RAQUEL DA SILVA ARANHA

A DANÇA NA CORTE E OS BALÉS NAS ÓPERAS DE PORTUGAL NO SÉCULO XVIII:

ASPECTOS DA PRESENÇA DE ELEMENTOS FRANCESES NO AMBIENTE CULTURAL PORTUGUÊS.

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl

CAMPINAS

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Aranha, Raquel da Silva
Ar14d A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português. / Raquel da Silva Aranha – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes

1. Dança. 2. Teatro. 3. Ópera. 4. Portugal – Corte e cortesãos. 5. Portugal – sec.XVIII. I. Kühl, Paulo Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Dance at the Court and Ballets at the Opera in Eightheen century Portugal: French Elements in the Portuguese Cultural Ambiance."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance; Theater; Opera; Portugal – Court and courtiers; Portugal – Eighteen century.
Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.
Titulação Mestre em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.
Prof[a] Dr[a]. Helena Jank.
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler.
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.
Prof[a] Dr[a]. Lucia Becker Carpena.
Data da Defesa: 30-08-2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Raquel da Silva Aranha - RA 941029 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Presidente

Profa. Dra. Helena Jank
Titular

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
Titular

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl, meu orientador. Por ter acolhido com interesse esta pesquisa, por ter-me guiado às reflexões teóricas sem as quais este trabalho não teria profundidade, pelo acabamento das traduções tornando-as mais fluidas, e pelo incentivo.

Ao Prof. Dr. David Cranmer por ter-me generosamente trazido em mãos a valiosa tese de Daniel Tércio Ramos Guimarães, sem a qual este trabalho seria uma pesquisa incompleta.

Ao Prof. Dr. Daniel Tércio Ramos Guimarães, por ter-me permitido fotocopiá-la.

À Profa. Dra. Helena Jank. Por ter feito todos os esforços para estar presente neste momento. Pela generosidade com que aceitou contribuir com este trabalho, oferecendo-me traduções claras de textos indecifráveis.

Ao Prof. Dr. Marcos Holler. Por ter aceitado com entusiasmo este convite traduzido também em amizade.

À Profa. Dra. Adriana Kayama. Pela participação fundamental na banca de qualificação e por me acolher em seu grupo de pesquisa.

À Capes, pela bolsa de estudos sem a qual esta pesquisa não poderia ter recebido a devida dedicação.

Ao Parque Ecológico da Unicamp que aceitou o pedido de plantio de mudas no campus para compensar o uso de tantas folhas na preparação e conclusão deste trabalho.

Ao CCUEC e seus prestativos funcionários.

Aos amigos Simone Frangella, Diego Nadra, Ricardo Barros e Luis Porfiri que me enviaram material importante para a realização deste trabalho.

A Luiz Fiamenghi, pela disposição em ler este trabalho e fazer observações valiosas.

À Simone Aranha, Débora Aranha, Silvana Scarinci, Luciana Santos e Rodrigo S. Santos, pelo carinho e apoio incondicional.

A todos os amigos que de alguma forma participaram de mais esse passo.

À minha família, que faz o chão mais firme, e mais suave o caminho.

RESUMO

O modelo francês nas artes disseminou-se por toda a Europa no século XVIII, graças ao poder político representado pela figura de Luis XIV. Essa influência foi absorvida tanto na educação da nobreza quanto nos espetáculos assistidos por ela. No primeiro caso, no que diz respeito à dança, através da tradução de tratados usados para o treinamento dos bons modos do nobre – notadamente o tratado de Pierre Rameau *Le Mâitre à danser* (Paris, 1725). No segundo, na realização de balés nas óperas – característica do gênero de espetáculo francês – que estimulou na França e na Itália o desenvolvimento de uma literatura especializada sobre as relações entre música, teatro e dança. Seguindo o modelo francês, foram publicados em Portugal três tratados que se remetam à dança cortesã (Cabreira, 1760, Pantezze, 1761 e Bonem, 1767), bem como foram incluídos balés nas Óperas de então, coreografados por nomes importantes como François Sauveterre (antecessor de François Noverre na corte de Stuttgart), Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri, Alessandro Zucchelli, Pedro Pieroni, Luiz Chiavre (discípulos de Noverre), Pietro Angiolini e Gaetano Gioja (coreógrafos do balé pré-romântico). O presente trabalho pretende demonstrar a presença de elementos franceses nos ambientes culturais portugueses no século XVIII nos quais a dança realizava um papel importante tanto como expressão dos códigos cortesãos (no ambiente privado e semi-privado), quanto como co-participante dos espetáculos operísticos em que se revela como um dos principais focos de discussão sobre a transformação da ópera. Pretende contextualizar e caracterizar a presença dos balés nas óperas realizadas em Portugal no século XVIII, revelando uma trama complexa de influências francesas e italianas quanto ao tratamento da dança no espetáculo dramático cujo modelo é o italiano, e de que forma esses aspectos fizeram parte da evolução desse gênero em Portugal. Para tanto foram pesquisadas fontes primárias – tratados sobre a temática da dança cortesã publicados tanto em Portugal como fora deste, bem como da dança teatral ligada à ópera (incluindo-se tratados técnicos e reflexões teóricas dos críticos que analisavam as transformações do espetáculo operístico) –, e fontes secundárias (estudos atuais, esparsos mas fundamentais para esta pesquisa, especialmente os autores Guimarães e Hansell). Palavras-chaves: Dança Cortesã; Dança Teatral; Ópera; Portugal; Século XVIII.

ABSTRACT

The French model for the arts was spread all over Europe during the Eighteen century, due to the political power that Louis the XIV exerted. This influence has touched the education of the nobility as much as the spectacles noblemen attended. In the former, relating to the dance, it happened through the publication and translation of treatises used to train the nobles – specially the book of Pierre Rameau *Le Mâitre à danser* (Paris, 1725). In the latter, we can note French influence in the execution of *ballet* in Operas – a feature of the French approach at the genre – which stimulated, in France and Italy, the development of a special literature concerned with the relations between music, plays and dance. In Portugal, three treatises about the court dance following the French model were published (Cabreira, 1760, Pantezze, 1761 and Bonem, 1767), and also many *ballets* were included in the operas performed in the country. The *ballets* were signed by renowned choreographers, such as François Sauveterre (he preceded François Noverre at the Stuttgart court), Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri, Alessandro Zucchelli, Pedro Pieroni, Luiz Chiavre (pupils of Noverre), Pietro Angiolini and Gaetano Gioja (choreographers of the pre-romantic *ballet*). This dissertation has the purpose of showing the influence of French cultural elements on the Portuguese cultural milieu throughout the 18th-century, in which dance played an important role as a way to express court codes (in private and semi-private environment), as much as a co-participant in operatic performances, where it becomes one of the main focus in the discussion concerning changes in opera. This research aims to give context to and to typify the *ballets* performed in operas in 18th-century Portugal, revealing the complexity of the connections of French and Italian influences. It aims as well to explain how these features took part in the evolution of the dramatic genre in Portugal. The research was based on primary sources – treatises on court dance published in Portugal and abroad, as well as on documents concerning theatrical dance related to opera (including technical dance treatises and theoretical reflections of philosophers that analysed changes in operatic spectacles) –, and secondary sources

Keywords: Dance; Theater; Opera; Portugal - Court and courtiers; Portugal - Eighteenth century.

Lista de Figuras

Figura 1	*Cena de dança.* Palácio Mello (Lisboa). Salão de festas. Painel de grandes dimensões do início do séc. XVIII.	6
Figura 2	"The Royal Royal Portuguez", capa da coreografia de Mr. Isaac para o aniversário da rainha.	7
Figura 3	"The Royal Royal Portuguez", primeiro couplet.....	8
Figura 4	Capa do "Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball".....	17
Figura 5	Minueto II, p.4 do "Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball".....	18
Figura 6	Minueto II, Cont., p. 5.....	19
Figura 7	Minueto XI, p. 20 do "Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass" Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball".....	20
Figura 8	Capa do "A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass".	21
Figura 9	Minueto I, p. 1 do "A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass".....	22
Figura 10	"Cavalheiro e Dama prontos a realizar a primeira reverência antes de Dançar".....	30
Figura 11	"Cavalheiro e Dama fazem a reverência para dançar".....	31
Figura 12	"1. Primeira Figura: Passo do minueto para posicionar. 2. Modo de ter as mãos dadas".....	32
Figura 13	"Segunda Figura: em seguida vós fazeis cada um dois passos de minueto para frente tendo a mão como vós vides escrito acima. Dois passos de minueto para frente para o cavalheiro; dois passos de minueto para frente para a dama".....	33
Figura 14	"Terceira Figura: o cavalheiro [faz] um passo [de minueto] para trás/ um de lado ao separar das mãos/ dois avançando, um de costas que vos posiciona face a face".	34
Figura 15	"Figura Principal do Minueto [o "Z".: o cavalheiro [faz] dois passos [do minueto] para a esquerda... dois passos avançando e afastando o ombro, um [passo] para trás do lado direito. A dama [faz] dois passos de minueto para a esquerda, dois avançando e afastando os ombros... um para trás do lado direito.".....	35

Figura 16 "Figura para apresentar a mão direita: figura do cavalheiro ao fazer o giro inteiro de mão dada, soltando-a ao virar-se ... ; figura da dama tendo dada a mão direita para fazer o giro inteiro, depois se separando..." 36
Figura 17 [figura para apresentar a mão esquerda]: figura do cavalheiro ao dar a mão esquerda, fazendo o giro inteiro, e soltando a mão/ [faz] um passo de minueto de lado; figura da dama ao dar a mão esquerda, fazendo o giro inteiro, e soltando a mão/ [faz] um passo de minueto de lado." 37
Figura 18 [Figura para apresentar as duas mãos] 38
Figura 19 Capa de "Choregraphie" 40
Figura 20 Dedicatória de "Choregraphie" 41
Figura 21 "Registro de Danzas que contíenen este Libro, con los nombres de sus Autores" 42
Figura 22 "Registro de Danzas que contíenen este Libro, con los nombres de sus Autores", Cont., p. 6 43
Figura 23 Melodia do 'Paspie' 47
Figura 24 'Le Passepied', Primeira página da Coreografia 48
Figura 25 'Le Passepied' 49
Figura 26 Melodia da 'La Bretana' 50
Figura 27 'La Brettana', Primeira página da Coreografia 51
Figura 28 'La Bretagne' 52
Figura 29 Melodia da 'Alemande' 53
Figura 30 'Alemande', Primeira página da Coreografia 54
Figura 31 'L' Allemande' 55
Figura 32 Melodia do 'Minuet a quatre figuret' 56
Figura 33 'Minuet a quatre figuret', Primeira página da Coreografia 57
Figura 34 'Le Menuet a quatre' 58
Figura 35 Melodia do 'Le Mable Vainqueur' 59
Figura 36 'Le Mable Vainqueur', Primeira página da Coreografia 60
Figura 37 Pecour, 'Aimable Vainqueur' 61
Figura 38 "Arte de Dançar a' Franceza" 63
Figura 39 "Le Maître a Danser" 66
Figura 40 "Primeira representação dos braços para o movimento dos pulsos: 3. Movimento circular do pulso de cima para baixo; 4. Movimento circular do pulso de baixo para cima; 2. A mão para baixo; 1. A mão para cima" 67
Figura 41 "Representação dos movimentos de pulso, cotovelos e do ombro: 5.Movimento circular do pulso/ movimento circular do cotovelo de cima para baixo; 6.Dobramento dos braços; 8.[dobramento dos

	braços] de baixo para cima; 9.Como os braços devem ser sustentados/ para abaixar e levantar.”.....	68
Figura 42	“Demonstração da troca de oposição: 2.Movimento circular do cotovelo de cima para baixo; 5. Movimento circular do cotovelo de baixo para cima”	69
Figura 43	“Origem da oposição”.....	70
Figura 44	“Arte de Danzar a La Francesa”.....	71
Figura 45	“Explicacion del danzar a la Francesa” e “Explicação do modo de dançar a’ Francesa”.....	72
Figura 46	“Figuras para hacer la primera y segunda oposicion” e “Figuras para executar a primeira, e segunda oposição”.....	73
Figura 47	Melodia do “Pasapie”.....	74
Figura 48	“Figuras para dar a mão antes de dançar”.....	76
Figura 49	“Figuras para fazer a primeira cortesia, antes de dançar”.....	77
Figura 50	“Figura para fazer a segunda cortezia”.....	77
Figura 51	“Figura primeira para dançar o minuete”.....	78
Figura 52	“Figura principal do minuete”.....	79
Figura 53	“Figura para dar a mão direita”.....	80
Figura 54	“Figura para dar a mão esquerda”.....	81
Figura 55	“Figuras para se darem as duas mãos”.....	82
Figura 56	“Tratado dos principaes fundamentos da Dança”.....	83
Figura 57	“Methodo, ou Explicaçam para aprender com perfeiçaõ a dançar as Contradanças”.....	87
Figura 58	Notação pra dança. N.1 ilustra o símbolo que indica a parte da frente do corpo (A), as costas (B), e os lados esquerdo (C) e direito (D). N.2 mostra a disposição em fileiras, em que homens (do lado esquerdo) e mulheres (do direito) estão dispostos face a face.....	89
Figura 59	Notação para movimentos coreográficos. N.4 e N.8 descrevem movimentos coreográficos dos três casais, respectivamente “Subir dous pares” e “Cruzar dous pares para cima”.....	90
Figura 60	“Dar os Braços para voltar”.....	91
Figura 61	“Balet de Neufs Danseurs”.....	107
Figura 62	“Balet de Neufs Danseurs”, Cont., p. 68.....	108
Figura 63	“Nuova e curiosa scuola de’ balli theatrali”.....	111
Figura 64	“Corente”.....	113
Figura 65	“Folie d’Espagne”.....	120
Figura 66	“Fabri”.....	122
Figura 67	“Desegnio Furia”.....	123
Figura 68	“Scaramuzza e Donna”.....	124
Figura 69	“Entre”.....	127

Figura 70 “Riguadon”..... 129
Figura 71 “Scotin”..... 131
Figura 72 “Scotin”, Cont., p. 43..... 132
Figura 73 “Scotin”, Cont., p. 44..... 133
Figura 74 “Scotin”, Cont., p. 45..... 134
Figura 75 “Scotin”, Cont., p. 46..... 135
Figura 76 “Scotin”, Cont., p. 47..... 136
Figura 77 “Scotin”, Cont., p. 48..... 137

Lista de Quadros

Quadro 1	Teatros régios e suas atividades de 1752 a 1792	25
Quadro 2	Teatros públicos e suas atividades de 1737 a 1794.	26
Quadro 3	Coreografias de Pecour presentes em Kinski e suas fontes originais....	45
Quadro 4	Símbolos da notação coreográfica segundo Feuillet e seus significados.	46
Quadro 5	Relação entre os conteúdos apresentados por Cabreira nas "Figuras" e os capítulos de Rameau.....	64 e 65
Quadro 6	Apresentação dos capítulos presentes no índice do tratado de Bonem (1767) e seus correspondentes no tratado de Rameau (1725)...	85
Quadro 7	Correlação entre Passos ou Movimentos descritos no *Trattato teorico-pratico di ballo* de Gennaro Magri (1779), e os três tipos de dança ou bailarinos: *seri, mezzocarattere* e *grottesco.*	115 e 116
Quadro 8	Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.....	170 a 179

SUMÁRIO

Introdução. 1

Capitulo I – A dança no Ambiente Cultural português no século XVIII como traço da cultura francesa. 5

1.1 A dança Cortesã: um projeto de formação do novo nobre em Portugal 5

1.2 A Dança nas Assembléias 15

1.3 A Dança nos Teatros Régios e Públicos 22

Capitulo II – Evidências da prática de dança cortesã francesa: Uma Coletânea e três tratados publicados em Portugal no século XVIII. 27

2.1 Minuetos e Contradanças 29

2.2 Coletânea: *Choregraphie o Arte para saber danzar todas suertes de danzas*, 1751 – Felix Kinsky. 39

2.3 *Arte de Dançar a Franceza,* 1760 – Joseph Thomas Cabreira 62

2.4 *Tratado dos principais fundamentos da Dança*, 1767 – Natal Jacome Bonem 83

2.5 *Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, 1761 – Julio Severin Pantezze. 87

Capítulo III – Aspectos da dança teatral italiana e do balé francês. 93

3.1 Origem, características e desenvolvimento da Dança Teatral Italiana: *Ballo di saltatori, Balli in aria*. 94

3.2 Origem, características e desenvolvimento do Balé Francês: *belle dance, dance noble, serieuse, terre-à-terre.* 105

3.3 Influência Francesa na Dança Teatral Italiana: técnica da *noble danse*, músicas das pantomimas, coreógrafos e bailarinos treinados segundo tradição francesa. 109

3.4 Definição e Qualificação dos estilos de dança: sério, cômico, *mezzo-carattere* e *grottesco*. 117

3.5 As reformas da dança teatral por Angiolini e Noverre: aspectos qualitativos, semelhanças e diferenças. 142

Capítulo IV - Os balés das óperas em Portugal 151

4.1 Teatros régios e públicos portugueses: domínio de profissionais italianos. 152

4.2 Influências da evolução da dança na Ópera em Portugal: *o ballet d'action* de Noverre, a *danza parlante* de Angiolini. 157

Conclusão. 181

Referências. 183

INTRODUÇÃO

Na segunda década do século XVIII operou-se uma mudança de rumo no desenvolvimento da linguagem musical em Portugal – que até então privilegiava os gêneros sacros. Em decorrência das ações político-culturais de D. João V – e da influência da rainha D. Mariana de Áustria que promoveu uma transformação da vida social e musical da corte portuguesa[1] –, uma nova proposta favorável a elementos da cultura italiana orientou de forma crescente as artes, redefinindo especialmente a representação dos espetáculos dramáticos: a Ópera passa a ser o gênero dominante nos palcos ao longo do século. Assim vê-se a primeira representação de ópera em Portugal (*Il Don Chischiotte della Mancha,* autor anônimo), interpretada em 1728 e repetida até a proibição de todas as representações teatrais e outras formas de entretenimento em Lisboa. Essa decisão privou os espaços públicos e privados de ópera, teatro e dança que só seriam reabilitados com a subida ao trono de D. José, em 1750.

D. José I, grande entusiasta da ópera, criou a Ópera do Tejo (ou Casa da Ópera) que foi inaugurada com a ópera *Alessandro nell'Indie* de David Perez – compositor napolitano de óperas sérias – que reuniu artistas de renome, como o coreógrafo Andrea Alberti e o cenógrafo Carlo Bibiena. Porém este teatro foi destruído pelo terremoto de 1755, de forma que a vida musical em Lisboa renasceria, pouco a pouco, a partir do início da década de 1760 nos vários domínios – da ópera à música sacra –, momento que coincide com a publicação do primeiro tratado de dança cortesã publicado em Portugal, de Joseph Thomas Cabreira (*Arte de Dançar à Franceza,* 1760). Paralelamente já há o registro de várias óperas realizadas em Portugal que apresentam balés coreografados por mestres de dança da corte portuguesa, também reconhecidos coreógrafos de balés (como o próprio

[1] Ao introduzir novos costumes, abrindo portas para que outros gêneros musicais fizessem parte dos divertimentos na corte, segundo Sasportes (1970).

Andréa Alberti e Francesco Sauveterre), e nos quais a grande parte dos bailarinos tem origem italiana.

Os estudos sobre as artes em Portugal no século XVIII insistiram sempre na presença de artistas italianos nos diversos domínios, como arquitetura, pintura, música, ópera, cenografia[2]. Em alguns textos esparsos que trataram mais especificamente sobre algumas das questões da ópera, a referência ao universo francês aparece, seja no que concerne aos libretos e sua estrutura[3], seja em questões musicais, como no caso de certas óperas de Jommelli[4]. Constantemente se afirma que a corte francesa serviu como modelo para as diversas cortes européias, o que também pode ser verificado em Portugal pela publicação de tratados de dança cortesã segundo o modelo francês em voga; contudo, no caso específico dos espetáculos, a influência italiana é importante mas não elimina o modelo francês, especialmente no caso da dança de caráter sério – realizada pelos bailarinos atuantes no gênero, ou *Ballerini seri* – que predomina como modelo mesmo nos balés italianos até o fim do século XVIII.

Nesse sentido há uma lacuna investigativa que explore e elucide o alcance da influência francesa especialmente no que tange à realização e concepção dos balés nas óperas em Portugal. Que revele de qual forma, e se, elementos dessa influência marcaram o tratamento e a dinâmica do espetáculo operístico que representa, sobretudo, um modelo italiano. A escassez de uma bibliografia especializada – a bibliografia luso-brasileira dedicou-se, sobretudo, a elucidar as origens italianas da produção artística portuguesa – pouco tratou da possível presença de elementos franceses. Apesar de McClymonds (1980) ter indicado que tradições italianas e francesas conviviam em cortes que tiveram uma relação estreita com Portugal (especialmente a de Stuttgart), e de Kühl (1999) ter

[2] É vasta a literatura sobre o assunto: os diversos artigos publicados por Miranda, o texto de Carvalho, "O Recurso a pessoal estrangeiro no tempo de Pombal". In *Revista de História das Ideias*, 4/1, 1982, pp. 91-115; os estudos de Manuel Carlos de Brito, de José Augusto França e tantos outros.

[3] Kühl, P. M., "Fontes da ópera séria: Gaetano Martinelli e a tradição francesa". In *Cadernos de Pós-Graduação*, UNICAMP-Campinas, Vol. 3, n.2, 1999, pp. 102-111.

[4] Cf. McClymonds, M., *Niccolò Jommelli. The last years, 1769-1774*, Ann Arbor, Mi., UMI Research Press, 1980.

demonstrado o uso de libretos de Quinault para determinadas óperas em Portugal, as características dos balés presentes nas óperas de Portugal precisavam ser exploradas.

O interessante desafio foi por mim abraçado, uma vez que a trajetória profissional que percorri me permitiu desenvolver um conhecimento no campo da dança francesa do século XVIII, a qual estudei paralelamente ao curso de formação em Violino Barroco durante os anos de formação acadêmica no exterior. E, portanto a combinação das desenvolturas no campo musical e também na área da dança histórica me possibilitou ter a intimidade necessária para transitar com liberdade entre documentos específicos de uma ou outra área.

Englobando as questões ponderadas, a pesquisa foi organizada inicialmente em duas seções: o estudo dos tratados de dança cortesã (ligado à educação do nobre e aos divertimentos), e o dos espetáculos (a ópera), os quais estão intimamente ligados na vida da corte.

Quanto ao primeiro, teve como ponto de partida os três tratados de dança publicados em Portugal na segunda metade do século XVIII, aos quais foi acrescida uma coletânea de danças em manuscrito, a saber: de Joseph Thomas Cabreira, *Arte de Dançar à Franceza* (1760); de Julio Severin Pantezze, *Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as Contradanças* (1761); de Natal Jacome Bonem, *Tratado dos principais fundamentos da Dança* (1767); de Dom Felix Kinski, *Choregraphie* (1751). Fez-se um estudo para contextualizar essas publicações e uma análise inédita para demonstrar a correspondência destas com as obras originais, as quais serviram de modelo para atividades típicas cortesãs pouco relatadas nos documentos e pesquisas sobre a prática musical de Portugal do século XVIII.

Quanto ao segundo, o estudo da ópera em Portugal teve como objeto de análise os balés. Neste ponto a ausência de estudos específicos revelou um campo ainda mais árido. Há apenas um autor que avança no conhecimento aprofundado da história da dança

em Portugal, Daniel Tércio Ramos Guimarães [5], cuja pesquisa não possui o foco específico sobre os aspectos qualitativos desses balés e suas implicações, mas que traz informações preciosas contidas em libretos de óperas, cartas e relatos de viajantes.

Partindo da premissa que o modelo de espetáculo operístico tomado em Portugal era o italiano, procurou-se, num esforço pioneiro, reconhecer e traçar as linhas de influência direta, de transferência de tratamento da dança na ópera aplicado na Itália que tiveram eco em Portugal. Aqui os estudos de Kathleen Kuzmick Hansell[6] e Carmela Lombardi[7] foram fundamentais para criar o arcabouço que pudesse sustentar essa trama de conhecimentos. Também essenciais foram as pesquisas feitas em fontes primárias, como publicações de dança teatral italiana (LAMBRANZI, 1716; MAGRI, 1779) – que tratam de aspectos qualitativos e técnicos da realização da dança –, documentos sobre as transformações da dança pela ótica de seus coadjuvantes (NOVERRE, 1760; GALLINI, 1772), bem como reflexões de teóricos sobre as reformas na Ópera no século XVIII (ARTEAGA, 1785; ALGAROTTI, 1754) – que corroboram a idéia de que o balé ocupava uma posição de destaque no espetáculo operístico, ainda que não fizesse parte da sua estrutura na Itália.

[5] *História da Dança em Portugal. Dos pátios das Comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa (1996).

[6] *Il ballo teatrale e l'opera italiana* in *Storia dell' Opera italiana* (1988).

[7] *Il ballo pantomimo – lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)* (1998).

Capitulo I – A dança no Ambiente Cultural português no século XVIII como traço da cultura francesa.

Este capítulo trata dos três espaços do ambiente cultural português no século XVIII em que a dança francesa assume diferentes aspectos: o privado, dos salões e câmaras palacianas em que realiza seu papel na educação do nobre e nos divertimentos da corte; o público, das Assembléias e *Long-rooms*, nos quais sua prática traduzia o exercício dos códigos cortesãos de civilidade espelhados na nobreza; e os teatros régios e públicos, em que a dança era assistida, pela nobreza e pela burguesia, como parte do espetáculo operístico.

1.1 A dança Cortesã: um projeto de formação do novo nobre em Portugal

O reinado de D. João V (de 1707 a 1750) abriu portas para o influxo da cultura italiana resultante das alianças de poder estabelecidas entre Portugal e Áustria – este, um grande centro promotor da cultura italiana no século XVIII. O casamento de D. João V com D. Mariana da Áustria [8] – uma alternativa quanto à sucessão espanhola frente ao rompimento de acordos matrimoniais pela França – teria permitido uma aproximação à música sacra italiana, e depois à ópera. Este fator teria contribuído para um distanciamento em relação a uma força cultural francesa que ditava um caminho oposto em relação às linhas de desenvolvimento da ópera, e da dança a ela associada [9]. Porém, no ambiente cortesão, a hegemonia do modelo francês firmou-se nas cortes mais importantes da Europa,

[8] Mariana da Áustria ou Mariana de Habsburgo (1683 – 1754), filha do imperador Leopoldo I da Germânia, foi rainha de Portugal pelo casamento com D. João V.

[9] Na França verifica-se, durante a segunda metade do século XVII, o desenvolvimento do *ballet de cour* que se desdobrou em *comédie-ballet* com Molière e em *tragédie-ballet* com Lully. A profissionalização da Dança, através da criação da Academia de Dança em 1661 permitiu o desenvolvimento profissional e coreográfico da dança no plano teatral. Segundo Sasportes (1970 e 1979), ainda no começo do século XVIII foram representadas *tragédies-ballets* em Portugal atribuídas a Lully (*Atis e Cibele* ou *Acis e Galateia*), oferecidas pelo Embaixador da França em Lisboa, antes dos anos trinta, apresentadas "com todas as decorações e perspectivas pertencentes à sua representação".

e teve eco na corte portuguesa que também sentiu sua influência. Segundo Guimarães (1996, p.126), na corte "a dança, os jogos, a música (as serenatas, sobretudo), quase não passavam da câmara privada, do recato familiar das açafatas, ou da rotina das lições" [10]. Assim, apesar do rompimento com a França, Luis XIV e sua corte são fontes de inspiração para D. João V – tido como o "príncipe solar" de Portugal – que aprecia o traje, o mobiliário e a moda francesa, incluindo as danças sociais por vezes representadas em cenas na azulejaria do princípio do século que revestiam paredes interiores e muros dos jardins (Figura 1) [11]:

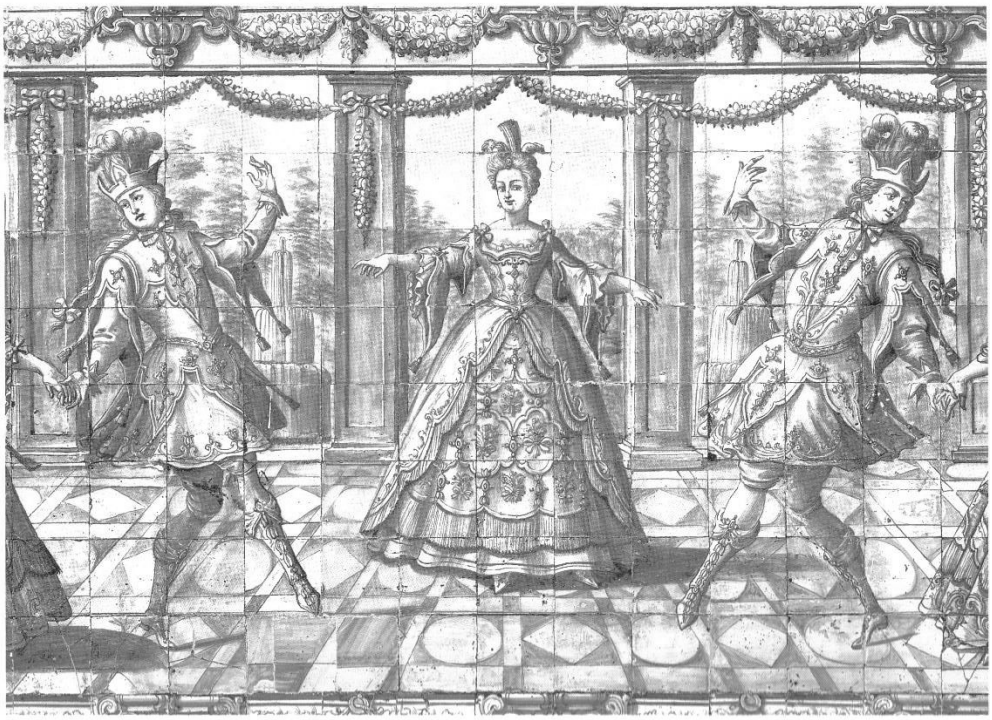


Figura 1 - *Cena de dança.* Palácio Mello (Lisboa). Salão de festas. Painel de grandes dimensões do início do séc. XVIII.
Fonte: Guimarães (1999).

[10] Segundo o mesmo autor (1996, p.88), na corte já existia o ofício de 'Mestre de Dançar dos Reis', cargo ocupado por não portugueses, como o espanhol Joseph Borques e o francês Pedro Duya, respectivamente entre 1709 e 1724, e a partir de 1724.

[11] Na figura podemos reconhecer traços significativos da dança francesa do século XVIII: movimentos de oposição entre braços e pernas de forma que, estando a perna direita projetada à frente, eleva-se o braço esquerdo, e vice-versa; nota-se o movimento espelhado entre os bailarinos, recurso muito explorado coreograficamente, além da postura que sugere sempre o perfil.

Do princípio do século é também a publicação de uma coreografia intitulada "The Royal Portuguez", do mestre de dança inglês Mr.Isaac [12], dedicada ao aniversário da Rainha – no caso a rainha Anne (1665-1714) da Inglaterra, Escócia e Irlanda – com melodia de autoria de Jacques Paisible, compositor francês com quem manteve estreita colaboração (Figuras 2 e 3):

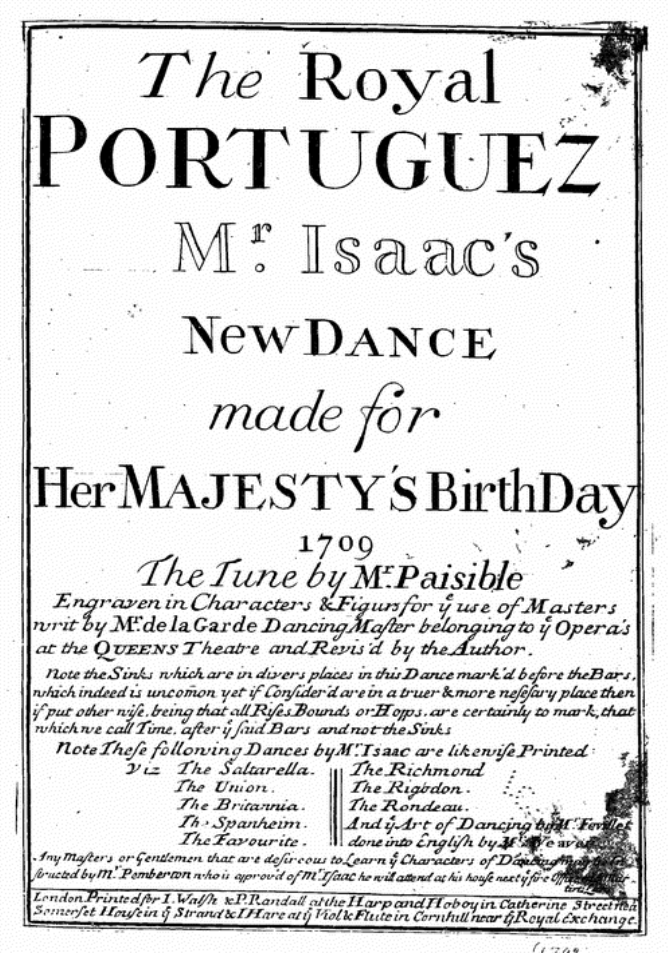

The Royal
PORTUGUEZ
Mr. Isaac's
NEW DANCE
made for
Her MAJESTY'S Birth Day
1709
The Tune by Mr. Paisible
Engraven in Characters & Figurs for ye use of Masters
nvrit by Mr. de la Garde Dancing Master belonging to ye Opera's
at the QUEENS Theatre and Revis'd by the Author.
Note the Sinks which are in divers places in this Dance mark'd before the Bars,
which indeed is uncomon yet if Consider'd are in a truer & more nessary place then
if put other wise, being that all Rises Bounds or Hopps. are certainly to mark, that
which we call Time, after ye said Bars and not the Sinks
Note These following Dances by Mr. Isaac are likewise Printed
Viz The Saltarella. | The Richmond
The Union. | The Rigodon.
The Britannia. | The Rondeau.
Th: Spanheim. | And ye Art of Dancing by Mr. Feuillet
The Favourite. | done into English by Mr. Weaver
Any Masters or Gentlemen that are desirous to Learn ye Characters of Dancing
instructed by Mr. Pemberton who is approvd of Mr. Isaac he will attend at his house next ye
London Printed for I. Walsh & P. Randall at the Harp and Hoboy in Catherine Street in
Somerset House in ye Strand & I Hare at ye Viol & Flute in Cornhill near ye Royal Exchange.

Figura 2 – "The Royal Portuguez", capa da coreografia de Mr. Isaac para o aniversário da rainha.
Fonte: Isaac (1709). Disponível em http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=128/musdi128.db&recNum=0. Acesso em 8 de Maio de 2010.

[12] Mr.Isaac foi um aclamado mestre de dança que atuou em Londres no fim do século XVII e princípio do XVIII. Embora nunca tenha ocupado um cargo oficial na corte inglesa, suas coreografias foram difundidas entre os grandes mestres de dança da corte, como John Weaver, publicadas e usadas tanto nos salões da corte quanto nos teatros.

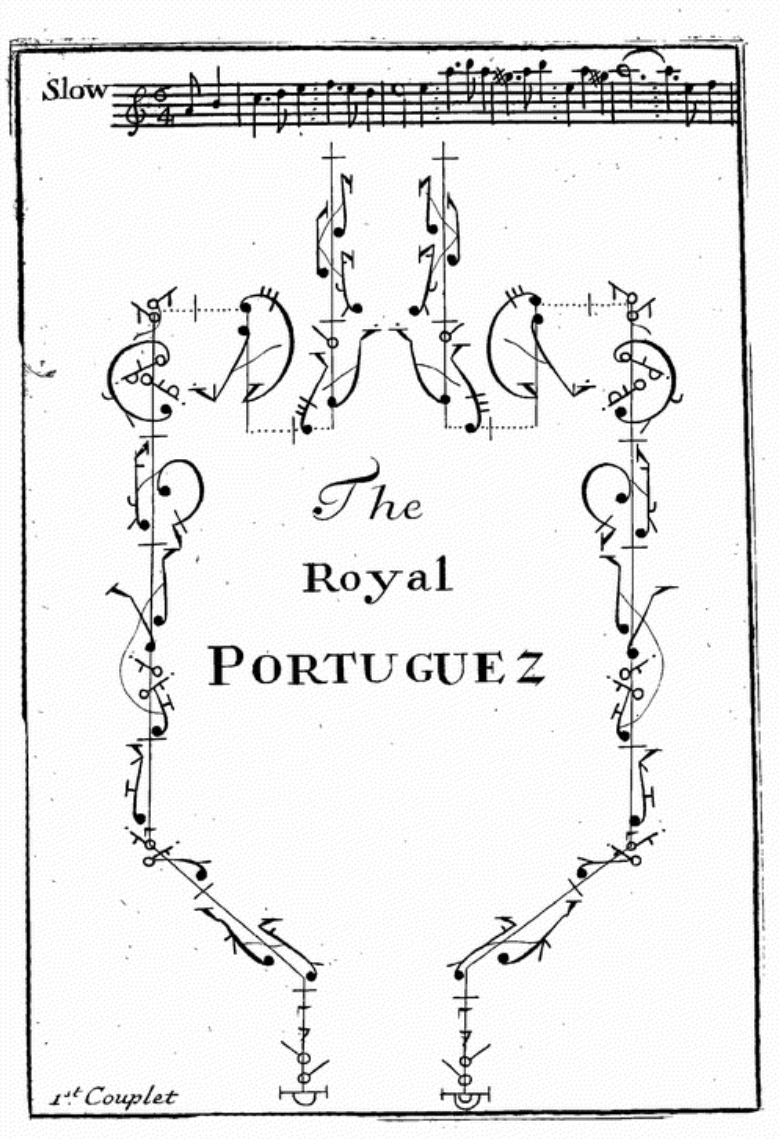


Figura 3 – “The Royal Portuguez”, primeiro couplet.
Fonte: Isaac (1709). Disponível em http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=128/musdi128.db&recNum=1. Acesso em 8 de Maio de 2010.

Esta coreografia, elaborada segundo o sistema de notação de Feuillet [13], corresponde a uma Loure, dança majestosa [14], lenta, executada por um casal. Não foi ainda investigado em que contexto esta coreografia foi elaborada – poderia ser apenas uma homenagem à monarquia portuguesa pelas estreitas relações entre os países [15] – mas não se pode descartar que seja mais um indício de que a corte portuguesa já tinha alguma familiaridade com a dança francesa no início do século XVIII, como atesta um outro documento deste período, um manuscrito anônimo de tablatura para guitarra barroca – o *Livro do Conde Redondo* – que traz minuetos, sarabandas, gigas e contradanças.

Fora da corte, a presença de inúmeros estrangeiros que se reuniam semanalmente nas "assembléias das nações estrangeiras" para assistir concertos e promover bailes [16] e jogos, fomentou o gosto pela dança social na primeira metade do século XVIII, e também na segunda como será visto. Mas em Portugal as manifestações artísticas que envolviam representações em que a dança tomava parte – fosse no ambiente privado da corte, ou em festividades cortesãs ou públicas (e profanas), bem como em atividades operísticas nos espaços régios e públicos – todas flutuaram em função de avanços e retrocessos marcados por proibições carregadas de considerações religiosas moralistas. A corte portuguesa era vista pelos olhares externos como casta e religiosa, e não sem motivos, pois o poder eclesiástico controlava em Portugal tanto o comportamento da aristocracia, quanto as atividades das quais a corte participava, ditando nestas a conduta permitida pela

[13] Raoul-Auger Feuillet, mestre de Dança na corte de Luis XIV, desenvolveu um sistema de notação em parceria com Beauchamp, também mestre de dança do rei, que veio à tona em seu *Choregraphie ou l'art de decrire la danse par caracteres, figures et signes demontratifs* (Paris, 1700), traduzido em várias línguas ao longo do século XVIII. Segundo catálogo dos Fundos Musicais organizado por José Augusto Alegria (Fundação Calouste Gulbenkian, 1977), há um exemplar deste documento na Biblioteca Pública de Évora. Sala Nova: E. 5-C.7.

[14] Segundo Quantz (1752, trad. Reilly, 1966, p.291) a Loure é tocada majestosamente.

[15] Nesse período Catarina de Bragança, casada com Carlos II, ' rainha da Inglaterra.

[16]Segundo Sausurre (1989, *apud* Guimarães, 1996, p. 134): "Os ingleses, franceses e holandeses aqui estabelecidos como comerciantes organizavam um belo concerto composto por uma vintena de instrumentos e de oito a dez vozes... Durante o inverno alternam os concertos com bailes. Pelo baile paga-se o dobro do que custa o concerto...".

igreja, especialmente no que dizia respeito à participação do sexo feminino[17]. Em oposição a outras cortes, apenas a rainha poderia assistir às óperas, por exemplo. Quanto às danças de salão, restava às mulheres dançarem entre si, assim como os homens, ocupando salas distintas, num ambiente de recato familiar[18]. A própria realização de espetáculos e festividades, nos quais a dança está incluída, foi proibida por D. João V em função do agravamento de seu estado de saúde atribuído pelo poder religioso às manifestações profanas que ganharam espaço durante seu reinado [19]. É nesse quadro que, até a metade do século, segundo Guimarães (1996), a dança social não ocupa uma posição privilegiada no ambiente da corte portuguesa, em contraposição à prática do modelo francês já estabelecido em outras cortes, codificado e descrito exaustivamente em inúmeros tratados e documentos publicados na França sob o reinado de Luis XIV, e traduzidos para diversas línguas.

A partir da coroação de D. José I, e por sua união matrimonial com a princesa Mariana Vitória [20] em 1750 – filha de Felipe V, bisneta de Luis XIV, que "na companhia das suas damas... se entregava aos exercícios musicais e bailatórios" (GUIMARÃES, 1996, p. 128) –, o modelo cortesão francês se firmou na corte portuguesa. A dança, como a música, passa a ocupar um papel central na formação do nobre em Portugal, tanto por ser um meio para o aprendizado dos códigos de civilidade cortesã em moda, quanto por sustentar os espetáculos do qual podiam tomar parte os próprios nobres, como nos bailados, nas mascaradas e também, porém mais restritamente, na ópera.

[17] Quanto ao acesso das senhoras da nobreza aos espetáculos dos teatros públicos por volta de 1740, Guimarães (1996, p. 145) relata: "As senhoras, separadas do público masculino, assistem eventualmente a sessões encomendadas".

[18] Segundo o relato de Merveilleux sobre o período entre 1723 e 1726 (Ibidem, p. 133), "Os homens estão numa sala e as senhoras noutra e como ambos os sexos são muito dados à dança, as senhoras dançam umas com as outras na sua sala e os homens uns com os outros na sala contígua...".

[19] Segundo Guimarães (1996), D. João V suspende em 1746 toda a atividade teatral, os bailes públicos e particulares, aconselhado por Frei Gaspar da Encarnação e apoiado pela Rainha Mariana de Áustria. Segundo Brito (*Estudos de História da Música em Portugal*, 1989) teria sido o ataque que deixou o rei hemiplégico a causa da proibição qual. Segundo cita o autor, a Rainha "*Concorreo para se extinguirem os theatros profanos das Comedias, e para exemplo de occupação mais segura visitava os templos com frequencia*" (Castro, 1762-3 *apud* Brito, 1989, p. 112).

[20] Segundo Guimarães (1996), a princesa se casaria com Luis XV num primeiro acordo entre as coroas espanholas e francesas o que ocasionou sua mudança, ainda criança, para Versalhes. Com a anulação do contrato outro foi estabelecido com a coroa portuguesa. Assim, ainda menina, se desloca para Lisboa depois de ter vivido na corte francesa de Luis XIV.

O modelo francês copiado, e praticado, projetou-se na dança aristocrática portuguesa e, segundo Guimarães (1996), entre 1750 e 1755 (período que vai do coroamento de D. José ao terremoto de 1755) a dança social – em que o componente coreográfico ocupa um papel de destaque – ganhou maior visibilidade pelas inovações músico-teatrais (como serenatas e óperas) introduzidas nas recepções e festividades em que a aristocracia participava. Um dos documentos que atesta claramente a absorção do modelo de dança francesa é uma coletânea de coreografias em manuscrito de Don Felix Kinski [21], datado de 1751 – *Coregraphie o arte para saber danzar todas as sortes de danzas* –, usado para a prática da dança de salão [22] segundo as orientações gráficas da notação de Feuillet. Esse documento evidencia o conhecimento e o exercício das danças, anteriores mesmo à publicação do primeiro tratado publicado em Lisboa em 1760 – *Arte de Dançar à Franceza, que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de minuete* [...]–, de Joseph Thomas Cabreira.

O grande intervalo observado entre o manuscrito não publicado de Kinski e o primeiro tratado de dança que vem à tona em 1760, de Cabreira, coincide com um período de retração pelas mudanças drásticas na política portuguesa que passa pelo luto da morte de D. João V, pela ascensão de D. José I, pelo terremoto de 1755, e pela crescente influência política do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. Nesse contexto sobrevive a prática da dança aristocrática, já estabelecida, a qual ganha status formal ao integrar, a partir de 1765, as artes corporais no Colégio dos Nobres juntamente com a esgrima e a equitação. Projeto de Pombal, fundado em 1761 e inaugurado em 1766, o Colégio dos Nobres – inspirado nas *Cartas sobre a Educação da Mocidade* (1760) [23] de

[21] Don Felix Kinski foi mestre de dança no Porto e deixou em manuscrito o *Choreographie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choreographie com caracteres, figures i señales demonstrativos traduzido de su original por Don Felix Kinsky, maestro de danza nesta ciudad de Oportu, como esta impreso em Paris I compuesto por sus autores de danza em dicha corte con la maior claridad para los discípulos que saven danza choreografique. Oportu. 20 Henero de 1751*. Ver capítulo II, item 2.2, p. 40.

[22] No caso, as danças coreografadas seriam: Minueto, Passepie, Alemanda, Sarabanda, Loure, Courante e Bourré. Ver capítulo II, item 2.2, p. 44.

[23] Guimarães (1996, pp. 381 - 383) traz uma lista de outras obras doutrinárias sobre cortesia, civilidade e educação publicadas em Portugal no século XVIII.

Ribeiro Sanches – representava uma das alternativas pombalinas para a promoção do ensino [24], antes confiada aos jesuítas. Destinava-se a rapazes de 7 a 13 anos, e teve um sucesso modesto, segundo França (1983).

A dança social, associada aos banquetes, recepções de prestígio, casamentos aristocráticos, representações músico-teatrais e bailes, confirmava seu papel na autopromoção da nobreza. Como conseqüência, as cidades de Lisboa e do Porto passavam a acolher mestres de dança vindos da França (e de outras partes da Europa) que além de ocupar essas funções na corte, também oferecem aulas particulares por toda a cidade [25]. Entre os mestres de dança conhecidos, alguns foram também célebres coreógrafos dos balés das Óperas portuguesas, dentre eles Andrea Alberti, François Sauveterre, e Pietro Colonna[26].

É preciso situar o espaço ocupado pelas danças cortesãs francesas (tanto dentro como fora da corte) como um reflexo dos projetos de reconstrução de Pombal que, em suas "providências" de 1755 apontava medidas visionárias para uma nova cidade, para uma nova imagem do poder pós-terremoto. Lisboa, completamente devastada, acabou por ser a matéria-prima, bruta, necessária para as intervenções do ministro que, procurando reinventar o país, imprimiria um novo aspecto ao poder, o "iluminismo despótico" como foi denominado, por trás do qual maquiou seu governo progressista, mas implacável e controlador que perdurou até a morte de D. José I em 1777.

Segundo situa França (1983), Pombal (fidalgo da pequena nobreza), conquistou a confiança da diplomacia e foi, em 1756, indicado secretário de Estado do Interior. No poder, reorganizou, reformou e substituiu os ministros pelos seus apoiadores para garantir o

[24] Cf. França (1983), a outra importante reforma do ensino por Pombal diz respeito à Universidade de Coimbra, para a qual serviu de base a obra de Verney, *o Verdadeiro Método de Estudar*, publicado em Valência em 1746.

[25] Cf. Madureira (1990) no reinado de D. José ficaram célebres alguns mestres no 'Minuete da Cidade', 'Minuete da Corte', 'Minuete afandangado', como Le Beau e Duprée Louis. Outros nomes são Borrinha, Madame Varela, Pedro Colonna e Ricardo José.

[26] Em parênteses o período que atuaram como mestres de dança no Colégio dos Nobres: Andrea Alberti (1765 a 1779), François Sauveterre (1769 a 1775), e Pietro Colonna (1779 a 1821).

poder absoluto do Estado, além de banir e punir severamente os opositores do Rei – a nobreza tradicionalista que, apoiada pelos jesuítas (segundo o autor), numa fracassada investida em 1758, atentou contra D. José I. Prosseguindo, o autor afirma que Pombal logrou destituir do poder o controle exercido pela Companhia de Jesus "que governava o país há duzentos anos, através da corte, da escola e dos privilégios no comércio do Brasil" (FRANÇA, 1983, p. 242) expulsando-os definitivamente do reino em 1759. Assim Pombal passou a exercer o poder de fato, concentrado em sua personalidade política que vai também galgando títulos na nobreza – é nomeado Conde de Oeiras e Marquês, posteriormente. Passa a ser o líder e maior porta-voz de uma classe emergente, a alta burguesia comercial, a qual foi sua maior aliada pelos privilégios concedidos aos seus acionistas nas várias e grandes companhias monopolistas que criou (entre 1753 e 1759) para cuidar das principais atividades econômicas de então: o comércio das Índias e do Brasil.

Dentro de seus projetos de reforma,

> Pombal quis criar uma classe que pudesse dar um escol de espíritos progressistas à Nação, uma nova nobreza activa que pudesse introduzir sangue novo nas veias da antiga – atrasada, ignorante, esgotada em tradição. Uma nobreza nascida do grande comércio e da finança, aberta a idéias modernas, semelhante à que se tinha desenvolvido em França... (FRANÇA, 1983, p.248)

Estabelecia-se a polarização entre um centro moderno, Lisboa, apontado para as conjecturas européias inovadoras, e outro conservador, Queluz, onde a nobreza tradicional se refugiou depois da catástrofe. Neste contexto chegavam da França as influências que ocupariam tanto os debates filosóficos quanto os costumes da nova classe burguesa formada com ares de nobreza. Nesse quadro visionário, a fundação da academia literária 'Arcádia Lusitana' em 1756, também projeto de Pombal, contribuiria para a reforma da mentalidade desejada no primeiro caso. No segundo, quanto aos costumes, vêm à tona as

publicações de temática cortesã que exploram a educação dos bons modos através da dança, da educação das posturas, da apresentação corporal e gestual reconhecidas pelos códigos de civilidade franceses. Saber dançar, mas também "bem andar, saudar, e fazer as cortezias" [27] são premissas indispensáveis não só dos nobres, mas também das "pessoas honestas e polidas" [28] que tem na nobreza o seu modelo de comportamento. E é para essa nova classe esclarecida (de "pessoas honestas e polidas") que os tratados foram direcionados.

Os espaços de convívio e lazer da burguesia emergente protegida por Pombal eram as 'assembléias' já estabelecidas pelos estrangeiros desde o reinado de D. João V, como visto. Gozando de certa liberdade – pois que fora do paço régio estavam mais afastadas do controle eclesiástico, nestas "se discutia, se recitavam poemas, se cantava, dançava" (FRANÇA, 1983, p. 252) e a prática da dança coreograficamente regrada ocupava as atividades com dança social em reuniões e bailes em que tomavam parte também a pequena fidalguia, além de alguns membros da aristocracia e representantes políticos locais e estrangeiros (como ministros e embaixadores) [29]. A publicação em 1761 do tratado de Julio Severin Pantezze – o *Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as Contradanças*, direcionado para a prática das contradanças inglesas [30] e dedicado aos "Assignantes da Casa da Assemblea do Bairro Alto" – e do tratado de Jacome Bonem de 1767 – *Tratado dos principaes fundamentos da dança*, em que o Minueto recebe o foco da obra – confirma a importância do modelo francês absorvido nessas Assembléias "adonde o uso do mundo a todos chama" [31].

As principais 'Assembléias' e alguns aspectos de suas atividades com dança serão tratados a seguir.

---

[27] In frontispício de *Arte de Dançar a Franceza* (CABREIRA, 1760) e *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* (BONEM, 1767).

[28] Bonem (1767, Capa).

[29] Segundo o mesmo França (1983, p. 253), "a mistura das classes era então um facto novo."

[30] Ibid., p.246. Neste momento Pombal, afinado com a Inglaterra, permitia que esta explorasse de forma privilegiada as riquezas do país pela abertura dos portos portugueses à economia inglesa, assumindo uma difícil posição de equilíbrio entre os blocos que definiram a política internacional polarizada entre França versus Inglaterra depois da Guerra dos Sete Anos.

[31] Bonem (1767, loc.cit).

1.2 A Dança nas Assembléias

A partir de 1750 multiplicam-se em Lisboa os espaços de convívio e lazer (salas, casas e cafés) que correspondem a uma vitrine para a representação dos códigos de civilidade e cortesia espelhados na nobreza [32]. Atraída por um ambiente luxuoso, mas não sem encontrar resistência por partidários de uma perspectiva anti-francesa face à 'nova moda' [33], uma clientela seletiva da alta sociedade lisboeta participava e sustentava o funcionamento das 'assembléias', tanto nos *long-rooms*[34] quanto nas academias literárias. Nestes espaços era possível expor respectivamente o conhecimento das danças cortesãs – o refinamento da postura corporal e gestual que diferenciava a aristocracia (e os que nela procuravam se espelhar) das outras classes –, e confrontar idéias, incluindo a representação de teatro[35].

Dentre esses espaços os *long-rooms* e a 'Casa da Assembléia do Bairro Alto' promoviam bailes, danças sociais povoados de Minuetos e Contradanças. Envolvendo públicos distintos, os *Long-rooms* (registrados por vários autores viajantes como Twiss, Beckford e Bombelles) eram organizados semanalmente pelos estrangeiros, e contava também com a participação da burguesia portuguesa. A 'Casa da Assembléia do Bairro Alto', "um teatro de burgueses, para burgueses" (GUIMARÃES, 1996, p. 197), voltado para a declamação portuguesa, era freqüentada também pela aristocracia.

---

[32] Segundo Madureira (1990), na *Pintura do sexo bello, as damas virtuosas*, publicada em Lisboa em 1774, sintetizam-se em poucas páginas uma série de conselhos sobre a arte de frequentar assembléias.

[33] Cf. Madureira (op. cit), a *Nova Relaçam da Pragmatica da Secia contra todas as Franças e casquilhos* (s/d), texto irônico, inclui um parágrafo sobre as novas modas da França: "… que todo o Pay de familias, que despender dinheiro com franceses bailarotes, mandando ensinar as filhas a dansar o passa pié, e outras modas… seja condemnado na afronta de ter nétos antes de tempo, pois com estas modas de França…".

[34] Os *Long-rooms* eram espaços de convívio organizados semanalmente pela colônia inglesa em Portugal na segunda metade do século XVIII. Nestes realizavam-se concertos, bailes e jogos.

[35] Cf. França (1983), paralelamente à presença massiva da cultura italiana – que se manifestava não só na música sacra e instrumental, mas também na ópera e na literatura pela popularidade de Metastasio e Goldoni –, o gosto pelo teatro francês, mais ideológico, era defendido pelos estrangeiros, cultivado na burguesia emergente e fomentado por Pombal, um admirador de Molière.

A ‘Casa da Assembléia do Bairro Alto’ desperta maior curiosidade por ter sido administrada, por volta de 1765, por Pedro Antonio Avondano. O músico (violinista da Câmara Real), também compositor, foi autor de inúmeras suítes, minuetos, música de teatro e de ópera. Um testemunho se refere ao fato de ele oferecer “... sempre bailes nas cazas da sua morada...”, ou dar “... baile publico a estrangeiro” [36] em que atuava um grupo francês na apresentação dos *ballets*. O tratado de Pantezze (1761) teria sido justamente “oferecido aos digníssimos assinantes da Casa da Assembleia do bairro Alto”, que seria a própria casa de Pedro Antonio Avondano, nesta altura.

Ainda sobre o compositor, segundo Sasportes (1970, p.178), “em 11 de Novembro de 1760 Avondano realizou um baile em honra do rei da Inglaterra, no seu aniversário, em que o Conde de Oeiras dançou com lady Hay, esposa do enviado extraordinário da Inglaterra, o primeiro minuete.” A popularidade de Avondano entre a colônia inglesa possibilitou a edição, em Londres, de duas coleções de seus minuetos: *Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for and played at the British Factory Ball* [1770?], e *A Second set of Twenty-Two Lisbon Minuets for two Violins and a Bass* [1761].

As referências feitas em diversos relatos aos Minuetos e contradanças nessas festividades, bem como a atenção dedicada exclusivamente ao Minueto nos tratados de Cabreira e Bonem (e especificamente a contradança no tratado de Pantezze) vem confirmar o reconhecimento destas danças como símbolos da corte, situação que apenas muda com o advento da valsa, já no princípio do século XIX. Este aspecto será discutido com maior profundidade no capítulo II, item 2.1.

Quanto aos minuetos de Avondano citados, estes contêm linhas melódicas simples e equilibradas, apresentadas pelo primeiro e segundo violinos acompanhados de uma linha de baixo. Apresentados em 3/4 ou 3/8, exploram diversas tonalidades, contrastes

[36] “Processo de habilitações de Antonio Pedro Avondano à Ordem de Cristo”, *apud* Madureira (1990).

de dinâmica (evidenciados pelos símbolos "F." e "P." na coleção dos dezoito minuetos, ou *for* e *pia* na de vinte e dois minuetos, muitas vezes quebrando a hierarquia de tempos fortes e fracos do compasso), cromatismos e tipos de articulação (a cunha usada para sugerir uma articulação mais curta, o *stacatto*, é usado sobre as notas assim como os pontos que sugerem o *piquè* [37], idiomáticos da linguagem técnica violinística que se estabelecia de forma mais precisa neste período, e com a qual o autor, como violinista, certamente estava familiarizado). Todas essas características situam esses minuetos no estilo galante já difundido na segunda metade do século XVIII (Figuras 4 a 9):

Figura 4 - Capa do "Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball".
Fonte: P. A. Avondano [1770?], Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.a.(2.), System number 004183329.

[37] No Minueto XI do *Eighteen entire new Lisbon Minuets* vê-se claramente a articulação reconhecida como *piquè* ou *stacatto volante*, em que várias notas agrupadas numa ligadura recebem, cada uma, um ponto, significando que devem ser articuladas sem a troca de sentido das arcadas, portanto todas para baixo, ou todas para cima.

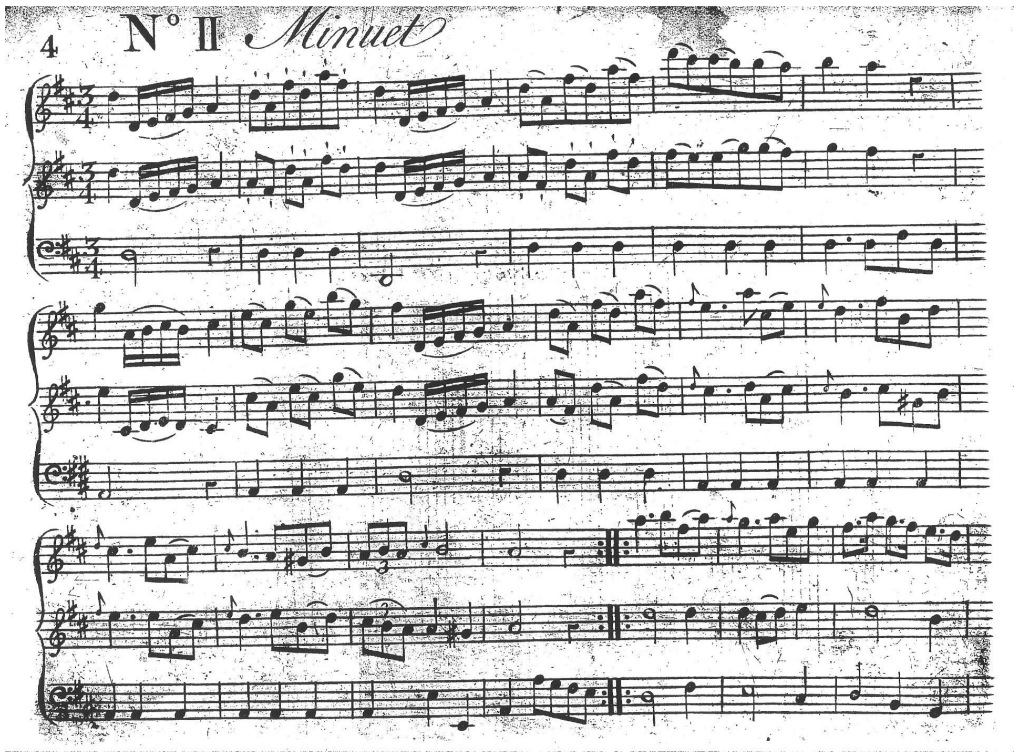


Figura 5 – Minueto II, p.4 do "Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball".Notar a cunha sobre as colcheias (compasso 2).
Fonte: P. A. Avondano [1770?], Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.a.(2.), System number 004183329.

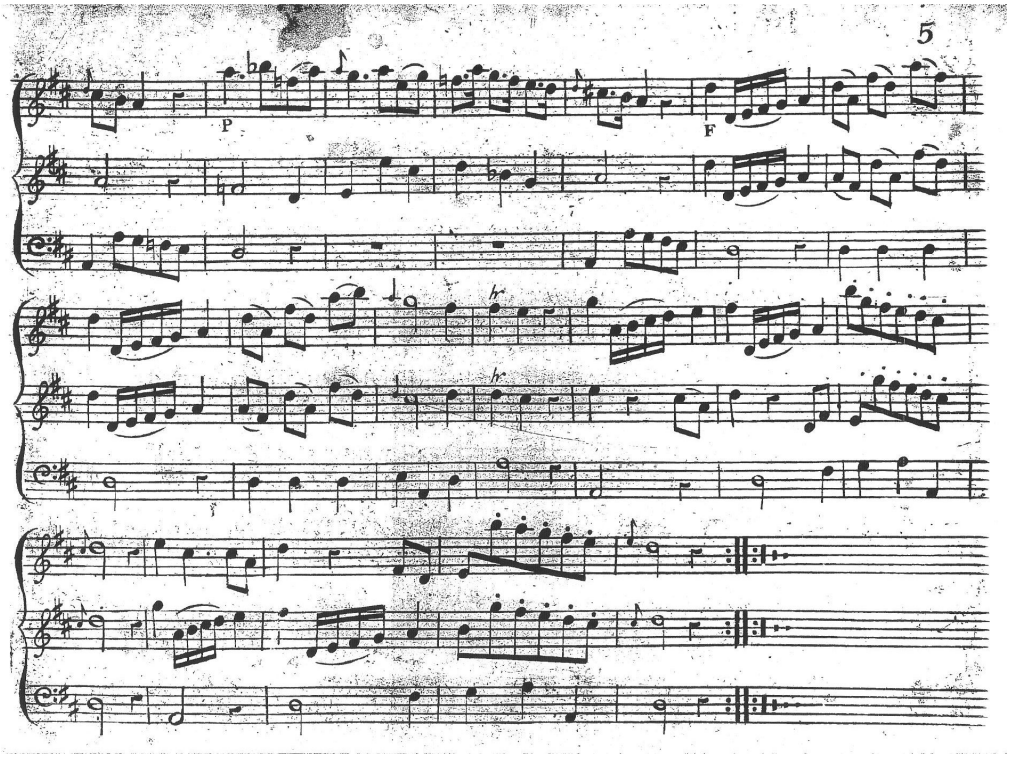


Figura 6 – Minueto II, Cont., p. 5. Notar os pontos sobre as colcheias (penúltimo compasso). Fonte: P. A. Avondano [1770?], Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.a.(2.), System number 004183329.

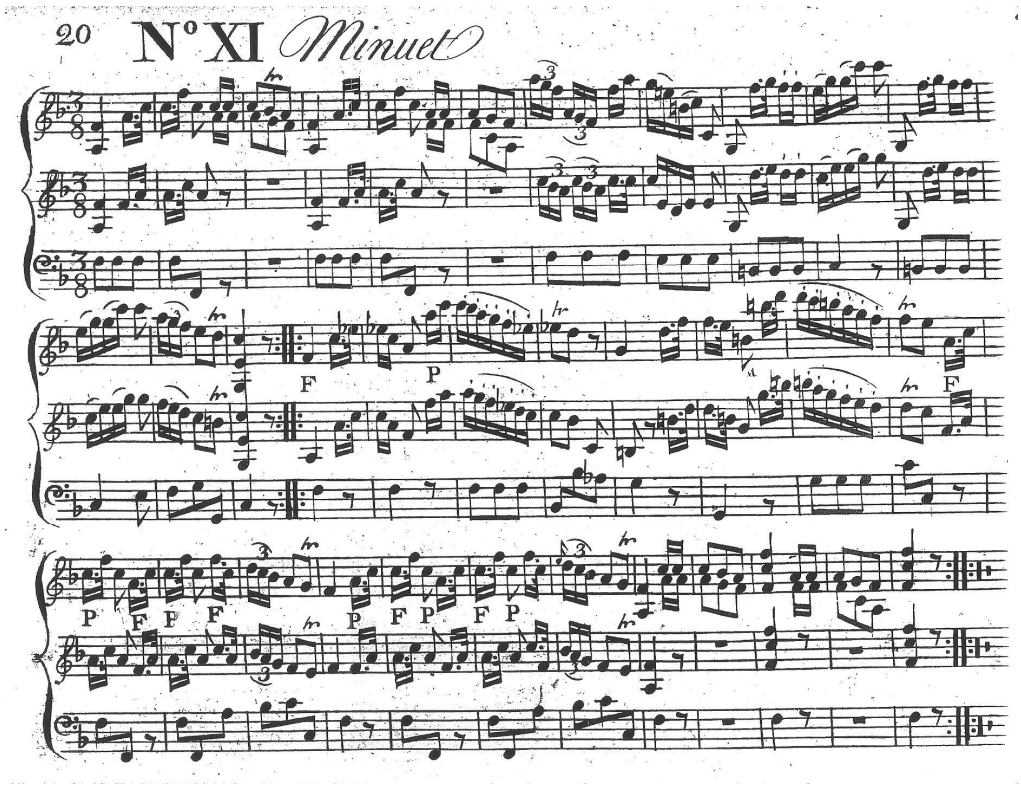
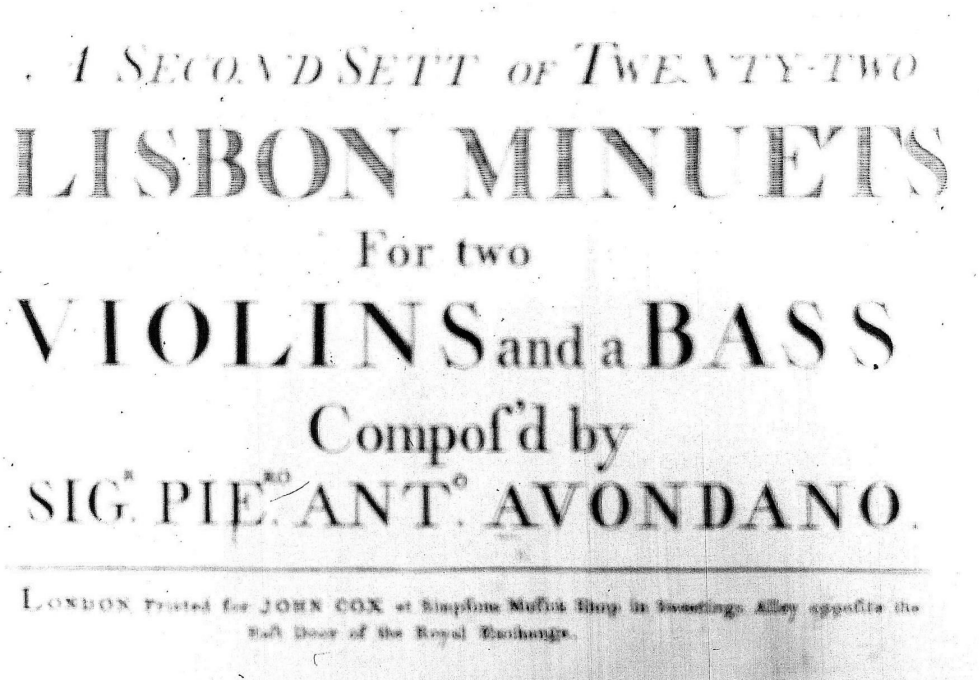


Figura 7 – Minueto XI, p. 20 do "Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball".
Notar a alternância rápida de dinâmica indicados pelas letras F. (forte) e P. (piano) na linha do primeiro violino (último sistema).
Fonte: P. A. Avondano [1770?], Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.a.(2.), System number 004183329.


A SECOND SETT OF TWENTY-TWO

LISBON MINUETS

For two

VIOLINS and a BASS

Compos'd by

SIG.R PIE.RO ANT.O AVONDANO.

LONDON Printed for JOHN COX at Simpsons Musick Shop in Swallow Alley opposite the East Door of the Royal Exchange.

Figura 8 – Capa do "A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two Violins and a Bass".
Fonte: P. A. Avondano [1761], Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.c.(1.), System number: 004183328.

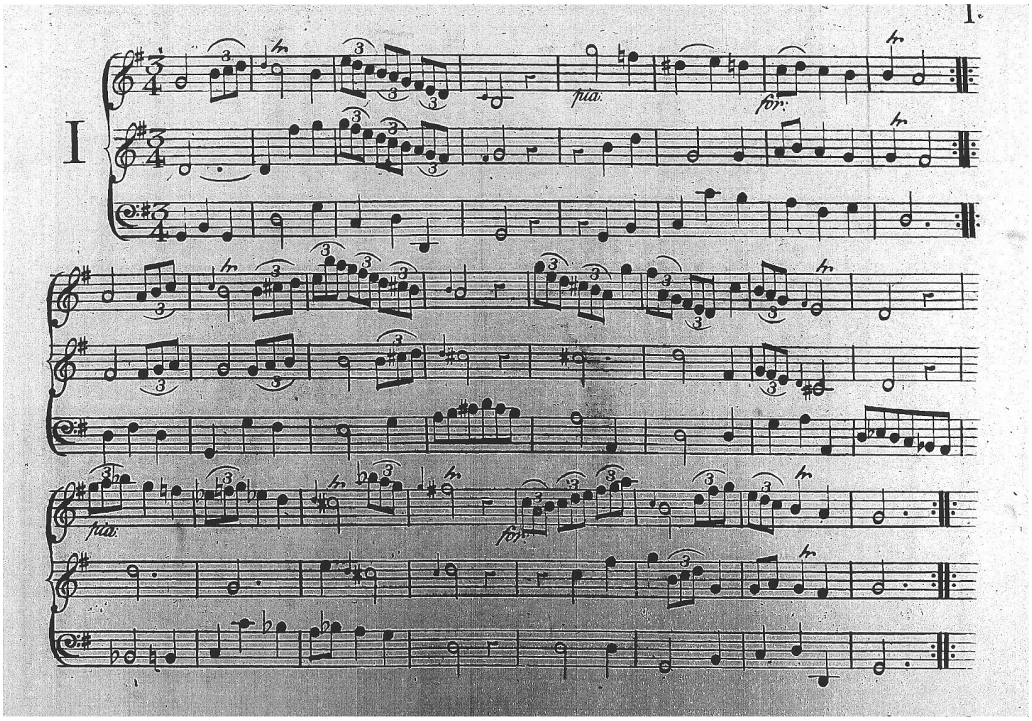


Figura 9 – Minueto I, p. 1 do "A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two Violins and a Bass".
Notar os sinais de dinâmica indicados por *for* (forte) e *pia* (piano).
Fonte: P. A. Avondano [1761], Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.c.(1.), System number: 004183328

1.3 A Dança nos Teatros Régios e Públicos

Para uma compreensão geral sobre a dinâmica da presença da dança associada à ópera nos teatros régios e públicos, é interessante tomar a proposta de Guimarães (1996) que demarca em cinco períodos as fases da evolução da dança em Portugal. Avalio que a qualidade desta divisão está em não se tratar de uma sistematização estéril, uma vez que o autor considera a complexidade e as coexistências de modelos que corriam paralelos quando propõe a seguinte divisão: situa o primeiro momento de 1660 a 1707 (período este que está fora do foco desta pesquisa), o segundo de 1707 a 1750 (correspondendo ao reinado de D. João V e a introdução da música italiana), o terceiro de 1750 a 1755 (em que

o foco está na construção, e ruína da 'Ópera do Tejo'), o quarto de 1755 a 1775 (período durante o reinado de D. José, iniciado pela reconstrução de Lisboa sob uma nova ótica do poder representado por Pombal), e o quinto de 1775 a 1793 (durante o reinado de D. Maria I, que acabou por encerrar os teatros régios em 1792) [38].

Tomando então o segundo período balizado pelo autor como ponto de partida para essa pesquisa, é neste que o autor localiza a chegada do grupo italiano de Paghetti e o reflorescimento do teatro nacional que estimularam a produção de ópera nos teatros públicos por volta da década de 30 (a predileção de D. João V pela música sacra e pelas festas religiosas não teria dado margens à produção de ópera nos teatros régios). Ainda assim, as inúmeras exigências quanto à representação nesses espaços – como o exame prévio de bailes e entremezes – afetaram diretamente a participação da dança nos espetáculos. Nesse contexto fiscalizador há referências a coreografias realizadas nos Teatros do Bairro Alto, da Trindade e da Rua dos Condes.

Já avançando para o terceiro período (que se inicia com a coroação de D. José em 1750), depara-se com o primeiro grande projeto de construção de um dos maiores e mais luxuosos teatros régios de ópera vistos na Europa de então. A 'Ópera do Tejo' inaugurada em 1755 (e destruída poucos meses depois pelo terremoto) reuniu profissionais de alto gabarito na cenografia (Bibiena), na música (David Perez) e na dança (Andrea Alberti). Foi inaugurado com duas óperas (*Alessandro nell' Indie* e *La Clemenza di Tito*, libretos de Metastasio, música de David Perez e coreografia de Andrea Alberti) em que colaboraram bailarinos provenientes, praticamente todos, de diversas partes da Itália (Turim, Veneza, Nápoles, Florença, Roma, Bolonha, Verona e Veneza).[39]

O quarto período, concentrado em 20 anos (de 1755 a 1775), representa inicialmente a suspensão por Pombal de todos os espetáculos onerosos. A ascensão política

[38] Brito (1989) sugere também um período de 1760 a 1793 (em que avalia o desenvolvimento da ópera comercial fora dos teatros régios).

[39] Cf. Guimarães (1996, p. 160), os bailarinos (e suas origens, quando especificadas) seriam: Pietro Alouard (Turim), Pietro Bernardo Michel, Lodovico Ronzio (Turim), Giuseppe Salomoni (Veneza), Filippo Vicedomini (Nápoles), Andrea Marchi (Florença), Vincenzo Magnani (Florença), Gio. Batista Grazioli (Roma), Giuseppe Belluzzi (Bolonha), Giovanni Neri (Bolonha) e Domenico Belluzzi (Bolonha). A estes se acrescentam Domenico Alessi (Verona) e Carlo Vitalba (Veneza) no libreto de *La Clemenza di Tito*.

do Marquês marcou uma nova fase de ações político-culturais que deixaram em segundo plano a cultura de lazer da corte. Assim a ópera no teatro régio de Salvaterra sofreu uma pausa de 10 anos (ver Quadro 1), sendo retomadas as atividades em 1764 , quando se tem o primeiro registro em libreto de atividade no Teatro da Ajuda. Por outro lado os teatros públicos da Rua dos Condes e do bairro alto apresentam óperas e bailes cênicos (tanto em Lisboa quanto no Porto), segundo Guimarães (1996) [40].

Quanto ao quinto e último período (de 1775 a 1793), tanto os teatros públicos quanto os régios passam por um período de interrupção drástica de suas atividades. Praticamente apenas o teatro da Ajuda recupera sua atividade, depois de 10 anos, e no mesmo período vêem-se as últimas atividades operísticas dos teatros públicos passarem do teatro do Salitre para o da Rua dos Condes, e finalmente para o São Carlos (ver Quadros 1 e 2).

[40] Consultar Guimarães (1996), Anexo IV – A, v.II, pp. 511 a 540.

Quadro 1 - Teatros Régios e suas atividades de 1752 a 1792. O "x" marca os anos em que há atividades registradas.[41]

Ano	Teatro de Corte	Teatro de Salvaterra	Opera do Tejo	Ajuda	Queluz
1752	x				
1753	x	x			
1754	x	x			
1755			x		
1764		x		x	
1765		x		x	
1766				x	
1767		x		x	
1768		x		x	
1769		x		x	
1770		x		x	
1771		x		x	
1772		x		x	
1773		x		x	
1774		x		x	x
1775		x		x	
1776		x		x	
1778					x
1780					x
1785		x		x	
1789				x	
1790		x		x	
1791				x	
1792		x			

[41] Baseado em informações contidas em Guimarães (1996), Anexo IV – A, v.II, Serenatas, óperas, dramas, farsas, farsetas e bailes com registros de dança, em libretos impressos (1737 – 1794).

Quadro 2 - Teatros públicos e suas atividades de 1737 a 1794. O "x" marca os anos em que há atividades registradas.[42]

Ano	Academia da Trindade	Teatro da R. dos Condes	Teatro Bairro Alto	Salitre	São Carlos
1737	x				
1741		x			
1765		x	x		
1766			x		
1768		x			
1770			x		
1772		x			
1773		x			
1774		x			
1787				x	
1788				x	
1791		x			
1793					x
1794					x

A importância da dança nesses espetáculos e alguns de seus aspectos qualitativos serão discutidos no capítulo III.

[42] Baseado em informações contidas em Guimarães (1996), Anexo IV – A, v.II, Serenatas, óperas, dramas, farsas, farsetas e bailes com registros de dança, em libretos impressos (1737 – 1794).

Capitulo II – Evidências da prática de dança cortesã francesa: Uma Coletânea e três tratados publicados em Portugal no século XVIII.

Este capítulo trata dos documentos relativos à prática da dança francesa em Portugal nos domínios privados da corte e fora desta, nas assembléias. Compara e descreve, para cada documento, as semelhanças em relação às fontes francesas originais que serviram de modelo para estes, bem como contextualiza o papel desempenhado por esses documentos nas práticas educativas cortesãs (quanto à formação do nobre), e fora desta (como modelo copiado).

Sabe-se que a dança cortesã em Portugal era tratada oficialmente já no fim do século XVII, como indicam documentos da nomeação de mestres de dança a partir de 1657, segundo Guimarães (1996, p.88). Com o avanço do Antigo Regime no século XVIII, e o fortalecimento da figura centralizadora do soberano, desenvolveu-se um novo paradigma que transformaria a corte, e especialmente o Rei, numa entidade cristalizada, intocável, admirada e idealizada. Nesse sentido, e para corresponder às novas expectativas, a qualificação da nobreza passou por um processo de sistematização em que a dança toma um dos papéis mais significativos, dada a projeção que alcança ao favorecer e potencializar a admiração dos olhares externos numa sociedade em que os divertimentos da corte estão organizados em torno de festividades e atividades preenchidas pela dança. Vê-se surgir, juntamente com a figura magnânima de Luis XIV – que será o modelo de monarca para as outras cortes – o primeiro tratado a propor uma codificação da dança da corte francesa. Esse documento, o *Choregraphie ou l'art de decrire la danse* (1700) será a fonte primária para traduções e adaptações subseqüentes, tanto na França como fora dela [1].

[1] Feuillet (1700) foi traduzido para o alemão por Johann Pasch (*Beschreibung Warner Tanz-Kunst,* Francfort, 1707), Samuel Rudolph Behr (*L'art de bien danser, oder die Kunst wohl zu Tantzen*, Leipzig, 1713) e por GottfriedbTaubert (*Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erkläring der frantzösischen Tantz-Kunst*, Leipzig, 1717). Para o inglês por Kellom Tomlinson (*The Art of Dancing explained by Reading and Figures,* Londres, 1735) e para o italiano por Giambatista Dufort (*Trattato Del ballo nobile*, Napoles, 1728). Ao que parece, Kinski teria traduzido o tratado francês para o português no seu *Choegraphie*. No entanto a cópia do exemplar fornecido pela Biblioteca Municipal do Porto se resume a uma coleção de danças coreografadas, e não traz a parte que corresponderia à tradução.

E é propriamente o desenvolvimento deste tratado que corresponde a obra de Pierre Rameau, o *Le Maître a Danser* (1725) [2], que será a principal obra do século XVIII que trata extensivamente da educação do nobre para a dança, e para os modos corretos de se fazer as cortesias, que em última análise também não deixam de ter um teor coreográfico. Será esse o documento sobre o qual se debruçaram mestres de dança de outras nações, incluindo a portuguesa.

A coroação de D. João V representou a aclamação de um Rei "solar", inspirado no modelo francês. Assim a corte francesa, em seus costumes e gosto, foi emulada também pela corte portuguesa. Nesse contexto a dança e o papel do "mestre de dançar dos reis" solidificam-se e estiveram presentes, ainda que de forma discreta, no ambiente recatado da corte lusitana durante a primeira metade do século XVIII. Como será visto, dentre os três tratados de dança publicados em Portugal na segunda metade do século XVIII, o *Arte de Dançar a' Franceza* (CABREIRA, 1760) e o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* (BONEM, 1767) são traduções parciais do tratado de Pierre Rameau, e têm o Minueto como tema central. As outras duas obras portuguesas que serão abordadas não tratam especificamente do Minueto: o *Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as contradanças* (PANTEZZE, 1761) – em que as contradanças, também largamente difundidas nos divertimentos da corte (e fora desta), serão exploradas – , e a coletânea de danças *Choregraphie o Arte para saber danzar todas suertes de danzas* (KINSKY, 1751), na qual constam, além do Minueto, danças como Passepies, Loures, Courrantes, Alemandas, Sarabandas e Bourrés.

Pela importância dada aos Minuetos, Passepies e Contradanças nas obras que serão estudadas a seguir, e antes de tratar propriamente cada documento, farei uma pequena explanação sobre essas danças contextualizando-as no ambiente cortesão no qual ocupavam um papel de destaque.

[2] Rameau (1725) foi reeditado também em 1734 e 1748.

2.1 Minuetos e Contradanças

O Minueto [3], que na corte francesa veio a substituir em *status* a Courrante foi, dentre as diversas danças da corte, aquela que permaneceu viva até o início do século XIX. Reconhecida por sua elegância[4], graça e nobreza, tornou-se "a dança mais praticada, tanto pela facilidade que encontramos em dançá-la, que pela figura simples que praticamos atualmente... aquela de um Z" (RAMEAU, 1725, p.84) [5].

Usado também nos balés das óperas, passou por várias transformações ao longo dos setecentos com respeito ao passos-base empregados na dança (*pas de menuet à deux mouvements*, *à trois mouvements, contretemps de menuet*), mantendo porém suas características musicais: utilização de compassos ternários simples ou compostos (3/4 e 3/8 respectivamente), ou mais raramente de binários compostos (6/4), em que 6 unidades de tempo são necessárias para a realização de uma unidade de passo da dança (composta de 4 passos que alternam consecutivamente o pé direito e o esquerdo de forma que num compasso ternário são necessários dois compassos de música para equivaler a um de dança). Manteve também a característica de ser realizada apenas por um par (há poucos que são coreografados como contradanças, ou seja, para mais de um casal), e também fixou certas figuras coreográficas típicas dessa dança, como a introdução feita com reverências antes de dançar e para dançar (Figuras 10 e 11), seguida pela maneira de ter as mãos e pelo posicionamento dos casais (Figuras 12 e 13), às quais dá seguimento um primeiro movimento circular (Figura 14), o "Z" (Figura 15), as figuras em que os casais apresentam primeiramente a mão direita (Figura 16), depois a esquerda (Figura 17), e por fim as duas mãos (Figura 18),como se vê em Rameau (1725), primeiro tratado a apresentar a descrição textual do minueto, bem como a trazer representações em figuras de sua movimentação coreográfica:

---

[3] Há várias grafias possíveis, dentre as quais se encontram Minuete (nos tratados portugueses e no tratado espanhol), Menuet (nos franceses), Minuet (nos ingleses).

[4] Segundo Compan (*Dictionnaire de Danse*, 1787), o Minueto tem o caráter de uma simplicidade elegante e nobre. ["Le caractère de cette danse est une élégante & noble simplicité"].

[5] "Le Menuet est devenue la danse la plus usitée, tant par la facilité que l'on a de le danser, que par la figure aisée que l'on pratique à présent...celle d'um Z". Chapitre XXII. *Du Menuet, & de la maniere de Le danser régulierement*.

Figura 10 – "Cavalheiro e Dama prontos a realizar a primeira reverência antes de Dançar". [6]
Fonte: Rameau (1725, p. 62).

[6] "Homme et Femme prest a faire la premier Reverance avant de Dancer". Premiere Partie. Chapitre XVIII. De la maniere de faire les Reverences avant de danser". A tradução desta figura e das que virão neste capítulo são de minha autoria.

Figura 11 – "Cavalheiro e Dama fazem a reverência para dançar". [7]
Fonte: Rameau (1725, p. 63).

[7] "Homme et Femme faisant la Reverence pour Dancer. Premiere Partie. Chapitre XVIII. De la maniere de faire les Reverences avant de danser".

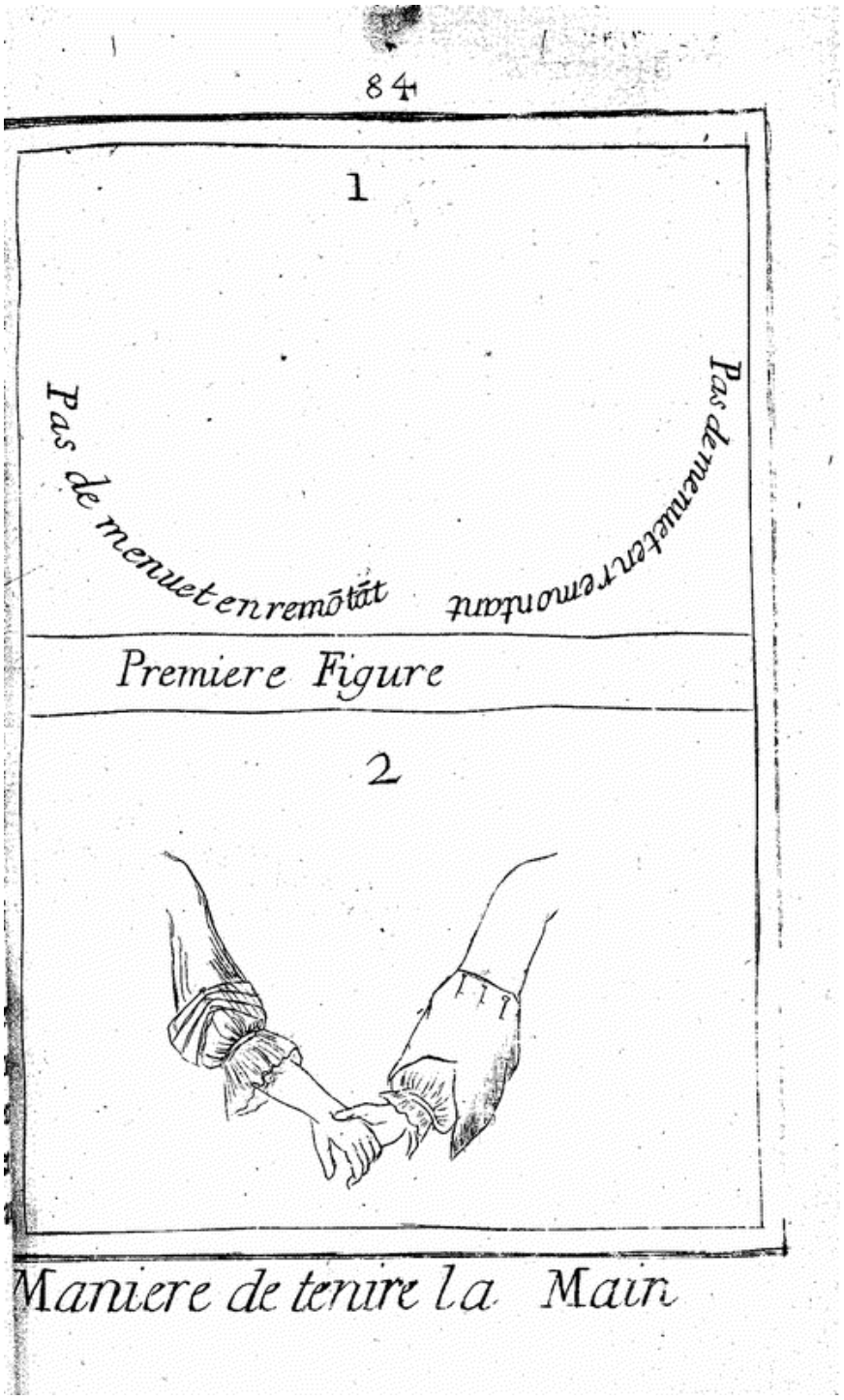


Figura 12 –"1. Primeira Figura: Passo do minueto para posicionar. 2. Modo de ter as mãos dadas".[8]
Fonte: Rameau (1725, p. 84).

[8] "1.Premier Figure: Pas de menuet en remontant. 2.Maniere de tenir la Main". Chapitre XXII Du Menuet, & de la maniere de Le danser régulierment,".

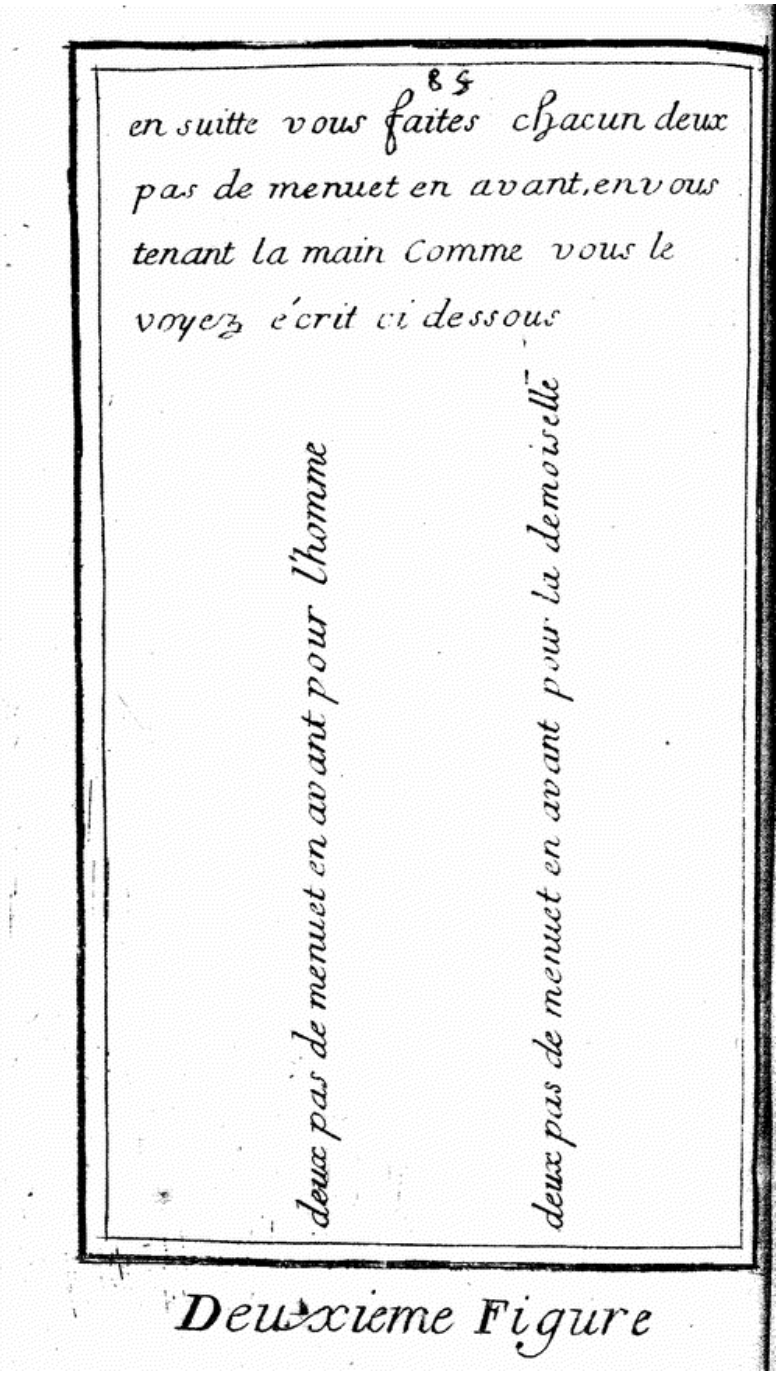


Figura 13 –"Segunda Figura: em seguida vós fazeis cada um dois passos de minueto para frente tendo a mão como vós vides escrito acima. Dois passos de minueto para frente para o cavalheiro; dois passos de minueto para frente para a dama".
Fonte: Rameau (1725, p. 85).[9]

[9] "Deuxieme Figure: em suíte vous faites chacun deux pas de menuet en avant, en vous tenat la main comme vous le vouez écrit ci dessous. Deux pas de menuet en avant pour l'homme; deux pas de menuet en avant pour la demoiselle".

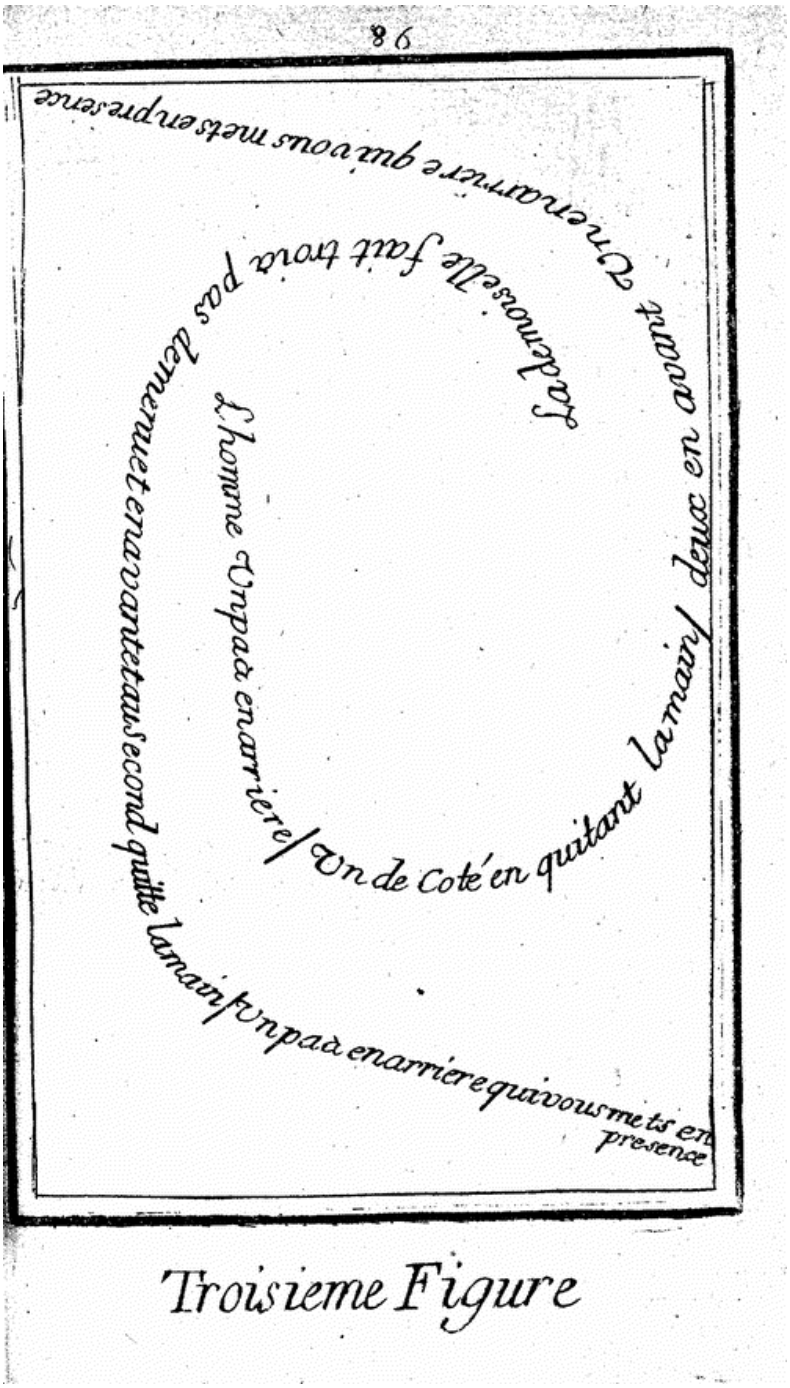


Figura 14 –"Terceira Figura: o cavalheiro [faz] um passo [de minueto] para trás / um de lado ao separar das mãos / dois avançando, um de costas que vos posiciona face a face". [10]
Fonte: Rameau (1725, p. 86).

[10] "Troisieme Figure: L' homme un pas en arriere / un de cote en quitant la main / deux en avant un en arriere qui vous mets en presence."

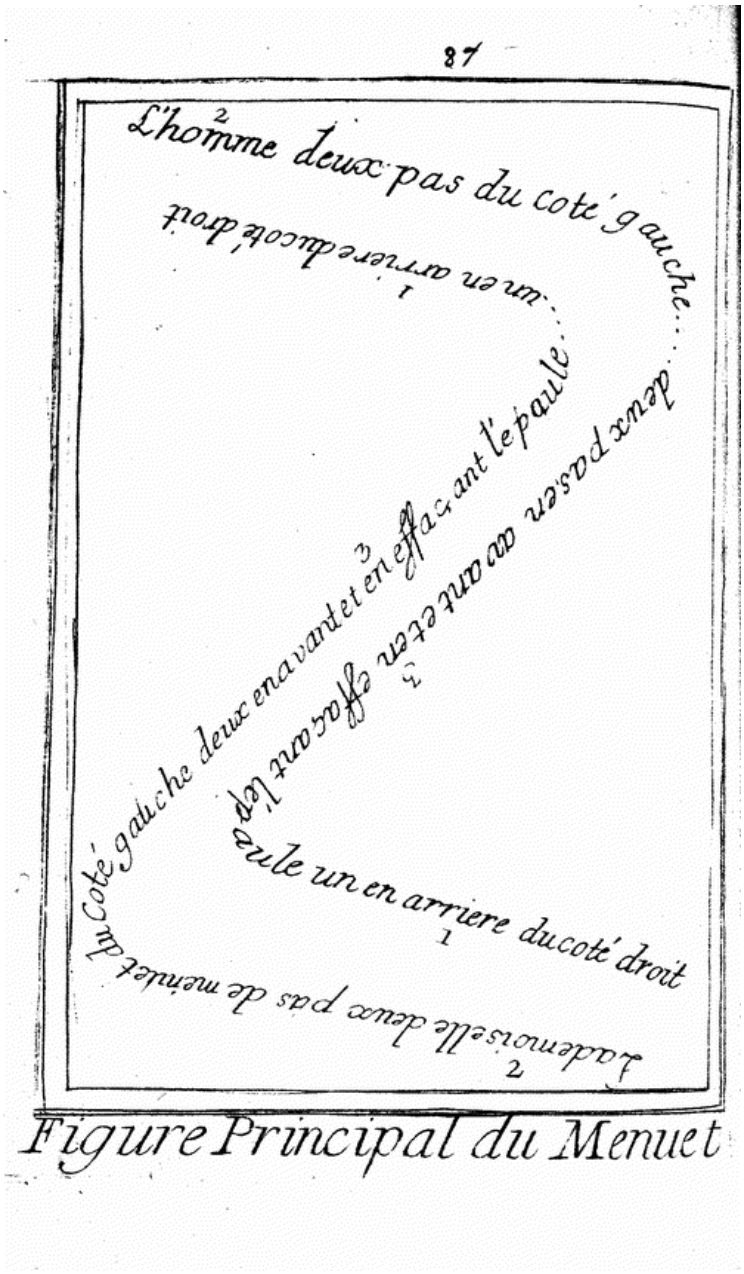


Figura 15 – "Figura Principal do Minueto [o "Z"]: o cavalheiro [faz] dois passos [do minueto] para a esquerda... dois passos avançando e afastando o ombro, um [passo] para trás do lado direito. A dama [faz] dois passos de minueto para a esquerda, dois avançando e afastando os ombros... um para trás do lado direito." [11]

Fonte: Rameau (1725, p. 87).

[11] "Figure Principal du Menuet: L' homme deux pas du coté gauche... deux pas en avant et en effaçant l' epaule un arriere du coté droit. La demoiselle deux pas de menuet du coté gauche deux en avant et en effaçant l'epaule… un en arriere du coté droit."

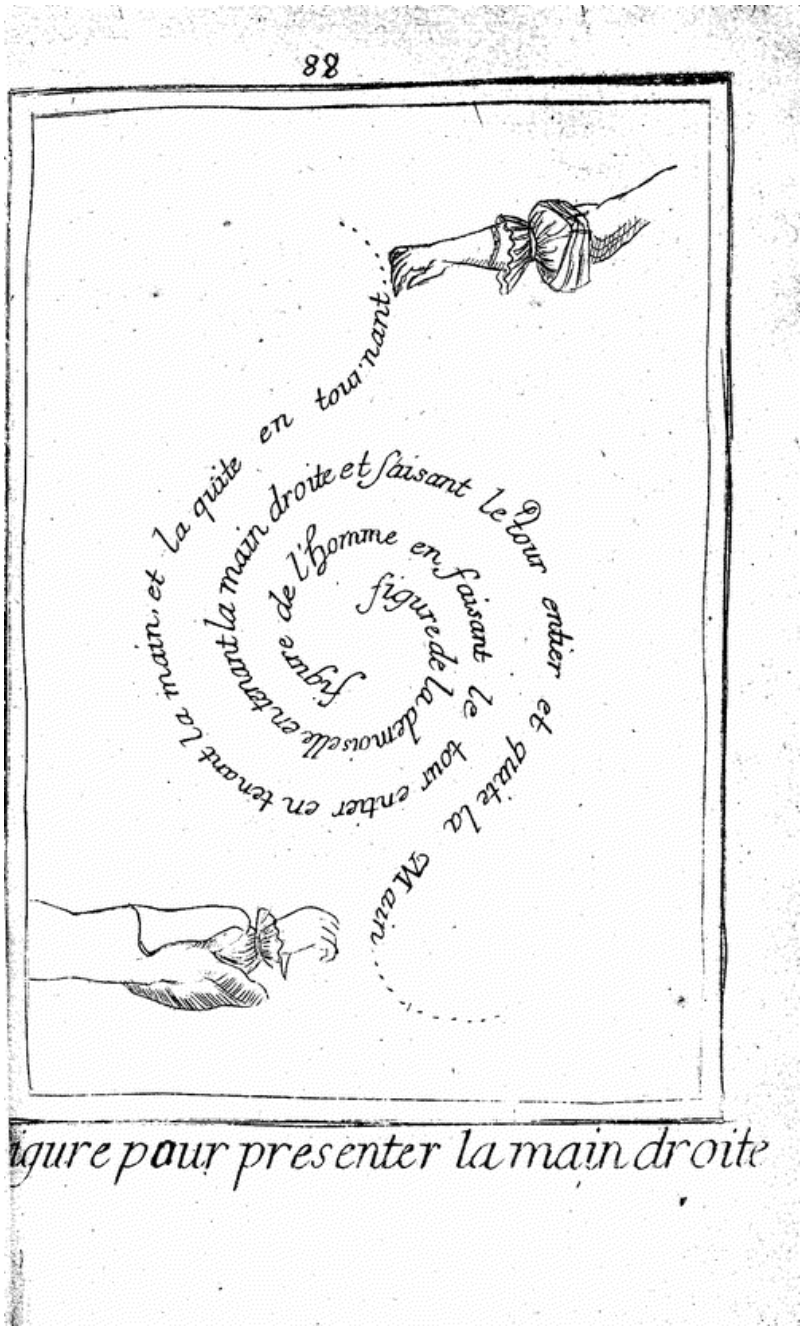


Figura 16 – "Figura para apresentar a mão direita: figura do cavalheiro ao fazer o giro inteiro de mão dada, soltando-a ao virar-se ... ; figura da dama tendo dada a mão direita para fazer o giro inteiro, depois se separando..."[12]
Fonte: Rameau (1725, p. 88).

[12] "Figure pour presenter la man droite: figure de l'homme en faisant le tour entier en tenant la main , et la quite en tournant… ; figure de la demoiselle en tenant la main droite et faisant le tour entier et quite la Main…".

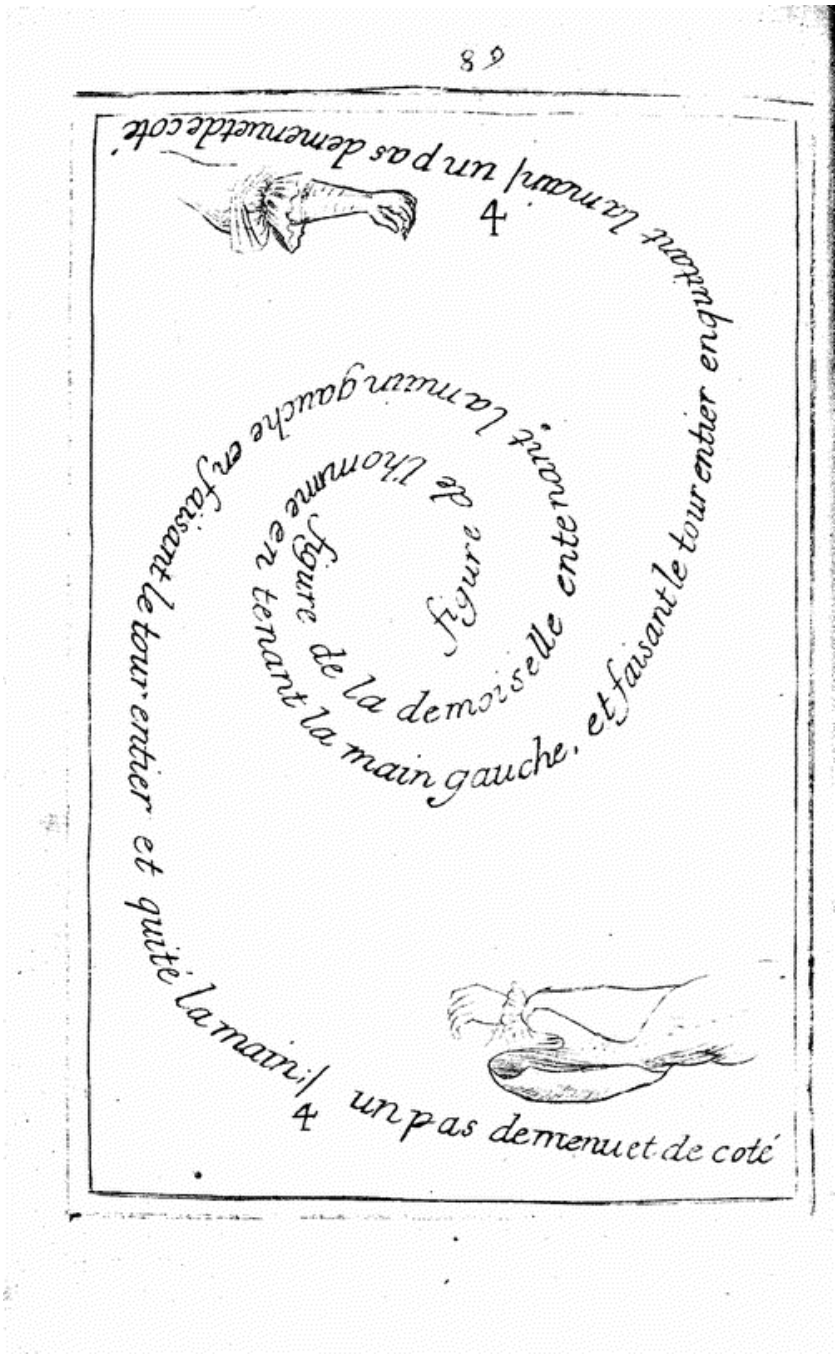


Figura 17 – [figura para apresentar a mão esquerda]: figura do cavalheiro ao dar a mão esquerda, fazendo o giro inteiro, e soltando a mão / [faz] um passo de minueto de lado; figura da dama ao dar a mão esquerda, fazendo o giro inteiro, e soltando a mão / [faz] um passo de minueto de lado." [13]
Fonte: Rameau (1725, p. 89).

[13] [Figure pour presenter la main gauche]: "figure de l'homme en tenant la main gauche, et faisant le tour entier en quitant la main / un pas de menuet de coté; figure de la demoiselle en tenant la main gauche en faisant le tour entier et quite la main; / un pas de menuet de coté."

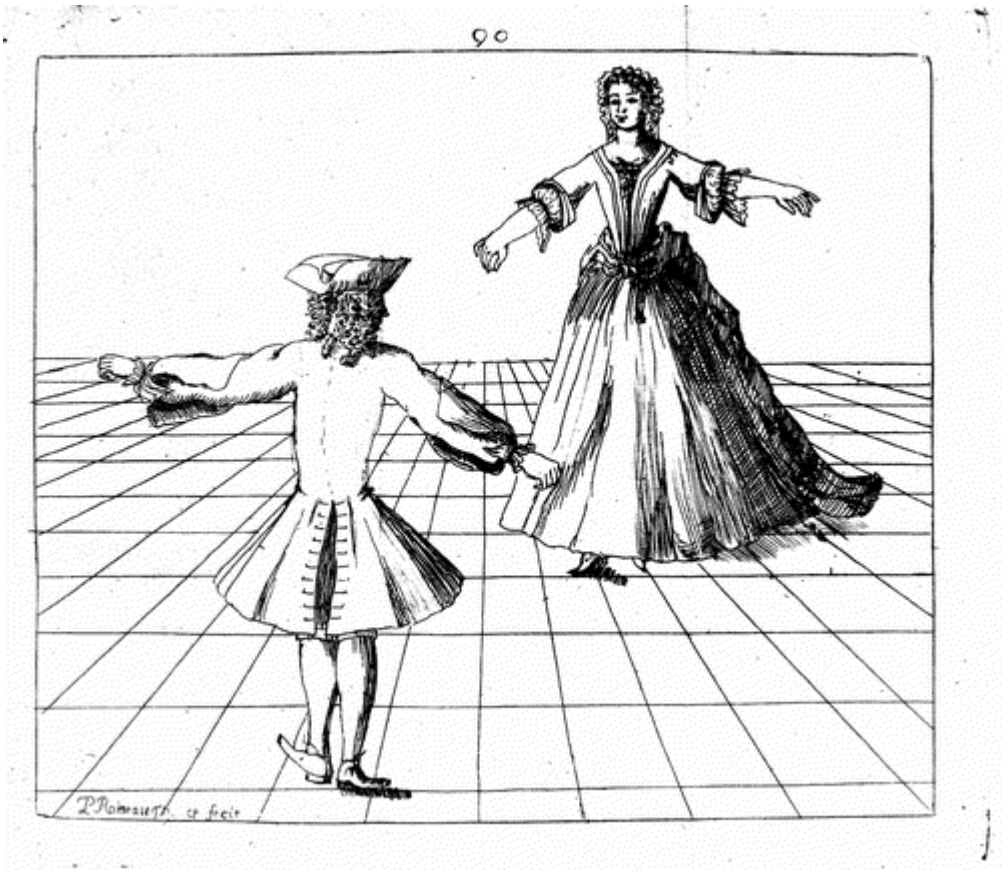


Figura 18 – [Figura para apresentar as duas mãos].
Fonte: Rameau (1725, p. 90).

A natureza alegre, moderada e elegante do minueto é confirmada por vários teóricos ao longo do século XVIII, tanto nos tratados específicos de dança como em obras de cunho musical em que se defendia a compreensão e o exercício das danças pelos músicos, do que dependeria uma correta execução musical dessas danças.[14]

Da família do Minueto é o Passepie [15] que seria sua versão rápida[16]. Geralmente escrito em 3/8, 3 ou 6/8 (menos freqüente) era mais usado nos balés das óperas que os

[14] Segundo Mattheson (1739, trad. Harris, 1981, p. 451), o Minueto serve para a música instrumental, vocal e de dança. Seu afeto seria o de alegria moderada [...be it made in particular for playing, for singing, for dancing. It has no other affect than moderate cheerfulness]. Segundo Quantz (1752, trad. Reilly, 1966, p. 291), seria tocado de maneira fluente, saltitante [...played springily].

[15] Passepié ou Paspie nos tratados portugueses.

[16] Segundo Mattheson (Ibid., p. 460), o Passepie pertence às melodias rápidas, tanto na música instrumental (sinfonias), como naquelas para as danças e seu caráter está próximo da frivolidade [To the fast melodies belongs yet *Le Passepied* either in a sinfonia, or for dancing. Its nature is quite close to *frivolity*...]. Segundo Quantz (1752), era tocado um pouco mais leve e rápido que o minueto […played a little more lightly and slightly faster than the menuet].

Minuetos, em função do andamento, mas há também referências à sua utilização como dança da corte. Utiliza-se dos mesmos passos-base do Minueto.

As Contradanças, cuja origem remonta às danças renascentistas populares inglesas, tiveram ampla difusão na França, onde dividiam o espaço da dança nos divertimentos cortesãos. Tinham a particularidade de permitir que vários casais dançassem ao mesmo tempo – ao contrário das outras danças da corte, de caráter solista (tanto para um casal quanto para um indivíduo). As diferenças estão também em relação à notação coreográfica em que ficam evidenciadas a simplicidade dos passos (pouco variados, com alguns pequenos saltos) e gestos (predomina a simplicidade, o tom de brincadeira reforçado por palmas e jogos de mãos), e a complexidade dos movimentos e da organização espacial que evoluem a partir da disposição em fileiras. Por sua popularidade, foi coreografada e dançada até o início do século XIX quando deu origem às quadrilhas (*quadrille*).

2.2 Coletânea: *Choregraphie o Arte para saber danzar todas suertes de danzas*, 1751 – Felix Kinsky.

A única coletânea de danças encontrada em Portugal até o momento – o manuscrito de Don Felix Kinski [17] (Porto, 1751), dedicado a Manuel de Figueroa, "membro de uma das mais ilustres famílias do Porto" (GUIMARÃES, 1996, p.164) – traz reproduções exatas, ou variações, de coreografias (identificadas pelos nomes dos seus autores [18]) originalmente pertencentes a alguns tratados ou coletâneas de dança do princípio do século (Figura 19):

[17] Cf. Guimarães (1999) trata-se de "uma tradução parcial da *Chorégraphie*, de Feuillet (publicada em Paris em 1700), completada parcialmente com as *Recueils de danse* do mesmo autor". Porém a autora não encontrou na cópia do documento fornecido pela Biblioteca Municipal do Porto, como dito, nenhuma correspondência (ainda que parcial) com o tratado de Feuillet de 1700.

[18] Louis-Guillaume Pecourt (1653-1729) e Blondi (1675-1739) foram sucessores de Charles-Louis Beauchamp como *Surintendant des ballets du Roi*. Jean Ballon (1676-1739) foi um dos principais mestres de dança da corte de Luis XIV.

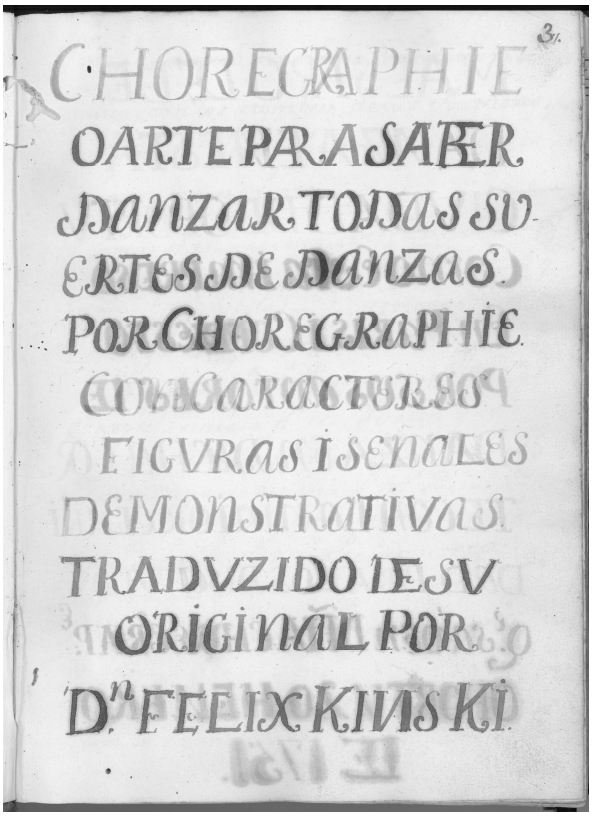


Figura 19 – Capa de “Choregraphie”.
Fonte: Kinski (1751, p. 3), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

Segundo Kinski, as danças que oferece em seu documento seriam usadas em “Saraos Políticos y em Palacios de Distintas Cortes”, como se pode ver abaixo (Figura 20):

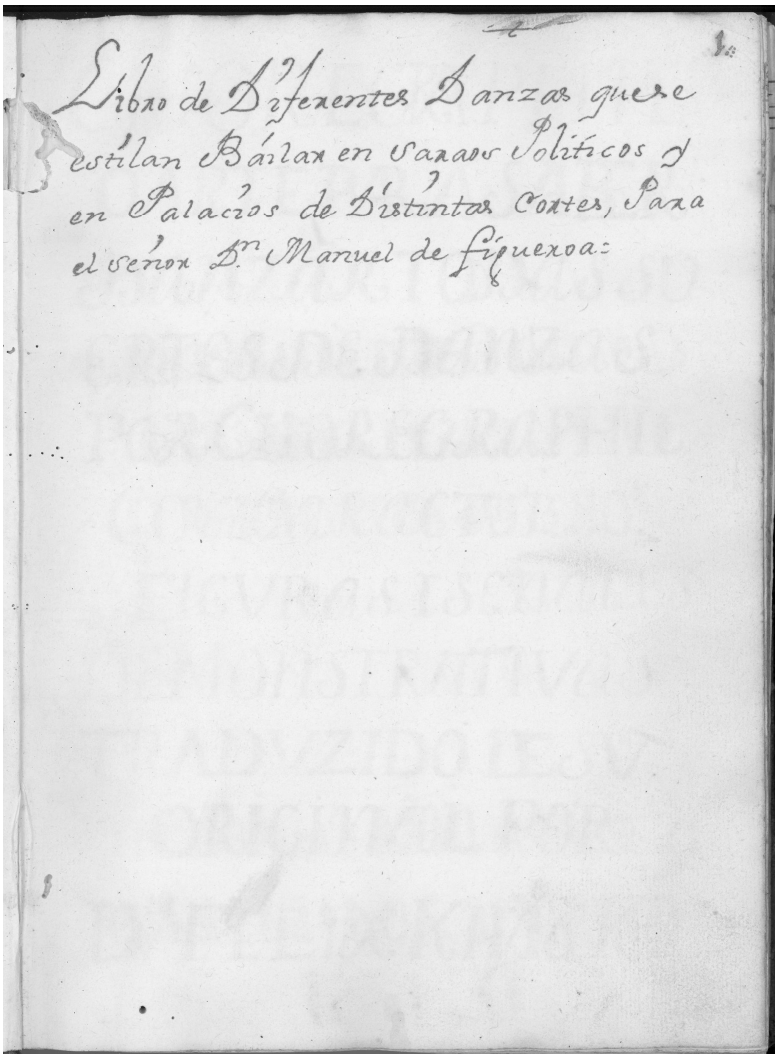
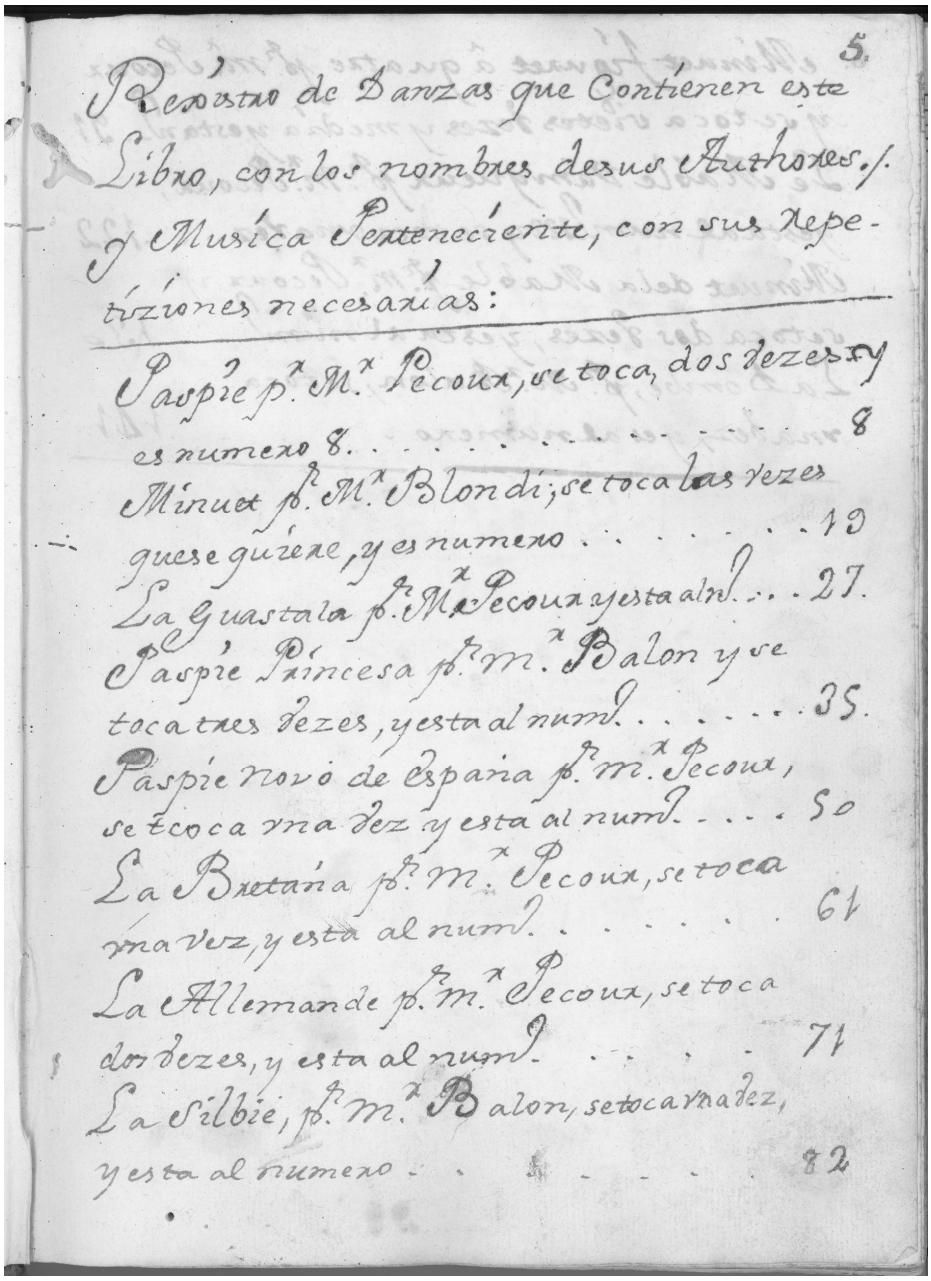


Figura 20 – Dedicatória de “Choregraphie”.
Fonte: Kinski (1751, p. 1), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

A lista de coreografias (acompanhadas de seus autores e de como deve ser executava em termos de repetições) é assim apresentada (Figuras 21 e 22):



5.

Registro de Danzas que Contienen este Libro, con los nombres de sus Authores, y Musica Pertenecíente, con sus repetíziones necesarias:

Paspie p.r M.r Pecour, se toca, dos dezes, y es numero 8. 8

Minuet p.r M.r Blondi; se toca las vezes que se quíere, y es numero 19

La Guastala p.r M.r Pecour, y esta al n.º . . . 27.

Paspie Príncesa p.r m.r Balon y se toca tres dezes, y esta al num.º . . . . . 35.

Paspie novo de España p.r m.r Pecour, se toca vna dez y esta al num.º 50

La Bretaña p.r m.r Pecour, se toca vna vez, y esta al num.º 61

La Allemande p.r m.r Pecour, se toca dos dezes, y esta al num.º 71

La Silbie, p.r m.r Balon, se toca vna dez, y esta al numero 82

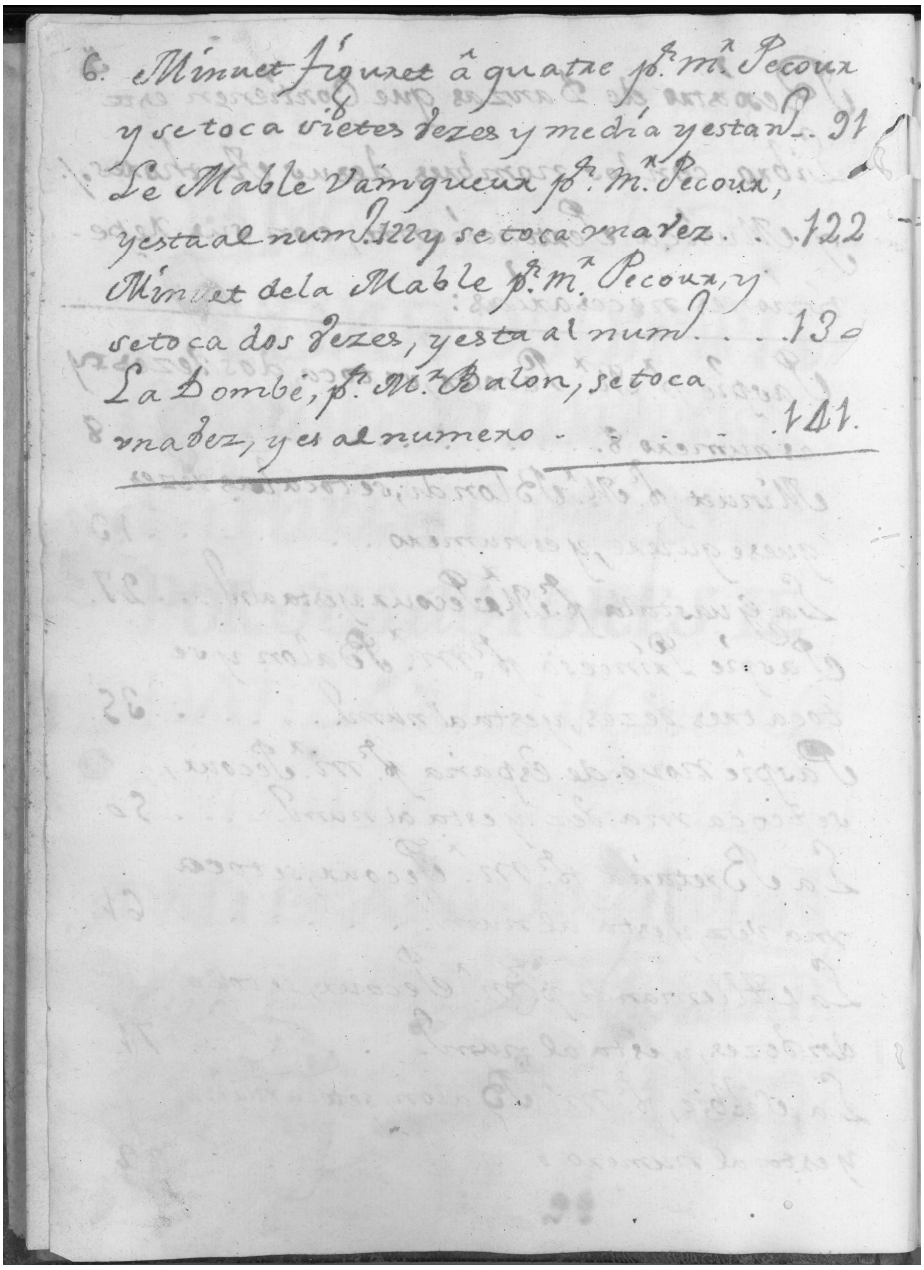


Figura 22 – "Registro de Danzas que contíenen este Libro, con los nombres de sus Autores". Cont., p. 6.
Fonte: Kinski (1751, p. 6), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

Os próprios títulos das coreografias trazem informações sobre a natureza de algumas destas danças quando as classificam como minuetos, passepies ou alemandas. Quanto às outras, ainda que não estejam especificadas as danças às quais se referem, é possível identificá-las pela análise de algumas características que as tipificam, como fórmula de compasso, presença de anacruse, além dos passos-base empregados nas

coreografias. Assim é possível deduzir a presença de outras danças, como loures, courantes, bourrés e sarabandas [19]:

Paspie (Pecour) [Passepie]*, Minuet (Blondi)* [Minueto]*, La Guasttala (Pecour)* [Minueto]*, Paspie Princesa (Balon)* [Passepie]*, Paspie Novo de Espana (Pecour)* [Passepie]*, La Bretana (Pecour)* [Passepie/Bourré]*, La Allemande (Pecour)* [Alemanda]*, La Silbie (Balon)* [Sarabanda/Bourré/Passepie]*, Minuet figuret â quatre (Pecour)* [Minueto]*, Le Maible Vainqueur (Pecour)* [Loure]*, Minuet de la Mable (Pecour)*[Passepie] *e La Bombé (Balon)* [Courrante/Bourré/Passepie].

Dessas, é possível encontrar as fontes originais quanto às coreografias transcritas de várias coletâneas de Pecour [20]. Kinski as reproduz fielmente, ou apresenta variações discretas em que pequenas nuances coreográficas e melódicas promovem as diferenças. Não se pode afirmar, entretanto, que essas variações também não sejam transcrições de possíveis versões de Pecour publicadas posteriormente, em outras coletâneas, às quais infelizmente não tive acesso em tempo hábil para a conclusão da pesquisa. De qualquer forma, interessa aqui revelar a origem primeira destas coreografias, a matriz que serviu de modelo para cópias futuras (entre as quais a de Kinski) que se encontram em algumas coletâneas publicadas no início do século XVIII, a saber (Quadro 3):

[19] Entre parênteses o autor das coreografias indicado por Kinski, e em colchetes o tipo de dança identificada pela autora.

[20] Guillaume-Louis Pecour foi um dos principais coreógrafos atuantes o reinado de Luis XIV. Suas coreografias foram reunidas em várias coleções (*Recueils*) e publicadas tanto por ele como por Feuillet.

Quadro 3 – Coreografias de Pecour presentes em Kinski e suas fontes originais.

Coreografias de Pecour em Kinski e páginas correspondentes	Fonte original
Paspie [Passepie], p.8	*Recueil de Danses composées par M. Pecour, 1709*
La Guastalla [Minueto], p.27	8º. *Recueil de Danses de Bal pour l'anné 1710*
La Bretana [Passepie], p.61	3º. *Recueil de Danses de Bal pour l' anné 1705*
La Allemande [Alemanda], p.71	*1º. Recueil de Danses de Bal pour l' anné 1703*
Minuet figuret a quatre [Minueto], p.91	*5º. Recueil de Danses de Bal pour l' anné 1707*
Le Maible Vanqueur [Loure], p.122	*Recueil de dances, composées par M. Feuillet, Maître de Dance, 1700*

Pela dedicatória sabe-se que a coletânea serviu à prática da dança francesa fora das cortes, como era o caso dos saraus e 'Assembléias dos Estrangeiros'. Em se tratando de coreografias predominantemente de Minuetos e Passepies (das doze coreografias apresentadas, oito correspondem a essas duas categorias), mais uma vez confirma-se o reconhecimento destas danças como símbolos emulados da corte.

A título de ilustração e comparação, apresento a primeira página das coreografias (e suas melodias em separado) tal qual ocorre na coletânea de Kinski, seguidas das fontes originais dessas coreografias (Figuras 23 a 37). E para uma compreensão (ainda que superficial) das coreografias, apresento também um pequeno glossário de alguns símbolos usados para a notação coreográfica, e seus significados (Quadro 4):

Quadro 4 – Símbolos da notação coreográfica segundo Feuillet e seus significados.

Símbolo	Significado
	Homem
	Mulher
(pé esquerdo na frente, direito atrás) (pé direito na frente, esquerdo atrás)	Posição inicial dos pés (o calcanhar está representado pelo círculo, e os pés pelos traços em diagonal)
(passo com pé direito) (passo com pé esquerdo)	Representação dos passos
	Para dar as mãos
	Para soltar as mãos

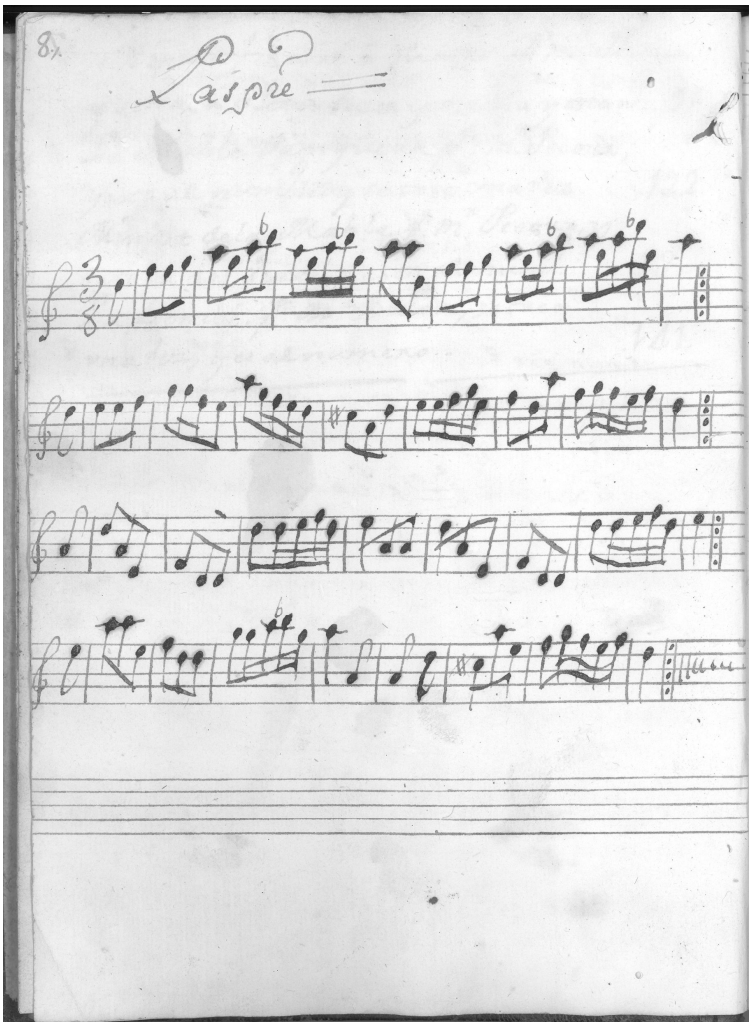


Figura 23 – Melodia do ‘Paspie’. Notar a melodia apresentada em clave de sol na segunda linha.
Fonte: Kinski (1751, p. 8), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

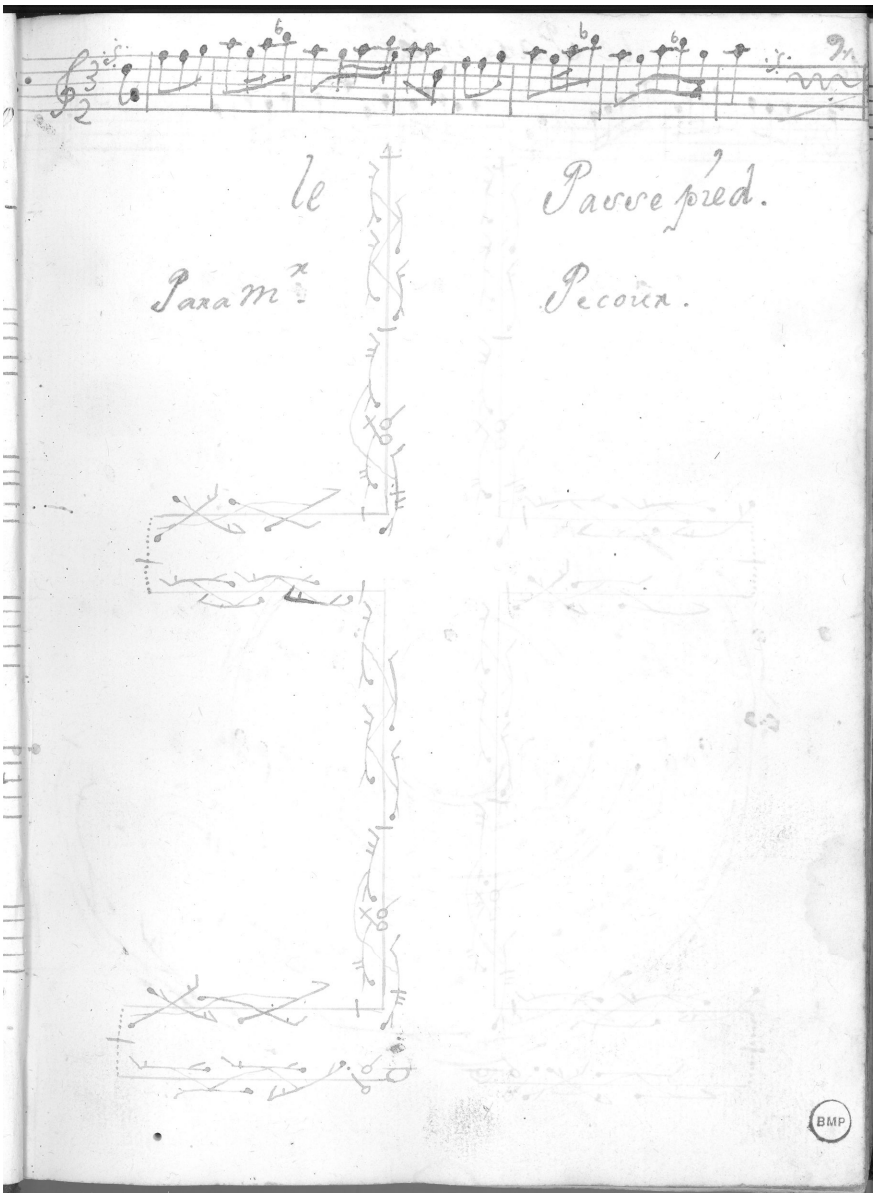


Figura 24 – ‘Le Passepied’, Primeira página da Coreografia.
Fonte: Kinski (1751, p. 9), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

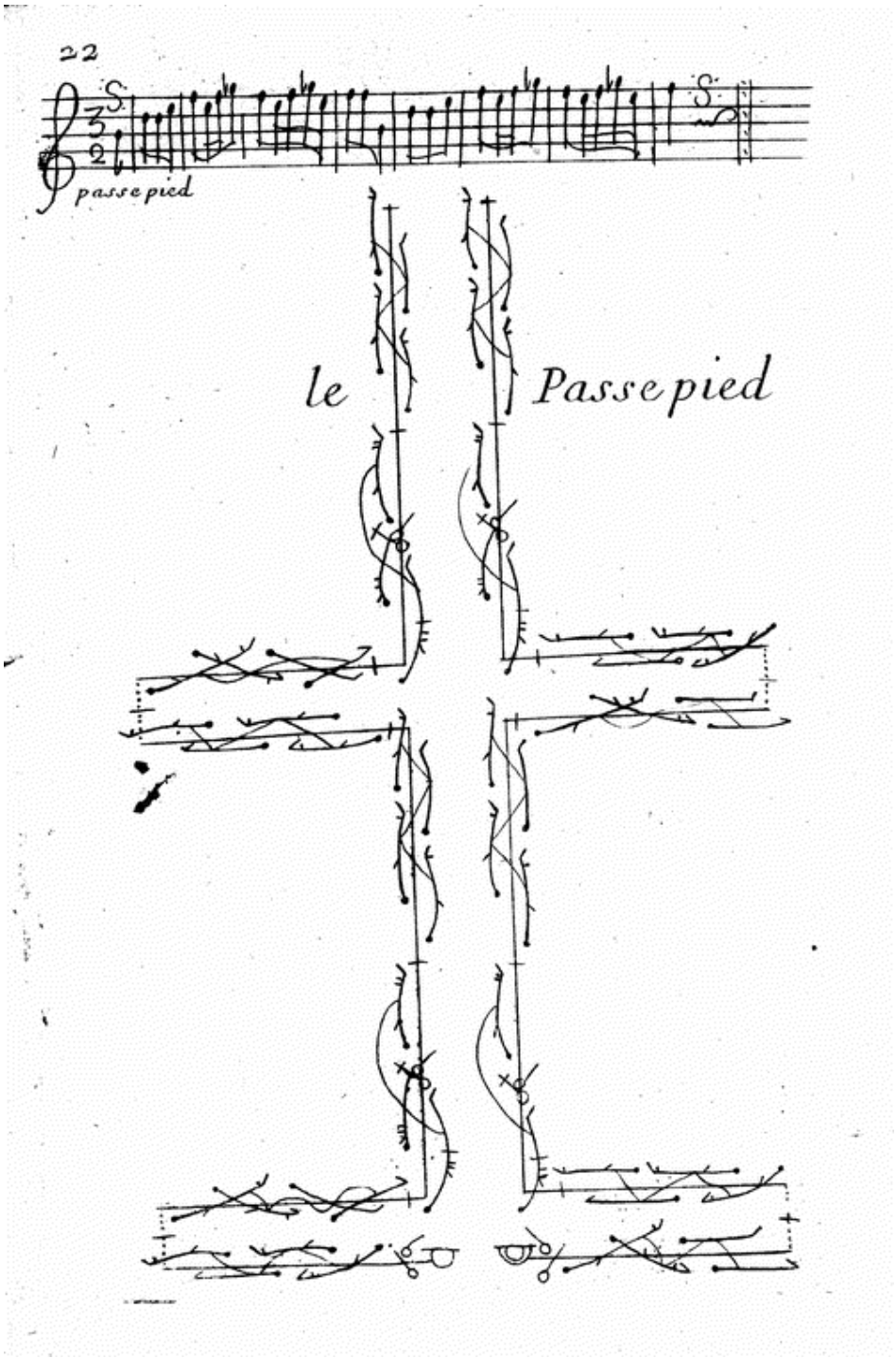


Figura 25 – ‘Le Passepied’. Notar a melodia apresentada em clave de sol na primeira linha (característica da notação musical francesa).
Fonte: Feuillet (1709, p. 22).

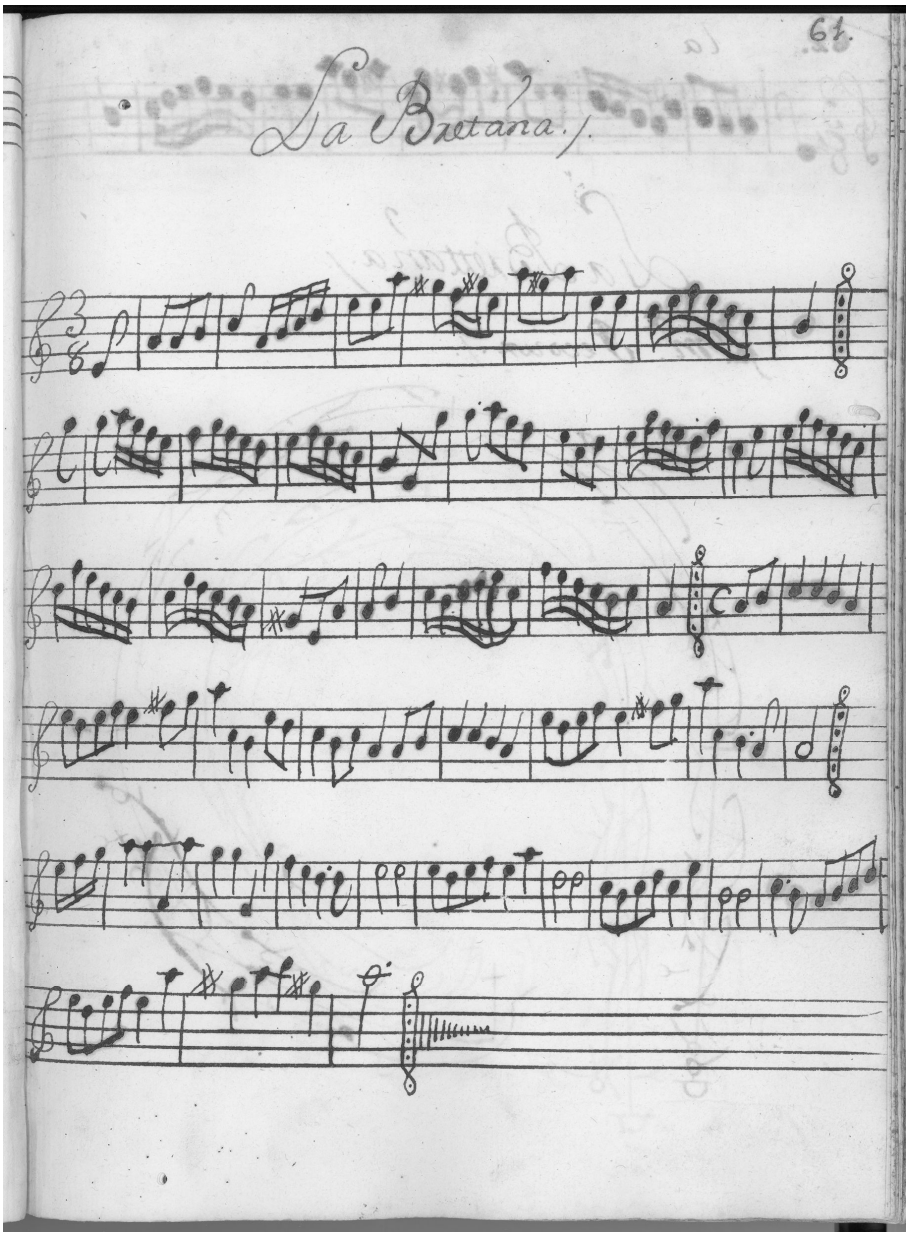


Figura 26 – Melodia da ‘La Bretana’.
Fonte: Kinski (1751, p. 61), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

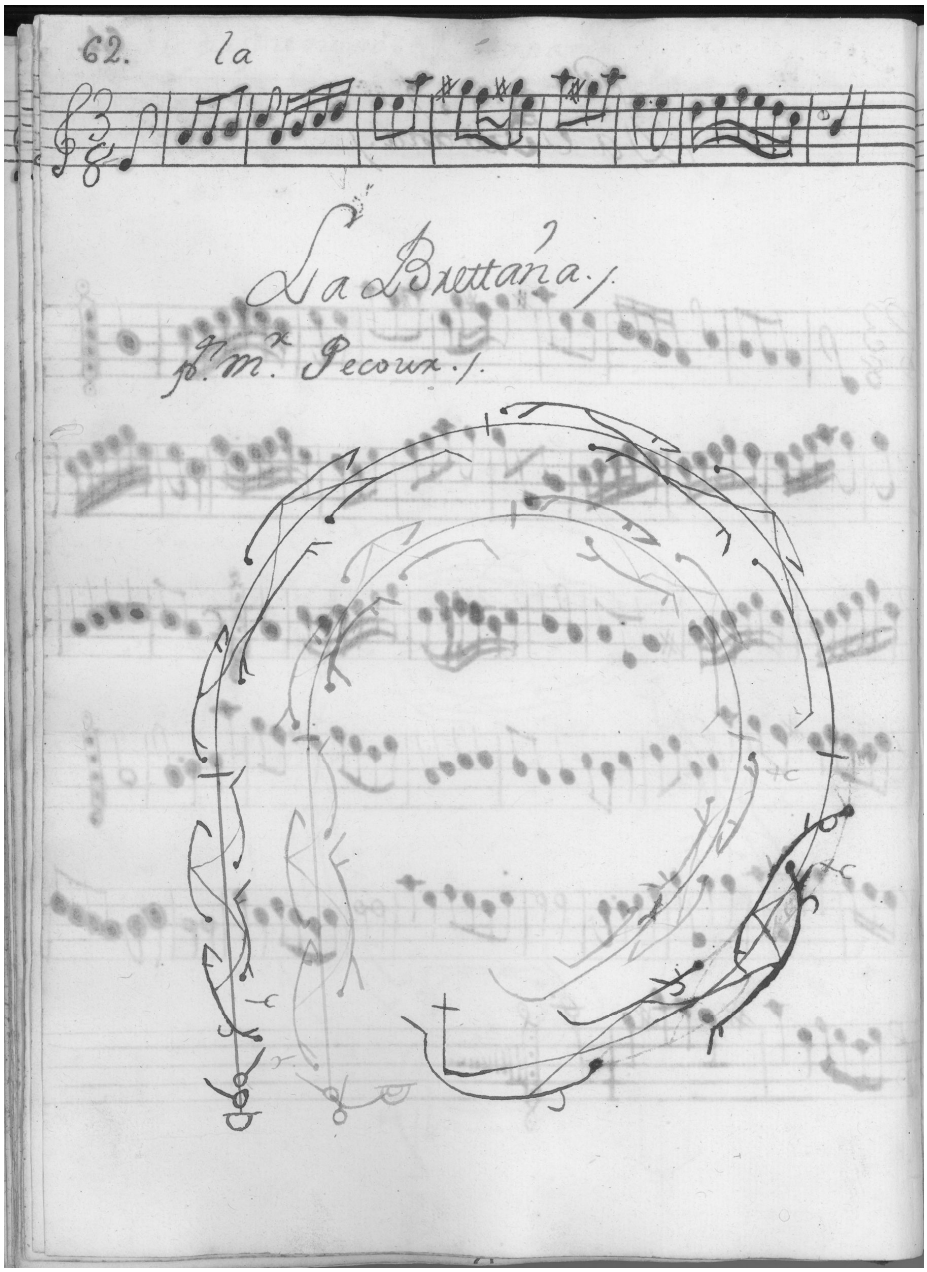


Figura 27 – ‘La Brettana’, Primeira página da Coreografia.
Fonte: Kinski (1751, p. 62), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

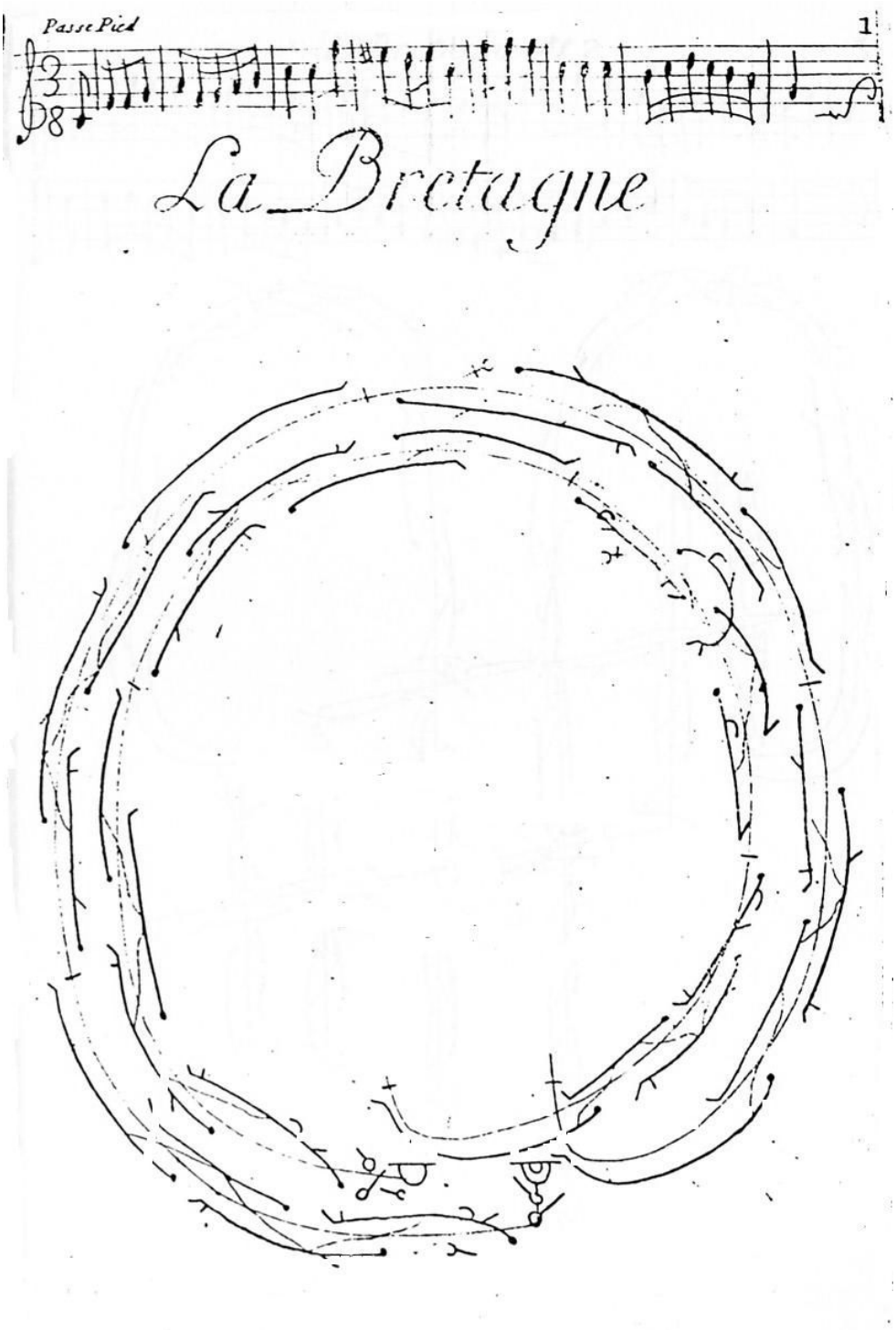


Figura 28 – ‘La Bretagne’. Notar os compassos 5 e 6 da melodia ligeiramente diferentes quanto à notação rítmica e variação de notas em relação à apresentada por Kinski.
Fonte: Pecour (1705, p. 111).

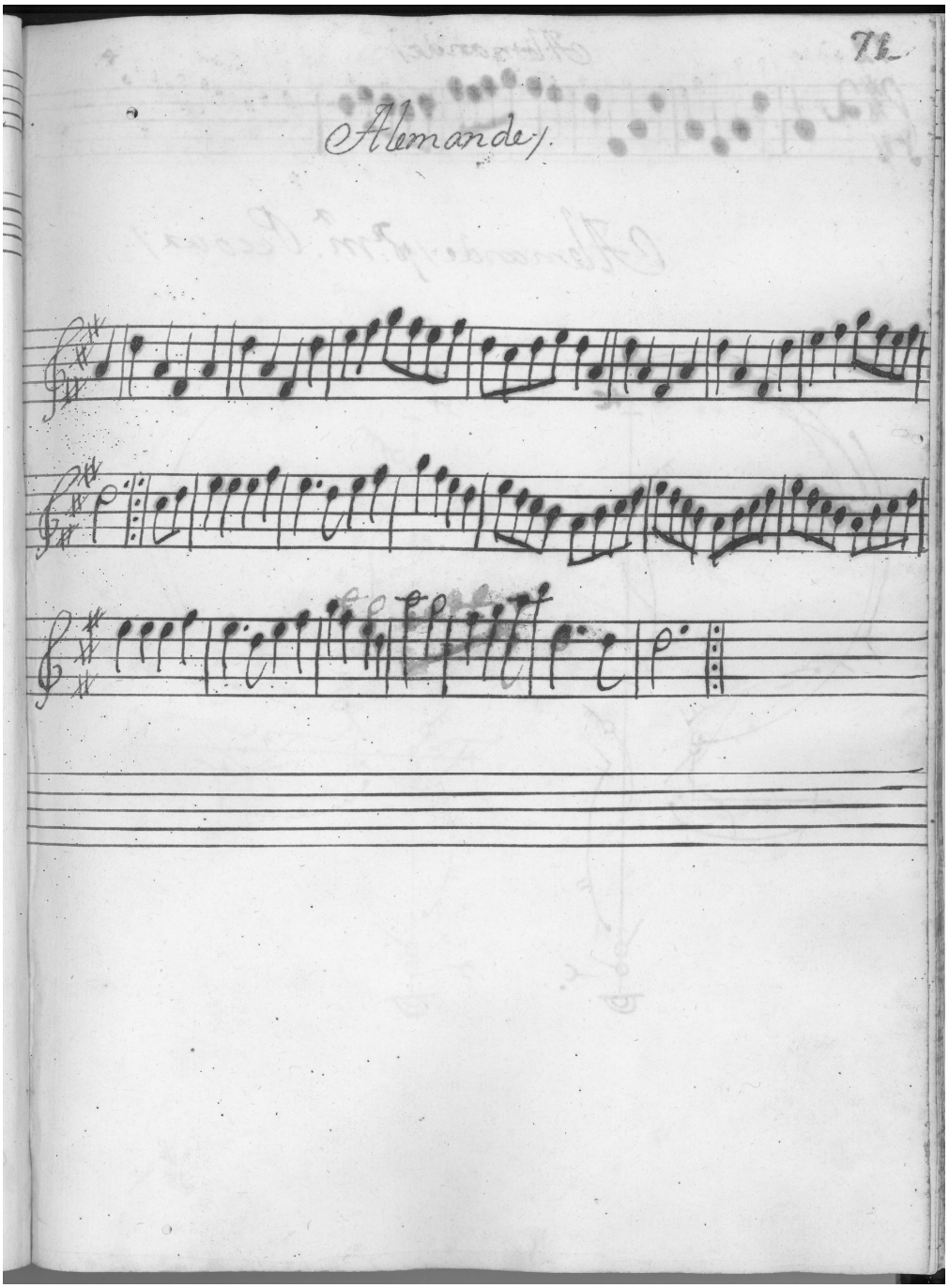


Figura 29 – Melodia da ‘Alemande’.
Fonte: Kinski (1751, p. 71), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

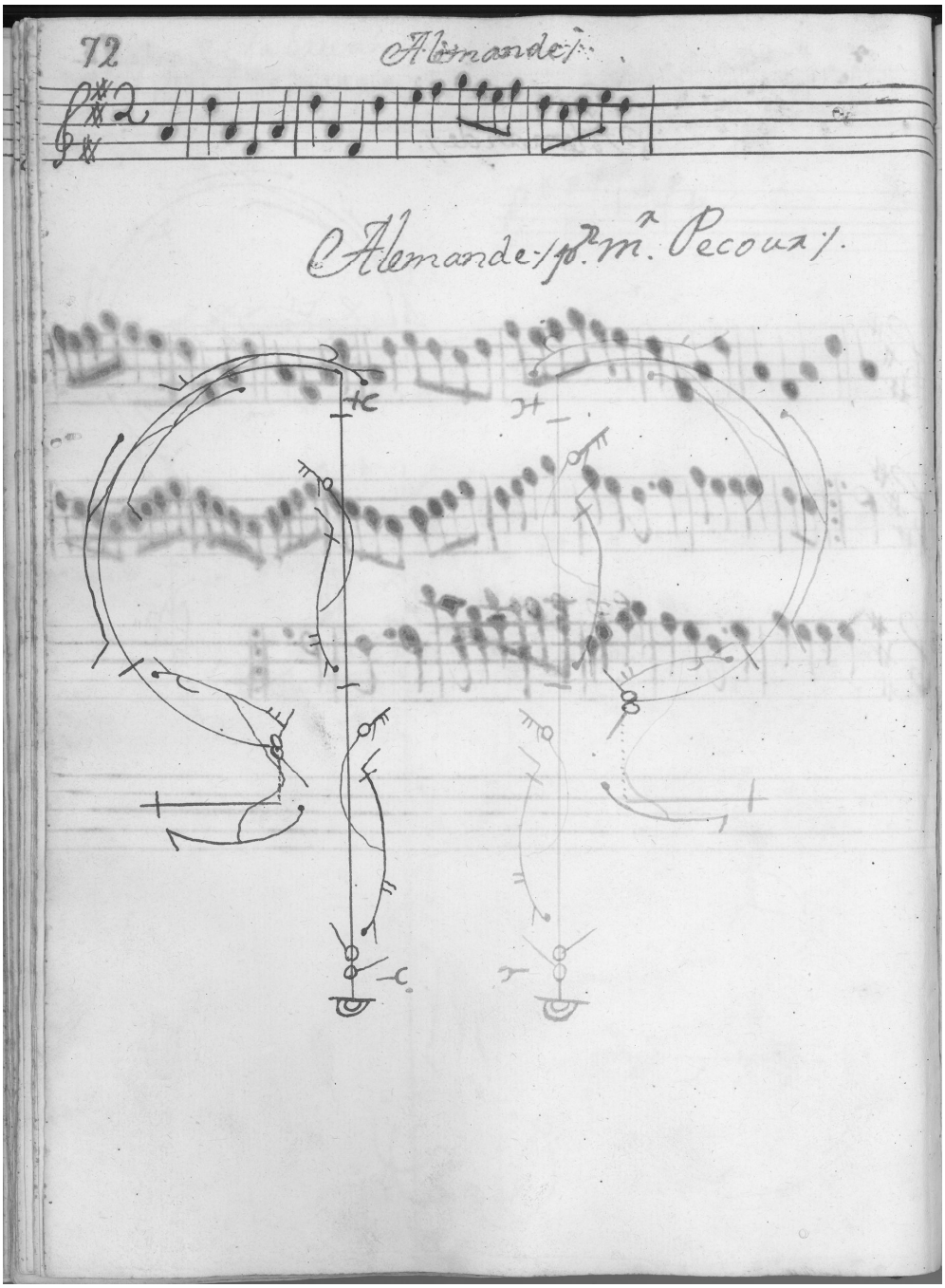


Figura 30 – ‘Alemande’, Primeira página da Coreografia. A indicação para duas mulheres só ocorre na primeira página, configurando um pequeno erro de transcrição. Notar também que a coreografia desta página avança apenas até a semi-frase melódica inicial (até o quarto compasso musical), enquanto a original (a seguir) apresenta toda a frase (em oito compassos) com a coreografia correspondente.
Fonte: Kinski (1751, p. 72), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

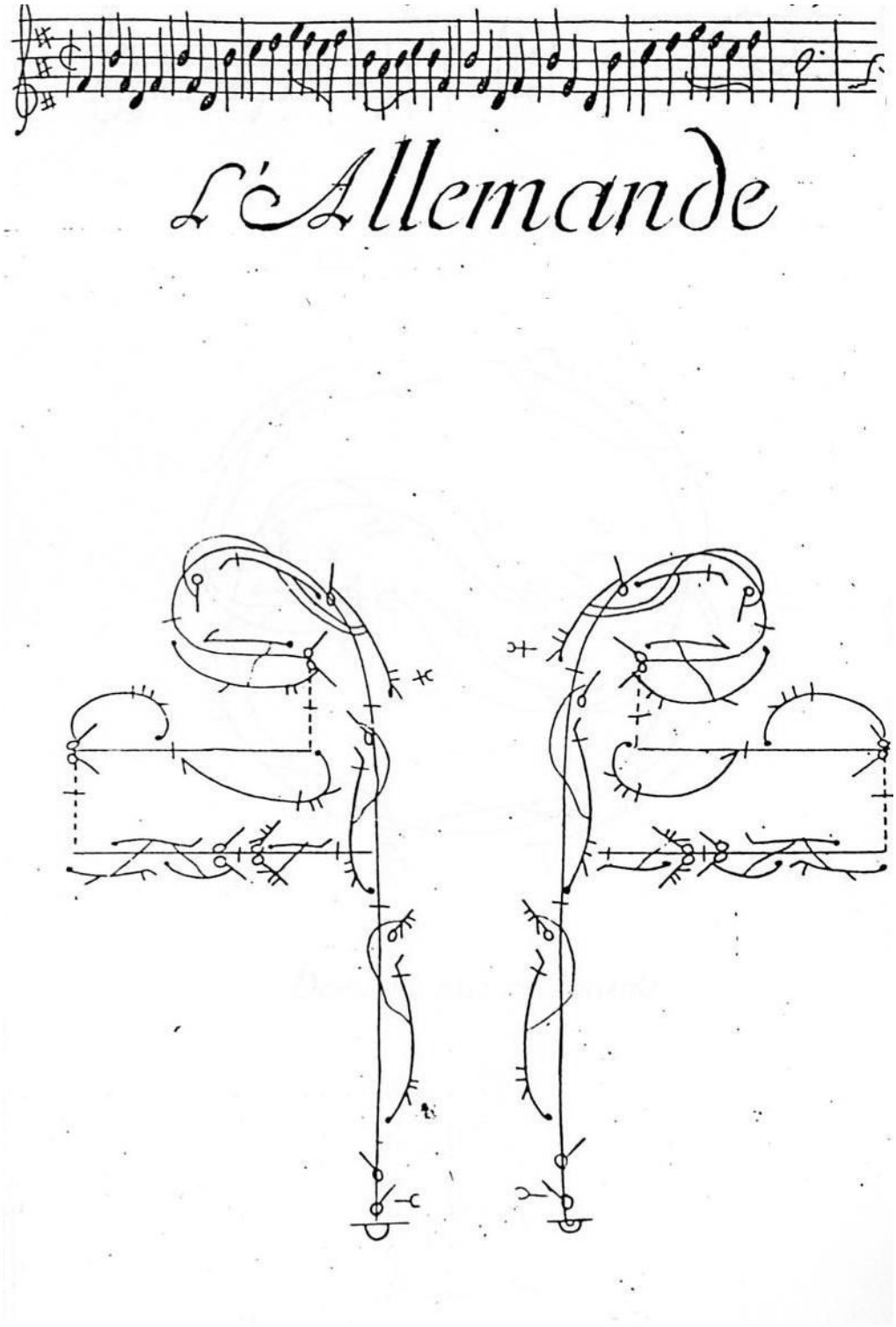


Figura 31 – 'L' Allemande'.
Fonte: Pecour (1703, p. 61)

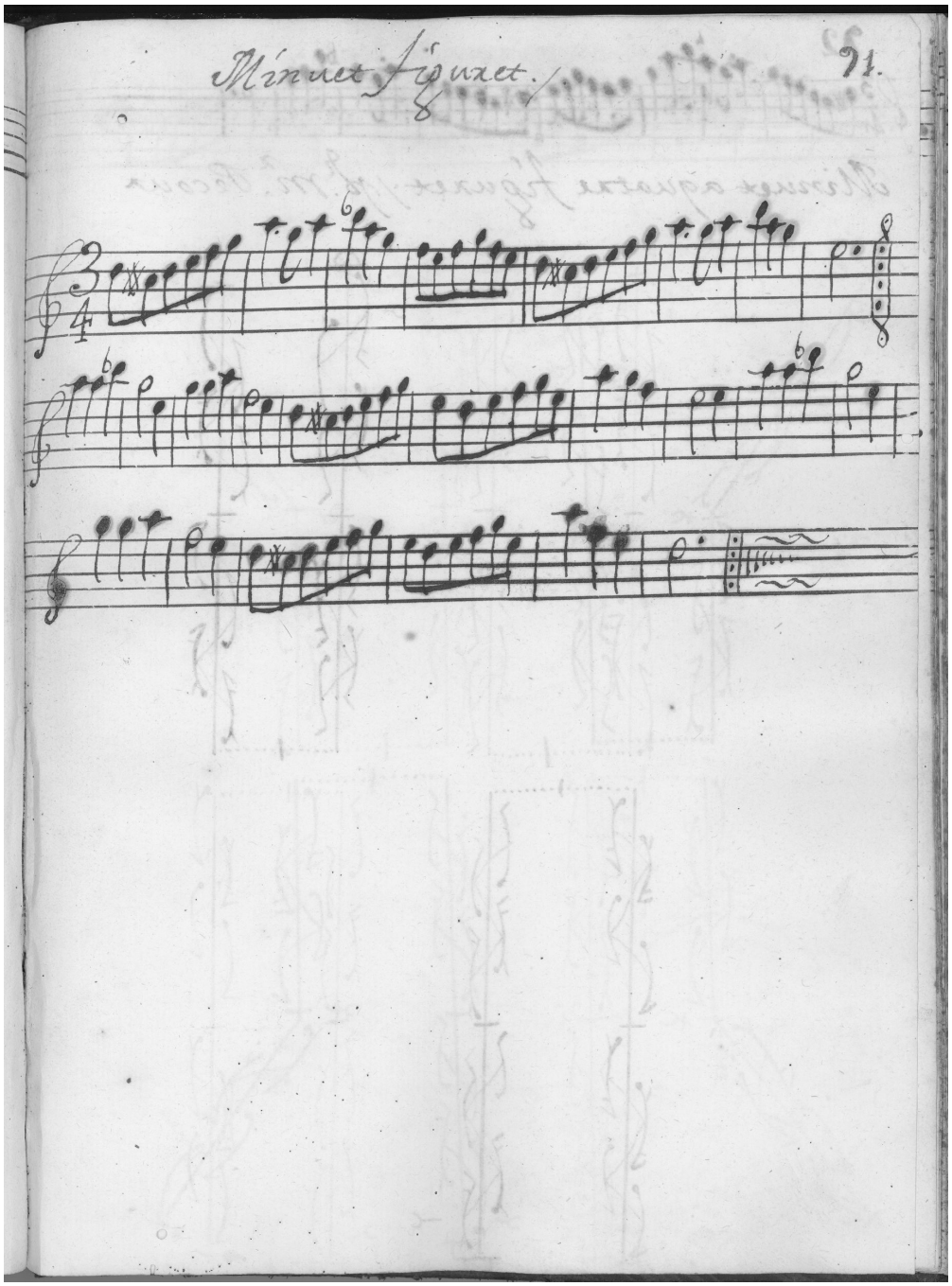


Figura 32 – Melodia do ‘Minuet a quatre figuret’. Melodia em compasso 3/4, tonalidade de Ré menor.
Fonte: Kinski (1751, p. 91), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

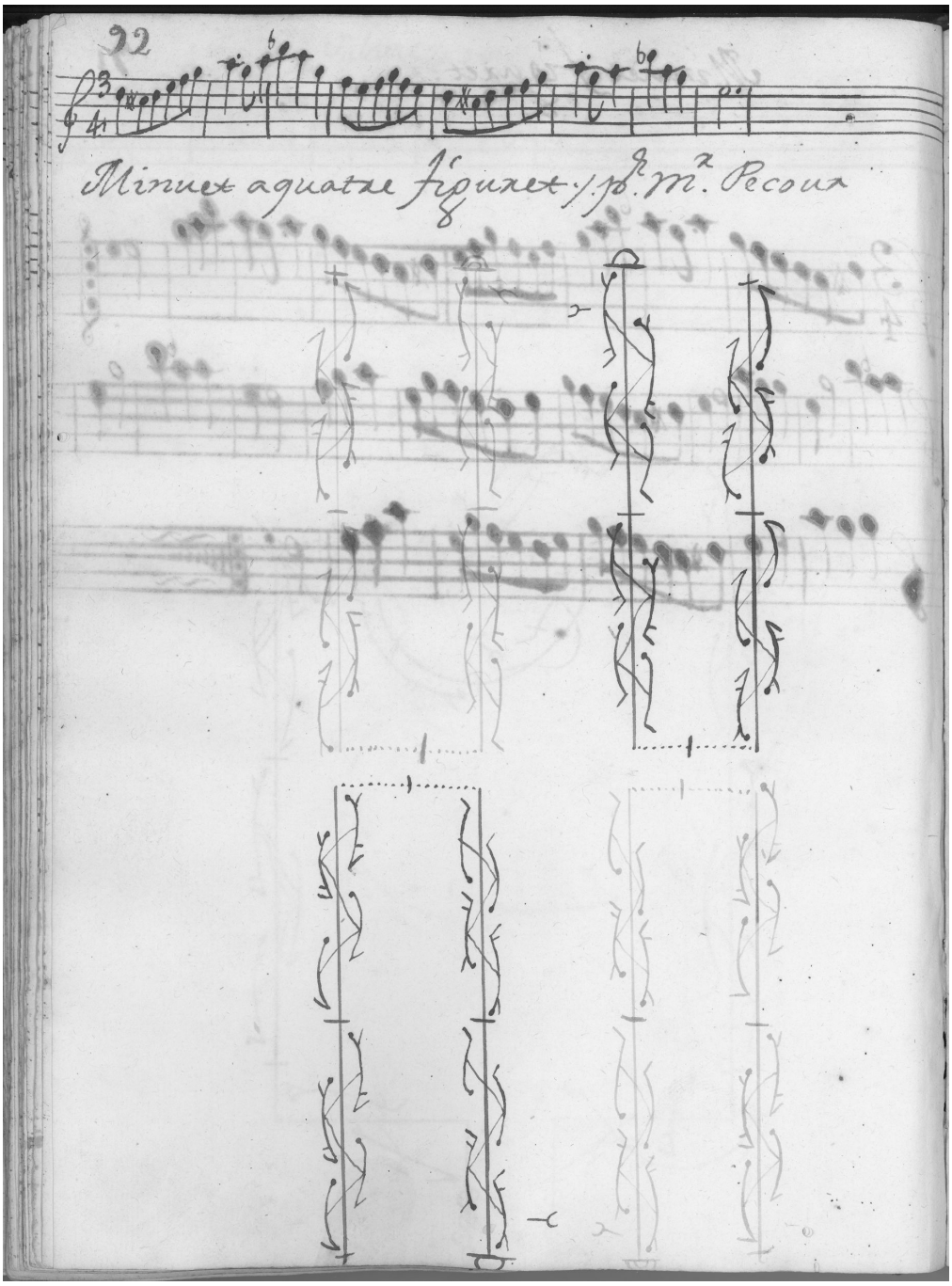


Figura 33 – ‘Minuet a quatre figuret’, Primeira página da Coreografia.
Fonte: Kinski (1751, p. 92), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

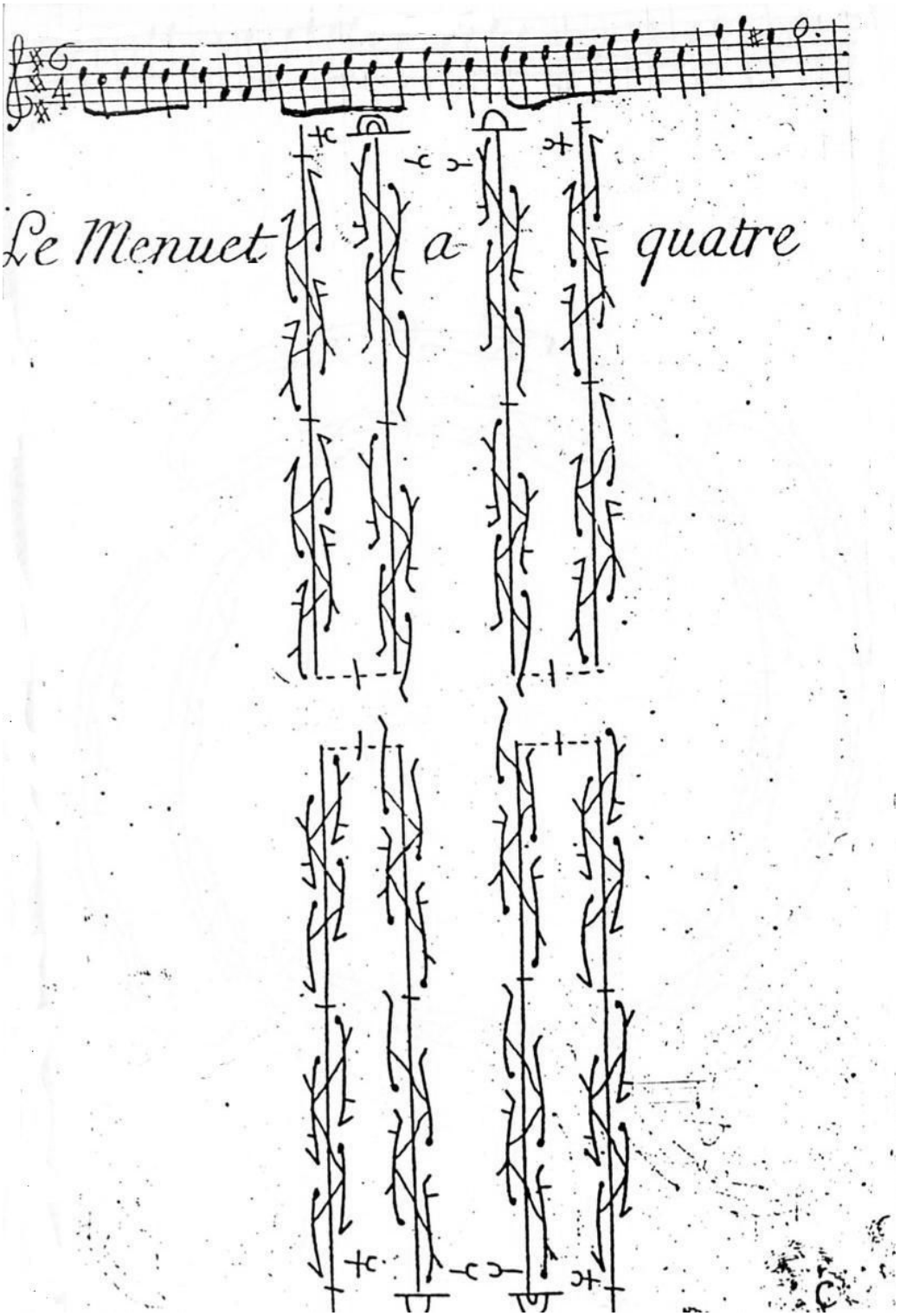


Figura 34 – ‘Le Menuet a quatre’. Notar melodia original em compasso 6/4, tonalidade de Ré maior.
Fonte: Pecour (1707, p. 193).

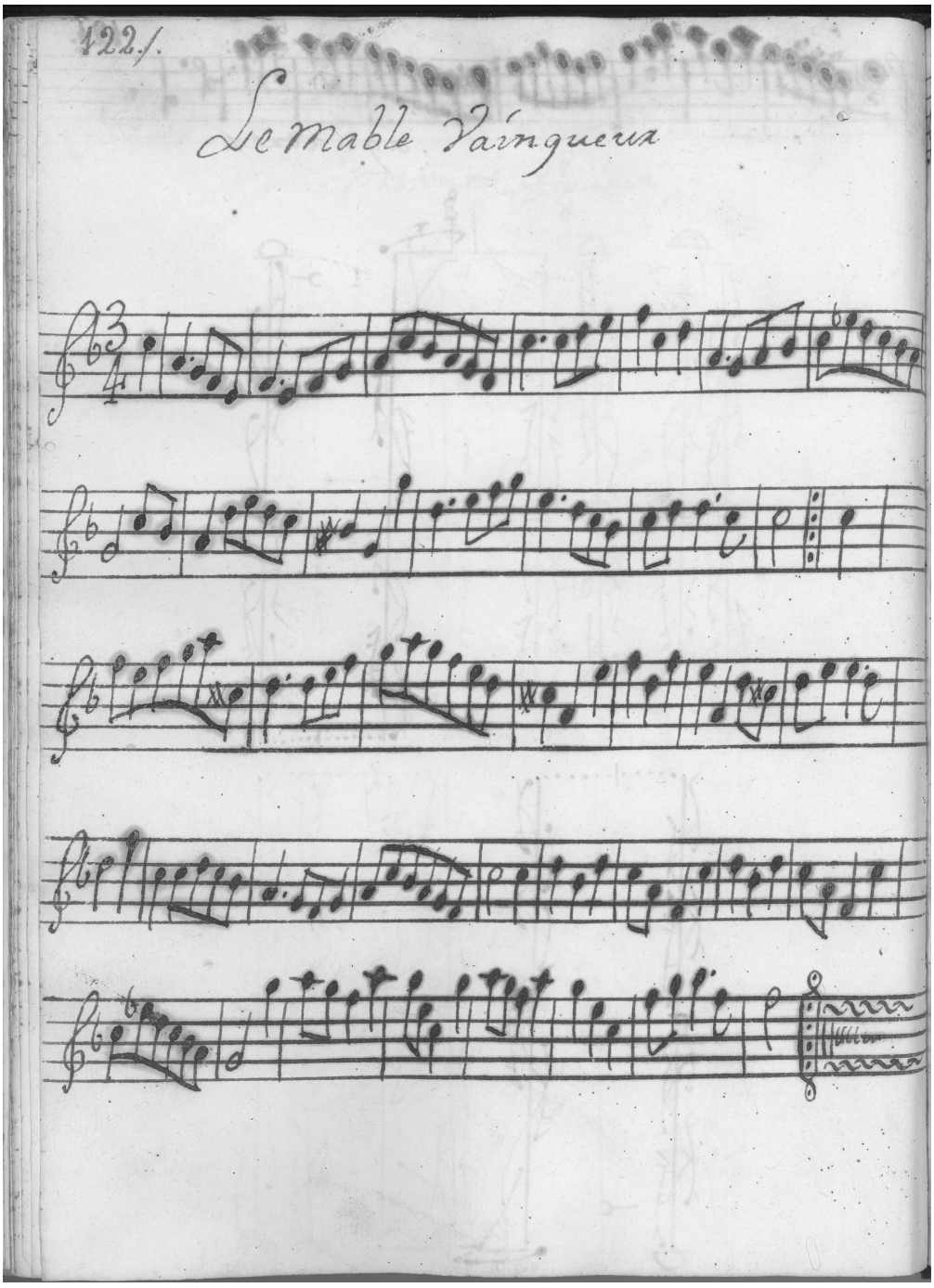


Figura 35 – Melodia do ‘Le Mable Vainqueur’. Melodia em compasso 3/4, em clave de sol na segunda linha.
Fonte: Kinski (1751, p. 122), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

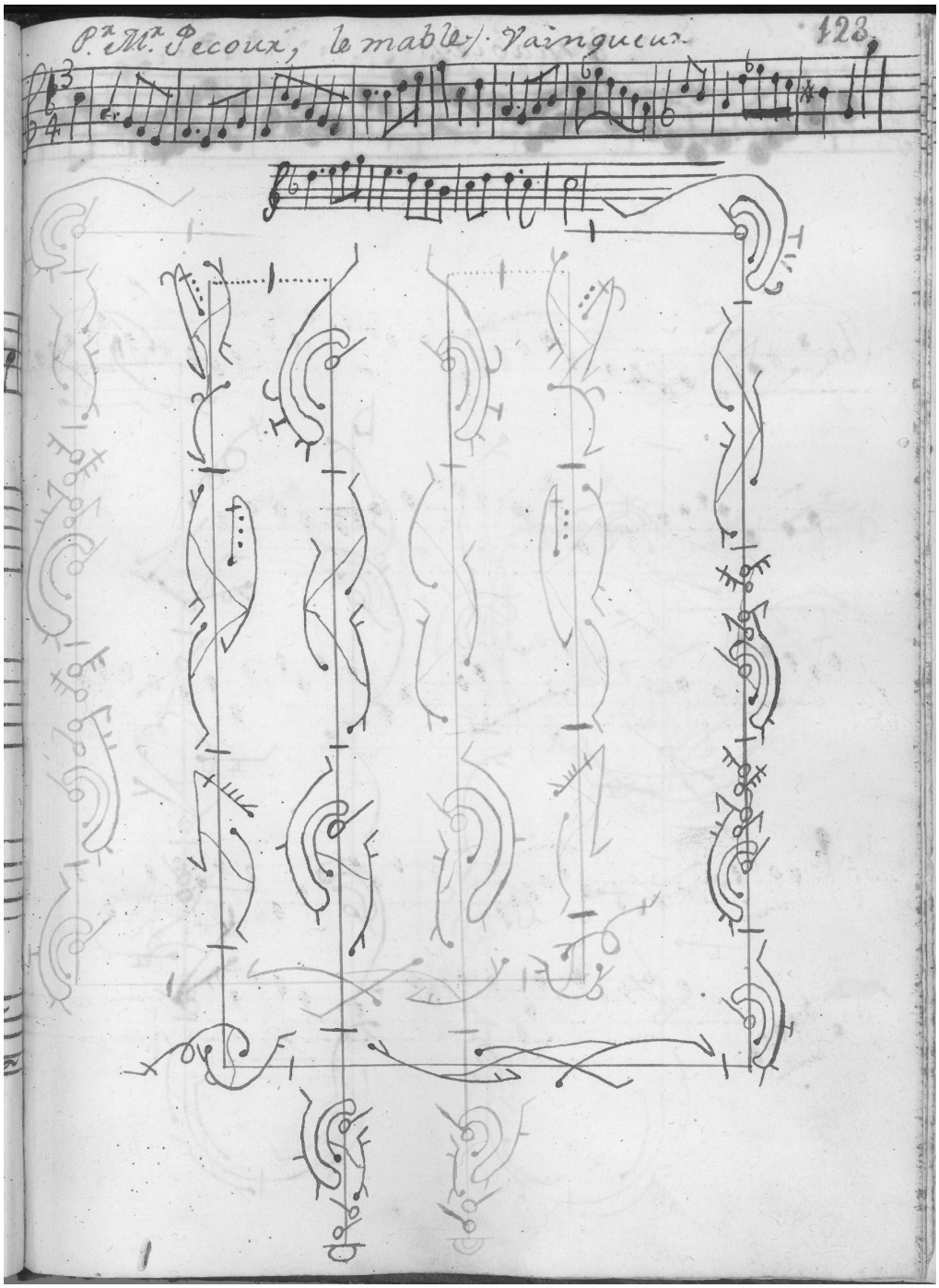


Figura 36 – ‘Le Mable Vainqueur’, Primeira página da Coreografia.
Fonte: Kinski (1751, p. 123), exemplar digitalizado pela Biblioteca Municipal do Porto.

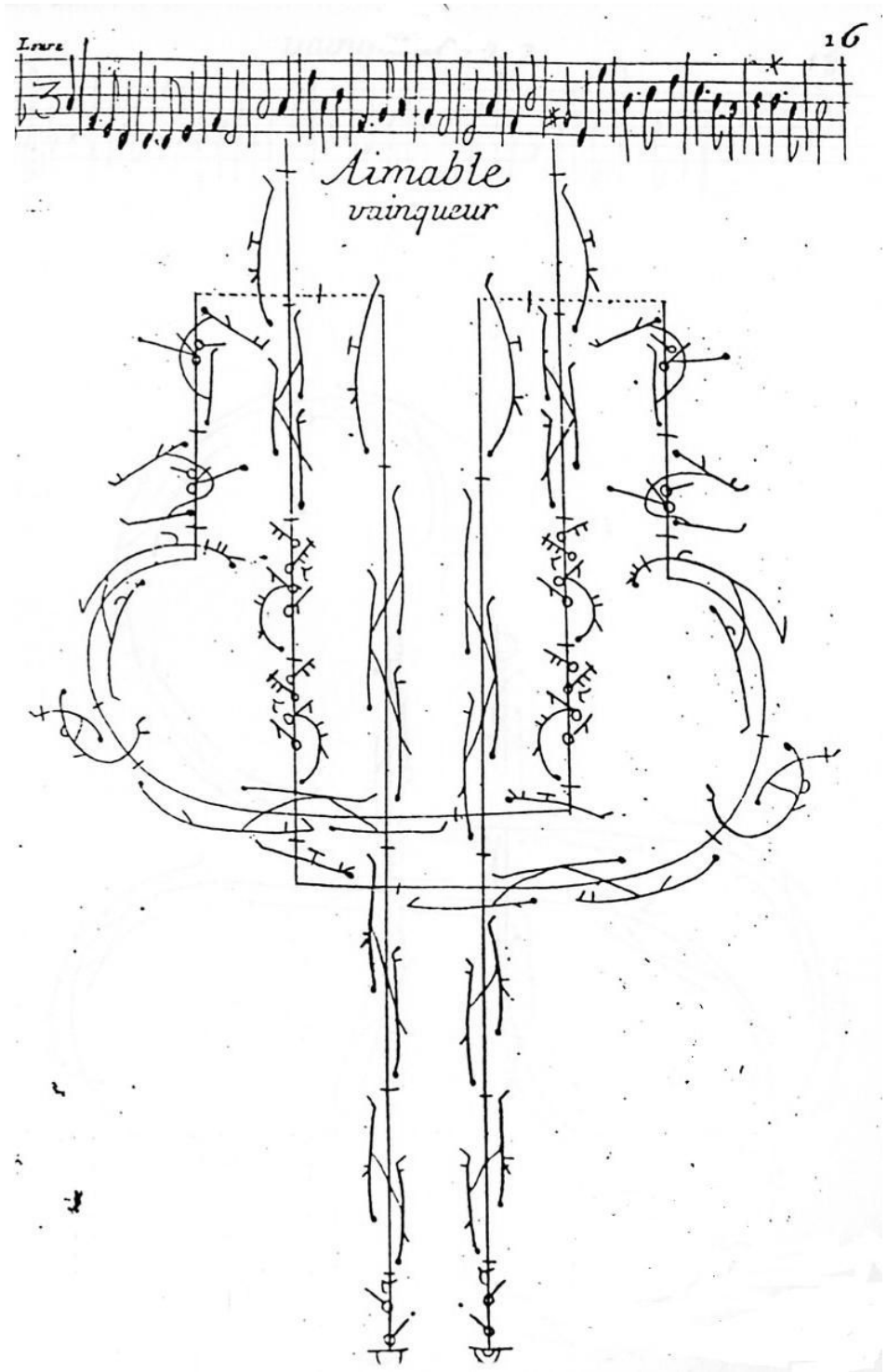
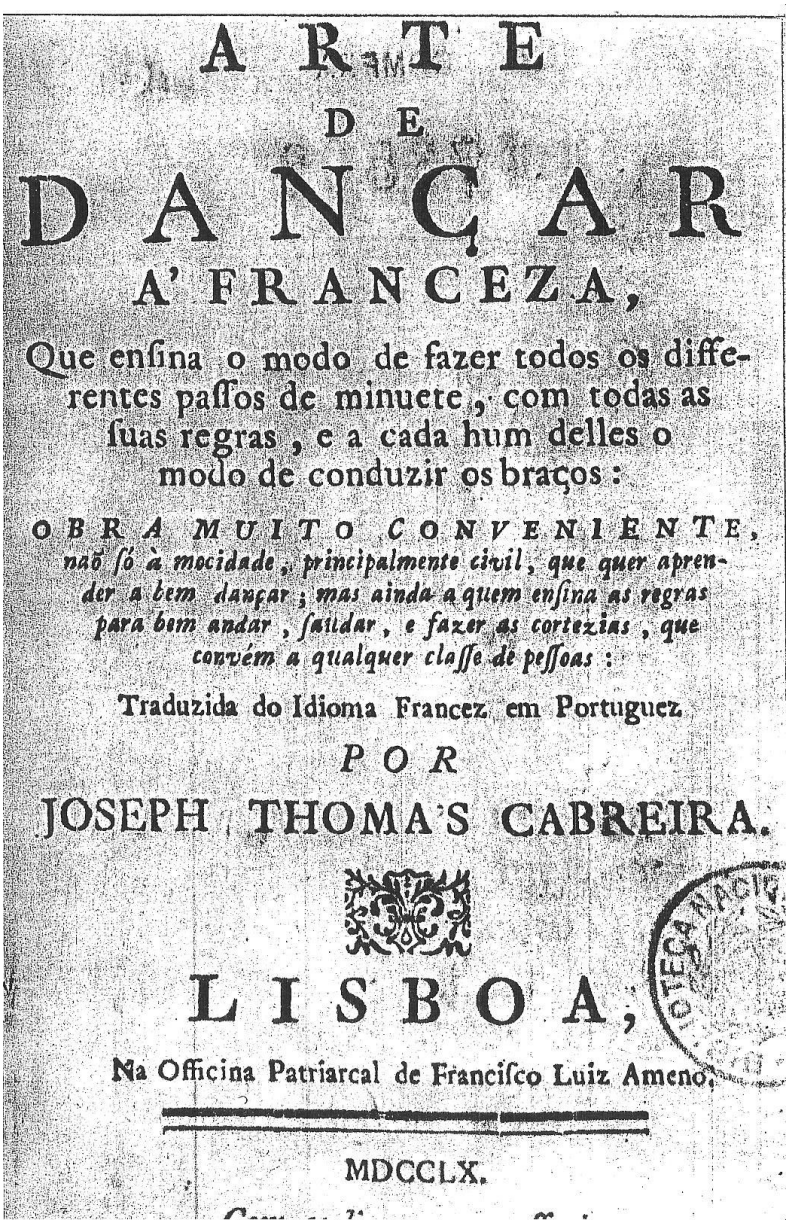


Figura 37 – Pecour, ‘Aimable Vainqueur’. Notar o compasso original em 3 e melodia na clave de sol na primeira linha (características da notação musical francesa), e melodia mais simples (não ornamentada) em relação à apresentada por Kinski.
Fonte: Pecour (1700, p. 16).

De forma geral, há pequenas variações coreográficas e melódicas. Como era prática corrente, as alterações tanto na melodia (no que diz respeito ao ritmo, ou às notas empregadas), quanto na coreografia, eram vistas como ornamentações da versão original. Permitia-se e até desejava-se, dentro de certas regras, as alterações que imprimiam personalidade do intérprete.

2.3 *Arte de Dançar a Franceza,* 1760 – Joseph Thomas Cabreira

O tratado de Cabreira, o primeiro documento que se tem conhecimento sobre dança publicado em Portugal durante o reinado de D. José I, tem em seu frontispício a informação de que foi "Traduzido do idioma francez em Portuguez" por seu autor (Figura 38):



ARTE
DE
DANÇAR
A' FRANCEZA,
Que enſina o modo de fazer todos os differentes paſſos de 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 cortezias, que convém a qualquer claſſe de peſſoas:
Traduzida do Idioma Francez em Portuguez
POR
JOSEPH THOMA'S CABREIRA.
LISBOA,
Na Officina Patriarcal de Franciſco Luiz Ameno.
MDCCLX.

Figura 38 – "Arte de Dançar a' Franceza".
Fonte: Cabreira (1760, Capa).

Sua obra dedica-se ao Minueto e às "regras para bem andar, saudar, e fazer cortezias". Está estruturado não em capítulos, mas em sucessão de figuras acompanhadas de um breve texto que pontua algumas informações contidas nos capítulos do tratado de Rameau (1725). Abaixo apresento uma relação de correspondência entre o conteúdo de cada figura do tratado português, e os capítulos correspondentes na obra de Rameau (Quadro 5):

Quadro 5 – Relação entre os conteúdos apresentados por Cabreira nas "Figuras" e por Rameau nos capítulos.

Cabreira, 1760	Rameau, 1725
Advertencias: resume em duas páginas a maneira correta de ter o corpo em boa postura, de andar bem, de fazer as cortezias para diante e para trás, e da maneira das senhoras de andar e fazer as cortesias.	Premiere Partie / Chap.I. De la maniere de se poser le corps; Chap. II. De la maniere de bien marcher; Chap. XI. Des Reverences de differentes façons; Chap. XIII. De la maniere dont les Demoiselles doivent marcher; & celle de se bien presenter.
Opposição, que cousa seja?	Chap. III. Des Positions, & de leur origine
Figuras para executar a primeira, e segunda opposição.	Chap. IV. De la premiére Position; Chap. V. De la deuxiéme Position.
Figuras para fazer a terceira, e quarta opposição.	Chap. VI. De la troisiéme Position; Chap. VII. De la quatriéme Position.
Figuras para a quinta opposição, e modo de tirar o chapeo.	Chap. VIII. De la cinquiéme Position.
Figuras para a segunda, e terceira acção do chapeo.	Chap. X. De la maniere d'ôter son chapeau, & de le remettre.
Figuras para fazer a cortezia para diante. *Figuras para fazer a cortezia para tras.*	Chap. XI. Des Révérences de differentes façons.
Figuras para fazer duas cortezias huma de cara, e outra andando.	Chap. XIV. Des Reverences de plusieurs manieres.
Primeira, e segunda figura para fazer o demicopé.	Chap. XX. De la maniere de faire les demi-coupez.
Figuras para fazer os passos do minuete por differentes lados	Chap.XXI. Du pas de Menuet, & la methode plus facile pour le faire de differens cótez.

Quadro 5 (cont.) – Relação entre os conteúdos apresentados por Cabreira nas "Figuras" e por Rameau nos capítulos.

Figuras para dar a mão antes de dançar. *Figuras para fazer a primeira cortesia, antes de dançar*	Chap. XVIII. De la maniere de faire les Reverences avant de danser
Figura para fazer a segunda cortezia *Figura primeira para dançar o minuete* *Figura principal do minuete* *Figura para dar a mão direita* *Figura para dar a mão esquerda* *Figuras para se darem as duas mãos*	Chap. XXII. Du Menuet, & de la manier de danser régulierement.
Figuras para fazer os movimentos dos braços *Figuras dos movimentos dos braços*	Premiere Partie / Chap. XXIV. De la maniere de faire les bras du Menuet.

O documento francês em questão, o *Le Maître a Danser* de Pierre Rameau (1725) é o tratado mais completo sobre dança francesa do século XVIII (Figura 39):

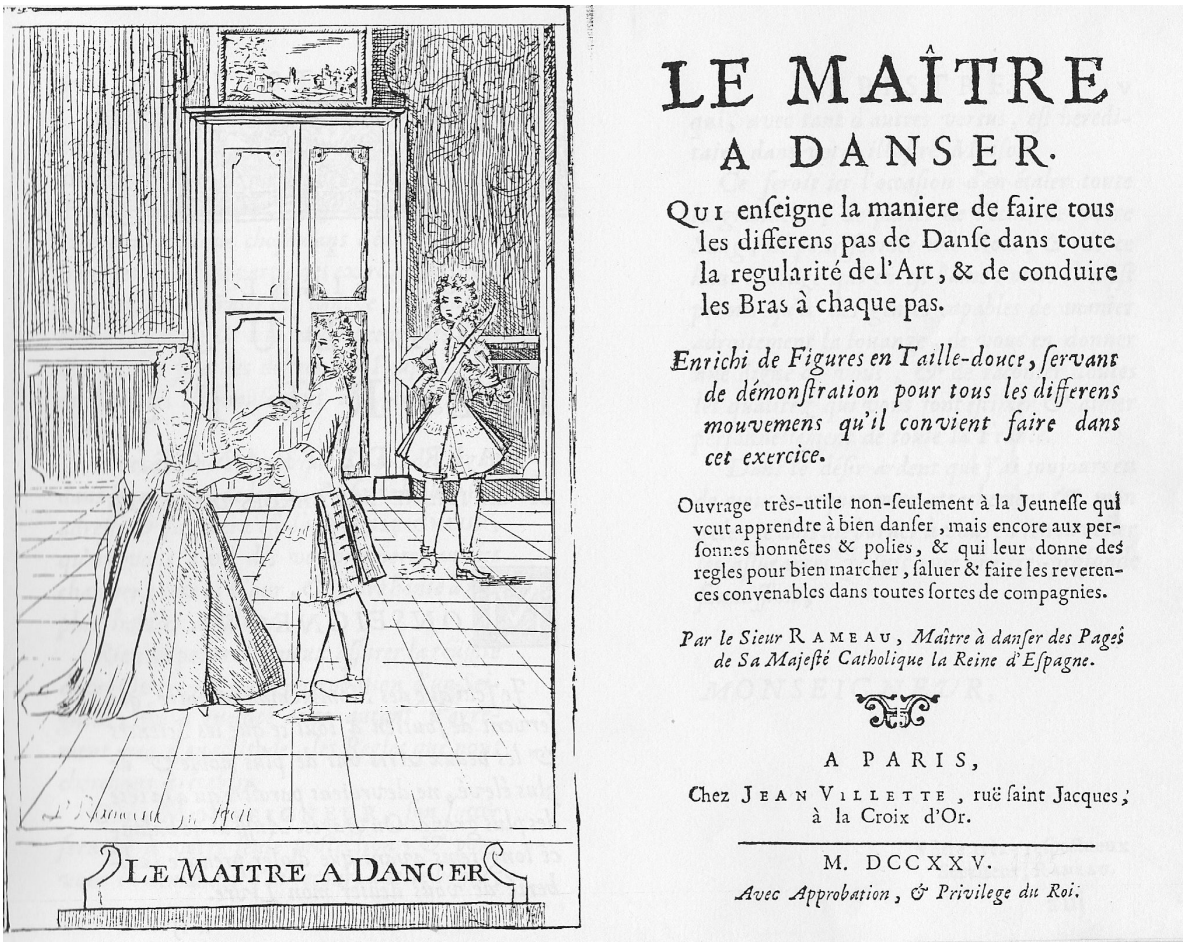


Figura 39 – "Le Maître a Danser".
Fonte: Rameau (1725, Capa).

Uma pequena abordagem sobre a obra será útil para o entendimento de como esse documento foi transferido e adaptado para o contexto português. Dividido em duas partes, na primeira o autor explora textualmente (e visualmente através de figuras) tanto o que diz respeito às maneiras de realizar cortesias (incluindo-se a maneira correta de andar, de saudar, de fazer reverências e apresentar-se em situações distintas com os gestos adequados) quanto o que concerne à realização da dança propriamente dita, detalhando os movimentos dos pés usados nos diversos tipos de dança que aborda (*demi-coupez, pas de menuet, contre-tems du menuet, tems de courantes, pas graves, pás de bourée, coupez, pás tombez, pas de gaillarde, piroüettez, balancez, pas de sisonne, pás de rigaudon, jettez, contr-tems de gavotte, chassez* , entre outros). Dá atenção especial também ao Minueto (ver 2.1), detalhado em alguns capítulos da obra. Na segunda parte usa vários capítulos para

explicar o emprego correto dos movimentos de braços e pulsos (Figura 40), cotovelo e ombro (Figura 41) associados à idéia de oposição dos membros superiores e inferiores (Figuras 42 e 43) aplicados aos passos de dança:

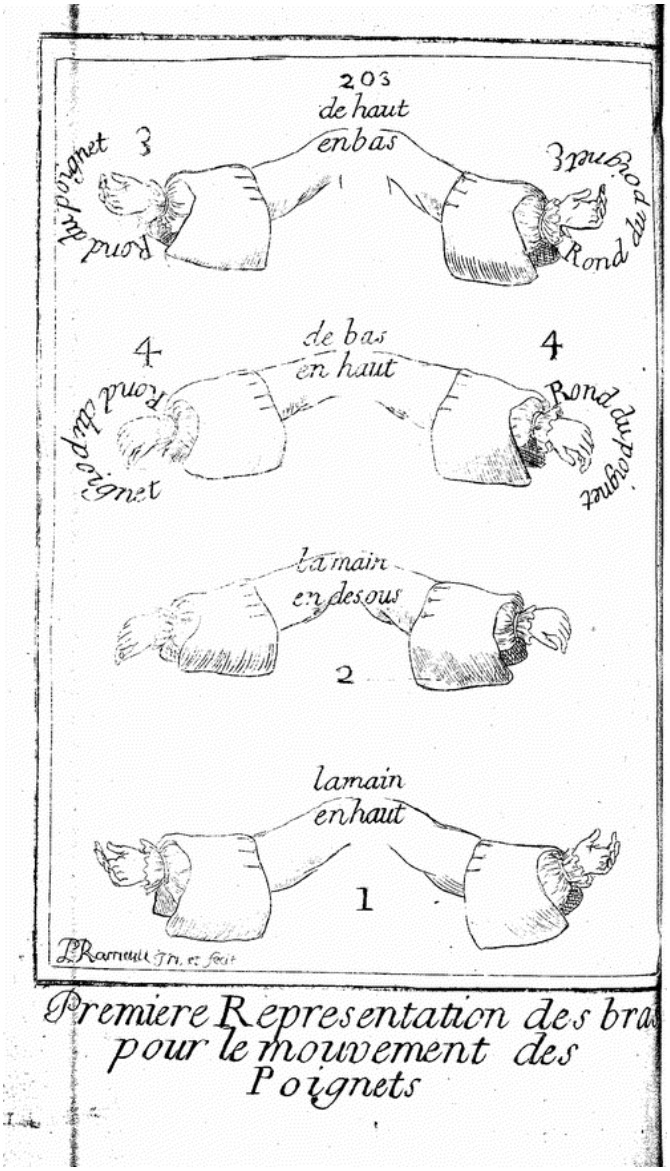


Figura 40 – "Primeira representação dos braços para o movimento dos pulsos: 3. Movimento circular do pulso de cima para baixo; 4. Movimento circular do pulso de baixo para cima; 2. A mão para baixo; 1. A mão para cima". [21]
Fonte: Rameau (1725, p. 203).

[21] "Premiere Representation des Brás pour le mouvement des Poignets: 3. Rond du poignet de haut en bas; 4. Rond du poignet de bas en haut; 2. La main en desous; 1. La main en haut", Seconde Partie, Chapitre III, Des differens mouvemens des bras.

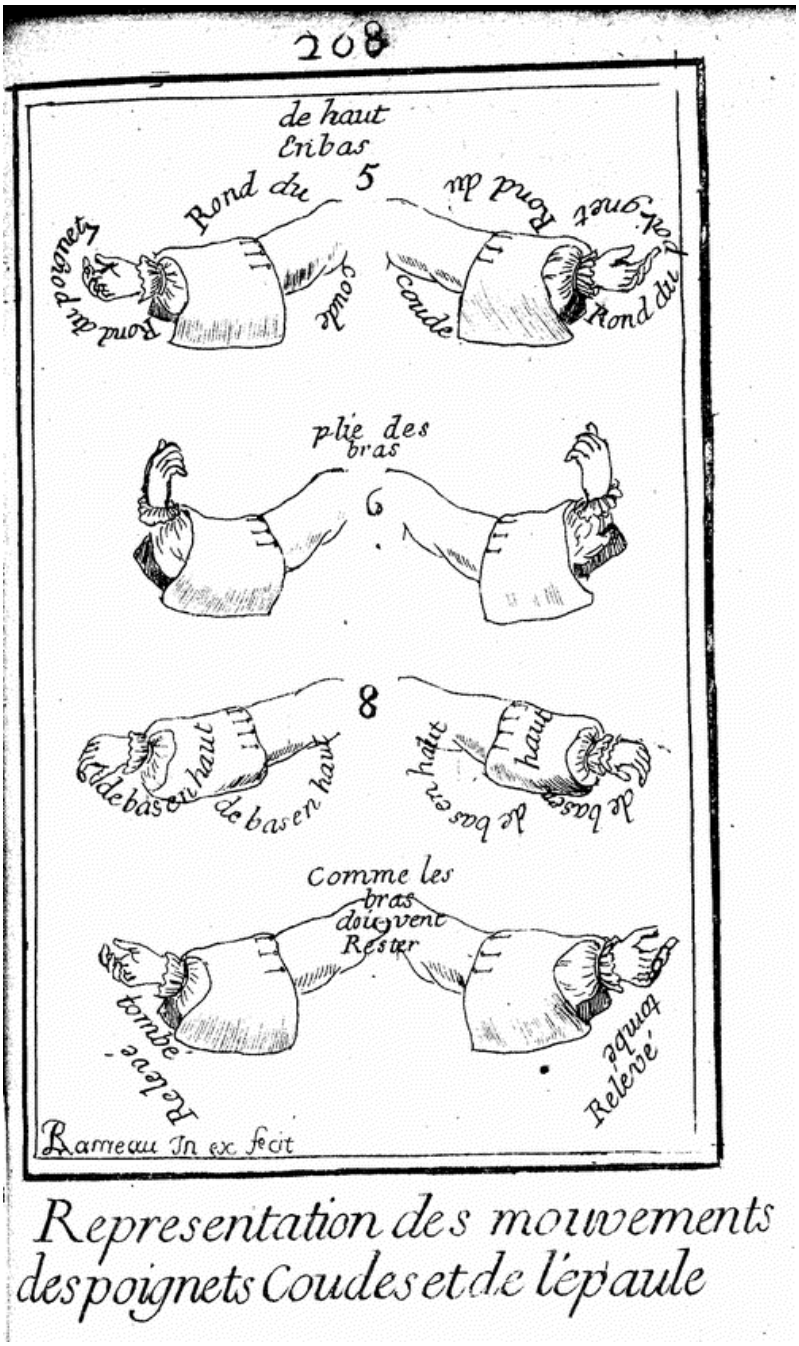


Figura 41 – "Representação dos movimentos de pulso, cotovelos e do ombro: 5. Movimento circular do pulso / movimento circular do cotovelo de cima para baixo; 6. Dobramento dos braços; 8. [dobramento dos braços] de baixo para cima; 9. Como os braços devem ser sustentados / para abaixar e levantar." [22]
Fonte: Rameau (1725, p. 208).

[22] "Representation des mouvements des poignets.coudes et de l'epaule: 5. Rond du poignet / Rond du coude de haut en bas; 6. Plie des bras; 8. Des bas en haut; 9. Comme les bras doivent rester / tombé, relevé", Seconde Partie, Chapitre V. Du mouvement du Coude & de l'Epaule.

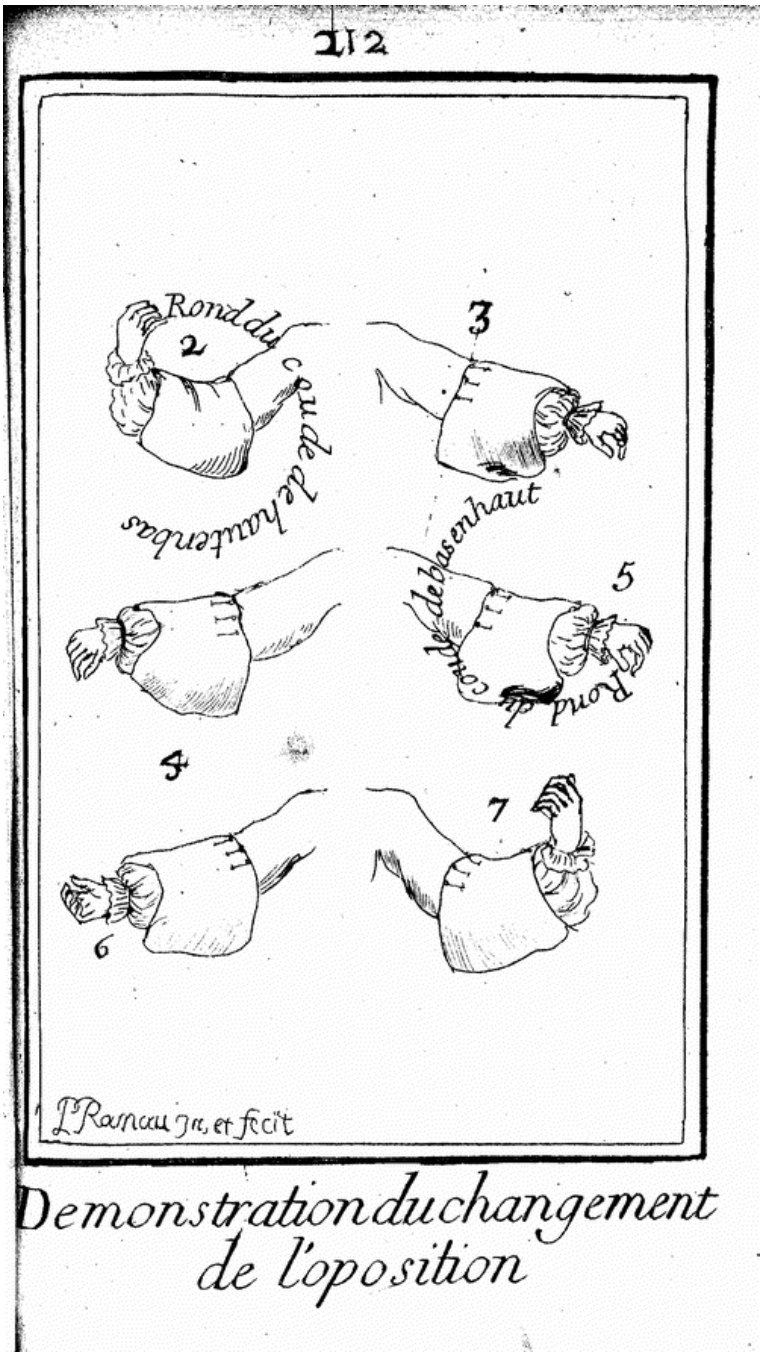


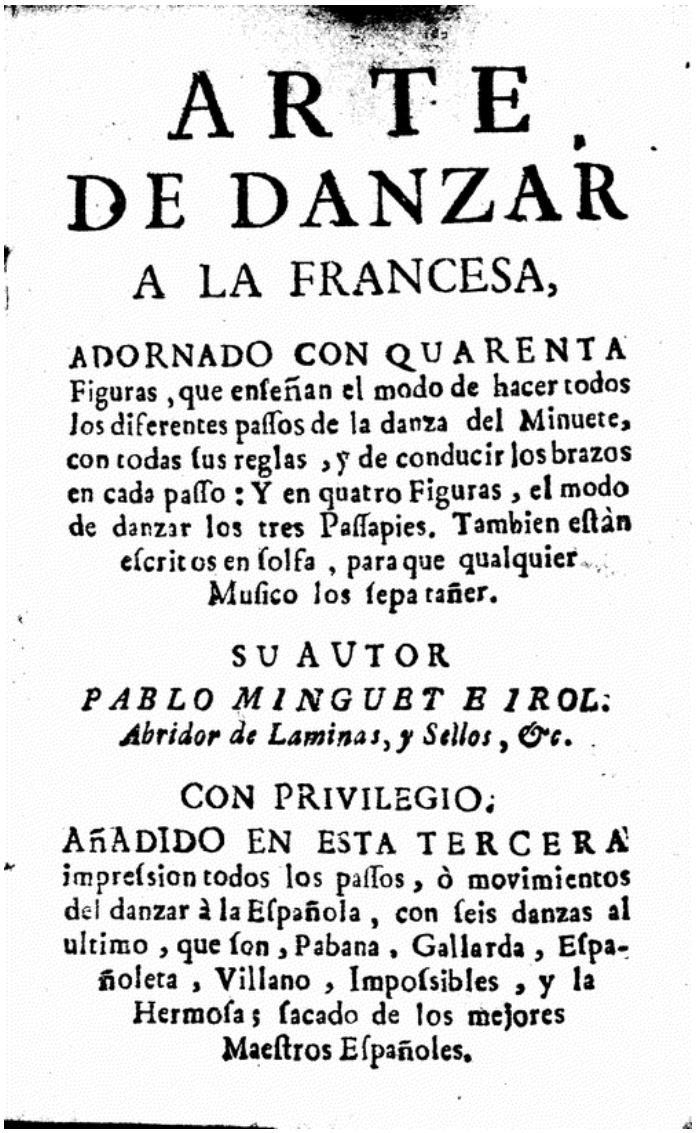
Figura 42 – "Demonstração da troca de oposição: 2. Movimento circular do cotovelo de cima para baixo; 5. Movimento circular do cotovelo de baixo para cima" [23]
Fonte: Rameau (1725, p. 212).

[23] "Demonstration du changement de l'oposition: 2. Rond du coude de haut en bas; 5. Rond du coude de bas en haut", Seconde Partie. ChapitreVI. De l'opposition des bras aux pieds.

Figura 43 – "Origem da oposição". [24]
Fonte: Rameau (1725, p. 218).

[24] "Naissance de l'oposition", Seconde Partie, ChapitreVII, De la maniere de faire les bras avec les tems de Courante, & les demi coupez en arriere.

Apesar de Cabreira declarar que “me veyo a cair nas mãos hum livrinho Francez... considerando não ser obra menos conveniente para discípulos do que para os mesmos Mestres” (CABREIRA, 1760, *Ao leitor*), há uma semelhança muito mais precisa entre seu tratado e outra obra, também inspirada no *Le Maître a Dancer* de Pierre Rameau, publicada em espanhol por Pablo Minguet por volta de 1737, o *Arte de danzar a la franceza* (Figura 44):



ARTE
DE DANZAR
A LA FRANCESA,

ADORNADO CON QUARENTA Figuras, que enſeñan el modo de hacer todos los diferentes paſſos de la danza del Minuete, con todas ſus reglas, y de conducir los brazos en cada paſſo: Y en quatro Figuras, el modo de danzar los tres Paſſapies. Tambien eſtàn eſcritos en ſolfa, para que qualquier Muſico los ſepa tañer.

SU AUTOR
PABLO MINGUET E IROL:
Abridor de Laminas, y Sellos, &c.

CON PRIVILEGIO:
AñADIDO EN ESTA TERCERA impreſsion todos los paſſos, ò movimientos del danzar à la Eſpañola, con ſeis danzas al ultimo, que ſon, Pabana, Gallarda, Eſpañoleta, Villano, Impoſsibles, y la Hermoſa; ſacado de los mejores Maeſtros Eſpañoles.

Figura 44 – “Arte de danzar a la franceza”.
Fonte: Capa de Minguet (1737?). Disponível em http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=2. Acesso em 8 de Maio de 2010.

Este documento traz, naturalmente, semelhanças textuais e ilustrativas quanto ao tratado de P. Rameau como será observado, mas poderia ter sido ele, e não o tratado francês, a matriz sobre o qual foi feita a tradução de Cabreira. A correspondência quase direta entre os textos e ilustrações da obra de Cabreira e Minguet determina um grau de proximidade entre as obras ao ponto de ser a primeira uma tradução quase fiel da segunda, como se pode ver abaixo (Figuras 45 e 46):

EXPLICACION

DEL DANZAR A LA FRANCESA.

OPOSICION, QUÈ COSA ES

LA Opoſicion no es mas, que una juſta propoſicion de apartar, ò arrimar los pies con una diſtancia moderada, donde el cuerpo eſte en ſu equilibrio, ſea para andar, ò ſea para baylar.

Noteſe, que es meneſter ſaber bien las cinco Opoſiciones que ſe figuen, para hacer bien los paſſos con perfeccion, aſsi para andar por la calle, como para danzar.

A 5 FI-

EXPLICAÇAÕ

DO MODO

DE DANÇAR A' FRANCEZA.

Oppoſiçaõ, que couſa ſeja?

A Oppoſiçaõ naõ he mais, do que huma juſta proporçaõ de afaſtar, e chegar os pés com huma moderada diſtancia, aonde o corpo eſteja no ſeu equilibrio, ſeja para andar, ou para dançar.

Note-ſe, que he preciſo ſaber bem as cinco oppoſições ſeguintes, para fazer os paſſos com perfeiçaõ, ou para andar pela rua, ou para dançar.

Figura 45 – "Explicacion del danzar a la Francesa" e "Explicaçaõ do modo de dançar a' Francesa"
Fonte: (Figura da esquerda) Minguet (1737?). Disponível em http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=10. Acesso em 8 de Maio de 2010.
(Figura da direita) Cabreira (1760, p. 1).

FIGURAS PARA HACER LA PRIMERA, y ſegunda Opoſicion.

PARA hacer la primera Opoſicion, ſe ponen las piernas fuertes, y firmes, los dos tacones unidos, y los pies afuera igualmente, como lo demueſtra la *Figura* 1. Eſta Opoſicion ſirve para quando ſe ha de dobrar, porque todos los paſſos, que ſe empiezan por los Demicopè, ſe deben tomar de eſta Opoſicion.

Para hacer la ſegunda Opoſicion, ſe aparta el piè izquierdo de el derecho, un piè de diſtancia entre los dos, *Figura* 2. las rodillas bien fuertes, y las piernas bien firmes, porque eſtèn con proporcion, y con eſſo el cuerpo ſe halla con facilidad derecho ſin hacer movimiento forzado.

FI-

ARTE DE DANÇAR.

Figuras para executar a primeira, e ſegunda oppoſiçaõ.

PAra fazer a primeira oppoſiçaõ, ſe poem as pernas fortes, e firmes, unindo os dous ſaltos dos çapatos, e ficando igualmente os pés com as pontas para fóra, como o demoſtra a figura 1. Eſta oppoſiçaõ ſerve, para quando ſe ha de dobrar; por que todos os paſſos, que principiaõ pelos demicopés, della ſe devem tomar.

Para fazer a ſegunda oppoſiçaõ, ſe afaſta o pé eſquerdo do direito hum pé de diſtancia entre os dous, fig. 2. Terſe haõ os joelhos bem fortes, e as pernas bem firmes, por que eſtejaõ com proporçaõ; aſſim ficará facilmente o corpo direito ſem fazer movimento forçado.

Fi-

Figura 46 – "Figuras para hacer la primera y segunda oposicion" e "Figuras para executar a primeira, e segunda oposição".
Fonte: (Figura da esquerda) Minguet (1737?, p. 2). Disponível em : http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=11 Acesso em 8 de Maio de 2010.
(Figura da direita) Cabreira (1760, p. 2).

As diferenças fundamentais entre seus tratados são a sessão que Minguet dedica à "Explicacion del modo que se há de danzar el Passapie" (MINGUET, 1737?, p. 26) – cuja melodia vem apresentada em separado (Figura 47) –, e a parte dedicada às danças espanholas [25]:

> ARTE/ DE DANZAR/A LA FRANCESA/ADORNADO CON QUARENTA/ Figuras, que enseñan el modo de hacer todos / los diferentes passos de la danza del Minuete,/ con todas sus reglas, y de conducir los brazos / en cada passo: Y en quatro Figuras, el modo / de danzar los tres Passapies. Tambien estàn / escritos em solfa, para que qualquier / Musico los sepa tañer. (MINGUET, 1737?)

[25] Esta sessão, acrescida na terceira edição segundo o autor, explica os passos e movimentos da *Pabana, Gallarda, Española, Villano, Impossiles, y la Hermosa*.

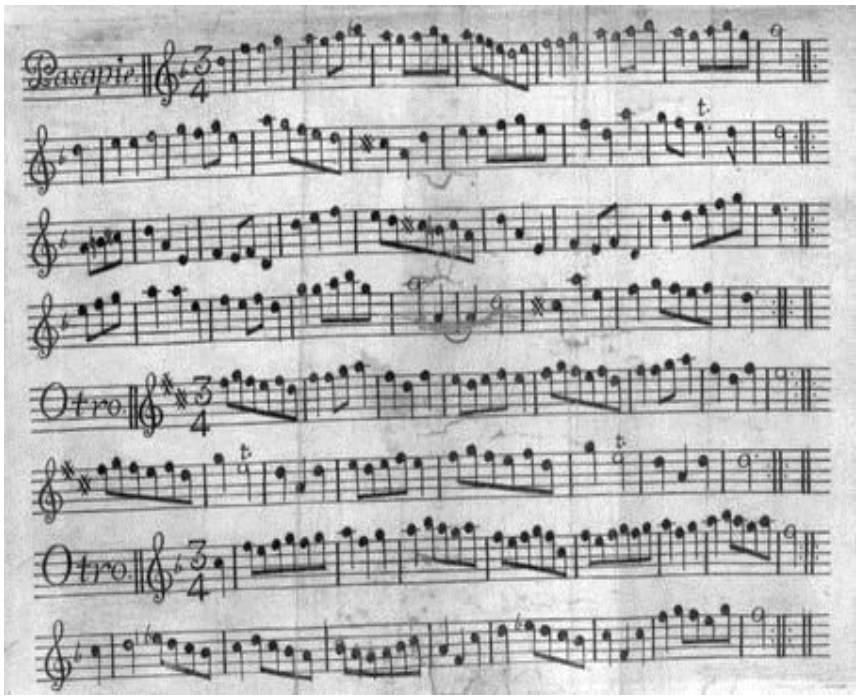


Figura 47– Melodia do "Pasapie".
Fonte: Minguet (1737?, anexo), disponível em:
http://memory.loc.gov/cgibin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=46.
Acesso em 8 de Maio de 2010.

A fonte original para a primeira melodia do Passepied apresentado (em ré menor), com pequenas diferenças [26], encontra-se no já citado 'Le Passepied' do *Recueil de Danses composées par M. Pecour, 1709* [27] – que serviu de modelo para Kinski, como visto (ver página 49).

Sabe-se que Pierre Rameau (1674 – 1748), pelo frontispício da edição de 1748, nesta altura era mestre de dança dos pajens da rainha católica da Espanha, no caso Isabel Farnésio, esposa de Felipe V e mãe de Mariana Vitória. Talvez a vinda à Portugal de Mariana Vitória, com quem se casou D. José I em 1750, tenha possibilitado o uso do tratado espanhol como modelo direto para o tratado português uma vez que há referências à

[26] A melodia original da coletânea de Feuillet traz o compasso 3/8, e a apresentada por Minguet (ornamentada) está em 3/4.

[27] *Recueil de Danses composées par M. Pecour, Pensionnaire des menus Plaisirs du Roy et Compositeur des Balets de l'Academie Royale de Musique de Paris, et mise sur lê papier par M. Feuillet, Maître de Danse* (Paris, 1709).

prática da dança pela princesa em Portugal[28], anteriores à publicação do tratado de Cabreira. Mas trata-se apenas de conjecturas uma vez que não foram encontradas quaisquer referências textuais nos documentos estudados que pudessem sustentar essa sugestão.

Das informações textuais dos frontispícios da obra francesa e da portuguesa pode-se verificar e confirmar a função educadora dos tratados que representam em última instância os códigos de civilidade cortesã franceses em voga no período. Assim se dirigem à juventude educada que almeja ser reconhecida por conhecer e praticar os bons modos [29] (a boa postura, a maneira correta de cumprimentar, de despedir-se e a *belle danse*), bem como a 'qualquer pessoa' de classe que queira aprender o modelo cortesão. Porém o segundo, como se vê, é uma simplificação do primeiro pois trata apenas do Minueto:

> LE MAÎTRE A DANSER / Qui enseigne La maniere de faire tous / les differens pas de Danse dans toute / La régularité de l' Art, & de conduire / les Bras à chaque pas. / Enrichi de Fifures em Taille-douce, servant / de démonstration pour tous les differens mouvemens qu'il convient faire dans cet exercice. / Ouvrage très-utile non-seulement à la Jeunesse qui / veut apprendre à bien danser, mais encore aux per-/sonnes honnêtes & polies, & qui leur donnent des / regles pour bien marcher, saluer & faire les reveren-/ces convenables dans toutes sortes de compagnies. (RAMEAU, 1725).

> ARTE / DE / DANÇAR / A' FRANCEZA, / Que ensina o modo de fazer todos os diffe-/rentes passos de 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 apren-/der a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras / para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que / convém a qualquer classe de pessoas. (CABREIRA, 1760).

Interessante é lembrar que o tratado português veio à tona num momento de incentivo e fomento de Pombal à formação de uma nova classe emergente que se pretendia esclarecida, e por isso a especificação de que o tratado cabe "não só à mocidade civil", ou seja, a urbana, educada e não cortesã. Motivado a publicar o tratado em atendimento "à grande necessidade que as pessoas civis tem do conhecimento desta profissão" declara que "...muitas destas mesmas lhes he menos decente concorrer a casa dos Mestres [de dança]; outras se achão destituídas de posses para os chamar à sua; e ainda não havendo algum

[28] Ver item 1.1, p.10.

[29] "He preciso saber, que, indo por qualquer parte que seja, há de ser com o corpo direito, a cabeça levantada com boa compostura, os braços naturalmente cahidos, as pernas firmes, as pontas dos pés para fora, os passos devem ser moderados, nem muito compridos, nem muito curtos. Esta regra devem observar igualmente os Cavalheiros, e Senhoras..." (CABREIRA, 1760, *Advertencias*).

destes inconvenientes, talvez ficão defraudadas pela insuficiência dos mesmos Mestres" (CABREIRA, 1760, *Advertencias*). Trata-se de uma particularidade interessante uma vez que a obra original, francesa, era voltada primeiramente para o ambiente cortesão, para o 'exercício dos jovens nobres' e também para as pessoas honestas e polidas. E no caso de Portugal, pode-se apontar com precisão a classe que personificava os qualitativos de honestidade e polidez: a burguesia nobilizada e protegida por Pombal, como apontou França (1983).

Quanto ao tratamento privilegiado do Minueto, reflete a importância que a dança ocupava, o entendimento de que essa era a dança eleita para representar a corte, a que traduzia, em dança, os códigos cortesãos. Seguindo o modelo francês, Cabreira apresenta as principais figuras do Minueto, as quais têm correspondência àquelas apresentadas anteriormente do tratado de Pierre Rameau (Figuras 48 a 55). O autor não apresenta, entretanto, as explicações quanto aos movimentos dos pulsos, braços e cotovelos, limitando-se a dizer que "Os que não entenderem os movimentos dos braços, para dançar os trarão naturalmente cahidos, movendo-os algum tanto com as mãos meyo abertas" (CABREIRA, 1760, *Advertencias*):

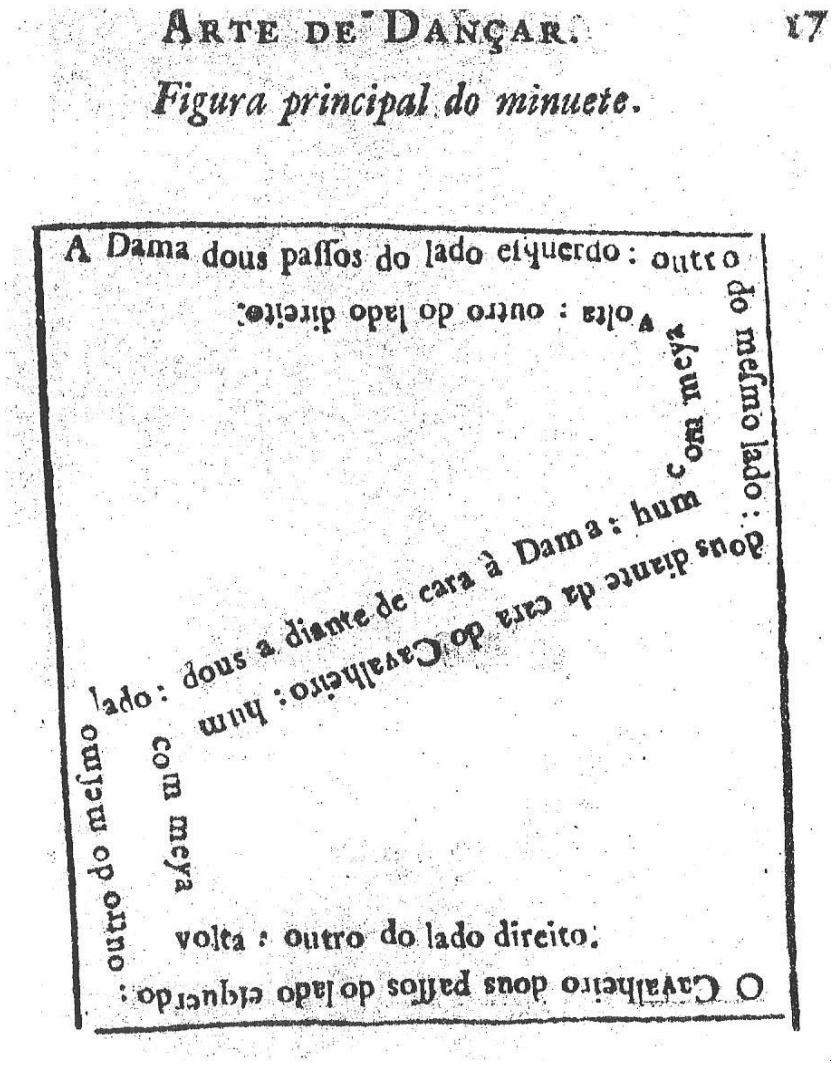
Figura 48 – "Figuras para dar a mão antes de dançar".
Fonte: Cabreira (1760, p.13).

Figura 49 – “Figuras para fazer a primeira cortesia, antes de dançar”.
Fonte: Cabreira (1760, p.13).

Figura 50 – “Figura para fazer a segunda cortezia”.
Fonte: Cabreira (1760, p.15).

Figura primeira para dançar o minuete.

Figura 51 – "Figura primeira para dançar o minuete".
Fonte: Cabreira (1760, p.16).



ARTE DE DANÇAR. 17

Figura principal do minuete.

A Dama dous passos do lado esquerdo: outro do mesmo lado: com meya volta: outro do lado direito.

O Cavalheiro dous passos do lado esquerdo: outro do mesmo lado: com meya volta: outro do lado direito.

dous diante da cara do Cavalheiro: hum dous a diante de cara à Dama: hum

Figura 52– "Figura principal do minuete". Notar que esta figura não corresponde exatamente à apresentada no tratado de Rameau (*Figure principal Du Menuet*, ver página 35) em que a posição dos casais descrita textualmente na figura está trocada (o homem estaria no topo da figura, e não a mulher). Como no tratado de Minguet há esta mesma diferença, tem-se mais um indício de que seria o tratado espanhol, e não o francês, a fonte que serviu para a tradução portuguesa.
Fonte: Cabreira (1760, p.17).

Figura para dar a mão direita.

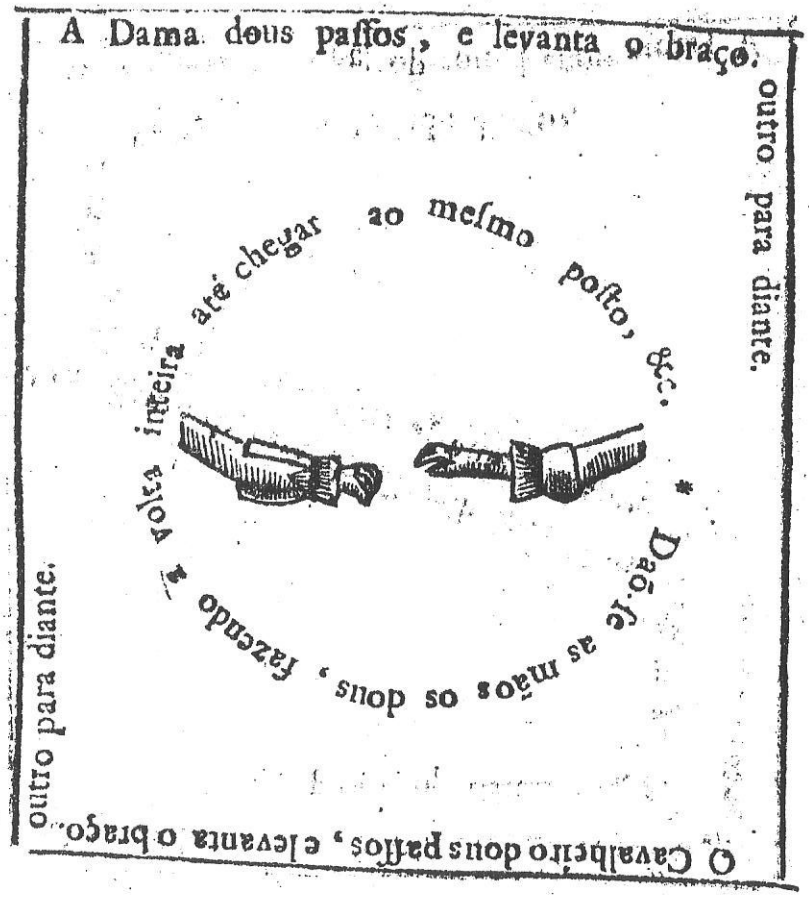


Figura53 – "Figura para dar a mão direita".
Fonte: Cabreira (1760, p.18).

Figura para dar a mão esquerda.

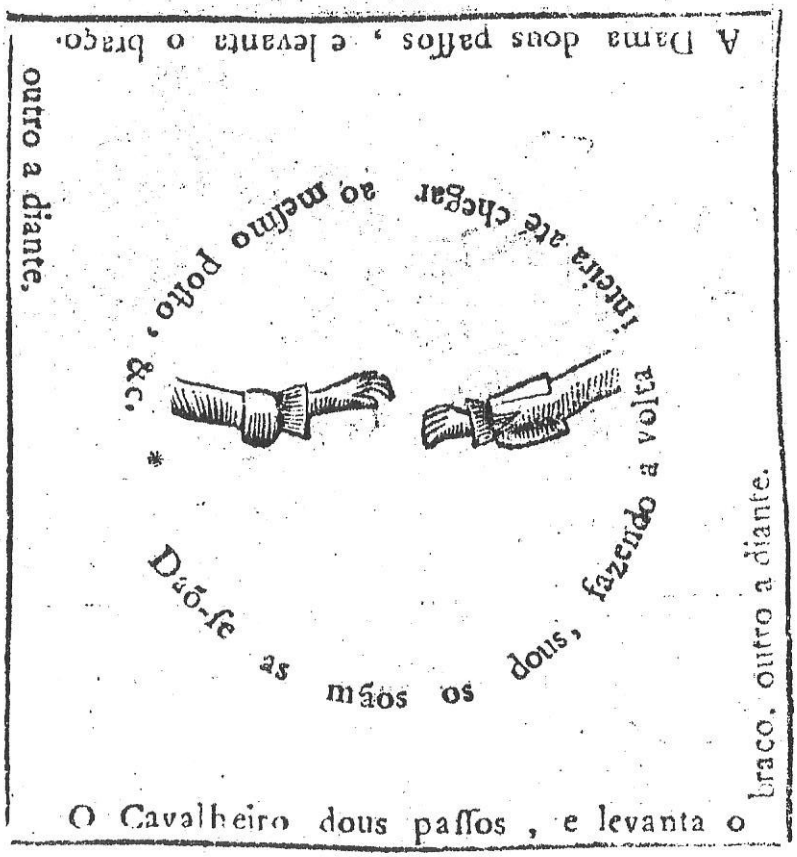


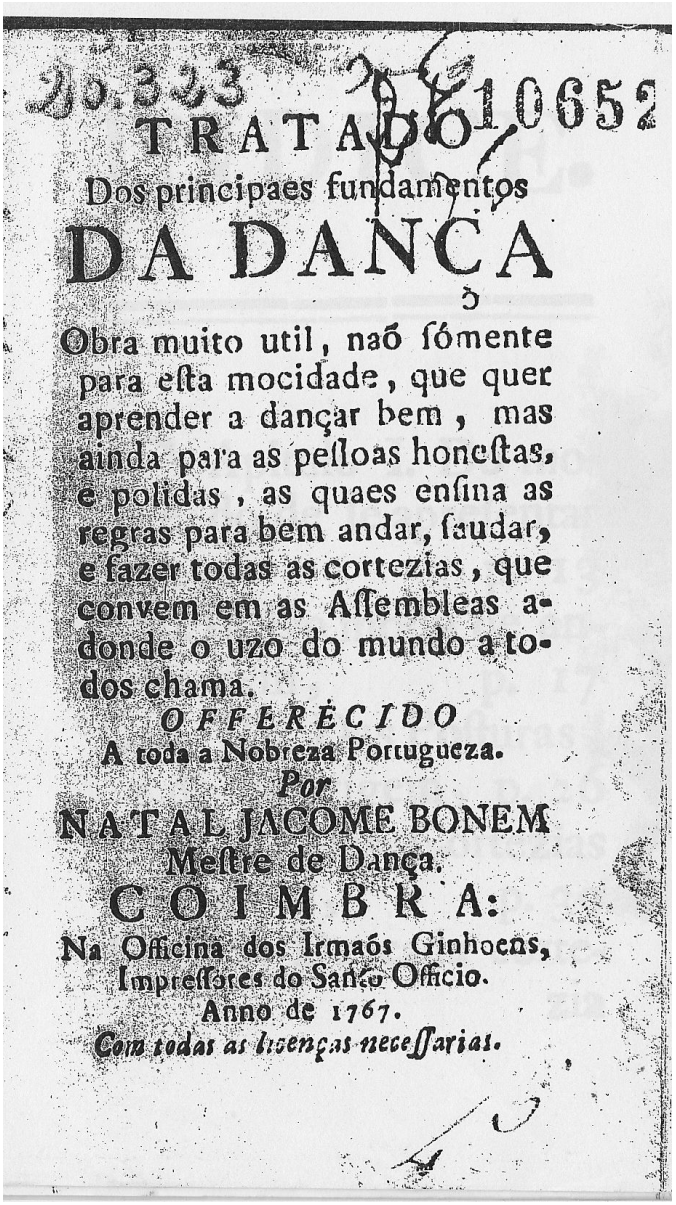
Figura 54 – "Figura para dar a mão esquerda".
Fonte: Cabreira (1760, p.19).

Figura 55 – "Figuras para se darem as duas mãos".
Fonte: Cabreira (1760, p.20).

Como visto, as principais figuras coreográficas do Minueto que o tipificaram no século XVIII (incluindo aí as cortesias iniciais) foram reproduzidas e confirmadas ao longo do século. Ainda que o mesmo tratamento não tenha sido empregado quanto à precisão dos movimentos de braços que o acompanham, e considerando também as variações na distribuição dos quatro passos-base, ainda assim observa-se que a dança permanece estruturalmente inalterada, o que a tornou de fácil difusão nas principais cortes européias.

2.4 *Tratado dos principais fundamentos da Dança*, 1767 – Natal Jacome Bonem.

Natal Jacome Bonem é referido como Mestre de Dança no seu tratado, publicado em Coimbra em 1767 (Figura 56):



20.323
10652

TRATADO
Dos principaes fundamentos
DA DANÇA

Obra muito util, naõ ſómente 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 cortezias, que convem em as Aſſembleas adonde o uzo do mundo a todos chama.

OFFERECIDO
A toda a Nobreza Portugueza.
Por
NATAL JACOME BONEM
Meſtre de Dança.

COIMBRA:
Na Officina dos Irmaõs Ginhoens,
Impreſſores do Santo Officio.
Anno de 1767.
Com todas as licenças neceſſarias.

Figura 56 – "Tratado dos principaes fundamentos da Dança"
Fonte: Bonem (1767, Capa).

Assim como o tratado de Cabreira, também é um documento que vem à tona como reflexo do incentivo às transformações da nova sociedade idealizada por Pombal, essa que freqüentava as Assembléias (*Long-rooms* e as academias literárias como visto, capítulo I, item 1.2), espaço textualmente mencionado por Bonem no frontispício. O autor atribui a publicação de sua obra ao rei D. José I sob quem "a dança tem feito os mais rápidos progressos; e se vê todos os dias sobre os tablados, ou theatros de Lisboa; este novo gênero de spectaculos debaixo do nome de Opera...". Quanto ao papel da dança em educar os modos, em regrar os gestos e cortesias, diz que "não se deve olhar a dança como hum exercício unicamente inventada para o gosto... [mas] he a dança a que da graça que nós recebemos da natureza regrando todos os movimentos do corpo, afirmando-o em suas justas poziçoens... " (BONEM, 1767, *Prólogo*, p. 5 e 6).

Não foram encontradas maiores informações sobre o autor (além das presentes na sua obra), mas a avaliação de seu tratado por Andre Alberti ("Tedeschino") – coreógrafo de inúmeras óperas realizadas em Portugal e mestre de dança do "Real Collegio dos Nobres" (função essa que exerceu de 1765 a 1779) – nos traz um importante julgamento. Declara Alberti que Bonem se explica no seu tratado com a propriedade de quem domina a arte "para bem dispor, e dirigir o corpo, e seus membros a este nobre exercício", além de que "dá a conhecer a intelligencia que tem na mesma Arte". (ALBERTI apud BONEM, 1767, seção *Do Paco*).

Bonem diz apoiar-se na obra dos principais "Mestres de França, que são os Senhores Bocham [Beauchamp], Pecour, Ramo [Rameau]; de Sol, Blondi, e Balon [30], mas certamente é o tratado de Rameau que lhe serve de modelo, como se pode ver pela análise comparativa dos temas correspondentes abordados em seus capítulos (Quadro 6):

[30] Beauchamp (um dos célebres coreógrafos sob Luis XIV) trabalhou juntamente com Feuillet no desenvolvimento da notação coreográfica que no entanto foi atribuída apenas ao segundo autor. Pecour, também coreógrafo do Rei, teve suas coreografias organizadas e publicadas em algumas coletâneas no século XVIII como visto, servindo de material importante como fonte para muitos mestres de dança dentro e fora da França, como o é caso de Kinski. Sol é autor de um importante tratado, o *Méthode très facile et fort nécessaire pour montrer à la jeunesse de l'un et l'autre sexe la manière de bien dancer*, 1725. Blondi e Balon, como visto, faziam parte do grupo de coreógrafos do Rei, e suas coreografias também ficaram célebres nas *Recueils de Danse*.

Quadro 6 – Apresentação dos capítulos presentes no índice do tratado de Bonem (1767) e seus correspondentes no tratado de Rameau (1725).

Bonem, 1767	Rameau, 1725
Capitulo I. Do modo de se apresentar bem	Premiere Partie / ChapitreI. De la maniere de se poser le corps
Cap. II. Do modo de andar bem	Chap. II. De la maniere de bien marcher
Cap. III. Das Posturas e da sua origem	Chap. III. Des Positions, & de leur origine
Cap. IV. Das Cortezias em geral	Chap. IX. Des Reverences em general
Cap. V. De cada cortezia em particular	Chap. XI. Des Reverences de differentes façons
Cap. VI. Do modo que as Senhoras devem andar, e se deve apresentar	Chap. XIII. De la maniere dont les Demoiselles doivent marcher; & celle de se bien presenter
Cap. VII. Das cortezias de diferentes modas	Chap. XIV, Des Reverences de plusieurs manieres
Cap. VIII. Das cortezias que se devem fazer a entrada de huma caza	Chap. XV. Des Reverenes em entrant dans un Appartement, ou dans une assemblée
Cap. IX. Da boa moda que se deve observar com cortezia em os bayles a regrados	Chap. XVII. De la maniere de se conduire avec politesse dans les Bals reglez
Cap. X. Das cortezias antes de dançar	Chap. XVIII. De la maniere de faire les Reverences avant de danser
Cap. XI. Dos passos de minuete	Chap. XXI. Du pas de Menuet, & la methode la plus facile pour le faire de diferens côtez
Cap. XII. Dos movimentos dos braços, que se devem executar com os passos de minuetes	Chap. XXIV. De la maniere de faire les bras de Menuet
Cap. XIII. Discurso sobre os movimentos em geral	Chap. XIX. Discours sur les mouvements em general
Cap. XIV. Discurso sobre o movimento dos braços	Seconde Partie / Chapitre I. Discours sur les Bras, & sur l'utilité de les sçavoir conduire avec grace

Diferentemente do documento francês, o tratado de Bonem não apresenta as figuras ilustrativas originais dos capítulos correspondentes, e também exclui vários capítulos da primeira e segunda parte do tratado francês que descrevem vários passos[31] usados em outras danças, como Bourrés, Gavotas, Courantes, Sarabandas e Gigas, entre

[31] Alguns dos passos descritos por Rameau que não constam em Bonem seriam *contre tems, tems de courantes, pás de Bourée, coupez, pás tombez, piroüettez, balancez,* entre outros.

outras. Exclui também o capítulo dedicado ao cerimonial do grande balé do Rei[32]. Interessante é notar que alguns desses capítulos excluídos[33] já haviam sido traduzidos e adaptados, sete anos antes, no tratado de Cabreira (1760) analisado anteriormente. De certa forma os tratados portugueses se complementam, portanto.

Chama a atenção, nas observações que o Padre Caetano de S. José faz em suas censuras à obra (Cabreira, 1760, *Do Ordinario*), o teor moralista e punitivo religioso quanto ao tratamento da dança em Portugal: "... sei que algumas espécies della merecerão no estabelecimento da Disciplina Ecclesiastica huma bem severa reprehençao, e merecida prohibiçao...". Mas segue adiante, em defesa das danças que tenham "seu justo louvor... se os preceitos da prezente Arte expostos na verdade com toda a modéstia se ordenarem para o uso destas, e outras de similhante decência, e honestidade, nem serão oppostos à santidade dos costumes...". Como tratado no capítulo 1 (subcapítulo 1.1, p.5), a corte portuguesa casta e controlada pelo poder eclesiástico não desenvolveu a dança de corte como atividade marcante de sua nobreza, cabendo aos espaços exteriores (as Assembléias, como visto) o exercício mais livre da dança de caráter cortesão. E tal era a importância desses ambientes de convivialidade mista entre nobres e burguesia que um tratado de contradanças dedicado especificamente aos seus freqüentadores é publicado no mesmo período de transformações da sociedade portuguesa, como será visto a seguir.

[32] Rameau (1725), *Premiere Partie / Chapitre XVI. Du cerémonial que l'on observe au grand Bal Du Roy*, p. 49.

[33] Os capítulos excluídos são os que descrevem: as cinco posições dos pés; o modo de tirar o chapéu; das reverências para adiante e para trás; da maneira de fazer o demi-coupez; e da maneira de fazer os passos do minueto em diferentes lados.

2.5 *Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, 1761 – Julio Severin Pantezze.

O último tratado a ser abordado, de autoria de Pantezze (1761) [34], foi patrocinado por mecenas e oferecido aos "*Dignissimos Senhores assignantes da Casa da Assemblea do Bairro Alto"* [35]*,* a quem pretende ensinar as Contradanças (Figura 57):

METHODO,
OU
EXPLICAC,AM PARA APRENDER
com perfeiçaõ a dançar
AS
CONTRADANÇAS;
Dado à luz, e offerecido
AOS DIGNISSIMOS SENHORES
ASSIGNANTES
Da Caſa da Aſſemblea do Bairro Alto.
POR
JULIO SEVERIN PANTEZZE.
LISBOA,
Na Officina Patr. de Franciſco Luiz Ameno.
M.DCC.LXI.
Com as licenças neceſſarias.

Figura 57 – "Methodo, ou Explicaçam para aprender com ferfeiçaõ a dançar as Contradanças"
Fonte: Pantezze (1761, Capa).

[34] Pantezze, *Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as Contradanças, dado`a luz e offerecido aos Dinissimos Senhores assignantes da Casa da Assemblea do Bairro Alto,* Lisboa, 1761.

[35]Cf. Madureira (1990) era administrada por Pedro Antonio Avondano por volta de 1765.

Na introdução à obra (*Aos Senhores Assignantes da Assemblea do Bairro Alto*) fica claro pelo autor que nesse espaço as contradanças inglesas eram ensinadas, e que seus freqüentadores – representados tanto por portugueses quanto por estrangeiros "que se applicão às Artes Liberaes" [36] – eram tidos como homens 'de engenho', imagem associada aos homens da burguesia emergente, aptos para o desempenho da arte da dança. E se trata de um documento para "aquelles que já tem uso das salas, em que a Dança se exercita".

O autor então passa a descrever detalhadamente, através de textos e de ilustrações, o posicionamento correto dos casais, dispostos em fileiras (mulheres do lado direito, homens do esquerdo), face a face, e a evolução destes em vários movimentos coreográficos que compõem as contradanças conforme o estilo britânico[37], "o mais introduzido, e pratico em todas as Assembleas" (PANTEZZE, 1761, p.11). Para suas figuras, também usa o sistema baseado na notação de Feuillet, como era prática corrente quando se trata de notação coreográfica (Figuras 58 a 60):

[36] As Artes Liberais, na Idade Média, eram divididas entre o *Quadrivium* e o *Trivium*, e compreendiam respectivamente as ciências matemáticas (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música) e lingüísticas (Gramática, Dialética e Retórica). No Renascimento as artes do *Trivium* foram consideradas superiores às outras, motivo pelo qual a comunicação e eloqüência ganharam importância em todas as manifestações artísticas através das quais esses aspectos ganharam expressão, como a dança, entre outros.

[37] Não foram encontradas especificidades que diferenciem as contradanças inglesas das francesas. Parece-me que o autor se refere ao estilo britânico por ser atribuída à Inglaterra a origem dessas danças a princípio populares, mas que ganharam espaço na corte.

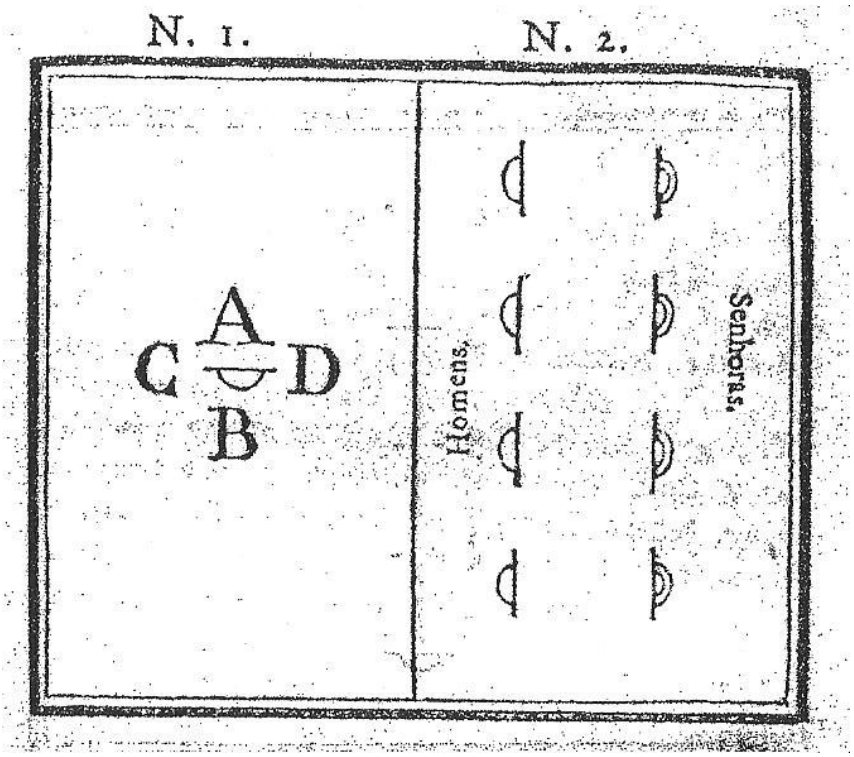


Figura 58 – Notação pra dança. N.1 ilustra o símbolo que indica a parte da frente do corpo (A), as costas (B), e os lados esquerdo (C) e direito (D). N.2 mostra a disposição em fileiras, em que homens (do lado esquerdo) e mulheres (do direito) estão dispostos face a face.
Fonte: Pantezze (1761, p.13).

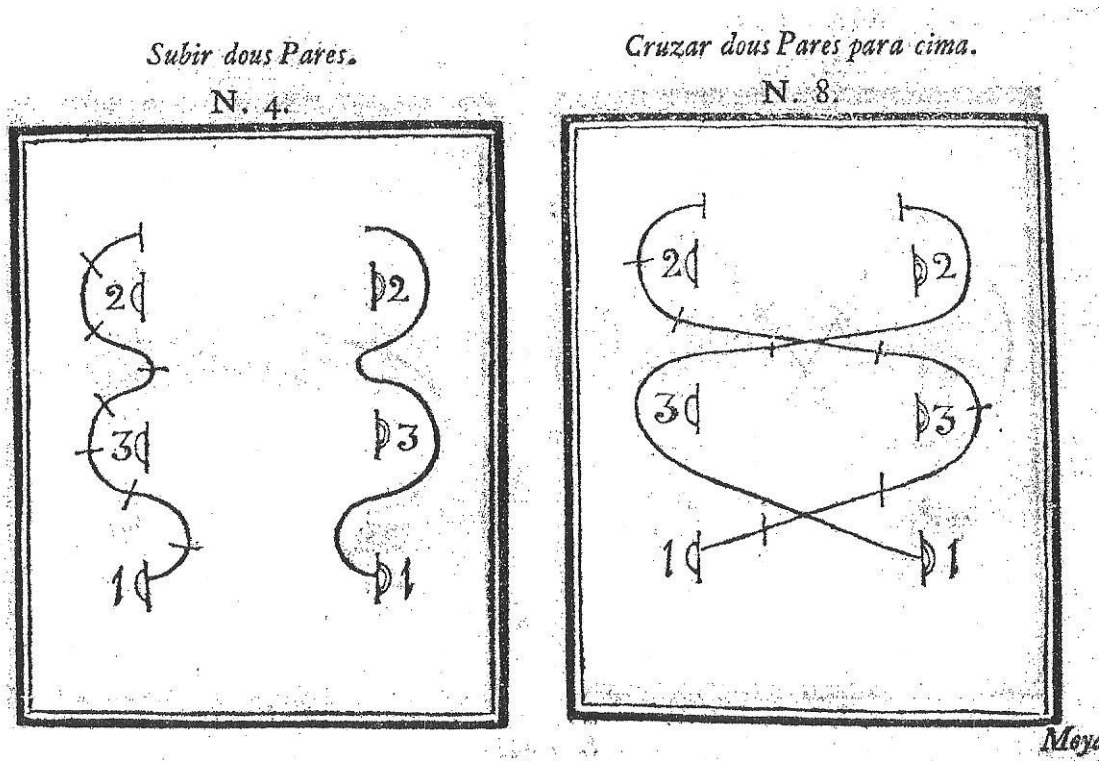


Figura 59 – Notação para movimentos coreográficos. N.4 e N.8 descrevem movimentos coreográficos dos três casais, respectivamente “Subir dous pares” e “Cruzar dous pares para cima”.
Fonte: Pantezze (1761, p.19 e 23).

Figura 60– "Dar os Braços para voltar".
Fonte: Pantezze (1761, p. 35).

As contradanças como visto, ou danças de grupo, muito em voga no período, tem caráter mais festivo e menos sofisticado. Ainda assim respeitavam certos códigos, como iniciar-se na cabeceira ou parte superior da sala, com as damas sempre ocupando o lado direito dos cavalheiros. Quanto aos movimentos realizados, estes não tinham formas fixas, motivo pelo qual as contradanças foram muito mais exploradas em termos de variações e movimentação geométrica. Nas nações francesas e inglesas, tanto faziam parte de bailes e mascaradas da corte, quanto em assembléias públicas[38], e segundo Compan (1787), as contradanças – binárias, normalmente são Gavotas – "eram executadas geralmente nos bailes após o minueto por ser mais alegre e envolver mais pessoas".[39]

[38] Segundo Essex (1710), no prefácio do seu tratado diz que as contradanças eram praticadas na maior parte das cortes na Europa, e tornou-se moda nas assembléias públicas por ser mais agradável e divertida: "... is used in most of the courts in Europe, it is become a mode of Dancing as being more agreeable & Entertaining to Publick Assemblies...". A tradução é de minha autoria.

[39] Compan (1787, p. 101):"... on danse ordinairement dans le Bals après les Menuets , comme étant plus gaie & occupant plus de monde". A tradução é de minha autoria.

Capítulo III – Aspectos da dança teatral italiana e do balé francês.

Devido à escassez de bibliografia específica que revele os aspectos qualitativos dos balés representados em Portugal durante o período tomado como objeto de estudo, fez-se necessário tomar fontes vicinais que pudessem servir de referência a essa reconstrução do espetáculo de dança ligado à Ópera em Portugal.

Com tal finalidade realizei um levantamento dos tratados de dança do período, publicados nos grandes centros de produção e discussão sobre a dança – Itália, Inglaterra e França –, bem como de ensaios e críticas de pensadores do espetáculo operístico em cujas obras a dança ganhou maior ou menor foco. Algumas dessas obras, pela raridade de suas edições originais (por vezes não disponibilizadas mesmo eletronicamente), foram pesquisadas indiretamente via estudos atuais sobre a dança teatral italiana. Mas quando possível o acesso a edições facsímiles, deu-se preferência pela leitura sobre a fonte primária, que também pôde ser comparada a edições e traduções atuais, em alguns casos.

Como se verá, os documentos que sustentam parte dessa pesquisa abrangem um período que vai de 1700 a 1779. Entretanto ressalta-se que, dentre estes, apenas um trata especificamente da dança teatral, sendo também a única fonte iconográfica sobre o tema de que se tem conhecimento – o *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali* (1716), de Lambranzi. Entre este tratado e a segunda fonte primária de importância crucial para o entendimento da dança teatral há um hiato de 63 anos – o *Trattato teorico-pratico di ballo* (1779) de Magri tem seu primeiro volume dedicado à dança teatral em que detalhadamente descreve diversos passos empregados da técnica da dança. As outras fontes consultadas, portanto, contêm os elementos necessários e complementares para a formação de uma trama que – alinhavando as características apontadas e as críticas sobre a dança no espetáculo operístico ao longo do século –, permite a contextualização e o entendimento das reformas da ópera na segunda metade do século XVIII, das quais a dança foi objeto principal.

Considerando que o gênero de balé tomado como modelo de então abraçava influências italianas (sobretudo) e francesas, pretende-se nesse capítulo delinear as

características e diferenças dessas duas correntes no intuito de avançar na compreensão do que se via nos intervalos das óperas em Portugal.

Quanto à terminologia, serão mantidas as expressões 'dança teatral', para a Itália, em contraposição ao 'balé', da França. A justificativa para o uso de termos distintos que se referem em última análise às danças realizadas no espetáculo de ópera está na origem dessas, uma vez que a dança inserida no espetáculo dramático apresenta trajetórias e características distintas quando se trata do seu desenvolvimento na Itália e na França.

Quanto a Portugal, a palavra balé será tomada como referência à dança realizada nos palcos portugueses[1].

3.1 Origem, características e desenvolvimento da Dança Teatral Italiana: *Ballo di saltatori, Balli in aria*.

O que virá a ser a dança teatral italiana do século XVIII – ou em outras palavras, a dança presente na Ópera de então –, parte de uma origem essencialmente virtuosística.

As *troupes* de comediantes e acrobatas no século XVII, conhecidos por suas habilidades físicas, e pela caracterização de personagens cômicos, emprestam à dança seu virtuosismo e sua interpretação pantomímica – elementos que serão marcantes no desenvolvimento da dança de palco italiana[2], que explora precisão rítmica e expressividade gestual.

Segundo Hansell (1988), a ascensão da dança teatral italiana remete-se ao desenvolvimento da ópera por mecenas de Veneza (por volta de 1640) que propõem uma nova abordagem ao contrapor o âmbito social urbano ao cortesão (reconhecido pela

[1] "Balés" (ou balé) será usado como termo atual para *Balli* (*Ballo*), presente também como *Baile* em alguns libretos que traziam a versão italiana e portuguesa lado a lado. Ver Guimarães (1996, v.2, p.430, 432, 464, 468, 470.)

[2] A dança teatral e os balés italianos são tratados como sinônimos na bibliografia consultada, ao menos até o desenvolvimento do *ballet d'action* proposto por Angiolini e Noverre.

enunciação de alegorias e símbolos da prática francesa), a função representativa à cerimonial, a separação entre espaço cênico e platéia. Também propõem a valorização do papel da música e o objetivo de expressar (e mover) afetos. Nesse sentido a criação de um estilo específico de dança teatral passou pela crescente demanda de profissionais – em detrimento da participação de nobres treinados – resultando na separação entre os espetáculos públicos e cortesãos, e evidenciando o caráter virtuosístico emprestado à dança[3].

Então na segunda metade do século XVII a dança de palco italiana já era considerada muito mais um complemento do que parte do espetáculo cantado. Assim, aparecia no fim dos atos (como *entr'acte*, em substituição aos *intermezzi cantati*) de forma mais ampla e independente, e acompanhada de música instrumental.

Ainda segundo a mesma autora, a dança teatral buscava também o contraste entre os sujeitos temáticos apresentados na ópera e aqueles explorados na dança, contrapondo temas sublimes e personagens heróicos do drama (mitológicos, pastorais ou aristocráticos) com elementos fantásticos (espíritos, fantasmas, monstros), exóticos (escravos, mouros), "tipos profissionais" (marinheiros, jardineiros, escultores), animais (urso, cavalo), personagens cômicos (bufões, máscaras da *commedia dell'arte*) e objetos inanimados (cartas, estátuas, móveis).

Esse caminho levou a dança a se separar progressivamente do drama cantado[4], e a ocupar um lugar cada vez mais estável e importante – o *ballo pantomimo* –, percorrendo assim um desenvolvimento paralelo à ópera, com a qual coexistiu, porém não tendo se desenvolvido nela, como aconteceu na França.

Sabe-se que já em 1740 a dança teatral era independente da ação do drama, de forma que pantomimas – entendidas como linguagem muda, como "arte de representar uma fábula trágica ou cômica através do gesto, da dança e da música" [5] –, eram usadas tanto nos

[3]*Tour de force*, *Ballo de saltatori*, *Bizzarri*, *Stravaganti*, *Balli in aria* são expressões usadas para caracterizar a dança teatral italiana, frequentemente encontradas nas citações de teóricos e críticos.

[4]A proposta dos Árcades da virada do século (de acordo com a reforma metastasiana) de suprimir os aspectos do maravilhoso e do cômico do gênero musical dramático polarizou ainda mais os contrastes entre ópera e dança, favorecendo significativamente a emancipação desta do contexto do "dramma per musica".

[5]Cf. Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* (1775) *apud* Lombardi (1998) p.117: "....l'*arte pantomima;* cioè l'arte di rappresentare uma favola trágica o comica col mezzo del

intervalos das óperas sérias quanto dos *drammi giocosi*. E o espaço dado às danças nos espetáculos operísticos ganhou tamanha importância que grandes mentores da ópera do século XVIII, como o libretista Metastasio, criticaram a inversão que se via em relação à primazia da dança em detrimento da ópera em si: "Hoje em dia os músicos e maestros... estão condenados em todos os teatros à constrangedora condição de servir de entremezes aos bailarinos, que ocupam atualmente a maior atenção do público e a maior parte dos espetáculos." [6]

A consagração da pantomima italiana na dança fixou-se na década de 40 e desenvolve-se, até cerca de 1765, pelo influxo (a partir de 1750) de bailarinos e coreógrafos com experiência fora da Itália. Da Áustria vieram Giuseppe Salamoni[7], Pierre-Bernard Michel[8], Pierre Alouard[9], Gasparo Angiolini[10], Vincenzo Galeotti[11] e Gennaro Magri[12]. Da

---

gesto, della danza e della musica". As traduções que se seguem são de minha autoria e contaram com o auxílio de meu orientador, Paulo Kühl.

[6] Pietro Metastasio, em carta a Farinelli (datada de 1º de Agosto de 1750), *apud* Hansell (1988, p.198): "Già a quest'ora i musici ed i maestri... sono per lo più condannati in tutti i teatri alla vergognosa condizione di servir d'inerrmezzi ai ballerini, che occupano ormai la maggiore attenzione del popolo e la maggior parte degli spettacoli".

[7] Cf.Hansell (1988, p.199), trabalhou em Viena (1748, 54-55, 57, 62-64), Londres (1746-47, 48-49), Stuttgart (1764-65), Milão (1751, 53-54, 56-57), Roma (1751-52), Veneza (1753). Seu filho, Giuseppe *di Portogallo* trabalhou em Londres (1746-47), Veneza (1747-48), Lisboa (1752-55), Turim (1759-60), Veneza (1761-1765, 1771-72), Roma (1762-63, 1765-67), Milão (1766-67, 1772-73) e Stuttgart (1764-65).

[8] Ibid., p.202, trabalhou sob direção de Giuseppe Salomoni *Portogallo* em Lisboa (1754) e Angiolini em Viena (1759). Na Itália se apresentou em Turim (1756-57), e foi coreógrafo em Veneza (1760-62), Roma (1761-62), Milão (1762) e Modena (1762-65).

[9] Ibid., loc. cit., encontram-se variações em libretos que trazem o nome Allouar, Aloardi, Alonard, Loard, Louair, Lovar, entre outros. Trabalhou em Turim (1736-41, 1751-54, 1757-58), Milão (1743-44, 1758-59, 1760-63), Parma (1759-60), Roma (1750-51, 1756-57, 1761-62) e Veneza (1758).

[10] Ibid., p.200, trabalhou em Veneza (1747-48, 1750), em Viena (durante quatro ou cinco anos com Hilverding, provavelmente a partir de 1752), e Turim (1756-57). Reconhecendo Hilverding como o verdadeiro mentor das reformas da dança, assumiu uma postura como o maior opositor de Noverre ao publicar suas críticas nas *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (1773). Sua influência, como será visto, contribuiu para a manutenção de uma tradição italiana da dança, virtuosística, acentuando o debate entre as duas correntes defendidas por ele e por Noverre e seus discípulos.

[11] Ibid., p.202, dançou em Viena (1760-61) sob direção de Angiolini, e seu período de maior atividade na Itália foi entre os anos de 1761-69 em Roma, Veneza, Milão, Turim e Bolonha, e entre 1772-74 em Veneza e Genova. Trabalhou em Londres (entre 1769 e 1772), se estabelecendo definitivamente em Copenhague em 1775.

[12] Magri, autor do importante tratado de dança *Trattato teorico-prattico di ballo* (1779), trabalhou sob direção de G. Angiolini em Viena (1759 e 1763-64). Na Itália trabalhou como coreógrafo em Veneza (1760-61), e foi *primo ballerino grottesco* em Roma (1761-62), Turim (1762-63, 1764-65, 1767-68) e Milão (1767).

França ou de centros sob influência francesa (como Stuttgart) vieram Gaetano Vestris[13], Jean Dauberval[14], Jean Antoine Terrades[15], Vincent Saunier[16], Jean-Baptiste Martin[17], Vincenzo Monari[18] e François Sauveterre[19].

Há uma tendência que aponta inicialmente para Turim como centro de acolhimento das influências francesas (entre 1730 e 1760). Posteriormente, este se desloca para Roma e, sobretudo, para Milão (entre as décadas de 60 e 70) que será o centro do balé pré-romântico do fim dos setecentos.

Esses profissionais – que transitaram nos principais centros de produção de dança teatral, trabalhando sob a orientação dos principais reformadores da dança –, contribuíram com propostas de renovação ao trazer para a Itália as inovações e experimentalismos de Franz Hilverding ("o estilo vienense") seguidos por Angiolini, e os balés de Noverre (de Paris, Lion e Stuttgart).

Franz Anton Hilverding (1710-1768) e seu discípulo Gasparo Angiolini (1731-1803), e Jean-Georges Noverre (1727-1810) vão propor soluções diferentes quanto ao tratamento da pantomima, inaugurando uma nova fase de questionamentos em torno dos quais se criou um intenso movimento de polarização que permeou e centralizou as

[13] Cf. Hansell (1988, p.201), era Italiano de nascença, trabalhou sobretudo em Paris, mas também em Turim (1754-55) e em Stuttgart, sob a influência de Noverre (de 1760 a 1766). Foi considerado o maior bailarino francês de sua geração.

[14] Ibid., loc.cit., Dauberval dançou sob a orientação de Noverre em Paris e em Stuttgart, e foi durante muito tempo o *premier danseur noble* da Ópera de Paris. No teatro régio foi coreógrafo em duas estações (de 1758-59, e de 1770-71).

[15] Ibid., loc. cit., trabalhou em Veneza como bailarino e coreógrafo (1755-92) e entre os anos 60 e 70, em Milão, Florença, Roma e Turim.

[16] Ibid., loc. cit., também trabalhou com Noverre por volta de 1750. Trabalhou como coreógrafo em Turim (1755-56, 1760-61), depois em Viena (com Hilverding de 1756-57), Milão (1759-60), Parma (1763). Depois ficou mais ativo na França, tendo trabalhado mais uma vez em Viena (1775-76) e Stuttgart (1776-67).

[17] Ibid., p.202, trabalhou em Bolonha (1760, 1770, 1772), Roma (1764), Veneza (1765, 1770, 1776), Turim (1776) e Milão (1770 e 1774). Representante da tradição francesa, utilizava o balé em forma de *divertissements.*

[18] Ibid., loc. cit., trabalhou em Veneza (1753-1755), foi a Stuttgart provavelmente no início da década de 60, sob direção de Noverre. Retornou a Veneza (1763-64), trabalhando também em Florença e Milão (1764). Mais uma vez em Stuttgart (em fins de 1767), continuou a trabalhar ativamente nos teatros italianos por cerca de quinze anos.

[19] Ibid., p. 195, há uma variação considerável do nome do coreógrafo que aparece também nos libretos como SAVVETERRE, SOVUTERRE, SAUTER, SOUTER. Aparece pela primeira vez nos libretos venezianos de 1738-39 do Teatro S. Giovanni Grisostomo. Trabalhou em Stuttgart (1758-61), Turim (1741 e 1750), Florença (1743, 1746-47), Milão (1746, 1748, 1752-53, 1755-56, 1763, 1765), Veneza (1749, 1750-51, 1763-66) e Portugal (no Teatro Real de Lisboa de 1767 até sua morte em 1775).

principais discussões sobre as transformações da Ópera da segunda metade do século XVIII, reveladas em cartas, ensaios, críticas e tratados que evidenciam e sustentam essas discussões, apoiando ou refutando essas correntes estilísticas.

Antes de tratar essas diferenças com maior propriedade, retomarei as características da dança teatral quanto ao aspecto musical (e suas transformações).

Sabe-se que na Itália, segundo Hansell (1988), as músicas que acompanhavam o espetáculo de dança já não faziam mais parte da partitura da obra a partir da segunda metade do século XVII, como também não o fazem os seus compositores que deixam de ser identificados nos libretos do final dos seiscentos. A responsabilidade pela música de dança passa a ser de alguns músicos ligados aos teatros – geralmente os violinistas da orquestra, tratados em geral anonimamente –, que ou elaboravam novas peças musicais (registradas em partes separadas), ou rearranjavam músicas de dança já conhecidas que os coreógrafos podiam ter em mãos.

A autora também revela que essas peças musicais teriam relação com a música orquestral destinada às danças da corte segundo a tradição francesa[20] (como bourrés, gavotas, minueto e chaconas francesas), as quais predominaram no palco italiano como acompanhamento das cenas acrobáticas e pantomímicas também ao longo do século XVIII.

Nesse sentido encontramos vários títulos associados à música de dança francesa no tratado de Gregorio Lambranzi (1716)[21] em que apareçem *Entre, Sarabande, Folie d'Espagne, Bouree/Bourre, Riguadon, Corrente, Lours, Chicona, Galiarda* e *Menuet*.

No capítulo 6 de Magri (1779, p.22) intitulado *Della Cadenza*, o autor apresenta algumas informações interessantes sobre a aplicação dos tempos binários e ternários nas danças teatrais em relação, respectivamente, à *Giga*, *Gavotta*, *Alemanda* – danças mais rápidas, de *tempo più allegro* –, e *Ciacconia*, *Follia* e *Amabile* – danças de andamento mais moderado, *più largo*. A seguir comenta algumas fórmulas de compasso usadas em certas

[20] A influência da tradição francesa na dança teatral italiana será explorada no item 3.3.
[21] O tratado de Lambranzi será explorado no item 3.3.

danças de caráter: 3/4 para as *furie* [22], 12/8 para a *Entrata grave*, *Loure* e *Passacaglie*, e 2/4 *larghetto* usado pelos *ballerini grotteschi sbalzante* [23].

Finaliza com uma descrição de uma cena em que tomam parte Bóreas, Flora e Zéfiro. As mudanças de ação são acompanhadas na música por mudanças de andamento e caráter, e na dança por variações de passos e gestos do *Ballerino* que deve expressar o caráter relacionado.

Assim descreve o autor:

> ... imaginemos Bóreas apaixonado por Flora (que por sua vez o desdenha porque ama Zéfiro). Ela foge e Bóreas a persegue. Aqui é preciso uma música *assai furiosa*, e um excelente bailarino que se utilizará de vários passos e ações que exprimam o caráter, em perfeita harmonia com a qualidade da música; ele a captura e Flora cai exausta; as flores languescem e por onde passa Bóreas os pequenos Zéfiros, situados em vários *Tableaux* [quadros ou cenas], ficam pasmados. Bóreas alcança Flora, pára, e coloca-se em *attitude*: aqui a música deve ser sincopada, ou pausada, e sendo assim, a variedade de passos não tem lugar, mas deve-se preencher a ação com mais poses que passos. Retoma-se a perseguição, o *furioso* inicial é repetido e assim alternadamente com este claro-escuro da harmonia, os passos de dança serão adaptados e a dança será realizada segundo a arte, plena de ação, rica em variedade, sendo impossível não obter o aplauso do espectador. [24]

No que tange à execução musical, Hansell (1988) indica uma informação precisa quanto à orquestração das peças musicais que acompanhavam a dança teatral, ao menos realizadas em Turim, um grande centro de produção de óperas e balés de então: em 1747, no Teatro Régio, dos 47 músicos da orquestra não tomavam parte da execução musical do balé os dois cravistas, o primeiro violino, o primeiro oboé, o primeiro fagote, o

[22] Criaturas mitológicas que habitam o submundo.

[23] Como será discutido adiante, no item 3.4, a denominação *ballerini grotteschi* se refere a um dos três tipos de bailarinos relacionados ao caráter de dança teatral que realizavam, no caso o da dança grotesca.

[24] Magri (1779, p. 24): "Fingiamo Borea, che invaghito di Flora, la quale lo sdegna, per amor di Zeffiro, essa fuge, e Borea la siegue, in questo vi deve essere una Musica assai furiosa, ed il bravo Ballerino la riempiedi una variata moltitudine di passi, ed azioni esprimenti il carattere, e che abiiano perfetta armonia con la qualità della Musica; la raggiunge, e Flora soprafatta cade a terra; i Fiori languiscono, i Zeffirettl per dove passa Borea tutti tramortiti, in vari *Tableaux* situati, Borea raggiunge Flora, si ferma, e resta in attitudine, quì la Musica deve esser *sincupata*, o *pausata*, ecco, che la moltitudine de passi non ha luogo, ma riempir si deve la cadenza più dagli atteggi, che da passi. Si ripiglia la fuga, va replicato il furioso, e così alternativamente con questo chiaro oscuro dell'armonia si adattano i passi, ed il ballo sará fatto secondo l'arte, pieno di azione, ricco di varietà, e non potrà non ottenere l' applauso de' spettatori".

primeiro violoncelo, o primeiro contrabaixo e o primeiro dos segundos violinos.[25] Porém o processo de ascensão da dança teatral e o rigor crescente no tratamento da execução musical dos balés acabaram por absorver todos os músicos da orquestra, levando inclusive à criação do posto fixo e bem remunerado nas orquestras italianas do *primo violino per i balli* também conhecido como *suonatore di balli*.

Mas a escassez de uma documentação musical propriamente dita mais ampla, que abarque as manifestações que ocorriam também em outros grandes centros de produção operística na Itália, não permite uma compreensão do fenômeno como um todo. Os poucos registros de música de dança para o espetáculo da ópera só podem elucidar a questão quando já se trata da segunda metade do século XVIII, e exigiriam uma investigação mais criteriosa, não condizente com as limitações deste trabalho. Assim, para evitar generalizações que, tomando a parte pelo todo, podem de fato deformar e diminuir a importância das variações e particularidades que podem ser reveladas num estudo mais minucioso, optou-se por explorar outras referências bem documentadas que também trazem à tona um importante conhecimento sobre outros aspectos da dança teatral italiana, a saber: tratados e ensaios sobre a história da dança, iconografia e tratados de dança da corte italiana.

Essas obras acompanharam as transformações da dança teatral ao longo do século XVIII, e registraram em maior ou menor grau informações valiosas sobre algumas de suas características, como: sua importância na ópera; os elementos do espetáculo cênico (cenário e vestimentas) e técnicos (tipos de passos, saltos, gestos e movimentos); e seus diferentes tipos (caráter sério, cômico/*mezzo-carattere* e grotesco). Falam também sobre a formação artístico-intelectual dos bailarinos, as comparações feitas em relação ao modelo francês de balé, a importância da composição musical para a dança, a expressividade da dança associada à pantomima, o entendimento da dança como arte imitativa, e finalmente sobre as diferentes correntes reformadoras da dança teatral, lideradas por Hilverding-Angiolini e Noverre.

[25] Cf. Hansell (1988, p.213), uma documentação mais tardia das óperas e balés do Teatro Régio de Turim encontra-se bastante completa, e está conservada no Conservatorio de Santa Cecilia (em Roma) numa coleção manuscrita de música para 90 balés de *entr'actes* seguida de 30 óperas realizadas em Turim, de 1747 a 1762, em que predominam as tonalidades maiores.

Analisando alguns desses documentos, encontramos no tratado do Padre Jacopo Martello (1665-1727) [26] a característica virtuosística da "dança aérea" italiana: "... vibra-se no ar e, nele realizando agilíssimas "capriole" [giros, saltos], restitui-se [ao chão] em ponta de pé rapidamente e em silêncio." [27]

Mais adiante informa, quanto à vestimenta, que enquanto os bailarinos franceses vestem "mais ornamentado, mais bizarro [exagerado, elaborado]", os italianos preferem o "mais liso e leve" [28]. Essa informação ainda é sustentada por um bailarino e coreógrafo, Giovanni-Andrea Gallini (1728-1805) [29] que no seu *A Treatise on the Art of Dancing* (1772, p.129) revela: "Os Franceses são notoriamente equivocados por exagerar na vestimenta dos seus personagens" [30].

Seguindo a corrente que qualifica a dança teatral italiana como virtuosística, Giambattista Dufort[31] – na seção *Avviso a chi legge* de seu *Trattato de balo nobile* (1728), refere-se à dança teatral como mais adequada aos profissionais pelas dificuldades técnicas que envolvem a realização dos passos, saltos e giros:

> ...aquela [dança] do Teatro, pelo redobramento dos passos batidos, giros ou saltos, torna a dança muito cansativa. Ela não serve, nem deve servir se não aos profissionais de dança, dos quais são poucos os que têm sucesso no Teatro, sendo consequentemente muito apreciados. E, pelo contrário, a dança do salão, ou das festas... é bem menos cansativa do que aquela do Teatro. Serve às Damas, Cavalheiros, e outras pessoas de boas maneiras... [32]

---

[26] Poeta, dramaturgo e libretista italiano, frequentou a *Accademia dell' Arcadia* à qual se associou em 1698 sob o pseudônimo de *Mirtillo Dianidio*. Em 1713 esteve em Versalhes onde pôde conhecer de perto o *ballet noble* francês e o estilo denominado balé *terre-à-terre*.

[27] Martello (1715 *apud* Hansell, 1988, p. 187) "... si vibra nell'aria e, trinciate in essa agilissime capriole, si restituisce in punta di piè leggerissimamente sul piano...".

[28] Ibidem, p. 191: "più ricco e più bizarro" e "più liscio e leggiero".

[29] Giovanni Andrea Battista Gallini (bailarino, coreógrafo e empresário), trabalhou em Paris e Londres onde coreografou e dançou em balés de diversas produções de óperas. Foi duas vezes diretor do Teatro Real de Londres (entre 1785-89) e escreveu dois importantes tratados de dança: *A Treatise on the Art of Dancing* (1772) e *Critical observations on the art of dancing* (c.1770).

[30] "The French are notoriously faulty in over-dressing their characters".

[31] Bailarino e mestre de dança representante da escola francesa fundada por Pierre Beauchamp (1636-1705) e Louis-Guillaume Pécour (c.1651 – 1729) – mestres colaboradores de Lully – se estabeleceu na corte de Nápoles na primeira década do século XVIII Qcomo *maestro di ballo del Ducale Collegio de' Nobili di Parma* de 1709 a 1713. Dirigiu a dança do Teatro de São Bartolomeu em 1718 e compôs balés para várias óperas, incluindo o *La fede riconosciuta* (1710) de Alessandro Scarlatti.

[32] "... quella da Teatro, per lo radoppiamento de' passi batuti, capriolati o pirolati, si rende assai faticosa ballare. Ella non serve, nè dovrebbe servire se non a' Professori di Ballo, de' quali riuscendone per lo

Com respeito ao recurso expressivo na dança, e pela leitura das fontes primárias consultadas, observa-se que há uma tendência da tradadística, no avançar do século, a insistir no reconhecimento da importância de uma qualidade expressiva na dança que ultrapasse o virtuosismo técnico. Certamente a separação progressiva da dança teatral em relação ao drama e sua utilização para representar temas sem o suporte da palavra recitada ou cantada – como se acredita que tenha sido o modelo de associação entre dança e poesia na antiguidade clássica –, exigiram transformações na arte que pudessem sustentá-la como gênero que ainda tateava inovações.

Assim é consenso (na Itália) considerar a pantomima o veículo para sua manifestação expressiva, cujo objetivo é excitar na platéia os diferentes afetos. A ação é representada pelo pantomimo através do movimento, do gesto, de maneira a representar com verdade dramática o sujeito que se pretende imitar, e assim colocar em evidência uma variedade de afetos e estados de espírito que, reconhecidos pela semelhança, em simpatia movem o afeto do espectador.

Essa nova forma de comunicação expressiva, e o entendimento da pantomima como arte independente da palavra, como linguagem, como arte imitativa[33] leva alguns autores a estabelecer uma estreita comparação à Poesia.

Stefano Arteaga[34] em seu *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* (1785, v.2, p.212) , declara que "a arte pantomímica é capaz de teoria fundamentada, à altura das outras faculdades, e poderia escrever para si, com propriedade, a retórica e a poética dos bailarinos, como Aristóteles e Horácio escreveram aquelas dos poetas e dos oradores".[35]

Teatro assai pochi, vengono in conseguenza a farsi molto preggiare. E per contrario la Danza da Sala, o da Festino..., è assai men faticosa di quella da Teatro. Servie alle Dame, Cavalieri, ed altre gentili persone...".

[33] Já na Poética de Aristóteles a dança está entre as artes miméticas. Posteriormente, e particularmente no século XVIII, o tema é extensamente discutido por vários autores. Segundo Arteaga (1785, p. 207), "Considerata in genere come un arte rappresentativa la pantomima è precisamente soggetta alle leggi stesse alle quali soggiacciono tutte le arti d'imitazione".

[34] Stefano Arteaga (1747-1799), jesuíta espanhol, recebeu asilo na Itália no período de perseguição religiosa espanhola aos jesuítas. Viveu em Bolonha onde publicou seu tratado *Le Rivoluzioni*, o primeiro tratado crítico sobre a história da Ópera.

[35] "... che l' arte pantomimica è capace di teoria ragionata al paro delle altre facoltà, e che potrebbe acconciamente scrivesi la retorica e la poetica de' ballerini, come Aristotile e Orazio hanno scritto quelle de' poeti e degli oratori".

Nesse sentido Magri (op. cit.) também faz sua comparação quando se expressa: "Assim como a poesia é uma pintura que fala, também a dança é uma poesia que se move."[36]

A aplicação da pantomima no *melodrama* – acompanhando constantemente a poesia por todo o tempo que dura a ação, ou apenas em determinadas ocasiões, ou ainda como um *intermezzo* –, e a escolha do tema – se alegóricos[37], ou mitológicos, ou heróicos, ou bufos – promoveram algumas divergências entre os autores. Mas a importância do seu domínio é consensual. E para alguns a aplicação dessa técnica expressiva não só ao corpo, mas também à face, seria fundamental, como declara Gallini [38]:

> Na dança, as posturas, gestos, e movimentos também derivam seus princípios da natureza, tanto se eles caracterizam alegria, raiva, ou afeição, numa expressão corporal respectivamente apropriada aos diferentes afetos da alma... a sua expressão deveria ser pantomimicamente difundida por todo o corpo, incluindo especialmente a face.
>
> ... deixemos a natureza, em tudo, ser a guia da arte; e deixemos a arte, em tudo, buscar a imitação da natureza. [39]

O domínio da arte pantomímica estaria construído sobre uma sólida base de várias ciências envolvidas, ou como aponta Magri (1779): "... alguma noção de poesia, de geometria, música, história, geografia, e mitologia; e são essas as faculdades solicitadas." [40]. Nesse sentido consideram essencial uma formação intelectualizada e humanística do

---

[36] Magri (1779, p.13): "Siccome la poesia è una pittura parlante, così la danza è una poesia moventesi.". Ver seção *Avvertimento al cortese lettore*, v.1.

[37] Alguns exemplos de alegorias citadas: o Riso, o Medo, o Ódio, a Verdade, a Alegria, a Curiosidade, entre outros.

[38] O autor trabalhou em Londres, um dos grandes centros de dança de então. Suas idéias ecoam as propostas de seu antecessor, John Weaver, quanto à importância da expressão fisionômica.

[39] Gallini (1772, p.51 e p.267) respectivamente: "In Dancing, the attitudes, gestures, and motions derive also their principle from nature, whether they caracterise joy, rage, or affection, in the bodily expression respectively appropriated to the different affections of the soul… the expression of it should be pantomimically diffused trough the whole body, the face especially included."; "…let nature, in everything, be the guide of art; and let the art, in everything, aim at imitating nature."

[40] Magri (op. cit, p. 13): "… qualche tintura di poesia, di geometria, musica, storia, filosofia, geografia, e mitologia; e son queste le facoltà che richiesi."

O autor também dedica um capítulo para descrever as qualidades dos bailarinos (*Delle qualitá del Ballerino*, *Parte Prima*, *Capitolo III*, p.16 e 17), em que uma vez mais aponta a necessidade de conhecer várias ciências. Porém desta vez, apóia-se textualmente num autor clássico, Luciano de Samosata

bailarino – *ballerino*, e não o *ballante* ou *danzatore*[41] – que deveria ter, além das habilidades técnicas, um amplo conhecimento sobre Poesia[42], Geometria[43], Música[44], História[45], Filosofia, Geografia e Mitologia, além de Pintura e Escultura[46].

Gennaro Magri, um dos maiores bailarinos de seu tempo, ao explorar a contribuição em particular de cada ciência, demonstra absoluta coerência com as propostas de Hilverding-Angiolini que defendem, entre outros: a aplicação dos preceitos imitativos

---

(participante da segunda escola sofística, teve sua obra traduzida para *Della Danza, Dialogo di Luciano com annotazioni*, realizada por Gaspero Pecchioni em 1779):

"Luciano, no Diálogo sobre a Dança, quer que um bailarino tenha a inteligência da Poesia, da Geometria, da Música, da Filosofia. É preciso que o bailarino pantomimo conheça a Poesia, a Geometria, a Música, a Filosofia, a História, e a fábula, que ele saiba exprimir as paixões os movimentos da alma, que ele empreste da Pintura e da Escultura as diversas posturas e capacidades [...]. Este dançarino também deve saber explicar particularmente as concepções da alma e revelar os sentimentos pelos gestos e pelos movimentos do corpo: enfim ele deve ter o segredo de observar em tudo aquilo que convém (que chamamos de Decoro) e com este ser sutil, inventivo, judicioso, e ter um ouvido muito delicado. Luciano da Dança."

["Luciano nel Dialogo su la Danza vuole; che un Ballerino abbia l'intelligenza della Poesia, della Geomatria, della Musica, della Filosofia. *Il faut que le Danseur Pantomime connoisse la Poesie, la Géometrie, la Musique,la Philosophie, l'Historie, e la fable, qu'il sache exprimer les passions, et les mouvements de l'âme, que il emprunte de la Peinture, et de la Sculpture, les differentes postures, et countenances* [...]. *Ce Danseur doit savoir aussi particuliérement expliquer les conceptions de l'âme, et Découvrir les sentiments par les gestes, et les mouvements du Corps: enfin il doit avoir le secret de voir partout ce qui convient (qu'on appelle le Décorum) et avec cela être subtil, inventif, judicieux, et avoir l'oreille très delicate.* Lucien de la Danze"].

[41] Os termos *Ballerino*, *Ballante* e *Danzatore* são apontados por Magri e, segundo Skeaping (1988, p.35), se referem respectivamente ao bailarino mestre da arte (profissional), ao dançarino em geral (aí também incluindo aqueles não treinados academicamente, como os 'folk dancers'), e àqueles que se dedicam à dança não teatral, de corte (nobres, por exemplo).

[42] Cf. Lombardi (1998, p.223), Matteo Borsa em seu *Saggio Filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera* (1782-1783), *lettera seconda*, sugere o estudo da poética de Horácio. Segundo Magri (op. cit., p. 17): "Da Poesia, para a invenção e para trama dos balés, compô-los de caracteres verossímeis, com ornamentos episódicos, naturais na ação, observar rigorosamente as quatro unidades da cena, ou seja, de lugar, de ação, de caráter, e de tempo: nada menos que aquelas observadas pelos verdadeiros e ilustres poetas de Tragédias, de Dramas Musicais, e de Comédias ..." / "Di Poesia per l'invenzione, e tessitura de'balli, componerli di verisimili caratteri, con ornamenti episodici, naturali nell'azione, osservar rigorosamente le quattro *Unità* della *Scena*, o sia del *luogo*, dell'*azione*, del *carattere*, e del *tempo*: niente meno di quelle, che osservano i veri, ed illustri Poeti di Tragedie, Drammi Musicali, e Commedie".

[43] Segundo Magri (1779, p. 17): "Da Geometria, para as proporções justas e medidas das figuras." ["Di Geometria per le giuste proporzioni, e misure delle figure."]

[44]Ibid., loc. cit.: "Da Música, para bem adaptar o andamento, a pulsação aos passos, de modo que seja expressiva a representação, alternando o patético com o alegre, de acordo com (segundo) as paixões da ação." ["Di Musica per adattar bene il tempo, e le battute a passi, che sia esprimente la rappresentanza, alternate il patetico con l'allegro, secondo le passioni dell'azione."]

[45] Ibid., loc. cit.: "Da fábula e da história, para tecer os argumentos com as qualidades ensinadas pela Poesia." ["Di favola, e di storia, per tesser gli argomenti con la qualità dalla Poesia insegnate."].

[46] Ibid., loc. cit.: "Da Pintura e da Escultura, para as diversas posições, para ligar os grupos, para formar os quadros, chamados *Tableaux* em termos artísticos." ["Della Pintura, e della Scultura per i diversi attaggiamenti, per ligare i groppi, per formare i quadri, detti in termine dell'arte *Tableaux.*"].

Aristotélicos que regem a ação nos espetáculos teatrais[47] (através das unidades de lugar, ação, caráter e tempo) [48]; o equilíbrio das formas geométricas; a utilização da música a serviço da dança (e daí a opção por modelos tradicionais que, em termos de construção rítmica e fraseológica, facilitam a distribuição dos passos na pulsação musical).

Magri, cuja primeira participação como bailarino se deu em Nápoles (1755), atuou sob a direção de Gasparo Angiolini em Viena, fez parte dos *primi ballerini* (os principais bailarinos do corpo de balé) de Veneza, e foi *primo ballerino grottesco* em Roma, Torino e Milão.

Como será visto adiante no item 3.4, essa qualificação de *ballerino grottesco* está associada à prática da dança acrobática e virtuosa italiana, criticada pelos franceses ou por partidários do modelo francês (incluindo italianos), defensores de uma concepção de dança teatral que se manifesta em diversos aspectos de maneira oposta à linha da qual faz parte o autor acima.

3.2 Origem, características e desenvolvimento do Balé Francês: *belle dance, dance noble, serieuse, terre-à-terre.*

Na França o desenvolvimento da dança no espetáculo dramático tem sua origem direta nas danças da corte (*ballet de cour*) que ganharam um status privilegiado e um desenvolvimento técnico-gestual codificado sob o reinado de Luis XIV (1638 – 1715). O refinamento gestual, o equilíbrio das formas, a elegância e domínio dos passos são constantemente pronunciados por diversos autores contemporâneos em publicações que percorrem os séculos XVII e XVIII.

Com a criação da *Académie de Danse*, em 1661, a dança passa a ser promovida enquanto formação profissional, o que afetou diretamente a complexidade das coreografias

[47] Como na tradição francesa.

[48] Arteaga (1785, p.210), também se manisfesta a favor da unidade clássica quando declara: "*Conveniente, che nell' addattare ai personaggi i rispettivi gesti abbia sempre in vista l' indole della passione, i caratteri, il tempo, il luogo e le circostanze*". Gallini (1772, p. 263- 264) menciona também as três partes que devem estruturar quaisquer composições teatrais ("the *exposicion, the plot, the unravelment*").

realizadas nas óperas escritas por Lully[49] – ele também um excelente bailarino – responsável pelo desenvolvimento de outros gêneros em que a dança tomava parte: a *tragédie-lyrique*[50] e a *comédie-ballet*[51].

Esse fator não impediu que alguns membros da nobreza participassem dançando nas óperas do fim do século XVII, especialmente as danças consideradas menos virtuosísticas[52], porém pouco a pouco os bailarinos profissionais ocuparam definitivamente a função coreográfica nos espetáculos realizando coreografias de *bourrés*, *canaries*, *chaconnes*, *courantes*, *gavottes*, *gigues*, *loures*, *menuets*, *passacailles*, *passepieds* e *sarabandes*.

Na França, os balés integravam o espetáculo cantado e estavam associados ao desenvolvimento temático do drama, de forma que muitas vezes – além da intervenção dos *divertissements*[53]– eram acompanhados pelos corais que intervinham na ação. Essa

[49] Jean-Baptiste Lully (1632-1687) iniciou seus serviços na corte de Luis XIV em 1653, e em 1672 foi nomeado diretor da Académie Royale de Musique (na verdade a mesma Académie d'Opéra fundada anteriormente em 1699).

[50] A Tragédie-lyrique associava música instrumental, vocal, e dança nos moldes considerados da antiguidade clássica. Neste gênero – apresentado por um prólogo e 5 atos com temas sérios ou heróicos – trabalhou ativamente com o poeta Philippe Quinault que escrevia os libretos, e com o mestre de dança Pierre de Beauchamp (1636-1705) responsável por criar as coreografias e notá-las segundo o sistema desenvolvido por ele e Raoul-Auger Feuillet (c1653–c1709).

[51] Associado à Molière, Lully escreveu oito peças do gênero em que as danças ocorriam interpoladas na ação dramática. Na Opéra-ballet, gênero que se desenvolveu pelos *entrées* de dança do início do século XVII, cabem também os elementos cômicos que Lully baniu da *Tragédie*. Há mais danças que na *Tragédie*, dispostas de forma independente após o prólogo, e os temas não são necessariamente baseados na mitologia. Exemplos significativos do gênero são *L' Europa Galante* (1697) e *Le Saisons* (1695) de A. Campra, *Les élémens* (1721) de Destouches e *Les Indes Galantes* (1735) e *Les Fêtes d' Hébé* (1739) de J.P. Rameau.

[52] Há vários exemplos de coreografias que citam o nome dos nobres que realizaram uma dança específica numa ópera, por exemplo, *Passacaille pour une femme – Dancée par Mlle. Subligny à l'Opera de Scilla* (do *Recueil de Dances contenant um três grand nombres des meillieures Entrées de Ballet de Mr. Pecour*, 1704).

[53] Os *divertissements* constituíam-se de uma série de entradas (*entrées*) compostas de movimentos diversos que envolvia formações diferentes de bailarinos, representadas em ambientes que exploravam elementos rústicos, exóticos e bestiais, em que cabia inclusive a participação de animais.
Segundo definição de Compan (1787, p.140), *Dictionnaire de danse*: "É como chamamos a certas coletâneas de dança e de canções que em Paris, via de regra, são inseridas em cada ato de uma ópera, seja um Balé ou uma Tragédia. Esse conjunto de danças se sucede sem sujeito ou ligação entre elas, e nem mesmo com a ação principal... Mas essa falta de sujeito e ligação não deve jamais acontecer na Cena, nem mesmo na representação de um Balé, onde tudo deve estar conectado pela ação interna que sustenta a atenção e desperta o interesse no espectador." / "C'est le nom qu' on donnne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie. Ces suites de Danse se succèdent sans sujet ni liaison entre elles, ni avec l'action principale... Mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scène, pas même dans la représentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action secrette qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au spectateur". A tradução é minha.

diferença crucial, quanto à abordagem da dança na ópera pelos franceses, define claramente um aspecto musical que marca o estilo francês.

Importante é também ressaltar que, durante boa parte do século XVIII as coreografias dos balés ainda eram notadas, uma característica que revela o quão fixos eram os movimentos e passos, o quanto não havia liberdade para um improviso pantomímico tão empregado pelos italianos (Figuras 61 e 62):

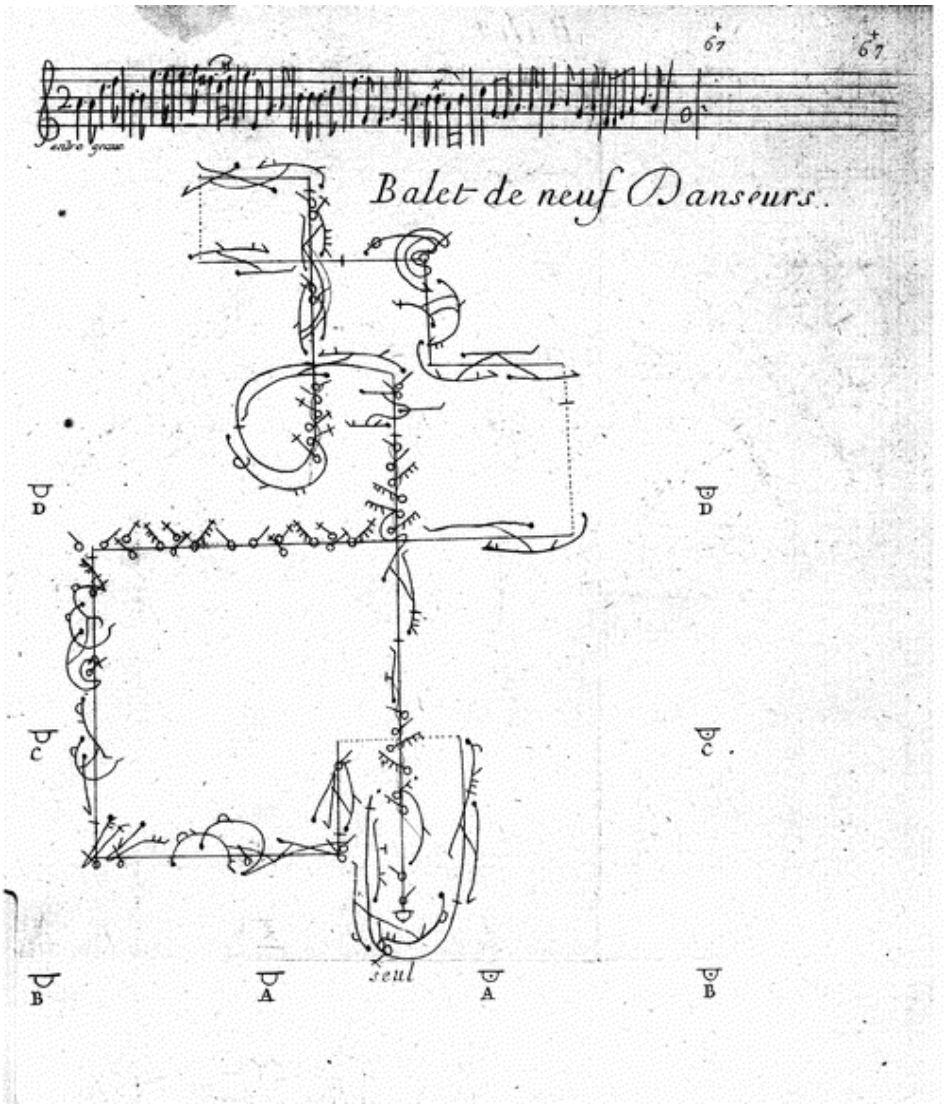


Figura 61 – "Balet de Neufs Danseurs". Segundo notação de Feuillet, as letras (de A a D) representam os pares que estão em posição espelhada enquanto um solista dança (*seul*). Ver na parte inferior central da coreografia.
Fonte: *Recueil de Danses composées par Mr.Feuillet* (1709, p. 67).

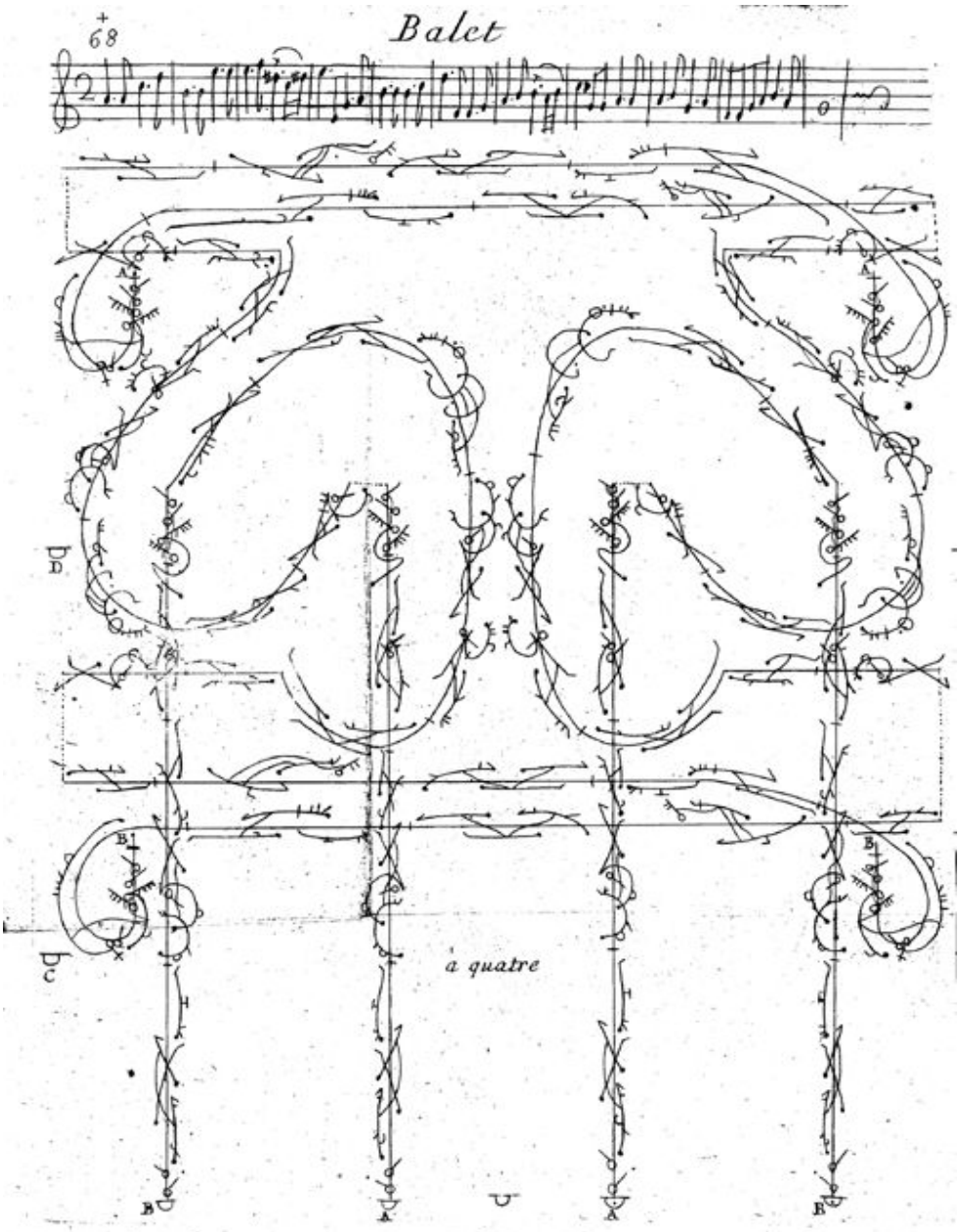


Figura 62 – "Balet de Neufs Danseurs", Cont., p. 68. Aqui os pares dançam enquanto o solista permanece posicionado.
Fonte: *Recueil de Danses composées par Mr.Feuillet* (1709, p.68).

De forma geral, a utilização de alegorias e temas mitológicos, a participação de nobres dançando, a composição musical dos balés pelo compositor da ópera, a homogeneidade de passos e gestos (em contraposição à variedade expressiva da

pantomima), e a notação coreográfica colocam a dança francesa em posição estética diametralmente oposta à italiana[54], o que não impediu, todavia, que elementos franceses fossem absorvidos e adaptados na trajetória percorrida pela dança teatral italiana, como serão vistos a seguir.

3.3 Influência Francesa na Dança Teatral Italiana: técnica da *noble danse*, músicas das pantomimas, coreógrafos e bailarinos treinados segundo tradição francesa.

A Itália recebe, em maior grau, a influência da tradição francesa na dança tanto pela música que servia de fundo às pantomimas, e pelo emprego de passos da técnica do balé francês, quanto em menor grau, pelos coreógrafos requisitados.

Conforme Hansell (op. cit, p.194) havia a preferência de alguns teatros italianos em contratar coreógrafos franceses, como Jean-Marie Leclair[55] e François Antoine Mione, que trabalharam no teatro régio de Turim na primeira metade do século XVIII.

Essa tendência porém era isolada, e ao fim da metade do século pouquíssimos coreógrafos (e bailarinos) franceses eram empregados, e não sem reserva. Mas citando Magri (op. cit., p. 10), que se denomina um *Maestro di Ballo de'Reali Divertimenti*, é graça aos franceses que a dança atingiu sua perfeição:

> Mesmo que os Italianos tenham orgulho da invenção da Dança regrada, todavia não a levaram à perfeição, e ainda que dançassem em concordância com o andamento da música os passos eram tão forçados e pesados que, se se pusesse em cena seu caráter, seria o mais lépido e grotesco pantomimo... Aos franceses somos devedores pela lindeza em que está o balé no presente. Eles o aperfeiçoaram em torno do bom gosto. Eles ilustraram o teatro com este surpreendente e agradável espetáculo. Eles enobreceram as salas com este majestoso e brilhante divertimento, que tem lugar não apenas nas reuniões nobres e civilizadas, mas faz também a maior e principal diversão nas cortes soberanas.

[54] Cf. Hansell (1988, p.190), a pantomima na França passou por alguma experimentação, como na representação de *Horace* de Corneille (entre 1714 e 1715, patrocinado pela duquesa del Maine no castelo de Sceaux) executada pelos bailarinos Jean Ballon e Françoise Prévost.

[55] Jean-Marie Leclair (1697-1764) ficou mais célebre como compositor e violinista virtuose.

> De onde, vendo a preeminência desta diversão, apliquei-me para dar as verdadeiras e rigorosas regras da Dança, tanto a teatral... [56]

De forma diversa ao tratamento dado à dança na ópera francesa [57] – como apontado –, na Itália a dança não tomava parte do espetáculo cantado, e era apresentada no fim dos atos, de forma independente. O modelo francês de *divertissements* dançados no corpo da ópera gerava uma antipatia e resistência, o que ainda assim não impediu a sua realização, porém de forma esparsa, em território italiano,[58].

Outro aspecto a ser considerado é a predileção, na Itália, pelos contrastes entre personagens sérios da ópera versus os de caráter cômico da dança, o que também não afastou a possibilidade de apresentação de algumas danças nobres (como Chaconas) no fim dos atos de óperas sérias, celebrando os personagens principais do drama[59].

O que se nota não é uma influência propriamente dita, com o sentido de conduzir a transformações no tratamento italiano da dança, mas uma aceitação de modelos e elementos franceses que passam a coexistir e compartilhar o espaço dado à dança nos palcos italianos. E a maior evidência de que elementos da dança francesa co-participavam da concepção de dança teatral italiana, dividindo o palco com a dança acrobática e pantomímica nos *entre'actes*, está no tratado de Gregorio Lambranzi (op.cit.) –, o único registro iconográfico de dança teatral do século XVIII (Figura 63):

---

[56] "Sebben meritan gl' Italiani il primo vanto dell'invenzione della Danza regolata, tuttavia non la portaro a perfezione, e ebenchè ballavano in cadenza di Musica, erano i passi così sforzati, e caricati, che se si mettesse il loro carattere in scena sarebbe il più lepido, e grottesco Pantomimo...Alli Francesi siam tenuti della lindura, in cui è posto il ballo al presente. Essi lo hanno ripulito al tornio del buon gusto. Essi hanno illustrato i Teatri com questo sorprendente, e dilettevole spattacolo. Essi hanno nobilitato le Sale com questo maestoso, e brillante divertimento, che ha luogo non solo nelle nobili, e civili adunanze; ma fa pure la maggiore, e principal gala nelle Corti Sovrane: onde io vedendo la preminenza a questo diversivo mi vi sono applicato per dare le vere strette regole della Danza sì Teatrale...".

[57] Como será visto a seguir, a polarização entre as diferenças no tratamento da música e da ópera pelos franceses e italianos (aí incluindos-e a dança) virá à tona com Raguenet, em 1702.

[58] Cf. Hansell (op. cit, p.177), o modelo de *divertissements* foi aplicado nas seguintes óperas: *Ifigenia in Tauride* (autoria de Tratetta, apresentado em 1760) e *Guglielmo Tell* (autoria de Rossini, apresentado nos anos 1830 e 1840). A autora também cita a corte burbônica de Parma (na metade do século XVII) e o Teatro de S. Carlo em Nápolis (entre os séculos XVII e XVIII) como duas exceções para a realização da fusão entre balé e ópera na Itália.

[59] Ibid., loc. cit.

Figura 63 – "Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali".
Fonte: Lambranzi (1716, Capa). Disponível em http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae00a.jpg Acesso em 18 de Maio de 2010. [60]

Neste, o autor – mestre de dança que atuou na Itália, França e Alemanha, e que se apresenta como "*maestro dei balli ridiculi e serij, in aria e in terra*" – ilustra em várias

[60] Nota-se no canto superior esquerdo uma notação coreográfica segundo o sistema de Feuillet.

pranchas de autoria de Johann Georg Puschner (para as quais pousou como modelo) cenas independentes de diversos personagens em atuação que representam os tipos de dança qualificados na época como séria, cômica e grotesca.

Cada quadro, acompanhado por uma melodia escrita no topo (a maior parte de sua autoria), evidencia cenários distintos, vestimentas e gestos que imprimem visualmente o caráter da dança apresentada. E é na descrição da cena, que ocupa a parte inferior do quadro, que o autor apresenta alguns passos de dança conhecidos da tradição francesa, como *coupé, pas de courante, pas graves, pas de sissone, pas de chaconne, pas de bourrée*, além de outros inspirados na *commedia dell'arte* (como o *pas de scaramouche*), e em outras nações (como o *pas des Romain* e o *pas d'Espagnol*). Esses passos, entre outros, poderiam ser usados na improvisação do bailarino.

Como o autor não descreve os passos, apenas os sugere, acredita-se que o executor da dança já os conhecia de antemão, o que é bastante plausível se considerarmos que tanto os mestres de balé, quanto os principais bailarinos, eram familiarizados tanto com a tradição francesa da *belle danse*, quanto com a tradição pantomimo-acrobática italiana.

Examinando uma das cenas propostas (Figura 64, abaixo), vê-se um casal vestido como nobres romanos dançando acompanhados pela melodia de uma *Corente* [Courrante] [61]. Assim é descrita pelo autor: "Aqui o *pas de courante, pas de bourrée* e *pas de chaconne* são dançados com roupas à Romana, com belos movimentos dos braços, cabeça e corpo. A ária é tocada duas vezes" [62].

[61] A Courrante francesa, tida como a dança preferida por Luis XIV, possui caráter *grave*, segundo diversos autores do século XVIII.

[62] "Hier werden in Romanischen habit, die pas de Corrente, Bouré und Ciacone mit hüpscher bewegung der Arme, dess Haubts und des Leibs gedantzt und die Aria 2 mahl gespielt." A tradução de todos os trechos do Lambranzi foi gentilmente realizada por Helena Jank.

Figura 64 – “Corente”.
Fonte: Lambranzi (1716), parte I, p. 22. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae122.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

Tanto a melodia elaborada pelo autor, quanto os passos sugeridos e as vestimentas apresentadas, refletem a dança de caráter sério e nobre dos franceses.

Ao contrário dos passos usados para essas danças nobres – descritos e notados exaustivamente em diversos tratados de dança francesa ao longo do século XVIII –, os que eram usados nas de caráter cômico, *mezzo-carattere*, e em especial relacionados aos personagens da *commedia dell'arte*, não são mencionados senão em outro documento do último quartel do século. Trata-se do *Trattato teorico-prattico di ballo* de Magri (op. cit.), em que uma extensa lista de capítulos abrange todos os passos e movimentos usados na dança teatral [63]. Esses são descritos com precisão técnica sem serem apresentados, no entanto, sob qualquer registro estenocoreográfico (como o conhecido sistema de Feuillet).

O autor informa ainda o uso de muitos desses passos nos três tipos de dança (e/ou bailarinos) que qualifica como *serio, mezzo-carattere* e *grottesco* –, bem como nos tipos de personagem que cita – *Oltramontano*, *Coviello*, *Scaramuccia*, *Pulcinella*, *Truffaldino*, *Mulinaro*, *Turchesco* e *Maschere* –, uma contribuição valiosa que, conjugada ao tratado de Lambranzi, permite o estudo aprofundado das danças apresentadas nos *entre'actes* das óperas italianas (Quadro 7):

[63]Os passos são (manteve-se a grafia original): staccato (Degagè); marciato (pás marchè); di Marseglia (pas de Mareseilles); Battimento del piede (Battimente); Tordichamp; mezzo Tronco (mezzo Coupè); passo Tronco (Coupè); gettato (Jettè); mezzo Gettato (Demi Jettè); Pistoletta a terra; Tortigliè; Bilanciato (Balancè); Passo Cadente (Tombè); mezzo Cadente (Demi tombè); Passo Grave (Courante); mezzi Passi Gravi; Sfuggito (Echappè); mezzo Sfuggito (Demi Echappè); Pas de Bourèè; Sissone (Pas de Sissone); mezzo Sissonne; Passo di Gagliarda (Pas de Gagliarde); Passo di Sarabonda; Pas Coursè; Scacciato (Chassè); mezzo Scacciato (Demi Chassè); Balonnè; Deviluppè; Glissata (Glissade); Passo Unito (Assemblè); Balottè; Ambuettè; Fuetè; mezzo Fuetè; Pirola (Piroùèttes); Contratempo (Contratems); mezzo Contratempo (Demi Contratems); Tempi di Coscia (Tems de Cuisse); Fioretto (Fleuret); Brisè; Passo di Rogodone (Rigaudon); Pas Trusé; Passo di Ciaccona; Flinc, Flanc; Soubresaut; Carè; Rondeau; Attitutine; Del Gioco delle Braccia; Capriole.

Quadro 7 – Correlação entre Passos ou Movimentos descritos no *Trattato teorico-pratico di ballo* de Gennaro Magri (1779), e os três tipos de dança ou bailarinos: *seri, mezzocarattere* e *grottesco*.[64]

Capítulos e páginas das citações	**Passos**	**Citação quanto ao tipo de Dança e/ou *Caratteri* (destacado em negrito)**
7, p. 27	*Delle Posture de'Piedi. 2. Delle false.*	*In Teatro da ballanti **Grotteschi** quasi in tutti caratteri*
15, p.41	*Del Tordichamb*	Da **tutte le tre specie de' Ballerini**, com tal differenza, che per ordinario nel ballo grave si fa com ogni posatezza, nel mezzo carattere si fa velocissimo, nel Grottesco si fa in grande.
20, p.49	*Della Pistoletta a terra*	Da ogni sorte di Ballerino, ed in **tutti i caratteri**.
21, p. 50	*Del Tortiglié*	*Soli ballerini **Grotteschi***
25, p.55	*Del Passo Grave*	*Serve per Teatro, e per Sala: entra in **tutte le sorti di ballo**, e specialmente nel ballar **serio**.*
27, p. 58	*Del Passo Sfuggito*	*È molto in uso tra'ballerini **grotteschi**, per essere um passo più marcato di que', de' quali servonsi i seri ballanti.*
29, p.65	*Pas de Bourèè 5. fallito*, muito usado por Noverre	*L'uso di questo passo appartiene a **Ballerini seri**, o di **mezzo carattere**: ma il Ballerino Grottesco non ne puol fare uso veruno per essere il passo di Bourrèè secco secchisano.*
37, p.77	*Del Balonnè*	*Di esso si servono per ordinário i ballanti **seri** ne' magior gravi... puol servire pure per i Ballerini **Grotteschi.***
40, p. 82	*Del Passo Unito*	*Grande uso ne fanno i Ballerini, e molto più le Ballanti*
45, p.89	*Della Pirola*	*La Pirola bassa... puol farla il solo Ballerino **Grottesco.**..La Piroùètte ritirata è solamente própria pur del **Grottesco**... ponta e tacco è propria ancor del solo **Grottesco**...tacco e ponta... Appartiene ella pure al **Grottesco**...Al Grottesco si appartiene la Pirola... La Pirola distesa aperta... si puol fare da **tutti i caratteri**.*
46, p.92,94.	*Del Contratempo*	*Si esercita da ogni sorte di Carattere di Ballerini... Il Contratempo, e Passo di Bourèè disfatto si usava moltissimo da' Ballerini **Grotteschi**, como pure da que'di **mezzo carattere**.Oggi però... questo passo si è quase dall'uso tolto.*
50, p. 101	*Del Brisè*	*In effetto fa gran mostra in que'ballanti, che hanno uma somma vivacità nel piede.*
56, p.108	*Del Carè*	*Da tutte le tre specie de'Ballerini, **Seri, mezzo Carattere, e Grottesco**, como in Carattere Oltramontano, e di Maschere.*

[64] Foi mantida a grafia original.

Quadro 7 (cont.)– Correlação entre Passos ou Movimentos descritos no *Trattato teorico-pratico di ballo* de Gennaro Magri (1779), e os três tipos de dança ou bailarinos: *seri, mezzocarattere* e *grottesco.*

58, p.111	*Dell' Attitudine*	*Quelle sforzate appartengono alle furie... servono pure ne' Balli Caratterizzati Oltramontanti, come ancora nel Coviello, o sia Scaramuccia.*
59, p. 113, 114, 115, 116	*Del Gioco delle Braccia*	***Tutte le tre specie** de' Ballerini posson giocar le braccia in quatro maniere, basse, a mezz'aria, alte, e sforzate, dette da Francesi in quest' ultima specie lês grands bras.* *Le grands bras... adopransi ne' tableaux, nell' Attitudini, nelle Furie, ed in simili altre azioni.* *I **Grotteschi** fanno grand' uso di queste braccia forzate, tanto ne' caratteri comici, quanto negli Oltramontani.* *Delle braccia rotonde sforzate se ne servono i **Grotteschi** in um Scaramuccia, in un Carattere di Maschera, di Truffaldino.*
60, p. 124, 126, 130, 133, 134, 136	*Delle Capriole* (todos podem ser usados em *tempi larghi, presti, andanti, fugati*)	*La Gorgugliè... ne' caratteri **grotteschi**, o negli Oltramontanti... un' altra sorte di Gourgugliè... Si servone di sì fatte Capriole i Francesi ne'balli **seri**.* *Questo salto ribaltato fu da Monsieur Michel inventato, il miglior Ballerino grottesco, che abbia dato la Francia.* *Il salto tondo fu d' un piede serve per carattere di Pulcinella, o di Mulinaro.* *Capriole alla Turca s' intende di essere adoperate nel carattere Turchesco.* *Il Salto dell' Impiccato... si fa nel carattere di Pulcinella, di un' Ubbriaco, o d'altro Goffo e talvolta si fa per bizzaria.* *La Forbice è uma Capriola usata nel carattere di Pulcinella. Nel carattere di Praut, o sia Molinaro alla francese va molto adoprata la Capriola a forbice tutta aperta.*

O que se confirma, portanto, é a coexistência, na realização da dança teatral, de um modelo que se remete ao estilo francês ao lado da prática pantomímica italiana. O que se verá adiante é como esses elementos foram tratados e qualificados por importantes pensadores da dança.

3.4 Definição e Qualificação dos estilos de dança: sério, cômico, *mezzo-carattere* e grottesco.[65]

Se por um lado os autores consultados classificam de forma unânime as danças sérias e grotescas, de outro não há um consenso sobre a qualificação das de caráter cômico e de *mezzo-carattere*, apontadas por alguns como equivalentes, e sugeridas por outros como classses distintas.

Serão abordadas as qualificações desses três (ou quatro) tipos baseando-se em definições textuais, quando apresentadas, ou pela relação indireta que os autores possam estabelecer no decorrer de suas obras. E a título de complementação serão usadas ilustrações de Lambranzi (op.cit.) que remetam às características correspondentes a cada um dos tipos de dança.

Dentre as obras estudadas, a referência primária mais completa sobre dança teatral, como se viu, é o tratado de Magri (op. cit.). Atuante nos grandes centros de produção de dança, sua experiência prática e sua visão interna sobre as transformações que marcaram a modalidade contribuem de maneira mais precisa à caracterização e contextualização da dança no espetáculo operístico. Porém Magri não apresentará uma definição objetiva desses tipos de dança – e por vezes as nomenclaturas para *mezzo-carattere* e *comico* se confundem. Mas, no decorrer da obra, aponta características importantes de cada uma, permitindo relacioná-las.

Entre outros fatores, o autor relaciona os tipos de dança à maior ou menor predominância de saltos, correspondendo em ordem decrescente ao caráter *Grottesco* (*il Bernesco*, ou Burlesco), *mezzo Carattere* (*Comico*) e *Serio* (*Eroico)*:

> ...o caráter deve ser ou totalmente saltado, ou totalmente em *mezz'aria*, ou inteiramente no solo; por isso há a divisão dos três caracteres, e porque em todos os Teatros bem providos, não deve faltar nem o Bailarino sério, nem aquele de

[65] Há uma semelhança quanto à nomenclatura dos diferentes caracteres aplicados à dança e aqueles termos relativos à ópera como 'séria', 'ária de mezzo-caratter', 'heróico'. Como será visto apenas o termo 'sério' guarda aplicação paralela nas duas manifestações artísticas.

> *mezzo carattere*, nem o Grotesco, para o Heróico, o Cômico, e o Bernesco, que comumente entram no balé.[66]

Em outro momento, sobre o *Ballerino serio*, oferece mais características que destacam a importância do gestual dos braços, a delicadeza de seus movimentos lânguidos, a compostura, a limitação em relação ao virtuosismo dos passos, e sua maior adequação às danças de caráter grave e lento[67] como Loures, Passacalias e algumas Chaconas:

> O jogo dos braços no mais das vezes faz toda a estima de um Bailarino, e especialmente de um Sério, que apenas com esta qualidade poderá passar por excelente... quem possui uma bela postura de braços, um doce molejo nos joelhos... estes têm usualmente pouca perna, e quase nenhuma força; porque para parecer amável no gênero sério é preciso uma dança lânguida... por este motivo, quem dança o Sério não consegue dançar facilmente em outros caracteres, mas dançam com graça os *Graves*, as *Loures*, as Passacalhas, e alguns, as Chaconas: se bem que... dançá-las não é para todos os Bailarinos sérios.[68]

Esse último aspecto, da restrição da Chacona[69] a apenas alguns *Ballerini seri*, é justificado quando o autor explica o caráter de agrupamento em que essas danças são apresentadas, em contraposição ao aspecto solista ao qual estariam acostumados os bailarinos sérios:

> Dançar as Chaconas não é para todos os Bailarinos sérios; o motivo é dançar destacado [do grupo], e, usualmente, todos dançam imediatamente em solos; e se o bailarino não está acostumado a dançar em grupo, não pode fazer isto...[70].

---

[66] Magri (1779, p.138): "... il carattere deve essere, o dell' intutto saltato, ovvero del tutto a mezz'aria, o intieramente a terra, perciò v' è la divisione del tre caratteri, e perciò in ogni fornito Teatro non deve mancarsi nè il Ballante serio, nè quel di mezzo Carattere, nè il Grottesco, per l'Eroico, il Comico, ed il Bernesco carattere, che per ordinário entrano ne'balli"

[67] Ver uso do Passo grave (*Del Passo Grave*), Quadro 7.

[68] Ibid., p. 116: "Il giuoco delle braccia fa più delle volte tutto il preggio di um Ballerino, è specialmente di uno Serio, che com questa qualità sola potrà passare per bravo... chi possiede um bel portamento di bracci, um dolce mollegio di ginocchi...questi hanno per lo più poca gamba, e quasi niente lena; perchè il rendersi amabile nel genere serio ha di bisogno di un ballar languido... per cui motivo chi balla il Serio, non riesce facile nel ballar degli altri Caratteri; ma ballan com grazia i *Gravi, Le Lurnie* [*Loure*], le *Passagaglie,* ed alcuni le *Ciaccone*: sebbene... il ballar di queste non è da tutti i Ballerini seri."

[69] O uso da Chacona na ópera séria italiana entrou em declínio na segunda metade do século XVIII, sendo ainda aplicada ao fim da ópera (com tema análogo ao drama) nos teatros de Milão e Turim.

[70] Ibid., p.104: "Il Ballar delle Ciaconne non è da tutti i Ballerini seri; motivo del suo ballar di distacco, e per lo più si ballano all'impronto tutti gli a *soli,* e se il ballerino non è assuefatto al ballare aggrupato, non può far questo...".

Relacionando a Lambranzi (1716), encontramos a representação de *Ballerini seri* na ilustração abaixo (Figura 65) cuja descrição é: "Nesta dança devem ser empregados necessariamente o *pas de courante, pas grave, ballonnés, pas de sissone* e *pas de chaconne*, juntamente com outros passos que o bailarino escolher".[71]

[71] "In Diesen Tantz, mus man noth wendig die pas Corrants, pas graves, ballones, sisoni, u. Ciacóne brauchen, die übrigen pas, stehen in jedes Virtuosus belieben".

Figura 65 – "Folie d'Espagne". ["Caráter Sério"].
Fonte: Lambranzi (1716), parte I, p. 3. Disponível em:
http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae103.jpg
Acesso em 18 de Maio de 2010.

Sobre o *comico grazioso*, Magri evidencia uma dança mais expressiva e natural, sem no entanto relacioná-la a qualquer personagem ou tema em específico: "... no cômico gracioso... a ação deve ser viva, eloquente, expressiva, e natural".[72]

Sobre o *mezzo-carattere*, o autor se restringe a associá-lo aos movimentos velozes, de caráter brillhante[73].

Sobre o *Grottesco*, vincula-as às danças pastorais (e de artesãos), às de fúria e também às da *commedia del'arte* [74] em que as posições falsas dos pés, o uso dos movimentos exagerado dos braços, os giros e saltos são frequentemente aplicados[75]. Textualmente declara: "A dança pastoral, como a dos artesãos, sempre foi específica do Grotesco." [76]

Em Lambranzi (1716) encontram-se algumas ilustrações que representam as relações estabelecidas acima, como nas seguintes figuras (Figuras 66, 67 e 68), cada qual acompanhada de sua descrição:

> Dois ferreiros forjam uma lâmina conforme o ritmo da música até a ária ser tocada uma vez. Então um deixa seu martelo e dança *chassés, ballonnés, pirouettes* e *pas de rigaudon* até que a ária tenha sido tocada pela segunda vez; depois dança o outro, e o primeiro forja. Finalmente os dois dançam juntos e saem. [77]

[72] Magri (1779, p. 117): "… nel comico grazioso… l' Azione deve essere viva, loquace, espressiva, e naturale".

[73] Ver Tordichamp (*Del Tordichamb*), Quadro 7.

[74] Ver relação que o autor estabelece entre tipos de passos e caracteres no Quadro 7.

[75] Ver Tortigiè, Gioco delle Braccia, Della Pirola e Delle Capriole, Quadro 7.

[76] Magri (op. cit., loc. cit.): "Il ballar Pastorale, come quello dell' Artiggiano è stato sempre specifico del Grottesco".

[77] "Zwey Schmiede schmieden einen Nagel nach dem Musicalischen Tact, biss die Aria einem zu ende, dan legt der Eine den Hamer nieder u tanzt die pas Casse, Ballones, Birollets und rigaudon, bis die aria zum andern mahl zu ende, danzt der andere, und der Erste Schmidet entlich tanzen die beÿde mitein ander und gehen alsdan hinein."

Figura 66 – "Fabri". ["Caráter Grotesco"].
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 25. Disponívem em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae225.jpg Acesso em 18 de Maio de 2010.

"Este personagem aqui representado realiza vários tipos de contorção, com saltos furiosos e rápidos, até a área ser tocada duas vezes." [78]

Figura 67 – "Desegnio Furia". Tema de Furia. ["Caráter Grotesco"].
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 41. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae241.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

[78] "Die hier vorgestelte Figur machet sehr unterschiedliche verdrehungen, mit furiosen und geschwinden Sprüngen so lang biss die Aria zwey mahl gespielt".

"No fim da primeira ária, essas duas pessoas pulam para fora da cena. No início da segunda parte, voltam da mesma maneira e se colocam gentilmente na posição mostrada acima." [79]

Figura 68 – "Sacaramuzza e Donna". Tema de *Commedia del'arte*.
["Caráter Grotesco"].
Fonte: Lambranzi (1716), parte I, p. 27. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae127.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

[79] "Diese zwey Persohnen springe wann der erste Theil der Aria zu Ende, aus der Scena heraus, und so beÿ anfang des andern Theils wieder zuruck stellen nachfolgende artige Figur vor". Nesta prancha a melodia usada é baseada na *Seconde Air des Espagnols* [Gigue] do *Les Bourgeois Gentilhomme* de Lully.

Praticamente a mesma classificação é encontrada no tratado de Gallini (op. cit.), publicado sete anos antes (também em Londres), mas o autor traz quatro estilos de danças – "o sério, o meio-caráter, o cômico, e o grotesco" [80] – e chama a atenção para o fato de que, para executá-las bem, o artista deveria ser treinado nos princípios da dança séria: "o estilo grave, ou sério, é o pilar da arte". [81]

Passando à definição de cada categoria, Gallini escreve sobre a dança de caráter sério:

> É também o mais difícil. A firmeza do passo, um movimento gracioso e regular de todas as partes [do corpo], a flexibilidade, a facilidade em agachar e subir, tudo acompanhado de um bom espírito e administrado com sagacidade e destreza, constitui o mérito desse tipo de dança. A própria alma deve ser percebida em cada movimento do corpo e expressar algo naturalmente nobre e até heróico. [82]
>
> ... o grande afeto do estilo sério na dança não é o que todos estabelecem. Mas todos se contentam com uma brilhante execução, nos rápidos movimentos das pernas e nos grandes saltos do corpo. Uma dança pastoral, representada em toda arte pantomima, será usualmente preferida ao estilo mais sério... [83]
>
> ... o estilo sério procura mais suavizar e cativar pela harmonia e precisão dos seus movimentos, pela graça e dignidade dos seus passos, pelo *pathos* da execução. [84]
>
> Na dança séria... o caráter de um herói deve ser dado... [85]

Quanto à dança de caráter "*half-serious*" (meio-sério), o autor define características próximas das que Magri sugere em seu tratado posterior:

---

[80] Gallini (1772, p. 72): "…the serious, the half serious, the comic, and the grotesque". A tradução é minha.

[81] Ibid., p. 75: "...the *grave or serious stile, is the great ground-work of the art*". A tradução é minha.

[82] Ibid., loc. cit.: "It is also the most difficult. Firmness of step, a graceful and regular motion of all the parts, suppleness, easy bendings and risings, the whole accompanied with a good air, and managed with the greatest ease of expertness and dexterity, constitute the merit of this kind of dancing. The soul itself should be seen in every motion of the body, and express something naturally noble, and even heroic."

[83] Ibid., p.78.: "… The grand pathetic of the serious stile of dancing is not what everyone enters into. But all are pleased with a brilliant execution, in the quick motion of the legs, and the high springs of the body. A pastoral dance, represented in all pantomime art, will be commonly preferred to the more serious stile…".

[84] Ibid., p.79- 80.: "…the serious stile aims more at soothing and captivating by the harmony and justness of its movements; by the grace and dignity of its steps; by the pathos of the execution."

[85] Ibid., p. 260: "In serious dancing, … the character of a hero is to be given…".

> ... observamos vigor, leveza, agilidade, saltos brilhantes, com o equilíbrio e controle do corpo. É o melhor tipo de dança para expressar os temas teatrais em geral.[86]

Em Lambranzi pode-se relacionar a descrição acima à seguinte prancha (Figura 69), assim descrita: "Esta é a primeira postura ou preparação para uma *cabriole* [salto] para a esquerda, o qual deve ser seguido por um à direita. Os outro passos, como a *pirole* [giro], [*pas de] rigaudon* e *coupé*, podem ser encontrados no prefácio, assim deve ser fácil para qualquer um criar toda a dança". [87]

[86] Gallini (1772, p.77): "...we observe vigor, lightness, agility, brilliant springs, with a steadiness and command of the body. It is the best kind of dancing for expressing the more general theatrical subjects. It also pleases more generally".

[87] "Dieses ist die erste Positur, oder der Ansatz zu einer lincken Seit=Capriole, nach welcher eine andere, auf die recthe Seiten, folgen mus; die übrige Pas, als Pirole, Rigaudon, Coupe, sind aus der Vorrede herzuholen, worauf ein Jederleicht, diesen Tantz völlig zu Componiren wissen wird ".

Figura 69 – "Entre". ["Caráter Meio-sério"].
Fonte: Lambranzi (1716) parte I, p. 1. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae101.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

Sobre a dança de caráter cômico, Gallini explica:

> ... os esportes e exercícios rurais, os gestos de vários artesãos ou artífices suprirão [o bailarino] com idéias para a execução de personagens do gênero. Quanto mais seus movimentos, passos, e atitudes (posturas) forem tomados da natureza, com mais certeza agradarão. A dança cômica tem por objeto excitar o riso ... [88]
>
> ... O estilo cômico, mesmo que possa buscar o riso, requer gosto, delicadeza, e invenção ... Não é suficiente julgar alguém pela imitação precisa da natureza, se o tema escolhido para a imitação não é digno de ser imitado, ou impróprio para ser representado ... [89]
>
> A dança cômica... deveria preservar uma moderada simplicidade bufônica ...[90]

Nota-se que há uma divergência entre Magri e Gallini quanto a classificar elementos dos 'camponeses ou artesãos' no gênero grotesco ou no cômico (respectivamente). De qualquer forma podemos reconhecer o caráter cômico na descrição da cena ilustrada por Lambranzi (Figura 70):

> Esta dança camponesa se inicia apenas pelo homem. No fim da melodia a mulher entra com uma vassoura, com a qual ela investe contra o homem, expulsando-o. Então ele volta, e desta vez é ele quem investe contra ela. Mas como ela vigorosamente o repele, eles realizam uma dança completamente desencontrada com a alternância desses golpes e finalmente os dois saem correndo.[91]

[88] Gallini (1772, p.79): "…The rural sports, and exercises; the gestures of various mechanics or artificers will supply him [o bailarino] with ideas for the execution of characters in this branch. The more his motions, steps, and attitudes are taken from nature, the more they will be sure to please. The comic dance has for object the exciting mirth...".

[89] Ibid., p.80.: "…The comic stile, however its aim may be laughter, requires taste, delicacy, and invention…It is not enough to value oneself upon a close imitation of nature, if the subject chosen for imitation is not worth imitating, or improper to represent…".

[90] Ibid., p. 83.: "The comic dance… should preserve a moderately buffoon simplicity…".

[91] "Diesen Tantz fängt der Bauer allein an, u: zu Ende der aria. Komt die frau mit einen besen herauss, schläget u: Jagt den Mann hinweg, dieser aber kehrt wieder zuruck, u: wiedersetzt sich der frauen, da sie imer auf ihm lossgehet u: vollbringen also gantz uneinig den tantz mit unterschiedlichen Schlägen, u: lauffen beede davon".

Figura 70 – “Riguadon”. [Caráter Cômico, segundo Gallini].
Fonte: Lambranzi (1716), parte I, p. 6. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae106.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

Sobre a de caráter grotesco, Gallini afirma:

> ... como o sucesso destes depende principalmente em despertar a faculdade do riso, normalmente optam por lançar todos os seus poderes de execução naqueles movimentos, gestos, caretas e contorções, que são adequadas para dar prazer por despertar o riso.[92]

> ... o efeito [da dança grotesca] depende principalmente dos pulos e da altura dos saltos. É preciso mais força física que agilidade e delicadeza. É mais calculada para surpreender os olhos ... Tem... seu mérito no grau de dificuldade e perigo ...[93]

> ... a figura do bailarino grotesco, seus gestos, vestimenta, e ornamentos, tudo contribui para a criação do riso. [94]

Podemos ilustrar essas características através da seguinte cena completa ilustrada pela seqüência das pranchas (Figuras 70 a 76), as quais Lambranzi assim descreve:

> Entram duas pessoas carregando escadas nos seus ombros; um pela direita, outro pela esquerda. Juntos, eles colocam as escadas no chão, como mostrado acima, e quando um sobe a escada, leva um tombo ou faz cambalhotas, tropeça nos degraus, e fica de cabeça pra baixo, encerra-se o primeiro quadro.[95]

[92] Gallini (1772, p.67): "… as their success depends chiefly on awakening the risible faculty, they commonly chuse to throw their whole powers of execution into those motions, gestures, grimaces, and contortions, which are fittest to give pleasure by the raising a laugh".

[93] Ibid., p. 84: "… the effect of it chiefly depends on the leaps and height of the springs. There is more of bodily strength required in it than even of agility and sligh. It is more calculated to surprise the eye… It has ...merit of difficulty and danger....".

[94] Ibid., p.87: "... the figure of the grotesque dancer, his gestures, dress, and decorations, all contribute to the creation of the laugh".

[95] "Zweÿ Personen kommen mit Leitern auf den Achseln, der eine auf der rechten der andere auf der linken seite heraus; und setzen selbe zusamen auf die Erde, gleich wie obige Figur fürstellet, und nach deme einer auf die Leiter hinauf lauft, einen Burrzel oder Sturtzbaum, durch die Sprissel mit den Kopff zur Erden thut, so nimt die erste Vorstellung ein Ende".

Figura 71 – “Scotin”. [“Caráter Crotesco”].
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 42. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae242.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

"Então assumem essa postura e aí começam as cambalhotas e os saltos".[96]

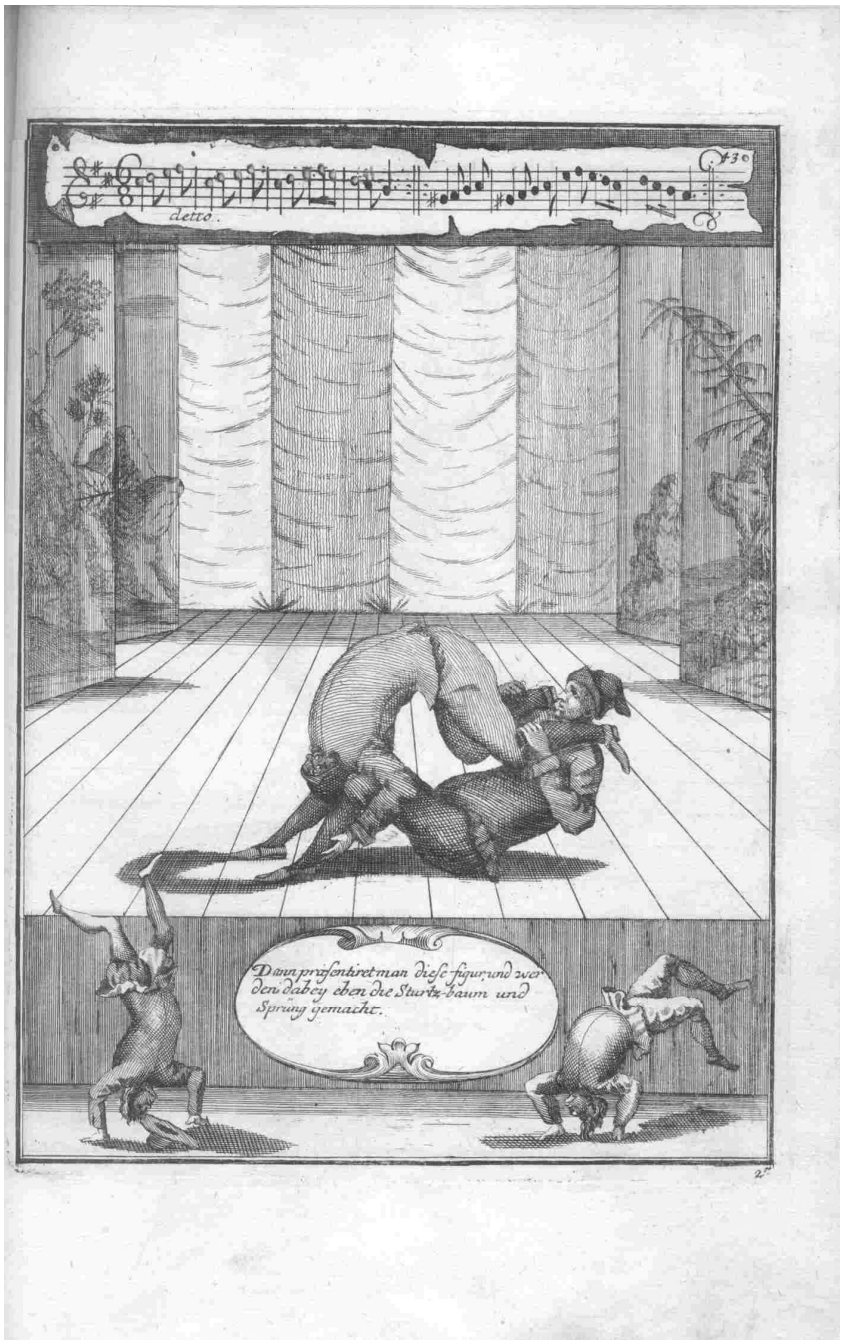


Figura 72 – "Scotin", Cont, p. 43.
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 43. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae243.jpg Acesso em 18 de Maio de 2010.

[96] "Dann praesentiret man diese figur und werden dabey eben die Sturtz-baum und Sprüng gemacht".

"Depois a dança continua desta maneira, tanto quanto for necessário, e então muda para a posição mostrada na próxima prancha".[97]

Figura 73 – "Scotin". Cont., p. 44.
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 44. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae244.jpg Acesso em 18 de Maio de 2010.

[97] "Hernach folgt diese manier wormit so lang continuirt wird als es so thaner Tantz erfordert und verändert sich nach gehends in folgende Figur".

"Uma cambalhota de trás pra frente e quando se faz a figura".[98]

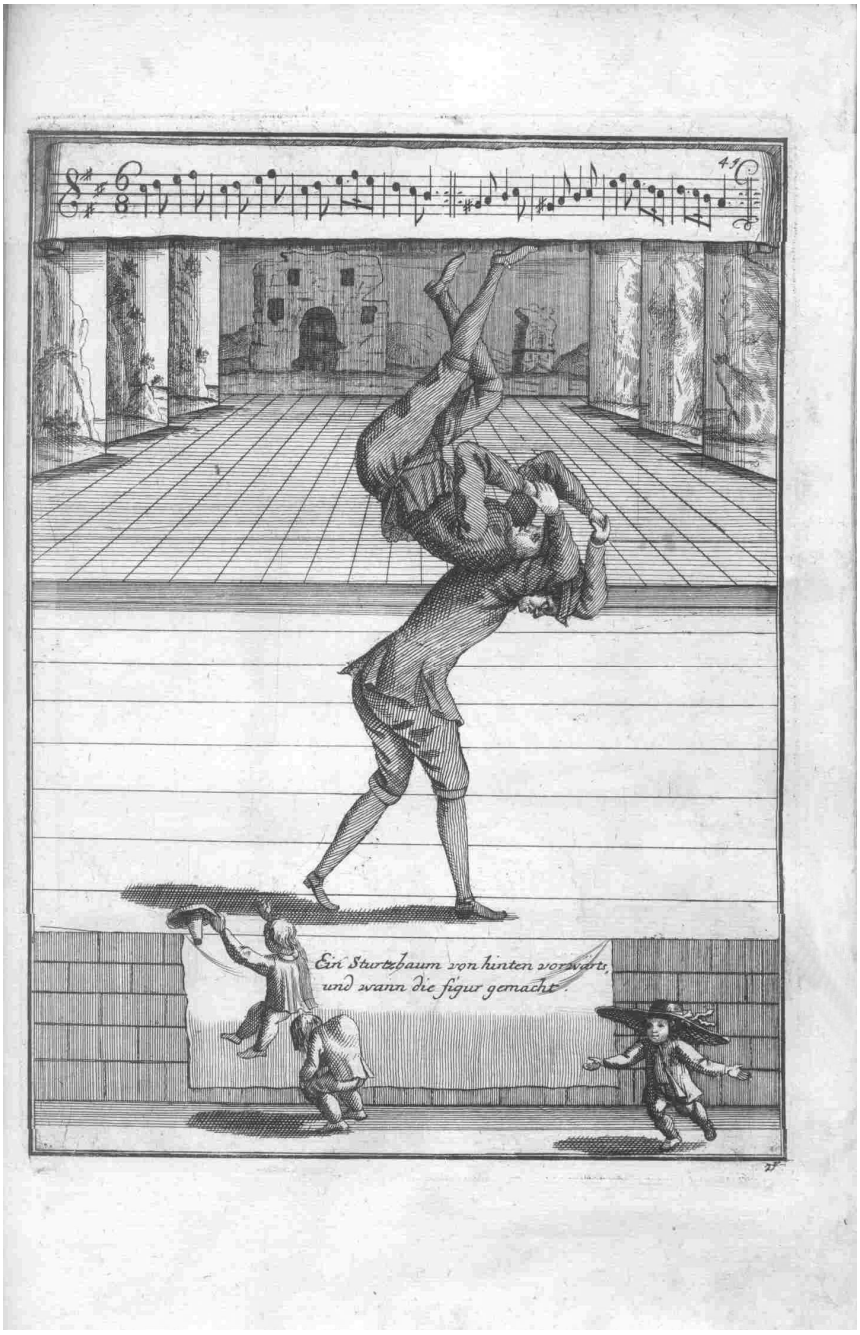


Figura 74 – "Scotin", Cont., p. 45.
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 45. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae245.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

[98] "Ein Sturtzbaum von hinten vorwarts, und wann die figur gemacht".

"... que parece um carrinho de mão sendo empurrado e assim segue ..." [99]

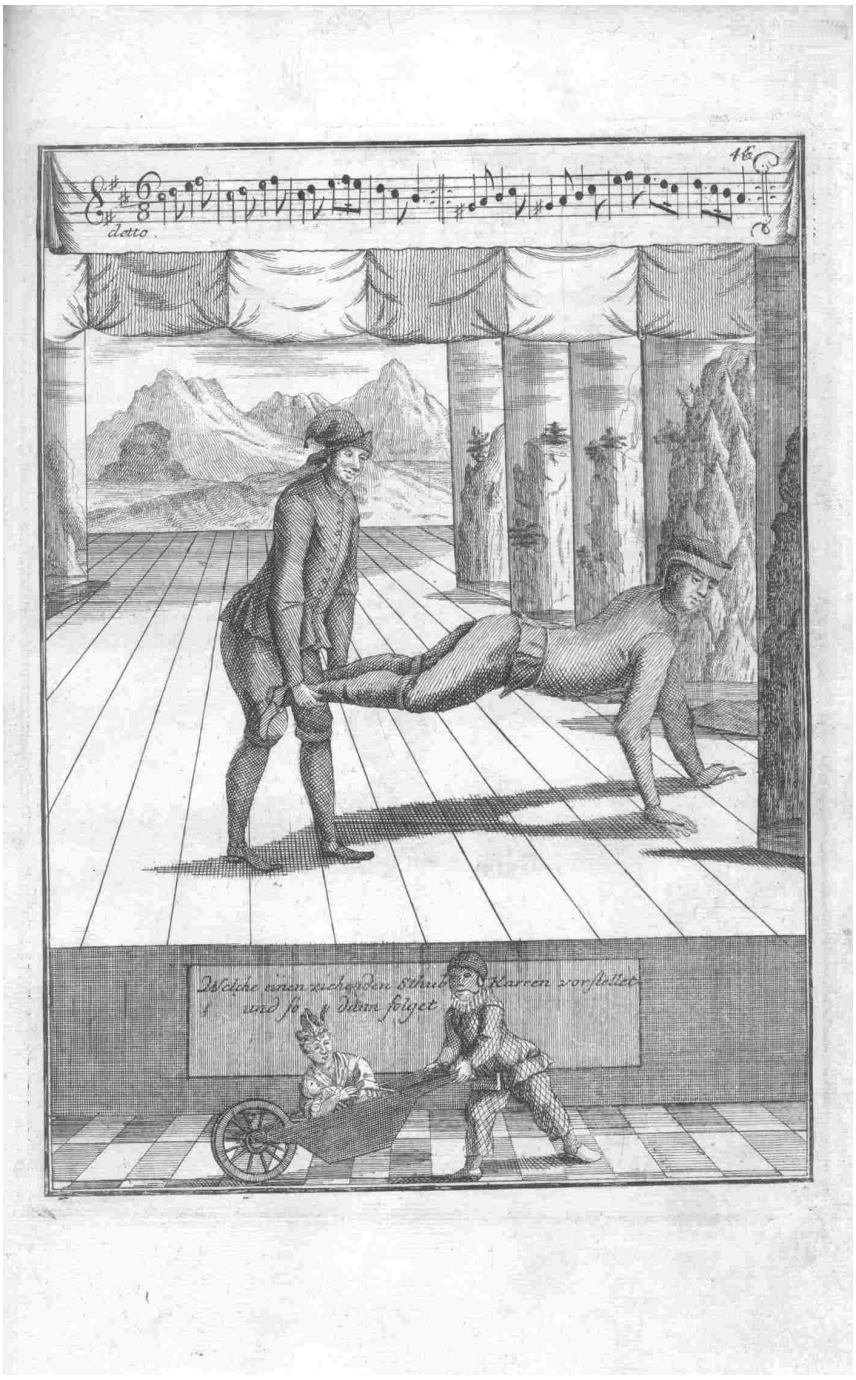


Figura 75 – "Scotin", Cont., p. 46.
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 46. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae246.jpg Acesso em 18 de Maio de 2010.

[99] "Welche einen ziehenden Schub-Karren vorstellet und so dann folget".

"Mais duas pessoas se juntam a eles, então eles formam a figura abaixo e em seguida a modificam." [100]

Figura 76 – "Scotin", Cont., p. 47.
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 47. Dispoível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae247.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

[100] "Nachdeme noch 2 Personen zu den vorigen komen, machen sie obige Figur, dann verändern sie sich."

"Eles saltam se separando e três deles levantam o quarto no ar, pelas mãos e pelos pés, e carregam-no para fora. Assim a dança termina".[101]

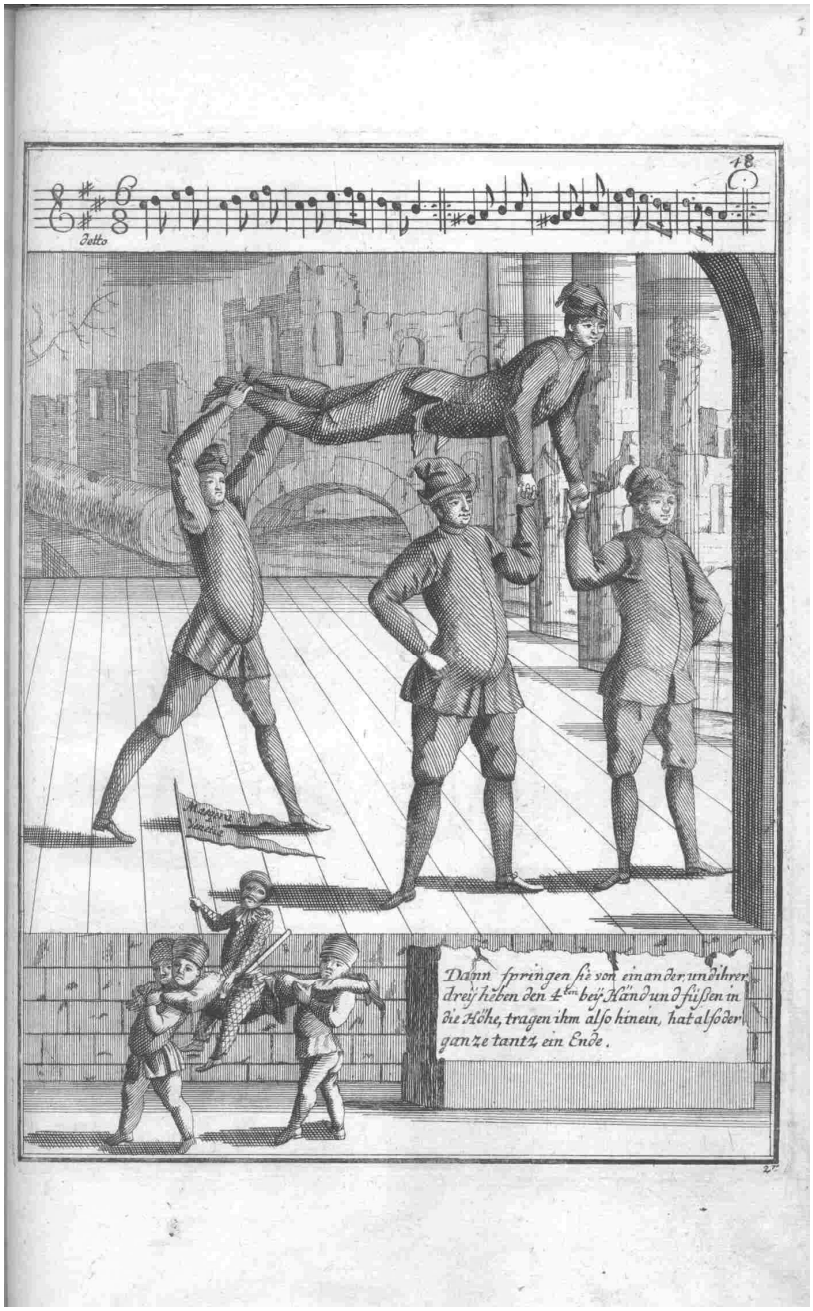


Figura 77 – "Scotin", Cont., p. 48.
Fonte: Lambranzi (1716), parte II, p. 48. Disponível em: http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae248.jpg. Acesso em 18 de Maio de 2010.

[101] "Dann springen sie von einander und ihrer dreÿ heben den 4tem beÿ Händ und füssen in die Höhe, tragen ihm also hinein, hat also der ganze tantz ein Ende".

Sem a pretensão de esgotar o assunto, ou mesmo chegar a uma conclusão definitiva, apresento uma concepção próxima dessas qualificações de dança, mas com variantes interessantes pela ótica inglesa que põe em evidência a não uniformidade no tratamento das características dos diferentes estilos de dança pelos próprios protagonistas da pantomima na dança. A complexidade dessas classificações ganha lastros que fogem ao foco deste trabalho, mas seguramente é um aspecto que merece maior análise.

A seguir, tais são as palavras de Weaver (1721) – considerado o pai da pantomima inglesa – quanto ao caráter sério – em que se nota uma opinião discrepante em relação à dificuldade na realização da dança séria (apontada por Gallini), bem como em relação a um tipo "rápido" dentro do gênero, não mencionado por nenhum dos outros autores:

> Ainda que haja poucos bons executantes neste tipo de dança, esta é dentre todas as outras a mais fácil; e precisa-se de pouco para a qualificação do mestre ou do executante. Mas ainda assim, tem a dificuldade de que alguém precise ser excelente nela para ser capaz de agradar. Há dois movimentos neste tipo de dança: o rápido e o grave. O rápido requer vigor, leveza, agilidade, saltos rápidos, com equilíbrio e controle do corpo. O grave (que é o mais difícil) [exige] suavidade, flexibilidade para agachar e elevar, e postura. Ambos devem ter espírito e firmeza, com movimento de todas as partes executadas com graça e precisão. É bom ter uma postura artificial no trato dos movimentos, assim nenhum dos gestos e posturas corporais serão desagradáveis ao espectador. Essa postura, que deve estar mentalmente presente no executante, e na qual deve mostrar sua habilidade, parece ser difícil de ser lograda e realmente assim é. Alcançar sua perfeição não é uma questão fácil, como se pode pensar [102].

Quanto ao bailarino grotesco, associa a este o domínio da representação das paixões e um refinamento gestual também não estabelecido pelos outros autores:

[102] Weaver (1721), *apud* Skeaping (1988, p.34): "Tho' there are but few good Performers in the Sort of *Dancing*, yet is it of all other the easiest attain'd; and there goes but little towards the Qualification of the Master or Performer of it; but yet this Difficulty attends it, that a Man must excel in it to be able to please. There are two Movements in this Kind of *Dancing*; The *Brisk*, and the *Grave*; the *Brisk* requires *Vigour, Lightness, Agility, Quicksprings,* with a *Steadiness,* and *Comand* of the *Body*; the *Grave*, (wich is the most difficult) *Softness, easie Bendings and Risings,* and *Address*; and both must have *Air* and *Firmness*, with a *graceful* and *regulated Motion* of all *Parts*: But the *Artful* Qualifications is a *nice Adress* in the Management of those *Motions*, that none of the *Gestures* and *Dispositions* of the Body may be disagreeable to the Spectators. This *Address* seems difficult to be obtain'd and in effect is so; and it is this *Address*, that ought to take up the Thoughts of the Performer; and in which he must shew his Skill; nor will it perhaps be so easie a Matter, as some may think, to attain a Perfection in it!".

> A dança grotesca é totalmente calculada para o palco e ocupa a maior parte da dança na ópera, e é muito mais difícil que a séria, exigindo as maiores habilidades do executante. Ainda assim, este tipo de dança não parece ser tão difícil, à primeira vista, razão pela qual há tantos pretensiosos que se julgam mestres. Mas os homens judiciosos facilmente perceberão a diferença entre um executante preciso e talentoso e a ridícula bufonaria desses ignorantes sem arte. Um mestre ou executante na dança grotesca deve ser alguém criado para a profissão e completamente talentoso no seu ofício. Como executante, sua perfeição está em tornar-se o que executa e em ser capaz de representar todas as paixões, cada qual com seus gestos peculiares. E estes sendo precisos, distintos e agradáveis em todas das partes, corpo, cabeça, braços e pernas. Numa palavra, se posso dizer, como um todo [103].

Mudando o foco da discussão, e retomando o tratado de Magri, o autor revela em tom de crítica uma informação importante quanto à desejável especialização dos *Ballerini* na França em dançar apenas uma das categorias de dança, o que não era visto nos teatros italianos:

> Nos Teatros Franceses... os bailarinos exercitam apenas aquele caráter [de dança], para o qual sabem ser capazes. Não se aplicam a fazer de tudo, não perdem tempo... Quem é capaz no Sério, a este gênero se dedica totalmente. O Grotesco atua na sua especificidade... O Meio-caráter sempre se esfoça nas mesmas coisaa: as gavotinhas, os andamentos brilhantes são sempre sua prática contínua.... Quem se adapta às 'fúrias', sempre as executa, ou um símbolo de vento, que é dançado da mesma maneira. Aqueles deste caráter dançam a *grand vitesse,* assim chamada pelos Franceses. Este caráter não é o de 'fúria', ou de 'vento', mas está cheio das mesmas atitudes (posturas). [104]

[103] Weaver (1721), *apud* Skeaping (1988, p.34): "Grotesque *Dancing* is wholly calculated for the Stage, and takes in the greatest Part of *Opera-Dancing*, and is much more difficult than the Serious, requiring the utmost Skill of the Performer. Yet this sort of *Dancing* seems at first View not to be so difficult; by reason there are so many Pretenders to it, who palm themselves upon the Town for Masters: But Men of Judgement will easily perceive the Difference between a just and skilful Performance, and the ridiculous Buffoonry of these artless Ignorants. A Master or Performer in *Grotesque Dancing* ought to be a Person bred up to the Profession, and throughly [sic] skill'd in his Business... As a *Performer*, his Perfection is to become what he performs; to be capable of representing all manner of *Passions*, which *Passions* have all their peculiar *Gestures*; and those *Gestures* be just, distinguishing and agreeable in all Parts, Body, Head, Arms and Legs; in a Word, to be (if I may so say) all of a Piece."

[104] Magri (1779, p.112): "Ne' Teatri Francesi… i Ballerini esercitano sol tanto quel carattere, di cui la propria abilità si conosce capace. Non si applicano a far di tutto, non perdono il tempo... Chi è capace del serio a quel genere si dona tutto. Il Grottesco si aggira nel suo specifico... Il mezzo carattere lì si lambica sempre: le gavotine, I tempi brillanti sono tuttora il suo continuo esercizio... Chi si adatta alle furie, sempre quello eseguisce, oppure un simbolo di vento, che va similmente ballato. Quelli di questo carattere ballano la *grand Vitesse*, così chiamata da Francesi. Questo carattere non è da fúria, o da vento, ma è ripieno delle stesse Attitudini."

Uma crítica semelhante é publicada na metade do século por Francesco Algarotti (1755), que aponta para uma superioridade dos franceses quanto à dança séria ou heróica, e para o domínio do estilo cômico e grotesco de dança pelos italianos:

> ... e verdadeiramente no cômico, ou seja grotesco, são vistos entre nós balés dignos de aplauso e também bailarinos que tinham... as mãos e os pés eloquentes ... nas danças sérias ou heróicas, é preciso admitir que os franceses vencem a nós e a todas as outras nações. [105]

A vinculação da dança séria, nobre, ao estilo francês, e da cômico-grotesca, pantomímica, ao estilo italiano, foi insistentemente considerada por diversos autores ao longo do século XVIII. Há unanimidade em apontar para uma superioridade da realização da dança francesa – não pantomímica – quando se trata de temas heróico-mitológicos próprios das danças sérias, mesmo por parte dos defensores da escola teatral virtuosística italiana. A explicação para o fato vem a seguir.

Os elementos heróicos na tragédia são componentes importantes da ópera séria – ou *dramma per musica* na Itália –, explorados na escolha do tema trabalhado pelos libretistas. Na Itália, os esforços dos reformadores do drama em apresentar um novo tratamento do libreto que os aproximasse dos ideais clássicos foi uma resposta às críticas dos franceses que já tinham, no século XVII, uma tradição estabelecida de autores clássicos, como Jean Racine e Pierre Corneille, e libretistas como P. Quinault e Thomas Corneille. Essa tradição também marcou o desenvolvimento da *noble danse*, *serieuse*, francesa. Seguindo o mesmo pensamento e o mesmo rigor no tratamento dos temas e elementos da tragédia clássica, desenvolveram um estilo de dança coerente, no sentido da elaboração de gestos e passos que transmitissem de forma codificada o caráter vinculado aos personagens heróico-mitológicos. E está aí o motivo para a associação da dança séria a uma concepção e a um domínio francês.

[105] Algarotti (1755, p. 54-55): "... e veramente nel comico, o sia grottesco, sonosi vedutti tra noi dei balli degni di applauso ed anche dei ballerini che aveano... le mani e i piedi eloquenti... nelle danze serie o eroiche, è pur forza confessare che i Francesi vincono e noi e tutt'altre nazioni." Cf. Hansell (op. cit, p.198), o autor trabalhou muitos anos na corte do "Frederico, o Grande" em Berlim, um dos centros receptores da influência francesa.

Essa tendência em evidenciar características conflitantes próprias das visões italianas e francesas sobre diversos aspectos da arte dramática visava polemizar e definir correntes pelas quais se tomava partido. Esse movimento que já se delineava na França desde o fim do século XVII[106]quanto ao tratamento musical da ópera – e lá se firmou na Querela dos Bufões –, permeou na Itália as discussões sobre o tratamento da dança segundo uma ótica italiana, em favor da tradição pantomimo-acrobática, em oposição à francesa, contra o virtuosismo puramente técnico. Assim à dança foram atribuídas várias reformas as quais foram rotuladas como *danza parlante* (*pantomimodramma*) de um lado, e *ballet d'action* de outro.

Os principais coreógrafos e bailarinos, atuantes na Itália, transitavam entre essas correntes que, entre outros, criticavam ou privilegiavam os diferentes estilos de dança realizados em maior ou menor grau no espetáculo operístico. As características dessas linhas reformadoras serão conhecidas a seguir.

[106] A obra de Raguenet *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra* (Paris, 1702) simboliza um dos principais documentos em que se inaugura e se registra a comparação entre diversos aspectos tomados da interpretação italiana e francesa quanto à realização, entre outros, da dança. Cf.tradução inédita de Kühl (*Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e às Óperas*, p. 3): "E quanto às danças dos italianos, é a maior lástima do mundo, seus dançarinos são homens de uma só peça, sem braços, sem pernas, sem estatura e sem ar." / "... pour leurs Danses, c'est la plus grande pitié Du monde, leurs Danseurs sont des hommes tout d'une piéce sans Bras, sans jambes, sans taille, & sans air".

3.5 As reformas da dança teatral por Angiolini e Noverre: aspectos qualitativos, semelhanças e diferenças.

Jean-Georges Noverre (1727-1810) [107] e Gasparo Angiolini (1731-1803) são considerados os protagonistas das reformas na dança que ampliam sua importância na ópera, promovendo posteriormente sua independência como gênero dramático. É nas *Lettres sur la Danse e sur les Ballets* (1760) e nas *Lettere a Monsieur Noverre sopra il ballo pantomimi* (1773) que os autores expõem, respectivamente, suas reflexões acerca das transformações da dança.

Partindo do consenso sobre o caráter virtuoso e acrobático de dança dominado pelos bailarinos italianos, e da superioridade da dança séria pelos franceses, os mentores das correntes técnico-interpretativas da dança teatral divergem em outros aspectos: a interpretação e aplicação do conceito de verossimilhança e de unidade clássica de lugar, ação e tempo; a associação da pantomima à dança, ou o tratamento da mímica em separado da dança; a avaliação da qualidade da pantomima nas danças de caráter cômico e grotesco; a utilização ou total exclusão da dança *grotesca*; a complexidade das cenas de dança que necessitam de programas descritivos para seu entendimento; a opção pela composição musical mais tradicional *versus* uma maior liberdade composicional; a troca de inúmeros cenários e da notação da coreografia e até o reconhecimento da autoria das reformas.

Segundo a corrente italiana, os recursos da ópera francesa como o uso de temas mitológicos e maravilhosos na pantomima heróica, a presença de alegorias (consideradas "sempre inferiores aos naturais" [108], a cenografia e maquinários elaborados e os próprios balés, eram demasiadamente complexos e heterogêneos, não contribuindo para a unidade dramática desejada. Para os defensores da corrente francesa, a utilização da dança entre os atos das óperas é que causaria a quebra da unidade, e os recursos criticados acima seriam

[107] Cf. Monteiro (1998), Noverre foi aluno de Dupré, na Academia Royale de Musique et Danse. Depois de um curto período em Berlim (a serviço de Frederico da Prússia), retorna a Paris, onde assume a função de mestre de balé da Opéra-comique, em 1742. Em 1775 retorna à ópera de Paris como mestre de ballet e aí cria seu primeiro grande sucesso, o 'Balé chinês', apresentado também em Londres. Foi nomeado mestre de balé da Ópera de Lyon, e daí partiu para Stuttgart onde foi mestre de balé do duque de Württemberg. Cf. Hansell (1988) foi contratado pelo Teatro Real de Milão onde trabalhou de 1773 a 76, após ter trabalhado em Viena.

[108] Angiolini (1775) *apud* Hansell (1988, p.230): "sempre inferiori ai naturali".

essenciais porque visavam à expressão [109]. Segundo a ótica francesa, o excesso de virtuosismo da dança teatral italiana[110] e a presença exagerada de saltos e *tours de force* sacrificavam a *belle danse,* pilar da tradição francesa na qual os coreógrafos, mestres de balé e bailarinos franceses foram treinados[111].

Adotando uma postura pró-francesa, Arteaga[112] – no capítulo V, *Ragionamento sopra il Ballo pantomímico*[113] – , remete-se à importância da imitação francesa na dança, que teria transformado a participação bailatória em parte essencial do melodrama italiano. Avalia três aspectos: da origem natural e energia do balé; da sua aplicação e uso no teatro; dos principais abusos introduzidos no balé pantomímico italiano.

É quanto à aplicação da dança como *intermezzo* (que seria a situação mais comum na Itália) que o autor aponta para uma interrupção da ação, à qual a dança deveria estar subordinada: "a unidade não pode ser conservada enquanto a ação primária não flua do princípio ao fim, sem interrupção" [114]

Defende que o balé, como na tradição francesa, deveria estar vinculado à ação do drama – "... no Orlando de Quinault, onde o balé dos pastores é maravilhosamente ligado à ação" [115] –, e também é partidário da realização de uma dança representativa, mas não pantomímica – "a dança não é propriamente pantomímica, isto é representativa de uma

[109] O uso do termo expressão, ou conceito de expressividade nas artes, como qualificante essencial à sua manifestação, é discutido com propriedade primeiramente por Jean-Jacques Rousseau em sua "Carta sobre a música francesa", de 1753. Até então o conceito de representação dos afetos predominava nas discussões teóricas que envolviam aspectos da música, da dança, e das artes plásticas.

[110] Cf. Monteiro (1998, p. 101), Noverre em sua obra *Lettres sur les dances et les ballets* relata: "[...] A mistura que os bailarinos fizeram da cabriola com a belle danse alterou seu caráter e degradou sua nobreza."

[111] A Académie Royale de Musique et Danse, criada por Luis XIV em 1671, foi o centro formador de coreógrafos e bailarinos de renome.

[112] Stefano Arteaga (1747-1799) foi um crítico literário espanhol que passou a residir na Itália, onde publicou algumas obras em italiano. Sua crítica à língua italiana e à ópera o colocou numa posição conflitante frente aos defensores da tradição italiana.

[113] Arteaga (1785, v. 2, p. 196).

[114]Ibid., v. 3, p.6: "l'unità non può conservarsi qualcra l' azione primaria non continui dal principio fino al fine senza interrompimento".

[115] Ibid., p.4: "nell' Orlando di Quinaut, dove il ballo de' pastori è a meraviglia legato coll' azione".

determinada ação, mas apenas um balé figurado, que contém uma expressão vaga de um afeto passageiro, ou de uma vestimenta" [116]

Ainda quanto à unidade, os defensores das reformas segundo Noverre acreditam que os balés não estão sujeitos às leis clássicas que determinam a unidade de lugar, tempo e ação[117], mas interpretam que a unidade deve ser concebida tomando-se três elementos: *l'art de pas* (a dança técnica), *l'art du dessein* (a disposição e movimentação coreográfica) e *les gestes* (a mímica).

Para tanto, e contra a tradição da *noble danse* francesa, cuja notação coreográfica desenvolvida por Feuillet (1700) codificava e coordenava tanto a dança de corte quanto a teatral, a notação perde lugar para uma linguagem mais expressiva, menos congelada. Ampliar as possibilidades expressivas da dança, em que notadamente o virtuosismo é abandonado em função de uma gestualidade mais elaborada, tendo o bailarino que dominar novas "técnicas", e colocar seu corpo a serviço da poesia dramática, passa a ser o centro da reforma do *ballet d'action* segundo Noverre. Nesse sentido também abandonam as máscaras – que não contribuiriam com expressão dramática – defendendo em seu lugar, a expressão fisionômica[118]. Ganha liberdade também a música que passa a ser mais abstrata ao sugerir a ambientação das cenas.

Para Angiolini, que propunha a *danza parlante* [119], a pantomina se associava à dança. A expressão da face e o gestual de braços e mãos não estavam dissociados da atividade virtuosa das pernas e dos pés. Já para Noverre – bem como para Jonh Weaver –, uma atenção especial é dada à expressividade da mímica dada pelos mais variados

[116] Arteaga (1785, v. 3, p. 4): "la danza non è propriamente pantomímica cioè rappresentativa d' uma qualche azione determinata, ma sol tanto um ballo figurato, che contiene l' espressione vaga d' un affetto passaggiero, o d' un costume..."

[117] Cf. Monteiro (1998, p. 97), Noverre relata:
"...[os balés] diferem, no entanto, da tragédia e da comédia pelo fato de não se sujeitarem à unidade de lugar, tempo e ação. Exigem, porém, necessariamente unidade de desenho, a fim de que todas as cenas se conciliem e atinjam um mesmo objetivo. O balé é, pois, filho do poema e não pode de modo algum ser constrangido pelas regras do drama, por esses entraves que o engenho se impõe, que estreitam o espírito, comprimem a imaginação, destroem totalmente a composição do balé, privando-o da variedade que constitui seu encanto."

[118] Cf. Monteiro (Ibid, p.136), Noverre diz: "[...] Todos os nossos movimentos são meramente automáticos e não significam nada se o rosto mantém-se mudo, se de alguma forma não os anima e vivifica."

[119] O termo *danza parlante* (ou *pantomimodramma*) foi usado na época para identificar as propostas de reforma na dança teatral segundo a corrente italiana iniciada por Hilverding, mas que teve em Angiolini seu principal representante.

movimentos dos braços que, juntamente com a fisionomia, deveriam expressar verdadeiramente os diversos estados de paixões que experimentam a alma. Assim, seria necessário simplificar a complexidade dos passos que, com menos força e mais espírito, deveriam dar suporte à expressão[120].

Por outro ponto de vista Angiolini tanto defende a notação coreográfica – "... digamos que todos os progressos na dança perecerão com seu inventor até que encontremos uma maneira de notá-la" [121] –, como também explora as composições musicais mais tradicionais segundo o molde francês, em que a relação entre música e dança é mantida e favorecida quando se tomam os aspectos rítmicos e de fraseado – " [...] não se pode negar-lhes [aos franceses] um dos principais lugares na música" [122] . Ele mesmo compunha boa parte das músicas de seus balés, ao contrário de Noverre que contava com a colaboração de diversos compositores para realizar seus balés, como Joseph Starzer (1726/27–1787)[123], Florian Deller (1729-1773), François Granier (1717-1779)[124], Franz Asplmayr (1728-1786), Étienne Floquet (1748-1785) e Luigi de Baillou (1735-1809)[125].

Outro ponto de divergência, como apontado, está no uso de programas para a compreensão dos balés[126], criticado por Angiolini e seus seguidores: "Para mim, quando me são apresentados estes livrinhos, parece-me que me dizem: Senhor, digo-lhe de antemão

[120] Monteiro (1998, p.135): "[...] dar mais atenção aos braços, abandonando as cabriolas em nome do interesse pelo gesto. Fazendo bem menos passos difíceis; representando com a fisionomia, sem tanta força, ao contrário, com mais espírito".

[121] Angiolini (1775.) *apud* Hansell (1988, p. 230): "...diciamo che ogni progresso nella danza perirà coll'inventore fino a tanto che trovato non avremo la maniera di scriverla".

[122] Ibid., loc. cit.: "non si può ricusargli uno de' primi posti musicali".

[123] Cf. Hansell (1988), Starzer era um dos compositores de balé mais originais por explorar o cromatismo, as tonalidades menores, o ritmo irregular, a orquestração colorida com amplo uso dos sopros em posição de destaque, e pela importância atribuída à elaboração motívica.

[124] Compositor preferido por Noverre.

[125] Trabalhou na Corte de Stuttgart de 1762 a 1774 onde acabou ocupando o cargo de primeiro violino da orquestra ducal.

[126] Cf. Monteiro (op. cit., p.87), Jean-Jacques Rousseau em sua obra *Julie* ou *la Nouvelle Héloïse* , critica vários aspectos da ópera francesa que, em sua opinião, não condizem com os preceitos dramáticos da antiguidade clássica:

"[...] Não contentes de introduzir a dança como parte essencial da cena lírica, eles [os franceses] algumas vezes se esforçam para fazê-la o tema principal e possuem óperas que se chamam balés, que mal dão conta desse título, já que a dança aí está tão deslocada quanto em qualquer outra ópera... a maioria desses balés contém tantos assuntos separados quantos atos, e esses assuntos estão ligados entre si por meio de certas relações metafísicas das quais o espectador jamais desconfiaria se o autor não tivesse o cuidado de avisá-lo num prólogo."

que não compreenderá 'um pingo' desta pantomima, mas eis um libreto que lhe ajudará. Leia-o e saberá o que se representa" [127].

Para Noverre e seus discípulos, os longos e elaborados libretos enriqueciam o espetáculo de dança ao preparar o espectador sobre a ação pantomímica do drama que será apresentada[128].

Por último, a exclusão total de bailarinos *grotteschi* dos balés de Noverre, considerados artisticamente inferiores, em contraposição ao espaço dado aos *seri* ou de *mezzo carattere*, coloca em maior evidência a antipatia do reformador pelas tradições italianas. Em torno de 1770, nos grandes centros de dança, o corpo de baile dos principais bailarinos não ultrapassava oito em número, dentre os quais havia dois mais importantes correspondendo aos *primi ballerini seri* (masculino e feminino), seguidos em hierarquia pelos *primi* e *secondi grotteschi*. Os primeiros chegaram a aumentar para 5, enquanto os segundos foram eliminados ou substituídos pelos *ballerini di mezzo carattere*, nos teatros em que Noverre foi atuante, ou que seguiram suas concepções[129].

Já Angiolini pronuncia que "Não reconhecemos, como verdadeiro bailarino, aquele que apenas dança com perfeição a dança séria, porque uma parte não forma [compõe] o todo." [130] Angiolini também não reconhece Noverre como o mentor das transformações da dança, mas atribui a seu mestre, Hilverding, a autoria das primeiras reflexões e experimentalismos na dança.

Essas propostas reformadoras, longe de caminharem para um consenso, ganharam terreno e fôlego, e alimentaram as disputas entre seus defensores por cerca de uma década (entre 1766 e 1776), segundo Hansell (1988). Apesar de posições conflitantes,

---

[127] Goudar, *Osservazioni sopra la musica ed il ballo* (1773) *apud* Hansell (1988, p.224): "Per me quando mi vengono presentati questi libricciatoli mi sembra che mi si dica: Signore, io già v'avverto che voi non intenderete un iota da questo pantomino; ma ecco um libretto che vi metterà al fatto. Leggetelo, e saprete cosa si rappresenta".

[128] Cf. Hansell (1988, p.216), o programa tinha o seguinte formato: abre com o elenco de todos os personagens do drama pantomímico, tanto os bailarinos principais quanto os secundários, ao que se seguem indicações sobre mudanças cênicas (quatro para o primeiro *balletto* e uma para o segundo) e de cenário (quatro páginas para o *balletto* de Noverre e uma para o *divertissement*).

[129] Cf. Hansell (op. cit.), nos teatros sob direção ou influência de Noverre os bailarinos de formação italiana não faziam parte do principal corpo de bailarinos composto por aqueles que foram por ele formados em Stuttgart ou Viena.

[130] Angiolini (1775) apud Hansell (1988, p. 230): "Per vero ballerino noi non riconosciamo quello che solo balla com perfezione la *danza seria*, poiché uma parte non forma il tutto".

ainda segundo a autora, algumas características (musicais e coreográficas) do *ballet d'action* foram absorvidas na dança teatral italiana, promovidas pela atividade de alguns bailarinos (também coreógrafos) que atuaram em Stuttgart – como Giuseppe Salamoni jr., Francesco Caselli, Antoine Trancard, e especialmente dois discípulos de Noverre – Jean Favier[131] e Charles Le Picq[132]. Estes não só difundiram na Itália o uso de programas para a dança, como realizaram vários balés de autoria de Noverre, ao menos até o momento da partida definitiva deste da Itália (em 1776).

Pelo lado da tradição italiana, após Gasparo Angiolini, um outro protagonista ganha evidência nos anos 70 – Onorato Viganò. Este dançou sob a direção de Angiolini em Viena e foi o principal defensor do reconhecimento, nos libretos, da autoria musical para os compositores dos balés. Reconhecido por sua versatilidade (foi tanto bailarino grotesco, no princípio de sua carreira, quanto sério), foi o responsável pelas danças realizadas em várias óperas no Teatro de S. Carlos[133] em Nápoles – entre as quais *Orfeo ed Euridice* (1774), *Paride ed Elena* (1777 e 1779) de Gluck, *Ifigenia in Tauride* (1778) de Traetta e *Armida abbandonata* (1780) de Jomelli – que apresentavam características estranhas à ópera séria de cunho metastasiano, como a icorporação de balés e coros no drama.

Ao fim do século, entre a partida de Noverre da Itália (1776) e a invasão Napoleônica em Milão (1796), a dança passa por novas experimentações que têm no Scala de Milão um novo centro acolhedor. Quanto ao Teatro de S. Carlo, em Nápoles – que mantinha sua inclinação francófona –, Le Picq se manteve no cargo até deixá-lo sob responsabilidade de outros noverrianos que conduziram a dança segundo o *ballet d'action* até 1795, quando Gaetano Gioia (1764-1826) inaugura uma nova fase no S. Carlo.

Segundo Hansell (1988, p. 245) essas transformações representaram, entre outros, a quebra de algumas tradições mantidas em teatros da Itália, como o

[131] Iniciou sua trajetória como coreógrafo em Milão (1767-68), logo após ter deixado a compania de Noverre em Stuttgart, e Verona, Bolonha, Turim, Florença e Nápoles.

[132] Le Picq (1744 – 1809) foi o maior discípulo de Noverre. Considerado um dos maiores nomes da dança séria francesa nos anos 70, trabalhou em Stuttgart (1760-64) e Viena (1767-68). Realizou balés Noverrianos em Veneza (1769, 70, 71), Milão (1770, 71, 72, 73), Nápoles (1773 - 1782) empregando muitas vezes a composição original usada por seu mestre, ou *pasticcios* de composições de colaboradores de Noverre, como Joseph Starzer e François Granier.

[133] O Teatro de S.Carlos era um dos poucos espaços na Itália em que havia abertura para o experimentalismo do estilo vienense, e para elementos de influência francesa.

desaparecimento da Chacona no fim do terceiro ato das óperas sérias de tema heróico [134]. Foram acompanhadas também pela redução do número de atos das óperas – tanto sérias quanto cômicas – de três para dois, sem que, no entanto, diminuísse o número de balés associados. Então a dança já ocupa a maior parte do espetáculo, em detrimento da ópera que se contrai. Nesse momento o número de bailarinos que faz parte do corpo de baile aumenta (podendo totalizar 40 integrantes), o dos principais gira em torno de 10 a 14 profissionais. Há também um abandono de nomenclaturas qualitativas – como *ballerini seri, di mezzo carattere,* e *grotteschi* – bem como uma nova associação de termos aos que conotam hierarquia – como *primi, secondi, terzi, figuranti, corpo di ballo* e *fuori di concerto*. Assim os bailarinos são tratados por *ballerini danzanti* ou *ballerini danzanti di rango francese* (para os que fazem apenas o sério, dentro da tradição não mímica francesa, ainda que feita por italianos), e *ballerini per* [fare] *le parti*, ou *primi ballerini per le parti* (para os que fazem tanto o sério quanto o cômico).[135]

Representa também o declínio do espaço dado aos seguidores de Noverre (por razões que refletem a francofobia do momento), mas por outro lado o estabelecimento de características típicas defendidas pelo reformador, como por exemplo, o uso dos programas impressos para os balés que passaram a ser obrigatórios em alguns teatros. Como conseqüência esses 'libretos' se tornaram cada vez mais completos e independentes do libreto da ópera, ao ponto que passam essas passam a ser fontes complementares de uma mesma representação.

Mudam também as vestimentas e calçados dos bailarinos, em função de uma crescente liberdade de movimentos. Abandonam-se definitivamente as máscaras e os sapatos com talões altos. Quanto à música, poucos são os coreógrafos que seguem a prática de Angiolini de compor as músicas para suas próprias coreografias. A maior parte recorre

[134] Este aspecto só resistiu em Milão, até o fim dos anos 90, e em Turim, por mais tempo.

[135] Em correspondência a esses termos está o libreto de *La Ballerina Amante, Dramma Giocoso per musica* (Lisboa, 1793), coreografia de Gaetano Gioja, em que aparecem especificados *Primi Ballerini Serj, Primi Grotteschi, Primi Ballerini di mezzo carattere, Altri Grotteschi fuori di concerto, Ballerino per le parti,* e *Corpo di Ballo* na realização do *Ballo Primo – La Felicità Lusitana* e do *Ballo Secondo – Gli dispetti Amorosi*.

aos músicos especializados na composição para balés[136], como Giuseppe Giordani, Nicola Zingarelli, Vicente Martín y Soler, Vittorio Trento, Luigi Marescalchi, Giuseppe Antonio Capuzzi, Alessandro Rolla e Carlo Canobbio (sendo os três últimos violinistas) [137].

E neste processo alguns coreógrafos de tradição italiana ou ítalo-austríaca se destacaram e se tornaram ilustres: Innocenzo Gambuzzi, Francesco Clerico, Giuseppe Canziani, Giuseppe Traffieri, Gaetano Gioia, Pietro Angiolini (1764-1830), Urbano Garzia e Salvatore Viganò.

Por fim, os elementos da técnica acrobática italiana e da pantomima corpórea italianas, associadas às influências do *ballet d'action*, culminaram no desenvolvimento do *coreodramma* oitocentista de Salvatore Viganò, lançando os fundamentos do balé romântico.

[136] Cf. Hansell (1988, p.250), há uma coleção de música para noventa balés pantomímicos do período de 1776 a 1818 no Conservatório de música "Cesare Pollini" de Pádua.

[137] A composição das músicas dos balés realizada por violinistas é uma associação que remonta à segunda metade do século XVII, como se viu, culminando no estabelecimento do posto de *primo violino per i balli*.

Capítulo IV - Os balés das óperas em Portugal.

Como visto no Capítulo III, é preciso contextualizar a ópera realizada em Portugal como uma transferência de um modelo predominantemente italiano. Entretanto, como apontado, a própria complexidade desse modelo não excluía uma dinâmica da qual tomavam parte aspectos importantes da tradição francesa, especialmente no que diz respeito à dança, ao balé associado à ópera. O que se verá é que esses elementos estarão presentes e acompanharão o desenvolvimento da ópera em Portugal que afinal contou com a participação de artistas de renome, profissionais atuantes nos principais centros promotores da ópera, tanto na Itália quanto fora desta. Este último aspecto traz à tona uma visão diferenciada sobre como Portugal, e Lisboa em específico, fez parte de um importante circuito – ainda que não de forma estável, como será visto – em que esses artistas transitavam e continuaram a transitar até o fim do século XVIII, período limitado por essa pesquisa.

Em relação aos estudos atuais sobre a trajetória da ópera em Portugal, não são menos escassos os autores que se dedicaram às pesquisas num campo ainda bastante árido. Entre esses se destacam as obras de Manuel Carlos de Brito, Sasportes e Daniel Guimarães, sendo esses últimos colaboradores os que contribuíram de maneira mais completa sobre o estudo da história da Dança em Portugal. Apresentando um estudo detalhado de fontes primárias portuguesas, como libretos, relatos de viajantes e periódicos da época, suas obras enriquecem sobremaneira o conhecimento do assunto e revelam importantes detalhes sobre a prática da dança na ópera. No entanto, muitas vezes o tom predominante, de caráter informativo e linear, não desenvolve o relevo que pode ser delineado a partir do aprofundamento e correlação de informações que são muitas vezes traços e ecos propagados de uma tradição de dança que estava em plena discussão no momento. É nesse sentido que busco compreender e dar maior lastro a essas informações – ainda que por vezes também os esforços não evitem momentos de moto contínuo informativo – , mas a tentativa é de alcançar maior nitidez pelo refinamento do foco sobre alguns aspectos revelados na dança teatral que afinal se tornou o principal ‘evento’ do espetáculo operístico de Portugal ao longo do século XVIII.

4.1 Teatros régios e públicos portugueses: domínio de profissionais italianos.

A invasão da ópera italiana em Portugal corresponde à italianização da cultura lusitana promovida pela relação de Lisboa com a corte de Viena[1] – um ativo centro de cultura italiana –, processo esse que culminou com a ida de músicos para Lisboa, como Domenico Scarlatti (em 1722 ou 1723) e David Perez (em 1752).

Da Itália vinham também bailarinos e coreógrafos de toda a Europa que estavam, segundo Sasportes (1979, p.39),

> ...integrados no circuito de ópera italiano [...] Estes artistas foram inicialmente contratados para os teatros de corte, mas, progressivamente, começaram a acumular as suas funções com actividades nos teatros públicos de ópera que, entretanto, e tardiamente em relação ao resto da Europa, se foram abrindo.[2]

O primeiro registro em libreto da participação de bailarinos em ópera ocorre em 1737 com a apresentação de *Siface*, *Dramma per musica* de Leonardo Leo, na Sala da Academia da Trindade, em que se encontram especificados os seguintes bailarinos: Bernardo Gavazzi ou Gavazza (de Veneza) e Gabriel Borghesi (de Bolonha) que realizaram as "danças altas".

A Academia fechou suas portas no começo de 1739, e a partir de então as óperas passaram a ser representadas no Teatro público da Rua dos Condes[3], para onde se transferiram alguns dos artistas da Academia (onde há também a referência para Lorenza e Giuseppe Fortini, de Livorno). Após seu fechamento, em 1742, houve uma pausa de dez

[1] Segundo Sasportes (1979, p.38), a italianização atingiu a música, a dança, a literatura, a arquitetura, a pintura, a escultura e o teatro.

[2] Esta informação sobre a participação dos mesmos bailarinos nos teatros régios e públicos não é corroborada por Guimarães (1996, p.192), quando se trata do período entre 1756 a 1774, segundo o qual "haveria uma relativa separação entre os dois regimes teatrais". Porém quanto ao último período, de 1775 a 1793, a afirmação de Sasportes se aplicaria.

[3] Cf. Guimarães (Ibid., p.147) no início de 1740 chega a Lisboa um novo grupo italiano, de Gênova, que inclui alguns antigos colaboradores de Haendel na Royal Academy of Music em Londres, como Maria Caterina Negri e Annibale Pio Fabri. Este grupo, que inclui também bailarinos, instala-se no Teatro da Rua dos Condes (especializado em óperas italianas). Por volta de 1765 Angelo Jaccomazzi é o inventor dos balés em dramas jocosos como *Aldeyanas Bizarras*, *A Aldeana in Corte* e *O Mercado de Malmantile*.

anos das óperas produzidas em teatros públicos (mas que continuaram nos teatros régios de Salvaterra e de Belém) [4].

Os palácios régios, entre 1750 e 1755, acolheram cerca de metade dos espetáculos músico-teatrais que floresceram após o luto de D. João V, sendo os aniversários dos membros da família real um dos principais motivos para a realização de serenatas e óperas (além dos programas de lazer da corte que no Carnaval e no Outono envolviam atores, músicos e bailarinos), segundo Guimarães (1996, p.151).

Com a chegada de David Perez em 1752, se instala no Teatro de Corte uma companhia de dança contratada em Gênova que incluía o célebre bailarino Andrea Macchi ("o Morino"). Além deste, foram contratados Giuseppe Salomoni [5] (*detto di Portogallo*) e Andréa Alberti [6] (*detto il Tedeschino*), que viria a ser o principal coreógrafo dos teatros régios portugueses por mais de vinte anos. Como cenógrafo estava Giovanni Carlo Bibiena.

Este foi o autor do projeto da Ópera do Tejo[7] – tida como uma das salas mais magnificentes da Europa –, inaugurada em 1755 com o *Dramma per musica Alessandro nell'Indie* (libreto de Metastasio, Música de David Perez e coreografia de Andrea Alberti) e o *Dramma per Musica La Clemenza de Tito* (libreto de Metastasio, música de Antonio Mazzoni e coreografia de Andrea Alberti). Para a primeira, o compositor se deslocou a Londres[8] para recrutar os intérpretes.

[4] Cf. Guimarães (1996) este momento marca uma quebra drástica na atividade teatral em Lisboa pois o rei decreta a proibição todos os espetáculos e entretenimentos, situação que só mudou após sua morte. Terminado o período de luto multiplicam-se os espetáculos músico-teatrais e os programas de lazer nos paços régios, em Lisboa, em Salvaterra e em Mafra.

[5] Giuseppe Salomoni, em 1764, aparece como bailarino e coreógrafo do teatro San Cassano, de Veneza.

[6] Originário de Trento, sua carreira como coreógrafo em Portugal (1752 a 1780) foi apenas interrompida (de 1767-75) pela estada de François Sauveterre (contratado em Gênova). Segundo Sasportes (1970, p.155) ignora-se porém em que consistiriam a maior parte das suas obras (poucas vezes qualificadas para além dos simples *intermezzos*, sem título nem identificação especial nos libretos das óperas).

[7] Após o terremoto de 1755 (que destruiu a Ópera do Tejo), o rei volta a servir-se do Teatro Régio da Ajuda onde (assim como nos palácios de Salvaterra e de Queluz), se continuou o culto da ópera.

[8] Cf. Sasportes (1979, p. 42), Lisboa parece ter sido ponto de passagem para os artistas que se deslocavam para Londres, onde florescia uma Italian Opera House. Há também informações de que Paris também era um centro de referência para a realização de espetáculos em Portugal, no sentido de reproduzirem "as figuras da comédia e da dança dos teatros franceses" (Sousa Viterbo, *Arte e Artistas em Portugal,* 1892, apud Sasportes, op. cit., loc. cit.).

A catástofre de 1755 afasta de Lisboa inúmeros artistas. Assim, D. José contrata da Itália novos músicos e bailarinos[9] que vieram se juntar aos poucos artistas que não deixaram o país, como Andrea Alberti (que trabalhou para a corte portuguesa de 1752 a 1780), François Sauveterre[10] (de 1767 a 1775) e Pietro Colonna[11] (1767 até as invasões francesas).

A relação com Gênova se estreita e passam a vir também libretos, guarda-roupa e adereços de cena, instrumentos, e música dos *balli*. Novos músicos, atores, cantores e bailarinos (de ambos os sexos[12]) passam a se apresentar nos palcos renovados dos teatros públicos do Bairro Alto[13] e da Rua dos Condes[14], e também no Teatro da Graça. No Porto um novo teatro, o do Corpo da Guarda, vem substituir o da Cordoaria, promovendo a representação de ópera, e acolhendo companhias como a de Nicolau Setaro (entre 1760 e 1772?) e a de Filipe Boselli (entre 1772 e 1782).

A morte de D. José I em 1777 parece ter diminuído a presença da dança nos espetáculos de ópera na corte. "O número de produções operáticas decai para menos da metade comparado com o período imediatamente anterior, e a partir do fim da década de

[9] A última contratação, em 1774, leva a Lisboa os seguintes bailarinos: Francisco Pichi, Francisco Fontanella, Pedro Pedrelli, Luiz Porri, Ridolfo Buti, Antonio Villa e Francisco Currioni. A estes se somam Luigi Belluci, Luigi Bardotti, Teofilo Corazzi, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Maurini Zucchelli, Tommaso Zucchelli. Nos contratos estabeleciam-se o tipo de papéis com os quais iriam atuar: "meio caráter", "grotesco", "de mulher". (Guimarães, 1996, p.218).

[10] François Sauveterre (que se encontrava em Stuttgart em 1759, antecedendo J.G. Noverre), foi o principal coreógrafo dos vários bailados das óperas de Nicolo Jomelli, compositor da corte de D. José I.

[11] Aluno de F. Sauveterre, mestre de dança do Colégio dos Nobres (1779 a 1821) que acabou se juntando à família Real no Brasil, em 1813. (Cf. Sasportes, 1970, p. 158).

[12] Destacam-se as cantoras Aguiar (especialmente Luísa Todi), Ana Zamperini, as bailarinas Bettina Posserini, Rosa Campora e La Guadagni. Uma série de sonetos impressos também consagra os nomes de diversas artistas de teatro, baile e música do teatro do Bairro Alto, como: Clara Simoneti, Angela Sacco Vitalba, Anna Lomgobardi, Cecilia Rosa de Aguiar, Elena Paghetti, Francesca Battini, Giuseppa Olivares, Gertrude Pini e Lucrécia Batini.(ver Guimarães, op.cit., v.2, Anexo II – 9 p.435).

[13] Os teatros públicos do Bairro Alto e da Rua dos Condes só reabririam em meados dos anos sessenta (1761 e 1765, respectivamente). Neles se apresentavam teatro declamado em português (traduções ou originais), e temporadas de ópera italiana com as suas companhias de baile. De 1765-67 os bailarinos dos dois teatros foram os mesmos, e dançaram balés inventados por Antonio Ribaltoni, Angelo Jacomazzi e Inocencio Trabattone. O Teatro do Bairro Alto é ampliado em 1765 (dirigido nesse momento por Pedro Antonio Avondano até cerca de 1783) e consagra-se à ópera italiana e aos bailados. (Cf. Guimarães, op. cit., e Sasportes, op. cit.).

[14] Os nomes dos bailarinos do Teatro dos Condes são normalmente distribuídos por duas ou três categorias registradas nos libretos da época: *ballerini seri*, *ballerini grotteschi* e *ballerini di mezzo carattere*.(Guimarães, op. cit., p.199).

setenta, deixa de existir corpo de *ballet* permanente", segundo Brito (1989, p.58, apud Guimarães, 1996, p.217).[15]

No período do reinado de D. Maria I o teatro de corte permanece – apesar da contenção orçamental nos espetáculos de ópera (então centrados nas óperas bufas e nas burletas). É nesse momento que se edifica um novo teatro na Quinta de Queluz (que manteve sua atividade de 1778 a 1782), tendo sido inaugurada com a ópera *Il Ritorno di Ulisses in Itaca* (música de David Perez e balés de Andrea Alberti).[16]

Nos anos 80 e 90 entra em vigor um novo regime de contratação avulsa de bailarinos e coreógrafos. Dessa maneira foi contratado Antonio Maraffi (ou Marrafa), trazido do Teatro público do Salitre[17] (inaugurado em 1782) para os teatros reais. Em 1791 Luigi Chiaveri (ou Chiavre) e Carlos Bencini passaram a coreógrafos da Ajuda, além de realizar essa função no Teatro da Rua dos Condes (onde trabalhava também Pietro Pieroni).

A atividade teatral sofre uma nova quebra em 1792 com a loucura definitiva de D. Maria I. Somado a isso o Palácio da Ajuda é destruído pelo fogo em 1794 (a sala do Teatro Queluz já estava destruída em 1785) e, com a criação do Real Teatro de S. Carlos, em 1793, acaba-se a tradição dos teatros nos palácios reais.

Neste novo espaço[18] a burguesia ocupa o lugar da aristocracia (arruinada pelo absolutismo pombalino) e tem, no S. Carlos, um espaço de "escola civilizacional" da burguesia, que *enserrão as mais bellas lições de moral com que se podem reformar as paixões, e dirigir os costumes entre os véos das ficções, e das alegorias* (BN – Misc.5751, apud Guimarães, 1996, p. 235).[19]

---

[15] O novo impulso que se observa a partir de 1789 deve-se ao interesse de Carlota Joaquina.

[16] Os bailarinos envolvidos são, entre outros, Francesco Pichi, Francesco Zuchelli, Gerardo Gavazza, Luigi Gori, Niccola Midossi, Ridolfo Buti e Pedro A. Pereira. (Guimarães, 1996, v.2, Anexo IV – A, p. 547).

[17] Neste teatro foram dançados balés de Nicola Ambrosini, Alexandre Zuchelli, Carlos Bencini, Luigi Chiaveri, Pietro Pieroni e Antonio Maraffi. Todos coreografaram para elencos masculinos, com um teor extremamente descritivo (dentro da linha do *ballet d'action*), usando a pantomima e os librettos dos programas das danças. (Sasportes, 1970, p. 161)

[18] O Teatro de S. Carlos, patrocinado por um grupo de capitalistas emergentes sob o pombalismo, teve sua construção em tempo recorde, e proveria a cidade de Lisboa com uma sala de ópera comparável à magnificência da Ópera do Tejo destruída pelo terremoto, mas com infra-estrutura mais ousada, de acordo com o gosto neoclássico, segundo França (1983, p.197).

[19] A burguesia continua a freqüentar também os teatros da Rua dos Condes (para a ópera italiana), do Bairro Alto (para as declamações em português) e do Salitre, nos quais a dança tinha seu lugar garantido nos espetáculos.

Em 1793 o Teatro São Carlos é inaugurado com a ópera de Cimarosa *La Balerina amante*, e o bailado 'heróico-dramático' *A Felicidade Lusitana*, ambas com danças a cargo de Gaetano Gioja.[20] Ainda nesse ano os coreógrafos-bailarinos Pietro Angiolini[21] e José Passaponti vêm para o São Carlos. Em 1798 inaugura-se no Porto o Teatro São João, com projeto idêntico ao do São Carlos, também patrocinado pela alta burguesia e financeiros daquela cidade.

A predominância massiva de bailarinos e coreógrafos italianos (ou de tradição austríaco-italiana), não excluiu a participação de profissionais de outras nacionalidades, como é o caso dos bailarinos Pietro Bernardo Michel (Pierre Bernard Michel), Pietro Alouard (Pierre Alouard), Isidore Dupré e do Coreógrafo Francesco Sauveterre (François Sauveterre) [22]. Não impediu também que elementos da concepção de dança francesa fizessem parte de alguns espetáculos operísticos em Portugal, como atestam algumas missões da embaixada de Portugal em Paris para garantir as encomendas feitas aos artistas parisienses no sentido de reproduzirem "as figuras da comédia e da dança dos teatros franceses" (Viterbo, 1892, apud Sasportes, 1979, p.42), missões essas realizadas muito antes do período em que as influências Noverrianas fossem sentidas em Portugal [23].

As influências das tradições de dança italiana e francesa, bem como a presença destes inúmeros artistas italianos e franceses (em menor medida) na realização dos balés das óperas de Portugal, serão discutidas no subcapítulo seguinte.

---

[20] Uma das personalidades mais representativas da tradição de balés italianos e da história do Scala de Milão. (Guimarães, 1996, p.234).

[21] P. Angiolini – *primeiro bailarino serio absoluto* – prepara para o fim do primeiro ato da *La Morinara ou L'Amor contrastato*, o baile heróico-trágico *A Morte de Hércules* dançados por ele, juntamente com Pedro Maria Petrelli, José Cappocetti, José Caiani, José Bolla, Lourenço Parodi e Ambrosio Caiani. P. Angiolini continuará em atividade no S. Carlos, coreografando no Carnaval de 1794 o *Baile heróico Giro in Timbraia.* (Ibid, p.235). Para ver o anúncio do espetáculo, consultar Guimarães (Ibid., v.2, Anexo II – 13, p. 464).

[22] Para uma visão geral dos coreógrafos e bailarinos atuantes nos balés representados nas das óperas de Portugal, ver lista completa apresentada por Sasportes (1970, Apêndice II, p.340) de Coreógrafos e Bailarinos atuantes em Lisboa e no Porto de 1752 a 1910 (vinculados aos teatros públicos e/ou régios em que trabalharam). Ibid. (v.1 pp. 158, 185, 193, 221), apresenta uma organização interessante para a atividade dos coreógrafos e bailarinos ligados aos domínios públicos e régios ao considerar três períodos: até 1755, de 1756 a 1774, de 1775 a 1794.

[23] Guimarães (op. cit., p.146), nas óperas de Antônio José da Silva (o Judeu) encontram-se também referências a minuetos, passepies e oitavados, quer no diálogo das personagens, quer nas indicações cênicas.

4.2 Influências da evolução da dança na Ópera em Portugal: *o ballet d'action* de Noverre, a *danza parlante* de Angiolini.

Em Portugal, numa primeira fase, os balés ligados às óperas estavam inseridos no modelo de Ópera italiana e apareciam "quase sempre no fim dos atos, fora do contexto, servindo de intervalo e representando uma sucessão de danças sem grande qualidade artística", segundo Sasportes (1970, p.149).

Mas, ainda segundo o mesmo autor (1979), o balé que era praticado em Portugal seguiu as características gerais da evolução do gênero, com a progressiva diferenciação entre a dança teatral (influenciada pelas novas idéias de Noverre, Hilverding e Angiolini) e a dança de salão (pautada no modelo dos tratados franceses). Mais além, esse processo se refletiria também na relativa separação entre os dois regimes teatrais: o dos teatros públicos e o dos teatros régios.

O que se verá é que os balés representados em Portugal – desde a primeira referência à presença de bailarinos na ópera, ao último balé apresentado no fim do século[24]–, foram promovidos pelos inúmeros artistas que atuavam em sintonia com as reflexões sobre as artes que compunham o espetáculo dramático na segunda metade do século XVIII. Esses artistas, muitos de grande expressão no cenário europeu, contribuíram (através da dança) nas transformações do espetáculo operístico em Portugal.

Tomando como partida as informações dos libretos das óperas[25], em que os coreógrafos e bailarinos são citados (e considerando um primeiro período que vai de 1737 a 1755) observa-se que praticamente todas as publicações se referem a apresentações nos teatros régios[26] e envolvem coreografia de Andrea Alberti[27] e, com poucas exceções, libreto de Metastasio e música de David Perez. Vê-se também que o corpo de baile desses teatros

[24] Na representação do *drama per musica Siface* (de Leonardo Leo, em 1737) até o balé representado na ópera *L'Eroina Lusitana* (em 1795, autoria de Antonio Leal Moreira)

[25] Informações colhidas por Guimarães (1996, Anexo IV – A) pp.503 a 558.

[26] Com exceção das obras *Siface* (de Leonardo Leo), apresentada na Sala da Academia da Trindade em 1737e *Didone Abbandonata* (de Rinaldo di Capua), apresentada no Teatro da Rua dos Condes em 1741.

[27] Andrea Alberti *detto il Tedeschino* (171?-178?), foi contratado de Gênova (em 1752) para trabalhar juntamente com Daniel Perez no Teatro público da Rua dos Condes. Foi o principal coreógrafo do período em Portugal, tendo se afastado do cargo apenas pela atuação de Sauveterre (de 1767-75). Foi professor de dança do Real Colégio dos Nobres (1765-1779).

(entre 1752 e 1755) apresenta uma tendência a estabilizar o número de integrantes (de 8 para 10 nos Teatro da Corte e de Salvaterra, e de 12 para14 na Ópera do Tejo). Este contingente era comum aos teatros régios italianos de então.

É interessante notar que, desde 1752, entre os bailarinos encontra-se o registro de Giuseppe Salamoni, filho de Giuseppe Salamoni de "Vienna" (este um dos propagadores do estilo de Hilverding na Itália). Juntamente ao primeiro vêm juntar-se Pietro Bernardo Michel (um dos maiores *ballerini grotteschi* de seu tempo) e Pietro Alouard, já familiarizados com o estilo de dança teatral italiana.

Segundo Sasportes (1970, p.155), os libretos de *Alessandro nell'India* e *Clemenza di Tito* trazem indicações sobre as danças que compuseram as suas representações em 1755. Para a primeira ópera séria tem-se: "*Primo Ballo* – Il teatro rappresenta una campagna, in cui una truppa di cacciatori viene inseguendo un' Orso, e terminata la caccia comincia il Ballo"; "*Secondo Ballo* – Il Teatro rappresenta una campagna sulla sponde del Fiume Idaspe. Si vede l'Esercito Greco in moto con una Parte delle Guardie reali montate sopra bellissimi cavalli [28]. Terminata la marcia, si dà principio al Ballo"; "*Finale* – I seguaci della Gloria formano un Ballo, col quale termina la Festa."

Dentre os bailarinos participantes chamo a atenção para três deles – Pietro Bernardo Michel, Pietro Alouard, e Giuseppe Salomoni –, todos atuantes na tradição de dança pantomimo-acrobática italiana. O teor das danças apresentadas – o tema da caça e a presença de animais no palco – evidencia a intervenção de danças classificadas no caráter *grottesco* num contexto de ópera séria (ou *dramma per musica*), confirmando uma abordagem do uso das danças através da tradição italiana.

Quanto à segunda ópera – *La Clemenza de Tito* – teria as seguintes indicações segundo o autor: "*Primo Ballo* – I seguaci dei Legatti delle Provincie soggette all'Imperio Romano formano una Festa, che rappresenta il trionfo di Bacco e d'Arianna, e che serve d'introduzione al Ballo"; "*Secondo Ballo* – In occasione dei Pubblici guocchi s'uniscono i custodi del Palazzo Imperiale, e sotto diverse abbligliature formano un'allegra danza"; "*Finale* – Con un ballo composto dai Seguaci di Proteo termina la Festa". O tema

[28] Segundo o autor, foram utilizados 25 cavalos para a cena e mais de 400 soldados nas deslocações de milícias.

mitológico permeia as danças que fizeram os entremezes desta segunda ópera. A alusão a personagens como Baco, Ariana e Proteo sugere que as danças realizadas corresponderiam às de caráter sério. Para sua realização, praticamente o mesmo corpo de balé foi empregado, porém não há informações sobre se dentro deste grupo algum bailarino já pertencia à tradição de representar a dança séria.

Depois do terremoto de 1755, há uma pausa de nove anos até que os próximos registros de óperas acompanhadas de balé sejam retomados em 1764, quando são apresentadas as obras: *Il Cavalieri per Amore, Farsetta per musica* (música de Niccolò Piccini e coreografia de Andrea Alberti) realizada no Teatro real da Ajuda; *L'Arcadia in Brenta, Dramma Giocoso* (música de João Cordeiro e coreografia de Andrea Alberti) realizada no Teatro real de Salvaterra, e *Amor Contadino, Dramma Giocoso* (música de Battista Lampugnani e coreografia de Andrea Alberti) . Entretanto, não há registros dos bailarinos atuantes nessas obras.

Contemporâneo a essas realizações é o relato de Bernardes de Lima que em 1762 revela como via as danças que foram realizadas no Porto na ópera *Il Trascurato* (Sasportes, 1970, p. 151): "... em lugar de se seguirem as regras ditadas pela boa razão, só se observa uma música artificial, variada com danças também artificiais, não devendo ser estas senão a representação do gosto exagerado...". A realização de danças pantomímicas segundo a tradição italiana, como se viu, suscitou diversas reações no público, tanto no sentido do elogio quanto da crítica.

É com a obra *I Francesi Brillanti, Dramma Giocoso* (música de Giovanni Paiselli e coreografia de Andrea Alberti), realizada no Teatro real da Ajuda em 1765, que serão novamente registrados os bailarinos atuantes. Reduzidos a cinco, os nomes que aparecem revelam alguns novos artistas contratados por D. José I: Tommaso Zucchelli, Teofilo Corazzi e Benedetto Lombardi.

Segundo Sasportes, a partir da década de sessenta nota-se com mais freqüência bailados individualizados, e não simples entremezes de ópera[29], período que mostra (através dos libretos) intensa dinâmica na participação de novos coreógrafos nos teatros

[29] "Em 1764 falava-se de concerti di balli integrados nos espetáculos líricos" (Sasportes, 1970, p.153, infra).

públicos do Bairro Alto (de 1765 a 1770), da Rua dos Condes (de 1765 a 1791) e S. Carlos (1793), como Angelo Jacomazzi (1765), Innocenzo Trabattone (1765), Joseph Conti (1765), Antonio Ribaltone (1766), Paolo Cavazza (1768), Vincenzo Sabatini (1770), Vinceslao de Rossi[30] (1772, 73, 74), Alessandro Guglielmi [31](1772, 73, 74), Giuseppe Magni[32] (1773), Isidoro Giovani Gabriel Duprè [33] (1774), Carlos [Carlo] Bencini (1791)[34], Luiz Chiavre (1791)[35], Pedro Pieroni (1791)[36], Gaetano Gioia (1793)[37], Pietro Angiolini (1794)[38]. Quanto aos teatros reais (compreendendo os de Salvaterra, da Ajuda, de Queluz, do Salitre), há um longo período de atividade predominante de François Sauveterre (de 1768 a 1775), quando reassume Andrea Alberti (de 1776 a 1778). Após sua saída vê-se também uma alternância de novos coreógrafos, como Pietro Colonna (1780, 1785), Antonio Marafa [Marrafa, Marrafi] (1788, 89)[39], Luigi Chiaveri [Luiz Chiavre] (1791)[40] e Alessandro Zucchelli (1791)[41].

Neste processo, os libretos das óperas revelam importantes aspectos das transformações do balé em Portugal. Em relação aos Teatros públicos, e seguindo as tendências reformadoras da dança teatral, observa-se pela primeira vez a presença feminina no corpo de baile em 1765 – na ópera *Didone* (libreto de Metastasio, música de David

[30] Contratado em Viena, formou-se com Noverre (Cf. Sasportes, 1970, p. 168). É referido como *Ballerino serio* em libreto de 1773 e 1774. Teria sido também o autor dos balés *Diane ed Endimione* e *Le due sultane rivali*, representados no teatro da Rua dos Condes em 1774 (Ibid., p. 161).

[31] Também contratado em Viena, teve contato com Noverre. É referido como *Ballerino grottescho* em libreto de 1773 e 1774. Teria sido também o autor do balé *I Pescatori*, representados no teatro da Rua dos Condes em 1774 (Cf. Sasportes, loc. cit.).

[32] Referido como *Ballerino grottescho* em libreto de 1773 e 1774

[33] Bailarino contratado de Paris, segundo Sasportes (Ibid, p.160), referido como *Ballerino serio* em libreto de 1774.

[34] Ibid., p.161, coreografou para elencos masculinos com teor descritivo, dentro da linha do *ballet d' action*, como seu balé trágico em quatro atos "Os dois irmãos militares" (1791). O autor traz uma transcrição completa da descrição (Ibid, p. 162).

[35] Op. cit, loc. cit.

[36] Op. cit, loc. cit..

[37] Como visto, uma das personalidades mais representativas da tradição de balés italianos e da história do Scala de Milão, atuante da escola de balé pré-romântico.

[38] Como visto, referido como "Primeiro Bailarino serio absoluto" do Teatro de S. Carlos.

[39] Ibid., p.161, coreografou para elencos masculinos com teor descritivo, dentro da linha do *ballet d' action.*

[40] Op.cit, loc. cit., segundo o autor, Chiaveri, no prólogo do seu balé trágico e pantomimo em cinco atos "O incêndio de Suza, fala da importância e vantagem de um programa escrito que o público deve ler atentamente.

[41] Op. cit, loc. cit.

Perez e coreografia de Innocenzo Trabattone) – e a última em 1774 – na ópera *Calandrano* (libreto de Giovanni Bertati, música de Giuseppe Gazaniga e coreografia de Isidoro Duprè). A permissão para a participação de bailarinas se mantém ao menos nos teatros públicos do Bairro Alto e da Rua dos Condes, até 1774. Vale lembrar que a publicação das *Lettres sur La danse*, de Noverre, veio ao público em 1760 [42], e um dos pilares das propostas de renovação da dança teatral está na defesa da "verdade dramática", como sugere Sasportes (1979), portanto papéis femininos na dança deveriam ser realizados por bailarinas.

Pela presença feminina nos balés, é possível situar uma importante adaptação portuguesa do balé pantomimo de John Weaver [43] – *The Loves of Mars and Venus* [44]– traduzida para *Amores de Vênus e de Adonis perturbados por Marte*. Segundo a transcrição de Guimarães (1996, v.1, p. 199-200), a estrutura coreográfica deste balé mitológico (descrita num manuscrito incluído na coleção pombalina da Biblioteca Nacional), está assim organizada: 1ª. Cena – Trio dançado pelas senhoras Guadagni, Pirotti[45] e Moissonier[46] / Solo dançado pela senhora Ana Sabatini[47], no papel de Vênus; 2ª. Cena – Duo (*pas de deux*) interpretado por Ana Sabatini e Marcadet[48]; 3ª. Cena – Composição marcial por diversos dançarinos / Trio militar interpretado por Vitório Perini[49], Giovani Ferraresi[50] e Lamberto Beau[51] / Duo (pas de deux) interpretado por Ana Sabatine e Isidoro Dupré[52]; Final – Chaconna final, em que entram todos os bailarinos. Buscando referências a

[42] É nas *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, publicadas em Stuttgart e Lyon em 1760, obra dedicada ao príncipe de Würtemberg, que J. G Noverre oferece aos seus contemporâneos as indicações sobre suas idéias de renovação.

[43] John Weaver (1673-1760), coréografo inglês e mestre de dança, traduziu as principais obras da tradição de *dance noble* francesa, como o *Orchesographie or The Art of Dancing by caracters and demonstrative figures*, Londres (c.1707), e o *A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing* (1706). Conhecido como o pai da pantomima inglesa, criou a *scenical dancing* em que a expressão facial do bailarino ganhava maior ênfase que o virtuosismo técnico.

[44] Segundo Monteiro (1998), em sua versão original (de 1717) Weaver explora numa seqüência de danças, as paixões que se representavam por gestos.

[45] O nome de Francesca Pirotti é mencionado apenas uma vez, em libreto de 1770.

[46] O nome de Maria Moissonier é mencionado apenas em libreto de 1773.

[47] A primeira menção em libreto ao nome de Anna Sabatini ocorre em 1770. Seu nome ainda compõe outros libretos de 1772 e 1773.

[48] O nome de Giovani Remig. Marcadet aparece apenas em libreto de 1773.

[49] A primeira menção em libreto ao nome de Vittorio Perini ocorre em 1769. Seu nome ocorre também em libreto de 1770.

[50] A menção ao seu nome ocorre em dois libretos, de 1772 e 1773.

[51] Mencionado apenas uma vez em libreto de 1774.

[52] Mencionado em libreto de 1773 e 1774 (neste último como *ballerino serio*).

esses artistas nos libretos publicados de então, pode-se balizar um período provável para a realização desta adaptação, entre 1770 e 1774, quando esses bailarinos atuaram em Portugal. Pode-se também considerar – pela escolha da temática, pela participação de bailarinos reconhecidos do caráter sério, e pela realização da Chacona final – que características próprias da categoria séria foram exploradas na sua realização, como a importância do gestual dos braços, a delicadeza dos movimentos lânguidos, a compostura, a limitação em relação ao virtuosismo dos passos, mais adequados às danças de caráter grave e lento como a própria Chacona.

Quanto à proibição da participação de mulheres nos balés, são encontradas em vários libretos dos teatros públicos e régios (entre 1788 e 1791) as primeiras referências aos *Ballerini di donne*, ou seja, aos bailarinos que dançavam papéis femininos. E esta regra ainda vigorava mesmo no Teatro S. Carlos, inaugurado em 1792, de forma que no elenco do teatro, em 1794, constam como *primi ballerini seri, Da uomo*, Giuseppe Cajiani, e *Da donna*, Pietro Maria Petrelli.

Até o fim do século, vários relatos de observadores das óperas realizadas em Portugal no período, entre os quais Twiss, Beckford[53] e Carrère, revelam suas impressões sobre achar repugnante ou absurdo a presença de travestis nos palcos de Portugal [54]. Segundo Sasportes (1970), esse teria sido o motivo pelo qual os melhores bailarinos, que se recusavam a dançar travestidos, se afastaram de Lisboa, impedindo o desenvolvimento do balé feminino, como também impediu que os discípulos dos reformadores da dança se instalassem em Portugal e desenvolvessem uma nova abordagem proposta pelos seus mestres[55].

Quanto à classificação das obras nomeadas nos libretos, nota-se que a partir de 1770 aparecem, nos teatros régios, subtítulos novos (além dos tradicionais *Dramma per*

[53] Cf. Saportes (1970, p. 165), William Beckford teria assistido a um balé em 1787 de provável autoria de Nicolla Ambrosini, cuja ação e cenário são descritos detalhadamente. Neste estão presentes diversos personagens pantomimos, como palhaços, arlequins, sultões, sultanas, chefes índios, diabos e selvagens, o que compõe um balé dentro da categoria *grottesco.* Para ler a versão completa e transcrita deste testemunho, ver p. 165.

[54] Ver a tradução de vários relatos em Kühl (1998), na parte Comentários de Viajantes sobre a ausência das mulheres em teatros portugueses, pp.314-315.

[55] Para ver as obras coreografadas por discípulos de Noverre (Venceslao Rossi, Alessandro Guglielmi e Giuseppe Magni) ver Quadro 8.

musica e *Dramma Giocoso* [Jocoso]), tais como *Dramma serio-comico*, *Azione teatrale, Farsetta giocosa, Componimento drammatico*, *Divertimenti teatrali*, *Intermezzo per musica*, *Farsa per Musica*, *Favola pastorale*, *Pequeno drama*, e *Baile.* Da mesma forma, os subtítulos nos teatros públicos a partir de 1773 trazem novos termos (também ao lado dos *Dramma per musica* e *Dramma Giocoso* [Jocoso]), como *Intermezo per musica*, *Baile sério e pantomimo*, *Baile tragi-comico, Baille tragico*, *Baile serio tragico pantomimo*, *Baile tragico e pantomimo*, *Ballo eroico* e *Baile heroico-dramatico*. Destes, observa-se também que a partir de 1791 alguns especificam a invenção em quatro ou cinco atos.

Se é certo que o *Dramma per musica* é usado na Itália para se referir à ópera séria[56], e o *Dramma Giocoso* à ópera cômica [57], os outros termos podem suscitar alguns questionamentos. O termo *pantomimo* aparece tanto de forma associativa a *baile serio tragico* [pantomimo], como complementar a *baile sério* [e pantomimo] e *baile tragico* [e pantomimo]. Significariam abordagens distintas da pantomima? Poder-se-ia pensar que uma trata de representação pantomímica aplicada ao caráter sério (ou trágico, que é seu sinônimo), e que a outra abre para uma interpretação de que é possível um baile sério (ou trágico) independente de pantomima? Essas questões só poderiam ser elucidadas pela análise de programas de balés (de influência Noverriana), pois estes trazem uma descrição

[56] *Dramma per musica* é o termo usual que se refere à ópera séria da Itália dos séculos XVIII e XIX, e que trata de temas heróicos ou trágicos. Aqui a ação dever estar focada em apenas um argumento central, envolvendo não mais que oito personagens. Dentre as convenções, o elemento do sobrenatural, do fantástico, foi banido, juntamente com referências a incursões ao submundo. A estrutura da ópera se baseia em 3 atos (em que as danças ocupavam os intervalos entre estes), sendo finalizada com todos os personagens no palco para celebrar um final feliz.Ao longo do século 18 sofreu várias modificações e incorporou alguns elementos da tradição francesa, como o uso de temas mitológicos e a incorporação de coros e balés na ação.Ver *Opera seria* em Oxford Music Online:
http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20385, Acesso em: 08 de Abril de 2010

[57] O termo *Dramma Giocoso* foi adotado na segunda metade do século XVIII na Itália, e seu uso foi estabelecido por Carlo Goldoni. Se referia às obras em que personagens de ópera séria (*parti serie*) apareciam ao lado de camponeses, serviçais e outros personagens bufões e tradicionais da ópera cômica (*parti buffe*), usualmente com a presença também de personagens de meio-caráter (*in mezzo carattere*). Ver *Dramma Giocoso* em Oxford Music Online:
http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/08138, Acesso em: 08 de Abril de 2010

detalhada da ação do bailarino[58]. Estas questões ficam portanto em suspenso, como um dos pontos a ser investigado num aprofundamento futuro.

Voltando aos libretos, são observadas também as primeiras menções aos tipos de bailarinos empregados, tanto para homens quanto para mulheres, que aparecem nos libretos de *Drammas giocosos* [sic.] em 1773 [59] e *Dramma giocoso* e *Dramma per Musica* em 1774 [60]. Os termos *Ballerini seri*, *Ballerini di mezzo carattere* e *Ballerini grotteschi* aparecem elencados conjuntamente, e sempre associados aos mesmos bailarinos. Trata-se, quanto ao primeiro termo, de uma confirmação da presença do estilo de dança francesa no contexto da ópera séria italiana, e sugere uma especialização dos bailarinos e uma possível realização de pantomimas apropriadas para esses diferentes caracteres nas intervenções do balé nessas óperas. Revela também um aspecto da influência Noverriana que defendia a presença da dança séria na realização das óperas de temas heróico-mitológicos.

Todas essas transformações ocorriam paralelamente à preservação do aspecto decorativo da dança, como pode ser observado no título do *Le Triomphe du Zele*, prólogo representado no Palácio de Oeiras em 1767, comemorativo do aniversário do Marquês de Pombal. A obra foi seguida da comédia-heróica em três atos e em versos *La Vie est un songe*, e da comédia *Le François à Londres* em um ato em prosa, ornadas de dança [61]. Prosseguindo aos próximos registros encontramos novamente a associação entre Metastasio e David Perez com a obra *Demetrio, Dramma per musica*, realizada no Teatro real de Salvaterra em 1765. Nesta ocasião o contingente de bailarinos volta ao patamar de oito

[58] Cf. Guimarães (1996, p. 226, infra), esses seriam os títulos dos balés sérios e trágico-pantominos apresentados nos teatros do Salitre (TS) e da Rua dos Condes (TRC), dos quais alguns continham programa descritivo da dança: Novo Baile intitulado Ilha Deshabitada (...) – TS (1788); A Bela Arsene: Baille sério, e pantomino (...) – TRC (1791); Novo Baile intitulado: os amores de Cintia e Sileno ou o Conde de Anestam – TS (1791); A Conquista de Guiana ou a bella selvagem (...) – TRC (1791); Edipo. Baile serio tragico pantomimo (...) – TRC (1791); O Incendio de Suza, Baile Tragico e Pantomimo em cinco atos (...) – T RC (1791); Orizia e Boreas. Baile tragico Pantomimo (...) – TRC (1791); Os dois irmãos militares. Baile tragico, em quatro actos (...) – TRC (1791). Guimarães (op.cit, v.2, Anexo II-14, p.465, Anexo II-15, p. 470) traz a reprodução de dois libretos de balés de autoria de Gaetano Gioia, o primeiro contendo apenas o argumento dos dois atos – *La Ballerina amante, Dramma Giocoso per Musica*, de 1793 –, e o segundo com descrição dos três atos – *A Felicidade Lusitana, Baile Heroico-Dramatico*, de 1793.

[59] *La Finta Semplice* (música de Giacomo Monopoli, coreografia de Giuseppe Magni e Vincislao de Rossi) e *La Sposa Fedele* (música de Pietro Guglielmo, coreografia de Giuseppe Magni e Vincislao de Rossi).

[60] *Il Trionfo di Clelia* (música de Pietro Guglielmi, coreografia de Vincislao de Rossi e Alessandro Guglielmo) e *Calandrano* (libreto de Giovanni Bertali, música de Giuseppe Gazaniga e coreografia de Isidoro Duprè).

[61] Cf. Guimarães, Ibid., p. 179.

profissionais. Avançando, observa-se que a partir de 1768 (até 1775) o principal coreógrafo passa a ser François Sauveterre. Certamente a atuação do coreógrafo na elaboração de novos balés em Portugal foi decisiva para dar continuidade ao processo de mudanças no tratamento da dança teatral. Coreógrafo de renome, Sauveterre atuou como o principal coreógrafo dos vários bailados das óperas de Nicolo Jomelli[62], e buscou maior independência dos balés, "procurando dar-lhes um contexto dramático e mímico"[63]. Sua experiência em Stuttgart, em 1759, antecedendo Noverre na corte a serviço do Duque de Württemberg [64], onde atuavam também Jomelli e o libretista Gaetano Martinelli, colocou-o em plena sintonia com esses artistas. Com sua morte (em 1775) – e também pela proibição de mulheres nos balés – os avanços no balé sofreram um retrocesso, reabrindo o espaço para velhos modelos coreográficos retomados por A. Alberti até 1778.

Como aponta Guimarães (1996, p. 257), no final do século "feito de avanços e recuos, a dança esteve presente. Primeiro, integrada nos dispositivos dramáticos das comédias, depois, remetida para os entreactos das peças operáticas e, finalmente, conquistando uma relativa autonomia como espectáculo auto-suficiente". A Inauguração do Teatro S. Carlos, entendido como 'escola civilizacional' dos costumes, da eloqüência e da

[62] D. José I recebia de Stuttgart (a partir de 1769) uma cópia das óperas de Jomelli (uma séria e uma cômica, produzidas anualmente), que sempre tinham balés de Noverre. (Cf. Sasportes, 1970, p. 169).

[63] Sasportes (1970, p. 157). Os títulos dos balés do coreógrafo seriam (por ano): 1770 – *Il marito vendicato, L'arlecchino medico, Fiera d'Algieri, Bacco ed Arianna*; 1771 – *La Sera, festa campestre, Mascherata, Il Ratto d'Europa, L'Amore vendicato*; 1772 – *La Statua Animata, Gli Vendeminiatori,* entre outros. Segundo Guimarães (1996, op.cit., p. 183, infra), Sauveterre criou os balés das seguintes óperas (por ano): 1768 – *Dramma per musica, Le Due Serve Rivali, Le Vicende amorose, Pelope*; 1769 – *Fetonte, Il Vologeso, L' Amore Industrioso, La Finta Astrologa*; 1770 – *Il Matrimonio per Concorso, Il Re pastore, La Nitteti, La Schiava Liberata*; 1771 – *Il Cacciatore de Luso, La Clemenza di Titto, Semiramide*; 1772 – *Ezio, La Scaltra Letterata, Le Avventure di Cleomede, Lo Spirito di Contradizione*; 1773 – *La Fiera di Sinigaglia, Armida Abbandonata, Eumene, La Pastorella Illustre, Le Levandarine*; 1774 – *Creusa in Delfo, Il Ritorno di Ulisse in Itaca, Il Superbo de Luso, Il Trionfo di Clelia, L'inimigo delle Donne, L' Olimpiade*; 1775 – *I Filosofi Immaginarii, L'Accademia di Musica, L'Incostante, Lucio Papiro Dittatore*. Segundo Kühl (1998) e lista de libretos e balés (arquivo pessoal do autor), os seguintes títulos de balés compõem as respectivas óperas (em parênteses): 1770 – *Fiera d'Algieri, Bacco ed Arianna* (*La Schiava Liberata*); *Il marito vendicato, L'arlecchino medico, Mascherata* (*Il Matrimonio per Concorso*).1771 – *La Sera, festa campestre, Mascherata* (*Il Cacciatore de Luso*). 1772 – *Scuola di Ballo, Cacciatori e Contadini* (*Lo Spirito di Contradizione*). 1774 - *PRIMA DANZA: Popolo greco festeggiando l'entrata di Suto, e Creusa in Delfo.SECONDA DANZA: Pastori, e Pastorelle; Satiri, e Sileni celebrando le feste Dionisie.TERZA DANZA: Giovani, e Donzelle nobili di Delfo corteggiando il banchetto di Jono.QUARTA DANZA: Le belle Arti seguaci di Minerva esprimendo giubilo per la salvezza di Creusa* (*Creusa in Delfo*).

[64] Segundo McClymonds (1980), a corte de Württemberg era um lugar de experimentação, onde elementos franceses conviviam com a ópera de tradição italiana.

linguagem, apoiava-se na absorção de novos e outros artistas. A dança teatral é naturalmente envolvida nessas preocupações, refletidas nos questionamentos dos intelectuais da época: questionam-se o repertório e sua função social, a qualidade dos "cômicos", a adequação dos edifícios, a participação feminina, entre outros. Nesse momento vem à tona a publicação de três das cartas de Jean-Georges Noverre pelo *Jornal Encyclopedico,* em 1791, em Março, Abril e Maio. Antecede a primeira uma breve discussão sobre a qualidade do "cômico", assim apresentada:

> ... precistiremos sempre a crer que o comico (menos por algumas excepções quasi milagrosas) conduzirá ao theatro simples imitadores, e vistosos papagaios. Daremos pois algumas cartas de hum excellente mestre nesta arte para que os nossos compatriotas formem hum gosto delicado já estimado aos Compositores [se refere aos coreógrafos] das danças, que tiverem merecimento, já dando justo valor aos que nellas forem medianamente destros.

Em seguida, as cartas traduzidas com os títulos: *Carta I. Sobre a dança*; *Carta II. Sobre a dança figurada, ou Pantomimo*; *Carta III. Sobre as regras do theatro pertencentes ao Pantomimo*. Estas são traduções das três primeiras cartas de Noverre (respectivamente).[65]

Da primeira (Guimarães, 1996, p. 450 a 452), se extrai como principais pontos o tratamento da dança como arte imitativa – "... nem devem ser a poesia, a pintura, e a dança outra coiza mais do que a copia fiel da simples natureza" –, a definição da pantomima na dança – "O pantomimo, ou dança figurada he o quadro, a scena he a tela; os movimentos das figuras são as côres; a sua fysionomia o pincel; a misura, e a viveza das scenas, a escolha da musica, a decoração, e o costume, são o colorido, e enfim o compositor [coreógrafo] he o pintor" –, a crítica ao abuso da simetria na realização das danças, que ofenderiam a verossimilhança da ação – "...evitar-se-iam as mais das vezes quanto fosse possivel a simetria nas figuras" –, e a elegância na apresentação das figuras – "...estas só

[65] Para ler as cartas em sua primeira tradução, ver Guimarães (1996, v.2, Anexo II, p.449 a 463). Para uma tradução moderna, ver Monteiro (1998, p.185 a 206). Para consultar a versão integral em fac-símile das cartas de Noverre, consultar: http://openlibrary.org/b/OL23418202M/Lettres_sur_la_danse_et_sur_les_ballets, Acesso em: 2 de Julho de 2010

podem agradar, quando se apresentam com presteza, e desenham com tanto gosto como elegancia".

Da segunda (Guimarães, 1996, p.454 a 458), destacam-se a crítica feita à escola rígida de mestres de dança que pretendem regular os movimentos e gestos impedindo o "desenvolvimento das graças naturaes dos executores... o modo de se exprimirem que lhes for natural", a importância em "edereçar a sua linguagem à alma por meio dos olhos", o regramento da arte que deve estar estruturada em "exposição, enredo e desenvolvimento" evitando danças que "além de serem confusas, degradam pela sua má connexão, e pelo modo com que se conduzem sem graça e sem sabor." Mais adiante vem a crítica à prática comum, da tradição italiana (também vista em Portugal) de "... querer associar dous generos contrarios, e misturar sem distinção o serio com o comico, o nobre com o trivial, e o gracioso com o burlesco", é também apontada a necessidade de programas descritivos das danças (uma característica já adotada em várias representações em Portugal, como visto) – "toda a dança de que eu não conhecer o plano e que não offereça a exposição, enredo, e fim, não será mais... que huma dança divertida" – e por fim a crítica ao "homem máquina" (se referindo às características acrobáticas da dança teatral italiana), de movimentos espetaculares mas desprovidos de expressão.

Na terceira carta (Guimarães, 1996, p. 459 a 461) afirma que o "genero mais proprio ao gosto e acção da dança he o genero tragico... que ministra os mais soberbos quadros, as mais nobres situações, e os mais bellos lances theatraes", e que "...deve-se dividir [a ação pantomima] em scenas e actos... com principio, meio , e fim". Ainda uma vez faz alusão à dança teatral italiana em que "tudo consiste no movimento das pernas, em altas cabriolas". Por fim, a dança não "moverá os affectos" se "reinar na dança figurada a uniformidade, se nella se não descobrir differentes expressões, fórmas, posturas e caracteres que se não encontrem na natureza; se os bem dispostos matizes... que pintam as mesmas paixões... não forem dirigidas com arte e distribuidas com gosto e delicadeza...".

As idéias do *ballet d' action* expostas certamente levam a considerar a preocupação em se retomar, em Portugal, a linha de transformação da dança no contexto da ópera, processo esse que contou com a participação de grandes bailarinos e coreógrafos (representantes tanto da tradição italiana quanto das transformações pela influência

francesa), e que foi interrompido pelas razões já expostas. Demonstra uma inquietude em relação à qualidade do que se via em termos dos balés representados em Portugal que foram alvos de críticas severas, como se viu.

Quanto à música própria para os balés, seus compositores (no século XVIII) eram usualmente anônimos, e as partes geralmente eram publicadas separadamente, como se viu na Itália[66]. Sabe-se que uma das fontes de música dos *balli* era Gênova, e há referência que aponta a contratação, em Dezembro de 1773, de Antonio de Freitas de Silva para compor a música dos *balli* dos teatros reais. Em 1769, Pedro Antonio Avondano (1714-1782) [67] também é mencionado como compositor de danças para as óperas [68], de cujas obras infelizmente não foram encontradas outras referências. A situação atual de inúmeros arquivos e acervos portugueses nos quais várias obras não foram ainda catalogadas, ou mesmo organizadas, contribui para a existência de uma lacuna difícil de transpor no que concerne ao estudo do aspecto propriamente musical desses balés que vem a ser, certamente, mais um desafio para pesquisas futuras.

Numa visão panorâmica (ver Quadro 8), o que se observa em Portugal é um primeiro momento (de 1752 a 1767) de predomínio de tradição italiana ao qual seguiu uma década que acompanhou as transformações da dança pelo enfoque Noverriano (de 1768 a 1775), e o retrocesso a modelos antigos (1776 a 1778). A trajetória de mudanças é retomada na última década do século pela participação (entre 1788 e 1791) de coreógrafos atuantes na linha do *ballet d' action* "com fortes doses pantomimicas e exigindo uma leitura atenta dos programas das danças" (Sasportes, 1970, p.11) – como Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri [Luiz Chiavre], Alessandro Zucchelli e Pedro [Pietro] Pieroni –, e

[66] Cf. Hansell(1998).

[67] Pedro Antonio Avondano (descendente de genoveses e naturalizado português) era violinista da Câmara Real, e foi autor de inúmeras suítes, minuetos, música de teatro e de ópera. Uma das 'assembléias' mais proeminentes, a 'Casa da Assembléia' (em que se apresentava música e dança) era administrada por ele, por volta de 1765, como visto. Há também a referência, mais tardia, da composição musical de balé (dentro da linha Noverriana) por um outro violinista, João José Machado Paiva, que "escreveu a música de um grande bailado, cujo libreto se imprimiu e tem esse título *Jason e Medea*, baile trágico pantomimo, dividido em 4 actos, da invenção do célebre Mr. Nover (sic) e agora dirigido por Domingos Magno, oferecido ao Ill. e Excl. Sr. Pedro de Mello Breyner, por Lourenço Lacomba, actual primeiro bailarino do Real Teatro de S. João, desta cidade, no dia 5 de Fevereiro de 1807". (Sasportes, 1970, p. 168).

[68] Cf. Brito (1989, p. 119).

por fim a participação de coreógrafos da tradição italiana que apontava para o balé pré-romântico, como Pietro Angiolini [69] e Gaetano Gioja [70].

Como será apresentado a seguir, deu-se destaque para todas as informações pertinentes à dança encontradas nos libretos de ópera apresentados nas obras dos autores estudados. Essas que podem revelar e confirmar as características da dança teatral estudadas, como os tipos de caracteres representados (*grottescho, mezzo carattere, seri*), a presença de papéis femininos (*di Donne*, travestidos ou não) e mesmo a transformação da classificação e agrupamento dos bailarinos (*fuori di concerto, per le parti, corpo di Ballo*). Pretendeu-se também evidenciar na tabela a atuação de bailarinos junto às correntes transformadoras da dança – tanto na pantomima inglesa de Weaver, quanto no *ballet d'action* de Noverre – identificando-os pelo cruzamento de informações levantadas ao longo da pesquisa.

[69] Cf. Kühl (lista de libretos e balés, arquivo pessoal do autor), Pietro Angiolini foi autor dos balés *Pico e Canente, Regi Latini, Perseguitati dalla Maga Circe* representados na ópera *L' Eroina Lusitana* (1795). Cf. Guimarães (1996, v.2, Anexo IV – A, p.558) também foi autor da obra *Giro in Timbraia: Ballo eroico in quattro atti* (1794).

[70] Cf. Guimarães (Ibid., p. 557 a 558), foi autor das obras *A Felicidade Lusitana: Baile heroico-dramatico* (1793) e *La Ballerina Amante: Dramma Giocoso per musica* (1793).

Quadro 8 – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.[71]

a) *di Donne*; b) participação em adaptação de Weaver "Amores de Venus e de Adonis perturbados por Marte."; c) baseado em Kühl, informações pessoais; d) presença de bailarinas; e) discípulo de Noverre; f) *Ballerini seri*; g) *Ballerini grotteschi*; h) *Ballerini di mezzo carattere*; i) baseado em Sasportes (1970); j) usou libretos de balés segundo a linha do *ballet d' action*; k) escola italiana de balé pré-romântico; l) *grotteschi fuori di concerto*; m) *ballerino per le parti*; n) *corpo di Ballo*

Ano	Título da ópera	Coreógrafo / título e ou descrição dos balés	Bailarinos
1768	*Le Due Serve Rivalli – Dramma Giocoso*	Francesco Sauveterre	Andrea Alberti, Ranieri Pazzini, Carlo Vitalba, Teofilo Corazzi, Tommaso Zucchelli, Francesco Zucchelli, Benedetto Lombardi, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1768	*Dramma per Musica*	Francesco Sauveterre	Teofilo Corazzi, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Niccola Midossi, Luigi Berardi, Carlo Vitalba, ranieri Pazzini, Tommaso Zucchelli, Andrea Alberti, Pietro Colonna
1768	*Demetrio- Dramma per musica* (d)	Paolo Cavazza	Paolo Cavazza, Rosa Tedeschini, Regina Tedeschini, Ranieri Pozzini
1768	*Pelope – Dramma per Musica*	Francesco Sauveterre	Andrea Alberti, Carlo Vitalba, Tommaso Zucchelli, Teofilo Corazzi, Antonio Pori, Pietro Colonna, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Vincenzo Magnani

[71] A partir de Guimarães (1996), Sasportes (1970) e Kühl (1998).

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1768	*Le Vicende Amorose – Dramma Giocoso*	Francesco Sauveterre	Andrea Alberti, Carlo Vitalba, Tommaso Zucchelli, Antonio Pori, Pietro Colonna, Benedetto Lombardi, Teofilo Corazzi, Francesco Zucchelli, Vincenzo Magnani
1769	*Fetonte – Dramma per musica*	Francesco Sauveterre Descrição (i): 1°. baile – 1°. acto – *Di Mori, ed Egizj, del seguito d' Orcane, ed Epafo* 2°. Baile – 2°. Acto – *Reggia del Sole. Siede Febo sovra fiammegiante, risplentissimo soglio fra Temida, e la Felicità, che do lui alquanto meno elevate à suoi latti si scorgono. Giace il tempo a piè del trono sotto la forma di alato vecchio. In altro sito l' Aurora, l' Anno, e i Secoli. Le ore del giorno, e le Stagioni formano il secondo ballo.*	Andrea Alberti, Teofilo Corazzi, Paolo Cavazza, Pietro Colonna, Vittorio Perini (b), Giovanni B. Falcchini, Francesco Zucchelli, Benedetto Lombardi, Carlo Vitalba, Giovanni Neri, Francesco Paccini, Tommaso Zucchelli, Niccola Midossi, Ranieri Pazzini, Paolo Orlandi, Flambeau
1769	*L' Amore industrioso – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Francesco Zucchelli, Carlo Vitalba, Teofilo Corazzi, Tommaso Zucchelli, Niccola Midossi, Benedetto Lombardi, Pietro Colonna
1769	*La Finta Astrologica – Dramma Giocoso*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Niccola Midossi, Francesco Zucchelli, Benedetto Lombardi, Teofilo Corazzi, Pietro Colonna, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Vincenzo Magnani
1769	*Il Vologeso – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Niccola Midossi, Francesco Zucchelli, Benedetto Lombardi, Teofilo Corazzi, Pietro Colonna, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Vincenzo Magnani
1770	*La Nitteti – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Carlo Vitalba, Giambattista Flambò, Niccola Midossi, Teofilo Corazzi, Tommaso Zucchelli, Pietro Colonna, Benedetto Lombard, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi

Quadro 8 (Cont.)– Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1770	*La Schiava Liberata – Dramma serio-comico*	Francesco Sauvaterre Título (c): *Fiera D'Algieri* e *Bacco ed Arianna*	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambatista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1770	*Il Matrimonio per Concorso-Dramma Giocoso*	Francesco Sauvaterre Título (c): *Il Marito Vendicato, L'arlecchino medico, Mascherata*	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Pietro Colonna, Niccola Midossi, Giambattista Flambò, Francesco Zuchelli
1770	*Il Re pastore – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Carlo Vitalba, Giambattista Flambò, Niccola Midossi, Teofilo Corazzi, Tommaso Zucchelli, Pietro Colonna, Benedetto Lombardi, Francesco Zuchelli, Paolo Orlandi
1770	*L' Incognita Perseguitata – Dramma giocoso* (d)	Vincenzo Sabatini	Carlo Sabatini, Peppa Olivares, Pietro Antonio, Francesca Pirotti (b), Anna Sabatini (b), Vittorio Perini (b), Betta Brigida, Ricardo Giuseppe Maria, Ranieri Pazzini, Vittoria Varrè, Luigi Lajè, Lucrezia Bettini
1770	*Il Viaggiatore ridicolo – Dramma Giocoso* (d)	Vincenzo Sabatini	Carlo Sabatini, Peppa Olivares, Pietro Antonio, Francesca Pirotti (b), Anna Sabatini (b), Vittorio Perini (b), Betta Brigida, Ricardo Giuseppe Maria, Ranieri Pazzini, Vittoria Varrè, Bartolomeo Bettini, Lucrezia Bettini
1771	*La Clemenza di Tito – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Carlo Vitalba, Giambattista Flambò, Niccola Midossi, Teofilo Corazzi, Tommaso Zucchelli, Pietro Colonna, Benedetto Lombardi, Francesco Zuchelli, Paolo Orlandi
1771	*Il Cacciatore de Luso – Dramma serio-comico*	Francesco Sauvaterre Título (c): *La Sera Festa Campestre* e *Mascherata*	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1771	*Semiramide – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1772	*Ezio – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1772	*Lo Spirito di contradizione*	Francesco Sauvaterre Título (c): *Scuola di Ballo* e *Cacciatori e Contadini*	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1772	*Le Avventure di Cleomede – Dramma serio-comico*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1772	*L' Isola di Alsacina – Dramma giocoso* (d)	Vinceslao de Rossi (e)	Vinceslao de Rossi (e), Antonia Guglielmi, Eusebio Luzzi, Teresa Rosignol, Michele Saraceni, Pietro Zoccoli, Anna Sabbatini (b), Giuseppe Magni, Madalena Tessaroli, Pietro Danunzio, Geltrude Cioli, Alessandro Guglielmo (e), Angela Zucchelli, Giovanni Ferraresi (b), Rosa Campora, Domenico Rosatelli
1772	*Antigono – Dramma per musica* (d)	Vinceslao de Rossi (e); Alessandro Guglielmi (e)	Vinceslao de Rossi (e), Antonia Guglielmi, Eusebio Luzzi, Teresa Rosignol, Michele Saraceni, Pietro Zoccoli, Anna Sabbatini (b), Giuseppe Magni, Madalena Tessaroli, Pietro Danunzio, Geltrude Cioli, Alessandro Guglielmo (e), Angela Zucchelli, Giovanni Ferraresi (b), Rosa Campora, Domenico Rosatelli
1772	*L' Anelo incantato – Dramma Giocoso* (d)	Vinceslao de Rossi (e); Alessandro Guglielmi (e)	Vinceslao de Rossi (e), Antonia Guglielmi, Eusebio Luzzi, Teresa Rosignol, Michele Saraceni, Pietro Zoccoli, Anna Sabbatini (b), Giuseppe Magni, Madalena Tessaroli, Pietro Danunzio, Geltrude Cioli, Alessandro Guglielmo (e), Angela Zucchelli, Giovanni Ferraresi (b), Rosa Campora, Domenico Rosatelli, Giovani Battista Luzzi
1772	*La Scaltra Letterata – Drama giocoso*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1772	*Lo Spirito di contradizione – Dramma Giocoso*	Francesco Sauvaterre	Andrea Alberti, Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi
1773	*Eumene – Dramma per musica*	Francesco Sauvaterre	Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi, Luigi Bardott, Luigi Bellucci, Maurino Zucchelli
1773	*Armida Abbandonata*	Francesco Sauvaterre	Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli, Paolo Orlandi, Giambattista Flambò, Teofilo Corazzi, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Pietro Colonna, Niccola Midossi, Luigi Bardott, Luigi Bellucci, Maurino Zucchelli
1773	*Il Matrimonio per Concorso* (d)	Vincenzo de Rossi (e) Título (c): *Ballo Primo – Vincenzo de Rossi* Giuseppe Magni Título (c): *La Vedova Sacaltra – Giuseppe Magni*	Teresa Tizzoni Rossi, Vincislao de Rossi (e), Anna Zoccoli, Giuseppe Magni, Ângela Zucchelli, Alessandro Guglielmi (e), Antonia Guglielmi, Giuseppe Constantini, Eusébio Luzzi, Anna Ma. Bedotti, Gio. Battista Bedotti, Pietro Danunzio, Michele Saraceni, Beatrice Bardelli, Geltrude Cioli.
1773	*La Finta Semplice – Dramma giocoso* (d)	Giuseppe Magni; Vincislao de Rossi (e)	Vincislao de Rossi (e/f), Ângela Zucchelli (g), Giuseppe Constantini (g), Eusébio Luzzi (h), Pietro Danunzio, Maria Moissonier (b), Teresa Tizzoni Rossi (f), Alessandro Guglielmi (e/g), Giovani Batta Bedotti (h), Teresa Rosignoli, Geltr. Cioli, Giuseppe Magni (g), Antonia Guglielmi (g), Ana Maria Bedotti (h), Giovani R. Marcadet (b), Michele Saraceni

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1774	*Creusa in Delfo- Dramma per musica in due atti misto di cori e danza.*	Francesco Sauvaterre Descrição (c/i): *PRIMA DANZA: Popolo greco festeggiando l'entrata di Suto, e Creusa in Delfo.* *SECONDA DANZA: Pastori, e Pastorelle; Satiri, e Sileni celebrando le feste Dionisie.* *TERZA DANZA: Giovani, e Donzelle nobili di Delfo corteggiando il banchetto di Jono.* *QUARTA DANZA: Le belle Arti seguaci di Minerva esprimendo giubilo per la salvezza di Creusa.*	Pietro Colonna, Francesco Zucchelli, Niccola Midossi, Giambattista Flambò, Teófilo Corazzi, Carlo Vitalba, Luici Belluci, Luigi Bardotti, Maurino Zucchelli
1773	*La Giardineira Brillante – Intermezo* (d)	Vincislao de Rossi (e); Alessandro Guglielmi (e)	Isidoro G.G. Duprè (b), Teresa Tissoni Rossi, Giuseppe Magni, Giovani Bata Bedotti, Poetro Danunzio, Geltrude Cioli, Anna Zoccolli, Alessandro Guglielmi, Angela Zucchelli, Anna Maria Bedotti, Teresa Rosignole, Vincisalo de Rossi, Antonia Guglielmi, Giuseppe Constantini, Eusebio Luzzi, Michele Saraceni.
1773	*La Molinarella – Dramma Giocoso* (d)	Giuseppe Magni; Vincislao de Rossi (e)	Vincisalo de Rossi, Angela Zucchelli, Battista Bedotti, Teresa Rosignoli, Elena Flamand Marcader, Michele Saraceni, Teresa Tizzoni Rossi, Alessandro Guglielmi (e), Anna Bedotti, Giovani Remig. Marcadet (b), Pietro Danunzio, Maria Moissonier (b), Giuseppe Magni, Giuseppe Constantini, Eusebio Luzzi, Beatriz Bardelli, Geltrude Ciolli

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1773	*La Sposa Fedele – Dramma Giocoso* (d)	Vincislao de Rossi (e); Giuseppe Magni	Teresa Tizzoni Rossi (f), Giuseppe Magni (g), Antonia Guglielmi (g), Giovani Bata Bedotti (h), Michele Saraceni, Vincislao de Rossi (f), Angela Zucchelli (g), Eusebio Luzzi (h), Pietro Danunzio, Geltrude Cioli, Anna Zoccolli (f), Alessandro Guglielmi (g), Anna Maria Bedotti (h), Beatrice Bardelli, Giuseppe Constantini (g)
1773	*La Contessa di Bimbimpoli – Dramma giocoso* (d)	Vinceslao de Rossi (e); Alessandro Guglielmi (e)	Vincislao de Rossi, Anna Sabbatini (b), Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Giuseppe magni, Angela Zucchelli, Euzebio Luzzi, Madalena Tessaroli, Giovanni Ferraresi (b), Teresa Rossignoli, Pietro Danunzio, Rosa Campora, Michee Saraceni, Geltrude Cioli
1773	*La Fiera di Sinigaglia – Dramma giocoso*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1773	*La Pastorella Illustre – Azione Teatrale per Musica*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1773	*Le Levandarine – Farsetta Giocosa*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1774	*Il Ritorno di Ulisse in Itaca – Componimento drammatico*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Luigi Bardotti

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1774	*L' Olimpiade – Dramma per musica*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1774	*Il Trionfo di Clelia – Dramma per Musica*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1774	*L' Impresa d' Opera – Dramma giocoso* (d)	Vinceslao de Rossi (e); Alessandro Guglielmo (e)	Vinceslao de Rossi (f), Teresa Tizzoni Rossi (f), Angela Zuccheli (g), Allessandro Guglielmi (g), Eusebio Luzzi (h), Michele Saraceni, Geltrudi Cioli, Antonia Guglielmi (g)
1774	*Calandrano – Dramma per Musica* (d)	Isidoro Giovani Gabriel Duprè	Isidoro Giovani Gabriel Duprè (f), Teresa Rosignoli (f), Giuseppe Constantini (g), Angela Zucchelli (g), Luigi Grazioli (g), Beatrice Bardelli (g), Lamberto Beau (b), Geltrude Cioli
1774	*Creusa in Delfo – Dramma per Musica in due atti misto di cori e danze*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1774	*Il Superbo de Luso – Dramma Giocoso*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1774	*L' Inimigo delle Donne – Dramma Giocoso*	Francesco Sauveterre	Pietro Colonna, Teofilo Corazi, Tommaso Zucchelli, Carlo Vitalba, Benedetto Lombardi, Francesco Zucchelli, Paolo Orlandi, Luigi Bellucci, Giambattista Flambò, Luigi Bardotti, Niccola Midossi, Maurino Zucchelli
1775	*I Filosofi Immaginari – Dramma Giocoso*	Francesco Sauveterre	-

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1775	*L' Accademia di musica e la Conversazione – Divertimenti teatrali per Musica*	Francesco Sauveterre	-
1775	*L' Incostante – Intermezzo per Musica*	Francesco Sauveterre	-
1775	*Lucio Papiro Dittatore – Dramma per Musica*	Francesco Sauveterre	-
1787	*Pequeno Drama*	Nicolla Ambrosini	-
1788	*Novo Baile Intitulado Ilha Deshabitada ou Ermida Abandonada*	Antonio Marafa (j)	Antonio Villa (a), Antonio Maraffe, Antonio Ciamfaneli, Francisco Anastacio, José Benvenuto, Nicola Ambrosini, Luiz G. Squiza, Anastacio José do Vale, Sebastião Ambrozini (a), Victorio Perini, Camilo Bedoti, Felix de F. da Silva.
1789	*Lindane e Dalmiro – Dramma serio-comico*	Antonio Marrafa (j)	Antonio Marrafa, Fran. Citorio, Luigi Chiaveri, Guseppe Benvenuro, Antonio Villa, Nic. Prigini (a), Cam. Betotti (a), Luigi Fabri (a)
1789	*La Vera Costanza – Dramma Giocoso per musica*	(Ant. Marrafa) (j)	Ant. Marrafa, Ales. Zucchelli, Luigi Chiaveri, Gius. Benvenu, Antonio Villa (a), Nic. Parigini (a), Cam. Bedotti (a), Luigi Fabri (a)
1790	*Le Trame de Luse – Dramma Giocoso per musica*	Antonio Marrafi (j)	Giuseppe Benvenuti, Antonio Marrafi, Luigi Chiaveri, Leopoldo Banchelli, Antonio Villa (a), Francesco Citerio (a), Filippo Cesarino (a), Pietro Peroni (a)
1790	*Axur Re di Ormus – Dramma serio-comico*	Antonio Marrafi (j)	Antonio Marrafi, Luigi Chiaveri, Leopoldo Bunchelli, Antonio Villa (a), Franc. Citerio (a), Filippo Cesarino (a), Pietro Peroni (a)
1791	*A Bella Arsene – Baile sério, e pantomimo*	Carlo Bencini (j)	João Bienciardi, Carlo Bencini, Pedro Pieroni, Raimundo Fidanza, Carlo Barchielli, Senhor Prussia
1791	*Attalo Re di Bitinia – Dramma per musica*	Luigi Chiaveri (j)	Luigi Chiaveri, Alessandro Zucchelli, Leop. Banchelli, Gasp. Bracesi, Antonia Villa (a), Francesco Citerio (a), Filip. Cesarino (a), Pietro Peroni (a)
1791	*La Pastorella Nobile – Dramma Giocoso per Musica*	Allesandro Zucchelli (j)	Alessandro Zucchelli, Luigi Chiaveri, Leop. Banchelli, Gasp. Bracesi, Antonio Villa (a), Franc. Citerio (a), Filip. Cesarino (a), Pietro Peroni (a)
1791	*A Conquista de Guiana ou a Bella salvagem – Baile Tragico-comico em cinco atos*	Carlos Bencini (j)	Carlos Bencini, Pedro Pieroni, João Bianciardi, Carlos Barhielli, Luiz Chiaveri, Leopoldo Banchelli, José Conti Prussia, Pedro Bedotti, Luiz Secchioni, Raimundo Fidanza

Quadro 8 (Cont.) – Óperas com representação de balés que representam novas tendências no tratamento da dança em Portugal no século XVIII.

1791	*Os dois irmãos Militares – Baille Tragico em quatro actos*	Carlos Bencini (j)	Luiz Chiaveri, Carlos Bencini, Francisco Citterio, José Conti Prussia, Pedro Bedotti, João Biancardi, Luiz Bellucci, Luiz Secchioni
1791	*Edipo – Baile serio tragico pantomimo*	Carlo Bencini (j)	Carlo Bencini, João Biancardi, Leopoldo Banchelli, Pedro Pieroni, Luiz Chiaveri, Luiz Bellucci, Luiz Secchioni
1791	*O Incendio de Suza – Baile Tragico e Pantomimo em cinco actos*	Luiz Chiavre (j)	Pedro Pieroni, Francisco Citerio, Maurício José, José Xavier, Luiz Chiavri, Fidansa (a), Leopoldo Bancheli, José Conti (o Prusia), Pedro Bedoti, Ambrozino (a), Barcheli (a), Buzeli (a), Senhor N...
1791	*Orizia, e Boreas – Baile Tragico Pantomimo*	Pedro Pieroni (j)	Pedro Pieroni, Luiz Chiaveri, Leopoldo Banchelli, Francisco Citteri, Raimundo Fidanza (a), Carlos Barchielli (a), Luiz tamagni (a), José Conti, Pedro Bedotti, Maurício José
1793	*A Felicidade Lusitana – Baile heroico-dramatico*	Gaetano Gioia (k/j)	-
1793	*A Morte de Hercules – Baile Heroico-tragico*	Pedro Angiolini (k/j) [num dos atos há um sexteto *grotesco* de José Passaponti]	Pedro Angiolini, Pedro Maria Petrelli (a), José Cappoccetti, José Caiani, José Bolla, Lourenço Parodi, Ambrosio Caiani (a)
1793	*La Ballerina Amante – Dramma Giocoso per Musica*	Gaetano Gioja (k/j) *Ballo Primo – La Felicità Lusitana* *Ballo Secondo – Gli dispetti Amorosi*	Giuseppe Cajani (a/f), Gaetano Gioja (f), Pietro M. Petrelli (a/f), Giuse´´e Passaponti (g), Gaetano Ghelardini (g), Antonio Chiaveri (a/g), Giuseppe Gheri (g), Giuseppe Cappocetti (h), Ambrogio Cajani (a/h), Ferdinando Gioja (h), Luigi Bellucci (l), Nicola Parisini (a/l), Felice Masan (l), Giuseppe Bolla (m), Andrea Tassani (n), Antonio Biggioggero (n), Antonio Torres (n), carlo Rosati (n), Francesco Ridolsi (n), Felice Freitas (n), Angelo Masan (n), Gioacchino Giuseppe Costa (n), Bertolo Giuseppe (n), Lodovico Casabelli (n)
1794	*Giro in Timbraia – Ballo eroico im quattro atti*	Pietro Angiolini (k/j)	giuseppe Cappoccetti, Pietro angiolini, carlo bencini, Giuseppe Cajani, Pietro maria Petrelli, Ambrogio Cajani, Giuseppe Gheri, Niccola Parisini, Leopoldo Banchelli, gaetano Ghelardini, Giuseppe Passaponti, Antonio Chiaveri

CONCLUSÃO

Portugal continua a ter uma visibilidade reduzida no contexto da produção musical dos séculos XVII e XVIII, apesar de o período ser um dos mais ricos da história da música européia. A lacuna musical causada pelo desaparecimento de várias obras musicais e pela destruição da Ópera do Tejo e da Patriarcal no terremoto de 1755 prejudicou de forma talvez irreversível as pesquisas que poderiam revelar e situar com mais precisão a dimensão das manifestações musicais lusitanas quanto à produção de espetáculos de grande complexidade, como é o caso da ópera que envolve aspectos musicais, cênicos e bailatórios, estes últimos abraçando tendências de tradição italiana e francesa.

Um dos entraves ao aprofundamento e também alargamento desta pesquisa certamente está no fato de que raros são os estudos atuais sobre a temática da ópera realizada em Portugal, especialmente no que concerne a uma análise do balé enquanto co-participante do mesmo espetáculo. O balé desempenhou, junto à ópera, um papel que acabou por crescer em importância, tornando-se o foco das discussões teóricas sobre as transformações pelas quais passou a ópera no avançar do século XVIII. Parece-me que, dada a importância da questão, o assunto é um tanto quanto deixado à margem. Em que pese a falta de acesso à matéria prima que sirva à investigação – fator limitante deste trabalho –, os caminhos de investigação apontaram resultados estimulantes que vislumbram desdobramentos futuros, principalmente no estabelecimento de um paralelo viável entre características bailatórias do espetáculo operístico italiano que teriam servido de modelo ao que se aplicou em Portugal. E quanto a esse caminho os resultados alcançados foram interessantes pois revelaram inúmeros artistas – coreógrafos e bailarinos – que de fato foram importantes coadjuvantes no processo de transformação dos balés que marcou a ópera italiana do século XVIII. Foram postos em evidência também traços da tradição francesa de balé mantidos dentro do domínio de ópera italiana, bem como demonstrou-se, pela concepção italiana, o tratamento da dança teatral pela exploração da pantomima e da dança tecnicamente virtuosa. Todas as informações coletadas confirmam também que Lisboa era um dos principais centros de difusão da cultura italiana, mas que

acolhia tendências renovadoras promovidas em outros centros de experimentação com os quais tinha estreita colaboração, como é o caso de Stuttgart. Este também é outro aspecto que merece maior atenção. Como visto, o trânsito entre Lisboa e Stuttgart de artistas afinados com as novas propostas – tanto compositores, libretistas, quanto bailarinos e coreógrafos – foi significativo. Um aprofundamento no estudo dos aspectos que manifestaram experimentalismos quanto à ópera em Stuttgart poderá refinar com mais precisão em que nível de influência e colaboração firmou-se a relação entre as cortes portuguesa e germânica, e por fim evidenciar as características envolvidas no intercâmbio entre essas cortes que caracterizaram o espetáculo de ópera em Portugal.

Quanto ao aspecto propriamente musical desses balés, seria fundamental para uma análise mais precisa o acesso a fontes originais de música para os balés produzidos. Porém os escassos estudos na área raramente fazem referência a qualquer material musical sobrevivente. Da mesma forma, o acesso a outros documentos, como o de Manuel Carvalhais, *Subsídios para a história da ópera e da coreografia italianas em Portugal no século XVIII* (obra inédita), e as músicas dos balés da corte de Stuttgart (onde trabalharam o coreógrafo Sauveterre e o compositor Jomelli), poderiam ter elucidados alguns aspectos dos balés de Portugal [1]. Entretanto, e para o cumprimento do escopo desta pesquisa, esse estudo não foi realizado.

Sobre o aspecto da influência francesa no ambiente cultural português de então, viu-se de que forma foi possível identificar traços da concepção francófona na ópera italiana feita em Portugal. Também possível foi reconhecer no ambiente privado (cortesão) e semi-privado (das Assembléias) a presença da forte tradição de dança da nobreza (que traduzia os códigos cortesãos de civilidade moldados pela França), e avançar no detalhamento e contextualização dos tratados e documentos de dança publicados em Portugal na segunda metade do século XVIII.

[1] Localizado na Biblioteca Real de Haia: Ausgerwählte Ballete Stuttgartter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Florian Deller - Joahnn Joseph Rudolph) ed. Hermann Abert, Vol. 43-44 (Leipzig 1913).

REFERÊNCIAS [1]

1.Fontes Primárias

1. 1.Documentos Impressos

ALGAROTTI, F., **Il Saggio sopra l'opera in musica**, Venezia, 1754. Le Edizioni Del 1755 e Del 1763 a cura di Annalisa Bini, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989.

BONEM, N. J., **Tratado dos principaes fundamentos da Dança**, Coimbra: na Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, CDU 78, cota RES. 3896 P.

CABREIRA, J. T., **Arte de Dançar a' franceza**, Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, cota RES. 3717 P.

FEUILLET, R. A., **Choréographie ou l'Art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs,** Paris, 1700.

_____, **For the Further Improvement of Dancing**, London, 1710. Tradução John Essex, Greeg International Publishers Limited, 1970.

_____, **Recueil de danses composées par M. Feüillet**, Paris, 1709.

MATTHESON, J., **Der Vollkommene Capellmeister**, Hamburgo, 1739. Tradução Ernest C. Herriss, UMI research press, 1981.

PANTEZZE, J. S., **Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as Contradanças**, Lisboa: na officina de Francisco Luiz Amenol, 1761. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, CDU 78, cota: M. 423//5 V.

PECOUR, **Recueil de dances, composées par M. Feuillet, Maître de Dance***, 1700.*

_____, **1º. Recueil de Danses de Bal pour l' anné 1703.**

_____, **3º. Recueil de Danses de Bal pour l' anné 1705.**

_____, **5º. Recueil de Danses de Bal pour l' anné 1707.**

_____, **8º. Recueil de Danses de Bal pour l'anné 1710**.

*Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

QUANTZ, J. J., **Flute traversiere zu spielen**, Berlim, 1752. Trad. On Playing The Flute, Edward R. Reilly, Faber and Faber, Londres, 1966.

RAGUENET, J. M., **Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e às Óperas.** Tradução Paulo Mugayar Kühl. Inédita.

RAMEAU, P., **Le Maître a danser**, Paris, 1725.

1.2. Documentos Virtuais

ARTEAGA, S., **Ragionamento sopra il Ballo pantomímico em Le Rivoluzioni del teatro Musicale Italiano,** Bologna, 1785, v.2., v.3, Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=78E9AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-br&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 8 abr. 2010.

COMPAN, C., **Dictionnaire de Danse**, Paris, 1787. Disponível em <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/Dictionnaire_de_danse> Acesso em: 9 abr. 2010.

DUFORT, G., **Trattato de balo nobile di Giambatista Dufort indirizzato All'Eccellenza Delle Signore Dame, e de' Signori Cavalieri Napoletani,** Napoli, 1728. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=060/musdi060.db&recNum=0> Acesso em: 8 mai. 2010.

FEUILLET, R. A., **Recueil de Danses composées par M. Pecour, Pensionnaire des menus Plaisirs du Roy et Compositeur des Balets de l'Academie Royale de Musique de Paris, et mise sur le papier par M. Feuillet, Maître de Danse** . Paris, 1709. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=252/musdi252.db&recNum=0> Acesso em: 8 mai. 2010.

GALLINI, G., **A Treatise on the Art of Dancing**, London, 1772. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=080/musdi080.db&recNum=0> Acesso em: 8 mai. 2010.

ISAAC, **The Royal Portuguez**, New dance made for Her Majesty's Birthday, London, 1709. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=128/musdi128.db&recNum=0> Acesso em: 8 mai. 2010.

LAMBRANZI, G., **Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali**. Nürenberg,1716. Disponível em: <http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/Lambranzi/deliciae00a.jpg.> Acesso em: 18 mai. 2010.

MAGRI, G. **Trattato teorico-prattico di ballo**, Napoli, 1779. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=115/musdi115.db&recNum=0> Acesso em: 8 mai. 2010.

MINGUET, I., **Arte de Danzar a la Franceza**, Madrid, 1737?. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=2> Acesso em: 8 mai. 2010.

NOVERRE, J.G., **Lettres sur la Danse et sur Les Ballets**, Lyon, 1760. Disponível em: <http://openlibrary.org/b/OL23418202M/Lettres_sur_la_danse_et_sur_les_ballets> Acesso em: 2 jul. 2010.

1.3. Microfilmes

AVONDANO, P. A., ***Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball***, London, Printed for C. and S. Thompson, [1770?]. Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.a.(2.), System number 004183329.

_____, **A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two Violins and a Bass,** London, Printed for J. Cox, [1761]. Cópia obtida na British Library, Music Collections: b.57.c.(1.), System number: 004183328.

KINSKY, F., **Choreographie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choreographie com caracteres, figures i señales demonstrativos traduzido de su original por Don Felix Kinsky, maestro de danza nesta ciudad de Oportu, como esta impreso em Paris I compuesto por sus autores de danza em dicha corte con la maior claridad para los discípulos que saven danza choreografique**, Porto, 1751. Exemplar digitalizado pela Biblioteca do Porto.

2. Fontes Secundárias

BRITO, M. C., **Estudos de História da Música em Portugal**, Editorial Estampa, Lisboa, 1989.

FRANÇA, J. A., **Lisboa Pombalina e o Iluminismo**, Bertrand Editora, Lisboa, 1983.

GUIMARÃES, D. T. R., **História da Dança em Portugal. Dos pátios das Comédias à fundação do Teatro São Carlos***,* Dissertação de Doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, v. I/II, 1996.

_____, **Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo**, Edições Inapa, Lisboa, 1999.

HANSELL, K. K., Il ballo teatrale e l'opera italiana. In: BIANCONI, L.; PESTELLI, G.(Coord). **Storia dell' Opera italiana**. Turim: EDT/MUSICA, 1988. Parte II/Sistemi I, v.5, La Spettacolaritá, p.177 - 306.

KÜHL, P. M., **Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795),** Teses de Doutoramento, FFLCH-USP, 1998.

LOMBARDI, C., **Il ballo pantomimo – lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)**, Turim, Ed. G.B. Paravia & C. S. p. A.,1998.

MADUREIRA, N. L., **Lisboa, Luxo e Distinção***,* Ed.Fragmentos, Lisboa, 1990.

McCLYMONDS, M., **Niccolò Jommelli. The last years, 1769-1774**, Ann Arbor, Mi., UMI Research Press, 1980.

MONTEIRO, M., **Cartas sobre a Dança**, Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

SASPORTES, J., **História da Dança em Portugal**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

_____, **Trajetória da Dança Teatral em Portugal**, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.

SKEAPING, M., **Theoretical and Practical Treatise on Dancing**, Tradução, Ivanova, A.; Berry, I. (colab.), Ed. Dance Books, London, 1988.