultura brasileira contemporânea.



Figura 4 - Bloco da Baderna, Carnaval de Belo Horizonte, Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

DICIONÁRIOS

HOUAISS, A. (2005), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva.

MIGLIORI, A. (1963), *Dizionario Biografico degli Italiani*. Acedido a 15 de junho de 2020 em http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-baderna_%28Dizionario-Biografico%29/.

LIVROS

ANDRADE, A. de (1967), *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

BRAGA, T. (1871), *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portugueza.

CANDIANI FIGLIO, J. (1849), *O Sedutor e a Cantora ou o Adultério: comédia em 5 actos*. Rio de Janeiro: Tyrographia de L.A.F. de Menezes.

CERNICCHIARO, V. (1926), *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni.

CORVISIERI, S. (2001), *Maria Baderna: A bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record.

GUEST, I. (1954), *The romantic ballet in England: its Development, Fulfilment and Decline*. London: Phoenix House, 130-132.

CAPÍTULOS DE LIVROS

MAMMÌ, L. (2001), "Teatro em música no Brasil monárquico", in I. Jancsó & I. Kantor (eds.), *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: EDUSP Imprensa Oficial, vol. 1, 46.

ARTIGOS CIENTÍFICOS

RABETTI, M. de L. & ALCURE, A. S. (2015), "Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundum que Maria Baderna teria dançado em Recife", in *Revista Sala Preta*, 15, vol. 1, 81.

FONTES DIGITAIS

New York Public Library (29 de agosto de 2019). *550 Years of Italian Dance*. Acedido a 15 de junho de 2020 em: <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web7.html>.

FONTES PERIÓDICAS

ALMANAK ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO (1845-1885).

CORREIO MERCANTIL (14 de outubro de 1849; 14 de março de 1849; 15 de setembro de 1849), Rio de Janeiro.

CORREIO DA TARDE (9 de abril de 1850; 20 de abril de 1861), Rio de Janeiro.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO (28 de janeiro de 1851; 13 de fevereiro de 1851), Recife.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (26 de março de 1844; 5 de julho de 1844; 12 de agosto de 1844; 17 de fevereiro de 1846; 17 de março de 1846; 15 de novembro de 1850; 15 de fevereiro de 1858), Rio de Janeiro.

JORNAL DO COMMERCIO (11 de junho de 1844; 4 de novembro de 1844; 16 de fevereiro de 1847; 1 de abril de 1850; 18 de maio de 1850; 4 de janeiro de 1892) Rio de Janeiro.

O BRASIL (18 de fevereiro de 1851), Rio de Janeiro.

O CONCILIADOR (21 de março de 1851), Ouro Preto.

O GRITO NACIONAL (6 de novembro de 1850), Rio de Janeiro.

RELATÓRIO DA REPARTIÇÃO DOS NEGÓCIOS DO IMPÉRIO (1832-1888), Ministério do Império, Companhia de Baile.

REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios (4 de janeiro de 1844), n.º 20, p. 242.

THE SPECTATOR (13 de janeiro de 1847), Londres.

(Página deixada propositadamente em branco)

PRESENTATION OF BARBARA SPARTI'S POSTHUMOUS BOOK *DANCE, DANCERS AND DANCE MASTERS IN RENAISSANCE AND BAROQUE ITALY*

Gloria Giordano

Accademia Nazionale di Danza (Itália)

ORCID: 0000-0002-1273-4824

In December 2016, on the occasion of the “Curso de Dança do Renascimento italiano” organised by the “Portingaloise” Association as part of the “Festival Internacional de Danças Antigas”, I was invited to present Barbara Sparti’s book, posthumously published over a year earlier: “Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy”.¹

Barbara – I use her first name due to the friendship and not-only-professional esteem that bind us – was one of the most influential scholars in the Early Dance movement between the 20th and 21st centuries, leaving her mark with her scientific, artistic and pedagogical contributions. Initially sceptical about the proposal to publish an anthology of a selection of her works, she gradually became greatly interested in the project. In February 2011 she chose 17 of her numerous works, representing her multiple interests in Italian dance from the 15th to the 18th centuries (fig. 1). She arranged the

¹ Barbara Sparti, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli (Edited by), Bologna, Massimiliano Piretti, 2015.

subdivision into chapters according to her interests and her research, as she herself illustrates in her Introduction:

- The historical and social background of those who danced and those who taught and composed dances, including my on-going interest in the elusive place of Jewish dance-masters;
- The context of dance in the fundamental contemporary concepts of antiquity and humanism;
- The performance of the choreographic texts as described in different sources—turning the written page into dance using improvisation, embellishment, and interpretation;
- Questioning old ‘truths’ or basic assumptions about renaissance dance—reconsidering the evidence;
- Looking at specific dance music from the 16th and early 17th centuries; and finally,
- What we can learn and not learn from visual images of dance of the period. (*Introduction*, p. 17)

CONTENTS	
<i>List of Illustrations</i>	7
Foreword <i>Davide and Donatella Spati</i>	11
Preface <i>Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli</i>	13
Introduction <i>Barbara Spati</i>	17
Dance, Dancers and Dance-Masters for the Nobility	19
1. Isabella and the Dancing Este Brides	21
2. Jewish Dancing-Masters and ‘Jewish Dance’ in Renaissance Italy. Guglielmo Ebreo and Beyond	49
3. Giambattista Dufort and <i>La Danse Noble</i> —Italian Style	71
Humanism and Antiquity in Renaissance Dance	93
4. Humanism and the Arts: Parallels between Alberti’s <i>On Painting</i> and Guglielmo Ebreo’s <i>On... Dancing</i>	95
5. Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance	115
The Theory and Practice of Dance	129
6. Improvisation and Embellishment in Popular and Art Dances in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy	131
7. <i>Balletto</i> in Dance and Play in a Sixteenth-Century Miscellany	155
8. <i>Roti bouilli</i> : Take Two ‘El Giouioso fiorito’	193
Questioning old Truths: Reconsidering the Evidence	225
9. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Italian Courts	227
10. Dance and Historiography: <i>Le Ballet Comique de la Roynie</i> , an Italian Perspective	245
11. Couriers and ‘Court Dance’: To Leap or not to Leap	265
12. Baroque or not Baroque—is that the Question? or Dance in Seventeenth-Century Italy	277
Dance and Music	305
13. Would You Like to Dance this Frottole? Choreographic Concordances in Two Early Sixteenth-Century Tuscan Sources	307
14. Irregular and Asymmetric Galliards: The Case of Silanone Rossi	337
15. Hercules Dancing in Thebes, in Pictures and Music	357
Dance in Visual Images	401
16. Inspired Movement versus Static Uniformity: A Comparison of Trecento and Quattrocento Dance Images	403
17. Chastisement and Celebration: Dance in Papal Bologna in the Etchings of G. M. Mielini (1634-1718)	419
Bibliography	449
Index of Dances, Dance Types, and Compositions	479
General Index	485

Figure 1 - Barbara Spati, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*. Contents.

At the same time, she also chose the image of Giotto for the cover band (fig. 2) and decided on the title for the volume. Before she passed away, she had finished revising the book, in some cases adding documentary references relating to

new acquisitions and discoveries, but leaving totally unaltered her approach and scientific conclusions. In connexion with her revision work, she writes:

It was an interesting experience for me to reread these essays. Some I found extremely stimulating; others rather basic. I even thought of deleting a part of one of the chapters until I realized that for a person coming to the subject of mid-15th or early 16th-century dance for the first time, an elemental approach was probably the best.

Similarly, when I began to find similarities or repetitions discussed in different chapters, I realized that this too was a help rather than a hindrance to many readers who would come upon a phrase and be pleasantly surprised that they could place it into a context. (Introduction, p. 17)

With the curator, Alessandro Pontremoli, we thought of offering this volume to the public with our Preface, to which nothing can be added but our gratitude to Barbara for all that she has given us humanly and professionally, with the aim of stimulating new generations working in the context of Early Dance to investigate the traces of her legacy in developing their own courses of artistic and pedagogic study.

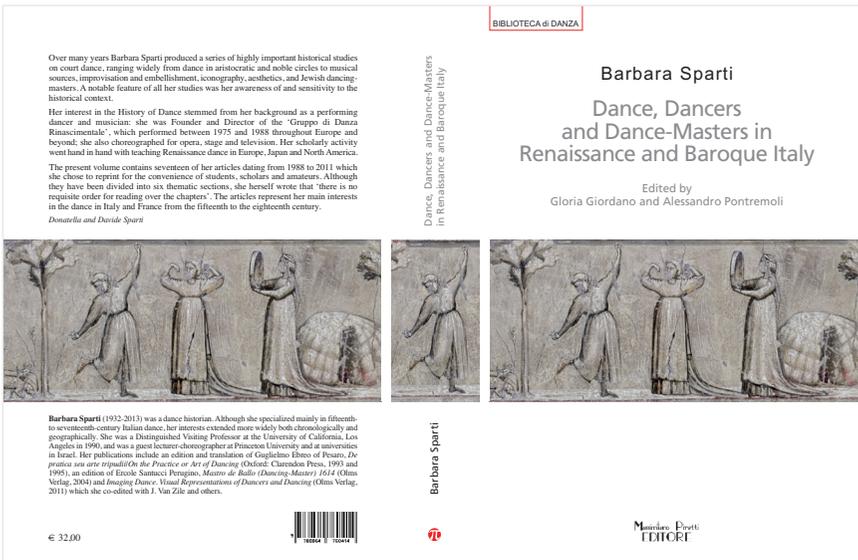


Figure 2 - Barbara Sparti, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*. Book cover.

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFACE (PP. 13-16)

Several years ago, a volume including at least part of the vast and varied production of studies by the outstanding dance scholar Barbara Sparti was deemed an absolute must. The task started to take shape with the preparation of the Festschrift dedicated to her, *Virtute et arte del danzare*,² a volume celebrating her many years of scholarship and instruction in the little-known field of dance studies, which she approached with great methodological rigour. Known by some as *philology of dance*, by others defined as *historical dance*, this field has recently been rebaptized *choreology*, thus extending the semantic horizon of a word originally associated with other meanings in the tradition of dance history.³

In grateful recognition of Barbara Sparti's scholarship in the field of historical dance research and performance, we felt it was essential to gather in a single volume the works of an entire life devoted to this subject, particularly with regard to dances performed at Italian and European courts in the Renaissance and Baroque eras. The purpose was twofold: to publish articles of fundamental importance from a historiographic point of view, some of which appeared many years ago and are now difficult to locate, but first and foremost to document her scholarly production in book form.⁴ Over many years Barbara—as we prefer to call her in memory of our friendship, as well as the professional interest that united us—produced a corpus of invaluable critical studies on court dance, ranging widely

2 Alessandro Pontremoli (ed.), *"Virtute et arte del danzare": Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti* (Rome: Aracne, 2011).

3 For an overview of this terminological debate, see Cecilia Nocilli and Alessandro Pontremoli (eds.), *La disciplina coreologica in Europa: Problemi e prospettive* (Rome: Aracne, 2010), ix-xxii.

4 A complete bibliography of Barbara Sparti's published works can be consulted in A. Pontremoli (ed.), *"Virtute et arte del danzare"*, 239-244.

from dance in exclusive aristocratic and noble circles, to works on improvisation and embellishment, iconography, Jewish dance-masters, and aesthetics. All of her studies were grounded in their historical context, whether the dominant culture or in marginal and socially negligible contexts (see, for example, the whole anthropological and ethno-musicological aspect of her studies relating to the *moresca* or to less-documented so-called folk dances).

Together with scholars such as Ingrid Brainard, Peggy Dixon, Mabel Dolmetsch, Madeleine Inglehearn, and Julia Sutton, beginning in the 1970s, Barbara Sparti opened the way to the reconstruction of historical dance based on primary sources and became an innovator in a field of studies inaugurated by forerunners such as Melusine Woods and Belinda Quirey, who interpreted Renaissance dance as the ancestor of modern dance.

According to Barbara Sparti, reconstruction should go hand in hand with the study of the original sources, in line with the musicological approach which, in the 1980s, aimed at historically documented interpretations.

The distinctiveness of Barbara Sparti's methodology of research lies in the wealth and multiplicity of approaches she used in studying the primary sources on dance: first and foremost the philological and codicological examination of the sources, carried out with scholarly rigor. This research was combined with a plurality of methodological views of cultural history, without neglecting the more recent and fashionable views of *cultural studies*, approached with curiosity and never with a disenchanting attitude and always free from any kind of dogmatism.

Barbara's wide-angle view as a *scholar* was accompanied by her practical attitude as a *dancer*, an aspect she always deemed essential for the corporeal verification of what, even before dance's inclusion among the arts, was for many centuries perceived primarily as a socially important activity, interpreted according to its socio-cultural context and the historical persons involved.

More than a generation of scholars focusing on the form and aesthetics of dance and of performers of historical dance owe an enormous debt to Barbara Sparti, the pioneer, not only in Italy, in this bumpy field of research. In dialogue with international scholars in the most widely disparate areas (which she wisely links to the dance with the inspiration of a dancer) and representing various cultures—American, European, and Jewish—Barbara Sparti's rich and elaborate bibliography provides us with a line of research constantly oriented toward discovery, taking

nothing for granted and continually comparing primary sources with performance and reconstruction practice. She saw herself as two distinct and complementary persons: teacher, choreographer, and performer on the one hand, and a scholar of the history of dance on the other, and stated that her practical teaching had been greatly influenced by her research on original sources, just as practice had enriched her research with intuition. The stage for a practical response to so much of her study and research was indubitably the 'Corso Internazionale di Musica Antica di Urbino' – [The Urbino International Early Music Course], taking place in a town particularly loved by her, which produced the study team 'I Curiosi', strongly supported and consolidated by Barbara. Since 2006, this group has met at least once a year to tackle difficult problems of dance and step reconstruction. As she herself writes, 'as often as not many *possible* solutions emerge, although the *true* solution escapes us. At the same time I encourage people to mistrust automatic and subjective reflexes, not to discard a potential solution a priori because "it isn't possible, or doesn't *seem* right". [...] One of the principal snares in reconstructing a dance and its music is to find a solution for some obscure or ambiguous part of the choreographic description or musical notation and claim that is *the* solution. As Howard Mayer Brown said, for a good scholar, no question can ever be closed: the reconstructor must always leave the door open.'⁵

Although this anthology sees publication about one year after Barbara's death, work on it was started in 2011. Barbara, albeit initially skeptical about our proposal, subsequently became convinced not only of the need for such a volume, but was very enthusiastic about the project. She thought up the title, subdivided the work into chapters, chose and rearranged the articles so as to provide a coherent historical sequence, in some cases updating documentary references relating to

5 'Il più delle volte emergono molte soluzioni *possibili*, sebbene la *vera* soluzione ci sfugga. Allo stesso tempo io sprono a diffidare dai riflessi automatici e soggettivi, tanto da non scartare a priori una potenziale soluzione perché "non è possibile oppure non *sembra* giusta". [...] Uno dei principali tranelli nella ricostruzione di una danza e della sua musica è quello di trovare una soluzione per una parte oscura o ambigua della descrizione coreografica o della notazione musicale e pretendere che quella sia "LA" soluzione. Come ha detto Howard Mayer Brown, per un bravo studioso nessuna questione può essere mai chiusa; perciò il ricostruttore deve sempre lasciare le porte aperte'; Barbara Sparti, 'La ricerca teorica e la pratica della danza storica: intreccio affascinante', an unpublished paper presented at the Study Day in memory of Nadia Scafidi "La danza tra il pubblico e il privato. Problematiche, esperienze, riflessioni", Rome, Accademia Nazionale di Danza, 6 June 2009.

new acquisitions and discoveries, in others leaving her scholarly approaches and conclusions unaltered, still perfectly relevant and historiographically valid years later. The greatest task that we as editors needed to undertake, always in close contact with Barbara, lay in rearranging the heterogeneous material in a uniform style. Of the *Introduction*, which Barbara herself drew up for this volume, the one and only draft goes back to February 2013. From our many conversations with her, we understood that, although she intended to extend certain parts of it briefly, she deemed it substantially definitive. For this reason we are publishing it unchanged, according to her last instructions.

We launch this volume with a mixture of sadness and joy: to our great regret, Barbara is no longer with us to share our emotion at her book launch. Thus it is to her words printed here, recalling her vivid presence, that we entrust her memory, a memory that will certainly prove long-lasting and indelible in the hearts of many, as well as a tool of great value for the generations now approaching the world of ancient dance.

Gloria Giordano

Alessandro Pontremoli

April, 2014

ANEXO

Cinco edições do Encontro Académico (2016-2021) no Portingaloise – Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas

Encontro Académico do Portingaloise – Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas contou com a chancela do CECH – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, desde a sua primeira edição.

II Portingaloise – Ciclo de Verão, 18 A 23 de Julho, 2016

Armazém 22, Vila Nova De Gaia

Todas suertes de danzas... reflexão e transgressão a partir do Manuscrito de Felix Kinski de 1751

por Catarina Costa e Silva

Claves de la investigacion em torno a la danza antigua de la Peninsula Ibérica. De las fuentes de información a las nuevas audiências

por Anna Romaní e Soledad Sanchez Bueno

Da imagem ao movimento: investigações sobre as danças nos balés de corte franceses a partir dos desenhos de Daniel Rabel

por Clara Rodrigues Couto

De D. João V a D. José I – um protocolo social e artístico de Corte. O papel da dança.

por Alexandra Canaveira de Campos

La familia Fernández de Escalante, maestros de danza en la corte española. Siglos XVI-XVII

por Diana Campóo Schelotto

Cartas de jogar, tocar e dançar: o baralho musical de José do Espírito Santo e Oliveira (1755-1819) no contexto das assembleias lisboetas nos finais do Antigo Regime
por Cristina Fernandes

II Portingaloise – Ciclo de Inverno, 27 a 29 de Dezembro, 2016
Armazém 22, Vila Nova de Gaia

Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy
por Gloria Giordano

Festas de Corte: o Casamento do Príncipe [1552]; a Dança
por Isabel Monteiro

O Voo dos Surunyo – Comunicando o Passado ao Presente
por Hugo Sanches

III Portingaloise – Ciclo de Verão, 20 a 25 de Julho, 2017
Armazém 22, Vila Nova de Gaia

No tempo em que Gil Vicente dançava...
por Catarina Costa e Silva

Vindes de guerra ou de paz? As difusas fronteiras entre devoção política e teatro na música de Santa Cruz de Coimbra
por Hugo Sanches

Música na Gazeta de Lisboa: Locais e seus Públicos
por Ana Machado

El maestro de danzar, de Lope de Vega a Calderón de la Barca: danza, teatro y sociedad en la España del Siglo de Oro
por Diana Campóo Schelotto

O início de um projecto de doutoramento – o património da dança barroca e a sua transmissão na cultura contemporânea
por Alexandra Canaveira de Campos

Les Ages de Terpsichore: percurso inspirador de Béatrice Massin
por Catarina Costa e Silva e Alexandra Canaveira de Campos

IV Portingaloise – Ciclo de Verão, 14 a 24 de Julho, 2018

Armazém 22, Vila Nova de Gaia

Caminhos da Etnografia – Dança e Música Antigas
Verdegar – Estórias do Douro Verde: Não procuramos as tradições,
mas as estórias

por Helena Queirós

Gaiteiros na terra, entre o céu e o inferno

por Napoleão Ribeiro

Volto já – repertório tradicional português para dançar

por Carmina Repas Gonçalves

IV Portingaloise - Ciclo de Inverno, 14 a 16 de Dezembro, 2018

Armazém 22, Vila Nova de Gaia

Ópera, baderna e carnaval: Três mulheres e o teatro no Rio
de Janeiro oitocentista

por Rosana Marreco Brescia

Pastorais, pivas, chacones e minuetos:

A dança na Messa Pastorale de D. Giovanni Giorgi (1700?-1762)

por Fernando Miguel Jalôto

Musealizar a Dança? Qual o lugar da Dança no conceito de património cultural?

por Catarina Duarte

V Portingaloise - Ciclo de Primavera, 12 a 14 de Abril, 2019

Armazém 22, Vila Nova de Gaia

Serpentes e Country Dance entre Hogarth e Schiller

por Claudia Fischer

O Air a Danser e a palavra cantada como referência na performance musical das formas de dança do início do século XVIII

por Mafalda Ramos

Do terreiro ao Paço – A extraordinária viagem temporal e geográfica do lundu

por Ricardo Barros

VI Portingaloise – Ciclo De Verão, 11 a 13 de Setembro, 2020

Armazém 22, Vila Nova de Gaia

Em 2020, devido à pandemia COVID 19, o Encontro Académico realizou-se remotamente com transmissão em direto a partir da página do Armazém 22.

Dança e Música para Dança na Península Ibérica na Época Moderna

Enredos de Amor fingidos: o manuscrito M-471 do Arquivo Distrital de Braga

por Xosé Crisanto Gándara Eiroa

À la recherche du bal perdu: redescubriendo los bailes cantados del Siglo de Oro.

por Álvaro Torrente

El fandango aristocrático: danza española en la corte de Felipe V

por Diana Campóo Schelotto

Tracing Domenico Scarlatti's Spanish Style in Entr'acte Theatre and Dance:

The Sainete El Prioste de los Gitanos (1754)

por Luisa Morales

Danças e bailados nas óperas dos teatros régios de Portugal: aspectos qualitativos dos entreatos dançados.

por Raquel Aranha

Bailes e assembleias na Lisboa setecentista: circulação de modelos estrangeiros e práticas ibéricas

por Cristina Fernandes

A todos os investigadores que participaram nas edições do Encontro Académico, a nossa admiração e o nosso profundo agradecimento!

PORTINGALOISE – Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas é um evento anual que se dedica à produção e divulgação de conteúdos na área da dança antiga, sejam eles artísticos, didáticos ou académicos. Iniciado em 2015 inclui na sua programação a participação de artistas, docentes e investigadores votados ao estudo da dança antiga ou disciplinas afins, como a música antiga ou o teatro clássico. O seu público é diversificado contemplando tanto especialistas como amadores e ainda jovens e crianças. Desde a edição de 2016, o Festival inclui na sua programação o **Encontro Académico**, espaço de partilha e divulgação de investigação científica nas áreas referidas.

Este Festival é organizado pela **PORTINGALOISE – Associação Cultural e Artística**, uma associação sem fins lucrativos dedicada à divulgação da Dança Antiga pelas vias formativa e performativa, assim como pela promoção de investigação científica. É constituída por artistas de formação versátil – dança, música, teatro, história da arte – que comungam do amplo interesse pelas artes do espetáculo, orientando-se pela interpretação historicamente informada a partir da consulta assídua de fontes primárias. Para além da organização do festival, a Portingaloise desenvolve atividade regular tanto ao nível de criação, performance e formação através dos seus dois agrupamentos: o **Ensemble Portingaloise** e **Le Chá no Arrr**, este último orientado para atividades junto do público infanto juvenil.

PORTINGALOISE – Associação Cultural e Artística

Direção Artística: Catarina Costa e Silva

Direção Executiva: Thiago Vaz

Produção: Daniela Leite Castro, Sara Dacal

Desde a sua primeira edição o Festival é promovido pela **Kale Companhia de Dança**, estrutura registada desde 2001 como cooperativa cultural sem fins lucrativos, a funcionar em prol da criação e dinamização cultural da Dança. Nascido da vontade de encontrar um teatro residente para a companhia de dança, e simultaneamente de criar um polo cultural dinamizador no território, surge a 22 de maio de 2015, o **Armazém 22**, em pleno centro histórico de Vila Nova de Gaia. Desde então desenvolve uma programação contínua de apoio a criadores e estruturas artísticas independentes, nas áreas de teatro, dança e música.

KALE Cooperativa Cultural, Crl – Kale Companhia de Dança – Armazém 22

Direção Executiva & Artística: Joana Castro

Gestão de Projeto & Planeamento: Daniela Tomaz

Direção de Produção: Maria Miguel Coelho

Direção Técnica: Joaquim Madaíl

Apoios:

República Portuguesa – Cultura Direção-Geral das Artes Município de Gaia

Ginasiano Escola de Dança

Antena 2

Portingaloise – Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas é produzido pela da **Kale Companhia de Dança**, constituindo evento regular pertencente à programação com apoio sustentado bienal da DGArtes para 2018/2019 e 2020/2021.

Série *Mundos e Fundos*

O projecto *Mundos e Fundos: Mundos Metodológico e Interpretativo dos Fundos Musicais* assenta num trabalho de investigação científica próxima dos textos primários, de leitura multidisciplinar, de gestação lenta e cuidada. Só após um trabalho desta natureza, afinado através da filologia e da prática, é que surge a necessidade, essencial, de comunicar, aos pares e ao público em geral, os resultados obtidos.

A Série *Mundos e Fundos* é uma resposta, entre outras, a essa necessidade. É nossa convicção existir uma urgência em valorizar o texto musical através de uma maior acessibilidade. Desde logo, procurar disponibilizar um conjunto mais alargado de edições críticas do vasto espólio musical hoje conservado nos nossos arquivos e bibliotecas. Mas sobretudo sentimos grande necessidade de uma transmissão do texto musical que garanta uma recepção mais abrangente sem prejuízo do rigor científico. Em suma, procurando sempre conciliar com uma apresentação graficamente cuidada, a Série *Mundos e Fundos* almeja assentar no ambicioso equilíbrio entre o estudo filológico e a prática musical.

Series *Mundos e Fundos*

The project *Mundos e Fundos: Methodological and Interpretative Worlds of Music Collections* is based on scientific research involving the necessarily slow and careful multidisciplinary analysis of primary sources. Only after having conducted a study of this nature, tuned through philology and performance, arises the essential need to communicate the findings with peers and the general public. The series *Mundos e Fundos* pursues this goal.

It is our belief that there is an urgent need to enhance musical text through greater accessibility. Hence, the aim to provide a larger number of critical editions of the vast music collection from Portuguese archives and libraries. Above all, it seems to be fundamental to find the means to make music accessible without jeopardizing scientific rigor.

In short, the series *Mundos e Fundos* aim is to achieve an ambitious balance between philological study and music performance, while conciliating a careful graphic presentation.

Obra publicada com
Coordenação Científica

CECH | CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
CREADO EM 1967



U | **IMPRENSA DA**
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS