

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



A GRANDE GUERRA E O ESPECTÁCULO

O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918)

MARIA LEONOR CARVALHÃO BUESCU DE VASCONCELOS E SOUSA

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante, especialmente elaborada para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro.

Mestrado em Estudos de Teatro

Julho de 2019

às minhas avós

Maria Leonor (1932-1999) e Silvina (1926-2010)

que não cruzaram os braços

Obrigada

Todo o trabalho feito ao longo de mais de um ano, e que agora culmina nesta dissertação, não teria sido possível sem o imenso apoio de muitas pessoas que me acompanharam neste processo.

Em primeiro lugar, o meu agradecimento tem de ir para Luís de Vasconcelos e Sousa, que me ofereceu o programa dos bailados de 1918, mote primeiro de tudo o que veio depois. E a sua mãe, Maria de Azevedo Coutinho de Vasconcelos e Sousa (1926-2017) que, num dia claro e limpo, me recebeu em sua casa, contando-me histórias, memórias, e mostrando-me retratos de gente que dançou e que nunca conheci. A Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, por ter facultado recortes de jornais sobre as Madrinhas de Guerra, e pelo entusiasmo com que me motivou desde o princípio. À Teresa Andresen, porque me permitiu, com a sua generosidade, ilustrar com fotografias o que eu só poderia ter imaginado.

Tenho de agradecer também a quem me ajudou no acesso a documentação preciosa que, de outra forma, teria resultado numa investigação lacunar. O Professor José Camões foi importante para estabelecer os primeiros contactos, nomeadamente com Luís Gaspar, a quem também agradeço pela ajuda e simpatia. Agradeço à Doutora Susana Münch Miranda, porque foi graças ao seu conhecimento de conversão de valores monetários que pude utilizar informação sobre o preço de bilhetes do Teatro de São Carlos que, de outra forma, teria ficado ilegível. À Professora Vera San Payo de Lemos, a indispensável ajuda na tradução de um livro escrito em alemão, a cujo conteúdo de outra forma não poderia ter tido acesso. Ao Doutor Duarte Ivo Cruz, que tão bem me recebeu, dando-me as primeiras pistas para a minha investigação. À Doutora Mariana Pinto dos Santos pela disponibilidade em esclarecer-me sobre questões acerca do trabalho de Almada Negreiros. À Doutora Paula Ochôa, que me ajudou com documentação do arquivo do fundo do Ministério da Instrução Pública. Do Museu Nacional do Teatro e da Dança, agradeço ao seu director, Dr. José Carlos Alvarez, que me recebeu de braços abertos e cheios de hospitalidade, e à Dr^a Ana Sofia Patrão, sempre prestável e pronta, de cujo apoio beneficiei muitas vezes ao longo deste processo da minha investigação.

Esta dissertação representa também o culminar da força proporcionada por grandes amizades que possibilitaram a continuação de um trabalho por vezes prolongado pelas dúvidas e inseguranças. O meu mais profundo agradecimento a quem me foi aturando...

... aos meus pais, Ana Isabel e Bernardo, pela vida e amor que me dão todos os dias. Devo-lhes tudo;

... ao meu irmão, João Francisco, primeiro camarada e amigo que me ensinou a observar o mundo com olhos críticos;

... ao Gil, pela amizade, pela paciência, pela alegria, pelas patéticas, pela companhia de todos os dias;

... à Margarida, querida prima que sinto aqui tão perto, mesmo se a milhares de quilómetros de distância;

... à Madalena, minha companheira das artes, pela linda e forte amizade que temos vindo a construir, dia a dia;

... à Mariana, que mesmo com a sua própria dissertação em mãos, esteve sempre pronta a ajudar-me;

... ao Jorge, minha Paris em Lisboa, que me ensinou mais do que julga;

... à Isabel, artista e amiga de luta, pela força que às vezes me faltava;

... ao Fernando, que me levou tantas vezes a lanchar e a ver o mar;

... ao Luís, à Alice e ao seu *Filho do Meio*, pela paciência e confiança;

... aos meus colegas de mestrado, André, Carla, Paula, Rodrigo, Roberta e Sara, pelo caminho que fizemos.

Uma palavra especial, é claro, à Professora Maria João Brilhante, orientadora científica deste trabalho, que desde o início me abriu vários caminhos possíveis para a investigação. Pela curiosidade e energia que depositou neste tema, para o qual trouxe à discussão tantas referências, títulos e nomes, emprestando-me livros, fazendo recomendações, mas também produtivas provocações, ao trabalho que fui desenvolvendo ao longo de todos estes meses. Muito enriqueceu esta dissertação com a sua leitura atenta.

Muito obrigada.

Resumo

O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro são os títulos de dois bailados apresentados em três récitas distintas a 10, 19 e 21 de Abril de 1918, no Teatro de São Carlos, em Lisboa. Com o patrocínio da aristocracia portuguesa, em particular na pessoa de Helena de Vasconcelos e Sousa, e a participação de jovens artistas modernos como Almada Negreiros, Ruy Coelho, José Pacheco ou Raul Lino, estas récitas tiveram por objectivo a angariação de fundos para as Madrinhas de Guerra, grupo dirigido por Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner e ligado aos meios mais conservadores da sociedade.

Tendo como ponto de partida o seu carácter de beneficência, procuraremos enquadrar esta experiência em diversas perspectivas: através do contexto de organização de eventos recreativos durante a participação de Portugal na Grande Guerra (1916-1918), será interessante perceber quem eram os seus promotores, qual o seu impacto social, e como é que a sociedade portuguesa acolhia este tipo de actividades; mas teremos igualmente em conta o estado da arte, em particular da dança e dos movimentos estéticos existentes no país à época, estabelecendo assim pontes entre a produção artística nacional e internacional que auxiliem na contextualização dos dois bailados.

A presente dissertação pretende assim trazer à discussão novos aspectos que possam concorrer para uma análise alargada de um dos episódios mais curiosos da história da dança e da arte portuguesa do início do século XX.

Palavras-chave: dança moderna, mundo do espectáculo, festas de beneficência, Grande Guerra (1914-1918), Madrinhas de Guerra, Modernismo português.

Abstract

The *Bailado do Encantamento* and *A Princesa dos Sapatos de Ferro* are the names of the two ballets which were performed on the 10th, 19th and 21th April 1918, at the São Carlos Theatre in Lisbon, Portugal. With the support of a group of Portuguese aristocrats, of which Helena de Vasconcelos e Sousa was the most prominent name, and with the collaboration of many young modern artists such as Almada Negreiros, Ruy Coelho, José Pacheko and Raul Lino, the goal of these performances was the funding of the Madrinhas de Guerra ('war godmothers') group, managed by Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner and connected to the most conservative circles.

With its charitable intentions as a starting point, we will try to uncover the context of this experience through many perspectives: by understanding who were the promoters of the many recreational events which occurred during the time of the participation of Portugal in the Great War (1916-1918); by looking at their social impact; and also by how the Portuguese society responded to such activities. We will also consider the artistic circumstances, paying particular attention to the international cultural and aesthetic movements and the ones active in Portugal at the time, so that we can make a thorough scrutiny of the two ballets.

This research aims to bring new aspects to discussion which will hopefully help build and expand the analysis of one of the most curious episodes of the history of Portuguese art and dance of the early 20th Century.

Keywords: modern dance, show business, charity performances, Great War (1914-1918), war godmothers, Portuguese modernism.

Índice

Introdução	1
Nota sobre a natureza e organização dos anexos	8
1. A Grande Guerra (1914-1918)	
1.1. Um conflito mundial	11
1.2. A participação portuguesa (1916-1918)	14
1.2.1. A guerra na retaguarda: as associações femininas e as festas de beneficência	17
2. A dança na viragem para o século XX	
2.1. Uma lenta evolução	29
2.2. Os Ballets Russes de Diaghilev	36
2.2.1. A passagem por Portugal	45
2.3. Em Portugal	48
3. O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918)	
3.1. As Madrinhas de Guerra e a preparação dos bailados	59
3.2. Os artistas e os amadores participantes	68
3.3. Os elementos artísticos	77
3.3.1. Argumentos	
3.3.1.1. Do <i>Bailado do Encantamento</i>	77
3.3.1.2. De <i>A Princesa dos Sapatos de Ferro</i>	80
3.3.2. Elementos visuais	81
3.3.2.1. Do <i>Bailado do Encantamento</i>	
a) Figurinos	82
b) Cenário	92
3.3.2.2. De <i>A Princesa dos Sapatos de Ferro</i>	
a) Figurinos	93
b) Cenário	96
3.3.3. Algumas questões a propósito dos figurinos	97
3.4. O impacto mediático	
3.4.1. Antes da estreia	103
3.4.2. Depois da estreia	104
3.5. As experiências posteriores	114

Conclusão	120
Fontes & Bibliografia	124
Anexos	137
ANEXO 1 [recolha sobre Bailados de São Carlos]	138
ANEXO 2 [programa: transcrição & digitalização (figs.1 a 19)]	205
ANEXO 3 [recolha sobre Madrinhas de Guerra]	238
ANEXO 4 [recolha sobre eventos de beneficência]	261
ANEXO 5 [<i>Livro de registo das instituições de beneficencia legalmente estabelecidas no districto de lisboa</i> , ANTT, NT 640 NR 773]	285
ANEXO – IMAGENS <i>Bailado do Encantamento</i> [figs. 1 a 34]	289
ANEXO – IMAGENS <i>A Princesa dos Sapatos de Ferro</i> [figs. 1 a 9]	308
ANEXO – IMAGENS 1 [figs. 1 a 8.2.]	312
ANEXO – IMAGENS 2 [figs. 1 a 33]	319
ANEXO – IMAGENS 3 [figs. 1 a 11]	333

Introdução

Quando nos ofereceram o programa do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, bailados apresentados no Teatro de São Carlos, em Lisboa, em Abril de 1918, não sabíamos exactamente de que se tratava. Já tínhamos ouvido falar vagamente sobre uns espectáculos que juntaram alguns artistas à aristocracia portuguesa do início do século XX, mas pouco mais. Foi com o folhear das páginas do programa que tivemos um vislumbre da importância do acontecimento. Com uma apresentação cuidada, os argumentos de ambos os bailados eram acompanhados de belíssimas fotografias e desenhos, constando ainda o registo discriminado dos participantes – dos intérpretes e dos artistas; enfim, estávamos perante um objecto que era, só por si, uma pequena obra de arte editorial.

Mas não foram nem as fotografias, nem os desenhos, nem o registo dos participantes que nos levaram a querer estudar estes bailados. Foi antes um pormenor, discreto, no verso do programa. Uma frase onde se lia: “*O producto d’este programa reverte a favor da Associação das Madrinhas de Guerra*”.

Quem eram estas Madrinhas de Guerra? Apenas sabíamos da existência da actividade de madrinhas na Guerra Colonial (1961-1974), mas não a de uma organização semelhante durante a Primeira República (1910-1926). É verdade que a cronologia dos bailados de 1918 remetia para um contexto de Portugal em guerra; mas a tal frase impressa no programa foi a primeira pista que nos levou a querer saber mais sobre este acontecimento, numa perspectiva que privilegiasse a relação entre o espectáculo e o esforço de guerra. De facto, muitos são os estudos sobre a história económica, política e social que dizem respeito ao período da participação de Portugal, desde 1916, no conflito mundial da Grande Guerra (1914-1918); mas poucas são as reflexões que abordam as experiências artísticas vividas em território nacional nessa época.

A tentativa de inscrição destes bailados na história da dança teatral¹ portuguesa foi ensaiada desde a década de 1920 por autores como Manoel de Sousa Pinto (PINTO 1924); e mais tarde, por exemplo, por Tomás Ribas (RIBAS 1959; RIBAS

¹ Considerando o conceito de dança teatral definido em FAZENDA 2007: 29-30.

1962), José Sasportes (SASPORTES 1970 e 1979) ou Vítor Pavão dos Santos (SANTOS 1993). Apesar de existir alguma bibliografia que trata o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, e da qual beneficiámos ao longo da investigação, esses estudos dedicam-se, sobretudo, a questões de ordem estética que dão primazia aos elementos visuais (FERREIRA 2014: 438-448; ABREU 2016: 40-70; ALVAREZ 1999) e musicais (ABREU 2014a; ABREU 2016: 40-70; MARINHO 2010: 155-162) que integraram esses bailados. Não há nesses estudos um enfoque sobre a marca beneficente que nos parece ser característica identitária da organização das três récitas que ocorreram no Teatro de São Carlos. É nossa intenção, portanto, trazer para discussão a marca da guerra num episódio que juntou as elites artística e aristocrática portuguesa da época. Esta será talvez a maior originalidade relativamente a uma experiência artística já estudada por outros investigadores.

É nesse sentido que nesta dissertação pretendemos estudar a experiência destes Bailados de São Carlos para analisar várias vertentes até aqui inexploradas, e tentar compreender qual o contexto e os ecos da produção destes dois bailados; quem foram os seus agentes criadores, e que tipo de público assistiu; qual a sua repercussão mediática; que impacto tiveram na opinião pública; e que outras experiências artísticas posteriores inspiraram. Apesar de privilegiarmos as motivações da preparação dos bailados, observaremos ainda as opções artísticas e estéticas que neles influíram, isto é, os *valores plásticos*, como os definiu Elvira Alvarez (ALVAREZ 1999: 2-4), analisando o trabalho empreendido por parte da equipa artística. Tencionamos, dessa forma, reunir informação diferenciada que conflua numa visão abrangente e tanto quanto possível completa sobre os bailados.

A propósito dos valores plásticos, importa ressaltar que, no entanto, esta dissertação não contempla o estudo da problemática musical. Esta opção justifica-se por duas razões principais: em primeiro lugar, porque não dispomos de conhecimentos específicos no campo do estudo das ciências musicais; em segundo lugar, porque essa dimensão foi recentemente estudada por Edward Ayres d'Abreu na sua dissertação de mestrado sobre o trabalho do compositor Ruy Coelho (ABREU 2014a), que colaborou nos Bailados de São Carlos. Abreu estuda em particular a partitura de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* - embora também aborde, ainda que pontualmente, a do *Bailado do Encantamento*.

No nosso percurso de investigação, deparámo-nos com a dificuldade das reconstituições coreográficas de que carece a História da Dança por definição – em particular no que respeita a ambas as coreografias dos bailados. Todavia, e apropriando-nos da afirmação de Laurence Louppe, é a *inscrição* da obra, e não a sua *permanência*, que cria a memória (LOUPPE 2012: 344). Como já foi referido, houve de facto uma inscrição dos Bailados de São Carlos na história da dança teatral portuguesa praticamente desde a sua apresentação em 1918. Por isso mesmo, o muito apregoador carácter efémero da dança - que alguns defendem exprimir-se, entre outras coisas, por essa incapacidade de reconstituição coreográfica – não pode ser um critério que descredibilize a relevância do objecto artístico. Assim sendo, e apesar das lacunas quanto ao conhecimento que temos do desenho das coreografias da autoria de Almada Negreiros e de Louis Symonoff, o estudo dos dois bailados expandiu-se para outros territórios, nomeadamente de ordem histórica, política, sociocultural e estética, colhendo aí os seus frutos.

Ultrapassados os constrangimentos da investigação, este estudo sobre o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* teve na sua base a consulta de fontes de diversas proveniências, mais ou menos directas, a par do auxílio de bibliografia de apoio.

No caso das fontes, consultou-se informação em diversos suportes, entre os quais a imprensa periódica da época (p. ex.: *A Ilustração Portuguesa*, *O Século*, *A Capital*, *Revista Atlântida*, *Alma Nova*, entre outros.). A partir dessa pesquisa, procedeu-se a uma recolha, tanto quanto possível exaustiva, das referências ao *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, nomeadamente em notícias, críticas, crónicas, chamadas para ensaios, e outros, que se coligiram no ANEXO 1. Consultaram-se ainda três dos diários do médico Thomaz de Mello Breyner (1866-1933) - marido da fundadora das Madrinhas de Guerra, Sophia de Carvalho Burnay (1875-1948) - relativos aos anos de 1916, 1917 e 1918. Neles puderam encontrar-se algumas referências breves aos bailados, também transcritas no ANEXO 1. Foi ainda fundamental o acesso privilegiado a colecções privadas que possibilitaram a consulta de espólio iconográfico relativo aos dois bailados, nomeadamente a fotografias e desenhos de figurinos – alguns deles ainda inéditos, e agora publicados

no ANEXO – IMAGENS | *Bailado do Encantamento* e no ANEXO – IMAGENS | *A Princesa dos Sapatos de Ferro*.

Para além das fontes directas, foram ainda consultados fundos arquivísticos de várias instituições públicas (p. ex.: Museu Nacional do Teatro e da Dança, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério da Administração Interna), que se revelaram indispensáveis para a obtenção de elementos relativos a organizações de beneficência existentes na época. A consulta do *Livro de Registos das Instituições de beneficencia legalmente estabelecidas no Districto de Lisboa*, do fundo do antigo Governo Civil de Lisboa (ANTT), foi indispensável para revelar as instituições de beneficência existentes na época na cidade de Lisboa, análogas às Madrinhas de Guerra. De destacar ainda a consulta do Fundo de Repartição Artística do Ministério da Instrução Pública (MAI), onde se leram alguns processos de 1916 relativos a autorizações de promoção de eventos com carácter beneficente (p. ex.: festas, espectáculos, concertos, e outros) em locais públicos da cidade de Lisboa, que se encontram transcritos no ANEXO 4.

A consulta de bibliografia diversificada mostrou-se também imprescindível para o presente trabalho, já que concorreu para um cruzamento interdisciplinar que contribuiu para o enriquecimento da investigação. Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica incidiu sobre a história económica, social e política da Grande Guerra, para compreender de que modo se inscreveu Portugal no contexto de conflito mundial. Para o efeito, destacaria as obras *História da Primeira República Portuguesa* (Tinta-da-China, 2011), coordenada por Fernando Rosas, e a excelente enciclopédia *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918* (Verso da História, 2013), edição coordenada por Aniceto Afonso e Carlos de Matos Gomes, como duas das principais fontes bibliográficas sobre aquela conjuntura histórica portuguesa.

Também as obras relativas à história da dança foram da maior relevância para esta dissertação, já que permitiram lançar um olhar sobre a dança e a sua incidência global no início do século XX. Neste aspecto, destaque para *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, de Edward Ross (Cambridge University Press, 2017), que estuda as primeiras experiências de dança moderna no começo do século XX; e *L'Éveil des modernités. Une Histoire Culturelle de la Danse (1870-1945)*, de Annie Suquet (Centre National de la Danse, 2012). Quanto à questão do historial dos Ballets Russes, a bibliografia utilizada

privilegiou a leitura de catálogos de exposições internacionais, entre os quais se destacam *Etonne moi! Serge Diaghilev et les Ballets Russes* (Nouveau Musée National de Monaco, 2009) e *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* (Victoria & Albert Museum, 2010); fundamental se revelou também a leitura de estudos de investigadores portugueses, como o volume *Lisboa e os Ballets Russes*, coordenado por Maria João Castro (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa, 2014). Para o caso da história da dança portuguesa, a tese de doutoramento de Maria Helena de Abreu Coelho sobre a dança romântica, *A dança teatral no Primeiro Período Romântico Português de 1834 a 1856* (Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, 1998) permitiu-nos compreender o passado mais recente dos Bailados de São Carlos; o livro *Trajectória da dança teatral em Portugal*, de José Sasportes (Instituto de Cultura Portuguesa, 1979), complementou as hipotéticas lacunas relativas ao percurso cronológico da história da dança em Portugal.

Para o enquadramento das Madrinhas de Guerra no contexto das organizações femininas portuguesas da época, o dicionário *Feminae*, dirigido por João Esteves e Zília Osório de Castro (Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013), revelou-se indispensável. Permitiu uma consulta sistematizada de nomes de mulheres, e de organizações por elas lideradas, marcantes na história do início do século XX português – de onde se destaca, em particular, a entrada dedicada às Madrinhas de Guerra animadas por Sophia Burnay de Mello Breyner. O artigo de Maria Teresa Pimenta (PIMENTA 1989: 81-86) mostrou-se também uma boa introdução à temática das organizações femininas portuguesas durante a Grande Guerra, permitindo o acesso a informação importante sobre a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra e sobre a Cruzada das Mulheres Portuguesas. Foi ainda necessária a leitura de estudos que contextualizassem as Madrinhas de Guerra nas experiências congêneres de outros países, para assim obter uma visão alargada sobre as suas motivações. Nesse aspecto, os artigos “Mothers, Mairaines and Prostitutes: Morale and Morality in First World War France” (GRAYZEL 1997: 66-82) e “Les mairaines de guerre: l’autre famille des soldats” (LE NAOUR 2008: 7-10) foram leituras importantes sobre a realidade das *mairaines* em França, e para procurar os fundamentos de algumas das críticas lançadas à sua actividade. Dada a importância da vertente comparada, procurou-se

complementar esta questão do apadrinhamento de soldados, através de informação sobre a realidade belga (cf. *infra*, cap. 3.1.), britânica (ANEXO 3, fig.1) e também sobre a alemã (cf. *infra*, cap. 3.1., nota 15), embora aqui com menor expressão.

Foi imprescindível ainda a leitura de estudos relativos ao tipo de teatro que se fazia durante este período. O livro de Eva Krivanec, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien* (Transcript Verlag, 2012) traça uma investigação comparativa entre o teatro que se fazia em quatro capitais europeias durante a Grande Guerra, e onde Lisboa consta lado a lado com Berlim, Paris e Viena. No entanto, não se pôde proceder à consulta integral desta obra devido a não conhecer a língua alemã, e à ausência de uma possível tradução que pudesse facilitar a leitura.²

Em Portugal, nos últimos anos - particularmente desde a celebração do centenário da República, em 2010, e reforçado pelo centenário da Grande Guerra entre 2014 e 2018 - têm surgido estudos sobre a questão do teatro português na primeira década do século XX, onde o teatro de revista aparece como um dos géneros mais estudados (p. ex.: MOREIRA 2015: 167-182; REBELLO 2010: 14-16; RODRIGUES 2011). No entanto, como se procura demonstrar, o foco desta dissertação não são os géneros teatrais existentes em Portugal à época; mas enfatizar a importância da acção da sociedade civil portuguesa, que estava na retaguarda – isto é, em território nacional, longe da frente de combate - na promoção de eventos de beneficência para o auxílio ao esforço de guerra - que envolviam, muitas vezes, actividades ligadas ao mundo do espectáculo e do entretenimento. Perspectiva sobre a qual, entre nós, ainda pouco se escreveu. Elvira Alvarez abordou esta questão na sua dissertação de mestrado, fazendo a distinção de algumas tipologias de festas artísticas, entre as quais se contava a das festas de caridade de carácter mecenático (ALVAREZ 1999).

De resto, a escassez de investigação sobre a temática da relação entre os eventos de beneficência e a Grande Guerra em Portugal, conduziu à necessidade de consultar estudos referentes a outras realidades, sobretudo relativos ao mundo anglo-saxónico: *Theatre at War, 1914-18*, de L.J. Collins (Macmillan Press, 1998), que oferece

² Ainda assim, pudemos contar com a amabilidade da Professora Vera San Payo de Lemos, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que ajudou a traduzir e interpretar informação de alguns dos capítulos do livro de Krivanec, possibilitando, por isso, a referência de alguns passos nesta dissertação.

uma perspectiva global acerca do estado e das consequências da guerra sobre os palcos britânicos – cujo capítulo “Performing for charity” (COLLINS 1998: 48-72) foi particularmente importante para esta dissertação; consultou-se ainda o livro *British Theatre and the Great War, 1914-1919 New Perspectives* (Palgrave Macmillan, 2015), que inclui informação relevante, em particular o artigo sobre a actriz Lena Ashwell, “Lena Ashwell: Touring Concert Parties and Arts Advocacy, 1914-1919” (LEASK 2015: 251-268), que serviu de termo de comparação com as experiências dos eventos de caridade patrocinados pelos actores e empresários de teatro portugueses.

Quer as fontes documentais que estão na base desta dissertação, quer a bibliografia seleccionada, permitiram identificar três grandes núcleos de estudo originados pelo tema escolhido, que se reflectiram na organização deste trabalho em três partes. Na primeira parte, ***A Grande Guerra (1914-1918)***, contemplamos o contexto histórico, político e social em que o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* se apresentaram em Abril de 1918, no Teatro de São Carlos. Depois de uma contextualização da política internacional que motivou o conflito (capítulo 1.1.), e das questões da entrada de Portugal na guerra (capítulo 1.2.), faz-se uma abordagem das vivências quotidianas na retaguarda, dando um particular enfoque às organizações femininas e às acções beneméritas empreendidas no auxílio ao esforço de guerra (capítulo 1.2.1.). Neste ponto, consideramos a acção de grupos como a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra ou a Cruzada das Mulheres Portuguesas, cujas actividades tiveram um papel fundamental na promoção de um espírito de assistência moral e financeira aos soldados e às suas famílias. Esta menção às organizações femininas da época procura avaliar o papel das Madrinhas de Guerra durante a promoção dos bailados do Teatro de São Carlos, objecto da terceira parte da dissertação.

Na segunda parte, ***A dança na viragem para o século XX***, o capítulo 2.1. faz uma breve análise quanto ao estado da dança enquanto expressão artística no início do século XX. Depois, no capítulo 2.2., dá-se um papel de destaque aos Ballets Russes, devido ao carácter seminal da sua influência sobre o grupo de portugueses que animou os bailados de Abril de 1918 no Teatro de São Carlos, evocando o seu trabalho artístico e de produção. No ponto 2.2.1., refere-se a sua passagem conturbada por Lisboa, entre 1917 e 1918, que foi, de resto, mote fundamental para a preparação e

realização dos bailados em estudo. Ainda nesta segunda parte, no capítulo 2.3., traça-se uma visão geral do estado da dança em Portugal no início do século XX. Este capítulo aborda ainda brevemente as experiências de dança promovidas antes dos bailados de Abril de 1918.

Na terceira e última parte, ***O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918)***, procede-se ao estudo de caso propriamente dito, com a análise de vários elementos - artísticos e de produção – que concorreram para a realização do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*. No capítulo 3.1., estuda-se a acção das Madrinhas de Guerra na preparação da festa de caridade. O capítulo 3.2. procura rastrear um outro aspecto fundamental, ou seja, o das relações entre os participantes: dos artistas-criadores como Almada Negreiros, Ruy Coelho e Raul Lino, com os aristocratas-amadores, entre os quais se destaca a figura de Helena de Vasconcelos e Sousa, principal promotora deste acontecimento. Considera-se ainda o sucesso do evento, através da análise dos valores da receita de bilheteira, não apenas em valores absolutos, mas procurando avaliá-los em articulação com os salários da época, de modo a compreender de forma mais concreta a efectiva importância monetária dos montantes alcançados pelos bailados. No capítulo 3.3., procede-se a uma análise estética dos dois bailados, destacando os vários elementos artísticos que os compuseram, e dando particular destaque aos respectivos figurinos e cenários, sem deixar de mencionar os argumentos. No capítulo 3.4., a conhecer o impacto dos bailados tanto na imprensa, como na opinião pública, da expectativa das vésperas da estreia, e dos ecos das semanas seguintes. Por fim, o capítulo 3.5. procura estabelecer a repercussão do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* nas experiências baléticas em Portugal posteriores a Abril de 1918.

Nota sobre a natureza e organização dos anexos

Impõem-se ainda, dadas as características desta dissertação, algumas palavras a propósito dos anexos que a acompanham. De facto, se formalmente toda a informação aí coligida tem de figurar separada do corpo de texto, não se trata, neste caso, apenas de um esforço de ilustração das temáticas abordadas. Antes com elas

mantêm uma relação íntima, sinérgica e mutuamente iluminadora, uma vez que fazem parte integrante desta investigação e estão, em grande medida, na base do texto e do corpo da dissertação. Utilizam-se duas tipologias de anexos: os anexos de imagens e os anexos de texto.

Para os anexos de imagens, optou-se por uma organização que acompanha as três partes em que está dividida a dissertação. Para facilitar a compreensão, desenhasse a respectiva correspondência abaixo:

- o **ANEXO – IMAGENS 1** corresponde ao **1. A Grande Guerra (1914-1918)**;
- o **ANEXO – IMAGENS 2** corresponde ao **2. A dança na viragem para o século XX**
- o **ANEXO – IMAGENS 3** corresponde ao **3. O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918)**

Ao longo destas três partes, o texto irá remeter para as imagens relevantes através da referência em nota de rodapé, com indicação do número da figura inserida no ANEXO – IMAGENS em questão (p. ex.: Cf. ANEXO – IMAGENS 1, fig. 5).

Devido à importância iconográfica enquanto elemento em si mesmo do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, elaboraram-se anexos para cada um deles. Deste modo, condensa-se iconografia respectiva dos dois bailados em duas colecções de imagens distintas:

- o **ANEXO – IMAGENS | *Bailado do Encantamento***
- o **ANEXO – IMAGENS | *A Princesa dos Sapatos de Ferro***

As imagens que dizem respeito aos dois bailados são identificadas por uma numeração especial - por **BE.[número]** (p.ex.: BE.21), no caso do *Bailado do Encantamento*, ou por **PSF.[número]** (p.ex.: PSF.5), no caso de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*. Para facilitar a leitura comparativa, optou-se por incluir algumas dessas imagens patentes nos anexos respectivos (BE / PSF) no próprio corpo de texto do capítulo 3.3., “Os elementos artísticos dos bailados”.

Existem cinco anexos de texto, cada um com uma temática correspondente. Assim:

O **ANEXO 1** compila notícias, artigos, crónicas, críticas, memórias, que estão directamente relacionados com a produção dos Bailados de São Carlos;

O **ANEXO 2** diz respeito ao Programa impresso dos Bailados de São Carlos, onde se inclui a transcrição e digitalização integral das páginas;

O **ANEXO 3** colige notícias, artigos, e outra informação diversa relativos à organização das Madrinhas de Guerra;

O **ANEXO 4** recolhe referências feitas na imprensa a diversas organizações e eventos de beneficência;

O **ANEXO 5** inclui a transcrição de um quadro do *Livro de Registo das Instituições de Beneficência do Distrito de Lisboa* do antigo Governo Civil de Lisboa (ANTT).

À semelhança dos anexos de imagens, os de texto aparecem referenciados ao longo do corpo de texto através de nota de rodapé, com indicação do número do texto correspondente inserido no ANEXO respectivo (p. ex.: Cf. ANEXO 2, texto 34).

1. A Grande Guerra (1914-1918)

1.1. Um conflito mundial

A Primeira Guerra Mundial é considerada um dos conflitos-chave da História Contemporânea, já que parece marcar o fim do Liberalismo clássico.¹ Isto porque representou o fim do clima de optimismo e de crença no progresso tecnológico e na civilização europeia (TELO 2014: 9): como seria possível que, entre os *povos mais civilizados do mundo*, se combatesse desumanamente durante tanto tempo? Os meios de combate utilizados evidenciaram os progressos tecnológicos registados, de uma eficácia mortífera nunca antes registada na história dos confrontos militares - se comparados, por exemplo, com os que estiveram em cena na Guerra Franco-Prussiana (1870-71), o último grande conflito europeu antes do século XX. Os valores liberais de oitocentos foram, portanto, fortemente abalados com a entrada no século XX.

O conflito de 1914-1918 assistiu, de facto, à afirmação de novos meios de combate, com a artilharia pesada e novas armas como a metralhadora, ou mesmo os agentes químicos utilizados em batalha, tais como o cloro ou o gás pimenta. Estes factores resultaram numa acrescida eficácia no combate que, aliado à importância da guerra de trincheiras, levou a um arrastar do conflito e a enormes perdas humanas, como nunca antes na história da guerra, e que subiram a cerca de nove milhões de soldados mortos (STOREY 2010: 1).² Em termos simbólicos era, no fundo, toda uma civilização que desaparecia, levando alguns historiadores a considerarem que o século XX se iniciou, verdadeiramente, após o final da Grande Guerra.

¹ O período que historicamente se designa por Revolução Industrial (meados do séc. XVIII - primeira metade do séc. XIX) provocou profundas transformações nas economias dos vários territórios ocidentais: a procura de matérias-primas intensificou-se, e a organização e consequente produtividade do trabalho nas sociedades europeias alterou-se profundamente, provocando divisões entre regiões rurais e industrializadas. A criação de um mercado mundial capitalista traria como consequência uma nova fase de expansão colonial, bem como o ressurgimento de rivalidades imperialistas. Cf. KEMP 1985: 18-19. O início do século XIX assistiu à afirmação do chamado Liberalismo clássico, ao mesmo tempo uma teoria, uma doutrina, um programa e uma prática. Cf. BURDEAU 1982: 9. Esta corrente de pensamento teve a sua expressão concreta nos sistemas político-sociais de muitos países ocidentais durante o século XIX como resposta à escalada da industrialização e consequente urbanização das sociedades. Entre outros aspectos, advogava princípios como o da liberdade individual e da limitação dos poderes da Monarquia. Apesar de se revestir de caracteres heterogéneos consoante a realidade política das diferentes nações, o Liberalismo inspirou uma grande parte dos movimentos políticos na Europa Ocidental com aspirações nacionalistas através do constitucionalismo parlamentar.

² Sobre a questão da modernização dos meios de combate durante a Primeira Guerra Mundial, cf. GOMES 2013: 153-155; *ibidem*: 156-158; *ibidem*: 210-213.

Até então, a paz mundial tinha sido assegurada por algumas potências que partilhavam valores semelhantes,³ através do estabelecimento de alianças e tratados. Um dos mais relevantes momentos destas práticas foi o Congresso de Viena, em 1815, que então almejava criar um “concerto europeu” entre as nações, depois de um período conturbado provocado pelas Guerras Napoleónicas (1803-1815), série de conflitos com origem na Revolução Francesa e consequente afirmação e difusão por toda a Europa das ideias de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*. Envolveu a França e os seus aliados, liderados por Napoleão Bonaparte, contra vários reinos e impérios europeus, como o Reino Unido, a Rússia, o Império Austríaco, Portugal, entre outros. Este período marcou profundamente a História Europeia, tendo redefinido novas influências geopolíticas mundiais, e contribuiu para a disseminação das ideias nacionalistas e liberais um pouco por todo o continente europeu. Essa paz protocolar implicava, entre outras coisas, reestruturar fronteiras visando alcançar um equilíbrio entre nações; mas foi também crucial para manter afastadas as ameaças republicanas e revolucionárias que assomavam um pouco por todo o continente sob o olhar das potências europeias.⁴ No entanto, este clima de acordos diplomáticos iria sofrer um revés sobretudo a partir de meados do século XIX devido às crescentes tensões, em grande parte motivadas pela ascensão de políticas nacionalistas e imperialistas.⁵ Aquilo que a princípio foi considerado como um episódio circunscrito a uma questão geopolítica muito específica - o assassinato do Arquiduque e herdeiro do Império Austro-Húngaro Francisco Fernando e da sua mulher, em Sarajevo, a 28 de Junho de 1914 - rapidamente se transformou numa questão maior da diplomacia internacional, quebrando então o clima de paz podre que se fazia sentir na Europa.

Convencido de que a responsabilidade do assassinato recaía sobre o governo sérvio, e como forma de preservar a honra do império, o Império Austro-Húngaro entregou um ultimato a 23 de Julho de 1914 em que exigia, entre outras coisas, a colaboração da Sérvia na investigação do incidente do mês anterior com as autoridades imperiais austro-húngaras. A recusa da Sérvia em cumprir esse ponto,

³ De entre essas nações contavam-se a Rússia, a Grã-Bretanha, a França, a Áustria e a Prússia. Cf. HOBSEBAWM 1978:141-142.

⁴ Para mais sobre o contexto da paz europeia definida pelo Congresso de Viena, cf. HOBSEBAWM 1978: 139-151.

⁵ As unificações da Itália (1870) e da Alemanha (1871) contribuíram para uma alteração nas dinâmicas da diplomacia europeia, até então estabelecidas no Congresso de Viena, em 1815.

argumentando que interferiria com a sua soberania, levou o Império Austro-Húngaro a declarar-lhe guerra. Depressa outras potências europeias como a Alemanha, o Império Otomano, a Itália ou a Bulgária – os chamados “poderes centrais”, do lado do Império Austro-Húngaro – ou a Inglaterra, a França e a Rússia – os “aliados”, em auxílio da Sérvia - acorrem para o que acabaria por ser um confronto generalizado que implicou pesados recursos financeiros e humanos.

O que se pensava ser uma guerra de curta duração transformou-se num prolongado e trágico conflito mundial. Os avanços territoriais de ambos os lados beligerantes eram mínimos, as condições de combate nas trincheiras eram desastrosas (STOREY 2010: 45), e tudo isso provocou uma baixa moral de milhões de combatentes, e a ansiedade e desespero das populações civis, que não viam o fim à guerra. O desgaste e a exaustão eram transversais aos vários exércitos, pelo que os historiadores consideram que a entrada dos Estados Unidos da América no conflito, a 6 de Abril de 1917, acelerou o desfecho da guerra (DUROSELLE 1990: 354) - que chegaria oficialmente com o Armistício de 11 de Novembro de 1918, com a derrota da Alemanha e dos seus aliados.

A Grande Guerra assinala o fim do equilíbrio diplomático europeu e terá constituído, como já referimos, o início simbólico do século XX, pelas profundas rupturas e consequências que acarretou em todas as esferas da sociedade. Em quatro anos, registaram-se mudanças drásticas no entendimento geopolítico da Europa, nomeadamente com a queda dos Impérios Austro-Húngaro, Otomano, Russo e Alemão, bem como com a redefinição de fronteiras e a criação de novas entidades políticas europeias como a Checoslováquia, a Finlândia, a Letónia ou a Lituânia. Após o conflito, consolidou-se a alteração da hegemonia económica internacional da Europa em favor dos Estados Unidos da América, país que enriqueceu largamente com a guerra ao transformar-se no principal credor do continente europeu. Os Estados Unidos passaram a ser, assim – e até ao *crash* da bolsa em 1929 – os principais decisores do mercado financeiro internacional (DUROSELLE 1990: 360). Por outro lado, as economias e sistemas financeiros dos países derrotados foram atingidos por uma elevadíssima inflação, resultado da obrigação do pagamento das pesadas

indenizações de guerra impostas pelos países vencedores no Tratado de Versalhes (1919).⁶

Embora não haja lugar nesta dissertação para uma análise profunda acerca da história da Grande Guerra, das suas contingências e respectiva participação portuguesa, será no entanto necessária uma abordagem do seu contexto socio-político. Tal abordagem e contextualização são, na verdade, imprescindíveis para uma melhor compreensão daquele que é o principal objecto desta dissertação: os modelos de criação e apresentação do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, bailados que tiveram lugar no Teatro de São Carlos, em Lisboa, durante o mês de Abril de 1918 – ou seja, em plena participação do Corpo Expedicionário Português (CEP) nas frentes de batalha europeia e africana.

1.2. A participação portuguesa (1916-1918)

A participação de Portugal no conflito mundial de 1914-1918 está carregada de implicações políticas relacionadas com o clima de instabilidade e dissensões internas que então minavam a Primeira República, regime político instaurado no país havia pouco tempo, a 5 de Outubro de 1910. Desde 1914, data do início das hostilidades a nível europeu, Portugal não encontra um consenso quanto ao seu posicionamento político perante a guerra. Esta questão foi motivo de forte debate entre aqueles que defendiam a intervenção do país no conflito e aqueles que eram contra (NOVAIS 2013: 10).

O primeiro caso – o dos intervencionistas⁷ – diz essencialmente respeito aos republicanos apoiantes do Partido Socialista Português, do Partido Democrático e do Partido Evolucionista; mas também às elites intelectual e artística, que então justificavam, em linha com os referidos partidos políticos, a posição intervencionista como uma forma de legitimar o jovem poder republicano: havia interesses político-financeiros a nível interno - nomeadamente o de alcançar uma reconciliação nacional;

⁶ Sobre as consequências do final da Guerra de 1914-1918, cf. REYNOLDS, David, *The Long Shadow: the legacies of the Great War in the Twentieth Century*, New York, W. W. Norton & Company, 2014.

⁷ No espectro do intervencionismo, para além dos apoiantes republicanos que estavam do lado dos Aliados, contam-se os monárquicos mais radicais, seguidores de D. Manuel II, que apoiavam a causa Alemã. Este posicionamento justificava-se sobretudo porque existia a crença no restabelecimento das antigas instituições portuguesas no caso de uma vitória dos poderes centrais europeus. Cf. FRAGA 2013: 103.

a possibilidade de acesso a recursos e créditos financeiros europeus -, mas também a nível externo, que ia sobretudo no sentido de garantir o património colonial africano, e de obter legitimação internacional do regime republicano português (FERRÃO 2015: 32; MENESES 2011: 268). O segundo caso – o dos anti-intervencionistas – contava essencialmente com o apoio dos monárquicos, dos unionistas,⁸ posicionamento que muitos justificavam pela falta de preparação das tropas portuguesas. No entanto, a maior parte da população mostrava-se indiferente à questão da participação de Portugal numa guerra longínqua que parecia alheia aos destinos do país (MENESES 2011: 269).

Apesar de existirem militares portugueses a defenderem as colónias africanas desde 1914 (AFONSO 2011: 290), Portugal acabaria apenas por entrar oficialmente na guerra a 9 de Março de 1916, depois da declaração de guerra da Alemanha, que assim respondia ao confisco dos navios alemães e austríacos nos portos portugueses que o Reino Unido, velho aliado, exigira a Portugal. Os primeiros contingentes portugueses – o Corpo Expedicionário Português (CEP) – começaram então a ser preparados para serem enviados para a frente ocidental, o que aconteceria durante o mês Fevereiro de 1917 (MENESES 2018: 37-39).⁹

Certo é que Portugal não participava numa guerra que implicasse as grandes potências europeias desde 1814, o que significava que havia de facto uma falta de preparação e de meios para apetrechar uma força expedicionária portuguesa a ser enviada para a Europa (MOREIRA 2015: 175). O CEP tinha um baixo número de efectivos, estando o corpo de oficiais bastante envelhecido e que era, na sua maioria, avesso ao regime republicano e à participação portuguesa na guerra (MENESES 2018: 42-43). Muitos dos soldados não tinham habilitações, nem haviam recebido uma adequada instrução militar. O ambiente era, portanto, de grande desconfiança e mal-estar, num contexto em que emergiam rivalidades políticas e desigualdades sociais entre os militares. A desorganização das tropas e o aparente abandono por parte do governo levou a um consequente desgaste dos soldados portugueses: não tinham direito a gozar a licença, ao contrário dos oficiais, o que, é claro, provocava

⁸ Apoiantes do Partido da União Republicana, partido conservador de direita e um dos opositores ao Partido Democrático, então no poder.

⁹ Sobre a preparação do Corpo Expedicionário Português, cf. FRAGA 2013: 292-293.

sentimentos de insubordinação e revolta dentro das divisões (MENESES 2018: 146-148).

O desastre que foi a Batalha de La Lys para o CEP, na manhã de 9 de Abril de 1918 – o episódio mais traumático da presença portuguesa na Grande Guerra – parece ser o culminar daquilo que era a falta de preparação e de meios desta força expedicionária que chegara à Frente Ocidental (MENESES 2018: 37-39). Contra a artilharia pesada do exército alemão, os portugueses não podiam oferecer uma resistência organizada: sem homens, nem armas, nem espaço de manobra suficientes, não conseguiram travar o ataque que ocorreu logo pela manhã, o que levou a uma rápida derrota do CEP (MENESES 2018: 320). A perda de vidas humanas (398 baixas), juntamente com o elevado número de prisioneiros portugueses tomados pelo exército alemão (6.585) foram os resultados imediatos da Batalha de La Lys (MARQUES 2011: 316) – então o golpe final no intervencionismo defendido pela República portuguesa, e no sonho da afirmação da influência internacional de Portugal.

A mobilização de milhares de soldados portugueses implicou grandes alterações no quotidiano da sociedade portuguesa, também ela afectada na retaguarda. A falta de matérias-primas e de alimentos, bem como as dívidas contraídas na Frente Ocidental, conduziram a uma dramática subida da inflação e contribuíram para um cenário de crise política e social no Portugal do pós-guerra. Estes desenvolvimentos levaram a que a generalidade da historiografia viesse a considerar a participação portuguesa na Grande Guerra como uma das principais causas da morte da Primeira República e, enfim, como o catalisador do regime autoritário que vingaria em 1926 (ROSAS 2011: 248).¹⁰

Mas mais do que a análise política e económica, o que aqui nos interessa é sobretudo conferir algum relevo ao clima de *guerra total*¹¹ que se verificou no Portugal da época: para além da guerra na frente de combate, também se travava uma outra batalha em território nacional, expressa sobretudo através da actividade que pretendia unir esforços da população civil que ficara na retaguarda. Falamos da onda

¹⁰ Cf. “Editorial”, in *O Mundo Derrubado*, Jornal da Exposição *Tudo se desmorona. Impactos culturais da Grande Guerra em Portugal*, exposição patente de 30 de Junho a 4 de Setembro de 2017, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, p. 2.

¹¹ O conceito de “guerra total” foi empregue pela primeira vez por Erich Ludendorff no título do livro de memórias que publicou em 1935, no original *Der totale Krieg*.

de solidariedade social que em muitos grupos e associações portuguesas, maioritariamente compostos por mulheres, algumas delas politicamente comprometidas - monárquicas e republicanas, como foram os casos da Cruzada das Mulheres Portuguesas ou da Assistência das Portuguesas para as Vítimas de Guerra, que de seguida iremos abordar.

1.2.1. A guerra na retaguarda: as associações femininas e as festas de beneficência

A noção de *guerra total* é especialmente relevante porque tenta definir o esforço de guerra segundo as suas múltiplas vertentes: quer a nível externo – ou seja, no que respeita à participação efectiva no conflito mundial propriamente dito; quer a nível interno – onde se operou a acção da sociedade civil em território fora da frente de batalha (STOREY 2010: 102-18). É precisamente sobre o impacto da guerra na sociedade portuguesa da época que nos interessa agora debruçar.

Com os homens na frente de batalha, começava a tomar forma uma transformação no que dizia respeito às mulheres e ao seu papel na sociedade. Na verdade, com maior ou menor expressão, muitas mulheres viam-se agora perante actividades e funções até então em grande medida alheias ao seu papel tradicional, fenómeno aliás transversal a muitos dos países beligerantes (MONTEIRO 2016: 110-112). A crescente participação activa da mulher nas sociedades ocidentais – a que não era também alheia a luta sufragista internacional já iniciada em meados do século XIX – caracterizava-se também com a mobilização espontânea das mulheres em organizações não-governamentais, cujo objectivo primeiro era o de auxiliar os mobilizados para a frente de batalha e as suas famílias.¹²

As organizações femininas¹³ não eram todavia uma novidade em Portugal; mesmo antes de 1914, assiste-se à criação de muitas que estavam, geralmente, mais afectas ao republicanismo e cuja intervenção estava direccionada para a luta e reivindicação feministas. Entre elas contam-se as organizações republicanas Grupo de Estudos Feministas (1907), a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909), a Associação de Propaganda Feminista (1911), o Conselho Nacional das Mulheres

¹² Por não fazerem parte dos aspectos nucleares da presente dissertação, não abordaremos as questões relacionadas com a situação laboral das mulheres durante a mobilização dos homens para a guerra.

¹³ Isto é, lideradas e constituídas por mulheres.

Portuguesas (1914). No entanto, o advento da Grande Guerra implicou uma reorientação quanto às preocupações mais prementes, então canalizadas para novas plataformas que criassem um clima de sensibilização e de apoio no seio da sociedade civil portuguesa. É nesse sentido que surgem várias novas organizações, duas das quais ilustrativas da ideia de uma *frente interna*, enquanto apoio indissociável e indispensável da frente militar (SILVEIRA 2017: 18): a Cruzada das Mulheres Portuguesas e a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra. É claro que surgiram outras organizações femininas que também tiveram relevância social nesta época, como foi o caso da Núcleo Feminino de Assistência Infantil, parte da Junta Patriótica do Norte, com sede no Porto (MONTEIRO 2013: 771-779), ou da Sociedade da Cruz Branca, em Coimbra (MOURA 2013c: 860-861); mas para além de mais relevantes, a Cruzada e a Assistência são sobretudo representativas de um crescente protagonismo das mulheres, como de uma polarização política assinalável da sociedade portuguesa da Primeira República, e em particular durante o período da guerra - e por isso mesmo eleitas como objecto da nossa análise.

A Cruzada das Mulheres Portuguesas, constituída ainda em 1916,¹⁴ contou com os esforços de mulheres ligadas às elites republicanas, entre as quais se destaca a figura de Elzira Dantas Machado (1865-1942), mulher do então Presidente da República Bernardino Machado (1851-1944), fundadora desta organização. A Cruzada pretendia unir as mulheres portuguesas no sentido de darem assistência material e moral aos necessitados que então tomavam parte no conflito com a Alemanha (MONTEIRO 2016: 114). Esta organização procurava, portanto, ter uma acção directa e efectiva através das diversas comissões que a compunham: central, administrativa, de propaganda, hospitalar e a de enfermagem, de assistência quer aos mobilizados, quer às respectivas famílias.¹⁵

A Cruzada pretendia acima de tudo defender uma causa *patriótica* comum e acima de qualquer ideologia partidária. No entanto, esta intenção não foi totalmente conseguida, sobretudo se tivermos em consideração que havia uma linha de separação

¹⁴ Os estatutos da Cruzada das Mulheres Portuguesas só foram aprovados pelo Governo Civil de Lisboa com o alvará de 19 de Agosto de 1916, embora a sua constituição se tenha dado anteriormente. Cf. ROSA 2013: 214.

¹⁵ A Cruzada das Mulheres Portuguesas tinha sede em Lisboa, mas estava organizada por múltiplas comissões e subcomissões espalhadas quer por todo o território de Portugal Continental, quer nas colónias, quer no estrangeiro. Cf. ROSA 2013: 214.

ideológica relativamente às mulheres monárquicas e católicas, afastadas da Cruzada, num país ainda muito polarizado no alinhamento entre ambos os sistemas políticos (MONTEIRO 2016: 115). Mas o que aconteceu é que as monárquicas também constituíram um grupo de trabalho próprio: a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra.

A Assistência formou-se em Março de 1916 (MOURA 2013a: 106)¹⁶ tendo sido fundada, à semelhança da Cruzada das Mulheres Portuguesas, por uma elite de mulheres letradas. A esta organização pertenciam mulheres dos estratos mais conservadores da sociedade portuguesa, nomeadamente católicos e monárquicos, e também provenientes da alta burguesia. A Assistência foi primeiramente dirigida por Maria Amélia de Carvalho Burnay (1848-1924), condessa de Burnay, mais tarde por Maria Josefa de Mello (1863-1941), condessa de Ficalho, e teve como primeiro objectivo a formação de enfermeiras (MOURA, 2006: 42-43). No entanto, esta organização desde logo encontrou muitas dificuldades na sua afirmação na sociedade portuguesa, sobretudo aos olhos do regime que, em contexto de confronto ideológico, via a acção da Assistência com desconfiança. Essa resistência revelou-se nomeadamente no falhanço do projecto de formação de enfermeiras que a organização pretendia levar a cabo e que, em vez disso, foi obrigada a alterar encaminhando as aspirantes de enfermagem a frequentarem os cursos ministrados pela Cruz Vermelha (MONTEIRO 2016: 117).¹⁷ Como seria de esperar, o mesmo não aconteceu em relação à Cruzada das Mulheres Portuguesas, que conseguiu o aval do regime na criação de cursos de enfermagem similares (MOURA 2013a: 107).

Quer no que respeita à Cruzada das Mulheres Portuguesas, quer à Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra, os fundos provinham, de um modo geral, tanto da recolha de donativos, como das quotas pagas pelos respectivos sócios. Para além destes meios e da formação de enfermeiras – uma das formas de auxílio feminino mais generalizadas (STOREY 2010: 103) – outra das manifestações que ganhou especial

¹⁶ Conforme se pode verificar no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, os estatutos da Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra foram aprovados pelo Governo Civil de Lisboa apenas a 10 de Abril de 1917 (cf. ref: PT/SGMAI/GCLSB/H-B/001/12459), um atraso na legalização que demonstra a dificuldade que este grupo encontrou em afirmar-se aos olhos do regime republicano.

¹⁷ Depois de um início pouco auspicioso, a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra teria de esperar pelo golpe sidonista, em Dezembro de 1917, para ver a sua actividade reconsiderada e protegida pelo regime. Cf. PIMENTA 1989: 82.

relevância pública no âmbito da actividade destas organizações prendeu-se com a realização de iniciativas culturais e recreativas. Referimo-nos particularmente às acções de beneficência que alcançaram carácter público e mediático.

É precisamente o mediatismo que nos dá a conhecer o esforço e o empenho em torno da organização de eventos públicos relacionados com o esforço de guerra. Jornais como o *Diário Nacional*, *A Capital*, *O Século*, o *Diário de Notícias* ou a revista *Ilustração Portuguesa* são alguns exemplos da imprensa portuguesa que dão conta de muitas festas, saraus, espectáculos de teatro,¹⁸ bailes, sessões de animatógrafo, touradas e outro tipo de acontecimentos com uma finalidade solidária, e que eram frequentemente anunciados nas secções relativas à vida da sociedade portuguesa.

Na imprensa dá-se particular relevância aos nomes dos organizadores, onde a expressão “*da melhor sociedade*” era utilizada quase como uma espécie de “carimbo” que conferia uma avaliação moral qualitativa deste tipo de acontecimentos. Era costume que alguns membros das classes sociais mais elevadas se associassem a acções filantrópicas; desse modo, operavam a sua influência em duas frentes: mostrando uma faceta solidária e socialmente responsável, ao mesmo tempo que validavam o seu nome e estatuto entre a opinião pública. As extensas listas publicadas nos jornais que enumeravam as presenças nos acontecimentos parecem, aliás, atestar isso mesmo. A imprensa era, portanto, o veículo de eleição para divulgar este tipo de iniciativas: os jornais anunciavam as datas e locais, aproveitando para fazer muitas vezes o convite à participação; geralmente, uns dias depois do acontecimento, o mesmo jornal podia dar uma breve – ou mais alongada, conforme a importância – descrição, e caracterização, relatando aos leitores o que tinha acontecido ou, como já referimos, quem tinha comparecido.

As mulheres da alta sociedade portuguesa tinham quase por obrigação social organizar festas artísticas,¹⁹ onde muitas vezes se juntavam pessoas em torno de uma determinada causa - mesmo antes de 1914-18. Mas durante esse período confere-se particular relevância ao esforço psicológico, moral e anímico da sociedade civil em

¹⁸ Sobre a questão da produção de espectáculos de teatro durante o tempo da guerra de 1914-1918 em Portugal, cf. KRIVANEC 2012. Em alguns países beligerantes, como no Reino Unido, levou-se o teatro à própria frente de batalha, nomeadamente a campos de prisioneiros. Cf. EMELJANOW 2015: 269-293.

¹⁹ Utilizamos aqui este termo para caracterizar eventos de promoção artística que pretendiam sobretudo afirmar o prestígio social de quem as organizava e animava. Estas *festas artísticas* tanto podiam assumir qualidades amadoras, como profissionais. Cf. ALVAREZ 1999: 47-56.

torno da guerra. Em 1918, o jornal monárquico *O Liberal* afirmava que as festas de caridade organizadas por mulheres da aristocracia eram dignas de nota:

*“As recitas de caridade organisadas pelas senhoras da nossa aristocracia resultam sempre distinctissimas porque além de conseguirem encher as salas de espectaculos, onde realisam as diferentes festas, estas decorrem muito animadas.”*²⁰

Estas festas de beneficência decorriam geralmente em teatros, sobretudo porque ofereciam melhores condições de preparação e de afluência de públicos. Basta percorrer os jornais da época para se ter uma ideia acerca da regularidade deste género de festas de beneficência. A 15 de Janeiro de 1918, o jornal *A Monarquia* dava notícia de uma récita de caridade em preparação por meninas da aristocracia que iria ter lugar no Teatro do Ginásio, e convidava os leitores a adquirirem os bilhetes.²¹ A 4 de Fevereiro de 1918, o jornal monárquico *Diário Nacional* noticiava a festa que uma comissão de senhoras estava a organizar na Liga Naval, em Lisboa, onde iria ter lugar um baile que prometia ser *“uma festa brilhantissima de animados e sumptuosos aspectos”*, e cuja receita teria por objectivo os cofres de várias comissões que constituíam a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra, nomeadamente as dos subsídios e rendas de casa, ou do dispensário para os filhos dos mobilizados.²² No âmbito de uma festa promovida pelo Colégio Militar no Teatro Nacional, na qual os alunos recitaram poemas, monólogos e duas comédias, um dos professores discursou sobre a relevância da organização de festas no momento que então se vivia. Saudando os soldados que estavam em África e na Europa, mas também aqueles que já tinham regressado a Portugal - estando alguns deles presentes num dos camarotes do teatro - estes foram brindados pela assistência com uma demorada ovação.²³ O ambiente de patriotismo e de orgulho nacional era o mote de muitas das festas que então se organizavam, onde se chegava a tocar o hino nacional.²⁴ O *Diário de Notícias* também dava mostras dessa atmosfera de necessidade de auxílio aos *heróis* em batalha: caracterizava estas acções de solidariedade por parte da sociedade civil como justas homenagens aos que sofriam na guerra europeia. Estas deveriam ser, segundo o

²⁰ ANEXO 4, texto 14.

²¹ Cf. ANEXO 4, texto 18.

²² Cf. ANEXO 4, texto 20.

²³ Cf. ANEXO 4, texto 32.

²⁴ Cf. ANEXO 4, texto 25.

jornal, ocasiões para honrar e agradecer o esforço daqueles que combatiam, procurando assim minorar os seus sofrimentos e ampará-los no futuro.²⁵ A 1 de Março do mesmo ano, o jornal *República* indicava que nessa noite subia a cena a opereta *Sybili*, no Teatro de São Carlos, promovida pela instituição Junção do Bem,²⁶ um espectáculo preparado pela companhia do Teatro Avenida, e ao qual assistiria o Presidente da República, Sidónio Pais.²⁷ No Teatro Politeama havia também lugar para concertos sinfónicos, como aquele que foi anunciado no jornal *A Monarquia* de 11 de Abril de 1918, organizado por empresários e diversas personalidades a favor dos mutilados da guerra.²⁸ Sobre este mesmo concerto e a respectiva obra, o jornal *O Século* sublinhava o impacto tendo em conta o momento trágico que se vivia, afirmando que o programa da orquestra ilustrava uma *“louvavel manifestação dos seus elevados sentimentos patrióticos e de solidariedade humana.”*²⁹

As festas de caridade foram sendo cada vez mais patrocinadas pela elite portuguesa enquanto esforço patriótico indispensável, patente na constante mediatização na imprensa.³⁰ É nesse sentido que, pouco depois da derrota portuguesa em La Lys, se escrevia n’*A Capital* a apelar à organização deste tipo de actividades:

*“Todos os disvelos, todos os cuidados para com os bravos soldados portugueses, que tão bellamente teem offerecido o seu sacrificio á Patria, são poucos, n’esta hora angustiosa.”*³¹

Enfim, eram inúmeras as iniciativas que tinham lugar nos teatros da capital portuguesa,³² ocasiões que, como vimos, se tornavam ao mesmo tempo importantes eventos sociais. No arquivo da Repartição Artística do Ministério da Instrução Pública (MIP), na altura detentora da tutela dos teatros, encontramos documentação que comprova que, logo desde 1916, há inúmeros pedidos de autorização para se

²⁵ ANEXO 4, texto 35.

²⁶ Cf. ANEXO 4, texto 23.

²⁷ Cf. ANEXO 4, texto 25.

²⁸ Cf. ANEXO 4, texto 28.

²⁹ ANEXO 4, texto 29.

³⁰ Para demonstrar como as festas de caridade eram uma espécie de actividade mecenática por parte da elite cultural portuguesa da época, Elvira Alvarez elaborou um quadro na sua dissertação de mestrado (Quadro A) com alguns exemplos de festas promovidas por várias individualidades e organizações, e publicitadas pela imprensa. Cf. ALVAREZ 1999: 105-107.

³¹ ANEXO 4, texto 36.

³² Cf. ANEXO 4.

organizarem festas de caridade, ou outro tipo de acções beneficentes, nos vários teatros da capital portuguesa. Vejamos alguns exemplos.

No processo nº164 da Repartição Artística do MIP, datado de 15 de Abril de 1916, Maria Adelaide Coelho da Cunha pede deferimento, em nome da Assistência das Portuguesas às Vítimas da Guerra, para a realização de um espectáculo no Teatro Politeama com a actriz Virgínia, que já tinha aceiteado a participar.³³ Também encontramos, no mesmo arquivo, documentação relativa à actividade da Cruzada das Mulheres Portuguesas: em Junho do mesmo ano, Maria Leonor Correia Barreto, presidente da Comissão de Festas da Cruzada, requeria alunos da Escola da Arte de Representar, então dependente da Repartição Artística do Ministério da Instrução Pública, para que se fizesse um espectáculo em benefício das vítimas de guerra, mas desta feita num dos jardins de Lisboa. O requerimento está assinado por Júlio Dantas, director da Escola, que subscrevia a ideia, afirmando que o Conselho Escolar não encontrava nenhum impedimento à realização de tal desiderato.³⁴ Um outro caso é o do Lactário da Freguesia de São José, de Lisboa, que em Outubro de 1916 faz um requerimento à Repartição Artística, pedindo a cedência do Teatro Nacional no mês seguinte para que se pudesse fazer uma angariação de fundos de modo a garantir a sobrevivência da instituição. O Lactário tinha-se associado à Cruzada das Mulheres Portuguesas para cuidar dos filhos dos mobilizados para a guerra, e descrevia as enormes dificuldades em que se encontrava para se sustentar, nomeadamente devido à subida do preço do leite e dos materiais sanitários.³⁵

As festas solidárias com o esforço de guerra eram, como já mencionámos, muito mediatizadas na imprensa. A revista *Ilustração Portuguesa* é um dos casos mais sintomáticos disso mesmo, e sobretudo relevante porque as suas notícias eram profusamente ilustradas com fotografias ou desenhos. Será interessante analisarmos alguns exemplos que demonstram a publicitação deste tipo de acontecimentos.

A 24 de Abril de 1916, a revista publicava uma breve notícia sobre uma festa realizada no Funchal, onde um grupo de meninas interpretara uma dança com *écharpes*, e onde outro grupo de crianças, vestidas de combatentes e enfermeiras,

³³ Cf. ANEXO 4, texto 1.

³⁴ Cf. ANEXO 4, texto 2.

³⁵ Cf. ANEXO 4, texto 6.

interpretara uma dança temática e alusiva intitulada *Aliados*.³⁶ Na edição de 5 de Junho de 1916, a *Ilustração Portuguesa* dedica três páginas ao festival realizado no Jardim Zoológico em benefício da Cruz Vermelha, e que reuniu alunos da Escola da Arte de Representar na representação em palco do *Auto do Fim do Dia*, de António Correia de Oliveira. As fotografias, de Joshua Benoliel (1873-1932), testemunham a larga assistência a este espectáculo ao ar livre, onde crianças e enfermeiras também venderam flores para angariação de fundos. A presença do então Presidente da República, Bernardino Machado, de outras personalidades como o presidente da Cruz Vermelha, ou de um ministro inglês, reflecte a importância de um acontecimento público de alguma envergadura cujos organizadores e promotores pretendiam, é claro, que tivesse impacto mediático.³⁷

Este tipo de notícias e de artigos publicados em torno de eventos beneficentes continuou nos anos seguintes nas páginas da *Ilustração Portuguesa*. Na edição de 11 de Junho de 1917 eram dedicadas várias páginas à Festa da Flor, promovida pel'O Século, que se realizara dias antes no Jardim da Estrela, em que tomaram parte a Cruzada das Mulheres Portuguesas, mas também as Madrinhas de Guerra de Sophia de Carvalho Burnay, entre outras organizações.³⁸ Nesta ocasião promoveu-se a Venda da Flor³⁹ em várias barracas montadas para o efeito; uma das características mais curiosas deste acontecimento foi a presença de muitas companhias de teatro da cidade de Lisboa, entre as quais as do Apolo, do Avenida, do Éden, do Ginásio e da República, que então incitavam os visitantes a tomar parte na festa:

*“As suas atrizes, muitas d’elas gentis e vivas como azougue, acercavam-se dos visitantes com um tal encanto que, por menos vontade que tivessem de comprar, ou por mais flôres que trouxessem, não resistiam a comprar ainda mais.”*⁴⁰

³⁶ Cf. ANEXO – IMAGENS 1, fig.1.

³⁷ Cf. ANEXO – IMAGENS 1, figs. 2.1., 2.2., 2.3.

³⁸ Esta edição da *Ilustração Portuguesa* publica aquela que será uma das poucas fotografias conhecidas que representa as Madrinhas de Guerra em actividade. Cf. ANEXO – IMAGENS 1, fig. 7.

³⁹ Venda de flores (naturais ou artificiais) nas ruas das cidades e vilas que tinha como intuito a angariação de fundos tendo em vista uma causa social. Em Portugal, a sua promotora mais feroz foi Genoveva de Lima Mayer (1886-1963), cuja acção foi particularmente mediatizada durante os anos da participação portuguesa na Grande Guerra. Cf. MOURA 2013d: 300-301.

⁴⁰ “A festa da flôr”, in *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917.

Prestigiados actores como Palmira Bastos, Luisa Satanela ou Fernando Pereira estiveram presentes, tendo ficado registada a sua presença nas fotografias publicadas pela revista.⁴¹ As companhias de teatro tinham as suas próprias barraquinhas onde, para além da Venda da Flor, também se entretinham os visitantes com improvisações, tal como fez o actor Nascimento Fernandes na barraca do Teatro Éden, ou com o teatro de fantoches de Stuart Carvalhais, que apresentou um espectáculo com as conhecidas personagens Quim e Manecas. Este artigo constitui sem dúvida um importante testemunho da organização e confluência de actividades que congregavam os mais variados esforços públicos e privados – “*sem distinção de classes sociaes*”⁴² – na cooperação em torno da guerra.⁴³

Ainda em Junho de 1917, a *Ilustração Portuguesa* destaca também uma festa organizada por uma comissão de senhoras da Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra na cidade do Porto, onde foram apresentados, numa recriação histórica de finais do século XIX, textos de autores portugueses, entre os quais Correia de Oliveira, Guerra Junqueiro, Beça de Melo e Marcelino de Mesquita. As fotografias publicadas⁴⁴ dão conta da realização de uma festa onde se representaram textos variados, e que comprova o empenho das mulheres da elite social do Porto na organização de um evento artístico que era então equiparado ao sucesso da Venda da Flor ou ao da Feira do Palácio.⁴⁵

Em 1918, a *Ilustração Portuguesa* prossegue com a publicação de notícias sobre esses eventos de beneficência social, afirmando na edição de 22 de Abril que as festas

⁴¹ Cf. ANEXO – IMAGENS 1, fig. 3.

⁴² “A festa da flôr”, in *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917.

⁴³ À semelhança do caso português, no Reino Unido, por exemplo, verificamos como a classe teatral tinha também um papel activo no apoio ao esforço de guerra. No livro *Theatre at War, 1914-18*, L. J. Collins discorre sobre a importância da influência pública dos actores, dramaturgos, ou mesmo empresários de teatros, relativamente às actividades performativas que promoviam a angariação de fundos. Cf. COLLINS 1998: 48-52. Veja-se o caso da actriz Lena Ashwell (1872-1957) que, nesse país, promoveu a organização de espectáculos de teatro e de música para as tropas britânicas sitas na frente ocidental, bem como outros eventos para angariação de fundos. Cf. LEASK 2015: 251-268. Na edição nº 590 da *Ilustração Portuguesa*, podemos verificar que, em Portugal, também a classe teatral se organizou em torno do esforço de guerra. Cf. ANEXO – IMAGENS 1, figs. 4, 5 e 6.

⁴⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS 1, figs. 8.1. e 8.2.

⁴⁵ A Feira do Palácio foi uma festa beneficente organizada por senhoras da elite do Porto afectas à Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra, com o propósito a angariação de fundos para o trabalho dessa associação. Cf. “A feira do Palacio, no Porto”, in *Ilustração Portuguesa*, nº587, 21/05/1917.

em honra das vítimas da guerra estavam na moda.⁴⁶ Festas artísticas, saraus, bailes, concertos, espectáculos de teatro, operetas, vendas da flor, touradas, *garden-parties*... enfim, tudo servia de pretexto para se angariarem fundos e promover uma onda de solidariedade onde era dado um papel de destaque às elites, conforme registado no artigo “Uma festa de caridade”, publicado na *Ilustração Portuguesa* de 1 de Julho de 1918. Neste texto, profusamente ilustrado com fotografias da opereta *The Girl from the Utah*, apresentada no Teatro de São Luiz e que teve um carácter de beneficência, podemos ler:

*“A sociedade elegante não esquece as vitimas da guerra. As festas de caridade, tão magnificamente organisadas, constituindo brilhantes certtamins de mocidade, de beleza, de graça, de sunptuosidade e de intelligencia, cujo magistral desempenho desperta tanto interesse, patenteiam deveras a dedicação que as senhoras da nossa primeira sociedade dispensam á sorte dos nossos mutilados de guerra e á de suas familias. [...]”*⁴⁷

Para além da “*sociedade elegante*” promotora de organizações como a Cruzada das Mulheres Portuguesas ou a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra, há também sinais voluntaristas por parte da sociedade civil portuguesa, que muitas vezes emprega esforços espontâneos. A 16 de Novembro de 1916 o jornal *O Século* relatava como o Teatro Éden dedicou a receita da récita da revista *O Novo Mundo* à comissão de hospitalização da Cruzada das Mulheres Portuguesas, dando conta de que os empresários Nascimento Fernandes e Mota de Carvalho acorreram a entregar a receita de 309\$00 à respectiva presidente, Alzira Costa (1875-1970), que muito agradeceu “*o auxilio valioso para a grande obra em que está empenhada*”.⁴⁸ A 8 de Dezembro de 1916, *O Século* noticiava que uma professora de Caneças enviara à Cruzada, por intermédio do jornal, a receita de uma quermesse organizada por si e pelas suas alunas da Sociedade Musical de Caneças.⁴⁹ No arquivo da Repartição Artística do Ministério de Instrução Pública, o processo nº 547 documenta como Teófilo Sagner fez o requerimento do espaço do Teatro de São Carlos,

⁴⁶ Cf. “Uma festa de caridade”, in *Ilustração Portuguesa*, nº635, 22/04/1918.

⁴⁷ ANEXO 4, texto 40.

⁴⁸ ANEXO 4, texto 8.

⁴⁹ Cf. ANEXO 4, texto 10.

comprometendo-se a doar 20% da receita da bilheteira do concerto a realizar à Cruzada das Mulheres Portuguesas.⁵⁰ O concerto acabou por ter lugar no Teatro de São Carlos, com devido destaque dado pela *Ilustração Portuguesa* que, na sua edição de 13 de Novembro de 1916, dava conta de o concerto ter sido “*muito concorrido e vivamente apreciado*”.⁵¹

Existem muitos outros casos que comprovam o esforço da sociedade civil, e do qual as páginas da imprensa portuguesa dão testemunho: em Setembro de 1916 uma comissão de senhoras de Cantanhede organizara dois concertos de piano no Teatro Honorato Lopes em favor das vítimas de guerra e cuja receita foi depois entregue à Cruz Vermelha;⁵² em Dezembro do mesmo ano, a professora Amélia Viegas, directora da Escola Luso-Africana, em Lisboa, organizava juntamente com os professores e os alunos da escola um espectáculo que teria lugar no Teatro Moderno com o intuito de apoiar a Cruz Vermelha e de “*incutir nas criancinhas o amor pela Patria*”.⁵³ Mesmo fora da metrópole realizavam-se festas de beneficência, como comprova a notícia d’*O Século* de 22 de Novembro de 1916, que descreve a festa promovida por Higino da Costa Paulino a favor das crianças belgas, no Teatro Vasco da Gama, em Pangim, na Índia. Aí representaram-se peças infantis intituladas *Pátria* e *Primavera*, cuja receita rendeu 500\$00, entregues depois ao cônsul da Bélgica.⁵⁴

Os vários casos de festas, espectáculos ou outro tipo de acontecimentos sociais que enumerámos constituem alguns exemplos daquilo que era feito no contexto da situação crítica vivida em Portugal provocada pela entrada do país na Grande Guerra. Fosse por intermédio das instituições ou por iniciativa própria da sociedade civil, o certo é que o esforço não-governamental que surgiu um pouco por todo o país muito *batalhou* para minorar a situação dramática daqueles que tinham partido para a frente militar e das suas famílias. Por outro lado, o regime republicano parecia mais ocupado, como vimos, com a luta política, largamente alheado das condições de vida do Corpo Expedicionário Português na frente de batalha quanto às carências de alimentação, fardamento e aboletamento (MARQUES 2011: 305-307).

⁵⁰ Cf. ANEXO 4, texto 7.

⁵¹ “Dois artistas talentosos”, in *Ilustração Portuguesa*, nº560, 13/11/1916.

⁵² Cf. “A favor das vitimas de guerra”, in *Ilustração Portuguesa*, nº553, 25/09/1916.

⁵³ Cf. ANEXO 4, texto 11.

⁵⁴ Cf. ANEXO 4, texto 9.

Quanto à organização dos bailados *O Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, apresentados no Teatro de São Carlos em Abril de 1918, esta foi, como iremos analisar adiante, uma ocasião em tudo semelhante aos exemplos que acabámos de referir, já que a receita da bilheteira das várias récitas foi doada a favor da instituição das Madrinhas de Guerra. Contudo, este caso teve contornos muito particulares: altamente mediatizado na imprensa da época, implicou o empenho de muitas pessoas dos meios mais privilegiados, intelectuais e artísticos portugueses, que resultou em dois dos espectáculos de beneficência que maior impacto tiveram na época.⁵⁵ Mas antes ainda de passarmos à análise do nosso objecto de estudo, convém atendermos brevemente à história da dança na viragem para o século XX, com particular enfoque para o caso dos Ballets Russes, companhia que foi decisiva para o que acabou por ser a preparação e organização dos bailados apresentados no Teatro de São Carlos em Abril de 1918. Esta a razão para nos demorarmos sobre eles.

⁵⁵ Cf. *infra*, parte 3.

2. A dança na viragem para o século XX

2.1. Uma lenta evolução

Na primeira metade do século XIX, e a par com a estética romântica, o *ballet* registou um grande impulso, com os bailados a ganharem uma progressiva autonomia em relação à ópera e ao texto. Compostos por grandes *corps de ballet*, os bailados românticos caracterizavam-se sobretudo por um vocabulário essencialmente campestre e idílico, utilizando personagens que se movimentavam entre universos reais e imaginários, e onde a temática amorosa era, não raras vezes, sinónimo de fatalismo. Paralelamente ao que acontecia na literatura e nas artes plásticas, o Romantismo pôs em relevo a expressividade da alma do indivíduo e dos seus sentimentos na dança, primando pela vivência emotiva do intérprete, e recusando a imitação e o *pastiche* emocional. A dança romântica procurava exaltar a complexidade do inconsciente, os afectos, o sonho... em suma, o lirismo no movimento (MARQUIÉ 2014: 115-116).¹

Com o advento do ballet romântico a figura da bailarina passou para primeiro plano. O seu corpo encarnava a imagem idílica e espiritual de feminilidade criada pelo Romantismo: capaz do impossível, e levando a própria fisicalidade ao limite – com a vulgarização da técnica de pontas – a bailarina romântica personificava a leveza excepcional, a pureza corpórea que não envelhece, que não sofre, nem morre (IZRINE 2002: 24-25). O protagonismo feminino foi a principal razão para o aparecimento das bailarinas-divas que exigiam ballets compostos para elas próprias que, segundo Paul Bourcier, em parte contribuiu para o declínio do ballet romântico e para a consequente degenerescência em ballet académico (BOURCIER 1978: 194). A partir de meados do século XIX, o ballet tende a ser cada vez mais relegado para um plano periférico na Europa, considerado apenas enquanto forma de entretenimento, porque afastada de preocupações filosóficas, políticas ou espirituais (DICKINSON 2017: 2).²

¹ Dois dos bailados românticos mais conhecidos são *La Sylphide* (1832), bailado em dois actos composto por Jean Schneitzhoeffter, com libreto de Adolphe Nourrit e coreografia de Filippo Taglioni; e *Giselle* (1841), bailado em dois actos composto por Adolphe Adam, com libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Théophile Gautier e coreografia de Jean Coralli e Jules Perrot.

² Embora o ballet tenha continuado a ter ressonância no território russo, sobretudo com a acção do ballet imperial sediado em São Petersburgo sob a direcção do *maître de ballet* Marius Petipa (1818-1910).

No final do século XIX, a configuração de novas correntes estéticas europeias, nomeadamente a simbolista,³ articula-se com uma recusa do determinismo limitativo da filosofia positivista,⁴ sendo antes dada preferência a uma concepção relativista da realidade (RAPETTI 2007: 9). Lutando contra o desaparecimento de uma antiga ordem do mundo, a estética simbolista surge como reacção à sociedade capitalista, industrializada e laicizada, cujos valores, segundo os filósofos e homens de letras, se desorientaram por entre as ruas labirínticas da metrópole.⁵ A ideia de uma humanidade enquanto produto de uma evolução constante e progressiva é, portanto, posta em causa pelos simbolistas e seus congéneres; não é por acaso que vemos surgir, em 1848, o grupo dos Pré-Rafaelitas, no Reino Unido, que preconizava um regresso às origens da arte, às convenções pré-Rafael (1483-1520): para artistas como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ou John Everett Millais (1829-1896), que faziam parte da chamada *Pre-Raphaelite Brotherhood*, a arte medieval estava impregnada de misticismo e de significações ocultas, afastada dos academismos e das convenções artísticas formalistas que minavam a arte do século XIX. Os simbolistas estarão talvez na frente dessa recusa pela modernidade industrializada do final de Oitocentos; mas outros movimentos artísticos da viragem para o século XX continuaram com um cunho anti-académico que iria redefinir a concepção de dança da época.

Também os modernistas⁶ condenavam o ballet como um exercício sujeito a regras rígidas, executadas por companhias imunes a qualquer influência externa; para as vanguardas do novo século, o ballet era, enfim, uma prática dogmática, mecanizada e sem alma (DICKINSON 2017: 65). Com esta motivação, as vanguardas do início do século XX promoveram a dança enquanto uma expressão moderna, legítima e paralela

³ Sobre a estética simbolista, cf. RAPETTI 2007.

⁴ Sistema filosófico sistematizado por Auguste Comte (1798-1857) que procurava a comprovação dos factos através da experiência empírica, isto é, científica, rejeitando assim qualquer explicação especulativa ou metafísica para a resolução de problemas. Foi uma das correntes intelectuais que mais influenciou e definiu o século XIX. Para uma compreensão mais alargada sobre o Positivismo, cf. <https://www.britannica.com/topic/positivism/Introduction>, consultado a 15/04/2018.

⁵ Em 1903, o sociólogo alemão Georg Simmel publica o ensaio “Die Großstädte und das Geistesleben” (“A Metrópole e a Vida Mental”), um texto que ilustra bem a concepção desanimadora de cidade do início do século XX, enquanto lugar de confusão de estímulos nervosos, e que contrasta totalmente com a descrição entusiástica de Baudelaire no texto “Le peintre de la vie moderne”, publicado em 1863. Cf. BUTLER 1994: 133-134.

⁶ Consideramos aqui modernistas aqueles que se inseriram nos movimentos intelectuais e estéticos com as suas origens do final do século XIX e que são um produto directo das mudanças tecnológicas, sociais e económicas do período que permeiam as primeiras décadas do século XX até ao início da II Guerra Mundial: Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre outros.

a outras formas de arte como a pintura, a escultura, a música ou a literatura; para muitos modernistas, a dança fazia parte de uma revolução estética mais alargada. O contacto entre os artistas e intelectuais e as bailarinas foi, de resto, uma relação de interesse mútuo: por um lado, a dança ganhava um estatuto legítimo de arte; por outro, os artistas plásticos, escritores e músicos viam-se associados às bailarinas, mulheres atraentes e de espírito livre que punham em causa as convenções sociais (DICKINSON 2017: 80-81).

A afirmação de meios de comunicação progressivamente mais eficazes como a imprensa, o cinema, ou a rádio, foi essencial à divulgação da informação a públicos cada vez mais alargados e heterogéneos. Jornais e revistas ilustradas, reclames filmados, ou mesmo as transmissões radiofónicas, traziam as novidades sempre actualizadas, permitindo estabelecer uma complexa rede de comunicações. Seguindo a definição de Kaspar Maase, esta massificação cultural que se verificou na viragem para o século XX tem as suas raízes em três frentes: em primeiro lugar, na generalização do consumo, resultante da luta do movimento operário na política salarial e pela redução do horário de trabalho, que permitiu aumentar o tempo livre; em segundo lugar, na produção cultural de critério essencialmente comercial, orientado pela crescente curiosidade e interesse informado do público; e, finalmente, na cada vez maior circulação de ideias, mercadorias e pessoas pelos diversos lugares devido ao desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação (KRIVANEC 2012: 43). A utilização da imagem, da ilustração, da fotografia, foi fundamental no impacto desta revolução tecnológica. Afastando-se das normas tradicionalistas e cristalizadas da cultura burguesa, a cultura popular estava cada vez mais presente na sociedade (KRIVANEC 2012: 44).

A dança foi também um produto deste novo mercado cultural massificado. Acessível, sem distinções maniqueístas de alta/baixa cultura, a dança moderna diluiu as tradicionais hierarquias, promovendo a interligação de novos e diferentes panoramas artísticos e culturais (SEIGEL 2012: 464-465).⁷ A dança moderna revela um

⁷ A proliferação dos *thés dansants* ou dos clubes nocturnos com música ao vivo a que se assiste um pouco por toda a Europa desde finais do século XIX comprova precisamente a difusão da dança no seio da sociedade civil. Em Portugal assiste-se ao aparecimento de cafés-concertos desde meados do século XIX, embora a dança enquanto actividade lúdica apareça mais generalizada na sociedade portuguesa do início do século XX. Desde então, regista-se um crescimento de diferentes espaços onde se pode dançar,

carácter híbrido que em parte explica o seu sucesso. Referimo-nos, sobretudo, à versatilidade com que os intérpretes utilizam técnicas simultaneamente tradicionais, como as do teatro de variedades e do ballet, mas também as modernas, como as teorizadas por François Delsarte (1811-1871),⁸ a par da inovação tecnológica e dos respectivos meios de comunicação, de promoção e comercialização. Este sincretismo de tradição e modernidade é, de facto, um dos trunfos da afirmação da dança como novo paradigma artístico: através de uma rede de inter-influências culturais, afastada das concepções formalistas de alta/baixa cultura, a adesão transversal às classes sociais reflecte o triunfo cultural – e comercial – da dança moderna (DICKINSON 2017: 24).

Para o público, as bailarinas eram a personificação disto mesmo: nomes como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Adorée Villany (1891-?) ou Maud Allan (1873-1956) rejeitavam publicamente o *ballet* clássico e as suas limitações formais (DICKINSON 2017: 65-66), preferindo criar o seu próprio vocabulário, despido de teorias e formalismos limitativos. Em 1918 escrevia-se sobre o bailarino moderno como o centro de toda a criação:

“the personality of the dancer is the center, is simultaneously the beginning point, the means, and the aim of the new art, its beginning and its end.”⁹

A figura do bailarino é o grande impulso na renovação da dança na viragem do século; é ela o centro desta expressão performativa.¹⁰ Muitas são as bailarinas que

entre os quais os salões, os clubs, os casinos de praias, entre outros. Cf. CAMPOS 2010: 52. Em Lisboa, ficaram conhecidos locais como o Maxim’s (1908-1939), o Palace Club (1917-1920), o Bristol Club (1918-1928) ou o Ritz Club (1920-1929) que, para além do restaurante, bar e mesas de jogo, dispunham de salas de baile para as danças modernas. Sobre os clubes nocturnos de Lisboa nos anos 1910 e 1920, cf. VAZ: 2008.

⁸ François Delsarte foi um músico e teórico francês que, em meados do século XIX, discorre sobre a expressão dramática enquanto sistema que engloba o conjunto de manifestações corporais, faciais e vocais. Segundo Nancy Chalfa Ruyter, o *delsartismo* foi o primeiro passo dado na reacção contra o formalismo na dança, e que muito contribuiu para o desenvolvimento da dança moderna no início do século XX, sobretudo nos EUA. Cf. RUYTER 1973: 422. Para uma análise sistematizada da teoria de Delsarte, cf. BOURCIER 1978: 227-231.

⁹ Alphons Török *apud* DICKINSON 2017: 72.

¹⁰ Desde o início do século XIX, com Rousseau e Chateaubriand que o indivíduo é tema central do entendimento moderno da arte. A sensibilidade passa a ter primazia sobre a razão, pelo que a expressão das preocupações e vontades do indivíduo são postas em relevo o que, de resto, se verifica durante o Romantismo e com a liberdade de expressão conferida ao artista. Cf. BOURCIER 1978: 189-190. A criatividade do artista passa a ser, portanto, o mote da sua própria criação; deve procurar a sua

justificam as suas metodologias, nomeadamente na imprensa ou em publicações em nome próprio. Abordam temáticas como a sua formação e o caminho das suas pesquisas artísticas, uma maneira de legitimarem a sua arte, acentuando sempre o carácter de autenticidade das suas interpretações (CASTRO 2013: 74). Os bailarinos modernos rejeitaram a prática do ballet romântico, considerada distante pela sua técnica de movimentos mecanizados, primando por uma aproximação emocional e autodidacta da interpretação (DICKINSON 2017: 68).¹¹ Afirmam a sua arte como fresca e inovadora, preparada para uma nova época: o discurso programático dos bailarinos é reforçado pela difusão dos meios de comunicação, que dão espaço a grandes polémicas, e fomentando pela primeira vez uma discussão participativa em torno da dança e da sua estética no seio da esfera pública.¹²

As temáticas são outra das componentes a destacar na afirmação desta nova estética. Falamos de um alargamento que se operou essencialmente em duas frentes: por um lado, no gosto pela herança grega; por outro, pela curiosidade do exotismo orientalista. A Grécia aparece como uma das principais fontes de inspiração da nova dança o que, mais uma vez, se relaciona sobretudo com a procura de uma legitimação. Sendo o corpo o principal meio de expressão da dança, existia um estigma moral enraizado que acusava a dança de ser promíscua,¹³ e é por isso mesmo que os promotores da dança moderna tentam evocar um passado idealizado e prestigiante. O gosto classicista traduzia, assim, uma crença numa ordem política, filosófica e estética, cânones de uma sociedade ocidental que acreditava na Grécia enquanto berço da civilização (DICKINSON 2017: 33-34). No texto *The Dance of the Future* (1903),

motivação como estímulo a uma arte pessoalizada e, portanto, personalizada porque carregada de significados emocionais.

¹¹ A propósito da esterilidade dos movimentos do ballet, Isadora Duncan afirma, em 1903: “*The school of the ballet of to-day vainly striving against the natural laws of gravitation or the natural will of the individual, and working in discord in its form and movement with the form and movement of nature, produces a sterile movement which gives no birth to future movements but dies as it is made.*” (DUNCAN 1903: 14).

¹² No seu livro *Dancing in the Blood*, Dickinson escreve sobre a polémica alimentada pela imprensa alemã em 1911 em torno de Adorée Villany, bailarina que apareceu numa das suas performances em Munique, e que foi conseqüentemente detida pelas autoridades a título de indecência pública. Cf. DICKINSON 2017: 1.

¹³ “*Dancing and prostitution had for some time been established as characteristic forms of metropolitan entertainment*” (BURT 1998: 19). Em 1922, também o teórico português Eduardo de Noronha escrevia sobre as bailarinas serem tradicionalmente consideradas “*simples instrumento de prazeres*” (NORONHA 1922: 321)

Duncan¹⁴ discorre largamente sobre a cultura grega enquanto mote da sua criação, invocando a iconografia da escultura e da cerâmica gregas como fontes directas para a sua pesquisa.¹⁵ Duncan sublinha a importância do idealismo universal da Grécia Antiga e de todos os seus movimentos naturalistas e verdadeiros como principal motor de toda a humanidade:

*“The Greeks in all their painting, sculpture, architecture, literature, dance and tragedy evolved their movements from the movement of nature, as we plainly see expressed in all representations of the Greek gods, who, being no other than the representatives of natural forces, are always designed in a pose expressing the concentration and evolution of these forces. This is why the art of the Greeks is not a national or characteristic art but has been and will be the art of all humanity for all time.”*¹⁶

Para além do claro teor programático que encara a arte grega como transversal ao tempo e ao gosto, esta citação é ilustrativa do carácter idealista que despontava no pensamento da dança da época e que caminhava no sentido de uma recusa dos valores da vida moderna. A procura de uma harmonia das formas naturais, rejeitando a composição falseada da dança académica e dos seus passos executados em mera técnica acrobática, é também perceptível nos figurinos utilizados por Duncan nas suas criações. Tecidos fluidos e translúcidos deixavam o seu corpo movimentar-se livremente, fora das constrações dos corpetes e dos tutus característicos do ballet, pondo em foco ideais estéticos e sociais: a nudez, a idealização nostálgica do passado, as linhas fluidas, a simplicidade e a harmonia das formas (DALY 2002: 89). O corpo natural, despojado de qualquer artifício superficial, movimentava-se agora sem restrições. Realçava-se, assim, o carácter etéreo das interpretações, provas de um impulso anti-moderno e ilustrativas de uma natureza metafórica.¹⁷

Apesar de Isadora Duncan ser um dos exemplos mais citados da primeira vaga da dança moderna, a idealização do passado grego e dos seus valores foi empreendida

¹⁴ Em 1912, a revista *Ilustração Portuguesa* dedica algumas páginas a Isadora Duncan, onde a inspiração grega do seu trabalho está patente na composição visual do artigo publicado. Referimo-nos sobretudo à moldura geométrica que ladeia o texto, bem como às ilustrações que o acompanham. Cf. “Uma dançarina de génio”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 308, 15/01/1912.

¹⁵ Sobre as questões do desenvolvimento da dança de Isadora Duncan, cf. SUQUET 2012: 155-169.

¹⁶ DUNCAN 1903: 18.

¹⁷ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 1 e 2.

também por outras bailarinas. Nomes como Adorée Villany, Mary Wigman (1886-1973) ou Ida Rubinstein (1883-1960) relatavam as suas idas às colecções de estatuária grega no British Museum ou no Museu do Vaticano; falavam ainda sobre os estudos para as suas criações, às quais conferiam uma aura de civilidade, de requinte e de autenticidade.¹⁸ Muitos louvavam estas danças classicizantes e as suas intérpretes enquanto personificações da estatuária grega, de uma beleza nobre e perfeita que elevava a nova prática da dança moderna (DICKINSON 2017: 29-30).

Para além da Grécia, também o Oriente foi fonte de inspiração para a dança moderna.¹⁹ Esta tendência orientalista não era uma novidade; a empresa expansionista da Europa em vários pontos do globo desde cedo disseminou uma ideia e um gosto pelo Oriente no território europeu.²⁰ Por volta de 1900, o Ocidente imaginava o Oriente como uma região de fronteiras vagamente definidas que englobava territórios que iam do Norte de África ao Extremo Oriente, e às quais estavam associadas uma miríade de concepções mais ou menos fantasiosas de um exotismo luxuriante e decadente. À semelhança da estética grega, esta vertente *ocidentalmente orientalista*²¹ contribuiu para alterar a visão tradicionalista e académica da dança, estabelecendo-se assim como uma alternativa ao gosto grego em voga.²²

Há, de facto, uma visão polarizadora que caracteriza a estética da dança moderna e que se traduz pelo contraste Grécia/Oriente. Se o primeiro primava pela pureza das formas, pela simplicidade e também despojamento advogados pelas suas intérpretes, o segundo dava preferência ao excesso decadentista, à provocação carnal do gesto. Se Isadora Duncan se mostra na sua nudez simples, de pés descalços e com uma postura que prima pela naturalidade, Ruth St. Denis (1879-1968) apresenta-se como a antítese de tudo isso, sensualmente despida e repleta de dourados e véus decorativos, numa clara alusão à representação feita do universo indiano. Maud Allan,

¹⁸ Iris Garland *apud* DICKINSON 2017: 33.

¹⁹ Sobre a questão da influência do Oriente e do “exotismo” na dança do início do século XX, cf. SUQUET 2012: 255-290.

²⁰ O gosto oriental terá sido especialmente impulsionado pelas campanhas napoleónicas ao Egipto, em 1798, o que despoletou um novo interesse pelo estudo da arte e cultura do território. Também a conquista de grande parte do território da Índia pelo império inglês por volta de 1860, ou os da Argélia, Egipto e Vietname na década de 1880, contribuíram para um alargamento no conhecimento das respectivas culturas. Cf. DICKINSON 2017: 41.

²¹ Definição forjada em CASTRO 2013: 73.

²² Sobre o conceito de Orientalismo, cf. SAID 1978.

por seu turno, ganhou popularidade com a sua dança interpretativa de Salomé; as interpretações de Mata Hari (1876-1917) resultavam de uma mistura de influências indianas, egípcias e javanesas; Sent M'ahesa (1883-1970) dizia que as suas danças vinham de um estudo minucioso da arte egípcia dos museus alemães. Curiosamente, também nesta altura Espanha era considerada uma região orientalista devido ao seu passado árabe e posteriores influências mouriscas. Tórtola Valencia (1882-1955) e La Argentina (1890-1936) foram duas das bailarinas cujas criações iam beber em grande parte à cultura espanhola (DICKINSON 2017: 37-39).²³

Este confronto e mistura de estéticas foi essencial para enriquecer o vocabulário da dança do início do século XX: contribuiu para um alargamento conceptual e coreográfico, fazendo com que a dança ganhasse um novo fôlego artístico para lá do seu carácter primordial de entretenimento (CASTRO 2013: 74).

2.2. Os Ballets Russes de Diaghilev

Uma das mais marcantes experiências da dança moderna no início do século XX foi a empreendida por Sergei Diaghilev (1872-1929) e que ficou conhecida como Ballets Russes. Importa aqui fazer uma análise mais alongada para compreendermos como foi, de facto, um episódio inédito e impulsionador de um novo paradigma da dança a nível mundial.

A dança nunca foi um objectivo da carreira de Diaghilev: durante a publicação de *Mir Iskousstva (O Mundo da Arte)*, revista que edita entre 1898 e 1904 na sua Rússia natal, juntamente com o seu círculo de amigos escritores, pintores e músicos, não há muitas referências a essa expressão artística. Apenas ao Ballet Imperial, e não de uma forma propriamente entusiasta - por oposição à música ou à pintura, as áreas de grande foco da revista (BOWLT 2009: 60).

O sucesso dos Ballets Russes foi fruto de uma amálgama de condicionantes favoráveis. O dealbar do século XX foi o momento crucial para a transformação na arte da dança: desde as últimas décadas do século XIX que o interesse pelo ballet clássico estava a decair, como vimos, um pouco por toda a Europa: Marius Petipa (1818-1910), o grande *maître de ballet* do teatro russo, retirar-se-ia em 1903; e os principais

²³ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 3 e 4.

coreógrafos europeus como Luigi Manzotti (1835-1905), Joseph Hansen (1842-1907), Katti Lanner (1828-1908) e Carlo Coppi (1845-1909) morreram antes do aparecimento dos Ballets Russes. O surgimento da companhia de Diaghilev veio preencher um vazio na arte da dança do século XX. E se é verdade que Diaghilev procurou mostrar a novidade em Paris, criando uma programação que aliava os seus bailados à apresentação de óperas, o factor financeiro também não foi alheio à escolha. Promover o ballet era então, acima de tudo, menos dispendioso (PRITCHARD 2011: 49).

Em Maio de 1909, e depois da primeira experiência na Ópera de Paris no ano anterior, Diaghilev apresenta uma programação intitulada *Saison Russe* no Théâtre du Châtelet, em Paris, em que são representados bailados de curta duração, a par com óperas russas. *Le Pavillon d'Armide*, *Les Sylphides*, *Le Festin*, *Cléopâtre* foram alguns dos bailados que estiveram em cena.²⁴ O espírito inovador de Sergei Diaghilev surpreendeu desde logo pela vontade da renovação do velho teatro Châtelet, espaço considerado *démodé* que recebia melodramas de grande escala.²⁵ Nesta primeira temporada, Diaghilev procurara reproduzir o tipo de espectáculo feito nos teatros imperiais russos, com recurso a grandes maquinarias para efeitos especiais – as fontes de água utilizadas em *Le Pavillon d'Armide* são disso um exemplo ilustrativo.²⁶ A crítica ficou surpreendida com a originalidade e mestria dos movimentos de Anna Pavlova (1881-1931) e de Vaslav Nijinsky (1889-1950), bailarinos que dançavam livres das limitações do ballet clássico.²⁷ Nesta época não estavam ainda difundidas as escolas de dança privadas, e todos os estudantes que estudavam ballet na Rússia saíam da escola directamente para o Teatro Imperial, onde trabalhavam até às suas reformas. Nesse ano ainda não existia companhia permanente dos Ballets Russes,²⁸ pelo que Diaghilev teve de recrutar bailarinos dos ballets imperiais russos para aquela que seria, em princípio, apenas uma companhia de verão. A experiência no Châtelet era para ter

²⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 5.

²⁵ A ânsia de Diaghilev pela surpresa levou-o a decorar os *foyers* do teatro em volta de um grande jardim. Cf. HASKELL 1968: 60.

²⁶ Mais tarde, quando Diaghilev cria a sua companhia permanente, o recurso a grandes efeitos especiais espectaculares é minimizado, já que encarecia muito as produções. Cf. PRITCHARD 2010: 55.

²⁷ “Pavlova was “to the dance what a Racine was to poetry, a Poussin to painting, a Gluck to music”; Nijinsky, “an angel, a genius, a divine dancer who captures our heart, filling us with love.”[...]” (HASKELL 1968: 61).

²⁸ Só em 1911 foram oficialmente criados os Ballets Russes, embora desde 1909 Diaghilev estivesse a promover bailados russos em Paris. Cf. HASKELL 1968: 71.

sido, portanto, pontual: antes de a temporada começar em Setembro, os bailarinos regressariam aos palcos da Rússia imperial.

Mas o impacto do programa da *Saison Russe* de 1909 na sociedade parisiense foi tal que a Condessa de Noailles (1876-1933) chegou a escrever nas suas memórias que “*Il semblait que la création du monde ajoutait quelque chose à son septième jour.*”²⁹ Apesar de toda a actividade fervilhante desta temporada, a sua complexa preparação obrigara Diaghilev a recorrer a espectáculos com música e coreografias já existentes.

L’oiseau de feu (1910, Ópera de Paris) apresentou um espectáculo com música de Igor Stravinsky (1882-1971), na altura um compositor relativamente desconhecido,³⁰ e Golovin e Léon Bakst desenharam os figurinos e os cenários, com uma riqueza de materiais e de cores assinalável.³¹ Este espectáculo foi o primeiro produzido por Diaghilev a ser criado totalmente de raiz, e também aquele em que se começou a sistematizar uma linguagem estética mais concreta numa experiência artística que foi, como vimos, fruto de várias circunstâncias favoráveis a Diaghilev e à sua actividade artística.³²

Em lugar de uma arte hiper-realista, oitocentista, Diaghilev ansiava por uma expressividade performativa que interligasse uma sinfonia de cores, gestos e sons em simultâneo. Tal como acontecera na revista *Mir Iskousstva*, também os bailados russos não seguiam nenhuma corrente estética concreta. Acima de tudo, Diaghilev pretendia apresentar o bailado enquanto experiência de vanguarda e aglutinadora de várias expressões artísticas.³³ O que mais surpreendeu na criação dos Ballets Russes foi a novidade da confluência no processo de construção de um espectáculo do trabalho do coreógrafo/*maître de ballet*, do figurinista, do cenógrafo e do compositor. Esta terá sido, de facto, uma das características mais marcantes da companhia: o envolvimento simultâneo de toda a equipa criativa, sem que tivesse havido propriamente uma

²⁹ Comtesse de Noailles *apud* HASKELL 1968: 61.

³⁰ A primeira de muitas colaborações do compositor com Diaghilev. Outros espectáculos incluem *Petrushka* (1911), *Le Sacre du Printemps* (1913), *Pulcinella* (1920), *Les Noces* (1923), entre outros.

³¹ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 6, 7 e 8.

³² “*La nature et le secret de notre ballet résident dans le fait que nous avons renoncé à l’idée, au nom de la nature. Nous voulions trouver un art au moyen duquel toute la complexité de la vie, tous les sentiments et les passions s’exprimeraient en dehors des mots et des concepts, de manière non pas rationnelle, mais spontanée, évidente, indiscutable.*” Entrevista a Diaghilev em “*Encore à propos du bilan des ballets*”, in *Le Matin de la Russie*, nº231, 21 août 1910 *apud* NECTOUX 2013 : 318.

³³ Dança, música, moda, cenografia...

distinção de hierarquias (FEDOSOVA 2009: 69), o que permitiu estabelecer uma ideia estética colectiva.

Poder-se-á falar numa procura da *Gesamtkunstwerk* wagneriana?³⁴ Esta é talvez uma questão sensível, porque de facto nunca houve nenhuma construção teórica ou conceptual nesse sentido dentro da companhia. Embora não deliberadamente, a síntese das artes em palco foi, em parte, conseguida. Os projectos de cenógrafos e figurinistas como Bakst em espectáculos como *Shéhérazade* (1912), *Le Sacre du Printemps* (1913) ou *Parade* (1917); Natalia Goncharova (1881-1962) em *Le coq d'or* (1914), *Les Noces* (1923); Pablo Picasso (1881-1973) em *Parade* (1917) e *Le Tricorne* (1919) são trabalhos visuais que complementavam tanto os trabalhos sinfónicos – nas composições de Stravinsky, Debussy, Ravel, Satie ou Rimsky-Korsakov – como os performáticos – nas prestações de coreógrafos como Fokine, Nijinsky, Massine, ou de bailarinos como Anna Pavlova (1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978), Lydia Lopokova (1892-1988), Serge Lifar (1905-1986), Nijinsky e Balanchine.

Num espectáculo dos *Ballets Russes*, o aspecto visual era totalizante: tudo o que fosse apresentado em palco era essencial – o todo como soma das partes; não havia nada que fosse possível sem os seus complementos, fossem eles musical ou performativo. Por isso mesmo, a presença de todas as forças criadoras desde o início dos processos de trabalho – testemunhada, aliás, pela constante troca de correspondência entre Sergei e os seus colaboradores³⁵ – terá sido uma das razões para o sucesso e continuidade da companhia (BOWLT 2010: 103).

Mas como pagar produções tão complexas e que exigiam tanta mão-de-obra sem qualquer financiamento fixo nem apoio estatal? Para além de “cérebro” organizador, Diaghilev tinha um papel activo e imprescindível na questão dos dinheiros

³⁴ Conceito amplamente divulgado por Richard Wagner em meados do século XIX a propósito do seu trabalho operático, que procurava uma fusão das várias artes tais como a música, a dança e a lírica. O seu pensamento foi teorizado em vários textos tais como *Die Kunst und die Religion (A arte e a religião, de 1849)*, *Das Kunstwerk der Zukunft (A Obra de arte do futuro, 1849)* e *Oper und Drama (Ópera e drama, de 1851)*, tendo influenciado em grande medida a criação artística a partir do final do século XIX. Falamos nomeadamente das artes plásticas (o movimento Arts and Crafts levado a cabo na Escócia da viragem para o século XX por Charles Mackintosh e em Inglaterra por William Morris; o movimento Wiener Werkstätte de Viena animado por artistas como Gustav Klimt ou Josef Hofmann), da arquitectura (as construções totalizantes da Art Nouveau de Victor Horta, por exemplo, ou de Walter Gropius da Bauhaus) e também da própria literatura, com autores como Charles Baudelaire ou Marcel Proust que foram influenciados pela ideia wagneriana da obra de arte total.

³⁵ Cf. NECTOUX 2013.

da companhia, o que fazia dele um verdadeiro empresário. Para conseguir angariar fundos para os espectáculos, Diaghilev procurava alargar o mais possível a sua rede de contactos. Isto acontecera já durante a sua experiência na *Mir Iskousstva*, onde na Rússia travou conhecimento com aristocratas – e com a família imperial – que o ajudavam monetariamente na organização das exposições de arte. Uma das soluções encontradas por Diaghilev foi a preparação de festas associadas aos espectáculos dos Ballets Russes, onde se pudesse juntar a elite cultural e financeira (HAILL 2010: 182-183). Sergei Diaghilev possuía o dom da sociabilidade e da confraternização, conseguindo imiscuir-se facilmente nos círculos da alta sociedade, o que permitiu consolidar quer a sua própria credibilidade, quer a dos Ballets Russes. Alguns dos mecenas da companhia – sobretudo mulheres - foram a Condessa de Greffulhe (1860-1952), Misia Sert (1872-1950), com quem Diaghilev travou uma grande amizade, Winnaretta Singer (1865-1943) e Gabrielle “Coco” Chanel (1883-1971).³⁶ O financiamento a Diaghilev e aos seus ballets foi crucial para a sua sobrevivência e, sobretudo, para ter liberdade de criação artística.³⁷

Além do mecenato, os Ballets Russes dependiam do dinheiro da bilheteira. Por isso desde cedo implementaram a *tournée* como modo de colmatar as dificuldades financeiras, viajando para outras cidades:³⁸ em 1913 a companhia saía da Europa pela primeira vez, em direcção à América do Sul. Aos Estados Unidos da América iriam em 1916, durante a Grande Guerra (1914-1918), numa altura em que era difícil arranjar meios para realizar espectáculos em capitais europeias como Paris ou Londres. Habitados a apresentarem os seus bailados nos melhores palcos da Europa – Diaghilev fazia questão de ocupar os teatros mais bem localizados, equipados e

³⁶ Sobre a acção e influência das mulheres mecenas nos Ballets Russes, cf. WEDDLE 2014.

³⁷ “O cultivo do luxo pelos “bailes russos”, que os desenhos de Bakst, os trajes sumptuosos e os cenários tão bem representam, dirige-se, por um lado, à satisfação do gosto opulento de uma elite, apresentando o traço nostálgico por um passado marcado pela estabilidade das hierarquias sociais. O teatro surge neste contexto com um universo que existe em paralelo à realidade, como afirma Larionov (Larionov, 1949). Enquanto “cinematógrafo dos ricos” apresenta-se como um suplemento espectacular, vedado às classes populares e ao qual apenas os espectadores de classes elevadas têm acesso. Mas, ao mesmo tempo, o sucesso do projecto artístico depende justamente da sua popularização por via dos media. Utilizam afinal uma estratégia de lux populi, propiciando através das revistas ilustradas a construção de uma celebridade mediática, que alarga a base dos potenciais espectadores/consumidores além das exclusivas elites que têm acesso às performances e permitem simultaneamente a fetichização do corpo do bailarino.” (GIL 2018: 27-28).

³⁸ Desde a sua constituição e até 1923, os Ballets Russes não tiveram sede, o que terá também pesado na decisão de fazer *tournees*. Só em 1923 surgiu a oportunidade de Diaghilev fixar os seus Ballets Russes em Monte-Carlo, cidade onde tiveram residência de inverno até à dissolução da companhia, em 1929.

prestigiados das cidades³⁹ - as *tournées* implicavam inevitavelmente problemas de logística quando a companhia visitava cidades mais pequenas (VOLSING 2010: 30-31). Apesar das dificuldades enfrentadas, as *tournées* foram também uma forma de levar o ballet a populações que nunca haviam visto nada de semelhante; foi, em certo sentido, uma acção “pedagógica”, e de grande impacto, fundamental na divulgação de uma experiência moderna da dança nas primeiras décadas do século XX.

As temáticas recorrentes no repertório dos Ballets Russes atestam precisamente o trabalho em equipa feito para cada uma das produções de Diaghilev. O gosto pelo Orientalismo, embora já em voga umas décadas antes na Europa, ressurgiu em grande parte por influência dos Ballets Russes.⁴⁰ Alguns dos seus bailados de inspiração oriental foram *Les Orientales* (1910), uma série de solos dançados com base em danças orientais, com coreografia de Fokine; *Shéhérazade* (1910), inspirado na obra *As Mil e uma Noites*, com cenários e figurinos de Léon Bakst,⁴¹ coreografia de Mikhail Fokine a partir de uma suíte de Korsakov, explorava ideias de um Oriente envolto em fantasia exótica, a que correspondiam os estereótipos do público ocidental (PAYDAR 2013: 23-25). A profusão de cor, tanto nos cenários como nos figurinos, a liberdade coreográfica, o castigo e o suicídio enquanto temáticas e a profusão de elementos visuais estrangeiros entusiasmou o público parisiense neste que foi um dos bailados com maior sucesso da companhia. Em *Le Dieu Bleu* (1912) o pano de fundo era a Índia antiga; para este espectáculo, Bakst e Fokine, figurinista e coreógrafo respectivamente, inspiraram-se nos bailados reais do Camboja, que haviam visto em São Petersburgo em 1900, mas também em elementos indianos e hindus.⁴² *Le Chant du Rossignol* (1920), por seu turno, foi um espectáculo adaptado a partir de um conto

³⁹ Alguns dos grandes teatros que os Ballets Russes ocuparam foram a Ópera de Paris, a Royal Opera House em Londres, o Teatro Cólón em Buenos Aires, a Salle Garnier em Monte Carlo, o Century Theatre em Nova Iorque, e a Boston Opera House.

⁴⁰ “[L]e goût de l’art oriental s’installait à Paris, à travers l’importation russe, les ballets, la musique, la décoration. Les artistes russes ont été des intermédiaires entre l’Orient et nous et ils nous ont peut-être plus donné le goût de la couleur orientale que celui de leur art propre.” Delhi *apud* GARAFOLA 1998: 287. Paul Poiret (1879-1944), um dos grandes mestres da moda do início do século XX, ter-se-á inspirado no Orientalismo promovido pelos Ballets Russes quando criou as suas famosas calças-harém para mulheres. Cf. HASKELL 1968: 64.

⁴¹ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 9, 10 e 11.

⁴² Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 12 e 13.

de Hans Christian Andersen (1805-1875) cuja personagem principal é um pescador chinês, e apresentava figurinos de Henri Matisse inspirados na estatuária tibetana.⁴³

Se a promoção da Rússia e da sua cultura no estrangeiro foi um dos objectivos primordiais de Diaghilev, o folclore russo também foi uma temática central dos espectáculos dos Ballets Russes. Em *Petruchka* (1911),⁴⁴ com música de Stravinsky e coreografia de Fokine, Aleksandr Benois fez uma pesquisa etnográfica das festividades populares da Rússia, sendo a personagem principal do bailado *Petruchka*, uma conhecida personagem-tipo das marionetes russas tradicionais.⁴⁵ Em *Contes Russes* (1917), com música de Anatoly Lyadov (1855-1914) e coreografia de Léonide Massine (1896-1979), dançaram-se em palco uma série de lendas populares russas. Mikhaïl Larionov (1881-1964) criou os figurinos e o cenário, nos quais se podem ver alguns apontamentos da tradição eslava.⁴⁶ *Le Sacre du Printemps* (1913), um dos espectáculos mais controversos da companhia,⁴⁷ com música de Stravinsky e coreografia de Nijinsky, tem como subtítulo *Tableaux de la Russie païenne en deux parties*. Este bailado evoca cenas de uma comunidade pagã, tendo como pano de fundo imagens de uma primavera fértil,⁴⁸ e terminava com uma cena ritualística de sacrifício de uma jovem mulher. Nikolai Roerich (1874-1947), cenógrafo e figurinista, ter-se-á inspirado em inúmeras fontes, entre as quais a *Crónica de Nestor*⁴⁹ e a colecção de contos tradicionais recolhida por Alexander Afanasyev (1826-1871) para este projecto.⁵⁰

A História, e em particular a Antiguidade Clássica, foi outra das temáticas presentes nos trabalhos dos Ballets Russes. *L'Après midi d'un faune* (1912), inspirado no poema homónimo de Stéphane Mallarmé (1842-1898), música de Claude Debussy (1862-1918) e coreografia de Nijinsky, apresenta a história de um fauno, figura da mitologia grega, que persegue apaixonado as ninfas do bosque. O cenário e os

⁴³ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 14 e 15.

⁴⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 16, 17 e 18.

⁴⁵ Análogo ao Pierrot francês.

⁴⁶ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 19 e 20.

⁴⁷ A música de Stravinsky é polémica: agressiva, com um ritmo estranho para os cânones de 1913, com uma harmonia experimental em dissonância. Também a coreografia de Nijinsky, “um ritual de movimentos antagónicos aos do bailado clássico” provoca reacções negativas por parte do público. Cf. SASPORTES 2014: 23.

⁴⁸ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 21.

⁴⁹ Documento datado do século XII que conta a história dos primórdios do povo eslavo.

⁵⁰ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 22.

figurinos eram de Léon Bakst que se inspirou na arte grega⁵¹ – referência que foi também fundamental para a coreografia, já que os bailarinos se movimentavam em palco descalços e em posições hirtas, de perfil, tal e qual as figuras de um vaso grego.⁵² *Daphnis et Chloé* (1912) foi outro exemplo de inspiração clássica; um ballet em um acto com música de Ravel e coreografia de Fokine baseado na obra homónima de Longo, escritor grego do século II.

Foram também explorados temas de inspiração bíblica, embora com menor expressão no histórico dos Ballets Russes. Alguns dos espectáculos foram *La tragédie de Salomé* (1913), com música de Florent Schmitt (1870-1958) e coreografia de Boris Romanov (1891-1957); *La légende de Joseph* (1914) baseado na vida de José do Egipto, filho de Jacob, com música de Richard Strauss (1864-1949) e coreografia de Fokine; e *Le Fils Prodigue* (1929), com música de Sergei Prokofiev (1891-1953) e coreografia de Balanchine, que acabaria por ser o último espectáculo da companhia.

Embora nos primeiros trabalhos seja possível destringir uma estética mais próxima das experiências simbolista e da *Art Nouveau* do final do século XIX e início do século XX, temáticas alheias à sociedade urbana e industrial da época,⁵³ há também nos Ballets Russes momentos de renovação interna, particularmente perceptíveis no âmbito das artes plásticas. O trabalho de cenografia e figurinos de Natalia Goncharova em *Les Noces* (1923), o de Pablo Picasso em *Parade* (1917) ou o de Giorgio de Chirico (1888-1978) em *Le Bal* (1929) são notáveis pela diferença visual relativamente aos espectáculos dos primeiros anos da companhia. Estes últimos abraçavam agora novas experiências artísticas modernistas, tais como a expressionista, a cubista ou a surrealista.⁵⁴ O que é curioso é que os Ballets Russes, sempre sob a supervisão iluminada e arrojada de Diaghilev, souberam renovar-se constantemente, não fixando apenas uma corrente estética – apesar dos riscos que tal opção pudesse significar.

A 29 de Agosto de 1929, Sergei Diaghilev morria em Veneza, vítima de complicações da diabetes. A notícia da sua morte correu mundo. A figura de Diaghilev foi tutelar na existência da companhia: as iniciativas que empreendia para obter

⁵¹ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 23 e 24.

⁵² “For L’après midi d’un faune he [Nijinsky] drew on red-figure archaic vases in the Louvre for some of the poses of the Faun and Nymphs.” (PRITCHARD 2010: 81).

⁵³ O apreço pelas histórias, cenários e figurinos de características idílicas, exóticas e sensualistas em *Cléopâtre*, *Schéhérazade* e *L’après midi d’un faune*, por exemplo.

⁵⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 25 e 26.

financiamento; a sua actividade na revista *Mir Iskousstva* nos seus anos de juventude foi laboratório indispensável para Diaghilev desenhar a sua própria actuação artística e cultural; como a presença de personalidades das mais variadas áreas culturais no seio dos Ballets Russes determinou uma profusão constante de criatividade e de renovação estéticas. Diaghilev gizou, enfim, o modelo da companhia de bailado moderna, afastado do academismo das companhias oitocentistas.

Em vinte anos de existência, o projecto dos Ballets Russes marcaria para sempre a história da arte. As experiências no campo da música, da dança e da cenografia abriram caminhos inovadores na arte moderna do século XX, exercendo influência até aos dias de hoje: algumas das suas produções foram posteriormente encenadas,⁵⁵ mas surgiram também novas companhias de bailado independentes, demonstrando como a dança deixou de estar dependente do teatro de ópera – talvez uma das grandes heranças de Diaghilev (SASPORTES 1979: 69); muitas dessas novas companhias incluíram ainda as palavras “ballets russes” nos seus nomes.⁵⁶ Foram também organizadas desde cedo exposições em museus de todo o mundo com documentos e objectos referentes aos espectáculos dos Ballets.⁵⁷

⁵⁵ O caso mais conhecido será talvez as produções feitas nas décadas de 1970 e 1980 pelo Joffrey Ballet, de Chicago (EUA), com a colaboração de Léonide Massine.

⁵⁶ O caso mais conhecido será a companhia Ballets Russes de Monte Carlo, formada em 1932 e cuja produção se estendeu até 1968, que contou com o trabalho de antigos colaboradores dos ballets de Diaghilev - o coreógrafo Léonide Massine coreografou alguns dos seus espectáculos.

⁵⁷ Logo a partir de 1912, o Musée des Arts Décoratifs de Paris organiza uma exposição dos desenhos de Léon Bakst; em 1939, o mesmo museu organiza aquela que é, até hoje uma das maiores exposições referentes aos Ballets Russes; mais recentemente, e no âmbito do centenário da companhia, o Nouveau Musée National de Monaco (em 2009) e o Victoria and Albert Museum (em 2010-11), apresentaram retrospectivas da companhia de Diaghilev.

2.2.1. A passagem por Portugal

Como vimos, os Ballets Russes viveram, desde a sua génese, dependentes de patrocínios de privados, mas também de *tournées* mundiais que permitiam a capitalização das suas produções dispendiosas. Apesar do sucesso esmagador que gozaram nos seus vinte anos de existência, a vinda da companhia a Portugal, em 1917, insere-se num dos períodos mais conturbados do seu historial: em contexto de guerra mundial, não existiam cidades europeias que oferecessem as condições adequadas para receber os bailados de Diaghilev, pelo que a falta de contratos internacionais obrigou a que a companhia permanecesse em Lisboa por vários meses (CASTRO 2017: 7-8).¹

É neste contexto de *interrupção forçada*² que os Ballets Russes chegam a Portugal em pleno golpe sidonista.³ A sua estreia, que estava inicialmente prevista para início de Dezembro, teve de ser adiada. Estrearam então a 13 de Dezembro de 1917 no Coliseu dos Recreios, apresentando alguns dos seus espectáculos mais consensuais até ao dia 27 do mesmo mês.⁴ A recepção portuguesa não foi homogénea. Na imprensa, uns louvavam a afluência aos bailados modernos, relatando que houve uma “*aceitação vulgar no grande público*” e, portanto, prova da consagração dos bailados russos na capital portuguesa; enquanto outros lamentavam a falta de preparação artística do público português para assistir aos espectáculos, ou declaravam taxativamente que os russos eram uma enorme decepção. Segundo Maria João Castro, esta disparidade de reacções por parte da crítica portuguesa comprova

¹ Em 1913, os Ballets Russes fizeram uma paragem no Funchal, quando estavam a caminho da sua primeira digressão transatlântica em direcção à América do Sul, embora ninguém em Portugal tenha assinalado este acontecimento. Cf. CASTRO 2014: 53.

² “[...] *os espectáculos que deram em Lisboa na passagem do ano de 1917 inscreveram-se em outras digressões, entre a Espanha e a América. Os Ballets Russes que cá se instalaram fizeram-no como uma interrupção quase forçada em tempo de guerra, a caminho da América do Sul.*” (TÉRCIO 2010: 110).

³ Golpe militar liderado por Sidónio Pais (1872-1918) em Lisboa, em Dezembro de 1917, que dissolve o Parlamento e destitui o Presidente da República Bernardino Machado (1851-1944). Para mais sobre o tema do sidonismo, cf. SERRA 2011: 122-127.

⁴ Sobre a escolha do repertório a ser apresentado em Lisboa, Maria João Castro afirma: “Diaghilev certamente soubera antever o tradicionalismo e a falta de preparação do público português, daí que tenha optado por exhibir os bailados clássico-exóticos, excluindo as peças mais modernas.” Os espectáculos apresentados em Lisboa foram: *Les Sylphides*, *Shéhérazade*, *Le Spectre de la Rose*, *Danses du Prince Igor*, *Soleil de Nuit*, *Le Carnaval*, *Thamar*, *Les Papillons*, *Sadko*, *Cléopâtre*, *Les Femmes de Bonne Humeur*, *Le Festin e Narcisse*. Cf. CASTRO 2017: 51.

como esta não estava preparada nem num plano estético, nem num plano teórico, para comentar as obras dos Ballets Russes (CASTRO 2017: 46-47).

É certo que Diaghilev não ficou satisfeito com a sala do Coliseu dos Recreios onde foi recebida a sua companhia na primeira e única visita a Lisboa. Sobre este assunto, Serge Gregoriev, *régisseeur* dos Ballets Russes, escreve nas suas memórias que o Coliseu lhes pareceu um grande circo.⁵ Na verdade não tiveram alternativa quanto ao local de apresentação, já que o Teatro de São Carlos se encontrava encerrado (CASTRO 2014: 60). No entanto, a 2 e 3 Janeiro de 1918 os Ballets Russes fariam mais duas apresentações a favor das Madrinhas de Guerra, desta feita no Teatro São Carlos aberto para a ocasião,⁶ conforme o médico Thomaz de Mello Breyner (1866-1933) registou, de resto, no seu diário.^{7 8}

Entre nós, é a figura de um então muito jovem José de Almada Negreiros (1893-1970) que mais celebra a vinda dos Ballets Russes, que tinha conhecido através de relatos dos seus amigos que estavam por Paris, ou de leituras da imprensa estrangeira (CASTRO 2017: 38). Também o conhecimento das experiências performativas dos futuristas europeus e da respectiva teorização – muitas vezes sob a forma de manifesto⁹ - despertaram o interesse em Almada para uma nova forma de expressão artística: a performance e o movimento corporal. É conhecido, de resto, o texto entusiástico que escreveu sobre os Ballets Russes na revista *Portugal Futurista*:

“OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: Uma das mais belas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra! [...] Aproveita, portanto, Português! Vai ver os BAILADOS RUSSOS. Vai ver como é belo e luminoso o cérebro da Europa! Vai ver esse gesto dominador e sumptuoso da Civilização da Europa Moderna! Vai aprender a seres livre e feliz por tua

⁵ Sobre as condições em que estava o Coliseu dos Recreios aquando das apresentações dos Ballets Russes, Thomaz de Mello Breyner escreveu: *“Pena o Colyseu ser tão pouco confortavel. Parece mais um picadeiro do que uma sala de espectáculo.”* (ANEXO 3, texto 9).

⁶ Na edição de 28 de Dezembro de 1917, o jornal *O Século* anunciava: *“Dois grandiosos espectáculos nos dias 2 e 3 de Janeiro em favor da instituição das madrinhas de guerra. Por iniciativa de um grupo de bons amigos dos nossos soldados, entre eles o ilustre clínico D. Thomaz de Mello Breyner.”*

⁷ Cf. ANEXO 3, texto 14 e texto 15.

⁸ No seu diário, Thomaz de Mello Breyner registaria ainda uma ida a um ensaio dos Ballets Russes no Teatro de São Carlos, em final de Dezembro de 1917. Cf. ANEXO 3, texto 11.

⁹ Para uma introdução à performance futurista, cf. GOLDBERG 2011: 11-30.

própria iniciativa! Vai aprender essa mecânica da disciplina onde a tua juventude está graduada até à tua emancipação geral!”¹⁰

Neste texto, de carácter mais programático, panfletário e pedagógico do que propriamente estético (SERRA 2013: 25; 2014: 160), Almada Negreiros impele os portugueses a verem naquele acontecimento uma oportunidade para tomar parte num novo momento artístico mundial. Para ele, os espectáculos dos Ballets Russes em Lisboa constituíam a materialização de um “*desejo político-metafórico*”.¹¹ Assistir a estes bailados *modernos* era, portanto, um exercício de emancipação civilizacional, pelo qual os espectadores portugueses se libertariam de todos os constrangimentos provincianos e antiquados da sua educação. Para Almada, os Ballets Russes seriam o verdadeiro impulso que faltava para educar o gosto da sociedade portuguesa no seio de uma cultura verdadeiramente europeia e, enfim, moderna.

Apesar de os Ballets Russes não terem gerado propriamente uma ressonância impactante no tecido cultural português, houve uma experiência directa e imediatamente influenciada pela trupe de Diaghilev, animada pelas figuras de Almada Negreiros e de Helena de Vasconcelos e Sousa (1889-1968). Falamos dos bailados *A Princesa dos Sapatos de Ferro* e o *Bailado do Encantamento*, ambos apresentados no Teatro de São Carlos em Abril de 1918, onde se juntaram artistas e amadores para a apresentação de três récitas com o fim de apoiar o esforço de guerra, numa iniciativa encabeçada pelas Madrinhas de Guerra. Esta empresa artística, aliada a uma causa benéfica, constitui um dos episódios mais singulares da vida social de Lisboa do tempo da Grande Guerra – tal como em seguida procuraremos demonstrar numa análise mais alongada.

¹⁰ NEGREIROS 2006: 36-38. Apesar de o texto estar assinado por Almada Negreiros, Ruy Coelho e José Pacheco, Almada afirmaria uns anos mais tarde que foi apenas ele que o redigiu. No seu artigo “Almada Negreiros, a dança e os Ballets Russes”, Filomena Serra alerta para a possibilidade de este texto ter sido anexado posteriormente ao primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, o que poderá indicar que os seus organizadores não previram publicá-lo. Cf. SERRA 2013: 22. Publicado ou não, parece-nos de qualquer modo pertinente incluir um excerto do manifesto neste nosso estudo como prova da relevância concedida ao acontecimento dos Ballets Russes em Lisboa por Almada Negreiros.

¹¹ André Lepecki *apud* VIEIRA 2014: 16.

2.3. Em Portugal

“A expressão de Arte BAILADO não é inteiramente ignorada em Portugal e não o é porque nós somos autores de BAILADOS alguns dos quais já realizados.”

“Bailados Russos em Lisboa” (1917)

Na primeira metade do século XIX, a dança teatral conhecia, em Portugal, um papel de grande destaque sobretudo em espaços privados. São conhecidas as recepções e os bailes particulares oferecidos pelos Duques de Palmela ou pelo Conde de Farrobo (1801-1869), por exemplo, para os quais muitas vezes se contratavam artistas do Teatro de São Carlos para animarem horas de arte e divertimento com a representação de óperas ou peças de teatro (COELHO 1998: 78). Em Portugal, só depois da derrota final de D. Miguel (1802-1866) e dos seus apoiantes, em 1834, é que se verificou um impulso do movimento romântico liberal nos palcos (SASPORTES 1979: 53), embora a vida dos teatros portugueses estivesse, no segundo quartel do século XIX, minada por vicissitudes relacionadas com a forte instabilidade político-social que então se vivia no país (COELHO 1998: 51-56). Mas a crítica tinha também força entre a elite intelectual da época: muitos consideravam o Romantismo um movimento artístico corrupto, isto porque a produção artística romântica em Portugal, segundo os seus detractores, parecia tomar proporções de um “estrangeirismo” de importação (COELHO 1998: 528-530).

O bailado romântico teve o seu lugar em Portugal, embora a sua aceitação se tenha dado de uma forma lenta. Para além das sucessivas crises políticas, que implicavam que muitos teatros permanecessem encerrados durante longos períodos (COELHO 1998: 53-55), podem também ter concorrido os tabus existentes quanto à bailarina e ao seu vestuário; e ainda a preferência pela dança de tradição italiana,¹ e o gosto do bailado histórico-patriótico, legado da França revolucionária, muito em voga durante o século XIX português² (SASPORTES 1979: 49-50; 55-56).³ No início século

¹ “As limitações impostas às produções de bailes – ausência de bailarinos dançantes e falta de meios pecuniários para contratar bailarinos profissionais – faz com que o baile italiano, pelas suas características de pantomima e mímica expressiva, se torne mais acessível à sua difusão e cópia do que o modelo francês, que exigia a presença de profissionais.” (COELHO 1998: 80).

² Entre alguns desses bailados contam-se *A Batalha do Vimeiro* (1809), *A Restauração do Porto* (1810) ou *Um dos Triunfos do Herói Wellesley* (1810). Cf. RIBAS 1960: 280.

XIX, o Teatro de São Carlos era o principal palco de óperas líricas, de tradição italiana, sendo algumas dessas acompanhadas por danças coreografadas por mestres e coreógrafos estrangeiros. Mas a partir dos anos 40 começa a acentuar-se uma ruptura do gosto, quando a dança romântica de tradição francesa ganha algum terreno, conforme atesta a imprensa – embora essa mudança não se tenha operado pacificamente (COELHO 1998: 534-535).

Foi ainda no século XIX que se criou o primeiro projecto de formação profissional para bailarinas: em 1839, Almeida Garrett (1799-1854) impulsionaria a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial, inserida no Conservatório Geral de Arte Dramática, criado por decreto da rainha D. Maria II (1819-1853) em 1836. Mas a criação deste curso não fez surtir os efeitos esperados: oferecia um currículo escasso, verificando-se uma baixa taxa de frequência de alunas que eram, sobretudo, oriundas de estratos marginais da sociedade, o que perpetuava uma ideia preconceituosa contra a profissão artística. A escola acabaria por encerrar em 1869, sem que tivesse causado grande impacto público (Ó, PAZ 2010: 75; 80-81). Pode dizer-se, por isso, que a partir da década de 70 do século XIX, a dança não tinha propriamente relevância nem interesse na sociedade portuguesa – tal como acontecia, aliás, um pouco por toda a Europa da época, à excepção da Rússia (SASPORTES 1979: 70). Mas mesmo que não tenha havido um surto de criação coreográfica romântica portuguesa, José Sasportes argumenta que, ainda assim, o bailado teve o seu papel na formação e desenvolvimento do Romantismo em Portugal, já que muitos dos principais bailados da época chegaram a ser representados no país (SASPORTES 1979: 61).⁴

Jorge Ramos do Ó e Ana Luísa Paz sistematizaram dois vectores possíveis para explicar a ausência de uma tradição da formação da dança em Portugal: por um lado, a questão da posição elitista da cultura e da formação artística, e da consequente especialização do ensino da dança, parecem ter-se traduzido num entrave à

³ Para além dos géneros de dança teatral mencionados, Maria Helena de Abreu Coelho considera outros que tiveram grande destaque durante o século XIX português: os bailes-mitológicos neo-clássicos, os bailes melodramáticos, os bailes cómicos de meio-carácter, os bailes fantásticos e os passos de carácter. Cf. COELHO 1998: 443.

⁴ Um dos bailados do repertório romântico apresentado no Portugal da época foi *La Sylphide*, coreografado por Bernardo Vestris (?-1845) no Teatro de São Carlos, em 1839. Cf. SASPORTES 1979: 54.

aprendizagem;⁵ por outro lado, o “mito” do génio do artista enquanto uma espécie de natureza artística inata. Isto concorria, inevitavelmente, para uma desvalorização da formação técnica em detrimento de uma capacidade espiritual de qualidades inatas (Ó, PAZ 2010: 79). Essa “genialidade” do artista terá sido uma das principais causas para o atraso da formação profissional dos bailarinos portugueses. Assim, o carácter amadorístico instituiu-se como uma das características definidoras da dança em Portugal no século XX que, segundo alguns investigadores, persistiu até à criação do Grupo Gulbenkian de Bailado, em 1965 (Ó, PAZ 2010: 75). Apesar de tudo, houve esforços no sentido de reabilitar o ensino escolar da dança logo em 1909, com a criação de uma aula no Teatro de São Carlos para serem formadas bailarinas portuguesas e, dessa forma, poder dispensar a vinda de estrangeiras (Ó, PAZ 2010: 75).

Foi a Primeira República que tentou verdadeiramente delinear um novo projecto educativo artístico profissionalizante através da chamada Escola da Arte de Representar do Conservatório Nacional, forjando um plano curricular e uma linha pedagógica coerentes. Em 1911, defendia-se a urgência de criar-se um ensino útil e prático que apelasse ao interesse dos alunos e, sobretudo, uma escola que estabelecesse a relação de interdependência entre professores e alunos e a prática artística (Ó, PAZ 2010: 83-84). Apesar do esforço republicano em actualizar e em valorizar a pedagogia artística, o Conservatório continuou a existir em situação-limite, sem nunca formar bailarinos profissionais de renome durante as primeiras duas décadas de Novecentos.⁶

Mas no dealbar do século XX, e à semelhança do que acontecera em pleno século XIX com os bailarinos e mestres de dança italianos, Lisboa voltou discretamente a enquadrar o mapa de algumas digressões internacionais de dança. Nomes como Loie Fuller, La Argentinita ou Sada Yacco pisaram os palcos nacionais (CASTRO 2013: 155). No entanto, os relatos deste tipo de actuações na imprensa portuguesa não passavam de descrições superficiais, comparando muitas vezes os bailarinos a meros ginastas

⁵ Sobre este aspecto, os autores argumentam que “*A noção de que uma natureza culta preexistiria à educação, ou, dito de outro modo, que a experiência da graça estética estaria perfeitamente liberta das restrições de cultura e por isso muito pouco marcada pela longa paciência das aprendizagens fornecidas pela escola, ainda nos governa [...].*” (Ó, PAZ 2010: 79).

⁶ Em 1916, o jornalista Odemiro César visitava uma das aulas da professora Encarnación Fernandez na Escola da Arte de Representar, aliás a única descrição existente do trabalho desenvolvido por esta pedagoga. Cf. “A dança: lição prática de elegância”, in *Ilustração Portuguesa*, nº518, 24/01/1916.

acrobáticos quanto à sua técnica, e conferindo uma enorme importância à questão do génio criador (inato) destes bailarinos (Ó, PAZ 2010: 97-98). Tudo isto revelava, de facto, uma ausência de crítica especializada no meio da dança em Portugal, como aliás ficou expressa aquando da vinda dos Ballets Russes a Portugal em 1917-1918 (CASTRO 2017: 46-47).

Manoel de Sousa Pinto, repórter que acompanhou de perto a vinda dos Ballets Russes a Lisboa, publicava em 1924 um dos primeiros livros sobre a história da dança em Portugal, onde escrevia um capítulo intitulado “Pela dança portuguesa!”. Aí, Sousa Pinto discorria sobre a ausência da arte da dança no país dizendo que, apesar disso, havia de facto uma *dança portuguesa* com características intrínsecas. Segundo o autor, faltava era “lançar a semente” do bailado, ou seja, inscrever a riqueza da tradição da dança – já então existente, segundo Sousa Pinto, nas diversas regiões do país – numa modalidade artística profissionalizante (PINTO 1924: 271-290).

Em 1959, Tomás Ribas fazia um breve diagnóstico sobre o ballet em Portugal durante a primeira metade do século XX. No seu livro *O que é o Ballet*, o autor abordava a situação moribunda da dança clássica nacional, considerando que não tinha existido, até então, o desenvolvimento de uma verdadeira actividade e tradição balética portuguesa quer a nível estético, como artístico.⁷ Nesse mesmo livro, Ribas considerava a vinda dos Ballets Russes a Lisboa como um dos momentos que contribuíram para uma mudança de paradigma da dança em Portugal. Mesmo que a experiência não tivesse surtido os efeitos que seriam esperados – o impulso para a formação profissional de bailarinos, ou o desenvolvimento técnico e artístico do ballet clássico, por exemplo – não deixara, no entanto, de resultar nos primeiros passos no estudo sobre a história da dança em Portugal,⁸ ou de inspirar artistas portugueses na criação balética, como por exemplo Almada Negreiros ou Ruy Coelho, como iremos adiante analisar (RIBAS 1959: 241-242).⁹

De facto, em Portugal, parece existir uma vontade de experimentar danças coreografadas segundo os preceitos estéticos modernistas que se afirmou sobretudo

⁷ No entanto, Ribas sublinha esforços dos anos anteriores relativamente à criação de uma tradição de dança em Portugal, encabeçada sobretudo pelos Bailados Verde-Gaio - ressaltando-os, todavia, como um grupo fora da órbita do ballet clássico. Cf. RIBAS 1959: 236.

⁸ Impulsionado, por exemplo, por curiosos como Manoel de Sousa Pinto, já mencionado, António Ferro, Luís Reis Santos ou Jorge de Faria. Cf. RIBAS 1959: 242.

⁹ Cf. *infra*, parte 3.

depois das apresentações dos Ballets Russes no Coliseu dos Recreios e no Teatro de São Carlos em 1917 e 1918, respectivamente. Como se sabe, esta ideia foi encabeçada nos meios intelectual e artístico com grande destaque pela figura de José de Almada Negreiros, que tinha já demonstrado o interesse pela dança mesmo antes da chegada dos russos a Lisboa.

“*Futurista e tudo*”,¹⁰ Almada cedo reivindicou a necessidade de utilização do corpo enquanto suporte artístico, apropriando-se progressivamente da dança como expressão autoral própria. Já em 1913, escrevia o seu poema *Rondel do Alentejo*, uma das primeiras incursões do artista pela temática da dança, que acabaria por ser publicado apenas na década seguinte (SERRA 2014: 156). Aqui escreveu versos que caracterizam com graça o movimento corporal daqueles que dançam ao som musicado das pandeiretas: “[...] *Rompem fogo/pandeiretas/morenitas,/bailam tetas,/e bonitas,/bailam chitas/e jaquetas,/são as fitas/desafogo/de luar [...]*”, enquanto “[...] *Giram pés/giram passos/girassóis/e os bonés,/e os braços/destes dois/giram laços/ao luar [...]*.” Este poema, eficaz na sua simplicidade de versos curtos e ritmados, é ilustrativo, segundo Filomena Serra, de um “*potencial cinético do corpo*” pelo qual Almada começava então a interessar-se (SERRA 2014: 159). Os nus de Almada captados por Vitoriano Braga (1888-1940) são, de resto, provas visuais que se inserem no contexto de uma pesquisa e experiência artísticas por um ideal performativo moderno, personificado aqui pelo próprio corpo de Almada.¹¹

Também a correspondência que Almada Negreiros troca com Sonia Delaunay (1885-1979) entre os anos de 1916 e 1917, é ilustrativa de uma vontade latente do português em querer acompanhar o modernismo europeu que vinha promovendo a arte da dança.¹² As cartas que Almada envia à artista russa manifestam uma admiração exacerbada pelas pinturas de Sonia e pelo desejo entusiástico de com ela colaborar em bailados chamados simultaneístas (FERREIRA e SANTOS 2015: 135), para os quais Sonia

¹⁰ Assinatura de José de Almada Negreiros no *Manifesto Anti-Dantas* (1916).

¹¹ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, figs. 27 e 28.

¹² “*E os nossos ballets ? Já os esqueceu ? Oh! eu, não! Eu, eu canto-os todas as noites em desejos eléctricos de exibição. Sinto nas suas pinturas os belos gestos dos meus ballets simultaneístas. Vejo discos todos nus onde irradia a obscenidade de ser bela, onde mexe o arredondado dos ventres que deslizam em suores de amor. Existe aí todo o internacionalismo da música das montanhas e a expressão estremecida das palavras inflamadas, e as carícias apaixonadas do génio feminino.*” (Almada Negreiros *apud* FERREIRA 2015: 137). Para uma leitura mais extensiva acerca do contacto entre José de Almada Negreiros e Sonia Delaunay, cf. FERREIRA 2015.

fazia “dançar as cores”, projectando e confeccionando figurinos que jogavam com a cor e o ritmo.¹³ Apesar de a colaboração entre Almada Negreiros e Sonia Delaunay na área da dança não se ter concretizado, Sara Afonso Ferreira chama a atenção para a influência do orfismo dos Delaunay no trabalho de figurinos de Almada - visível no desenho do *Diabo* de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*,¹⁴ bem como nos das personagens da *Rainha*, do *Pajem* e da *Escrava*¹⁵ feitos para *A Rainha Encantada*.¹⁶ Nestes casos, Almada Negreiros utiliza formas geométricas padronizadas e estilizadas em triângulos, losangos, círculos, curvas e contra-curvas; formas estas que, aliás, aparecem aqui relacionadas por conjugações de cores complementares, o que parece fazer referência aos famosos estudos cromáticos dos Delaunay (FERREIRA e SANTOS 2015: 137).¹⁷

Para além do conhecido empenho de Almada Negreiros nas artes performativas, há uma outra figura que é fundamental referir: Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa. Sobre a sua vida os dados são escassos: nascida em 1889, era filha de João da Silveira Figueiredo Sousa e Alvim, 3º visconde de Várzea de Abrunhais, e Helena Maria de Vasconcelos e Sousa Ximenes, 7ª marquesa de Castelo Melhor. Como era apanágio de alguma aristocracia portuguesa da época, tinha por costume viajar para Paris com frequência, cidade onde chegou mesmo a viver, depois de casar com o príncipe Robert de Broglie em 1926.¹⁸ É possível que Helena tenha assistido aos espectáculos dos Ballets Russes na capital francesa; em Portugal, sabemos que marcou presença na estreia da companhia russa no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, conforme refere o jornal *O Liberal* de 15 de Dezembro de 1917.¹⁹

O apoio mecenático de Helena de Vasconcelos e Sousa não pode ser dissociado da criação artística almadiana, sobretudo no que respeita à vertente performativa que

¹³ “*Les ryhtmes nous donnaient l’envie de faire danser aussi les couleurs. Les vêtements de tous les jours comme ceux de dimanche étaient bien monotones et bien tristes. Nous voulions mettre fin à ce deuil général.*” (Sonia Delaunay *apud* SILVA 2001: 9).

¹⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS | A PRINCESA DOS SAPATOS DE FERRO, desenho **PSF.7**.

¹⁵ Cf. ANEXO – IMAGENS | BAILADO DO ENCANTAMENTO, desenhos **BE.22, BE.23, BE.24**.

¹⁶ Título inicialmente escolhido para o espectáculo promovido por Helena de Vasconcelos e Sousa, do qual resultou a apresentação dos dois bailados - *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* - que estrearam no Teatro de São Carlos, a 10 de Abril de 1918. Cf. ANEXO 1, *Diário Nacional*, 27/02/1918.

¹⁷ Cf. *infra*, capítulo 3.3.2..

¹⁸ Sobre o casamento de Helena com Robert, cf. RAMALHO 2018: 491-492. Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 29.

¹⁹ Cf. *O Liberal* 15/12/1917.

teve lugar na primeira década de 1900. A questão do mecenato tem sido, aliás, indissociável da criação artística ao longo dos tempos e, no início do século XX, particularmente num dos casos mais sintomáticos da história da dança que atrás invocámos e que, mais uma vez, não podemos deixar de elencar: os Ballets Russes de Diaghilev, cuja existência não teria sido possível sem a protecção financeira e a influência de personalidades – sobretudo mulheres - das elites internacionais como a Condessa de Greffulhe, a Princesa de Polignac, Misia Sert ou Coco Chanel (WEDDLE 2014). É curioso verificar que em Portugal há um certo paralelismo – embora em menor escala – relativamente ao patrocínio feminino na dinamização da prática da dança moderna: foi precisamente à filha dos marqueses de Castelo Melhor que Almada Negreiros se aliou nas suas primeiras experiências performativas. O interesse e mecenato de Helena permitiram a concretização do que vinha sendo a curiosidade de Almada Negreiros pelas experiências da dança e da *performance* no estrangeiro.

Embora não haja conhecimento da existência de bailados animados pelo círculo Castelo Melhor no ano de 1917, durante o mês de Outubro Almada assina, com Ruy Coelho e José Pacheco, o texto-manifesto *Bailados Russos em Lisboa*.²⁰ Folha volante anexa à revista *Portugal Futurista*, inclui uma nota relativa aos bailados portugueses em que estes três artistas colaboraram até então, sendo *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, com partitura datada de 1912, tida como a primeira criação. Mas o primeiro bailado efectivamente apresentado em Portugal teria sido, segundo os três autores do manifesto, *O Sonho da Rosa*, “interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal”, a 6 de Abril de 1915, no Palácio da Rosa, residência dos Marqueses de Castelo Melhor, em Lisboa. Este bailado será, talvez, o mesmo que surge noticiado na *Ilustração Portuguesa* de 3 de Abril de 1916, embora com título de *O Sonho da Princesa na Rosa*. Apesar de as datas que surgem na imprensa e no manifesto não coincidirem, é possível que seja este um dos primeiros bailados estreados sob o patrocínio de Helena de Vasconcelos e Sousa.²¹

Nessa mesma edição, e em página inteira, dá-se notícia do bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, que teve lugar “no opulento palacio da Rosa, dos srs. marqueses de

²⁰ É provável que a autoria de *Os Bailados Russos em Lisboa* seja apenas de Almada Negreiros. Sobre a contestada autoria, cf. FERREIRA 2013: 17.

²¹ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 30.

Castelo Melhor”, e para o qual “*se compoz expressamente uma deliciosa musica*”, que Almada Negreiros terá ensaiado “*com esmeradissimo gosto.*” A acompanhar o texto, são publicadas três fotografias, de Joshua Benoliel, onde surgem retratadas Helena de Vasconcelos e Sousa, no papel de Princesa, bem como as Aias – as restantes bailarinas, também senhoras da aristocracia portuguesa, que tomaram parte no espectáculo. Na terceira fotografia, embora não referenciados, estão também retratados Almada Negreiros e Ruy Coelho, naquele que será talvez o único registo fotográfico com a presença dos dois artistas (ABREU 2014a: 117). Sobre o *Sonho da Princesa na Rosa*, Maria da Conceição de Mello Breyner, participante no bailado, recordaria mais tarde:

*“Foi só uma brincadeira. A Helena Castelo Melhor deu uma festa e, antes do baile, numa espécie de palco armado na sala do trono, fizemos um bailadozinho grego.”*²²

O palco que Maria da Conceição menciona é visível numa das fotografias publicadas pela *Ilustração Portuguesa*, onde as intérpretes aparecem representadas numa cena de conjunto, vestindo-se à maneira grega, de *peplos* de cor clara, e com alguns apontamentos decorativos estilizados. É interessante convocarmos outras experiências coreográficas da dança moderna: os figurinos que vemos na reportagem da *Ilustração* relembram aqueles usados por Isadora Duncan – democráticos pela fluidez dos tecidos, sem a limitação dos espartilhos. Todavia os figurinos das intérpretes portuguesas parecem ter incluído sapatos de atilhos, ao contrário de Duncan que dançava descalça, opção ousada na época. A dança era, no fundo, prática comum entre as famílias da aristocracia daquele tempo, como eram as de Mafra e de Castelo Melhor; muitas destas *danças gregas* ensaiavam-se nos jardins dos palácios de família com mestres de dança.²³

O argumento d’*O Sonho da Princesa na Rosa*²⁴ apresenta a data de 7 de Março de 1916, o que nos parece mais verosímil, pois antecede a reportagem publicada na *Ilustração Portuguesa*. Mas é também possível que a data da apresentação tenha sido

²² Maria da Conceição de Mello Breyner *apud* SANTOS 1984: 10.

²³ “*Nesse tempo dançava-se muito. As minhas irmãs mais velhas, lembro-me de dançarem umas danças gregas com outras senhoras, nos jardins da casa dos meus tios, na Junqueira [Palácio Burnay], ensaiadas por um senhor chamado Zenóglío*”, Maria da Conceição de Mello Breyner *apud* SANTOS 1993: 12. Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 31.

²⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 32.

no dia anterior, já que existe uma entrada do diário de Thomaz de Mello Breyner, de 6 de Março de 1916, que faz referência ao que poderá ser este mesmo bailado d’*O Sonho da Princesa na Rosa*, em que as suas filhas Teresa, Luz, Conceição e Isabel terão participado como intérpretes.²⁵

As informações aparentemente imprecisas veiculadas pela nota ao texto-manifesto terão levado muitos autores a considerar *A Princesa dos Sapatos de Ferro* o primeiro bailado português apresentado em Portugal, talvez apenas por se encontrar enumerado em primeiro lugar nesta lista de bailados. Mas talvez não tenha sido esse o caso: se o primeiro bailado foi interpretado “*por gentis damas da Aristocracia de Portugal*”, conforme se afirma na nota, e como também atesta a foto-reportagem já citada da *Ilustração Portuguesa*, então *A Princesa dos Sapatos de Ferro* pode não ter sido o primeiro, já que se destinava apenas a dois intérpretes principais (ABREU 2014a: 84-85), embora também seja verdade que em 1918 tenha havido a participação de outras pessoas nas personagens secundárias nomeadas de *diabinhos*.²⁶ Apesar de não haver certezas, é provável que *A Princesa dos Sapatos de Ferro* só tenha tido a sua estreia em 1918, apesar de a partitura, da autoria de Ruy Coelho, datar de 1912.²⁷

Dando garantias de sucesso considerável, Almada Negreiros relata como foi convidado por “*Mme Mello Breyner*” – ou seja, Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner (1875-1948)²⁸ – a preparar mais um bailado, no inverno de 1917, com título de *Lenda d’Ignez*. Ao que consta, nunca foi apresentado (SANTOS 2017: 181), embora se conheça pelo menos um desenho de figurino provavelmente feito para este espectáculo.²⁹ Ayres d’Abreu coloca a hipótese de este ser o mesmo que se encontra no programa de sala da *Il Symphonia Camoneana* de Ruy Coelho, apresentado no Teatro de São Carlos em Abril de 1917, embora o nome de Almada Negreiros não conste como colaborador. Esta ausência poderá explicar que esta *Lenda de Inês*, como anunciada no programa de Abril de 1917, possa ter sido apresentada enquanto

²⁵ “[...] Jantei em casa do meu amigo Julio Mardel d’onde fui para a sumptuosa festa que os marquezes de Castelo Melhor deram no palácio da Rosa a São Lourenço. Houve uma dança grega composta pelo Almada Negreiros com musica do Ruy Coelho. Entraram n’ellas as minhas filhas Theresa, Luz, Conceição e Izabel. Depois houve baile. [...]”, in *Agenda ou memorial - Diário 1916*, de Thomaz de Mello Breyner (ANTT). No entanto, nas fotografias publicadas pela *Ilustração Portuguesa* apenas constam as filhas Teresa e Luz.

²⁶ Cf. ANEXO 2, p. 216.

²⁷ Cf. *infra*, parte 3.

²⁸ Mulher do Dr. Tomás de Mello Breyner (1866-1933), 4º conde de Mafra.

²⁹ Cf. ANEXO – IMAGENS 2, fig. 33.

composição sinfónica, sem acompanhamento de qualquer componente coreográfica nem cenográfica (ABREU 2014a: 86).

Almada continua a nota ao texto-manifesto elencando outros títulos de bailados: *História da Carochinha* (“1 ato, bailado infantil, Lisboa, 1916”); *Bailado da Feira* (“prólogo e 3 atos, em preparação”); *Joujous* (“bailado de bonecos”, também em preparação).

A *História da Carochinha*, terceiro título mencionado no *Bailados Russos em Lisboa*, terá sido um bailado infantil em um acto, do qual se conhece uma partitura impressa para piano a solo, existente no espólio de Ruy Coelho, com dedicatória a Maria da Conceição de Mello Breyner. Thomaz de Mello Breyner dá conta da apresentação deste bailado em casa do negociante Salvador Levy, no seu diário a 18 de Junho de 1916;³⁰ e, dias mais tarde, a imprensa registaria³¹ a apresentação deste bailado na Liga Naval, em Lisboa, sobre a qual, de resto, Thomaz de Mello Breyner também escreveria no seu diário.³²

Se os bailados enumerados tiveram música de Ruy Coelho, como comprova a nota do manifesto, dos projectos intitulados *Bailado da Feira* e *Joujous* não foi encontrada, até à data, documentação relevante. Do primeiro, existem ecos de um projecto com um título idêntico no espólio do compositor, embora seja provavelmente posterior à primeira década do século XX. Na edição do livro *A Engomadeira*,³³ publicado por Almada Negreiros em 1917, existe a referência ao título deste bailado em três actos. E de *Joujous*, é provável que este não tenha sido concretizado, já que não se conhece nenhuma partitura referente a esse projecto (ABREU 2014a: 87). Na edição de *A Engomadeira* aparece também o nome de um outro bailado em um acto intitulado *Le Secret des Poupées*, mas, até à data, não foram encontrados elementos a propósito desta criação.

Embora tenha havido de facto um inegável entusiasmo por parte de Almada Negreiros quanto à produção de bailados originais na época, geralmente ligada a nomes de outros artistas como José Pacheko ou Ruy Coelho, nem todos os bailados enumerados nesta nota ao *Bailados Russos em Lisboa* foram apresentados; tal como

³⁰ Cf. ANEXO 4, texto 3.

³¹ Cf. ANEXO 4, texto 5.

³² Cf. ANEXO 4, texto 4.

³³ Cf. NEGREIROS 1917.

salvaguarda José Sasportes, para estes artistas, o conceito de “bailado” não significava necessariamente que houvesse um objecto performativo quando existia um texto (SASPORTES 1970: 272). Neste caso, a preocupação seria a de legitimar uma expressão artística moderna *verdadeiramente* portuguesa, e que então se aliava à chegada da companhia de dança mais cosmopolita do mundo a Portugal: os Ballets Russes, “*uma das mais bellas étapes da civilização da Europa moderna*” (NEGREIROS 2006: 36). Almada Negreiros e os seus colegas queriam provar como, apesar de todo o atraso civilizacional, Portugal tentava acompanhar os seus vizinhos europeus pelo incansável empenho de alguns dos seus artistas mais modernos – que eram, também, os próprios que assinavam o *Bailados Russos em Lisboa*.

As abordagens modernas da dança, que discutimos anteriormente, são de facto um dos pontos de contacto entre o modernismo europeu e o português. Em Portugal, a elite artística teve necessariamente de se ligar ao poder económico da aristocracia ou da grande burguesia rica para pôr em prática os seus projectos. A publicação da revista *Orpheu* (1915), dirigida por Luís de Montalvor (1891-1947), só pôde concretizar-se graças ao apoio do pai do escritor Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), que pagou os primeiros dois números; e que, da mesma forma, acabaria por inviabilizar a publicação dos seguintes números, ao cortar o financiamento. Paralelamente, Helena de Vasconcelos e Sousa é a personalidade que aparece como a protectora dos bailados portugueses da primeira década do século XX, sempre mencionada como promotora da *feira elegante* que teve lugar no Teatro de São Carlos durante o mês de Abril de 1918, e que de seguida iremos analisar.

3. O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918)

3.1. As Madrinhas de Guerra e a preparação dos bailados

“Segundo hontem ouvimos em um aristocratico palacio de um dos mais antigos bairros da capital, está-se preparando uma festa de caridade a realizar n’um dos principaes theatros de Lisboa e que pelo seu programma devéras artistico causará grande entusiasmo, alcançando pleno exito.

N’esse programma figurará um bailado composto sobre um poema original d’um dos nossos mais illustres intellectuaes, tendo escripto a musica um distinctissimo maestro.

Tudo quanto ha de mais distincto na aristocracia vieille-roche está convidado para entrar na festa. Breve daremos uma nota completa, podendo já hoje dizer que a recita se realizará em mi-carême.”¹

Foi assim que, a 19 de Janeiro de 1918, o *Diário Nacional* deu conta da preparação de uma festa de caridade onde, “n’um dos principaes theatros de Lisboa” iria ser apresentado um bailado a partir de um poema de um dos “mais illustres intellectuaes” portugueses. Prometia-se então um evento de um elevado calibre cultural, intelectual e, sobretudo, social, já que a notícia aproveitava para fazer convite à “aristocracia vieille-roche”² a participar na festa, situando desde logo o teor elitista da organização.³

Apesar de enigmática, esta será, provavelmente, a primeira referência na imprensa nacional ao que acabou por ser a apresentação dos bailados *O Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* no Teatro de São Carlos, em Abril de 1918. A “festa de caridade”, cuja receita de bilheteira reverteu a favor das Madrinhas de Guerra, teve como principal promotora Helena de Vasconcelos e Sousa. Embora não haja certezas, é possível que o *Bailado do Encantamento* tenha sido uma encomenda da própria Helena;⁴ uma prática aliás semelhante à de grandes patronos como foi, por exemplo, Ida Rubinstein (1883-1960) – bailarina russa que sustentava a própria produção enquanto empresária, encomendando e patrocinando bailados a

¹ “Elegancias – Festas de caridade”, *Diário Nacional*, 19/01/1918.

² Isto é, nobreza antiga, “da velha guarda”; fiel aos princípios tradicionais.

³ O jornal *O Liberal* também deu notícia dos bailados neste mesmo dia. Cf. ANEXO 1, texto 2.

⁴ O mesmo não se poderá afirmar quanto ao bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, já que é uma criação anterior ao *Bailado do Encantamento*, com partitura da autoria de Ruy Coelho datada de 1912.

diferentes artistas onde pudesse protagonizar.⁵ Tal como nos projectos patrocinados por Ida, Helena de Vasconcelos e Sousa tomou parte no *Bailado do Encantamento* como uma das personagens principais – a Rainha – aparecendo como um nome indissociável da organização e da apresentação dos bailados no Teatro de São Carlos.

“*Gentilíssima filha*”⁶ dos marqueses de Castelo Melhor, a figura de Helena de Vasconcelos e Sousa aparece então caracterizada nos jornais de forma totalmente laudatória; como alguém que patrocinou uma “*ousada e feliz iniciativa*”⁷ que não passou despercebida aos olhos da sociedade portuguesa,⁸ e a quem até se dedicavam poemas a propósito do acontecimento.⁹ Ruy Coelho chegaria a afirmar que, depois da festa no Teatro São Carlos, o nome de Helena Castelo Melhor ficaria para sempre ligado à história da arte nacional, chegando a referir entusiasticamente que “*Helena de Castello Melhor é para este caso como o rei Luiz da Baviera para o caso Wagner*”,¹⁰ uma comparação em tudo engrandecedora, especialmente porque publicada num periódico monárquico como o *Diário Nacional*. Para Coelho, mais importante do que a *ideia* da arte era a sua *concretização*; e Helena de Vasconcelos e Sousa era, por isso mesmo, a personificação do esforço e da coragem.¹¹

Para além de Helena de Vasconcelos e Sousa, muito celebrada junto da imprensa e dos seus colaboradores, Maria da Conceição de Mello Breyner, uma das participantes dos bailados de São Carlos, recorda a sua mãe, Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner, como um dos nomes que teve influência decisiva na organização da festa dos bailados de São Carlos:

“A minha mãe tinha a mania de fazer festas de caridade, para tudo quanto há, para arranjar dinheiro para as madrinhas de guerra. Como passavam a vida lá em casa

⁵ Como por exemplo, os bailados pré-Primeira Guerra Mundial como *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) ou *Hélène de Sparte* (1912) ambos produzidos e protagonizados por Ida Rubinstein no Théâtre du Châtelet, em Paris.

⁶ Caracterização de Helena de Vasconcelos e Sousa na maior parte da imprensa que refere os Bailados do Teatro de São Carlos.

⁷ ANEXO 1, texto 76.

⁸ Cf. ANEXO 1, texto 33.

⁹ Cf. ANEXO 1, texto 69.

¹⁰ ANEXO 1, texto 38.

¹¹ “*Realmente, não basta ter genio para impôr um pensamento novo; é preciso que a possibilidade da sua exteriorização se faça, para que esse pensamento exista e persista de facto. Ora, estas “possibilidades” custam muito esforço, muita coragem, muita dificuldade a vencer. E é por isso e por experiencia propria, por saber bem como estas coisas se passam, que eu admiro o entusiasmo de tão nobre senhora.*” (ANEXO 1, texto 38).

aqueles rapazes, amigos do meu irmão Gonçalo, que era arquitecto: o Almada, o Pacheco, o Ruy Coelho, ela disse: 'Então vamos fazer uma coisa em grande, como deve ser.' Depois, como a Helena Castelo Melhor era uma pessoa que gostava muito e podia, combinou-se e fez-se. Foi a Helena quem levou tudo à cena, com aqueles cenários e fatos, que ficaram guardados no Palácio da Rosa. O espectáculo de S. Carlos foi muito em grande".¹²

As festas de caridade eram apanágio das actividades promovidas pelas elites aristocráticas e burguesas detentoras de poder económico. As apresentações dos bailados de São Carlos fazem parte de uma experiência que não pode ser desligada do contexto mais alargado da crise económica e social que então se vivia. A organização deste acontecimento empreendida por artistas e amadores atingiu proporções únicas em Portugal, onde a criação artística e a intervenção social convergiram no quadro do esforço de guerra vivido em território nacional.¹³ É nesse sentido que o nome Madrinhas de Guerra aparece várias vezes associado a este projecto.

Quando em França se tem a percepção de que a guerra iria afinal ser longa, ao contrário do que se pensara, são constituídos vários grupos que pretendem levantar a moral dos soldados isolados na frente de batalha. Uma das ideias que surgiram foi a das madrinhas de guerra. Os primeiros casos parecem ter tido um carácter eminentemente conservador e patriótico, fundamentados sobre a questão da importância da união nacional e familiar: *La Famille du Soldat*, fundado por Marguerite de Lens, em Janeiro de 1915, que contou com o apoio do Secretário-Geral dos Negócios Estrangeiros Jules Cambon, ou a obra *Mon Soldat*, que surgiu posteriormente pela iniciativa de Madame Bérard, e teve o patrocínio do ministro da guerra Alexandre Millerand (LE NAOUR 2008: 7-10). Ainda em França, surgem outras organizações com os mesmos propósitos, tais como *Marraines de la Croix Verte* ou *Marraines de la Fraternelle des Combattants Roubaisiens*. Para além do apoio governamental, as madrinhas de guerra francesas tiveram também o apoio da imprensa nacional, nomeadamente do *L'Écho de Paris* ou do *L'Homme Enchaîné*, que ofereciam espaço para que fossem divulgados pedidos de correspondência entre os soldados e as

¹² Maria da Conceição de Mello Breyner *apud* SANTOS 1993: 24.

¹³ A questão da confluência do trabalho artístico entre artistas e amadores era, de resto, uma característica assinalável das festas de caridade da época. Cf. ALVAREZ 1999: 64.

madrinhas. Mas as francesas também criaram as suas próprias publicações, como foi o caso de *La Revue des Mairaines*, jornal artesanal animado pelas M^{lles} Picard, entre 1916 e 1917, em Paris (DEMOOR, PUYMBROECK, REMOORTEL 2017: 21-38). Na Bélgica tiveram lugar movimentos semelhantes, patrocinados pela rainha Isabel da Baviera (1876-1965), através do envio de correspondência e encomendas para a frente de batalha. Mas também por Joseph de Dorlodot, que fundou a *Œuvre des Mairaines de Guerre*, juntamente com o *Bureau de Correspondance Belge*, logo em Outubro de 1914, que estava afiliada a outras iniciativas do género quer no Reino Unido, em Londres e em Cardiff, quer nos Estados Unidos da América.

O grande êxito que constituiu o contacto estabelecido entre soldados e madrinhas particularmente expressivo em França e na Bélgica, mas também no Reino Unido¹⁴ e na Alemanha,¹⁵ reflectiu, ao mesmo tempo, uma preocupação crescente quanto aos seus verdadeiros propósitos das mulheres – pois estas podiam ser espias e aproveitar as informações estratégicas fornecidas pelos afilhados. Isto fez com que se alertasse para a necessidade de se censurar a correspondência trocada entre madrinhas e afilhados. Mas esta forma de contacto prosseguiu até ao final da guerra, embora não livre de críticas (DEMOOR, PUYMBROECK, REMOORTEL 2017: 23).¹⁶

Portanto, e à semelhança do que acontecia nos outros países beligerantes, também em Portugal se procurou criar uma rede de apoio aos soldados portugueses que estavam na frente de batalha. Assim, e de uma forma particularmente inspirada no caso francês, pouco depois de ter partido o primeiro contingente português para França, em Março de 1917, foi constituída uma comissão de senhoras da aristocracia portuguesa que pretendia dar apoio moral e material ao esforço de guerra. Nesse grupo, fundado por Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner, marcaram presença a marquesa de Castelo Melhor - D. Helena Maria Ximenes, mãe de Helena Vasconcelos e Sousa - bem como a Condessa de Penalva de Alva, ou Maria de Jesus de Sousa Holstein de Ornelas. Apesar de as Madrinhas de Guerra portuguesas não se

¹⁴ Cf. ANEXO – IMAGENS 3, fig. 1.

¹⁵ A título de exemplo, veja-se o caso da adolescente alemã Piete Kuhr que estabeleceu correspondência com vários soldados alemães. Cf. PROCTOR 2010: 98-99.

¹⁶ A acção das madrinhas de guerra enquanto instrumento para levantar a moral dos soldados foi mote para dissensões. Se por um lado, as madrinhas de guerra eram louvadas, por outro lado muitos acusavam-nas de terem interesses duvidosos, nomeadamente sexuais. Cf. GRAYZEL 1997: 70-75.

encontrarem registadas oficialmente,¹⁷ Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner afirma, em entrevista ao jornal *O Dia* de 29 de Abril de 1917, que a obra das Madrinhas de Guerra estava associada à Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra,¹⁸ da qual tinha sido uma das fundadoras. Sendo condessa de Mafra, pelo casamento com Tomás de Mello Breyner, antigo médico da Casa Real, Sophia fazia parte do círculo da elite aristocrática lisboeta que tomava iniciativa em obras de beneficência de cariz monárquico e católico. Segundo a mesma entrevista ao jornal *O Dia*, terá sido então junto de Maria de Jesus Ayres d’Ornellas que Sophia de Mello Breyner conseguiu aliar a obra das Madrinhas enquanto auxiliar à Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra.

Vários jornais noticiaram desde logo a constituição das Madrinhas de Guerra. Em entrevista ao *Século*, a 18 de Abril de 1917, Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner dava conta da origem desta organização, definindo-a enquanto promotora de um dever de mulher, indispensável quer para o país quer para os soldados portugueses em combate. E explicava então qual o papel das madrinhas:

*“Mais simples é ainda a missão da madrinha: deverá escrever [ilegível] pelo menos, uma vez por semana, ao seu afilhado, palavras de consoladora esperança de fé na vitória, e notícias dos seus; deverá, dentro das suas posses, fornecer-lhes tudo quanto ele careça de mais necessario á sua vida de combatente, e servir, entre ele e os seus, de medianeira, de interprete das suas vontades e protetora da sua familia. As nossas associadas, quando, por falta de meios, se vejam privadas de poderem socorrer os seus afilhados, participal-o-hão á comissão fundadora, para que esta vá em seu auxilio.”*¹⁹

O principal objectivo das Madrinhas de Guerra seria então o de estabelecer um contacto regular entre os soldados da frente e as mulheres que ficavam no país.

¹⁷ Após uma pesquisa pelo arquivo do Governo Civil de Lisboa (GCL), disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) – necessariamente superficial, já que a informação do GCL não se encontra, até ao momento, tratada arquivisticamente – não conseguimos encontrar nenhuma menção à designação Madrinhas de Guerra no *Livro de Registo das Instituições de Beneficência legalmente estabelecidas no Districto de Lisboa*. Este livro regista os nomes de instituições de beneficência feminina do contexto da Grande Guerra, tais como a Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra e a Cruzada das Mulheres Portuguesas. Em anexo, transcrevemos uma tabela com as designações das instituições legais registadas entre os anos de 1916 e 1918 (anos referentes à participação de Portugal na Grande Guerra), patente no *Livro de Registo* mencionado. Cf. ANEXO 5.

¹⁸ Cf. ANEXO 3, texto 5.

¹⁹ ANEXO 3, texto 4.

Através de correspondência, a madrinha procuraria atenuar a solidão e tristeza do afilhado ao dar notícias do país, enviando-lhe também agasalhos, tabaco e jornais; enfim, a madrinha personificava um raio de esperança no quotidiano sombrio e trágico do soldado em combate. É nesse sentido que surgem bastantes artigos na imprensa portuguesa a dar notícia da actividade das Madrinhas de Guerra, bem como a identificar os seus membros e respectivos cargos.²⁰

O sucesso destas Madrinhas - aristocráticas, monárquicas e católicas - levou a que outras instituições utilizassem a ideia; foi o caso da Sociedade da Cruz Branca de Coimbra, que em Maio do mesmo ano promovia a inscrição de madrinhas de guerra, sob o argumento de que assim se empreendia uma batalha em dupla frente – a do combatente - o “*que luta*” - e a da madrinha - a “*que sofre*” (MOURA 2013b: 479). Também a Cruzada das Mulheres Portuguesas, instituição republicana feminina de auxílio durante a guerra, criou depois o departamento dos Afilhados de Guerra, ligado à comissão de Assistência aos soldados e que, em Fevereiro de 1918, já contava com 9.000 soldados inscritos.²¹

A literatura da época dava conta deste tipo de actividade, atestando como o papel das madrinhas estava presente no quotidiano dos soldados portugueses da Grande Guerra. É neste contexto que, de uma forma didáctica, a pequena peça de teatro *Madrinha de Guerra*, de Alfredo de Freitas Branco, datada de 1919, abordava a acção das madrinhas:

“[...]”

Conceição – *E partes...*

Antonio – *De madrugada... E aceitas o afilhado?*

Conceição – *Interessas-te por êle? Fazes gosto em que tome êsse encargo?*

Antonio – *Era uma prova de amizade que muito me agradeceria (baixo) e uma prova de que me não queres mal...*

Conceição – *(sem hesitar) Aceito. Quais são os meus deveres para com o afilhado?*

Matilde – *Bravo!*

Helena – *Bravo! Olha: - costurar, escrever, receber cartas, recados para a família e da família, mil nadas que fazem muito... [...]*²²

²⁰ Cf. ANEXO 3, texto 3 e texto 8.

²¹ Cf. ANEXO 3, texto 19.

²² BRANCO 1919: 22-23.

No livro *Cartas às Madrinhas de Guerra*, publicado em 1929, Afonso do Paço prestara uma clara homenagem ao papel desempenhado pelas madrinhas durante a Grande Guerra: o autor sublinhava a força moral que tinham dado aos soldados portugueses, por elas ligados ao mundo nos horrores do campo de batalha através das “*cartas carinhosas [que] insuflaram vida a uma vida que se extinguia e definhava*” (PAÇO 1929: 178). Louvando a acção das madrinhas de guerra, Afonso do Paço afirmava que muitas das condecorações de bravura dadas aos soldados tinham tido origem no apoio das madrinhas, sublinhando assim a importância da participação feminina na guerra que, na retaguarda, tinha sido igualmente imprescindível à vitória dos aliados (PAÇO 1929: 58-59).

No jornal republicano *A Manhã*, de 9 de Maio de 1917, tecem-se elogios a estas Madrinhas, dizendo-se indispensáveis à luta dos soldados devido ao carácter afectivo e valor poético da sua actividade. Mas o sucesso do empreendimento das Madrinhas de Guerra de Sophia Burnay de Mello Breyner foi também alvo de duras críticas por sectores da opinião pública. No mesmo jornal, deixa-se também um alerta ao apontar para o perigo da catequização do soldado por parte das madrinhas – sentimento anticlerical bem patente na facção republicana da época.²³ Isto era, segundo o jornalista, inteiramente lamentável e nefasto para o ânimo do combatente fragilizado e, por isso, mais permeável a doutrinação religiosa. Outras vozes republicanas se levantaram contra a obra das Madrinhas, considerando-a como uma instituição de “*pseudo-beneficência*”,²⁴ acusando assim os seus membros de enviarem rosários, medalhas de santos, e outros “*amuletos fanáticos*” aos soldados em batalha (MOURA 2013b: 479).

Mas nem só da relação entre madrinha/afilhado tratava a instituição das Madrinhas de Guerra. Em entrevista ao *Século*, de 18 de Abril de 1917, Sophia Burnay de Mello Breyner menciona também a promoção de eventos públicos, contando como então estava a ser organizado um dos primeiros: um mercado regional na Academia de Belas Artes; seriam também posteriormente promovidas festas de arte, espectáculos

²³ “O sector intervencionista [...] estabelecia uma relação de continuidade entre a desejada guerra contra a Alemanha e o movimento revolucionário de 5 de Outubro de 1910. Não aceitava, por isso, estar do mesmo lado dos representantes da Igreja Católica ou dos monárquicos, preferindo isolar opositores – a Igreja Católica continuava a ser o principal adversário – remetendo-os para o campo germanófilo.” (MOURA 2006: 41-42).

²⁴ ANEXO 3, texto 7.

de teatro ou de animatógrafo como forma de angariar fundos para as Madrinhas de Guerra e para a respectiva acção junto dos soldados portugueses, como iremos ver adiante.

Antes da apresentação dos bailados de São Carlos em Abril de 1918, já o nome das Madrinhas de Guerra tinha aparecido em grande destaque num outro evento de contornos muito semelhantes. Como já referimos anteriormente, depois das apresentações de Dezembro de 1917, no Coliseu dos Recreios, a 2 e 3 de Janeiro de 1918 os Ballets Russes apresentavam-se então no Teatro de São Carlos para novamente dançarem os seus bailados, cuja receita desta vez revertia a favor das Madrinhas de Guerra. A 28 de Dezembro, *O Século* dá notícia desta festa organizada por uma das “*mais simpáticas instituições patrióticas*”.²⁵ A 1 de Janeiro de 1918, o jornal *A Vanguarda* também referia o acontecimento, a ter lugar nos dias seguintes, no teatro então cedido pelo Ministro da Instrução, referindo que os bilhetes estavam quase esgotados, e dando conta do nome da sua promotora:

“[...] como ninguém ignora, á frente d’esta instituição está uma senhora illustre, a sr^a D. Sofia de Mello Breyner, e tem prestado enormes serviços, pois é já longa a lista de remessas para os nossos soldados, em agasalhos, medicamentos, etc. [...]”²⁶

Conforme se pode verificar a partir do exemplar do programa de Janeiro de 1918, guardado no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, os espectáculos dos Ballets Russes foram organizados pela “*Comissão das Madrinhas de Guerra*”, e apresentaram-se *Schéhérazade* e *Carnaval*, já realizados no Coliseu dos Recreios, bem como *Les femmes de bonne humeur* e *Le Festin*.²⁷ A 3 e 4 de Janeiro, o jornal *Diário Nacional* dava conta das presenças no Teatro de São Carlos, referindo, entre muitos outros, os nomes das marquesas de Castelo Melhor, de Lavradio, de Ficalho, de Sousa e Holstein, bem como das condessas de Penalva de Alva e de Castelo Mendo. E, evidentemente, de Sophia Burnay de Mello Breyner, principal promotora das Madrinhas, acompanhada pelas suas filhas.²⁸ A assistência foi, ao que parece,

²⁵ ANEXO 3, texto 10.

²⁶ ANEXO 3, texto 13.

²⁷ Cf. ANEXO – IMAGENS 3, figs. 2.1., 2.2., 2.3., 2.4., 2.5., 2.6., 2.7. e 2.8.

²⁸ Cf. ANEXO 3, texto 17.

muito concorrida; para além de “*toda a Lisboa elegante e aristocratica*” a marcar presença, *O Século* faz ainda referência à presença do chefe de Estado, Sidónio Pais (1872-1918), no camarote presidencial,²⁹ o que confirma a relevância mediática do acontecimento.³⁰

A 16 de Março de 1918, o *Diário de Notícias* publicava o registo de contas da organização Madrinhas de Guerra a contar desde Outubro de 1917, artigo que é revelador do tipo de actividade empreendida pela organização: listas de subscrição para agasalhos dos soldados, festas promovidas em Cascais, uma sessão de animatógrafo ou récita promovidas no Teatro Politeama, entre outras iniciativas. Juntamente com a contabilidade, é também publicada uma carta, dirigida à presidente das Madrinhas de Guerra, a propósito da receita das récitas dos Ballets Russes realizadas em Janeiro. Assinada por Eduardo João Burnay, irmão de Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner, este conclui que as despesas superaram os lucros, e acrescenta:

*“Lastimando profundamente que este esforço, coadjuvado com a boa vontade de tantos e particularmente do governo, não tenha trazido um resultado positivo para a benemerita associação das “Madrinhas de Guerra.”*³¹

A experiência dos Ballets Russes no Teatro de São Carlos acabou por não surtir os efeitos esperados para a angariação de fundos. Apesar disso, não parece ter havido encargos para a organização, já que Eduardo João Burnay refere que tomou o défice a seu cargo. A propósito da publicação da carta, no mesmo artigo do *Diário de Notícias* faz-se depois um apelo às mulheres portuguesas a juntarem-se à causa das Madrinhas de Guerra, devendo elas pedir um afilhado através de correspondência que deveria ser enviada para a Rua São João dos Bem-Casados, nº179, residência de Sophia Burnay de Mello Breyner.

Mas o relativo falhanço do evento de Janeiro de 1918 não impediu a realização de outras actividades similares no âmbito da organização das Madrinhas de Guerra. É

²⁹ Cf. ANEXO 3, texto 16.

³⁰ No Reino Unido, por exemplo, tanto a Família Real britânica, como outras famílias reais – nomeadamente a portuguesa – tinham também o costume de assistir a espectáculos de beneficência durante a guerra. Cf. COLLINS 1998: 52-57.

³¹ ANEXO 3, texto 20.

neste contexto que, uns meses depois, em Abril, são apresentados o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, naquilo que a *Ilustração Portuguesa* considera que foi uma “*idéa generosa [...] [de] fornecer às madrinhas de guerra os recursos indispensáveis para se desempenharem na sua missão junto dos nossos valentes e heroicos soldados...*”³²

3.2. Os artistas e os amadores participantes

Embora as primeiras menções na imprensa sejam discretas,³³ o *Diário Nacional* foi, como vimos, o primeiro periódico a dar conta dos preparativos para a festa. A 27 de Janeiro de 1918, o mesmo jornal anunciava o início dos ensaios para os bailados, a ter lugar no Palácio da Rosa, residência de Helena de Vasconcelos e Sousa e da família Castelo Melhor. Não podemos deixar de ter em conta a rapidez com que, após a presença dos Ballets Russes em Lisboa, se organizou uma iniciativa que envolveu tanta gente. É difícil confirmar se os preparativos desta festa não estariam já em marcha antes da chegada dos russos a Portugal. No entanto, tudo indica que foi a apresentação dos bailados de Diaghilev que de facto impulsionou este acontecimento, segundo também testemunha a imprensa nacional.³⁴ Praticamente duas semanas depois de a companhia de Diaghilev se ter exibido no Teatro de São Carlos, Helena de Vasconcelos e Sousa uniu esforços em várias frentes para que se realizasse uma festa que iria ficar, segundo a imprensa mais entusiasta, “*marcada a letras de ouro nos annaes da arte e do mundanismo como uma manifestação de excepcional brilhantismo.*”³⁵ Esta ligação entre arte e mundanismo verificou-se na aliança dos melhores artistas modernos portugueses com as raparigas e os rapazes da aristocracia que assim “*brasonaram*”³⁶ a sua ociosidade com vista à comemoração e, finalmente, à consagração da arte portuguesa num dos principais palcos de Lisboa.

A questão do patrocínio e a participação aristocrática não é de menor importância, já que, para além de “*redimirem e brasonarem a própria ociosidade*” numa experiência de arte, legitimavam a experiência artística modernizadora

³² ANEXO 1, texto 96.

³³ Cf. ANEXO 1, texto 3.

³⁴ Cf. ANEXO 1, texto 57 e texto 96.

³⁵ ANEXO 1, texto 31.

³⁶ ANEXO 1, texto 98.

encabeçada pelos artistas intervenientes: o pintor e arquitecto José Pacheko (1895-1934), o arquitecto Raul Lino (1879-1974), o compositor Ruy Coelho (1889-1986) e o artista José de Almada Negreiros (1893-1970). A escolha de jovens artistas de diferentes áreas é, de resto, reveladora da vontade de renovação da cena artística portuguesa. Em entrevista, José Pacheko relembra como Helena de Vasconcelos e Sousa foi acusada de *futurista* por ter chamado a si novos artistas. Pacheko defende a acção de Helena, argumentando que todas as artes plásticas estão intimamente ligadas, concluindo assim que os bailados são a manifestação de arte mais completa porque consegue englobar diversas vertentes, atraindo muitas outras expressões artísticas como a música, a escultura ou até mesmo a arquitectura.³⁷

A questão da dança moderna entendida como uma manifestação artística renovada, globalizante na sua expressividade, está aqui patente; da mesma maneira, a influência dos Ballets Russes e da obra de arte totalizadora por que ficaram conhecidos.³⁸ À semelhança da companhia de Diaghilev, também nos bailados portugueses de São Carlos se investiu numa ideia agregadora das diferentes áreas artísticas. No *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, a música, os cenários e os figurinos são tidos como partes constituintes de um todo. Tal como Pacheko, Ruy Coelho, em entrevista ao *Diário Nacional*, demonstra bem a consideração pelos elementos que constituem e complementam a obra musical – posicionando assim claramente a música como uma etapa primeira da criação de um bailado:

*“Tendo o bailado uma forma musical, pois n’elle a coreographia e decors devem ser concebidos dentro da concepção musical, é inteiramente indispensavel que o choreographo e o architecto sejam artistas completos, possuidores da melhor sensibilidade audictiva, sem o que a obra não resultará perfeita.”*³⁹

Para demonstrar a completude artística do projecto dos bailados de São Carlos, Coelho ensaia uma breve análise do trabalho dos seus colegas José Pacheko, Raul Lino e Almada Negreiros, bem como de Martinho Nobre de Mello, autor do poema em que foi inspirado *O Bailado do Encantamento*. De forma encomiástica, Ruy Coelho tece

³⁷ Cf. ANEXO 1, texto 93.

³⁸ Cf. *supra*, capítulo 2.1..

³⁹ ANEXO 1, texto 38.

elogios em várias frentes: Pacheko, “*artista genial*” que n’*A Princesa dos Sapatos de Ferro* “*resolve o problema da correlação do som e da côr*”; Raul Lino, que “*possue uma cultura esthetica notavel*”, realizou *décors* e cenários “*como nunca se fizeram em Portugal com tão justo sentido musical*”; Almada Negreiros é visto aqui como um promissor coreógrafo, que possui “*uma rythmica forte e jovem*”; e, por fim, Martinho Nobre de Mello, autor de “*inteligencia notavel*”.⁴⁰

Almada Negreiros, em entrevista ao jornal *O Dia*, sublinha por seu turno a relevância da festa de arte⁴¹ do Teatro de São Carlos: “*pelo sentido aristocrático*”,⁴² do qual fazem parte a promotora e os bailarinos amadores. Aliás, a primeira menção ao acontecimento, publicada no *Diário Nacional*, faz referência, como vimos, desde logo ao teor da festa, para a qual estaria convidado “*tudo quanto há de mais distincto na aristocracia vieille-roche*”.⁴³ Este é um dos aspectos mais curiosos da realização dos bailados portugueses: para além do patrocínio financeiro da aristocracia portuguesa, há igualmente uma vontade dessa elite em participar efectiva e activamente enquanto intérpretes amadores. A *Ilustração Portuguesa* acabaria por caracterizá-los como

“[...] *efebos de lenda e [...] crianças ageis e requebradas como avesinhas [...]* que envolviam também a idéa generosa que originou o cometimento: fornecer às *madrinhas de guerra os recursos indispensáveis para se desempenharem na sua missão junto dos nossos valentes e heroicos soldados.*”⁴⁴

Em entrevista ao jornal *A Situação*, José Pacheko refere que o sucesso que Almada Negreiros obteve com o seu trabalho coreográfico se deveu ao desempenho de amadores que “*apenas levavam como bagagem coreografica a intuição*”.⁴⁵ Há aqui uma ideia de rejeição da dança tradicionalista, académica, que, nas palavras de Pacheko, viciava os profissionais, “*eivados dos vicios ancestraes de maus educadores*”.⁴⁶ Pacheko chega a afirmar nesta mesma entrevista que “*o melhor artista*

⁴⁰ ANEXO 1, texto 38.

⁴¹ Denominação comum dos acontecimentos públicos a que estavam associadas ocasiões de criação artística, geralmente com uma finalidade benemérita.

⁴² ANEXO 1, texto 33.

⁴³ ANEXO 1, texto 1.

⁴⁴ ANEXO 1, texto 96.

⁴⁵ ANEXO 1, texto 93.

⁴⁶ ANEXO 1, texto 93.

é aquele que representar menos, fazendo esquecer o artifício”,⁴⁷ uma ideia em consonância com o gosto da espontaneidade na representação - bem ilustrado na época, como já vimos, por intérpretes como Isadora Duncan.⁴⁸ Para Ruy Coelho, os bailarinos amadores destes bailados materializavam a sua música em *“passos e rythmos que mais [pareciam] sonhos”*,⁴⁹ sublinhando que organizar uma tão grande e complexa festa de arte, com tanta gente envolvida numa criação artística original, não era habitual entre nós. Segundo Coelho, uma *“tão seria responsabilidade d’arte”* traria aos seus participantes entusiastas *“novos títulos de nobreza d’alma”*.⁵⁰

As entrevistas dos artistas participantes nos bailados de São Carlos são reveladoras, de resto, de uma concepção de espiritualidade e de simbolismo da arte. Existe uma vontade de legitimar a arte moderna – aqui, a dança – enquanto expressão da interioridade e individualidade do artista, e não será por acaso que Almada Negreiros, Ruy Coelho ou José Pacheko recorrem sempre a palavras como *“intuição”*, *“alma”*, *“sonhos”* nas suas entrevistas. Para além disso, parecem querer provocar uma discussão actualizada da arte na esfera pública, insistindo em questões acerca da criação artística em Portugal. Pacheko ilustra muito bem, aliás, esta visão renovada da arte numa resposta que dá num tom sentencioso, e muito crítico no que respeita à prática desactualizada dos artistas mais velhos, ao dizer que a maioria dos artistas tinha uma visão *errada* da arte.⁵¹

Esta vontade de renovação artística que caracteriza os bailados de São Carlos leva-nos de novo à entrevista a Almada Negreiros, publicada em Março n’*O Dia*, onde o artista menciona a *“intenção de Arte”*⁵² do acontecimento, sobretudo pela participação de novos artistas portugueses. Que resultou, segundo ele, num *“esplêndido espectáculo de arte jovem e enobrecida”*,⁵³ festa de caridade que caracterizava como uma alta intenção nobre, qualidade que, para ele, se traduzia em múltiplas frentes: tanto pela excelência da criação artística, devido ao trabalho colectivo de artistas de topo; como pela participação activa – através do patrocínio e

⁴⁷ ANEXO 1, texto 93.

⁴⁸ Cf. *supra*, capítulo 2.1..

⁴⁹ ANEXO 1, texto 38.

⁵⁰ ANEXO 1, texto 38.

⁵¹ Cf. ANEXO 1, texto 93.

⁵² ANEXO 1, texto 33.

⁵³ ANEXO 1, texto 33.

da interpretação - de personalidades da elite aristocrática portuguesa; mas também - e talvez sobretudo – por causa da finalidade benemérita do cometimento.⁵⁴

Segundo Almada, é curioso constatar como a união das elites artística, cultural e social é reveladora de um outro factor preponderante na realização desta festa de arte do Teatro de São Carlos. Para além do apoio à organização das Madrinhas de Guerra e do inerente valor patriótico e moralizador em contexto da participação portuguesa na guerra, o carácter nacionalista deve ser também tido em consideração. Num período em que grande parte da criação apresentada nos palcos portugueses provinha de traduções ou de espectáculos estrangeiros, o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* dão corpo a uma vontade de criação de espectáculos portugueses. Para Ruy Coelho, esta festa de arte foi, acima de tudo, “*uma verdadeira festa para a boa arte nacional*”:

*“Na minha opinião, esta Festa d’Arte é incontestavelmente uma verdadeira festa para a boa arte nacional, pois ella irá affirmar o facto importantissimo de como hoje em Portugal se póde conseguir a creação d’uma obra que exige a colaboração de varios elementos que tenham uma sensibilidade moderna, tão rica e tão forte, quanto a das actuaes gerações que hoje, mais precisamente, lá fóra, marcam o estado actual da civilização europeia, mostrando finalmente como nós passámos do triste papel de nada crear, e sómente tudo imitar, repetindo, traduzindo, adaptando.”*⁵⁵

Ruy Coelho revela aqui um claro posicionamento nacionalista, sublinhando sobretudo a novidade de o empreendimento ser efectivamente uma criação portuguesa original que resultou da “*colaboração de vários elementos*” com “*sensibilidade moderna*”, tal como era feito “*lá fora*”, na moderna civilização europeia. Coelho louva a figura promotora de Helena de Vasconcelos e Sousa, remetendo os dois bailados apresentados no Teatro de São Carlos para o estatuto de “*documento[s] da valiosa modalidade do Novo Genio Luzo, inventivo e profundo como sempre.*”⁵⁶

Esta questão levantada por Ruy Coelho é, na verdade, um factor a assinalar, sobretudo no momento sensível que então se vivia em Portugal. Apresentados pela primeira vez a 10 de Abril de 1918, é importante recordar que as representações do

⁵⁴ Cf. ANEXO 1, texto 33.

⁵⁵ ANEXO 1, texto 38.

⁵⁶ ANEXO 1, texto 38.

Bailado do Encantamento e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* tiveram lugar no dia seguinte à tragédia da Batalha de La Lys, confronto onde morreram centenas de soldados portugueses e milhares foram feitos prisioneiros, o que justificaria, mais ainda, a organização desta festa de “*boa arte nacional*” em homenagem e auxílio ao sacrifício dos portugueses numa guerra terrível. Mas José Pacheko parece posicionar-se num espectro contrastante quanto à utilidade da festa de arte do Teatro de São Carlos, já que destaca o carácter *escapista* deste acontecimento artístico, afirmando que “*n’este momento atrabiliario que passa, hora de indecisões de Dôr, o povo precisa esquecer a vida*”.⁵⁷ Os dois artistas revelam, assim, posições contrárias quanto ao significado desta festa no contexto da tragédia da guerra - glorificação vs evasão - o que constitui um interessante confronto de preocupações artísticas e políticas originadas pelo mesmo acontecimento, dando assim um vislumbre do que poderão ter sido as diferentes motivações dos vários participantes dos bailados.

Depois da experiência dos Ballets Russes em Lisboa uns meses antes, o jornal *A Situação* afirmava que “*era natural o desejo de tentar um espectáculo do mesmo genero organizado por gente portugueza*.”⁵⁸ Por isso mesmo, a abundância de notícias sobre os dois bailados portugueses na imprensa é reveladora da importância que se deu ao acontecimento. Essa atenção explica-se em parte explica-se precisamente pela novidade e entusiasmo por um cometimento artístico *português* desta envergadura; no dia seguinte à primeira apresentação, *O Século* fazia referência ao espectáculo que se vira realizado “*por gente nossa*”.⁵⁹ A 12 de Abril, o *Diário Nacional* destacava a composição musical de Ruy Coelho, cujo objectivo parecia o “*de promover o renascimento da musica essencialmente portugueza*”.⁶⁰ Ainda a propósito dos bailados, José Pacheko dizia como estes foram resultado de “*idéas absolutamente sãs, verdadeiramente portuguezas*”, um contraponto aos “*defeitos e qualidades decadentes*” da arte portuguesa – de que, segundo ele, o fado seria um exemplo. Pacheko pretendia, assim, dar primazia ao “*património heroico, grandioso do nosso paiz, o motivo simultaneamente forte e emotivo*”.⁶¹

⁵⁷ ANEXO 1, texto 93.

⁵⁸ ANEXO 1, texto 95.

⁵⁹ ANEXO 1, texto 57.

⁶⁰ ANEXO 1, texto 63.

⁶¹ ANEXO 1, texto 93.

Tendo sido a festa para o Teatro de São Carlos organizada, como vimos, com fins beneméritos em auxílio da obra das Madrinhas de Guerra, é importante ter em conta o preço dos bilhetes em venda. A 16 de Fevereiro de 1918, o *Diário Nacional* publicava os valores dos diferentes lugares disponíveis: as frisas a 20\$00; os camarotes de 1ª ordem a 25\$00; os camarotes de 2ª ordem a 15\$00; os camarotes de 3ª ordem a 10\$00; as torrinhãs a 6\$00; e, por fim os *fauteuils*, a 4\$00.⁶² Será talvez útil apresentar um quadro comparativo entre os preços dos bilhetes de 1918 correspondentes aos valores de 2017, bem como os preços dos lugares para as apresentações dos Ballets Russes de 2 e 3 de Janeiro no mesmo teatro:

Tabela 1 – PREÇOS PARA AS RÉCITAS DOS BALLETS RUSSES A 2 E 3 DE JANEIRO DE 1918. PREÇOS DOS BILHETES PARA AS RÉCITAS DOS BAILADOS DO TEATRO DE SÃO CARLOS EM ABRIL DE 1918 (em escudos) E RESPECTIVA CORRESPONDÊNCIA PARA VALORES DE 2017 (em euros).⁶³

	Ballets Russes (Janeiro 1918)	Bailados de São Carlos (Abril 1918)	Correspondência para valores de 2017
Camarotes 1ª ordem	50\$00 e 30\$00	25\$00	125,10€
Frisas	40\$00 e 25\$00	20\$00	100,10€
Camarotes 2ª ordem	30\$00 e 20\$00	15\$00	75,00€
Camarotes 3ª ordem	15\$00 e 10\$00	10\$00	50,00€
Torrinhãs	10\$00 e 8\$00	6\$00	30,00€
Fauteuils	3\$00	4\$00	20,00€

Os dados apresentados na **Tabela 1** ajudam-nos a perceber que os valores dos bilhetes dos Ballets Russes acabaram por ser superiores aos dos bailados apresentados em Abril, o que se compreenderá devido à despesa que certamente requeria toda a organização dos espectáculos de uma das companhias estrangeiras mais conceituadas na época. Mas será também significativo comparar os valores dos bilhetes com alguns

⁶² Cf. ANEXO 1, texto 11.

⁶³ Conversão dos valores feita através de dados provenientes de LAINS 2006 e do Instituto Nacional de Estatística, disponível em <https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ipc>, consultado a 2/03/2019. Um agradecimento especial à Profª Doutora Susana Münch Miranda (Universidade Católica Portuguesa – Lisbon School of Business & Economics) pela ajuda na construção desta tabela comparativa.

salários da época: aos 20\$00 das frisas corresponderiam aproximadamente 26 dias de trabalho de um carpinteiro, ou 53 dias de trabalho de um trabalhador não especializado.⁶⁴ Estes dados ajudam-nos a compreender como a festa dos bailados estava, antes de mais, preparada para um público selecto, com poder de compra, conforme atesta a lista da assistência da primeira récita publicada no *Diário Nacional* a 11 de Abril.⁶⁵ No entanto, o sucesso da primeira (10 de Abril) e da segunda récita (19 de Abril) levou a que, finalmente, se fizessem meios preços a 21 de Abril, terceira e última data de apresentação dos bailados.⁶⁶

E tal como acontecera com o evento dos Ballets Russes a favor das Madrinhas de Guerra em Janeiro,⁶⁷ a 11 de Maio de 1918 o *Diário Nacional* fazia publicar as contas dos bailados patrocinados por Helena de Vasconcelos e Sousa:

*“Esta instituição [Madrinhas de Guerra] recebeu da senhora D. Helena de Vasconcellos e Souza – (Castello Melhor) a quantia de 2:000\$000 reis, proveniente das recitas dos bailados que se realisaram em S. Carlos no mez d’abril e 550\$000 réis da venda dos programmas amavelmente offerecidos pelo sr. Pedro Bordallo Pinheiro.”*⁶⁸

Ficamos assim a saber que a receita total chegou aos 2.000\$00, o que corresponde aproximadamente a 10.000€ em valores de 2017. Também a venda dos belos programas, impressos a cores, a 50\$00 cada (SANTOS 1984: 11), rendeu 550\$00 (correspondentes a 2.750€ em 2017), o que demonstra como foi um complemento importante para a recolha de fundos no âmbito deste acontecimento – e, feitas as contas, a festa rendeu então 2.550\$00, cerca de 12.750€ em moeda actual.

Receita considerável de uma festa que terá resultado num dos mais elevados donativos feitos às Madrinhas de Guerra; para isso, basta ter em consideração o relatório de contas publicado no *Diário de Notícias* de 16 de Março de 1918, onde o valor total das receitas da instituição referente ao intervalo de Outubro de

⁶⁴ Os valores salariais a que aqui nos reportamos datam de 1910, já que não conseguimos encontrar dados mais recentes nas fontes consultadas.

⁶⁵ Cf. ANEXO 1, texto 56.

⁶⁶ Terá sido nesse dia que Sarah Affonso, futura mulher de Almada Negreiros, assistiu juntamente com umas amigas no “galinheiro”, como mais tarde recordaria. Cf. NEGREIROS 1985: 47.

⁶⁷ Cf. ANEXO 3, texto 20.

⁶⁸ ANEXO 3, texto 22. A mesma notícia foi publicada no jornal *O Dia*, a 13/05/1918.

1917/Março de 1918 foi inferior⁶⁹ ao que se auferiu com a angariação resultante de apenas três récitas dos bailados promovidos por Helena de Vasconcelos e Sousa.

Ao contrário da experiência dos Ballets Russes em Janeiro, cujo propósito benemérito para as Madrinhas se viu anulado por défice, a angariação de fundos para a mesma instituição em Abril de 1918 foi, portanto, alcançada com sucesso. A festa de apresentação do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* no Teatro de São Carlos acabou por ser muito concorrida pela sociedade lisboeta – e a este facto não são alheios a expectativa e divulgação promovidas pela imprensa, como iremos ver de seguida.

⁶⁹ Cerca de 2.056\$00. Cf. ANEXO 3, texto 20.

3.3. Os elementos artísticos

Na sequência da presença dos Ballets Russes em Lisboa uns meses antes, o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* foram divulgados na imprensa como parte de um episódio significativo da modernidade artística portuguesa. Neste contexto, era expectável que estes bailados nacionais procurassem articular-se com uma vontade de inovação, a par das experiências animadas pelos modernistas portugueses nas revistas *Portugal Futurista* ou *Orpheu* (ABREU 2016: 53).

Sendo a análise dos dois bailados baseada unicamente na documentação que nos chegou, trata-se de uma tarefa necessariamente lacunar que inviabiliza uma visão mais próxima das dinâmicas internas do acontecimento. Isto porque são os registos jornalísticos ou as crónicas os documentos que mais elementos fornecem quanto ao teor estético dos bailados em questão e que, por isso mesmo, devem ser considerados com algum distanciamento crítico.

Ao contrário do que foi sendo divulgado na época, os bailados portugueses acabaram por não constituir experiências propriamente modernistas, mas sim mais próximas de uma estética “neo-romântica” (FERREIRA 2014: 439), simpatizantes de uma lírica simbolista que, aliás, caracterizava alguns dos espectáculos teatrais portugueses da época (MOREIRA 2015: 167). As suas evocações de ambientes oníricos, bem como uma síntese que amalgamou imaginários gregos e medievais de autênticas fábulas dançantes, inscrevem-nos muito mais num legado do que num momento de ruptura artística. No entanto, é certo que estes bailados estavam vinculados aos movimentos da vanguarda portuguesa, quanto mais não fosse pela presença dos próprios artistas que neles participaram.

3.3.1. Argumentos

3.3.1.1. Do *Bailado do Encantamento*

A partitura do *Bailado do Encantamento* parte de um poema original de Martinho Nobre de Melo (1891-1985), conhecido jornalista, intelectual e político¹ da época. É também provável que a música deste bailado contenha um aproveitamento

¹ Ministro da Justiça entre Março e Maio de 1918.

de outras composições da autoria de Ruy Coelho, nomeadamente da *suite* para piano *Bouquet*, de 1911 (ABREU 2016: 54). A coreografia foi assegurada por Almada Negreiros (1º acto) e por Louis Symonoff² (2º acto), sendo que os cenários e figurinos estiveram a cargo de Raul Lino.

A leitura do argumento do bailado, publicado no programa, evidencia uma longa e detalhada descrição das cenas, da atitude e da movimentação das personagens em palco. Este programa é, aliás, uma das principais fontes de informação acerca da sequência e das partes em que se constitui a encenação propriamente dita, e é por isso mesmo digno de nota.³

Ao levantar-se o pano, vê-se Branca Açucena⁴ entregue melancolicamente aos seus pensamentos sobre o Poeta,⁵ objecto da sua paixão sofrida e não correspondida. Assim principia o primeiro acto. Depois, a entrada da Princesinha Eulália⁶ que dedilha as harpas em palco, envolve num ambiente musical a entrada das hostes de Damas da Corte, das Escravas, Gentis-homens e de muitas outras personagens, entre as quais a Fada dos Presságios Negros;⁷ entra, por fim, a Rainha,⁸ rodeada das suas Damas e das Tocadoras de Harpa que acentuam uma ambiência verdadeiramente palaciana. Todos esperam pelos Cavaleiros⁹ que partiram à procura da felicidade.

O momento da chegada dos Cavaleiros é pautado pela declamação de parte do poema de Martinho Nobre de Melo. Versos ancorados numa gramática romântica, com recurso à exortação do sentimento e das palavras absolutas, os Cavaleiros contam assim as aventuras e dificuldades por que passaram na demanda da felicidade. Todos choram o seu falhanço: o primeiro, porque procurou a felicidade por meio da Glória; o segundo, através da Luxúria; e o terceiro, pela Riqueza.

Surge então a figura do Poeta, que exalta a Beleza como única forma de atingir a verdadeira felicidade: longe do quotidiano, da crueza da realidade, o artista tem de refugiar-se na sua torre de marfim, para assim conseguir cumprir a sua principal

² Desconhece-se informação sobre a sua vida.

³ Cf. ANEXO 2.

⁴ Interpretada por Maria da Luz de Mello Breyner.

⁵ Interpretado por Henrique Gonçalo de Mello Breyner.

⁶ Interpretada por Maria da Conceição de Mello Breyner.

⁷ Interpretada por Maria Emília de Vasconcelos e Sousa.

⁸ Interpretada por Helena de Vasconcelos e Sousa.

⁹ Interpretados por Afonso de Bragança, Ayres de Mascarenhas Valdez Pinto da Cunha e José Thomaz de Mello Breyner.

missão enquanto ser humano: a criação. Branca Açucena, apaixonada pelo Poeta, tenta contrapor a sua própria visão: a de que a felicidade é encontrada através do Afecto. O Poeta parece ficar sujeito ao encanto de Branca Açucena, e tenta então renunciar à sua “*chimera de artista*” e respectiva ânsia criadora, proferindo a longa “Balada da Renúncia”.

Mas a paixão do Poeta é comprometida pela passagem da Fada dos Presságios Negros: o seu espírito rapidamente regressa à preferência inicial, a da Beleza da Arte, e da respectiva criação, eterna e ilimitada nas suas possibilidades; acabando, assim, por finalmente repudiar o amor de Branca Açucena. O primeiro acto termina com a saída da Corte, e com Branca Açucena só e em silêncio, entristecida por não alcançar o amor do Poeta.

O segundo acto situa-se nos jardins de um palácio, durante a noite. Uma Princesa¹⁰ brinca com uns companheiros; vendo o Poeta, as crianças convidam-no a participar nos seus jogos. Mas entretanto aparece o Luar,¹¹ radiante de cintilações, pelo qual o olhar do Poeta ficou fascinado. Depois, ao fundo, passa a Fada dos Presságios Negros que traz a Corte até aos jardins, debaixo da noite luminosa, dando início a um momento marcante:

*“Acorda em todos o vago desejo da folia, o amor do prazer, a ancia das linhas belas, e então iniciam-se em pleno parque, e sob os olhos do Luar, algumas dansas magnificas, hieraticas, sensuais, polyformicas [...]”*¹²

Estas palavras, embora com alguma reserva, fazem lembrar uma cena de evocação dionisíaca, com movimentos aparentemente variados, extáticos. Será talvez a passagem do argumento do *Bailado do Encantamento* que refere com maior pormenor a questão da dança.

Branca Açucena declara mais uma vez o seu amor ao Poeta, ciumenta por ele preferir a arte e a criação em vez do mundo dos afectos; o Poeta parece então estar indiferente ao esforço de Branca Açucena, permanecendo absorto; esgotado, desfalece. Acorre Branca Açucena, ao mesmo tempo que surge a figura da Fada dos Presságios Negros ao fundo. Rodeada pela Corte, a Rainha confirma a morte do Poeta

¹⁰ Lê-se “Príncipezinho” no argumento do programa. Será talvez um lapso de edição.

¹¹ Interpretado por Margarida Street Caupers.

¹² In argumento de *Bailado do Encantamento* que consta no Programa. Cf. ANEXO 2.

e transporta a coroa de louros de Branca Açucena para a cabeça do morto. Depois da coroação póstuma, sai toda a corte, atrás da Rainha e de Branca Açucena. Assim termina o *Bailado do Encantamento*, num ambiente simbólico e solene.

3.3.1.2. De A Princesa dos Sapatos de Ferro

Por seu turno, *A Princesa dos Sapatos de Ferro* foi uma das partituras escritas por Ruy Coelho durante a sua estadia enquanto estudante em Berlim, corria o ano de 1912. Não se sabe ao certo o motivo de a sua primeira apresentação pública ter sido apenas em 1918, mas talvez se tenha devido a constrangimentos orçamentais (ABREU 2014a: 18). É possível que a apresentação da composição de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* em Abril de 1918 tenha surgido entretanto como uma oportunidade, já depois de anunciadas as preparações do *Bailado do Encantamento* na imprensa. Embora a primeira menção do *Bailado do Encantamento* tenha sido, como vimos, a 19 de Janeiro de 1918, já *A Princesa dos Sapatos de Ferro* parece ter tido a primeira notícia bastante depois, no jornal *O Dia* de 26 de Março desse ano.¹³ Também o facto de a composição musical ser curta – cerca de 12 minutos de duração (ABREU 2016: 55) – parece sustentar esta ideia de acrescento ao programa inicial.

A Princesa dos Sapatos de Ferro, bailado que teve encenação e coreografia de Almada Negreiros, e cenografia de José Pacheco, tem como argumento a história de uma Princesa¹⁴ que, ao pentear os seus cabelos, encontra uma Velha¹⁵ que lhe pede para a pentear. Com a recusa da Princesa, a Velha roga-lhe uma praga: que tivesse de dançar com o Diabo¹⁶ todas as noites até gastar sete pares de sapatos de ferro. A Princesa é então levada em braços pelo Diabo, e acompanhada por pequenos diabinhos – e cai o pano. Talvez para sugerir que a Princesa continuaria a dançar com o Diabo até ao fim dos tempos.

¹³ Cf. ANEXO 1, texto 33.

¹⁴ Interpretada por Maria da Conceição de Mello Breyner.

¹⁵ Interpretada por Almada Negreiros.

¹⁶ Interpretado por Almada Negreiros.

A imprensa fornece algumas descrições mais detalhadas destes bailados. No suplemento da revista *Atlântida*¹⁷ nº32, Nuno Simões assina um longo texto sobre o acontecimento ilustrado por vários croquis de Cottinelli Telmo, que aliás tomou parte no *Bailado do Encantamento* enquanto Bobo.¹⁸ Também as crónicas “Cartas à prima”, publicadas no jornal monárquico *Diário Nacional* de 16 e 21 de Abril de 1918, fazem menção aos bailados e à respectiva festa. Mais do que uma recepção crítica que procure reflectir sobre questões de ordem estética e técnica, as menções ao *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* resumem-se a rasgados elogios ao cometimento artístico, acompanhados por longas descrições da representação em palco.

Sobre o *Bailado do Encantamento*, as duas notícias – a da revista *Atlântida* e a do *Diário Nacional* – fazem referência, para além do devido registo descritivo do argumento e do encadeamento das diferentes cenas, ao ambiente palaciano do bailado e à corte que se passeia por esse mundo imaginário. É de assinalar ainda a referência ao teor lírico e simbólico do bailado, com temáticas como o amor, a poesia, a arte e a felicidade retratadas em contraste com o quadro trágico de Branca Açucena e do Poeta. Já acerca de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, muito pouco se refere além do argumento na imprensa portuguesa. Mas na *Atlântida*, Nuno Simões caracteriza-o como um bailado mais simples, de coreografia limitada e especialmente feita a pensar na idade da sua intérprete, Maria da Conceição de Mello Breyner; foi, segundo as suas palavras, “*uma cena de imaginação, de conto infantil, muito bela.*”¹⁹

3.3.2. Elementos visuais²⁰

Alguns dos elementos mais característicos do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* dizem respeito aos respectivos figurinos e cenários, o que se explica pela importância que se dava ao factor visual da dança – aliás, ideia particularmente fundamentada pelos Ballets Russes.²¹ Sobre os presentes bailados,

¹⁷ Revista literária e artística publicada mensalmente entre 1915 e 1920 em Portugal e no Brasil.

¹⁸ Cf. ANEXO 2.

¹⁹ ANEXO 1, texto 98.

²⁰ Todas as imagens reproduzidas neste capítulo encontram-se igualmente reproduzidas em anexo, com melhor resolução. Cf. ANEXO – IMAGENS BE e ANEXO – IMAGENS PSF.

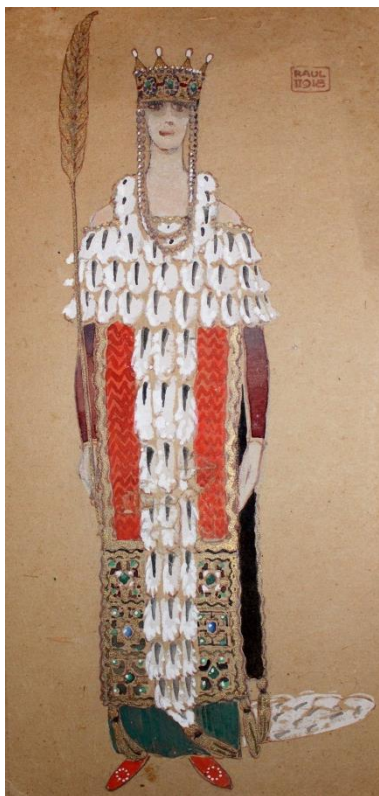
²¹ Cf. *supra*, capítulo 2.1..

muito do que nos chegou até hoje reporta-se essencialmente a registos fotográficos – vários deles publicados na imprensa da época – mas também a desenhos ou descrições.

3.3.2.1. Do *Bailado do Encantamento*

a) Figurinos

Como já assinalámos, Raul Lino teve a seu cargo o desenho dos figurinos do *Bailado do Encantamento*. Embora não tenhamos conseguido identificar mais do que quatro desenhos da sua autoria, todos eles estão assinados; trata-se de importantes registos do trabalho do arquitecto na área do figurinismo. Os desenhos em questão reportam-se, muito provavelmente, a duas personagens do bailado: à Rainha e ao(s) Bobo(s).



BE.20 e BE.21: Figurinos de Raul Lino para a Rainha do *Bailado do Encantamento*, 1918. (desenho **BE.20**) Rainha, guache sobre cartão, 30x16cm, colecção particular; (desenho **BE.21**) Rainha, guache sobre cartão, 26x18cm, localização desconhecida. Publicado por SANTOS 1984: 20.

Quanto ao primeiro caso, relativo à personagem da Rainha, é possível que um dos desenhos seja um projecto abandonado (**BE.20**), já que o outro parece estar mais

próximo do figurino vestido por Helena de Vasconcelos e Sousa (**BE.21**). De qualquer forma, ambos os desenhos referentes à personagem da Rainha contêm elementos semelhantes entre si: as roupas compridas e profusamente decoradas com pedraria, a capa com pele de arminho, bem como os sapatos, que parecem ter o mesmo motivo decorativo – uma pequena circunferência provavelmente de pérolas ou brilhantes. Também os ombros aparecem descobertos em ambos os desenhos, embora no desenho **BE.20** haja uma espécie de estola em arminho, enquanto no desenho **BE.21** esse elemento seja substituído por uma de pedraria.

Outra das diferenças assinaláveis entre os dois desenhos é o toucado; enquanto no desenho **BE.20** a Rainha ostenta uma grande coroa com pedras de muitas cores e um colar de pérolas que enquadra o seu rosto, no desenho **BE.21** a Rainha usa um grande *hennin* de cuja ponta sai um véu esvoaçante. Também a base cromática dos dois projectos parece divergir: o desenho **BE.20** é muito mais colorido e profuso no que respeita à sugestão de materiais; o desenho **BE.21**, apesar de apenas conseguirmos reproduzi-lo a preto e branco, parece-nos mais sóbrio na tipologia e quantidade de materiais sugeridos pelo desenho.



BE.13 e **BE.11**: Fotografias de Helena de Vasconcelos e Sousa enquanto Rainha do *Bailado do Encantamento*, 1918. (fotografia **BE.13**) Fotografia publicada no programa do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918; (fotografia **BE.11**) Escadaria do Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, em Lisboa. Pormenor de fotografia. Colecção particular.

Sendo que o figurino final (fotografias **BE.13** e **BE.11**) está mais próximo do desenho **BE.21**, é possível que essa escolha se tenha prendido com a aparente simplicidade do figurino, quer em termos do custo de produção (a grande quantidade de pele de arminho, as pedrarias do manto, a coroa profusamente decorada), quer com a própria funcionalidade. Não podemos esquecer, é claro, que os movimentos da intérprete não poderiam estar condicionados; e nesse aspecto, o desenho **BE.20** parece-nos bastante mais limitador quando comparado com o projecto final que ilustra o desenho **BE.21**.

Os desenhos evidenciam notórias diferenças nas opções estéticas. Desde logo, a apresentação e o posicionamento da personagem denotam duas perspectivas e concepções da figura régia: o desenho **BE.20** apresenta uma Rainha numa vista frontal, posicionada de forma hierática, com o que parece um objecto em tudo próximo da característica folha de palmeira da iconografia dos mártires cristãos. A sua apresentação, o seu porte, mas especialmente o seu rosto e a coroa riquíssima de pérolas e pedras preciosas parecem aproximar-se, sob o ponto de vista plástico, da imperatriz bizantina Teodora, retratada nos mosaicos da Basílica de San Vitale, em Ravena.²² A Rainha do desenho **BE.21** foi desenhada de uma forma distinta; numa vista a três quartos, tudo parece indicar acção e movimento no desenho: as mãos, o pé esquerdo em pleno passo em frente, fazendo assim mostrar o pormenor lateral do vestido – uma abertura do tecido do vestido debruada a pele de arminho, tapada pelo que parece ser uma textura plissada. Este passo em suspenso permite ao figurinista representar o efeito rastejante da capa de arminho, que na perspectiva do desenho **BE.20** não era evidente; o véu esvoaçante do *hennin* é outro elemento que confirma a ideia de movimento. Tendo em conta as diferenças assinaláveis entre desenho **BE.20** e desenho **BE.21**, e visto que o segundo terá sido o projecto de figurino escolhido para a apresentação do *Bailado do Encantamento*, elas reforçam a ideia de que o custo e funcionalidade terão pautado a escolha final. E, talvez ainda, o gosto por um imaginário plástico de teor medievalizante, em detrimento do hieratismo e carácter “bizantinizante” do desenho **BE.20**.

²² Cf. ANEXO – IMAGENS 3, fig. 3.



BE.22 e BE.23: Figurinos de Raul Lino para o(s) Bobo(s) do *Bailado do Encantamento*, 1918. (desenho **BE.22**) Bobo, guache sobre cartão, 50x32cm, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, inv. MNT 204395; (desenho **BE.23**) Bobo, guache sobre cartão, 20x19cm, colecção particular.

Como atrás referimos, para além da Rainha, temos conhecimento de dois desenhos de Raul Lino que se reportam à personagem do Bobo (**BE.22 e BE.23**) - ou *Bobos*, no plural, já que a ficha artística registada no Programa dos bailados dá conta de dois intérpretes.²³ Estes desenhos assemelham-se na tipologia de figurinos, sobretudo quanto à escolha cromática: verde e amarelo. As personagens parecem estar igualmente representadas em movimento, com as pernas e braços em posição de dança. Se o desenho **BE.22** ilustra um figurino com listras das duas cores, o desenho **BE.23** opta por um esquema padronizado em quadrados. O figurino do desenho **BE.22** parece ser mais complexo quando comparado com o do desenho **BE.23**, sobretudo se tivermos em conta aquilo que parecem ser dezenas de guizos – ou serão pompons? - que adornam as extremidades do fato. A movimentação em palco do intérprete seria um jogo entre a dança e o som dos chocalhos, bem evocativo da figura do bobo medieval. Ainda sobre a composição dos dois figurinos, é também de assinalar a diferença entre os chapéus em cada um dos desenhos, sendo o do desenho **BE.22** uma espécie de touca com guizos e presilha atada ao pescoço – evitando assim que caísse durante os movimentos da dança -, enquanto o Bobo do desenho **BE.23** aparece representado com uma coroa dourada na cabeça, também ela ornamentada com guizos.

²³ Cf. ANEXO 2.



BE.1.1.: Intérprete (Almada Negreiros?) do *Bailado do Encantamento*, nas escadarias do Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, Lisboa, 1918. Pormenor de fotografia **BE.1**. Coleção particular.

A ficha técnica publicada no programa dos bailados regista dois intérpretes para o papel de Bobos: José Ângelo Cottinelli Telmo e Luiz Reis Santos, o que nos leva a considerar a hipótese de que ambos os desenhos possam ter sido utilizados na apresentação final do *Bailado do Encantamento*. No entanto, as fotografias a que tivemos acesso não respondem concretamente a esta questão, visto que nenhum intérprete parece corresponder exactamente aos elementos desenhados por Raul Lino. Mas será talvez um dos intérpretes presentes numa fotografia de conjunto (**BE.1.1.**) que mais proximamente estará do figurino do desenho **BE.22**, sobretudo pela semelhança entre o colarinho, as mangas compridas, e também o formato do chapéu.²⁴ Mas é difícil confirmar, já que a fotografia não é muito clara para estabelecer uma comparação segura entre os desenhos e a fotografia.

²⁴ É possível que este intérprete do pormenor **BE.1.1.** seja Almada Negreiros; no entanto, conforme se verifica pela ficha técnica que consta do programa, o seu nome não surge como um dos Bobos do *Bailado do Encantamento*. Almada nem surge, de resto, como nenhum dos intérpretes desse bailado. Cf. ANEXO 2, figs. 15 e 16.



BE.1: Fotografia de conjunto de intérpretes do *Bailado do Encantamento*, em frente ao Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, Lisboa, 1918. Colecção particular.

Quanto aos figurinos das restantes personagens do *Bailado do Encantamento*, a fotografia **BE.1** é particularmente importante, pois permite ter uma visão de conjunto dos intérpretes e respectiva caracterização. Assim, é possível observar que todos ostentam figurinos que sublinham o ambiente palaciano e medievalizante²⁵ patente no argumento do bailado: as mulheres com vestidos compridos e coroadas com grandes *hennins* e véus, à semelhança do figurino da Rainha; os homens com roupas mais simples, mas nem por isso mais pobres, com tecidos padronizados ou decorados por elementos figurativos.²⁶

A Rainha encontra-se sentada, ao centro da fotografia, acompanhada pelo seu séquito de damas e cavaleiros. Todos vestem roupas faustosas, com apontamentos decorativos que adornam e valorizam a presença em cena. Num outro plano, estes registos fotográficos sugerem que terá sido muito elevada a despesa na organização dos bailados apresentados no Teatro de São Carlos. Esta questão foi, aliás, abordada numa forte crítica escrita a propósito do acontecimento, em que se regista o preço de

²⁵ A influência medieval está bem patente no poema sobre o *Bailado do Encantamento* intitulado “Iluminuras Medievais de Missal”, escrito por Magdalena Trigueiros de Martel Patrício e publicado n’*O Dia* de 15/04/1918. Atente-se ainda na dedicatória sugestiva: “para Helena Castello Melhor, Rainha e Senhora do Melhor Castello de Sonho e Ilusão”. Cf. ANEXO 1, texto 69.

²⁶ Para os figurinos masculinos, cf. fotografias do Falcoeiro e do Arauto (**BE.9** e **BE.10**).

um dos figurinos, afirmando-se que teria rondado a exorbitante quantia de 200.000 réis.²⁷ Apesar de não conseguirmos confirmar este valor, o facto é que as fotografias deixam entrever o luxo da confecção e dos materiais dos figurinos (p.ex.: **BE.1**, **BE.32**), como, de resto, atestou Ruy Coelho, ao dizer que chegaram a rivalizar com os dos próprios Ballets Russes (ABREU 2014a, anexo 2: 14).

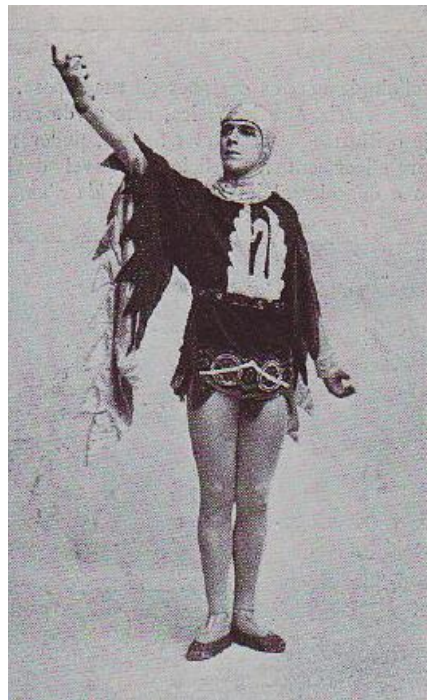


BE.16 e **BE.18**: Fotografias de intérpretes do *Bailado do Encantamento*, no jardim do Palácio das Laranjeiras, Lisboa, 1918. Colecção particular. (fotografia **BE.16**) A dança dos Perfumes; (fotografia **BE.18**) Uma Tocadora de harpa.



BE.8: Fotografia de Maria da Luz de Mello Breyner enquanto Branca Açucena do *Bailado do Encantamento*, Imagem publicada no programa do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918.

²⁷ Cf. ANEXO 1, texto 94.



BE.9 e BE.10: Fotografias de intérpretes do *Bailado do Encantamento*. (fotografia **BE.9**) Falcoeiro, interpretado por Jorge Leotti.²⁸ Fotografia publicada pelo jornal *O Teatro*, nº6, Maio de 1918; (fotografia **BE.10**) Arauto, interpretado por Francisco Manoel Cabral Metello. Fotografia publicada pelo jornal *O Teatro*, nº6, Maio de 1918.

Sobre os figurinos do *Bailado do Encantamento*, Nuno Simões faz uma curiosa descrição no já citado suplemento ao nº 32 da revista *Atlântida*. Caracteriza-os como esplêndidos nas suas cores e nos seus ricos materiais, comparando muitos deles ao gosto orientalista próximo da estética dos contos das *Mil e Uma Noites* muito em voga na época. Isso parece-nos particularmente visível em figurinos como os das Tocadoras de Harpa (**BE.18 e BE.19**), os das Escravas (**BE.5**) ou o do Falcoeiro (**BE.9**), em que se identificam elementos como as túnicas compridas, os véus atados à cabeça, os xales apertados à cintura ou a penugem dos toucados.

No caso da dança dos Perfumes (**BE.16**), esse gosto orientalista parece estar expresso pelo corte do vestido decorado com pedraria, que contém também uma fina capa com a qual se movimentavam os braços na dança; na cabeça, um chapéu com uma pluma alta; o figurino dos Perfumes surge quase como um “pisar de olhos” às

²⁸ Tanto o nome da personagem, como o do intérprete não aparece referenciado na ficha artística do programa dos bailados (cf. ANEXO 2). À exceção do artigo do jornal *O Teatro* de Maio de 1918, há duas breves menções a um falcoeiro e ao seu “*tocado estranho*” na crónica “*Cartas à prima*”, publicada no *Diário Nacional* de 16/04/1918. Cf. ANEXO 1, texto 71. Na fotografia de conjunto publicada no jornal *O Teatro* (**BE.34**) é possível identificar esta personagem no lado direito, em pé; na fotografia (**BE.1**) podemos ver esta figura também em pé, à direita, com uma ave negra na mão.

luxuosas roupas orientalistas desenhadas por Paul Poiret muito em voga na época, e das quais certamente se teria conhecimento em Portugal.²⁹



BE.5: Fotografia do Grupo das Escravas, publicada pela *Ilustração Portuguesa*, 13/05/1918.

Com base na documentação iconográfica a que tivemos acesso, torna-se patente que na concepção do *Bailado do Encantamento* se cruzam fundamentalmente duas correntes estéticas: por um lado, as personagens aristocráticas, parte da corte da Rainha, primam por figurinos com linhas mais próximas de uma recriação da estética medieval; enquanto as outras personagens de destaque secundário parecem vestir figurinos próximos de um gosto orientalista, numa época em que a influência do Oriente ganhava um lugar de destaque entre as elites europeias.³⁰

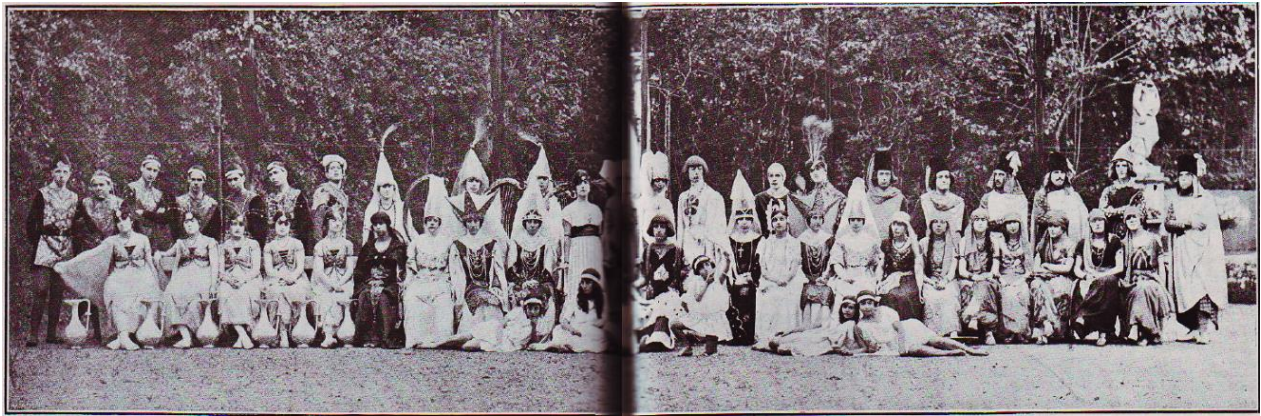
Apesar dessa influência “exótica”, a fotografia **BE.32** mostra como os intérpretes do *Bailado do Encantamento* vestiram roupas bastante mais próximas de um universo pseudo-medieval, que aliás também estava em voga desde o século XIX.³¹ A fotografia de conjunto revela-nos que o resultado final correspondeu a uma estética bastante mais consensual do que aquela sugerida pelo trabalho modernista que terá

²⁹ Cf. ANEXO – IMAGENS 3, fig. 4.

³⁰ Cf. *supra*, capítulo 2.1.; cf. SAID 1978.

³¹ O gosto pela ideia “primitivista” da Idade Média tinha sido, de resto, um tema central ao Romantismo na Europa de 1800. Há correntes intelectuais que procuram nos contos de tradição oral matéria para construção imaginária das origens das nações. Em Portugal um dos exemplos mais ilustrativos é o *Romanceiro*, compilação de lendas e histórias tradicionais portuguesas, organizado por Almeida Garrett (1799-1854).

sido apresentado por Almada Negreiros (BE.24, BE.25, BE.26), como iremos analisar mais adiante.



BE.34: Fotografia de conjunto dos intérpretes do *Bailado do Encantamento*, publicada pelo jornal *O Teatro*, nº6, Maio de 1918.³²

³² A fotografia apresenta-se com uma lacuna na parte central, deixando ocultar alguns dos intérpretes, visto encontrar-se num jornal encadernado em livro e, por isso mesmo, difícil de digitalizar na sua totalidade.

b) Cenário

Apesar de o *Bailado do Encantamento* ser composto por dois actos, apenas conhecemos a cenografia que Raul Lino desenhou para o segundo.



BE.33: Raul Lino, maquete do cenário do 2º acto do *Bailado do Encantamento*, 1918. Imagem reproduzida no programa dos bailados do Teatro de São Carlos.

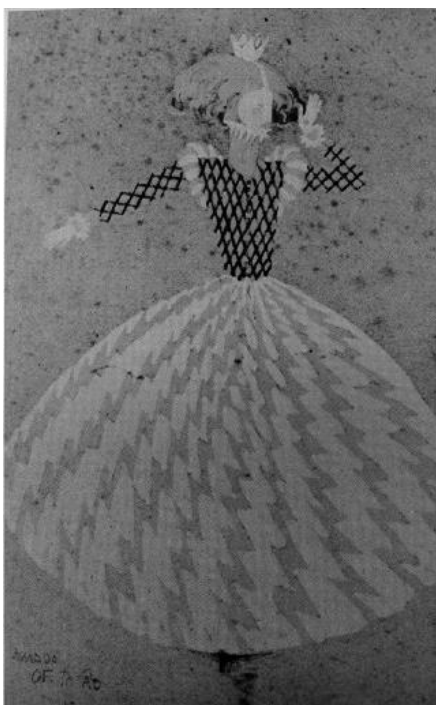
O próprio programa dos bailados faz publicar apenas este desenho, que mostra os jardins do palácio de que nos fala o argumento.³³ Ao fundo, observamos o que parecem ser dois torreões recortados por ameias; separando-os, um lago ao centro, onde nadam cisnes. Ambos os torreões têm duas janelas vermelhas com cortinas da mesma cor; no torreão esquerdo, sobre as ameias, uma cegonha; em baixo, uma porta com arco em ogiva também com uma cortina vermelha, e ao lado um grande cipreste. Ao lado do torreão direito, o que parecem ser azulejos de padrão geométrico em tons quentes, e uma abertura, por onde se chega através de uma pequena escadaria. Num plano mais próximo, vemos uma gaiola suspensa ao centro, com uma ave no seu interior. Em baixo, uma estátua do que parece ser uma figura feminina; um pouco mais à frente, um pequeno arbusto com uma copa esférica. Todos estes elementos compõem um ambiente onírico e quase simbolista; um lugar imaginário, povoado de símbolos de identidades passadas – as torres, o castelo, as ameias - onde coabitam aves elegantes com a aristocracia de um reino sonhado.

³³ A cenografia do primeiro acto teria provavelmente consistido numa interpretação do salão do palácio da Rainha, conforme a localização descrita no argumento.

3.3.2.2. De *A Princesa dos Sapatos de Ferro*

a) Figurinos

A Princesa dos Sapatos de Ferro foi um espectáculo menos ambicioso do que o *Bailado do Encantamento*. Com um argumento mais simples, tinha apenas duas personagens principais – a Princesa e o Diabo – e quatro diabinhos figurantes.¹ Praticamente todo o bailado terá sido concebido por Almada Negreiros (encenação, coreografia e figurinos), à excepção do cenário, que ficou a cargo de José Pacheko, e da música, da autoria de Ruy Coelho.



PSF.5 e PSF.7: Figurinos de Almada Negreiros *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. (desenho **PSF.5**) Princesa, guache sobre cartão, 32x21cm, localização desconhecida. Publicado por SANTOS 1984: 22; (desenho **PSF.7**) Diabo, guache sobre cartão, 51x36cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, inv. nº DP3338. Publicado por SANTOS 2017: 178.

¹ A Velha que aparece à Princesa antes do feitiço era, na verdade, o Diabo mascarado – por isso, também representada por Almada Negreiros. Cf. NEGREIROS 1985: 47.



PSF.1 e **PSF.8**: Fotografias de intérpretes de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. (fotografia **PSF.1**): Maria da Conceição de Mello Breyner enquanto Princesa, Museu Nacional do Teatro e da Dança, inv. nº 79562; (fotografia **PSF.8**) José de Almada Negreiros enquanto Diabo, publicado pela *Ilustração Portuguesa*, 13/05/1918.

Dos figurinos da autoria de Almada Negreiros são conhecidos os das personagens da Princesa e do Diabo. O desenho **PSF.5** revela um vestido composto por dois padrões: uma trama de losangos na parte de cima; e um ziguezague claro por toda a área da saia rodada. A cabeça ostenta uma pequena coroa, e os cabelos curtos estão soltos. Quando confrontado com a fotografia **PSF.1**, vemos que o figurino corresponde estruturalmente ao desenho **PSF.5**, embora com algumas diferenças, nomeadamente no que se reporta aos motivos padronizados: a fotografia denota uma parte de cima com um padrão losangular num tom claro, e não escuro,² bem como uma saia sem o padrão em ziguezague projectado no desenho **PSF.5**, mas com listras rectas e simples mais escuras. No fundo, inverteu-se o equilíbrio de tons do figurino: se no desenho **PSF.5** o tronco/saia são respectivamente escuro/claro, aos mesmos elementos na fotografia **PSF.1** correspondem os tons claro/escuro.

A propósito do figurino do Diabo, o desenho **PSF.7** é visualmente muito forte, denotando uma clara influência da estética órfica, muito apreciada por Almada Negreiros nesta época. A paleta de cores complementares, contrastantes, parece ir buscar as questões dos estudos cromáticos do casal Delaunay, com quem aliás Almada

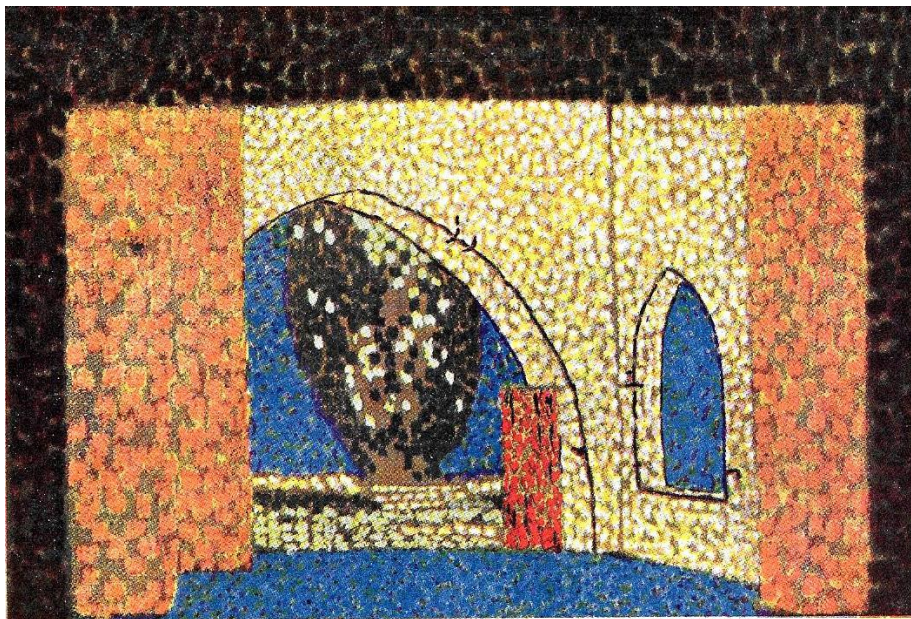
² É difícil ver este padrão losangular nas fotografias; porém uma observação atenta mostra que ele existe de facto.

mantinha contacto, conforme vimos anteriormente.³ Todo o figurino desenhado tem em conta a questão primeira do movimento: a figura do Diabo é, por isso mesmo, representada em acção, como que em pleno salto de dança. Para além das cores, o desenho **PSF.7** mostra um fato que representa uma cara – o desenho de dois olhos amarelos no lugar das axilas;⁴ uma boca aberta com dentes brancos no lugar da pélvis. Um rosto de gigante cujas feições são exacerbadas pela asa-capa concêntrica e padronizada com círculos de diversas cores. Na cabeça, aquilo que seria um par de chifres; no queixo, uma barba ruiva; nas mãos, grandes garras vermelhas; nos pés, umas andas que fariam crescer a presença deste Diabo em palco. Este projecto de figurino, que apresentava a personagem quase como um animal exótico, não foi levado avante, como é patente através do confronto com a fotografia **PSF.8**. É possível que tal se tenha devido a constrangimentos de confecção e de funcionalidade para o intérprete, já que a fotografia publicada na *Ilustração Portuguesa* mostra um figurino do Diabo muito mais simplificado: aqui, uma espécie de fato-macaco de uma só cor, com alguns apontamentos decorativos nas mangas e na cintura difíceis de discernir. Na cabeça lá estão os chifres encaracolados do desenho **PSF.7**, mas já não a asa-capa multicolor; também não parece constar nem a barba ruiva, nem as garras do desenho – apesar de a partir da fotografia não ser possível confirmar o que adorna as mãos, estas parecem estar tapadas por algum elemento ou adereço; e nos pés não se vêem as andas desenhadas, mas sim o que parecem sapatos abotinados do mesmo tom do fato-macaco, embora com as biqueiras mais claras.

³ Cf. *supra*, capítulo 2.2..

⁴ A propósito do desenho, veja-se a influência notável do figurino de Larionov para *Soleil de Nuit* (1915). Cf. ANEXO – IMAGENS 3, fig. 5.

b) Cenário



PSF.9: José Pacheko, maquete do cenário de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, madeira prensada, lápis de cor, 57x77cm, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, inv. nº MNT 204396.

Relativamente à cenografia de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, José Pacheko interpretou o local da cena como o que parece ser um pátio, com grandes aberturas para o exterior – um arco e uma janela com ângulos em ogiva, sendo que o primeiro deixa entrever um frondoso cipreste de um possível jardim. O local da cena não é especificado no argumento publicado no programa dos bailados; Pacheko parece ter optado, portanto, por um lugar amplo, suficientemente imaginário para não ser identificável, mas reconhecível como castelo ou palácio.

Esta maquete, actualmente no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, mostra-nos a técnica pontilhista empregue por Pacheko, talvez o seu elemento mais curioso. É possível que este desenho, sendo ele um estudo preliminar, seja meramente indicativo do posicionamento dos elementos que compunham o cenário; o que significa que mesmo as cores e respectiva técnica pontilhista aqui empregues podem não ter sido utilizadas na cenografia final de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*.

3.3.3. Algumas questões a propósito dos figurinos

Ao contrário do que aconteceu com o *Bailado do Encantamento*, que terá tido uma recepção mais mediatizada e com um outro impacto, como comprovam as muitas fotografias dos intérpretes publicadas na revista *Ilustração Portuguesa* e no nº32 da revista *Atlântida*, *A Princesa dos Sapatos de Ferro* teve uma divulgação bastante mais discreta. Os registos visuais publicados na imprensa são essenciais para que se estabeleça uma análise entre desenho/fotografia a respeito dos elementos artísticos que compuseram os bailados do Teatro de São Carlos – neste caso, dos figurinos – servindo assim para uma compreensão ampla de ambas as realizações.

É através dessa observação comparativa que verificamos uma semelhança notória entre desenho e confecção dos figurinos de Raul Lino para o *Bailado do Encantamento*; enquanto nos figurinos de Almada Negreiros para *A Princesa dos Sapatos de Ferro* constatamos algumas disparidades assinaláveis. É difícil ajuizar sobre as razões de tal discrepância, embora seja possível que, para além da questão custo/funcionalidade dos figurinos, também a notoriedade pública dos artistas possa ter tido o seu peso no processo criativo dos bailados. Almada Negreiros era, na época, um jovem “desalinhado” com as convenções, que provocava a desconfiança da opinião pública pela sua personalidade excêntrica; Raul Lino era, pelo contrário, um reconhecido e celebrado arquitecto, por muitos considerado como um dos expoentes máximos da arte moderna portuguesa. De modo a ilustrar estas diferenças criativas, será talvez pertinente invocar os figurinos (**BE.24**, **BE.25** e **BE.26**) da autoria de Almada Negreiros para o *Bailado do Encantamento*.



BE.24 e BE.25: Figurinos de Almada Negreiros para *Bailado do Encantamento*, 1918. (desenho **BE.24**) Rainha, tinta-da-china e aguarela, 27x18,5cm, coleção particular. Imagem de Manuel Rosa (Documenta | Sistema Solar); (desenho **BE.25**) Escrava, tinta-da-china e aguarela, coleção particular.⁵



BE.26: Figurino de Almada Negreiros para um Pajem da Rainha do *Bailado do Encantamento*, 1918, tinta-da-china e aguarela, 27x18,5cm, coleção particular. Imagem de Manuel Rosa (Documenta | Sistema Solar).

⁵ Para os desenhos **BE.24**, **BE.25** e **BE.26**, o meu agradecimento especial à Doutora Mariana Pinto dos Santos, que me forneceu informação preciosa para descodificar algumas questões sobre os desenhos.

A publicação destes três desenhos num catálogo, em 2015,⁶ levou a considerar-se a hipótese de Almada Negreiros ter desenhado os figurinos de ambos os bailados, e não apenas de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*. (ABREU 2016: 56). De facto, a 27 de Fevereiro de 1918, o nome de Almada era apontado como um dos desenhadores dos figurinos, a par com Raul Lino,⁷ o que não exclui a hipótese de Almada ter desenhado numa fase embrionária para o *Bailado do Encantamento*. Este era o único bailado que estava previsto apresentar inicialmente, tendo começado por ter um outro título - *A Rainha Encantada* - conforme também atesta a legenda em cada um dos três desenhos dos figurinos de Almada Negreiros (desenhos **BE.24**, **BE.25** e **BE.26**). Este facto reafirma a probabilidade de estes projectos para figurinos da autoria de Almada remeterem para uma fase mais embrionária de preparação daquilo que acabou por ser o *Bailado do Encantamento* propriamente dito, e em que os figurinos de Raul Lino foram os escolhidos para a apresentação no Teatro de São Carlos.

De qualquer forma, é curioso observar como os desenhos de Almada denotam uma estética mais vanguardista do que os de Raul Lino, estando mesmo mais próxima de trabalhos de figurinistas dos Ballets Russes, como Léon Bakst ou Mikhail Larionov, ou dos figurinos simultaneístas de Sonia Delaunay.⁸ O jogo de contrastes de cor e a profusão de padrões geométricos caracteriza estes três figurinos que apresentam linhas bastante estilizadas. Sara Afonso Ferreira vai mais longe na descrição destes desenhos de Almada, definindo-os como figuras “primitivistas” e infantilizantes, à semelhança do trabalho de Larionov, figurinista dos Ballets Russes, para o bailado *Soleil de Minuit* (1915) (FERREIRA 2014: 441-442). A perspectiva tosca e caracterização das personagens são feitas de uma forma um tanto *naïve*, quase diríamos como personagens-tipo – particularmente visível nos desenhos da Rainha e da Escrava, já que aparecem representadas com os respectivos atributos. Teria sido muito interessante ver o resultado final dos figurinos confeccionados, já que parecem ter provocado um assinalável efeito visual em palco.

⁶ O artigo de Mariana Pinto dos Santos e de Sara Afonso Ferreira menciona que os desenhos de Almada Negreiros foram feitos para o bailado *A Rainha Encantada*, como aliás atestam as legendas autógrafas no canto superior direito de cada desenho. No entanto, esse título reporta-se a um nome primordial do que acabou por ser o *Bailado do Encantamento*, conforme se verifica nas primeiras referências feitas à festa de caridade na imprensa portuguesa. Cf. ANEXO 1, texto 15.

⁷ Cf. ANEXO 1, texto 5 e texto 15.

⁸ Cf. ANEXO – IMAGENS 3, figs. 6, 7, 8 e 9.

É possível que algo semelhante tenha acontecido com um outro nome apontado pela imprensa como figurinista do *Bailado do Encantamento*, e que acabou por não constar na ficha artística do programa dos bailados. O *Diário Nacional* de 25 de Março de 1918 menciona o nome de José Amorim,⁹ que estaria a trabalhar com Raul Lino no desenho dos fatos das Damas da Corte. Este parece ser o único registo feito ao trabalho conjunto entre Lino e Amorim, já que não encontramos nenhuma outra referência na documentação consultada. No entanto, conseguimos identificar três desenhos de um artista que assina apenas “Amorim”, assinados e datados de 1918, que abaixo reproduzimos, respeitantes a um figurino feminino (**BE.27**) e a dois masculinos (**BE.28** e **BE.29**), até hoje não referenciados, e que se encontram num dossier de colecção particular, juntamente com os desenhos **BE.20** e **BE.23** já referidos.



BE.27: Figurino de Amorim para uma Dama da Corte (?) do *Bailado do Encantamento*, 1918. Colecção particular.

⁹ Não nos foi possível encontrar nenhuma informação relevante sobre esta figura.



BE.28 e BE.29: Figurinos de Amorim para Gentishomens (?)/Pajens (?) do *Bailado do Encantamento*, 1918. Coleção particular.

Aparentemente mais comprometidos com uma estética medievalizante, os três desenhos assinados por Amorim levam-nos a especular sobre se de facto chegaram ou não a ser confeccionados para as apresentações públicas do *Bailado do Encantamento*. Esta é uma dúvida a que não nos é possível responder, já que a documentação a que tivemos acesso não é esclarecedora quanto a esse aspecto. A partir das fotografias consultadas, não conseguimos identificar nenhum dos figurinos dos intérpretes como sendo de Amorim. Terá trabalhado em colaboração com Raul Lino? Não sabemos também por que é que existem dois desenhos de figurinos masculinos, sendo que o *Diário Nacional* noticiara que Amorim estaria apenas a criar para as Damas da Corte. De qualquer forma, Raul Lino é de facto o único nome creditado na ficha técnica do *Bailado do Encantamento* que consta no programa dos bailados, o que nos leva a considerar que os projectos para o mesmo bailado de Amorim tenham sido abandonados, tal como terá acontecido com os desenhos de Almada Negreiros. É possível que a escolha final tenha recaído sobre um nome mais consagrado e consensual como era o de Raul Lino.

Sobre os figurinos de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, não há documentação relevante no que respeita aos figurinos da Velha, representada também por Almada Negreiros, e aos dos vários Diabinhos. Sarah Affonso¹⁰ recordaria mais tarde este

¹⁰ Mulher de José de Almada Negreiros, com quem casou em 1934.

mesmo bailado no livro de Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, dizendo ter assistido à terceira récita, a 21 de Abril de 1918. Nessa obra, a mulher de Almada relata como os Diabinhos teriam vestido uns *maillots* vermelhos, enquanto a personagem da Velha vestia um vestido de veludo e seda roxo e preto, um chapéu com uma pluma e levava uma vassoura. Mas Sarah Affonso menciona um dado mais curioso ainda a propósito do figurino da Velha, especificando que “*vinha sobre andas, de forma que fazia uma figura muito teatral.*”¹¹ Como vimos no desenho de Almada, o seu Diabo (**PSF.7**) tinha também umas andas nos pés, solução que terá sido eliminada no figurino final (**PSF.8**). É possível que Almada Negreiros tenha querido utilizar este dispositivo tanto na Velha como no Diabo; a utilização simultânea das andas nas duas personagens poderia ter, então, reforçado a ideia de um grande Diabo *em disfarce*.

A preparação dos bailados parece ter passado por múltiplas etapas de criação, com os vários artistas a trazerem opções estéticas à discussão; através da documentação visual, é possível extrapolar que dentro da equipa artística haveria vozes dissonantes quanto ao rumo a tomar em ambos os bailados. Essa discussão teve talvez particular expressão no *Bailado do Encantamento*, já que os desenhos de figurinos denotam uma dicotomia na estética da romantização do passado (Raul Lino) e da modernidade (Almada Negreiros). Apesar da riqueza da documentação visual encontrada, há muitos elementos sobre os quais apenas podemos conjecturar, nomeadamente no que respeita aos espectáculos e às respectivas coreografias dançadas. As fotografias encontradas apenas representam os intérpretes com os seus figurinos; não deixam, ainda assim, de ser meros registos encenados, forjados para divulgação, do que terão sido os bailados propriamente ditos. Ainda assim, a análise iconográfica apresenta-se-nos, pois, como etapa fundamental para tentar reconstituir e compreender o processo de construção dos espectáculos, bem como as opções estéticas e os seus intervenientes na criação.

¹¹ NEGREIROS 1985: 47.

3.4. Impacto mediático

3.4.1. Antes da estreia

Uma leitura dos abundantes recortes dos jornais da época demonstra como o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* foram bastante divulgados e assinalados na imprensa portuguesa. Muitas publicações periódicas como *Diário Nacional*, *A Situação*, *A Monarquia*, *O Dia*, *O Século*, *Diário de Notícias*, *A Capital*, as revistas *A Ilustração Portuguesa* e *Atlântida* noticiaram a apresentação dos bailados no Teatro de São Carlos, independentemente do seu alinhamento ideológico.

O *Diário Nacional* foi, como se viu anteriormente, o primeiro a dar notícia logo em Janeiro de 1918.¹ Jornal afecto à facção monárquica, e por isso mais próximo do círculo social dos artistas e dos amadores participantes, foi um dos que mais divulgou os bailados: são muitas as chamadas para os ensaios² publicadas logo a partir de final de Janeiro, onde se pede “*às meninas e rapazes que tomam parte para não faltarem e serem pontuaes*”³ nos ensaios que “*se realisam impreterivelmente todas as terças, quintas e sabbados, das 4 ás 7 horas da tarde, no proprio theatro de S. Carlos*”.⁴ Embora de forma menos regular, *A Monarquia* também publicava anúncios para os ensaios.⁵

Há desde logo uma expectativa perante a realização do acontecimento bem patente nas publicações monárquicas. A 16 de Fevereiro de 1918, o *Diário Nacional* dava notícia de que estaria já marcada a data da primeira récita dos bailados a 6 de Abril, publicando igualmente o valor dos lugares e referindo que “*são setenta as personagens que entram, por interessantes meninas e rapazes da nossa primeira sociedade*”.⁶ E logo a 22 de Fevereiro, o mesmo jornal anunciava que os bilhetes para a primeira récita estavam já esgotados, dando conta então da escolha de uma segunda data para a realização da festa.⁷ São claros a expectativa e o entusiasmo expressos

¹ Cf. *supra*, capítulo 3.1..

² Segundo as fontes consultadas, o primeiro ensaio terá tido lugar a 29 de Janeiro de 1918 no Palácio da Rosa, em Lisboa. Cf. ANEXO 1, texto 3.

³ ANEXO 1, texto 9.

⁴ ANEXO 1, texto 24.

⁵ Cf. ANEXO 1, texto 27.

⁶ ANEXO 1, texto 11.

⁷ A 16 de Fevereiro de 1918, o *Diário Nacional* noticiava o dia 6 de Abril como data da primeira récita. A 22 de Fevereiro, o mesmo jornal indica o dia 5 de Abril como data da primeira récita, e dia 9 de Abril

pela imprensa antes da apresentação dos bailados, especialmente no que respeita às publicações monárquicas e, em particular, ao *Diário Nacional*. A 25 de Março anunciava-se a propósito da festa a realizar no Teatro de São Carlos:

*“Um grande e extraordinario exito, poderemos assegurar-o, vae coroar a brilhante iniciativa que tomou a sr^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), essa gentilissima menina da nossa aristocracia vieille-roche. Tudo se conjuga para o enorme successo que os bailados vão alcançar.”*⁸

Este optimismo está também expresso na edição do *Diário Nacional* do dia seguinte, onde se referia que a festa iria ser *“um verdadeiro acontecimento artistico, em absoluto digno de nota”*, espectáculo com um valor excepcional e de *“rara belleza”* que então estava em marcha *“sob a direcção de alguns espiritos de elite”*.⁹ Há, portanto, um clima de curiosidade e excitação em volta de um cometimento tão audacioso e que envolvia tanta gente de alguns dos círculos sociais mais exclusivos de Lisboa. Este acontecimento estaria a ser com certeza falado pela capital; tanto que no mesmo periódico se diz que circulavam muitas informações contraditórias acerca da festa de caridade e dos respectivos bailados.¹⁰

As longas entrevistas aos artistas participantes publicadas nos vários jornais antes da estreia são também sintoma do interesse e da expectativa da simultânea *“intenção nobre”*¹¹ e novidade dos bailados.¹²

3.4.2. Depois da estreia

“Abriram hontem de novo as portas do velho teatro de S. Carlos, que reviveu os seus antihos [sic] e saudosos tempos de elegancia e arte.

*Encheu-se por completo a bela sala de esta casa de tão nobres tradições, com um publico selecto, que assistiu a um dos mais notaveis espectaculos que se tem levado a efeito nestes ultimos anos.”*¹³

como a data da segunda. Cf. ANEXO 1, texto 11 e texto 14. No entanto, as datas em que efectivamente se apresentaram os bailados no Teatro São Carlos foram os dias 10, 19 e 21 de Abril de 1918.

⁸ ANEXO 1, texto 31.

⁹ ANEXO 1, texto 32.

¹⁰ Cf. ANEXO 1, texto 32.

¹¹ ANEXO 1, texto 33.

¹² ANEXO 1, texto 33 e texto 38.

Depois da primeira apresentação pública dos bailados a 10 de Abril de 1918, muitos jornais publicam artigos sobre o acontecimento. As reacções na imprensa referem-se antes de mais à abertura do Teatro de São Carlos no âmbito de um projecto ambicioso, teatro “que parecia votado ao esquecimento e a arte de somenos”,¹⁴ e que vinha tendo uma programação irregular e essencialmente estrangeira.

Também o *Diário Nacional* dá relevância à abertura do teatro para a ocasião, dando notícia da “assistência brilhante, das mais numerosas e distintas que temos visto n’aquella linda sala” através de uma longa lista de nomes da aristocracia portuguesa.¹⁵ *O Século* escreve a propósito dessa “concorrença extraordinaria pelo numero e pela qualidade”, dando conta de que “toda Lisboa que costuma afluir a festas de arte se deu “rendez-vous” na magnifica sala do teatro lírico.”¹⁶

Para além dos círculos aristocráticos, sabemos também que nessa “toda Lisboa” couberam, nesta primeira récita, membros do governo, nomeadamente o Presidente da República, Sidónio Pais,¹⁷ bem como os Ministros do Interior e da Justiça.¹⁸ A presença de personalidades de destaque da sociedade portuguesa revela, só por si, a importância social que se deu à festa que, não o podemos esquecer, tinha em primeiro lugar um intuito solidário para com os combatentes e o esforço de guerra encabeçado pela organização das Madrinhas de Guerra.

Um dos aspectos a destacar será de facto o eco entusiasta por parte da imprensa quanto à recepção pública dos bailados apresentados no dia 10 de Abril. Entre palavras e considerações aos promotores e participantes da festa, a imprensa considerou de um modo geral este acontecimento como um destaque digno de qualquer capital europeia.¹⁹ Este termo de comparação é, por si, sintomático de uma exaltação e de uma vontade em participar numa actividade que, para além de um carácter de beneficência, se esperava moderna e impactante. No dia 11 de Abril, *O Século* relatava como *toda* a Lisboa afluiu ao teatro para ver os bailados, tendo

¹³ ANEXO 1, texto 55.

¹⁴ ANEXO 1, texto 55.

¹⁵ Cf. ANEXO 1, texto 56.

¹⁶ ANEXO 1, texto 57.

¹⁷ Para além da imprensa, temos registos da presença de Sidónio Pais nas récitas de 10 e 19 de Abril no diário de Thomaz de Mello Breyner. Cf. ANEXO 1, texto 52 e texto 75.

¹⁸ Cf. ANEXO 1, texto 57.

¹⁹ Cf. ANEXO 1, texto 56.

aplaudido com “*entusiasmo delirante*”²⁰ os bailarinos amadores e os artistas que aparentemente “*demonstraram verdadeiros meritos*”.²¹ O mesmo artigo terminava com uma avaliação positiva do acontecimento, afirmando que este iria para sempre ficar na memória como uma das mais “*encantadoras e sumptuosas festas*”²² daqueles dias. Apesar de uma curta notícia, também a edição d’*A Capital* da mesma data foi taxativa ao declarar que a récita do dia anterior tinha sido parte de uma das festas de arte mais assinaláveis, pelos participantes bem como pelo programa apresentado, dando conta da grande afluência.²³ Num texto mais longo, o *Diário de Notícias* abordava igualmente a presença do público, que encheu completamente a sala do Teatro de São Carlos, tendo assistido “*deslumbrado*” a dois dos espectáculos mais fascinantes da época.²⁴ O artigo elogia também a grandiosidade do cometimento e os respectivos participantes que então conseguiram criar um momento de “*pura arte*” que “*resplandeceu para [...] intenso goso espiritual*” do público, que aplaudiu “*vibrantemente*”.²⁵

O êxito da festa realizada no São Carlos é inegável;²⁶ houve uma enorme procura – alguns jornais chamariam mesmo “*disputa*”²⁷ – pelos bilhetes, tendo sido então escolhida uma data para a segunda récita do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* a 19 de Abril.²⁸ Na edição do *Diário de Notícias* desse mesmo dia, dava-se conta da segunda apresentação dos bailados de São Carlos, para os quais restavam poucos bilhetes. Insistindo num discurso elogioso e entusiasta, os bailados eram aqui caracterizados como uma notável e valiosa “*demonstração de arte*” e de tenacidade da promotora e organizadora Helena de Vasconcelos e Sousa e dos seus colaboradores.²⁹

²⁰ ANEXO 1, texto 57.

²¹ ANEXO 1, texto 57.

²² ANEXO 1, texto 57.

²³ Cf. ANEXO 1, texto 58.

²⁴ Cf. ANEXO 1, texto 59.

²⁵ ANEXO 1, texto 59.

²⁶ Cf. ANEXO 1, texto 86.

²⁷ ANEXO 1, texto 83.

²⁸ Antes de se fixar 19 de Abril como a data da segunda récita, tinha sido escolhido o dia 12. No entanto, a apresentação terá sido adiada por motivo de doença de Margarida Street Caupers, uma das principais bailarinas participantes. Cf. ANEXO 1, texto 63 e texto 64.

²⁹ Cf. ANEXO 1, texto 76.

A intensa procura de bilhetes para a segunda récita levou à escolha de uma terceira data para a apresentação dos bailados, mas desta vez a meios preços, para que fosse permitida a entrada a pessoas com menos posses.³⁰ A 22 de Abril, o *Diário de Notícias* escrevia que os bailados constituíam “*um dos maiores sucessos dos ultimos tempos*” em Portugal, relatando que a festa do dia anterior tinha sido “*um novo exito*”.³¹ O *Diário Nacional*, por seu turno, referia que a sala, à semelhança dos outros dois dias, tinha estado igualmente cheia, tendo o público aplaudido com “*excepcional intensidade*” o final de cada quadro dos bailados, bem como os respectivos participantes e promotora.³²

O eco dos bailados fez-se sentir na imprensa depois de 21 de Abril, data da última récita. O jornal *A Situação* publicava um artigo a 28 de Abril na secção “*A ribalta*”, onde discorria criticamente sobre “*o mais alto cometimento artistico que se tem levado a efeito, por amadores, em palcos portuguezes*”.³³ Aqui se elencaram os nomes dos artistas participantes, caracterizando-os positivamente nas suas diferentes funções nos dois bailados. Sobre Ruy Coelho, que “*genialmente*” interpretou o poema de Martinho Nobre de Mello em *Bailado do Encantamento*, destacou-se o seu “*enorme valor como compositor e diretor de orchestra*”; a Almada Negreiros, nome até aí contestado por muitos, foi atribuído o devido valor “*pela sua alta mentalidade de artista moderno*” demonstrado “*na forma como ensaiou os bailados e como executou um d’eles*”; de José Pacheko e Raul Lino foram elogiados os seus “*lindos cenarios*”³⁴ que tinham valorizado a atmosfera das cenas dos bailados. Mas a promotora e vários dos bailarinos amadores foram também laureados com palavras elogiosas acerca desta verdadeira “*obra de grandeza*”; *A Situação* caracterizava Helena de Vasconcelos e Sousa como o cérebro organizador da “*maior gloria artistica*”³⁵ tomada a cabo pela sociedade aristocrática portuguesa. E o artigo concluía:

*“Todos, ao sairmos de S. Carlos, sentimos o contentamento de quem triunfou
– acabávamos de alcançar uma gloria na Arte, e a alegria vaidosa que trazíamos no*

³⁰ Cf. ANEXO 1, texto 83.

³¹ ANEXO 1, texto 89.

³² Cf. ANEXO 1, texto 90.

³³ ANEXO 1, texto 95.

³⁴ ANEXO 1, texto 95.

³⁵ ANEXO 1, texto 95.

coração deviamol-a, sem duvida, ao talento organisador d'essa senhora, hoje por todos os titulos illustre."³⁶

Também a *Ilustração Portuguesa* teceu elogios na foto-reportagem que publicou a 13 de Maio de 1918 sobre os bailados de São Carlos, para os quais os cenógrafos, coreógrafos e intérpretes produziram *"surpreza e sensação profunda nos espectadores"*.³⁷ O público aparece aqui *"avido de curiosidade"* embora também se fale num cepticismo que, em todo o caso, se terá dissipado depois de *"admirar e aplaudir"* o esforço de todos os colaboradores e participantes amadores. Estes eram aqui comparados a verdadeiros artistas profissionais da dança, proficiência que *"resumia e significava o empreendimento magnifico a que a inteligencia, a tenacidade e a bizzarria de uma senhora illustre"*³⁸ dera forma. Mais uma vez, Helena de Vasconcelos e Sousa recebia os maiores elogios pela organização da festa.

Mas é o suplemento de 16 páginas publicado juntamente com o número 32 da revista *Atlântida*, entrecortado com a publicação de retratos dos participantes, que mais bem ilustra o impacto e importância conferidos ao acontecimento. Escrito por Nuno Simões, o texto discorre sobre os dois bailados, propondo-se descrever detalhadamente o argumento de cada um.³⁹ Para além disso, o autor elogia a organização de uma festa do género, afirmando que esta terá sido *"a mais bela, a mais requintada e feliz de todas."*⁴⁰ Para o efeito – e mais uma vez – dá-se aqui relevo à acção de Helena de Vasconcelos e Sousa, figura que *"obteve dar, mercê duma elite de colaboradores de arte e de gosto, à Lisboa verdadeiramente culta e à snob Lisboa do bom tom, uma prestigiosa lição de Beleza."*⁴¹ Nuno Simões dá aqui conta de um episódio de arte, segundo ele, louvável e exclusivo por ter possibilitado, nas suas palavras, algumas *"belíssimas horas fugazes"* para quem viu, e *"inesquecíveis horas de consolação e orgulho"*⁴² para quem participou.

Não podemos deixar de constatar que as críticas surgidas na imprensa são, como vimos, essencialmente encomiásticas. É necessário sublinhar que muito do

³⁶ ANEXO 1, texto 95.

³⁷ ANEXO 1, texto 96.

³⁸ ANEXO 1, texto 96.

³⁹ Cf. ANEXO 1, texto 98.

⁴⁰ ANEXO 1, texto 98.

⁴¹ ANEXO 1, texto 98.

⁴² ANEXO 1, texto 98.

impacto e da recepção registados se situam sobretudo num patamar descritivo. Mais do que avaliar e recensear a qualidade artística do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, bem como a acção de beneficência para a qual foram organizados a princípio, os jornais deram maior destaque a quem esteve presente na assistência,⁴³ referência que era aliás relevante, já que a imprensa era como que um escaparate da sociedade, e por isso educadora de um determinado gosto. Por outro lado, a generalidade dos artigos publicados demorava-se sobretudo em apreciações superficiais e convencionais da apresentação e do porte dos bailarinos amadores. Talvez isto mesmo possa ser justificado em parte por uma falta de especialização da crítica da dança, à semelhança do que parece ter acontecido no momento da apresentação dos Ballets Russes nos meses anteriores.⁴⁴

Ainda no que diz respeito ao conjunto das abundantes notícias publicadas nos diversos jornais e revistas que vimos mencionando, é importante sublinhar que não parece existir uma clivagem ideológica ou política entre as críticas positivas e as poucas que surgem com uma voz reprovadora. De facto, é num jornal monárquico, como veremos de seguida, que surge a crítica mais incisiva a estas festividades, enquanto, por outro lado, abundam os elogios, também eles essencialmente convencionais, por parte de jornais republicanos como *A Capital* e *Diário de Notícias*. Talvez porque, sendo indiscutível o empenhamento do governo republicano e, portanto, da base social que o apoiava na participação portuguesa na Grande Guerra, se tornava essencial mostrar reconhecimento a todas as iniciativas que, como esta, ainda que oriunda dos meios monárquicos, tinham como objectivo o auxílio aos soldados portugueses que então combatiam na Europa e às mulheres que ficavam em território nacional e procuravam acompanhá-los através da correspondência que com eles trocavam.

O texto publicado no jornal *A Monarquia* a 24 de Abril, intitulado “Carta aberta, sem literatura, ás Senhoras de Lisboa”, é sintomático de uma visão muito crítica da experiência dos bailados no Teatro de São Carlos que tinham tido lugar nas semanas anteriores, representando, sem dúvida, uma voz dissonante no coro geral dos elogios jornalísticos:

⁴³ Cf. ANEXO 1, texto 56, texto 82, texto 88 e texto 90.

⁴⁴ Cf. *supra*, capítulo 2.1..

“Minhas senhoras

Em terras estrangeiras e longinquas, morrem, soldados portugueses; e vós, mulheres de Portugal, levaeis a bailar, a folgar e a rir as horas trágicas em que os nossos irmãos agonizam! São por ventura as vossas festas, que se sucedem em turbilhão desenfreado e louco, as vossas preces e o vosso lucto? São – a caridade vós me direis, por quanto o seu producto é destinado ás victimas da guerra, pois que – só assim – conseguimos arranjar tanto dinheiro. Quanto de cruel esse – só assim – encerra e diz! Que apenas haja caridade quando a gente se diverte!”⁴⁵

Escrito por Maria de Portugal, pseudónimo de uma leitora (ou leitor?) do jornal,⁴⁶ é importante dar destaque ao texto por ser representativo de uma perspectiva negativa de teor moralizante. É evidente a analogia dicotómica utilizada – tragédia/comédia: se, por um lado, existem soldados que morrem desgraçados em terras distantes, ao mesmo tempo há mulheres que passam o tempo em divertimentos fúteis disfarçados de caridade.

Maria de Portugal põe assim em causa o mote de uma acção de beneficência como a dos bailados, argumentando que não são as festas a actividade mais acertada a fazer num momento de dor. É neste sentido que a autora dá como alternativa mais benemérita e actuante o exemplo de Genoveva de Lima,⁴⁷ mulher que procedia à venda da flor como actividade no auxílio ao esforço de guerra, um trabalho que seria, segundo Maria de Portugal, de maior utilidade. Os bailados de São Carlos são, enfim, vistos pela autora da “Carta aberta, sem literatura, ás Senhoras de Lisboa” como um mero capricho de senhoras endinheiradas e característico de “*cabecinhas um pouco... perturbadas*”. Em lugar da enorme despesa das *toilettes*, ou do preço exorbitante dos bilhetes, Maria de Portugal sugere o pagamento de missas para a caridade e a oração como esforços mais bem empregues no auxílio da causa patriótica na guerra.

Aproveitando a ocasião da censura à organização da festa de beneficência levada a cabo por Helena de Vasconcelos e Sousa, Maria de Portugal também escreve sobre uma temática mais alargada: o comportamento feminino. Sendo um texto

⁴⁵ ANEXO 1, texto 94.

⁴⁶ Na edição de 22 de Abril de 1918, o jornal *A Monarquia* anunciava que iria publicar a carta brevemente, explicando a sua proveniência: “*De uma nossa assinante que vela o seu verdadeiro nome com este pseudonimo recebemos a carta que noutra lugar publicamos.*”

⁴⁷ Cf. *supra*, capítulo 1.2.1., nota 39.

dirigido às “senhoras de Lisboa”, a autora toma a conjuntura trágica que então se vivia como oportunidade para elaborar um discurso condescendente e altamente moralizante, pretendendo transmitir a ideia de uma “*regeneração em vida nova*” das mulheres portuguesas. A autora procurava, segundo as suas palavras, purificar as pecadoras, tornar sérias as levianas, activas as preguiçosas, modestas as vaidosas e pródigas. Maria de Portugal enfatiza a ideia de sacrifício, devendo para isso as mulheres rejeitarem frivolidades como as *toilettes*, as meias de seda ou os chapéus, acabando então por sugerir-lhes como alternativa que “[adornassem] *antes melhor as [suas] cabecinhas por dentro.*” E exortava:

“Mulheres de Portugal, são improprias horas funestas para dansar, rir e namorar. Dae muito aos desgraçados, mas, por Deus, não danseis nos momentos da sua tremenda agonia.”⁴⁸

A autora anónima desta crónica pedia que não se fizessem mais festas de caridade como as que ocorreram no Teatro de São Carlos porque, segundo ela, eram sinónimo de luxo e divertimento. Sugerias ainda às mulheres que fizessem mais compridos e decentes os vestidos, trajando assim “*com maior singeleza e modestia*”. Parece haver aqui uma relação entre diferentes planos apregoados pela autora deste texto: por um lado, esta privilegia o papel da mulher no apoio ao esforço de guerra de forma empenhada e socialmente responsabilizada que deveria exprimir-se através da oração e da esmola; por outro, recomenda às portuguesas a adopção de uma postura de decoro que se deveria verificar no próprio traje. No fundo, esta crónica é reveladora de uma reacção contra a relativa libertação dos costumes das mulheres durante o início do século XX, projectando, ao mesmo tempo, uma ideia do que deveria ser, na opinião da autora, o comportamento moralmente correcto das mulheres em todas as circunstâncias da sua vida social.

Esta carta constitui também um caso de particular interesse quanto à recepção crítica da festa de caridade em que se inseriram os bailados organizados a favor das Madrinhas de Guerra. Não sendo uma voz favorável ao acontecimento, e com um discurso particularmente censório, é em todo caso representativa de uma facção que, embora discreta nos registos que chegaram até hoje, não terá sido única. Nela está

⁴⁸ ANEXO 1, texto 94.

patente uma visão profundamente conservadora, católica, à qual não era alheio o ambiente de crise social vivido na época. Neste seguimento se poderá também justificar que o mesmo jornal, dois dias antes, publicara uma nota explicativa dizendo que a carta e a sua autora se apresentavam como *“uma página cheia de comoção em que o seu espírito de mulher se afirma na verdade que afirma e na virtude que se eleva.”*⁴⁹

A publicação de dezenas de notícias, artigos e entrevistas na imprensa portuguesa da época é sintomática da relevância que se deu à apresentação do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* no Teatro de São Carlos em Abril de 1918.

Como vimos, a maioria dos textos publicados tinha um teor essencialmente encomiástico, sublinhando o teor excepcional do acontecimento, ou até mesmo o valor intelectual e moral dos participantes. A consideração destas fontes e respectiva análise são, por isso mesmo, motivo para reservas quanto à imparcialidade dos conteúdos, necessárias à investigação científica. Assim, há que tentar compreender a motivação por detrás deste tipo de registos, já que uma grande parte não estaria isenta de influência dos próprios organizadores e participantes dos bailados, para quem muitas das palavras elogiosas da imprensa eram dirigidas. Sobre este aspecto, não podemos esquecer que os participantes destes bailados leriam os jornais e as revistas onde, semana a semana, eram publicadas notícias sobre o acontecimento. Era provável até que, sendo parte de uma elite social culta, os bailarinos amadores conhecessem pessoalmente os repórteres e os críticos que a cada semana escreviam sobre o desenrolar deste acontecimento artístico.

A inclusão e respectivo comentário mais demorado ao que nos parece ter sido uma das poucas duras críticas negativas registadas aos bailados organizados em benefício da obra das Madrinhas de Guerra é, por isso mesmo, ainda mais relevante no âmbito do presente estudo. A *“Carta aberta, sem literatura, às Senhoras de Lisboa”* dá conta do que terão sido algumas das opiniões discordantes e reprovadoras acerca de um acontecimento artístico e social como este, ao caracterizá-lo, como escreveu Maria

⁴⁹ A 22/04/1918, o jornal *A Monarquia* publicava uma nota a propósito da autoria do texto: *“De uma nossa assinante que vela o seu verdadeiro nome com este pseudónimo, recebemos a carta que noutra lugar publicamos. É uma página cheia de comoção em que o seu espírito de mulher se afirma na verdade que afirma e na virtude que se eleva.”*

de Portugal, enquanto mero divertimento frívolo e sem verdadeira utilidade. É claro que este texto não deixa de ser também eleivado de um discurso verdadeiramente programático conservador – católico e monárquico – que parece mesmo ser contra a liberdade e autonomia da própria mulher e da utilização do espectáculo em favor do esforço de guerra. Para além disso, esta crítica demonstra, em certo sentido, como o evento no Teatro de São Carlos e os seus animadores terão tido de facto impacto no seio da imprensa generalista e na vida social lisboeta da época. Terá também havido espaço para outro tipo de vozes críticas, nomeadamente republicanas, facção política que, como já vimos, era desfavorável à instituição das Madrinhas animadas por Sophia Burnay de Mello Breyner - embora não tenhamos encontrado nenhum registo directamente relacionado com os bailados de Abril de 1918.

De qualquer forma, a análise das várias ocorrências na imprensa portuguesa a propósito da festa do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* é reveladora de uma ausência de conhecimento artístico especializado transversal a toda a imprensa, sobretudo no que dizia respeito à área da dança. Talvez por isso mesmo se justifique a publicação de grandes descrições dos argumentos e da respectiva movimentação em palco; das extensas listas de personalidades que assistiram às diferentes récitas; ou a discussão superficial de questões essencialmente relacionadas com o carácter moral e social da festa de arte no Teatro de São Carlos.

Mas que experiências foram possíveis depois do impacto mediático que tiveram o *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*? Que caminhos traçaram estes bailados nos artistas participantes e na história da dança portuguesa? São estas algumas das questões a que procuraremos responder no próximo capítulo.

3.5. As experiências posteriores

Depois do sucesso do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, e ainda antes de dar por concluída esta experiência, há a intenção de levar os bailados até ao Porto. Prova disso são as notícias, publicadas n’*O Dia* e no *Diário Nacional*, que referem que o Teatro São João, então em obras de renovação, iria ser inaugurado com a apresentação dos bailados.¹ Este plano é revelador da importância dada ao acontecimento, e da expectativa de que teriam certamente um eco semelhante na sociedade portuense.

No entanto, este projecto acabou por não se concretizar, o que poderá explicar-se pelo receio da epidemia de tifo que então grassava na cidade do Porto. Em entrevista ao jornal *A Situação*, José Pacheko explica isso mesmo, lamentando, no entanto, que o projecto não avançasse; tendo os bailados sido realizados com um fim altruísta, o arquitecto argumentava que então por isso deveria haver algum espírito de sacrifício e rumar até ao Porto mesmo que em circunstâncias menos favoráveis.²

Sem a repetição dos bailados, e dando então esse episódio por concluído, a verdade é que outras experiências similares daí brotaram pouco depois. Uma das figuras fundamentais a dar seguimento à prática dos bailados em moldes semelhantes, com recurso a bailarinos amadores, foi Almada Negreiros. Grande entusiasta da dança como expressão artística, juntou-se novamente a meninas das famílias aristocráticas, com quem ensaiou, coreografando e desenhando cenários e figurinos, *O Jardim da Pierrette*.

Uma das bailarinas foi Maria da Conceição de Mello Breyner, que já participara nos bailados de São Carlos. Sobre esse “*bailado-mímico*”,³ Maria da Conceição conta como foi apresentado em contexto de festa de caridade, no Teatro da Trindade. Desta feita com argumento de Madalena Amado, e contando com a participação de Maria da Conceição de Mello Breyner (Tatão), Maria Adelaide Soares Cardoso (Lalá), Maria José Burnay Soares Cardoso (Zeca) e Maria Madalena Morais da Silva Amado (Tareca), com quem Almada Negreiros tinha então constituído o Clube das Cinco Cores (FERREIRA

¹ Cf. ANEXO 1, texto 61 e texto 91.

² Cf. ANEXO 1, texto 93.

³ Definição que consta numa folha volante que terá sido distribuída no teatro no próprio dia do espectáculo. Cf. FERREIRA 2014: 441.

2014: 444), no seio do qual se fizeram ainda alguns bailados. O Clube das Cinco Cores fora criado por cinco pessoas no imediato rescaldo dos bailados do Teatro de São Carlos, com uma única récita a 21 de Junho de 1918 no Teatro da Trindade, em Lisboa, uma tentativa de dar continuidade   experiência da dança moderna. O Clube tinha um carácter infantil, devido à idade dos seus membros; mas a sua formula o poderá ser também explicada pelos esforços de Ruy Coelho e de Almada Negreiros em formar as camadas mais jovens tendo em vista as questões das correntes da arte moderna (FERREIRA 2014: 445).

A propósito do projecto do Clube e d' *O Jardim da Pierrette*, apresentado como *lever de rideau* do espectáculo *Miquette et sa m re*, Almada refere em entrevista, datada de 20 de Junho de 1918:

“Imediatamente depois do extraordinário sucesso de S. Carlos [...] fui convidado pelas gentil ssimas intérpretes de O Jardim de Pierrette, a colaborar com ellas n'um bailado feito por nós. Foi o que sucedeu: O bailado [O Jardim de Pierrette] não é exclusivamente meu, nem exclusivamente d'ellas; o bailado   meu e d'ellas, é nosso. [...] As minhas interpretes são nem mais nem menos do que esse talentoso conjunto das meninas na cena do Jardim com que abria o 2.  acto do Bailado do Encantamento. Durante o esforço inacreditável que eu despendi com os ensaios reparei com regozijo que alguém me fazia justiça. Esse alguém eram as mais pequeninas. Foi então que me convidaram a colaborar com ellas n'um bailado que fôsse exclusivamente nosso, n'um bailado em que o publico não tivesse duvidas absolutamente nenhuma de que era apenas o nosso valor, sem interven o estrangeira, que dominava o palco.”⁴

Para *O Jardim de Pierrette* que,   semelhança dos bailados de São Carlos, foi também apresentado em contexto de festa de caridade,⁵ Almada Negreiros trouxera as figuras do Pierrot e da Arlequina a palco como símbolos de amor e da arte, e que o artista acabaria por utilizar noutros trabalhos posteriores. Foi Almada quem coreografou o bailado, para além de criar os cenários e os figurinos (SANTOS 1993: 30). Deste bailado resultou a edi o de um livro que cont m um resumo do argumento,

⁴ ANEXO 4, texto 38.

⁵ Cf. *Diário Nacional*, 22/06/1918.

bem como *croquis* do próprio Almada.⁶ Sobre *O Jardim de Pierrette*, o *Diário Nacional* escreveu brevemente, apontando para originalidade e graciosidade do cenário. Quanto às intérpretes e discípulas de Almada Negreiros, o mesmo texto relata como constituíam um vivo e maravilhoso “*bando alado de pequenitas*” que fizeram triunfar a sua inteligência e boa vontade numa manifestação de arte ingénua e original.⁷

O Sonho do Estatuário,⁸ apresentado na Quinta das Laranjeiras, em Lisboa, à época propriedade da família Burnay, foi outro dos bailados organizados por Almada (CASTRO 2014: 309). Sobre ele, Maria da Conceição de Mello Breyner relata:

“Nesse Verão [de 1918], houve uma grande festa na nossa Quinta das Laranjeiras. Para animar a festa fizemos um bailado, chamado O Sonho do Estatuário, que foi dançado no sítio onde estão as colunas da antiga porta de Lisboa, no pinhal, onde havia uma espécie de casa de jantar ao ar livre. O estatuário era o João Carlos, filho do pintor Carlos Reis, que adormecia e depois sonhava que duas estátuas se animavam e dançavam com ele, no seu sonho. O Almada fez a coreografia. Ele ensaiou a dança, mas a mim não me ensaiou nada. E eu disse-lhe: ‘Ó Zé, então e eu?’ E ele respondeu-me: ‘Tu não precisas que te diga nada. Já sabes, tens de acabar ali em cima, portanto inventas, danças e pronto.’ E eu não sabia nada, mas os outros também não sabiam e quando me apanhava no palco queria lá saber se havia gente na plateia ou não, como era a coisa que mais gostava, queria era dançar.”⁹

As palavras de Maria da Conceição revelam, acima de tudo, o carácter amador e improvisado dos bailados. A “*invenção*” era parte integrante deste tipo de espectáculos; o que mais se pretendia pôr em prática seria a ideia espiritual da arte representada pela dança, expressão então ideal de um momento modernizador da expressão artística.¹⁰

As cartas trocadas entre Almada e as meninas do Clube são ilustrativas de que havia um entusiasmo no cometimento e uma vontade em criar novos bailados e novos modos de colaboração artística entre os seus elementos. Sara Afonso Ferreira afirma

⁶ Cf. ANEXO – IMAGENS 3, figs. 10.1., 10.2., 10.3., 10.4., 10.5., 10.6. e 11.

⁷ Cf. ANEXO 4, texto 39.

⁸ Uns anos mais tarde, em 1920, *O Sonho do Estatuário* era apresentado mais uma vez nas Laranjeiras, em contexto de festa de caridade, onde participaram nomes como Maria da Conceição de Mello Breyner, Teresa Amado, Maria de Mello Breyner da Câmara, entre outras. Cf. “Uma festa de caridade no Parque das Laranjeiras”, in revista *ABC*, nº1, 15/07/1920.

⁹ Maria da Conceição de Mello Breyner *apud* SANTOS 1993: 30-32.

¹⁰ Cf. *supra*, capítulo 2.1..

mesmo que o Clube das Cinco Cores é, na verdade, a génese da chamada ingenuidade almadiana que perpassa pela obra do artista, de um olhar inocente da realidade que é visível em trabalhos como *Invenção do Dia Claro* (FERREIRA 2014: 447). De facto, a procura por uma arte ingénua e infantil parece ter sido o mote de muito do trabalho de Almada Negreiros no final da década de 1910, e para isso foi fundamental a acção de Almada e das cinco meninas no Clube das Cinco Cores, onde se procurou desenvolver um teatro infantil experimental (FERREIRA 2014: 446). À semelhança do que se afirmara no texto “Os Bailados Russos em Lisboa”, em que se expressava uma urgência por uma educação europeia e moderna, a acção do Clube parece ir ao encontro dessas mesmas preocupações através da apresentação dos seus bailados infantis. Mas o Clube implicou também a procura de uma estética própria, teorizada por Almada Negreiros, igualmente patente na correspondência trocada entre os seus membros (SANTOS 2017: 260-263).

Da mesma época, há a partitura de um bailado, existente no espólio do compositor Ruy Coelho, intitulado *A pobresinha no jardim* – conhecido também como *O Sonho da Pobresinha* -, bailado infantil, para coro a duas vozes, quinteto de cordas e piano. Embora os pormenores da sua realização continuem por ser estudados, o *Diário Nacional* referia na sua secção “Elegancias” que o bailado iria ter lugar a 14 e 16 de Abril de 1918 no Teatro Nacional.¹¹ E sabe-se que esteve também em palco a 5 de Maio de 1921 no Teatro de São João, no Porto. Ainda no espólio do compositor foi encontrada a partitura referente a outro bailado. Com texto de Joanna Folque, intitulado *A Bella e a Fera*, era um bailado em quatro actos para vozes femininas, harpa, piano, violino e violoncelo, que terá sido composto no Luso em Agosto de 1918 (ABREU 2014a: 87).

Tal como Almada Negreiros, Ruy Coelho parece ter querido cimentar o bailado infantil, afastado das revistas repletas de canções que eram, nas suas palavras, “desprezíveis”, ou das grandes tiradas das tragédias e comédias (ABREU 2014a, anexo 2: 16). A falta de interesse dos divertimentos infantis era, para Coelho, razão suficiente

¹¹ “N’essa mesma epocha, uma outra comissão de damas illustres de Lisboa, apreciadôras da fina arte do Bailado, tam composta das Ex.mas Senhoras, Marqueza do Lavradio, Condessa das Alcaçovas, e D. Maria Augusta de Carvalho Monteiro, tomaram a iniciativa de montar no theatro Nacional, em trez magnificas matinées, um novo bailado meu, um bailado infantil – O Sonho da Pobresinha, que foi interpretado por mais de duzentas creanças das melhores familias da capital.” (Ruy Coelho apud ABREU 2014a, anexo 2: 14).

para se tentar incutir preocupações estéticas e filosóficas às crianças, aliando-se a educação física; estes vectores corresponderiam assim, para o compositor, a uma pedagogia completa e útil para o desenvolvimento das crianças.¹² É nesse sentido que em Maio de 1918 Ruy Coelho organiza um salão infantil com José Pacheko no Grémio Literário, exposição que aliava música e artes plásticas com o intuito de criar um ambiente propício à descoberta das correntes de pensamento da Europa moderna (ABREU 2014a: 60). Almada também participou neste salão infantil enquanto membro do júri da secção de artes plásticas, confirmando assim a vontade transversal ao grupo de artistas que participara nos bailados do Teatro de São Carlos de empreender uma modernização da educação infantil em Portugal (FERREIRA 2014: 445).

As experiências de bailado imediatamente posteriores à apresentação do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* parecem ter estado circunscritas ao mesmo grupo de artistas e de participantes amadores. A actividade na área da dança, expressa em particular nos trabalhos de Almada Negreiros e de Ruy Coelho, teve como alvo a formação de uma camada mais jovem. O Clube das Cinco Cores é por isso mesmo um exemplo revelador das preocupações dos artistas relativamente à nova geração. O testemunho de Maria da Conceição Mello Breyner que acima referimos põe em evidência o carácter amadorístico da criação artística do Clube: não importava realmente a qualidade técnica da interpretação; mais importante seria “inventar” e sentir a emoção; enfim, olhar para a arte enquanto motor de divertimento para uma aprendizagem afastada de quaisquer formalismos academistas.¹³

É de referir ainda que em 1925 existe uma tentativa de reposição de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* por parte de Ruy Coelho no Teatro de São Carlos. Estalava então uma polémica que opôs Almada ao compositor: o primeiro defendia que o bailado deveria ser repostado tal e qual tinha sido apresentado em 1918, ou seja, conforme a sua coreografia, figurinos e interpretação, devendo ter também em conta as grandes

¹² “Ora, foi verificando a pobreza da Arte infantil portuguesa, que há poucos annos decidi crear entre nós o Bailado infantil, que sendo um ingenuo divertimento para as creancinhas, e para nós pessôas grandes obedecesse a estes dois fins simultaneos: Educação esthetica e filosofica, e educação fisica, tendo a preocupação que deve acompanhar toda e qualquer creação artistica, de mantêr sempre nitida a sensibilidade nacional.” (Ruy Coelho apud ABREU 2014a, anexo 2: 16).

¹³ Em consonância com as teorias da educação que defendiam a aprendizagem pela descoberta e experimentação, de pedagogos como Johann Pestalozzi (1746-1827), ou a partir do pensamento forjado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) na obra *Émile, ou de l'Éducation* (1762).

exigências de montagem técnica ou de iluminação. Mas, segundo a notícia publicada no *Diário de Lisboa* de 27 de Abril de 1925, isso não aconteceu, o que fez com que Almada se revoltasse, entregando-se à polícia por não ter celebrado um contrato de uma obra que considerava da sua própria autoria e na qual Ruy Coelho era então um mero executante. Os bailados apresentados em Abril de 1918 constituíram, nas próprias palavras de Almada, uma das noites mais marcantes da sua vida, o que bem testemunha a importância que o artista atribuía à sua criação n' *A Princesa dos Sapatos de Ferro*.

Conclusão

O episódio da apresentação do *Bailado do Encantamento* e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* não era de todo desconhecido. De facto, este foi analisado por vários investigadores que têm contribuído para inscrevê-lo como um dos mais fascinantes da história da arte portuguesa do início do século XX. Arriscamos afirmar *da arte* porque estes bailados foram, de facto, resultado de um esforço que envolveu uma miríade dos principais nomes da arte moderna portuguesa da época – onde confluíram o trabalho de José de Almada Negreiros, de Ruy Coelho, de Raul Lino ou de José Pacheco – aliados à aristocracia lisboeta, em que o nome de Helena de Vasconcelos e Sousa apareceu como principal promotor. Como vimos, esta iniciativa ilustrou uma ligação entre estas duas esferas de influência - artística e intelectual com uma elite aristocrática mecénica; ligação de que, aliás, os registos dos diários do médico Thomaz de Mello Breyner são exemplos elucidativos, já que incluem relatos da presença assídua destes artistas nas casas aristocráticas da época.

Num período em que Portugal atravessava um momento político muito atribulado tanto a nível interno (Primeira República), como externo (guerra) – como foi analisado na primeira parte desta dissertação – a experiência dos bailados patrocinados por uma pequeníssima parte da sociedade poderia parecer um mero capricho ocioso. Apesar de ter adquirido uma enorme amplitude quanto à participação - mais de sessenta artistas/artistas-amadores - e impacto mediático (cf. ANEXO 1), a investigação procurou demonstrar como a festa no Teatro de São Carlos, em Abril de 1918, não correspondeu a um acto isolado, tendo proporcionado antes uma diversidade de caminhos para a nossa análise. Estes permitiram desenhar uma rede complexa de aspectos de ordem histórica, política, social, cultural e estética que compuseram o mapa da preparação dos dois bailados nos primeiros meses de 1918. A partir daqui foi possível responder a algumas questões, nomeadamente quanto ao carácter solidário das apresentações e à respectiva instituição beneficiária – as Madrinhas de Guerra, sobre as quais esta dissertação procurou obter informação que as enquadrasse no contexto de outras organizações femininas similares da época, acentuando as suas clivagens políticas. Nesse sentido, foi também importante trazer à discussão a questão das festas de caridade e de outro tipo de eventos análogos,

considerando assim novos dados relativamente a este tipo de iniciativas no período em causa. Um olhar sobre as secções relativas à vida social que abundavam na imprensa portuguesa, que procurámos investigar de uma forma intensiva - algumas das notícias aparecem compiladas no ANEXO 1, 3 e 4, por exemplo - é revelador da prática mais do que comum da organização de festas solidárias por parte da aristocracia ou da burguesia endinheirada.

Os jornais consultados permitiram concluir que o propósito da angariação de fundos para as Madrinhas de Guerra foi conseguido, obtendo-se dinheiro suficiente para apoiar a organização. De facto, a imprensa revela como os Bailados de São Carlos tiveram um grande impacto público, atraindo centenas de espectadores - o que explica também as duas récitas suplementares, a 19 e a 21 de Abril, inicialmente não planeadas. Mas a recepção junto do público não foi totalmente favorável, como demonstrou a carta publicada no jornal *A Monarquia* a 24 de Abril de 1918, e analisada neste estudo. Foi importante fazer esse contraponto entre opiniões divergentes - entre o entusiasmo e a condenação - para compreender como a índole da festa no Teatro de São Carlos terá tido os seus detractores, já que esse texto publicado n' *A Monarquia* poderá ter espelhado a opinião de uma parte da sociedade, crítica quanto à exuberância do acontecimento durante um tempo de guerra. Mas as divergências de opinião confirmam, uma vez mais, o impacto e sucesso que os bailados tiveram e que foi, de certa forma, invulgar em contexto de festa de caridade. Como vimos, a sua importância foi diversa e plural: para os artistas, para as madrinhas de guerra, para o campo artístico português, para a afirmação social da aristocracia em tempo republicano, para a vida social que alimenta colunas dos jornais, mas também para a educação das jovens envolvidas e a difusão de modelo de educação alternativo.

Igualmente relevante para a investigação foi a proposta de leitura e descrição actualizada dos valores plásticos de ambos os bailados, trazendo à discussão alguma documentação iconográfica inédita que enriqueceu o conhecimento destes bailados. A análise comparativa entre desenhos de figurinos e cenário permitiu concluir que, apesar das intenções de modernização do espectáculo e da dança por parte dos artistas participantes - expresso sobretudo, como vimos, pelo entusiasmo do trabalho dos Ballets Russes -, os elementos artísticos apresentam duas obras muito mais próximas de um gosto lírico e de teor medievalizante, ainda herdeiro de uma estética

oitocentista. Houve tentativas de modernização, como se verificou pelos desenhos de figurinos de Almada Negreiros para ambos os bailados que, no entanto, não lograram constar nos resultados finais. As opções estéticas acabaram por revelar-se mais convencionais, onde o trabalho artístico de Raul Lino surgiu como mais conservador relativamente ao dos seus colegas Almada e Pacheko.

Com a referida excepção do episódio de desentendimento entre Ruy Coelho e Almada Negreiros em 1925 relativamente a uma possível reposição do *Bailado do Encantamento*, depois de 1918 os bailados com assinatura de Almada Negreiros e de todos os participantes amadores parecem desaparecer de circulação. Sendo Almada um dos principais animadores da tendência dos bailados modernos em Portugal, a sua partida para Paris em 1919 poderá explicar a ausência de episódios de carácter idêntico posteriores na capital portuguesa. Almada Negreiros, José Pacheko e Raul Lino voltariam às artes performativas posteriormente, trabalhando sobretudo nas áreas de cenografia e de figurinismo para teatro, para companhias como a Rey Colaço-Robles Monteiro ou a de Lucília Simões, para o Teatro Estúdio do Salitre, ou para o Teatro Experimental de Cascais;¹ Ruy Coelho comporia posteriormente alguns bailados, embora não seja certo que tenham sido apresentados acompanhados de coreografia (ABREU 2014a, anexo 7).

Se houve bailados em Portugal depois de 1918, o seu impacto terá sido certamente dificultado pelo desinteresse do público, pela ausência de palcos que reunissem as condições necessárias para a apresentação, mas também pela falha sistemática na formação de bailarinos profissionais. Só com a constituição em 1940 dos Bailados Verde-Gaio, pela mão de António Ferro no âmbito do Secretariado Nacional da Informação, é que se procedeu ao verdadeiro fomento de uma escola de dança em Portugal. Esta companhia parece ter tido, aliás, alguns ecos provenientes de experiências como os Ballets Russes e, de certa forma, dos Bailados de São Carlos.² Com particular enfoque sobre temáticas histórico-mitológicas, estes novos bailados de

¹ Cf. entradas da CET base: “Almada Negreiros” in <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=7941>; “Raul Lino” in <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=13593>; “José Pacheko” in <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=32990>. Todos os links foram consultados a 2/09/2018.

² É conhecido o vínculo de António Ferro com a Geração d’Orpheu, da qual Almada Negreiros, Ruy Coelho ou José Pacheko – de resto, colaboradores nos Bailados de São Carlos, faziam parte. Cf. ACCIAIUOLI 2013: 15.

Ferro pretendiam ser um instrumento para a projecção de uma identidade folclórica portuguesa. Mas estes fazem já parte de um contexto político totalmente diferente dos nossos bailados de 1918, e definidos por objectivos programáticos muito particulares – nomeadamente de propaganda – afastados deste estudo.³

O Bailado do Encantamento e de *A Princesa dos Sapatos de Ferro* constituíram-se, pois, como parte de uma iniciativa muito particular de carácter duplamente artístico e beneficente. Ao ter em conta essas duas perspectivas, a abordagem feita a estes bailados permitiu descortinar diversas questões quanto à conjuntura da sua preparação, que tinham sido pouco estudadas até aqui. Pouco depois de se assinalar o centenário da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), esta investigação espera ter alargado, assim, o entendimento quanto à participação portuguesa na guerra, com um enfoque particular sobre o contributo, concretizado através do espectáculo, da sociedade civil na retaguarda, isto é, no território nacional e longe do campo de batalha.

³ Para mais sobre a constituição e desenvolvimento dos Bailados Verde-Gaio, cf. ACCIAIUOLI 2013: 198-207.

FONTES & BIBLIOGRAFIA

1. FONTES

1.1. Manuscritas e dactiloscritas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

Fundo Tomás de Mello Breyner

- *Agenda ou memorial - Diário 1916*, PT/TT/TMB/0028;
- *Agenda ou memorial - Diário 1917*, PT/TT/TMB/0029;
- *Agenda ou memorial - Diário 1918*, PT/TT/TMB/0030.

Governo Civil de Lisboa

- *Livro de Registo das Instituições de Beneficência do Distrito de Lisboa*, 1ª Repartição, NT 640 NR 773;
- Estatutos da Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra, 10/04/1917, PT/SGMAI/GCLSB/H-B/001/12459

Ministério da Administração Interna (MAI)

Fundo da Repartição Artística do Ministério da Instrução Pública (1916-1918)

- Ministério da Instrução Pública, Processo nº164, Lº 4, 15/04/1916;
- Ministério da Instrução Pública, Processo nº296, Lº 4, 16/06/1916;
- Ministério da Instrução Pública, Processo nº505, Lº 4, 13/10/1916;
- Ministério da Instrução Pública, Processo nº547, Lº 4, 6/11/1916.

1.2. Impressas

Colecções particulares

- Argumento de bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, 7/03/1916;
- Programa dos bailados *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918.

Biblioteca Pública Municipal do Porto

- Jornal *O Dia*;
- Jornal *Diário Nacional*;

- Jornal *O Liberal*;
- Jornal *Lucta*;
- Jornal *A Manhã*;
- Jornal *A Monarquia*;
- Jornal *A Opinião*;
- Jornal *A Situação*.

Biblioteca Nacional de Portugal

- Jornal *Diário de Notícias*;
- Jornal *A Ordem*;
- Jornal *República*;
- Jornal *O Século*;
- Jornal *A Vanguarda*.

Hemeroteca Digital (<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>)

- Revista *A Águia*;
- Revista *Alma Nova*;
- Revista *Atlântida*;
- Jornal *A Capital*;
- Revista *Ilustração Portuguesa*.

Hemeroteca Municipal de Lisboa

- Revista *ABC*.

Museu Nacional do Teatro e da Dança

- Jornal *O Teatro*;
- Programa dos espectáculos dos Ballets Russes no Teatro de São Carlos, Janeiro de 1918, nº inv. MNT 214010;
- Argumento de *O Jardim da Pierrette*, nº inv. MNT 61589.

1.3. Iconográficas¹

Colecções particulares

- Desenho de figurino para Rainha, de Raul Lino, para o *Bailado do Encantamento*. Guache sobre cartão, 30x16cm, 1918 (**BE.20**);

¹ Esta listagem refere-se a imagens que foram consultadas em documentação de arquivo. Incluímos aqui, entre parêntesis e a negrito, a numeração da imagem correspondente utilizada no presente trabalho. Nesta listagem excluímos a indicação das imagens que foram retiradas de publicações, já que essas se encontram incluídas na Bibliografia.

- Desenho de figurino para Bobo, de Raul Lino, para o *Bailado do Encantamento*, Guache sobre cartão, 20x19cm, 1918 (**BE.23**);
- Desenho de figurino para uma Dama da Corte (?), de José Amorim (?), para o *Bailado do Encantamento*, 1918 (**BE.27**);
- Desenho de figurino para Gentilhomem (?)/Pajem (?), de José Amorim (?), para o *Bailado do Encantamento*, 1918 (**BE.28**);
- Desenho de figurino para Gentilhomem (?)/Pajem (?), de José Amorim (?), para o *Bailado do Encantamento*, 1918 (**BE.29**);
- Fotografia de crianças vestindo figurinos para danças gregas, Palácio das Laranjeiras, Lisboa (?), Abril de 1910 (?) (**ANEXO 2, fig.31**);
- Fotografia de intérpretes d'*O Jardim da Pierrette*, 1918 (**ANEXO 3, fig.10**);
- Fotografia de conjunto de intérpretes do *Bailado do Encantamento*, frente ao Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, Lisboa, 1918 (**BE.1**);
- Fotografia de Helena de Vasconcelos e Sousa como Rainha do *Bailado do Encantamento*, 1918. Escadaria do Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, em Lisboa (**BE.11**);
- Fotografia da dança da Pavana do *Bailado do Encantamento*, no jardim do Palácio das Laranjeiras, 1918 (**BE.15**);
- Fotografia da dança dos Perfumes do *Bailado do Encantamento*, no jardim do Palácio das Laranjeiras, 1918 (**BE.16**);
- Fotografia de uma tocadora de harpa, no jardim do Palácio das Laranjeiras, 1918 (**BE.18**).

Museu Nacional do Teatro e da Dança

- Fotografia de Maria da Conceição de Mello Breyner como Princesa em *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, nº inv. 79562 (**PSF.1**)
- Fotografia de Maria da Conceição de Mello Breyner como Princesa em *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, nº inv. 216750 (**PSF.2**);
- Fotografia de Maria da Conceição de Mello Breyner como Princesa em *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, nº inv. 79563 (**PSF.3**);
- Desenho de figurino de Bobo, de Raul Lino para o *Bailado do Encantamento*. Guache sobre cartão, 50x32cm, 1918, nº inv. MNT 204395 (**BE.22**).

2. BIBLIOGRAFIA

ABREU, Edward Luiz Ayres d', *Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d'Orpheu*, dissertação de mestrado em Ciências Musicais (policopiada), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, 2014a.

---, “Danças e contradanças: Almada Negreiros e Ruy Coelho”, in *Revista de História da Arte*, Série W, nº2, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, Lisboa, 2014b, pp. 111-124.

---, “Do imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho e de sua música, ou quando imagem revela som na construção do modernismo português da década de 1910” in *Cuadernos de Iconografía Musical*, volume III, nº2, Novembro de 2016, pp. 40-70.

ACCIAIUOLI, Margarida, “Os Bailados Verde-Gaio” in *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 2013, pp. 198-207.

AFONSO, Aniceto, “Portugal e a guerra nas colónias”, in ROLLO, Maria Fernanda e ROSAS, Fernando, [coord.], *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2ª edição, 2011, pp. 287-299.

ALVAREZ, Elvira Maria Serra Dominguez, *Os valores plásticos na dança portuguesa nos primeiros 45 anos do século XX. Das festas artísticas ao Secretariado de Propaganda Nacional: um mecenato camuflado*, dissertação de mestrado em Performance Artística – Dança (policopiada), Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1999.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Musique, 1978.

BRANCO, Alfredo de Freitas, *Madrinha de Guerra, comédia em um acto*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes Livraria Editora, 1919.

BOWLT, John E., “Mèche d’argent, Âge d’argent: Serge Diaghilev et l’esthétique moderniste » in BOWLT, John, TREGULOVA, Zelfira e GIORDANO, Nathalie Rosticher [dir.], *Etonne moi!: Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, Skira, Nouveau Musée National de Monaco, 2009, pp.57-61.

---, “Léon Bakst, Natalia Goncharova and Pablo Picasso”, in PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey [ed.], *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010, pp.103-115.

BURT, Ramsay, *Alien Bodies: Representations of Modernity, ‘Race’ and Nation in early Modern Dance*, London, Routledge, 1998.

BUTLER, Christopher, *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

CASTRO, Maria João, “Ballets Russes; a dança, o público e a crítica lisboeta” in CASTRO, Maria João [coord.], *Lisboa e os Ballets Russes*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, 2ª edição, 2014, pp. 53-66.

---, “Almada e os Ballets Russes em Lisboa”, in *Revista de História da Arte*, Série W, nº2, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, Lisboa, 2014, pp. 297-312.

---, *O Essencial sobre os Ballets Russes em Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2017.

COELHO, Maria Helena de Abreu, *A dança teatral no Primeiro Período Romântico Português de 1834 a 1856*, tese de doutoramento em Dança (policopiada), Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1998.

COLLINS, L. J., *Theatre at War, 1914-18*, London, Macmillan Press Ltd, 1998.

DALY, Ann, *Done into dance Isadora Duncan in America*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2002.

DEMOOR, Maryssa, PUYMBROECK, Birgit Van, REMOORTEL, Marianne Van, “La Revue des Mairaines (1916-17): A Journal for War Godmothers and their Godchildren”, in *Journal of European Periodical Studies*, 2.1, Ghent University, Summer 2017, pp. 21-38.

DICKINSON, Edward Ross, *Dancing in the blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

DUNCAN, Isadora, *Der Tanz der Zukunft (The dance of the future): Eine Vorlesung*, trad. Karl Federn, Leipzig, Diederichs, 1903.

DUROSELLE, Jean-Baptiste, *História da Europa*, tradução de Maria Emília Ferros Moura, Lisboa, Círculo de Leitores/Publicações Dom Quixote, 1990.

“Editorial” [sem autor], in *O Mundo Derrubado, Jornal da Exposição Tudo se desmorona. Impactos culturais da Grande Guerra em Portugal*, exposição patente de 30 de Junho a 4 de Setembro de 2017, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, p. 2.

EMELJANOW, Victor, “Palliative Pantomimes: entertainments in Prisoner-of-War camps”, in MAUNDER, Andrew [ed.], *British Theatre and the Great War, 1914-1919 New Perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp.269-293.

FAZENDA, Maria José, *Dança teatral: ideias, experiências, acções*, Lisboa, Colibri, 2007.

FEDOSOVA, Elena, “Alexandre Benois et Léon Bakst: sur la question des sources visuelles”, in BOWLT, John, TREGULOVA, Zelfira e GIORDANO, Nathalie Rosticher [dir.], *Etonne moi!: Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, Skira, Nouveau Musée National de Monaco, 2009, pp.69-73.

FERRÃO, Nuno Sotto Mayor, “A I Guerra Guerra Mundial na imprensa portuguesa – no centenário da Grande Guerra”, in revista *Brotéria, Cristianismo e Cultura*, vol. 180, Janeiro de 2015, pp. 31-43.

FERREIRA, Sara Afonso, “Histórias que um espólio (re)conta”, in COSTA, Sílvia Laureano, COSTA, Simão Palmeirim, FERREIRA, Sara Afonso [coord.], *Almada por contar*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal: Babel, 2013, pp. 17-20.

--- “Almada, os Bailados Russos e o ‘Club das Cinco Cores’” in *Revista de História da Arte*, Série W, nº2, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, Lisboa, 2014, pp. 438-448.

--- e SANTOS, Mariana Pinto dos, “Almada Negreiros e Sonia Delaunay” in VASCONCELOS, Ana [coord.], *O círculo de Delaunay*, Lisboa, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp. 135-157.

FRAGA, Luís Alves de, “Portugal. Nem neutralidade, nem beligerância”, in AFONSO, Aniceto e GOMES, Carlos de Matos [coord.], *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*, Vila do Conde, Verso da História, 2013, pp. 103-104.

---, “Preparação das Tropas”, in AFONSO, Aniceto e GOMES, Carlos de Matos, *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*, Vila do Conde, Verso da História, 2013, pp. 292-293.

GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev’s Ballets Russes*, Cambridge, Massachussets, Da Capo Press, 1998.

GIL, Isabel Capelo, “O cinematógrafo do Fauno: sobre o discurso visual dos Ballets Russes”, in GIL, Isabel Capelo e PINTO, Paulo Campos [org.], *Os Ballets Russes: Modernidade após Diaghilev*, catálogo da exposição da Galeria Millenium e do Museu Nacional do Teatro e da Dança (13 de Julho a 20 de Outubro de 2018), Lisboa, Sistema Solar/Documenta, 2018, pp.25-41.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art From Futurism to the Present*, Londres, Thames&Hudson, World of Art series, 3ª edição, 2011.

GOMES, Nuno Santa Clara, “Transportes em tempo de guerra”, in AFONSO, Aniceto e GOMES, Carlos de Matos, *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*, Vila do Conde, Verso da História, 2013, pp. 153-155.

---, “Armas e armamentos”, in AFONSO, Aniceto e GOMES, Carlos de Matos, *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*, Vila do Conde, Verso da História, 2013, pp. 156-158.

---, “Guerra química. Os gases de combate”, in AFONSO, Aniceto e GOMES, Carlos de Matos, *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*, Vila do Conde, Verso da História, 2013, pp. 210-213.

GRAYZEL, Susan R., “Mothers, Mairaines, and Prostitutes: Morale and Morality in First World War France”, in *The International History Review*, London, Routledge, vol. 19, issue 1, 1997, pp.66-82, DOI: 10.1080/07075332.1997.9640775.

HAILL, Catherine, “The pleasure of his company”, in PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey [ed.], *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010, pp. 182-183.

HASKELL, Arnold L., *Ballet Russe: The age of Diaghilev*, London, George Weidenfeld & Nicholson, 1968.

HOBBSAWM, Eric, *A Era das Revoluções*, Lisboa, Editorial Presença, 1978.

---, *Age of Extremes. The short Twentieth Century 1914-1991*, Londres, Abacus, 1999.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 3ª edição, 2008.

IZRINE, Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L’Arche Éditeur, 2002.

KEMP, Tom, *A Revolução Industrial na Europa do século XIX*, trad. José Marcos Lima, Lisboa, Edições 70, 1985.

KRIVANEC, Eva, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld, Transcript – Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis, 2012.

LAINS, Pedro, “Growth in a Protected Environment: Portugal, 1850-1950”, in *Research in Economic History*, volume 24, 2006, pp. 119-160.

LEASK, Margaret, “Lena Ashwell: Touring Concert Parties and Arts Advocacy, 1914-1919”, in MAUNDER, Andrew [ed.], *British Theatre and the Great War, 1914-1919 New Perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp.251-268.

LE NAOUR, Jean-Yves, “Les marraines de guerre: l'autre famille des soldats”, in *Les chemins de la mémoire*, Ministère des Armées, Direction des Patrimoines, de la Mémoire et des Archives, n° 181, mars 2008, pp.7-10.

LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

MARINHO, Helena, “Compór para dança em Portugal: 1912-1948”, in TÉRCIO, Daniel [coord.], *Dançar para a República*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, pp. 147-182.

MARQUES, Isabel Pestana, “Portugal nas trincheiras: os combatentes portugueses em França (1917-1919)”, in ROLLO, Maria Fernanda e ROSAS, Fernando, [coord.], *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2ª edição, 2011, pp. 301-318.

MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Nice, Université de Nice - Sophia Antipolis, 2014.

MENESES, Filipe Ribeiro de, “Intervencionistas e anti-intervencionistas”, in ROLLO, Maria Fernanda e ROSAS, Fernando, [coord.], *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2ª edição, 2011, pp. 267-276.

---, *De Lisboa a La Lys – O Corpo Expedicionário Português na Primeira Guerra Mundial*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, 2018.

MONTEIRO, Natividade, “Núcleo Feminino de Assistência Infantil da Junta Patriótica do Norte”, in CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João [dir.], *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013, pp. 771-779.

---, “Mulheres Portuguesas em Tempo de Guerra (1914-1918)”, in *Nação e Defesa*, Lisboa, Instituto da Defesa Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, nº145, 2016, pp. 109-121.

MOREIRA, Joana Miguel da Costa, “A I Guerra Mundial nos palcos de teatro portuenses (1914-1918)”, in PEREIRA, Gaspar Martins, ALVES, Jorge Fernandes, ALVES, Luís Alberto, MEIRELES, Maria Conceição [coord.], *A Grande Guerra (1914-1918): Problemáticas e Representações*, Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, 2015, pp. 167-182.

MOURA, Maria Lúcia de Brito, “A Assistência aos combatentes na I Guerra Mundial – um conflito ideológico” in *Revista Portuguesa de História*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tomo XXXVIII, 2006, pp.41-75.

---, “Assistência das Portuguesas às Vítimas de Guerra”, in CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João [dir.], *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013a, pp. 106-109.

---, “Madrinhas de Guerra”, in CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João [dir.], *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013b, pp. 478-480.

---, “Sociedade da Cruz Branca de Coimbra”, in CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João [dir.], *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013c, pp. 860-861.

---, “Festa da Flor”, in CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João [dir.], *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013d, pp. 300-301.

NECTOUX, Jean-Michel [dir.], *Serge Diaghilev L’art, la musique et la danse - Lettres, écrits, entretiens, traduction de Françoise Burgun et Marina Cheptiski, préparation éditoriale de Marie-Noëlle Lavoie, d’après les textes russes rassemblés et annotés par Iliia Samoïlovitch Zilberstein et Vladimir Alexeïevitch Samkov*, Pantin, Centre National de la Danse, Institut National d’Histoire de l’Art, Librairie Philosophique, Collection Musicologies, 2013.

NEGREIROS, José de Almada, *A Engomadeira*, Lisboa, Tipografia Monteiro & Cardoso, 1917.

---, *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, facsimile da edição de 1916, 1993.

---, *Manifestos e conferências*, [ed.] FERREIRA, Sara Afonso, GASPAS, Luís Manuel, MARTINS, Fernando Cabral, SANTOS, Mariana Pinto dos, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

NEGREIROS, Maria José de Almada, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, O Jornal, 2ª edição, 1985.

NORONHA, Eduardo de, *A dança no estrangeiro e em Portugal. Aventuras Galantes no Teatro de São Carlos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1922.

NOVAIS, Noémia da Encarnação Padilha Malva, *A Imprensa Portuguesa e a Guerra. 1914-1918 Os jornais intervencionistas e anti-intervencionistas A acção da censura e da propaganda*, tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, especialidade de Comunicação e Ciências Sociais (policopiada), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, Lisboa, 2013.

Ó, Jorge Ramos do, PAZ, Ana Luísa, “Genealogia de uma aprendizagem residual: o ensino da dança em Portugal (1839-1930)” in TÉRCIO, Daniel [coord.], *Dançar para a República*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, pp. 69-102.

PAÇO, Afonso do, *Cartas às Madrinhas de Guerra*, Porto, Edição de Maranus, 1929.

PAYDAR, Nikoo, “Exploiting Russian and Oriental stereotypes: The Ballets Russes Shéhérazade in Paris 1910”, in *Artl@s Bulletin*, Vol. II, Issue 1, Spring 2013, pp.23-25.

PIMENTA, Maria Teresa, “As Mulheres Portuguesas na Guerra de 1914/18”, in *Cadernos Condição Feminina*, nº 29, Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1989, pp.81-86.

PINTO, Manoel de Sousa, *Danças e Bailados*, Lisboa, Portugália Editora, 1924.

PRITCHARD, Jane, “The transformation of ballet”, in PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey [ed.], *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010, pp.49-57.

---, “Creating productions”, in PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey [ed.], *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010, pp.71-88.

PROCTOR, Tammy M., *Civilians in a World at War, 1914-1918*, New York and London, New York University Press, 2010.

RAMALHO, Margarida de Magalhães, *Thomaz de Mello Breyner, Relatos de Uma Época – Do Final da Monarquia ao Estado Novo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007.

REBELLO, Luís Francisco, “O teatro de revista e a República”, in revista *Sinais de Cena*, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, nº14, Dezembro de 2010, pp. 14-16.

REYNOLDS, David, *The Long Shadow: the legacies of the Great War in the Twentieth Century*, New York, W. W. Norton & Company, 2014.

RIBAS, Tomás, *O que é o Ballet*, Lisboa, Editora Arcádia, colecção Arcádia, Série Arte, 1959.

---, “O Ballet em Portugal”, in SALAZAR, Adolfo, *História da Dança e do Ballet*, tradução, notas e parte relativa a Portugal por Tomás Ribas, Lisboa, Artis Realizações, 1960, pp. 277-294.

RODRIGUES, Pedro Caldeira, *O Teatro de Revista e a I República. Ernesto Rodrigues e A Parceria (1912-1926)*, Lisboa, Fundação Mário Soares, 2011.

ROSA, Elzira Dantas Machado, “Cruzada das Mulheres Portuguesas” in CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João [dir.], *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013, pp. 213-215.

ROSAS, Fernando, “A República e a Grande Guerra”, in ROLLO, Maria Fernanda e ROSAS, Fernando [coord.], *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2ª edição, 2011, pp. 247-248.

RUYTER, Nancy Chalfa, “American Delsartism: Precursor of an American Dance Art”, in *Educational Theater Journal*, vol. 25, nº4, Baltimore, Maryland, The John Hopkins University Press, 1973, pp.420-435.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

SANTOS, Mariana Pinto dos [ed.], *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno. Catálogo da exposição de 3 de Fevereiro a 5 de Junho de 2017*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Documenta, 2017.

SANTOS, Vítor Pavão dos [org.], *Almada Negreiros e o espectáculo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1984.

---, *O escarapate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Exposição comemorativa do Centenário do nascimento de Almada Negreiros, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 1993.

SASPORTES, José, *História da dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, edição Serviço de Música, 1970.

---, *Trajectória da dança teatral em Portugal*, colecção Biblioteca Breve, volume 27, Venda Nova, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

---, “Ballets Russes, um percurso”, in CASTRO, Maria João [coord.], *Lisboa e os Ballets Russes*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, 2ª edição, 2014, pp.17-44.

SEIGEL, Jerrold, *Modernity and Bourgeois Life Society, Politics, and Culture in England, France, and Germany since 1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

SERRA, Filomena, “Almada Negreiros, a dança e os Ballets Russes” in *Revista Literatura e Sociedade*, nº17, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, 2013, pp.14-28.

--- “Almada Negreiros: A imagem do corpo e o corpo em imagens”, in *Revista de História da Arte*, nº2, Série W, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, 2014, pp.152-162.

SERRA, João B., “A evolução política (1910-1917)”, in ROLLO, Maria Fernanda e ROSAS, Fernando, [coord.], *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2ª edição, 2011, pp. 93-128.

SILVA, Raquel Henriques da, *Sonia Delaunay - tecidos simultâneos*, catálogo da exposição do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001.

SILVEIRA, Carlos, “Guerra cultural e mobilização cívica”, in *O Mundo Derrubado, Jornal da Exposição Tudo se desmorona. Impactos culturais da Grande Guerra em Portugal* (30 de Junho a 4 de Setembro de 2017), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, p.18.

STOREY, William Kelleher, *The First World War: A Concise Global History*, Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

SUQUET, Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre National de la Danse, Histoires, 2012.

TELO, António José, “Um Enquadramento Global para uma Guerra Global”, in *Nação e Defesa*, Lisboa, Instituto da Defesa Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, nº139, 2014, pp. 8-33.

TÉRCIO, Daniel, “Rusos e futuristas no Chiado”, in TÉRCIO, Daniel [coord.], *Dançar para a República*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, pp. 103-143.

VAZ, Cecília Santos, *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: sociabilidade, diversão e transgressão (1917-1927)*, dissertação de mestrado em História Moderna e Contemporânea, Especialidade em Cidades e Património (policopiada), Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Setembro de 2008.

VIEIRA, Ana Bigotte, “Almada, portanto.”, in *Revista de História da Arte*, nº2, Série W, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, 2014, pp.9-19.

VOLSING, Kristian, “Travel” in PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey [ed.], *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010, pp.30-31.

WEDDLE, Emily, *The Powerhouses of Parisian Society: Female Patronage and the Ballets Russes*, Wellesley College Digital Scholarship and Archive, Honors Thesis Collection, 2014.

WINCHESTER, Oliver, "Diaghilev's boys", in PRITCHARD, Jane e MARSH, Geoffrey [ed.], *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010, pp.46-47.

3. WEBSITES

- <http://www.bnf.fr>, consultado a 25/06/2017;
- <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.
- <https://www.britannica.com/topic/positivism/Introduction>, consultado a 15/04/2018.
- <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-09-11-Um-cronista-invulgar#gs.ywaBKuM>, consultado a 29/04/2018
- <https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ipc>, consultado a 26/07/2018
- <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=7941>, consultado a 2/09/2018.
- <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=13593>, consultado a 2/09/2018.
- <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=32990>, consultado a 2/09/2018.
- <https://cdn.britannica.com/46/82646-050-F3253B62.jpg>, consultado a 23/02/2019.
- <https://www.loc.gov/pictures/resource/agc.7a09881/>, consultado a 23/02/2019.
- <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=1®PAG=50&CRITERIO=vitoriano+braga&IDFOTO=113441>, consultado a 23/02/2019.
- <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=2®PAG=50&CRITERIO=vitoriano+braga&IDFOTO=82593>, consultado a 23/02/2019.
- <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1203772>, consultado a 23/02/2019.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_T%C3%B3rtola_Valencia#/media/File:Tortola_Valencia_india.png, consultado a 24/02/2019.
- [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sent_M%27ahesa_\(aka_Elsa_von_Carlberg\)_by_Hanns_Holdt.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sent_M%27ahesa_(aka_Elsa_von_Carlberg)_by_Hanns_Holdt.jpg), consultado a 24/02/2019.
- <https://www.liveinternet.ru/users/spbmaks/post295417478/>, consultado a 24/02/2019
- <https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ipc>, consultado a 2/03/2019
- <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000272/19150406/049/0003>, consultado a 5/03/2019.
- <https://www.wikiart.org/en/mikhail-larionov/costume-design-for-soleil-de-nuit-1915>, consultado a 10/03/2019.

ANEXOS

Anexo 1

recolha sobre Bailados de São Carlos

1. *Diário Nacional*, 19/01/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Segundo hontem ouvimos em um aristocratico palacio de um dos mais antigos bairros da capital, está-se preparando uma festa de caridade a realizar n’um dos principaes theatros de Lisboa e que pelo seu programma devéras artistico causará grande enthusiasmo, alcançando pleno exito.

N’esse programma figurará um bailado composto sobre um poema original d’um dos nossos mais illustres intellectuaes, tendo escripto a musica um distinctissimo *maestro*.

Tudo quanto ha de mais distincto na aristocracia *vieille-roche* está convidado para entrar na festa. Breve daremos uma nota completa, podendo já hoje dizer que a recita se realizará em *mi-carême*.”

2. *O Liberal*, 19/01/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade

“Segundo nos consta está-se preparando uma bella festa de caridade a realizar n’um dos principaes theatros de Lisboa por uma commissão de senhoras da nossa aristocracia e que pelo seu programma artistico deverá causar verdadeira sensação.

Por emquanto apenas nos é vedado dizer que figurará no programma um bailado, composto sobre um poema, original d’um dos nossos mais illustres intellectuaes tendo escripto a musica um distinctissimo *maestro*.

Esta festa que não é nenhuma das que nos temos referido realizar se ha na «mi-carême».

3. *Diário Nacional*, 27/01/1918

Secção “Elegancias” – Festa de Caridade

“Começam na terça feira, no Palacio da Rosa, os ensaios dos bailados para a esplendida festa de caridade organizada pela sr.^a Helena da Silveira de Vasconcellos de Sousa, gentilissima filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor.

Embora um pouco velada, em harmonia com aquela discrepção a que por vezes somos obrigados, fomos os primeiros a dar noticia d’essa festa em projecto e que terá, podemos affirmar-o, uma realisação *hors ligne*.

Para breve nos promettem detalhes interessantes ácerca d’este programma sensacional.”

4. *Diário Nacional*, 31/01/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

Bailados

“O segundo ensaio dos bailes que se exhibirão na grande festa e caridade de que é organisadora a sr.^a Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. marqueses de Castello Melhor, e nos quaes tomarão parte outras meninas e rapazes da nossa primeira sociedade, realisa-se terça-feira proxima, no salão do antigo Real Theatro de S. Carlos. Sobre esta festa damos em breve outros pormenores.”

5. *O Liberal*, 1/02/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade

“O segundo ensaio do bailado que se exhibirá na festa organizada pela senhora D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa, gentil e interessante filha dos illustres Marquezes de Castello Melhor, nos quaes tomam parte muitas meninas e rapazes da nossa primeira sociedade, realisa-se na terça-feira proxima, no salão real Theatro de S. Carlos.”

6. *Diário Nacional*, 2/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Não é no salão do antiga [*sic*] Real Theatro de S. Carlos mas sim no proprio theatro que se realisa na terça feira, ás duas e meia da tarde, o segundo ensaio dos bailados para a festa de caridade de que é organisadora a gentilissima filha dos srs. Maquezes de Castello Melhor.”

7. *Diário Nacional*, 5/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Hoje ás duas e meia horas da tarde, no antigo Real Theatro de S. Carlos, como já annunciámos ha dias, ensaio dos bailes para a elegante festa de que é organisadora a gentil e muito interessante filha mais velha dos srs. marquezes de Castello Melhor.”

8. *Diário Nacional*, 7/02/1918

Secção “Elegancias”

“O segundo ensaio, no antigo Real Theatro de S. Carlos, dos bailados para a festa de que é organisadora a sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) realisa-se de hoje a oito dias ás 4 horas da tarde, pedindo-se a todos os collaboradores que não faltem.”

9. *Diário Nacional*, 12/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Depois de amanhã, ás quatro horas da tarde ensaio dos bailados para a festa de que é organisadora a sr.^a Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor. Terá logar no Real Theatro de S. Carlos e pede-se ás meninas e rapazes que tomam parte para não faltarem e serem pontuaes.”

10. *O Dia*, 15/02/1918

Secção “Vida Elegante”

Festas de caridade

“Realisa-se no dia 7 de abril no theatro de S. Carlos a festa de caridade promovida pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos srs. marquezes de Castello Melhor, com um interessantissimo programa de lindos bailes em que tomam parte setenta pessoas, sendo a musica de Ruy Coelho inspirada n’um poema do dr. Nobre de Mello. O aspecto deve ser deslumbrante, podendo affirmar-se que a festa terá um alto e inolvidavel cunho artistico.

Os preços dos logares para esta linda festa são os seguintes:

Camarotes de 1ª ordem 25\$000 réis; frisas 20\$000 réis; 2ª ordem 15\$000 réis; 3ª ordem 10\$000 réis; plateia 4\$000 réis.

*

Os ensaios dos bailados da festa promovida pela srª D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castelo Melhor) realisam-se amanhã ás 4 1|2 horas da tarde em S. Carlos. Pede-se a todos os figurantes d'esses bailados que não faltem.”

11. *Diário Nacional*, 16/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Está já marcado o dia 6 do proximo mez de abril para a realisação, no antigo Real Theatro de S. Carlos, da festa de caridade de que é organisadora a sr.ª D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. marquezes de Castello Melhor, e em que se exhibirão os interessantes bailados a que há dias nos referimos, com musica do “maestro” Ruy Coelho. São setenta as personagens que entram, por interessantes meninas e rapazes da nossa primeira sociedade.

Os preços para este deveras sensacional espectáculo, para o qual a sua organisadora tem já recebido muitos pedidos de bilhetes, são:

Frizas, 20\$000 réis; camarotes de 1ª ordem, 25\$000 réis; camarotes de 2ª ordem, 15\$000 réis; camarotes de 3ª ordem, 10\$000 réis; torrinhas, 6\$000 réis; fauteuils, 4\$000 réis.”

12. *Diário Nacional*, 17/02/1918

Secção “Elegancias”

“É ás terças, quintas e sabbados, ás 4 horas, que se realisam os ensaios no proprio Real Theatro de S. Carlos, para os bailes a que hontem nos referimos e para os quaes escreveu musica o maestro Ruy Coelho.”

13. *O Dia*, 21/02/1918

Secção “Vida Elegante”

Festas de caridade

“Está definitivamente marcada para o dia 5 de abril a realização da grandiosa festa d’arte promovida pela sr^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filhas dos srs. Marquezes de Castello Melhor.

O espectáculo constará de um bailado extrahido de um poema inedito do dr. Martinho Nobre de Mello, pelo maestro Ruy Coelho e encenado e realizado por Almada Negreiros, que lhe tem dedicado todo o bello esforço do seu espirito d’artista e do seu grande instincto coreographico.

O sr. dr. Martinho Nobre de Mello prometteu dizer duas palavras sobre a significação nacional do bailado e da musica de Ruy Coelho, e sabendo-se a curiosidade que há sempre em ouvil-o, calculamos quanto enthusiasmo irá despertar esta lição.

Como o pedido dos bilhetes é considerável, ficou já resolvido realisarem-se dois espectaculos, sendo o segundo no dia 9 do mesmo mez de abril.

Os preços dos camarotes de 2^a ordem passaram a ser os já marcados para as frisas, dada a afluencia dos pedidos, que irão sendo satisfeitos consoante a sua ordem de entrada.”

14. *Diário Nacional*, 22/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Está definitivamente marcada para o dia 5 de abril a realização da grandiosa festa d’arte promovida pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. marquezes de Castello Melhor.

O espectáculo constará de um bailado extrahido de um poema inédito do dr. Martinho Nobre de Mello pelo maestro Ruy Coelho e encenado e realizado por Almada Negreiros, que lhe tem dedicado todo o bello esforço do seu espirito d’artista e do seu grande instincto coreographico.

O sr. dr. Nobre de Mello prometteu dizer duas palavras sobre a significação nacional do bailado e da musica de Ruy Coelho, e sabendo-se a curiosidade que ha sempre em ouvil-o, calculamos quanto enthusiasmo irá despertar esta lição.

Como o pedido dos bilhetes é considerável, ficou já resolvido realisarem-se dois espectaculos, sendo o segundo no dia 9 do mesmo mez de abril. Os preços dos

camarotes de 2ª ordem passaram a ser os já marcados para as frizas, dada a affluencia [sic] dos pedidos, que irão sendo satisfeitos consoante a sua ordem de entrada.”

15. *Diário Nacional*, 27/02/1918

Secção “Elegancias”

“Está já, ao que nos dizem, ensaiada a primeira parte do bailado da *Rainha encantada* que veremos na festa que a sr.ª D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor está organisando e se realisarà no antigo Real Theatro de S. Carlos. Almada Negreiros, que é tambem o ensaiador, e Raul Lino desenharam tanto para o guardo [sic] roupa como para o scenario bellos *croquis*.

Vae ser uma noite memoravel.”

16. *O Dia*, 27/02/1918

Secção “Vida Elegante”

Festas de caridade

“Amanhã, ás 4 horas da tarde, faz-se no palco de S. Carlos o ensaio dos bailados organisados pela sr.ª D. Helena Castello Melhor, para a festa de caridade.

Esta illustre senhora offerece um chá a todos os seus collaboradores.”

17. *A Monarquia*, 27/02/1918

Secção “Jornadas e Salões” - Festas de caridade

No Real Teatro de S. Carlos

“Continuam muito animados os ensaios dos bailados que serão exibidos numa festa de caridade organisada pela senhora D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) e como temos noticiado se realisa neste elegante teatro, sendo a parte musical original do maestro Ruy Coelho e entrecho de Almada Negreiros, sendo os crocis [sic] para os scenarios do sr. Raul Lino.”

18. *Diário Nacional*, 28/02/1918

Secção “Elegancias”

Festas de Caridade

“Realisa-se hoje no theatro de S. Carlos, ás 4 horas da tarde, o ensaio geral de todo o 1.º acto dos bailados para a recita de caridade promovida pela sr.ª D. Helena de Vasconcelos e Sousa (Castello Melhor).

Pede-se instantemente a compareaencia de todas as pessoas que entram n’essa festa.”

19. O Liberal, 29/02/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade – No Real theatro de S. Carlos

“Continuam muito animados os ensaios dos bailados que serão exibidos n’uma festa de caridade organizada pela senhora D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) e como temos noticiado se realisa n’este elegante theatro, sendo a parte musical original do maestro Ruy Coelho e entrecho de Almada Negreiros, sendo os chrocis para os scenarios do sr. Raul Lino.”

20. O Liberal, 2/03/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade – Em S. Carlos

“Amanhã pelas 9 horas da noite, realisa-se no theatro de S. Carlos, o ensaio dos bailados da festa promovida pela senhora D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos illustres marquezes de Castello Melhor.”

21. Diário Nacional, 2/03/1918

Secção “Elegancias”

“O ensaio dos bailados da festa promovida pela sr.ª D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) realiza-se no domingo, ás 9 horas da noite, no Theatro de S. Carlos.”

22. Diário Nacional, 5/03/1918

Secção “Elegancias”

Bailados

“O ensaio dos bailados da festa promovida pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) realiza-se hoje, no Theatro de S. Carlos, ás 4 horas da tarde.”

23. O Dia, 8/03/1918

Secção “Vida Elegante” – Festas de caridade

Bailado da Rainha d’Olletscac Rohetem

“Vão já muito adeantados os ensaios d’esta linda festa de caridade, promovida pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa e gentilissimas filhas dos srs. Marquezes de Castello Melhor, festa que está despertando o maior interesse nos nossos centros artisticos.

Segundo nos consta, é de setenta e tantas o numero de pessoas que tomam parte no bailado, figurando entre as raparigas as mais bonitas caras da nossa primeira sociedade.

Para a primeira recita que se realiza no dia 5 de abril não resta já um bilhete, estando também já passada parte do theatro para a segunda noite, fixada para 9 de mesmo mez.

Os ensaios, que se realisam impreterivelmente todas as terças, quintas e sabbados, das 4 ás 7 horas da tarde no proprio theatro de S. Carlos, são hoje o mais elegante e agradável ponto de reunião, offerecendo a sua illustre e gentil iniciadora ali novamente amanhã um chá a todos os seus collaboradores.”

24. Diário Nacional, 9/03/1918

Secção “Elegancias” - Festas de Caridade

Bailado da Rainha d’Olletscac Rohetem

“Vão já muito adeantados os ensaios d’esta linda festa de caridade, promovidos pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. marquezes de Castello Melhor, festa que está despertando o maior interesse nos nossos centros artisticos.

Segundo nos consta, é de setenta e tantos o numero de pessoas que tomam parte no bailado, figurando entre as raparigas as mais bonitas caras da nossa primeira sociedade.

Para a primeira recita, que se realisa no dia 5 de abril, não resta já um bilhete, estando também já passada parte do theatro para a segunda noite, fixada para 9 de mesmo mez.

Os ensaio, que se realisam impreterivelmente todas as terças, quintas e sabbados, das 4 ás 7 horas da tarde, no proprio theatro de S. Carlos, são hoje o mais elegante e agradavel ponto de reunião, offerecendo a sua illustre e gentil iniciadora ali novamente hoje um chá a todos os seus collaboradores.”

25. O Liberal, 16/03/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade – Bailados

“Amanhã pelas 4 horas da tarde no theatro de S. Carlos realisa-se um novo ensaio dos bailados para a festa de caridade organizada pela senhora D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos illustres Marquezes de Castello Melhor.”

26. Diário Nacional, 16/03/1918

Secção “Elegancias” - Festas de caridade

“Amanhã ás 4 horas da tarde, no theatro de S. Carlos, realisa-se o ensaio da festa promovida pela sr.^a D. Helena (Castello Melhor). Pede-se a comparencia de todas as pessoas que tomam parte.”

27. A Monarquia, 16/03/1918

Secção “Jornadas e Salões” – Festas de caridade

Bailados

“Amanhã pelas 4 horas da tarde no teatro de S. Carlos realisa-se um novo ensaio dos bailados para a festa de caridade organizada pela senhora D. Helena de Vasconcelos e Sousa, gentil filha dos illustres Marqueses de Castelo Melhor.”

28. *Diário Nacional*, 19/03/1918

Secção “Elegancias” - Festas de Caridade

Bailados

“Hoje, ás 3 horas da tarde, há ensaio de bailados em S. Carlos para a linda festa promovida pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor).

Pede-se a todas as pessoas que tomem parte no ensaio o favor de não faltarem.”

29. *O Dia*, 20/03/1918

Secção “Vida Elegante” – Festas de caridade

Bailados

“Realisa-se amanhã ás trez horas da tarde no teatro de S. Carlos o ensaio das duas partes dos bailados organizados pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos srs. Marquez [sic] de Castello Melhor.

Pede-se a comparencia de todos os figurantes.”

30. *O Dia*, 25/03/1918

Secção “Vida Elegante” – Festas de caridade

Bailados

“A deslumbrante festa d’arte promovida pela sr.^a D. Helena Castello Melhor, a gentil filha dos srs. marquezes de Castello Melhor, vae ter, pelo seu esplendor, um sucesso excepcional. Não se trata d’um acontecimento vulgar, pelo que merece especial registo e desenvolvida informação. O Dia publicará amanhã uma entrevista com um dos talentosos organizadores da festa, podendo assim satisfazer plenamente a justa curiosidade dos nossos leitores.”

31. *Diário Nacional*, 25/03/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

Bailados

“Um grande e extraordinario exito, poderemos assegural-o, vae coroar a brilhante iniciativa que tomou a sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), essa gentilissima menina da nossa aristocracia *vieille-roche*.

Tudo se conjuga para o enorme successo que os bailados vão alcançar.

A musica do maestro Ruy Coelho inspiradissima; os scenarios, bem como os *costumes*, devidos a esboços de Raul Lino, o illustre artista já sobejamente conhecido, e de José Amorim, são também de requintado gosto artístico, sendo do segundo, um novo de valor, só os *costumes* das Damas da Côrte; os scenarios são pintados por Eduardo Reis e José Pacheco, coadjuvados por alunos da Academia de Bellas Artes; e os *costumes* masculinos feitos no seu *atelier* do Conservatorio, pelo habil artista que é Castello Branco.

São dois os espectaculos a realizar no antigo Real Theatro de S. Carlos: mas não sabemos qual d’elles o mais sensacional e attrahente. Para a primeira noite, já nenhum bilhete resta e, para a segunda, em que se dançará um novo baile para o qual José Pacheco tem já concluido um vistoso e artistico scenario, poucos faltam a marcar.

A sr.^a D. Helena Castello Melhor tem sido d’uma persistencia e d’uma boa vontade notaveis na organização da festa, que ficará por certo marcada a lettras de ouro nos annaes da arte e do mundanismo como uma manifestação de excepcional brilhantismo.”

32. Diário Nacional, 26/03/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

Bailados

“As noticias que circulam ácerca dos *Bailados* que vão realizar-se em S. Carlos teem despertado, como é natural, viva curiosidade. Mas como succede apparecerem informações contraditorias sobre a organização d’esta festa – que vae ser um verdadeiro acontecimento artistico, em absoluto digno de nota, resolveu o director d’esta secção alcançar de boa origem algumas notas que habilitem os nossos leitores a julgar o valor excepcional d’esse espectáculo de rara belleza que se está preparando, sob a direcção de alguns espiritos de *élite*, graças á original e delicada iniciativa da sr.^a D. Helena Castello Melhor.

Para breve, portanto, promettemos detalhada referencia aos *Bailados*.

- Hoje, á uma e meia da tarde, realisa-se o primeiro ensaio geral de conjuncto no theatro de S. Carlos.

Pede-se instantemente a comparea da das pessoas que tomam parte nos Bailados.”

33. O Dia, 26/03/1918

Secção “Vida Elegante” – Bailados

Uma soberba festa d’arte

“Já aqui o dissémos hontem: os *Bailados* que vão realizar-se em S. Carlos teem aspectos de raro esplendor que os destacam singularmente das festas a que Lisboa assistiu nos ultimos annos. Trata-se d’um verdadeiro commettimento artistico, visando no seu objectivo material, é certo, a uma obra de caridade, mas dando aos que assistiram a esses maravilhosos espectaculos uma forte e inolvidavel impressão de graça e de belleza em termos de lhes deixar uma perduravel recordação de extranho encanto...

Assim o julgavamos já, pelo que dos *Bailados* se dizia nos circulos mundanos artisticos; mas uma agradavel palestra com o moço e talentoso artista sr. José de Almada Negreiros, em que pudémos colher preciosas informações sobre esse verdadeiro acontecimento, vigorizou definitivamente o nosso juizo: Lisboa vae assistir a uma notabilissima e alta manifestação de pura arte.

As primeiras palavras que trocámos com Almada Negreiros fôram acerca da iniciadora da soberba festa, a sr^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), para a qual são poucos todos os calorosos elogios, de tal modo a sua acção persistente ou acertada se affirma n’esta conjunctura, atravez das mil e uma difficuldades que erriçam invariavelmente o caminho de quem é portador d’uma ideia nova.

A seguir o distincto artista, a uma pergunta do director d’esta secção, teve a amabilidade de responder:

“A minha opinião sobre os proximos bailados em S. Carlos divide-se em duas partes:

A primeira parte, referindo-se exclusivamente á parte activa da festa (auctores e actores) é excellente.

A segunda, que diz respeito á organização, merece sinceramente não só a minha estima como a minha admiração.

É sobretudo esta segunda parte que eu pretendo tornar bem evidente. É que muito pouca gente, mesmo os que são conhecedores da iniciativa de D. Helena de Vasconcellos e Sousa, sabe a alta significação desta festa, quer pelo sentido aristocrático, quer pela sua intenção de Arte. Entre esses poucos que compreenderam esta bela iniciativa estão os artistas que colaboram com a organizadora e a apreciável boa vontade d'esta bem escolhida mancha de raparigas da melhor mocidade portugueza.

A nossa festa não é propriamente uma festa de amadores e não o é porque D. Helena de Castelo Melhor escolheu para a dirigirem artistas profissionais dos que mais evidência têm atingido, no Portugal que aparece. Este gosto da organizadora é que eu pretendo que não deve passar despercebido ante os olhos da sociedade portugueza, porque significa a extraordinária vantagem de fazer de uma festa de caridade um esplêndido espectáculo de arte jovem e enobrecida. É esta a minha opinião: não se deve usar a caridade senão por uma intenção nobre ou de beleza. Parece-me ser esta a opinião de D. Helena Castelo Melhor.”

O sr. Almada Negreiros fala com uma grande animação, com exuberante entusiasmo; mas, vem logo a proposito indagar do genero da festa; então o distincto artista elucida-nos com estas informações:

“Quando se pensou em organizar esta festa, Ruy Coelho apresentou dois actos de bailado extrahidos de um poema de Martinho Nobre de Mello, cuja leitura teve lugar no Palacio da Rosa, dos senhores Marquezes de Castello Melhor, com a assistencia dos auctores dirigentes da festa. A *mise-en-scène* ficou a meu cargo juntamente com a coreografia mas, pouco a pouco, o meu trabalho foi-se [*sic*] jardins do Palacio. Os figurinos tambem são originaes de Raul Lino, um verdadeiro artista que eu tive o prazer de conhecer mais de perto com todas as suas excellentes qualidades de competente. É pena que não possa dizer por falta de tempo e de espaço tudo quanto merecem não só os *decors* e figurinos de Raul Lino como a extraordinaria musica de Ruy Coelho, que é a um tempo portugueza, bella e moderna.

Amontoando de modo a que a choreographia do segundo acto (excepro a primeira scena das creanças no Jardim do palacio), passou á responsabilidade de MR.

Louis Symonoff com o concurso de David Bromberg, dos Bailados Russos. A estes sympathicos dançarinos tenho a agradecer o escrupulo com que respeitaram a minha *mise-en-scène*.”

- Enquanto aos outros collaboradores artisticos...

- Os scenarios dos dois actos são do architecto Raul Lino; o primeiro representa a sala do throno e o segundo os [incompleto]

A terceira parte do espectáculo está preenchida com *A princeza dos sapatos de ferro*, bailado em 1 acto de Ruy Coelho com libreto do compositor, feito em Berlim em 1912, sendo, portanto, o primeiro bailado original portuguez. O *decor* é uma maravilhosa criação do architecto José Pacheco. A *mise en scène*, figurinos e coreographia foram estudados por mim desde que em abril de 1917 Ruy Coelho me apresentou a sua genial composição.”

O sr. José Almada Negreiros, muito naturalmente, não allude aos seus inestimaveis serviços; mas nós temos ouvido calorosas referencias de enthusiastico elogio ás manifestações incessantes do seu talento evidenciadas durante os trabalhos de organização dos Bailados e á sua *incansavel* actividade. E porque acima da modestia do artista tem de ficar a justiça dos que o admiram e apreciam, aqui deixamos estas palavras que traduzem o sentimento da iniciadora da festa e das suas distinctas collaboradoras.

Ao terminar a nossa palestra o sr. Almada Negreiros declara-nos, sempre no seu energico tom de forte convicção:

“Tudo quanto me resta dizer-lhe é o entusiasmo crescente de que disponho sobre este assumpto, juntamente com os excellentes resultados de todos os bellos esforços, tanto da organisadora como dos auctores dirigentes que eu mencionei. Gostaria bastante de falar das pessoas que executam os bailados, mas dispenso-me d’isto ao lembrar-me que o leitor applaudil-as-há melhor do que eu as poderia apresentar assim tão depressa.

Enfim, tudo se conduzirá de fórma a coroar de exito a sympathica e nobre iniciativa de D. Helena de Castello Melhor”.

Assim o esperamos tambem, repetindo que Lisboa vae assistir a dois espectaculos de raro esplendor artistico.

34. *Diário Nacional*, 30/03/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

Bailados

“O ensaio de Bailados realiza-se hoje, á uma e meia da tarde, em S. Carlos. Pede-se a compareaencia de todos os collaboradores d’esta linda festa.

A entrega dos bilhetes para o primeiro espectáculo faz-se na segunda-feira, das 4 1|2 da tarde ás 7 1|2, na casa Sasseti, na rua Nova do Carmo.”

35. *O Dia*, 30/03/1918

Secção “Vida Elegante”

Festas de caridade

“Realisou-se hoje mais um ensaio dos “Bailados”, da linda e artistica festa promovida pela sr^a D. Helena Castello Melhor.

A entrega dos bilhetes para o primeiro espectáculo faz-se na segunda feira das 4 e meia da tarde ás 7 e meia na Casa Sasseti, rua nova do Carmo.”

36. *O Século*, 30/03/1918

Bailados

“Estão definitivamente marcadas as noites de 10 e 12 do proximo mez de abril para realização das festas de caridade, organisadas pela sr.^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castelo Melhor), as quaes se efetuam no Teatro de S. Carlos, e onde se exhibirão os anunciados bailados em que toma parte grande numero de senhoras e rapazes da nossa aristocracia.

A entrega dos bilhetes para a primeira recita far-se-ha na proxima segunda-feiras, das 16:30 ás 19:30, na casa Sasseti, rua nova do Carmo.”

37. *O Liberal*, 1/04/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade – Bailados

“Estão definitivamente marcadas as noite de 10 e 12 d’este mez para a realização das festas de caridade, organisadas pela senhora D. Helena da Silveira de

Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) as quaes terão logar no Real Theatro de S. Carlos, e onde se exhibiram os annunciados bailes em que tomam parte grande numero de senhoras e rapazes da nossa aristocracia.

A entrega dos bilhetes para a primeira recita far-se-hão na proxima terça-feira das 4 1|2 ás 7 1|2 na casa Sassetti, rua Nova do Carmo.”

38. *Diário Nacional*, 2/04/1918

Secção “Elegancias” – Bailados em S.Carlos

Uma entrevista

“Os bailados que vão realisar-se em S. Carlos n’uma festa de caridade promovida pela sr.^a D.Helena de Vasconcellos e Sousa gentilissima filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor, são n’este momento um dos mais predilectos assumptos das palestras nos circulos artisticos e mundanos. Todos os pormenores d’essa festa, que vae ser levada a cabo em excepçoes condições de sumptuosidade e de requintado bom gosto, interessam portanto as atenções. Já o *Diá* n’um dos seus ultimos numeros deu interessantes informes da scenographia e do guarda roupa em palestra com o sr. José de Almada Negreiros. Mas, havia ainda alguma coisa de excepcional a dizer; - o que respeitava á musica, que nos diziam ser d’uma grande originalidade de inspiração. Ninguem melhor de que o proprio maestro Ruy Coelho, talento de estranha sensibilidade, abundante em bizarras concepções artisticas, podia satisfazer a nossa curiosidade. Tendo-o procurado, conseguimos de Ruy Coelho estes preciosos esclarecimentos:

-“Que lhe falle da Festa d’Arte promovida pela sr.^a D. Helena de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor)? Com o maior gosto.

“Na minha opinião, esta Festa d’Arte é incontestavelmente uma verdadeira festa para a boa arte nacional, pois ella irá affirmar o facto importantissimo de como hoje em Portugal se póde conseguir a criação d’uma obra que exige a colaboração de varios elementos que tenham uma sensibilidade moderna, tão rica e tão forte, quanto a das actuaes gerações que hoje, mais precisamente, lá fóra, marcam o estado actual da civilização europeia, mostrando finalmente como nós passámos do triste papel de nada crear, e sómente tudo imitar, repetindo, traduzindo, adaptando. E é á sr.^a D. Helena de Castello Melhor que cabe a honra de ter tomado sobre si uma iniciativa de

tal natureza, ligando para sempre o seu nome á historia da Arte Nacional, pois a obra que se pretende fazer será uma obra que não servirá sómente para algumas horas de agradável passatempo na representação projectada em S. Carlos no proximo dia 6 de abril, mas ficará, sobretudo, como documento da valiosa modalidade do Novo Genio Luzo, inventivo e profundo como sempre.

“Helena de Castello Melhor é para este caso como o rei Luiz da Baviera para o caso Wagner.

“Realmente, não basta ter genio para impôr um pensamento novo; é preciso que a possibilidade da sua exteriorisação se faça, para que esse pensamento exista e persista de facto.

“Ora, estas “possibilidades” custam muito esforço, muita coragem, muita dificuldade a vencer.

“E é por isso e por experiencia propria, por saber bem como estas coisas se passam, que eu admiro o entusiasmo de tão nobre senhora.

E, tomando o aspecto de intimidade, Ruy Coelho prossegue:

- Olhe, meu amigo, quando em 1913 voltava do estrangeiro, depois de ter acabado os meus estudos á custa de muitas amarguras, e aportava á Patria com a alma cheia do maior amor á minha arte, toda pensada n’uma direcção nacionalista, e fazia ouvir em S. Carlos a minha symphonia Camoneana, o ambiente creado em minha volta depois da execução da obra foi de perseguição, como se eu tivesse praticado um crime.

“Foi n’essa ocasião que se fez a tal celebre recita de gala, annunciada no “Diario do Governo”, e que me valeu o premio grande de ser accusado de burlão, ser chamado ao governo civil, ser expulso da Associação dos Musicos Portuguezes, e... por bem pouco não perder a coragem para persistir, tal a força e a qualidade dos mimos e das considerações de que fui alvo. Não esmoreci; affastei-me cautelosamente dos philisteus, tive a sorte de conhecer gente civilisada, continuei e aqui estou, passados cinco annos, já com uma obra realisada que, estou certo, é bastante considerada pelos meus amigos, que os tenho, graças a Deus. Os Wagner, os Debussy, todos os artistas, n’uma palavra, que pensam em realisar obras de vulto, não fazem carreira entre hotentotes, mas sim entre gente humana e civilisada.

“Mas falemos antes nos bailados; permitta-me que lhe falle nos meus collaboradores.

“Tendo o bailado uma forma musical, pois n’elle a coreographia e *decors* devem ser concebidos dentro da concepção musical, é inteiramente indispensavel que o choreographo e o architecto sejam artistas completos, possuidores da melhor sensibilidade audictiva, sem o que a obra não resultará perfeita. E eu encontrei no meu camarada José Pacheco, architecto, esse artista genial. O seu décor da “Princesa dos Sapatos de Ferro”, resolve o problema da correlação do som e da côr, d’uma maneira ousada e larga, marcando uma epocha na decoração theatral.

“Raul Lino, artista que muito bem comprehende estes problemas, e que possui uma cultura esthetica notavel, é dos nossos, é novo como nós, e acompanha-nos n’esta cruzada d’arte, tendo feito os “décors” e scenarios como nunca se fizeram em Portugal com tão justo sentido musical.

“Almada Negreiros vae impôr-se definitivamente como choreographo moderno, possuindo uma rythmica forte e jovem, que ainda farão d’elle, um dia, um dos melhores choreographos da Europa Moderna.

“Martinho Nobre de Mello é o auctor do poema, do qual extrahi um dos bailados, poema que elle me leu no começo d’este inverno. Do auctor do “*Jardim do Crepusculo*” todos conhecem o valor, e a inteligencia notavel.

“Já vê quanto eu estou radiante com os meus collaboradores e camaradas.

- Pelo que respeita a interpretar?

- Emquanto ás senhoras e rapazes que desempenham os bailados, dir-lhe-ei que, sendo a belleza physica um dos mais importantes elementos expressivos no bailado, ellas, lindas elegantes como são, materialisam a minha musica em passos e rythmos que mais parecem de sonho.

“O Luar, feito por D. Margarida Caupers, é uma maravilha. Gonçalo de Mello Breyner faz o Poeta, com boa alma; é o Poeta.

“Mas V. fallará d’elles melhor do que eu. Sómente lhe chamo a sua attenção, finalmente, para este ponto: Não é banal, entre nós, ver oitenta senhoras e rapazes – da nossa melhor aristocracia, - enthusiasmados com a realização d’uma obra d’arte, toda feita de novo, uma verdadeira criação, como lhe disse, por isso que vulgarmente

era costume velho, não se lançarem no caminho de tão seria responsabilidade d'arte, responsabilidade que lhes traz novos títulos de nobreza d'alma."

E com esta entusiástica referência aos seus intérpretes terminou o maestro Ruy Coelho a sua interessante palestra. Como vêm, mercê da gentil deferência do distintíssimo artista, ficam os leitores das *Elegancias* conhecendo um dos mais notáveis aspectos da grandiosa festa d'arte que vai realizar-se brevemente no Theatro de S. Carlos."

39. *Diário Nacional*, 2/04/1918

Secção "Elegancias"

"O ensaio dos Bailados hoje em S. Carlos é ás 3 horas da tarde. Os bilhetes para a primeira recita não puderam ser entregues hontem por motivos imprevistos. São entregues amanhã, quarta-feira, das 4 1|2 ás 7 1|2 da tarde, na Casa Sasseti."

40. *Diário Nacional*, 4/04/1918

Secção "Elegancias" – Festas de caridade

Bailados

"Hoje realiza-se, ás 3 horas da tarde, o primeiro ensaio de orchestra, dos "Bailados", a maravilhosa festa d'arte em preparação."

41. *Diário Nacional*, 4/04/1918

Secção "Elegancias" – Festas de caridade

Bailados

"Hoje, das 4 1|2 ás 7 da tarde, estão á venda na Casa Sasseti, na rua nova do Carmo, o resto dos bilhetes para os "Bailados em S. Carlos.

Quem não fôr buscar hoje perde o direito á sua aquisição."

42. *O Dia*, 4/04/1918

Secção "Vida Elegante" – Festas de caridade

Bailados

“Como já dissemos, os “Bailados”, essa linda festa d’arte promovida pela sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos srs. marqueses de Castello Melhor, teem logar no theatro de S. Carlos, nas noites de 10 e 12 do corrente. Para a récita de dia 10 os bilhetes estão á venda hoje na Casa Sasseti, na rua do Carmo; para a récita de 12 estão os bilhetes á venda na segunda e terça-feira, no mesmo local.”

43. A Situação, 4/04/1918

Secção “Elegancias” – Recitas de caridade

Bailados

“Hoje, ás 17 horas, realiza-se no teatro de S. Carlos o ensaio dos bailados com orquestra, que serão exibidos nas noites de 10 e 12 do corrente.

A ilustre promotora, sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castello Melhor), pede a todas as pessoas que tomam parte que não faltem.”

44. Diário de Notícias, 5/04/1918

Bailados

“As pessoas que teem bilhetes marcados para o primeiro destes espectaculos são avisadas de que hoje sexta-feira é o ultimo dia da entrega das 4 ás 7 horas e 30 minutos, perdendo o direito todos aqueles que não os mandarem buscar.”

45. O Dia, 5/04/1918

Secção “Vida Elegante”

Bailados

“Foi hoje o terceiro e ultimo dia da entrega dos bilhetes para a 1^a noite dos “Bailados” em S. Carlos. Os bilhetes para a 2^a noite são entregues na mesma Casa Sasseti, na rua do Carmo, na proxima segunda e terça-feira, das 4 ás 7 1|2 da tarde.

Os poucos bilhetes que restam para esta linda festa d’arte, respeitantes á segunda noite, devem ser pedidos á sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentil promotora d’essas notabilissimas diversões, Palacio dos srs. Marqueze de Castello Melhor, telephone 1050, Central.

O ensaio geral dos “Bailados” é á porta fechada.”

46. *O Liberal*, 6/04/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de Caridade

“Continuam decorrendo animadissimos os ensaios dos “bailados” que nas noites de 10 e 12 do corrente se exhibirão no Real Theatro de S. Carlos em festas de caridade iniciativa da senhora D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castello Melhor) gentilissima filha dos srs. marquezes de Castello Melhor.

Os bilhetes para estes dois sensacionaes espectaculos estão á venda na casa Sasseti, rua nova do Almada.”

47. *Diário Nacional*, 6/04/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

Bailados

“Foi hontem o ultimo dia da entrega dos bilhetes para a 1ª noite dos “Bailados” em S. Carlos. Os bilhetes para a 2ª noite são entregues na mesma Casa Sasseti, na rua do Carmo, na proxima segunda e terça-feira, das 4 ás 7 1|2 da tarde.

Os poucos bilhetes que restam para esta linda festa d’arte, respeitantes á segunda noite, devem ser pedidos á srª D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentil promotora d’essas notabilissimas diversões, Palacio dos srs. Marquezes de Castello Melhor, telephone 1050, Central.

O ensaio geral dos “Bailados” é á porta fechada.”

48. *A Situação*, 6/04/1918

Secção “Elegancias” – Recitas de beneficencia

“Continuam decorrendo animadissimos os ensaios dos bailados que nas noites de 10 e 12 do corrente se exhibirão no teatro de S. Carlos, em festas de caridade, iniciativa da senhora D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castello Melhor), gentilissima filha dos srs. marquezes de Castelo Melhor.

Os bilhetes para estes dois sensacionaes espectaculos estão á venda na Casa Sasseti, rua nova do Almada.”

49. *O Liberal*, 8/04/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade

“As pessoas que teem bilhetes marcados para a segunda recita dos bailados que se realisam em S. Carlos, organizada pela gentilissima filha dos marquezes de Castello Melhor e que ainda não foram buscar á Casa Sasseti, na rua nova do Carmo, deverão ir afim de não perderem direito aos seus logares.

Os poucos que restam para esta elegantissima recita devem ser pedidos á senhora D. Helena da Silveira (Castello Melhor, telephone 1:058, Palacio Foz.”

50. *Diário Nacional*, 8/04/1918

Secção “Elegancias” – Festas de Caridade

Bailados

“Como temos dito, os bilhetes para a 2ª apresentação dos “Bailados” em S. Carlos podem ser procurados hoje e amanhã, na casa Sasseti, das 4 ás 7 e meia da tarde.”

51. *Diário Nacional*, 9/04/1918

Secção “Elegancias” – Festas de Caridade

Bailados

“Hoje é o ultimo dia da venda de bilhetes para o 2º espectaculo dos soberbos bailados em S. Carlos, das 4 1|2 ás 7 1|2 da tarde.

Pede-se ás pessoas que marcaram os bilhetes que os vão buscar até essa hora.”

52. Thomaz de Mello Breyner, *Agenda ou memorial – Diário 1918*, 10/04/1918

“[...] À noite bailados em S. Carlos promovidos pela Helena Castello Melhor. Festa linda. Tomaram parte de cá a Luz, Tatão, Gonçalo e José.

Muita gente e o Presidente Sidonio Paes assistiu ao primeiro acto. Depois sahiu por causa dos boatos de revolução, na qual eu, de resto, não acredito. [...]"

53. *Diário Nacional*, 10/04/1918

Secção "Elegancias" – Festas de Caridade

Bailados

"Realisa-se hoje em S. Carlos o primeiro dos dois annunciados espectaculos com os maravilhosos "Bailados" promovidos pela sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), gentilissima filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor. O espectaculo começa ás 9 1|2 em ponto. Os bilhetes para a 2^a noite estão á venda na Casa Sasseti, das 4 1|2 ás 7 1|2 da tarde."

54. *Diário de Notícias*, 10/04/1918

Bailados

"A primeira recita dos bailados realisa-se hoje no Teatro de S. Carlos, ás [ilegível] horas e meia, podendo os bilhetes ser hoje requisitados na casa Sasseti, das 16 e meia ás 19 e meia."

55. *A Monarquia*, 11/04/1918

Bailados em S. Carlos

"Abriram hontem de novo as portas do velho teatro de S. Carlos, que reviveu os seus antihos [*sic*] e saudosos tempos de elegancia e arte.

Encheu-se por completo a bela sala de esta casa de tão nobres tradições, com um publico selecto, que assistiu a um dos mais notaveis espectaculos que se tem levado a efeito nestes ultimos anos.

A senhora D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa, filha dos senhores marquezes de Castelo Melhor, foi a illustre organisadora dos *Bailados* que hontem se dançaram, com o concurso de talentosas e gentis colaboradoras e dos srs. Rui Coelho que compoz linda e sugestiva musica para o Bailado do encantamento do sr. dr. Martinho Nobre de Mello, do architecto Raul Lino, do pintor Almada Negreiros que foi o coreografo dos bailados, e do architecto José Pacheco que pintou os scenarios.

Vingou-se hontem o teatro de S. Carlos que parecia votado ao esquecimento e a arte de somenos, e fizeram-se revelações notaveis que honram a promotora dos *Bailados* e os seus autores e interpretes.”

56. *Diário Nacional*, 11/04/1918

Bailados

“Acabou muito tarde o espectáculo em S. Carlos, não sendo possível exteriorisar devidamente a profunda impressão do intenso agrado que nos deixou esta inolvidavel noite de grande, de nobre arte. Diremos apenas que uma assistencia brilhante, das mais numerosas e distinctas que temos visto n’aquella linda sala, gosou hontem um delicioso prazer espiritual, que não é facil experimentar em mais notaveis condições.

O que hontem se viu em S. Carlos seria registado em qualquer grande capital como um natabilissimo acontecimento artistico. E assim é na verdade a classificação que merecem os *Bailados* promovidos com tanto talento e tão grande exito pela sr^a D. Helena Castello-Melhor e pelos seus collaboradores.

Para amanhã mais desenvolvido relato da festa, a que assistiram, entre outras, as sr.^{as}:

Marqueza de Castello Melhor, D. Maria José Guedes de Albuquerque e filhas D. Maria e D. Christina, Marqueza de Bellas, Condessa de Penalva d’Alva (D. Maria Pia), condessa de Alferrarede, condessa de Calhariz de Bemfica, D. Branca de Sommer de Andrade e irmã, D. Maria de Magalhães e Menezes Pinho de Almeida, D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso, D. Genoveva Mayer Ulrich, viscondessa de Sacavem, condessa de Villalva, D. Maria de Jesus de Sousa e Holstein de Ornellas, D. Eugenia de Mello Breyner da Camara e filhas, D. Sophia de Castello Branco de Castro e Almeida, D. Honorina de Moraes Graça, D. Eugenia Bruges de Oliveira, D. Amelia Burnay Morales, condessa de Taboeira e sobrinha, D. Maria de Serpa Themudo, D. Maria Clementina da Silva Carvalho e filhas, D. Maria Emilia Taborda de Martel, D. Aurora de Macedo e filhas, D. Bertha de Ortigão Ramos, D. Isabel de Ortigão Bello, D. Alice Ferreira Pinto e filha D. Olga, D. Isabel Ortigão Jorge, condessa de Santar.

D. Sophia de Bragança e irmã, condessas da Borralha, D. Natalia de Muñoz y Perig, D. Sophia Burnay de Mello Breyner e filhas, D. Amelia Morales Leitão, D.

Josephina Morales Froes, D. Maria Amelia Macedo de Sande e Costa, viscondessa de Riba Tamega, D. Maria Margarida Franco dos Santos, D. Margarida Chaves Santos Silva, condessa de Villa Real, condessa de Mangualde e filha, viscondessa do Marco, D. Anna de Mendonça (Loulé), D. Maria Luiza Duff, D. Beatriz Anjos Ferreira e filha, D. Bertha Mauperrin de Castello Branco, D. Anna de Barros de Moraes, D. Luiza e D. Ritta de Sá Paes do Amaral (Anadia), D. Maria Thereza Mayer de Magalhães, D. Alice Munró dos Anjos, D. Palmyra Ximenes Telles, D. Conceição do Casal Ribeiro Ulrich, D. Alda Cabral Gentil, D. Maria Antonia Tedeschi Placido, D. Carlota de Serpa Pinto Moreira.

D. Maria José da Camara Viterbo e filhas, D. Maria Isabel Perestrello d'Orey Correia de Sampayo, D. Alda de Sousa e Vasconcellos Alves e filha, D. Beatriz de Sousa e Vasconcellos Calvet de Magalhães e filha, D. Maria Augusta de Moraes, D. Quiteria Leitão Gil de Mello (Santar), mesdemoiselles Ramos Mmontero, D. Cecilia Van Zeller de Castro Pereira e filhas, D. Maria de Lourdes Titto de Vasconcellos Thompson, Condessa de Estarreja, Condessa de Carin e filha, D. Ernestina Iglezias Vianna, Condessa de Carnide, D. Isabel de Mello de Barros, D. Isabel de Castro Pereira Arriaga e Cunha, D. Isabel Sousa Rego de Campos Henriques, D. Cecilia Pinto da Fonseca de Sousa Rego, mesdemoiselles Correia de Sampayo (Castello Novo), etc.”

57. O Século, 11/04/1918

Para as madrinhas de guerra

A festa de hontem no teatro de S. Carlos

“Terminou cêrca das duas horas de hoje o brilhantíssimo espetaculo promovido pela sr.^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castelo Melhor) a favor das madrinhas de guerra e que atraiu ao teatro de S. Carlos uma concorrência extraordinaria pelo numero e pela qualidade. Toda Lisboa que costuma afluir a festas de arte se deu “rendez-vous” na magnifica sala do teatro lírico e aplaudiu com entusiasmo delirante os bailados que distintos amadores executaram e que foram compostos por artistas portuguezes que na coreografia, na musica e na cenografia demonstraram verdadeiros meritos que os espectadores justamente premiaram.

A influencia dos bailados russos, que ultimamente se exhibiram no Coliseu e no S. Carlos, nota-se, em certo modo, n’uma parte do que vimos agora realizado, com

tamanho exito, por gente nossa. O adeantado da hora não nos permite dar pormenorizadas impressões sobre o deslumbrante espetáculo, que constitui um milagre de esforço, que, sobretudo, se deve á sr. D. Helena de Vasconcelos e Sousa, obteve os melhores resultados em todo o sentido e que a ilustre dama e os seus dedicados cooperadores devem considerar-se bem compensados das energias dispendidas em prol de uma obra tão simpática como é a das madrinhas de guerra. Os bailados de S. Carlos ficarão memoráveis entre as mais encantadoras e sumptuosas festas dos nossos dias.

A parte do espetáculo assistiram os srs. presidente da Republica e ministro do interior. O ministro da justiça também esteve presente, demorando-se mais no teatro.”

58. *A Capital*, 11/04/1918

Bailados em S. Carlos

“Revestiu desusado brilho a recita que hontem se effectuou em S. Carlos que pelos elementos que a compunham, pelo gosto eu presidiu ao seu programma, constituiu uma das mais notaveis festas d’arte que ultimamente se teem realizado.

A recita acabou muito tarde não deixando de reinar em toda a noite a maior animação. A sala encontrava-se repleta, tendo assistido a ella quasi todo o corpo diplomatico.”

59. *Diário de Notícias*, 11/04/1918

Bailados em S. Carlos

“O numeroso e [ilegível] publico que encheu ontem por completo a bela sala de S. Carlos, dando-lhe assim um dos aspectos mais brilhantes que aí temos visto, assistiu deslumbrado a um dos espectaculos mais notavelmente artisticos que lhe tem sido dado gosar nos ultimos anos no teatro portugûes. Grandioso foi sem duvida o consentimento; grandiosa foi a realização. A sr.ª D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos srs. marqueses de Castello Melhor e as suas talentosas colaboradoras, são neste momento credoras da maior gratidão de todos que amam as

maravilhas da pura arte; porque foi pura arte de que ontem resplandeceu para nosso intenso gozo espiritual no vasto palco de S. Carlos.

Acabou a festa muito tarde; é [ilegível] o espaço de que dispomos; nem é facil nestas circunstancias, coordenar impressões que exteriorizem em absoluto a admiração que nos causou esse inolvidável espectáculo. Ainda assim queremos dizer que se evidenciaram ali talentos excepcionais que fazem honra à arte portuguesa. O “Bailado do encantamento”, com um scenario e guarda-roupa deslumbrantes, foi um incontestavel exito. A musica de Ruy Coelho [ilegível] imenso e original colorido, comenta a primor toda a coreografia, inspirada num belo poema do sr. Martinho Nobre de Mello, afirmação notavel do subtil e delicado talento deste distinto poeta.

A interpretação confiada a meninas e a rapazes da nossa primeira sociedade, foi sempre duma graça discreta, salvando-se todos e cada um do risco que podiam correr dançarinos incipientes, de prejudicarem o efeito geral pela falta de sobriedade na realização da obra de arte. Bem pelo contrario, não podia ser melhor o conjunto, nem mais perfeita a coesão de todos os elementos. D’ai o exito assignalado. O mesmo succedeu com a graciosa mimica do “Principe [sic] dos Sapatos de Ferro”, lindo conto de fadas mimicado, a que deu realce brilhante e singular a musica de Ruy Coelho, por igual autor do libreto.

O publico entusiasmado festejou com a promotora deste espectáculo soberbo, a sr.^a D. Helena Castello Melhor, os seus colaboradores, aplaudindo vibrantemente todos os personagens dos bailados, o maestro Ruy Coelho, o architecto Raul Lino, o pintor e poeta Almada Negreiros que foi o coreografo dos dois bailados, José Pacheco, scenografo, tendo feito uma ovação no final do “Bailado do Encantamento”, ao sr. dr. Martinho Nobre de Mello que estava num camarote.

Em resumo, pode registrar-se a noite de ontem como de requinte artistico invulgar, que recordará por muito tempo e sempre com infinita saudade.

No decurso do primeiro acto e no primeiro intervalo estiveram os srs. Presidente da Republica e ministro das subsistencias.

No teatro estava quase todo o corpo diplomatico.”

60. A Lucta, 12/04/1918

Primeiras representações

Teatro de S. Carlos – Recita de caridade – Bailados

“O espectáculo que ante-hontem em recita de caridade se realisou em S. Carlos, constituiu um verdadeiro acontecimento artistico, que perduravelmente será lembrado. A sala estava cheia literalmente, a animação era enorme, fazendo reviver galantemente todas as evocativas noites celebres da platéa lirica. Esta recita, cujo producto revertia a favor das madrinhas de guerra, era promovida pela sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castelo Melhor) e nela entraram figuras da nossa primeira sociedade (Castelo Melhor, Mafra, Ribeira Grande, Lafões, etc.) Os bailados denominavam-se “Bailado do Encantamento”, 2 actos de Ruy Coelho, bailado feito sobre um poema do dr. Martinho Nobre de Melo e “A Princeza dos Sapatos de Ferro”, musica e libreto de Ruy Coelho. Almada Negreiros, Raul Lino, José Pacheco mise-en-scenaram e decoraram e os bailados foram muito aplaudidos, tendo todos os interpretes demorada ovação, especializando se a D. Helena Castelo Melhor, Nobre de Melo e Ruy Coelho.

Foi um espectáculo original, interessante e artistico, que deixou em todos excelentes recordações.”

61. O Dia, 12/04/1918

Secção “Vida Elegante” - Bailados

Em S. Carlos

“Foi transferida definitivamente para a proxima segunda-feira a 2^a recita dos bailados que a Senhora D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), promoveu com tão ruidoso successo em favor das “Madrinhas de guerra”.

Foi hontem acceite o convite da aristocracia do Porto para a exhibição dos bailados n’aquella capital, immediatamente depois das representações em Lisboa.

Consta que o novo Theatro de S. João será inaugurado com estes bailados que d’uma maneira tão elevada e completa representam o maximo esforço d’uma geração de aristocratas artistas portuguezes que acabam de integrar a Arte Nacional no movimento artistico da Europa moderna.”

62. O Liberal, 12/04/1918

Secção “Boletim Elegante”

Bailados em S. Carlos

“Por motivo de doença da senhor D. Margarida Street Caupers, uma das mais disinctas collaboradoras de “Os bailados”, foi transferida para a proxima segunda-feira a recita marcada para amanhã no Real Theatro de S. Carlos.”

63. *Diário Nacional*, 12/04/1918

Bailados

“O soberbo exito da linda festa d’arte realisada ante-hontem á noite em S. Carlos é ainda o assumpto de todas as conversações nos circulos artisticos e mundanos. Vê-se que a impressão determinada pelo soberbo espectáculo não teve a duração das rosas de Malherbe; antes floresce risonha e perfumada em todos os espiritos; que se deliciaram com um tão intenso goso intellectual.

Como dissémos, em breves linhas, escriptas no regresso de S. Carlos, a sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor, promotora da festa a favor do cofre das *Madrinhas de Guerra* e os seus illustres collaboradores, conseguiram triumphar plenamente, conseguindo levar a cabo, com rara felicidade, um dos mais notaveis commettimentos artisticos dos ultimos annos em Portugal.

O *Bailado do Encantamento*, inspirado n’um formoso poema do sr. dr. Nobre de Mello, trabalho repassado de delicioso lyrismo, é sem duvida uma das mais felizes e originaes producções musicaes do maestro Ruy Coelho, compositor de talento que procura incessantemente effeitos imprevistos, alheando-se das velhas escolas, mas acentuando sempre o seu objectivo de promover o renascimento da musica essencialmente portugueza. Posto em scena com desusado luxo de scenographia e guarda-roupa, o *Bailado do Encantamento* tem aspectos deslumbrantes, principalmente quando se agita e desfila, n’uma pompa soberba de colorido, a côrte medieval da *Rainha*, personagem que a sr^a D. Helena Castello Melhor, com o seu porte elegante e gracil, encarna a primôr.

O argumento d’esse *Bailado* é muito interessante: um poeta que procura incessantemente a felicidade, desprezando aquella que o amor apaixonado e ardente

d'uma dama da sua Rainha lhe oferece em thesouros de infinita ternura e morre exgotado pela anciosa tortura que é a perseguição inutil d'esse ambicionado ideal.

Em volta d'essa figura de sonhador impenitente, movem-se outros personagens que dão vivo colorido e forte relevo a toda a acção: A Rainha, por igual soffrendo a obsessão chimerica de encontrar a felicidade; “Branca açucena”, a amorosa dama que procura debalde prender e dominar o inquieto coração do Poeta, a “Fada do mau persagio”, que surge ameaçadora, a “princezinha Eulalia, branca, leve e subtil como uma borboleta irrequieta; “O luar”, o “Perfume” a “Dança profana”, “Damas”, “Cavalleiros”, “Proceres”, “Bobos”, “Thuriferarios”, “Escravos”, “Gentis-homens”, “Arautos”, toda uma multidão brilhante que determina um conjuncto de aspectos maravilhosamente bellos.

E vem agora a proposito pôr em destaque o nome d'um artista de raça que se revelou antehontem como um notabilissimo coreographo e “metteur en scène”, o sr. José de Almada Negreiros, que triunfou plenamente, conseguindo o esplendido conjuncto que a assistencia enthusiasmada applaudiu ante-hontem em S. Carlos. Outros collaboradores da sr^a D. Helena Castello Melhor, dignos das gerais manifestações de incondicional admiração, - os architectos Raul Lino e José Pacheco, talentos de singular delicadeza e originalidade, uma vez mais afirmados, - o primeiro, no bello scenario e nos luxuosos figurinos no “Bailado do Encantamento”, o segundo no “décor” do “Principe [sic] dos sapatos de ferro” onde marca de forma notavel a sua personalidade artistica.

Dos personagens diremos que realisaram com o maior brilho o pensamento do poeta a que o compositor deu o relevo da sua inspiração musical. Ás sr.^{as} D. Helena e D. Maria Emilia da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), D. Maria da Luz e D. Maria da Conceição de Mello Breyner (Mafra) e D. Margarida de Street Ccaupers, bem como o sr. D. Henrique Gonçalo de Mello Breyner, figuras principaes do “Bailado”, cabem farta partilha dos louros conquistados pelo exito da encantadora obra d'arte.

O spectaculo terminou com a mimica “A Princeza dos Sapatos de ferro”, graciosa composição que Ruy Coelho já trouxera na sua bagagem musical no regresso de Berlim. A sua interpretação coube a m.lles Maria da Conceição Mello Breyner, Elisabeth Lomelino, Maria Eugenia Castello Novo, Maria José Marco, Maria Thereza

Amado e sr. José d'Almada Negreiros, que deram grande realce á graça ingenua d'esse conto de fadas deliciosamente musicado pelo maestro Ruy Coelho.

No final, as ovações á promotora da festa e aos seus collaboradores foram intensas e vibrantes.

A assistencia era enorme e distinctissima. Pelo adeantado da hora démos hontem uma nota incompletissima, tendo até succedido que ao ser paginado o jornal foi incluída na noticia do "Cinema-Condes" uma parte da assistencia em S. Carlos, começando pelo corpo diplomatico!

Que os nossos leitores nos perdoem estas deploraveis faltas."

*

O segundo espectaculo dos "Bailados" foi transferido para segunda-feira proxima, em consequencia de ter adoecido a sr.^a D. Margarida Street Caupers."

64. *Diário de Notícias*, 12/04/1918

Bailados em S. Carlos

"Os bailados que estavam annunciados para hoje, em S. Carlos, foram adiados para segunda-feira, por motivo de doença da sr.^a D. Marina [*sic*] Caupers."

65. *A Situação*, 12/04/1918

Secção "Elegancias"

Em S. Carlos

"Sem querermos ser desmancha prazeres, cumpre-nos retificar uma informação do nosso presado colega o *Dia* que, certamente por deficiencia de informes, inseriu nas suas colunas.

Um grupo das gentilissimas damas que ante-hontem assistiram á recita de S. Carlos, não esteve no camarote de s. ex.^a o sr. Presidente da Republica, mas sim no dos seus ajudantes, depois do ilustre chefe do Estado se retirar.

Fazemos esta retificação para que alguns mal intencionados não suponham capazes de semelhante beliscadura nas praxes sociaes quem, como essas delicadissimas damas, tão profundamente as conhece e pratica."

66. A Situação, 12/04/1918

Secção “Elegancias”

Em S. Carlos

“Por motivo de doença da sr^a D. Margarida Street Campus [*sic*], uma das mais distintas colaboradoras de “Os bailados” foi transferida para a proxima segunda-feira a recita marcada para ámanhã em S. Carlos.”

67. O Dia, 13/04/1918

Secção “Vida Elegante”

Bailados

“Mercê da amabilidade da sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castello Melhor) estamos auctorizados a inserir n’“O Dia” os lindos versos que foram dedicados a esta distincta senhora e offerecidos na noite do primeiro espectáculo dos “Bailados” em S. Carlos, n’essa notabilissima manifestação da nobre Arte. A auctora dos versos que por egual amavelmente consentiu na sua publicação é a illustre escriptora e poetisa, a sr^a D. Magdalena Trigueiros de Martel Patricio, podendo desde já affirmar aos nossos leitores que vão ter com essa leitura uma nova e delicada sensação d’arte.

Como dissémos, o segundo espectáculo dos “Bailados” realiza-se na sexta-feira proxima sendo em seguida o ensaio geral.

68. Diário Nacional, 13/04/1918

Festas de caridade

Em S. Carlos

“D’O Dia:

“Foi transferida definitivamente para a proxima segunda feira a 2.^a recita dos bailados que a Senhora D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), promoveu com tão ruidoso successo em favor das “Madrinhas de guerra”.

Foi hontem accete o convite da aristocracia do Porto para a exhibição dos bailados n’aquella capital, immediatamente depois das representações em Lisboa.

Consta que o novo theatro de S. João ser inaugurado com estes bailados que d'uma maneira tão elevada e completa representam o maximo esforço d'uma geração de aristocratas artistas portuguezes, que acabam de integrar a Arte Nacional no movimento artistico da Europa moderna.”

69. O Dia, 15/04/1918

Secção “Vida Elegante”

Bailados

“Como promettemos no ultimo numero, inserimos hoje os deliciosos versos oferecidos pela illustre escriptora e poetisa sr^a D. Magdalena Trigueiros de Martel Patricio á sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) a proposito dos formosissimos bailados exibidos há dias com tanto exito no theatro de S. Carlos e promovidos pela gentil filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor:

Illuminuras medievvas de Missal

Para Helena Castello Melhor

Rainha e Senhora do Melhor Castello de Sonho e Illusão

Uma rainha desce dos vitrais
Com heraldicas joias e arminhos
A Côrte são figuras de missais
Illuminadas em velhos pergaminhos.

Gentis-homens e donas majestosas
De gothicos perfis de tempos idos...
Perfumes de violetas e de rozas
Por donzellas em amphoras trazidos!

Arautos, passavantes, menetreis,
Pagens e bobos gargalhando esgares.
Trigos dansantes de verdes donzeis,

Entre as tunicas rozeas dos seus pares

Cavalleiros do Sonho e d'Aventura
Que buscal a se fôram de longada.
Mal os fadou a triste fada escura,
Sem illusões voltaram da jornada!

Escravas da rainha vão dansando,
Em passos lentos, lentas attitudes,
Tocam harpistas leve perpassando
Os seus dedos em cordas de alaúdes!

Prateia-se o terraço de luar.
Creanças brincam, brancas sob a luz.
Delgada estatueta vem dançar

Entre as creanças de pésinhos nús.

Chóra branca açucena, branca e linda,
Saúdades tristes do poeta amado.
Desilludido, de amargura infinda,
Morre o poeta pelo sonho alado!

Sonho de Esthetica e Arte que findou
Sonhado por menestreis medievaes,
Cortejo de missal que se apagou
Por detraz de janellas ogivaes!

Attitudes e côres de encantamento,
Musica extranha, que descreve e chora.
Impressões que se apagam n'um lamento,
De não ter este sonho mais demora!

10 de abril de 1918

Maria Magdalena.

Como já dissemos, o segundo espectáculo dos Bailados realiza-se sexta feira á noite, em S. Carlos, havendo o mesmo entusiasmo para esta recita que tanto animou a recita de segunda feira em que o publico coroou com applausos entusiasticos os admiraveis quadros d'Arte que lhe deixaram um tão intenso e tão raro prazer espiritual."

70. *Diário Nacional*, 15/04/1918

Secção "Elegancias" – Festas de caridade

Bailados

"O ensaio de repetição dos bailados realiza-se hoje, ás 5 horas no theatro de S. Carlos."

71. *Diário Nacional*, 16/04/1918

Á bocca pequena

Cartas á prima

"Minha prima:

Embora graves senhoras e austeros senhores afirmem que o nosso meio não é para bailados, eu reflecto que a França é – segundo oiço – a alma e luz do nosso espirito e que de lá vem tudo – as creanças nas condecianhas, depois as bonecas, a seguir a instrução, mais tarde as modas. A litteratura, a arte, a Historia, tudo da França nos interessa. Conhecemos melhor os seus heroes do que os nossos. E por tudo sabermos, viéram até nós, atravez da correspondencia, chronicas e memorias, os bailados da côrte de Luiz XIV. O Rei, vestido de Primavera, dando a mão a Pomona – a princeza Henriqueta de Inglaterra – e seguido d'uma côrte de Deuses e Nymphas, dansava em Versailles, Marly, ou Fontainebleau, bailes que Molière introduziu nas suas peças, representadas em theatros onde se juntava toda a nobreza da França. Ha

poucos annos, em Versailles, e depois em Diéppe e Trouville, os bailados gregos foram dansados, em festas de caridade, pelos primeiros nomes da França, bem que a educação das raparigas do Faubourg seja ainda mais severa do que no nosso paiz. Perdoe-me, minha prima, esta aborrecida dissertação sobre o passado, prologo do – *Bailado do Encantamento* – promovido pela linda Helena de Castello Melhor.

Sobre o poema de Nobre de Mello escreveu Ruy Coelho uma musica clara, original e profunda, que ora se desfia em cascatas d’harmonia, ora plangente e sonora acompanha a trama amorosa. Amorosa? Não sei se digo mal. O amor passa ao fundo, leve como um sonho. Espera-o a hieratica rainha, procura-o o cavalleiro que partiu para longes terras, morre d’elle o Poeta insatisfeito. N’aquella corte, minha prima, a velhice não existe, nem a terrivel transição da meia idade – escolho que as francezas tão bem sabem evitar tendo vinte annos até aos sessenta. Ali todas as mulheres são formosas: damas, escravas, bailadeiras. Todos os homens são moços e garboso, gentishomens, pagens, cavalleiros. A luz brilha nas joias preciosas, reflete-se nos setins e brocados, resplandece sobre a gloriosa mocidade. As graves damas teem dezoito annos. Teem vinte annos os altivos fidalgos. Os toucados medievaes encobrem louras tranças ou exessos cabellos negros. Quando levanta o panno dansam os escravos, e passam damas d’honor arrastando os mantos dourados. [ilegível] o falcoeiro gentil, radiante de formosura no seu toucado estranho, entra a rainha, envolta em sedas recamadas d’ouro. Os seus vestidos côm de violeta mais realçam a sua belleza fina. O pescoço emerge, delgado e cheio de graça, como a haste d’uma flôr de entre as pedrarias do corpete. A cabeça immobilisa-se no póрте da rainha.

E segue-se um cortejo scintilante – damas toucadas com o *hennin* alto d’onde se desprendem veus, bailadeiras delgadas, tocadoras de harpa envoltas em mousseline, cabellos presos em redes de pedras finas, gentishomens vestidos de malha d’ aço e cóta d’armas, pagens, bobos desbocados. Ao fundo, encostada á janella larga, cingida com uma alva tunica, alheia a todas as grandezas, Assucena olha vagamente, ao longe, immersa no seu sonho d’amor.

Mas chega o Arauto. A corte agita-se, os bobos gesticulam, e entre a multidão avançam os tres avalleiros, altos, loiros e formosos, que voltam de procurar – em vão, a felicidade no amor, na gloria, na riqueza – quando ella só existe – “Humildemente, dentro dos seus lares”. – E na musica perpassa um rythmo plangente. Há uma dôr que

se evola, como um perfume, das notas arrastadas. – O Poeta atravessa a scena, idolado no seu sonho. Segue-o Branca Assucena, que estende para elle os braço, desesperada. Mas elle repelle-a: “Ah, não vês que não existe a felicidade? Ffoi em vão que a procuraram os tres cavalleiros! Deixa-me sosinho, na torre de marfim dos meus sonhos, porque o Amor tambem não satisfaz a minh’alma, onde palpita a ancia d’um desejo angustioso que não sei definir”.

E atravessa a scena a feiticeira dos negros presagios. – Tudo entristece, pára e emmudece. Cae a melancolia sobre a côrte gentil. Abaixam-se as cabeças, como se soprasse n’um roseiral de maio o agreste vento norte.

Só a rainha volta para o Poeta a clara luz dos seus olhos escuros...

—

Ao abrir o segundo acto as creanças, pés nús e nús os braços delicados, agitam-se na cadencia pura que vem até nós atravez dos seculos. – Frisos gregos, onde as figuras passam, um joelho curvado, o outro estendido, braços cortando o ar...

Sophocles, Pericles e o bello Alcibiades viram, como nós vimos, os gestos leves que descrevem a alegria agitada de viver, quando ainda não desceu sobre a infancia a mão implacavel do Destino.

São deliciosos os motivos musicaes que acompanham os jogos infantis. As creanças estendem os braços gracis para a gaiola d’ouro, onde uma arára de mil côres medita, assombrada.

Cai a noite nos jardins perfumados. A musica geme em notas doloridas. Surge Luar. É a lua quem dança? As gazes agitam-se como azas transparentes, os pés pequeninos, calçados em setim, marcam ligeiramente o rythmo. Os tornozelos finos movem-se graciosamente. Os braços seguem a cadencia e traçam no espaço a airosa curva que Carpeaux immortalisou na *Dansa*.

Volta a côrte e a rainha, falcoeiro ao lado, a dalmática de damasco e oiro, o manto e estóla d’arminhos, a pesada corôa mediaval [*sic*], que acabrunha com o seu esplendor o seu perfil delicado. E como electrisada, toda a multidão se agia [*sic*],

balança, desfila e move nas graças da pavana. Brilham joias, rutilam oiros. As ultimas notas afogaram-se em harmonia.

Agora desenha-se a profana valsa que Chopin perfilharia, e de entre as bailadeiras surge uma – envolta em brancas mousselines. Apertam-lhe as fontes duas brilhantes antenas; os braços, onde se prendem gazes ligeiras, traçam no ar o adejante palpar da borboleta. Em volta do Poeta volteia, embriagada e leve, arrastando-o consigo. A dança acabou e com ella o sonho d'um momento. O Poeta volta á solidão da sua torre de marfim. Em vão Assucena o busca, anciosa. Elle repelle-a. Oh amargura deliciosa do soffrer! Quem a provou volta á taça envenenada, e quer d'ella venha a dôr do amor ou do martyrio, é preciso beber! Isolda lança ao mar o guizo encantado que a fazia esquecer o seu doce tormento. Santa Thereza, prostrada sobre os joelhos em sangue, ergue para o ceu as mãos emaciadas, e pede á Virgem que mais alargue os seus tormentos para melhor sentir a agonia deliciosa de soffrer pelo amor de Jesus.

A musica apressa o rythmo. Tornou-se violenta, sonora e torturada, e, como n'uma onda, tudo desaparece, arrastando a linda rainha entre a sua côrte agitada e inquieta.

E o Poeta suspira, abre os braços e estorce-se no torturante desejo da perfeição que não alcança.

Passa a feiticeira dos maus presagios envolta em negros veus. Decerto um d'elles tocou na fronte do Poeta, onde Assucena torce angustiada os braços nús.

Ao seu chamado, acode a corte inteira. A Rainha curva a cabeça linda. O diadema magnifico desce-lhe até aos olhos negros, onde passa a sombra d'um pear. Ergue para o ceu os braços delicados. Depois, n'um gesto de soberana graça que tem a dpçura d'uma caricia, põe sobre o peito do Poeta, onde parou de bater um coração ancioso, a leve corôa de loiros de Assucena. Os gentis homens carregam sobre os hombros o corpo já frio. O cortejo desfila ao som doloroso d'uma marcha soluçante. Curvam-se as cabeças formosas. Os braços cahem na desolação do irremediavel... Lá vão os tres cavalleiros com as suas damas – seguem-os as escravas, pagens, bobos... Tudo se some.

Não se admire, minha prima, de eu confundir assim o gothico e o grego, que aprendemos juntas a distinguir, sob os olhres severos do padre Luzes.

Lembre-se das nossas perguntas embaraçosas: - Porque está despida esta senhora? – E elle, espirrando: - É Venus, menina. – Fazia então muito calôr na Grecia? – Nunca existiu, menina Joanninha. Quem? a Grecia! – Menina Clara, tudo isso é fabula.

Aqui está a explicação de tudo. É Fabula. Nunca existiu aquella doce rainha que reina com tanta doçura sobre uma côrte moça, onde não há mulheres invejosas, nem homens gabarolas, onde os poetas são chorados.

Nunca houve um paiz assim abençoado, sem eleições, lojas maçonicas e formiga branca, onde não faltam batatas. Se fosse em Portugal, prima Joanninha, eu nem ousaria responder pela vida da luminosa arára, que seria roubada e assada promptamente, sob os olhares dolorosos do Poeta...

Continuarei a descrever-lhe os bairros de Lisboa. – É quarta-feira a festa da flôr, outra iniciativa em favor dos desgraçados. Que toda a Lisboa se atavie e sáia, que todos procurem dar, pouco que seja, pelo amôr dos nossos soldadinhos, que voltarão exhaustos e febris da gloriosa batalha d’abril, em que centenares d’elles morreram, sem recuar um passos, olhos fitos na bandeira.

Almas d’heroes, humildes e grandiosos, que deixaram escripto em sangue, na França, o nome glorioso e grande de Portugal.

Clarinha”

72. O Dia, 17/04/1918

Secção “Vida Elegante”

Bailados

“Amanhã, das 5 ás 7 da tarde, estão á venda na Casa Sasseti, rua do Carmo, os bilhetes para a recita de sexta-feira, que não fôram requisitados até hoje pelas pessoas que os tinham marcado e aos quaes, portanto, perderam o direito, como se noticiará.”

73. *Diário de Notícias*, 18/04/1918

Bailados em S. Carlos

“Os poucos bilhetes que restam para este interessantissimo espectáculo de caridade por não terem sido reclamados pelas pessoas que os marcaram no dia competente, serão hoje vendidos na Casa Sasseti, das 17 ás 19 horas.”

74. *O Dia*, 18/04/1918

Secção “Vida Elegante”

Bailados

“É amanhã que se realisa em S. Carlos o segundo espectáculo d’arte com os soberbos bailados, organizados pela sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos srs. Marquezes de Castello Melhor.

É uma nova noite de esplendida festa.”

75. Thomaz de Mello Breyner, *Agenda ou memorial – Diário 1918*, 19/04/1918

“[...] À meia noite fui a S. Carlos e ainda assisti à ultima parte do bailado em que entraram o Gonçalo, José, Luz e Tatão. Foi lindo. Muita gente e boa gente. Assistiu o Pres^{te} Sidonio Paes que deu dois beijos na minha Faminhas [...].”

76. *Diário de Notícias*, 19/04/1918

Bailados em S. Carlos

“Damos hoje o retrato da sr.^a D. Helena Vasconcelos e Sousa (Castelo-Melhor), a cuja ousada e feliz iniciativa se devem os bailados que há dias se executaram com o maior brilhantismo e o mais entusiastico exito em S. Carlos, e cujo produto reverte a favor da instituição das madrinhas de guerra. Constituiram esses bailados, além duma notavel demonstração de arte dos valiosos elementos que neles colaboraram, uma prova de invulgar tenacidade e de raras faculdades organisadoras da sua ilustre promotora.

Hoje repetem-se pela segunda vez, e os pouquissimos bilhetes que restam podem ser adquiridos na bilheteira do teatro.”

77. *Diário Nacional*, 19/04/1918

Secção “Elegancias”

Bailados

“Realisa-se esta noite em S. Carlos o segundo espectáculo em que se exhibem os soberbos bailes artisticos, tão notavelmente organizados pela sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentil filha dos srs. marquezes de Castello Melhor.

A linda sala deve ter um esplendido aspecto.”

78. *O Dia*, 19/04/1918

Secção “Vida Elegante”

Bailados

“A sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor) em vista dos pedidos que recebeu para o segundo espectáculo dos bailados, resolveu realizar um terceiro com preços mais reduzidos.”

79. *O Liberal*, 19/04/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de Caridade – Em São Carlos – Os bailados

“Como temos noticiado é esta a noite que no theatro de S. Carlos se realiza a segunda festa de caridade com “Os bailados” organizada pela senhora D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa, gentilissima filha dos illustres Marquezes de Castello Melhor que tanto exito artistico obteve na primeira exhibição.

Hoje depois do espectáculo, haverá uma ceia servida pela “Patisserie Benard” offerecida aos distinctos interpretes pela illustre promotora.”

80. *A Monarquia*, 19/04/1918

Secção “Jornadas e Salões” – Festas de caridade

Em S. Carlos

“Como temos noticiado é esta noite que no teatro de S. Carlos se realiza a segunda festa de caridade com “Os bailados” organizada pela senhora D. Helena da

Silveira de Vasconcelos e Sousa gentilissima filha dos ilustres marquêses de Castello Melhor que tanto exite artistico obteve na primeira exhibição.

Hoje depois do espectaculo haverá uma ceia servida pela “Patisserie Benard”, oferecida aos distintos interpretes pela ilustre promotora.”

81. A Monarquia, 20/04/1918

Secção “Jornadas e Salões” – Festas de caridade

Os bailados

“Em virtude do enorme numero de bilhetes que ficaram por servir na segunda recita, a senhora D. Helena Castello Melhor illustre promotora de “Os bailados” que tanto agradaram em S. Carlos, resolveu que se realisasse um novo espectaculo amanhã com os seguintes preços:

Platea 2\$000 réis; Frizas e Camarotes de 1ª ordem 15\$000 réis; de 2ª ordem 10\$000 réis; e 3ª ordem 8\$000 réis.

Os bilhetes podem ser adquiridos na bilheteira do teatro.”

82. Diário Nacional, 20/04/1918

Bailados

“A récita de hontem em S. Carlos foi um novo exito. A sala estava litteralmente cheia; o aspecto era magnifico de animação. Toilettes lindissimas. Applausos entusiasticos, sendo especialmente chamados, a srª D. Helena Castello Melhor, Ruy Coelho, Almada Negreiros, José Pacheco e Raul Lino.

Entre a assistencia notámos:

Madame Van der Goes e filha, D. Sylvia de Belford Ramos, marquiza de Castello Melhor, condessas de Arge, Alto Mearim, de Calhariz, de Idanha-a-Nova.

Viscondessas dos Olivaes e filha, de Mmarco, de Mayros, D. Francisca de Sande Franco Schroeter, D. Maria de Lancastre Wanzeller, D. Magdalena Trigueiros de Martel Patricio, D. Sophia Burnay de Mello Breyner, D. Maria Berta de Ortigão Ramos Castello Branco, D. Isabel Ramos Jorge, D. Luiza de Vasconcellos Cabral, D. Maria José de Mello Ulrich, D. Maria d’Assumpção de Mello (Sabugosa), D. Piedade de Valdez Briffa,

D. Maria Thereza Briffa de Espargosa, D. Laura Schroeter Vianna e filhas, D. Emilia de Andrade Bastos Estrella, D. Lucia Patricio Fratel, D. Henriqueta Garcia da Silva (S. Joaquim), D. Esther Seruya e filhas, D. Isaura d'Andrade Soares, D. Marianna Ermida Machado e filha, D. Alice Ermida Parreira, D. Maria Clementina Parreira, D. Arminda Patricio, D. Maria Angelica Pimenta Camacho, D. Josephina Morales de los Rios Rino Froes, D. Henriqueta Moreira d'Almeida, D. Maria Emilia Macieira Lino, D. Guilhermina da Fonseca, D. Alda Santos Lino.

D. Beatriz Loureiro do Espirio [sic] Santo Correia, D. Sophia de Castel-Branco, D. Vera Ferreira Pinto Ribeiro da Cunha, D. Anna de Sotto Mayor Castello Branco, D. Carlota Baltar, D. Judith Holtrumen Roquette Ricciodi, D. Maria do Carmo e D. Ludovina Soares de Albergaria, D. Carlota de Serpa Pinto Moreira, D. Octavia Guedes Cau da Costa, madame Neves Ferreira Cancelli, D. Bertha Sommer Viveiros Pereira, D. Maria Izabel Varunnes de Mendonça, m.me Eugenia de Araujo, D. Lydia Biel de Araujo e filha, etc.

*

Em virtude do grande numero de pedidos resolveu a illustre promotora dos *Bailados* dar um novo espectáculo no domingo com os seguintes preços:

Platéea 2\$000 réis, frizas e camarotes de 1ª ordem, 15\$000 réis; de 2ª ordem, 10\$000 réis; e 3ª ordem, 8\$000 réis.

Os bilhetes estão á venda desde o meio dia de hoje na bilheteira do theatro.”

83. Diário de Notícias, 20/04/1918

Bailados em S. Carlos

“A noite de ontem em S. Carlos foi um novo e legitimo triunfo para a illustre promotora dos “Bailados”, a sr.ª D. Helena Castelo Melhor e para todos os seus colaboradores. A sala estava completamente cheia, oferecendo um soberbo aspecto de animação.

No final de todos os quadros foram chamados e entusiasticamente aplaudidos todos os colaboradores da brilhante festa, especialmente a sr.ª D. Helena Castelo Melhor, e o maestro Ruy Coelho, autor da deliciosa musica.

Dado o grande exito que estes espectaculos teem tido e a grande procura de lugares, sem que os pedidos pudessem ser satisfeitos por já se terem esgotado os bilhetes, foi resolvido dar hoje um outro espectaculo a meios preços, para que as pessoas menos abastadas possam tambem concorrer para essa meritoria e patriotica instituição das madrinhas de guerra, a favor da qual reverterá a receita dos espectaculos.

Os bilhetes para esta interessantissima exhibição dos bailados em S. Carlos podem ser procurados, e melhor diriamos disputados, tal será a procura, na bilheteira do teatro, do meio dia em diante.”

84. Thomaz de Mello Breyner, *Agenda ou memorial – Diário 1918*, 21/04/1918

“(…) Depois do jantar fomos para S. Carlos assistir aos bailados – 3ª recita. A Faminhas m^{to} bem e a Luz tambem brilhou. Gonçalinho em formidavel poeta. [ilegível] um cavalheiro elegante.

Depois do theatro ceia no salão nobre de S. Carlos.

Voltámos tarde.”

85. *Diário Nacional*, 21/04/1918

Á bocca pequena

Cartas á prima

“Não lhe fallei, no outro dia, na “Princeza dos sapatos de ferro”, deliciosa lenda portugueza, que Ruy Coelho poz em musica ha já cinco annos. Como diz o argumentos, com uma clara simplicidade – era uma vez uma princeza...

Maria da Conceição de Mello Breyner é uma loira e pequena princeza de Velasquez. Encruzada nos coxins – uso que a nossa côrte conservou até D. Carlota Joaquina, que Laura *Junot* descreve em Queluz, cercada d’aias pittorescas, e coçando a cabeça com um ferrinho agudo – encruzada nos coxins, como eu lhe contava, a loira princeza alisa com um pente de marfim os seus cabellos finos. Depois, compassadamente, calça as luvas, e mira-se no seu espelho de prata. E chega uma bruxa velha e negra, manquejando entre as largas muletas, e pede-lhe que deixe

pentear-lhe os seus cabellos d’oiro. Mas a princeza, aterrada, esconde nos coxins a face linda. E a bruxa róga-lhe uma praga: - Dansarás á meia noite com o diabo, até gastares sete pares de sapatos de ferro...

E ao bater da meia-noite, ante os olhos, dilatados pelo terror, da princezinha, passam diabinhos saltitantes, seguidos do diabo que a arrebatou nos seus braços. Cae o panno. O publico espera em vão que a princeza gaste na sua presença os sete sapatos de ferro. Mas Ruy Coelho desceu da sua cadeira, depois de ter saccudido a sua densa cabelleira que nenhum diabo conseguiria pentear com o fino pente de marfim; e a princeza ainda dança decerto n’este momento, porque aquelles sapatos dever ser mais uma admiravel invenção *boche*, e não se rompam ao terceiro dia de labutação sobre as agudas pedras de Lisboa – como os nossos – Deliciosa mimica, musica original, viva e descriptiva. Almada Negreiros fez com talento o seu papel. N’elle, mesmo os disparates teem intelligencia, e eu lamento que só o conheçam atravez dos seus livros, que eu não entendo – nem elle –. Mas quantas coisas originaes e lindas elle pode crear em litteratura e desenho!

Nunca esqueci os seus versos – “O primeiro ciume” – que elle declamou para a nossa janella, enfarruscado pelas bichas de rabiado, n’uma quente e doce noite de S. João. E que talento abriga Ruy Coelho, sob a sua cabelleira indomavel e a falda ingenuidade da sua expressão infantil!

Maria do Carmo Mello Breyner¹ fez o seu papel deliciosamente; figurinha descida d’um quadro de Velasquez, movendo-se com graça ritmada. Pacheco – (com k) – pincelou esse scenario pittoresco, onde a arte de vestiu á moda, sem perder as linhas indestructiveis da Belleza. Raul Lino, já no bailado do Encantamento fizera resurgir uma epocha de graças medievaes, onde as *silhouettes* e as côres se casavam á harmonia do poema em que Helena de Castello Melhor foi uma rainha cheia de belleza e de melancholia. Margarida Caupers bailou como baila a lua, nas ondas agitadas. Gonçalo de Mello Breyner foi um poeta absorto no seu sonho. Maria da Luz de Mello Breyner deu á sua delicada figurinha a graça imprecisa do amor idealizado.

¹ Esta será provavelmente Maria da Conceição.

A seguir aos bailados fes-se a festa da flôr. O tempo, sorridente pela manhã, annunciou-se á tarde, para voltar o sol á hora em que o Chiado se anima. [...]”²

86. *Diário Nacional*, 21/04/1918

Secção “Elegancias”

Festas de caridade

“Realisa-se hoje, como annunciámos, o terceiro espectáculo com os deslumbrantes bailados artisticos, que teem sido um dos maiores exitos d’este anno em festas de caridade. Apenas se soube d’este terceiro espectáculo, logo accudiram numerosas pessoas a solicitar logares, sendo grande o numero de bilhetes marcados até hontem á noite, pelo que será de prevêr uma nova enchente na formosissima sala de espectaculos.

Justifica-se pelo estranho encanto d’esse artistico programma o entusiasmo do publico. Effectivamente os Bailados são um maravilhoso trabalho de requintada arte em qualquer parte onde sejam exhibidos pelo distinctissimo grupo que tão notavelmente collabora com a sr^a D. Helena Castello Melhor.”

87. *Diário de Notícias*, 21/04/1918

Bailados em S. Carlos

“Á quelque chose malheur est bon”, dizem os franceses e é exacto.

Por lapso dissémos que era ontem que se realizava a terceira exhibição dos bailados, cujo produto reverte a favor das madrinhas de guerra, e tanto bastou para que uma verdadeira multidão acorresse á bilheteira do teatro. Pois houve engano. Hoje, hoje sim, hoje é que se realiza esse atraente espectáculo a meios preços e na bilheteira, que abre ao meio-dia. Já poucos bilhetes restarão.”

88. *O Dia*, 22/04/1918

Secção “Vida Elegante” – Festas de caridade

Bailados

² Não se transcreve o texto na totalidade, uma vez que os parágrafos seguintes não dizem respeito à temática dos bailados da presente dissertação.

“Foi muito notavel a recita de hontem em S. Carlos, terceiro espectaculo dos artisticos “Bailados”. A promotora d’essas soberbas festas d’arte foi entusiasticamente festejada, bem como todos os seus collaboradores.

A linda sala de S. Carlos offerencia um bello aspecto. Notámos entre a numerosa assistencia:

D. Susana Garcia de Sagastume, Marquezas de Castello Melhor e de Chaves, Viscondessas de Marco e de Santo Thyrsó, D. Maria José Guedes de Albuquerque e filha D. Christina, D. Benedicta de Castro Osorio, D. Sophia Burnay de Mello Breyner e filhas, D. Maria de Jesus de Sousa e Holstein de Ornellas, D. Mariana Ferreira Pinto Moreira de Sá, D. Constança de Castelbranco Ferreira Pinto e irmã, D. Maria Ignacia, D. Antonia Placido de Mello Breyner e irmãs, D. Maria Osorio da Rocha e Mello, D. Catharina e D. Eugenia de Vilhena, D. Christina de Andrade Bastos Reynolds e filhas, D. Maria e D. Sophia de Andrade Bastos, D. Susana Sagastume de la Cuesta.

Mesdemoiselles d’Orey, D. Leonor Manoel (Atalaya), D. Joaquina Facco Vianna Caldeira, madame Anjos Santa Martha e filhas, D. Honorina Nogueira Vaz, D. Ernestina Vaz de Oliveira Soares, D. Pureza de Mello Breyner Pinto da Cunha, D. Josepha Street Caupers, D. Isabel de Sousa e Holstein Brandão de Mello e filha, D. Maria Isabel de Sousa Martins Braga, D. Maria José de Medeiros (Praia), D. Ida Quintella, D. Henriqueta Moreira de Almeida, D. Maria José Trigo Ravara, D. Sophia de Castello Branco e Castro, D. Maria José da Camara Viterbo, D. Beatriz de Sousa e Vasconcellos Calvet de Magalhães e filhas, D. Maria de Mascarenhas.”

89. *Diário de Notícias*, 22/04/1918

Bailados

“Com enorme e distinta concorrencia realizou-se ontem, em S.Carlos, o terceiro espectaculo promovido pela sr.^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), com os artisticos “Bailados” que fizeram, com certeza, um dos maiores sucessos dos ultimos tempos no nosso pais.

Ontem assinalou-se um novo exito, sendo vivamente festejados a promotora e todos os colaboradores dessa festa esplendida, que será por muito tempo recordada pelo extraordinario esplendor dos seus aspectos.”

90. *Diário Nacional*, 22/04/1918

Bailados

“Terceiro espectáculo, hontem em S. Carlos, terceiro exito, o que não nos surprehendeu, porque os Bailados promovidos pela sr^a D. Helena Castello Melhor constituiram um dos mais notaveis acontecimentos artisticos dos ultimos annos em Lisboa.

Como nas noites anteriores, o numeroso e distincto publico que enchia a sala festejou com natural enthusiasmo a gentil promotora e os seus talentosos collaboradores, repetindo-se as manifestações de apreço com excepcional intensidade no final de todos os quadros.

D. Susanna Garcia de Sagastume, Marquezas de Castello Melhor e de Chaves, Viscondessas do Marco e de Santo Thyrsó, D. Maria José Guedes de Albuquerque e filha D. Christina, D. Benedicta de Castro Osorio, D. Sophia Bburnay de Mello Breyner e filhas, D. Maria de Jesus de Sousa e Holstein de Ornellas, D. Marianna Ferreira Pinto Moreira de Sá, D. Constança de Castelbranco Ferreira Pinto e irmã, D. Maria Ignacia, D. Antonia Placido de Mello Breyner e irmãs D. Maria Osorio da Rocha e Mello, D. Catharina e D. Eugenia de Vilhena, D. Christina de Andrade Bastos Reynolds e filhas, D. Maria e D. Sophia de Andrade Bastos, D. Susanna Sagastume de la Cuesta.

Mesdemoiselles D’Orey, D. Leonor Manuel (Atalaya), D. Joaquina Facco Vianna Caldeira, madame Anjos Santa Martha e filhas, D. Honorina Nogueira Vaz, D. Ernestina Vaz de Oliveira Soares, D. Thereza de Mello Breyner Pinto da Cunha, D. Josepha Street Caupers, D. Isabel de Sousa e Holstein Brandão de Mello e filha, D. Maria Isabel de Sousa Martins Braga, D. Maria José de Medeiros (Praia), D. Ida Quintella, D. Henriqueta Moreira de Almeida, D. Maria José Trigoso Ravara, D. Maria José da Camara Viterbo, D. Beatriz de Sousa e Vasconcellos Calvet de Magalhães e filhas, D. Maria de Mascarenhas.”

91. *Diário Nacional*, 23/04/1918

Festas de caridade

Os bailados no Porto

“Parece que só nos fins do proximo mez de maio é que será possível a ida á segunda cidade do paiz dos distinctos amadores que, com a sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Sousa (Castello Melhor), collaborara no enorme e brilhantissimo exito dos bailados que em tres espectaculos tão entusiasticos deram ao antigo Real Theatro de S. Carlos algumas noites do seu antigo esplendôr.

Vão os bailados inaugurar, e com verdadeira chave de ouro, o novo theatro de S. João, que nos dizem ter ficado com uma casa de espectaculo modelo.”

92. *Diário Nacional*, 23/04/1918

Uma ceia elegante

“Os srs. marquezes de Castello Melhor offereceram ante-hontem no salão nobre do Real Theatro de S. Carlos e depois dos espectaculos dos bailados uma elegante ceia aos collaboradores d’essa brilhante festa d’arte promovida por sua gentilissima filha.

A festa decorreu muito animada.”

93. *A Situação*, 24/04/1918

No Mundo da Arte - S. Carlos

Os bailados voltam a exhibir-se brevemente

O que nos diz o Arquitecto José Pacheco

“Perpassa ainda em mim, em rajadas de emoção, o sopro de divina Arte que os bailados de S. Carlos me proporcionaram.

Viveram em mim as horas antigas de Aphrodite. O som corporizou-se, fez-se Arte humanizada, tomou fórmulas extravagantes aos meus olhos. E á minha memoria veio aquella frase de Schlegel, que diz que “l’architecture est une musique gelée”. Eu vi, claramente vi, o som formar ogivas e desenhar cupulas onde o sol faiscava. Velhas cathedraes surgiam aos meus olhos maravilhados, desenhadas em som, corporisadas, evocadoras de lendas mortas. E agraça de Tanagra, e o gesto, e a ondulação dos Corpos, e o ritmo – tudo isso acordava em mim novas impressões d’Arte, até então desconhecidas. Ia quasi dizer que vi atingida a méta da perfectibilidade coreografica.

Há dias ainda que a companhia de mr. Sergio Diaghilew me fizera sentir comoções ineditas, ora librando-me a regiões de sonhos – como nas *Borboletas*, de Schumann, que o talento coreografico de M. Fokine adaptou á mimica expressiva – ora deslumbrando-me, como na Cleopatra, com os cenarios maravilhosos de L. Bakst. E remenioso, ainda agora, as danças barbaras do Principe Ygor, a apologia da embriaguez do ritmo e das curvas, os contrastes selvaticos das côres, fundindo-se n'uma amalgama de Sonho e Beleza...

Pois bem: os bailados de S. Carlos, que a alma de artista de D. Helena Castelo-Melhor visionou, deixaram em mim as mesmas impressões.

É justo dizer-se que essa alma d'Artista encontrou á sua volta grandes cooperadores.

E d'estes – se me é licito destacar alguém, ponho na primeira plana [sic] o maestro Rui Coelho. Vejo n'este rapaz, tão novo ainda, o talento e o arrojo d'um predestinado que quer vencer e que ha de vencer.

Quero frisar aqui que Rui Coelho se pode apelar de creador do *lieder* do nosso paiz. Ouvi-o ha tempos n'um concerto da Liga Naval, interpretando a sua obra, colocada, pelos acasos do programa, entre canções de Strauss e Débussy.

Ouvi d'ele o seu *lieder* “Dans lá jetée d'Alexandrie”. E que ritmo, que suavidade ele poz n'esse trecho que me repostou ao soberbo capitulo da *Aphrodite*, de Pierre Louys! Entre Débussy e Strauss, gigantes da musica moderna, Rui Coelho não ficou inferiorizado pelo confronto. Ele está bem na moderna corrente musical, livre de preconceitos conselheiraes.

Débussy poz em musica, ha já alguns anos, tres das deliciosas *Canções de Bilitis*, que Pierre Louys dissera traduzidas do grego, mas que ele, cultor da sensualidade em Arte, creara com Beleza inexcédível, n'uma cadencia ora sã, ora doentia, dirigida ás sensibilidades requintadas.

Rui Coelho – olhos postos na Perfeição – musicou a toada dolente da cantadeira oriental, não lhe esqueceram as notas finas das duas tocadoras de flautas e deu-lhes a melancolia do pôr do sol, inspirada nos enlevos suaves das bucolicas.

Depois da *Mandoline*, de Débussy, soaram bem as notas da toada triste de Rui Coelho. E a onda d'Arte subiu, engrossou na minha alma. No parapeito antigo as flautas cessaram de tocar.

Alexandria adormeceu banhada na gangrena do sol-pôr. Os caes tornaram-se silenciosos. E a musica morre, estranha e melodiosa, ecoando como uma ladainha de Dôr e de misterio... E ouvi ainda a Trilogia Camoneana”, da qual, n’uma das partes – Na Cathedral do Amor e da Paisagem – sintetisa a Raça sob o seu aspecto religioso – que é o dualismo da Natureza e do Amor.

Pois, Rui Coelho, apesar do seu talento, quando chegou a Portugal, vindo d’um conservatorio estrangeiro, foi recebido com uma agressiva indiferença.

Eu compreendo bem essa indiferença.

O pensamento e a obra devem estar sempre em harmonia.

Imitar – mesmo que seja as obras-primas – é sempre imitar.

Ora Rui Coelho *creara*. Tinha pensado n’uma obra. D’ahi, a inveja, o quasi odio, que a sua aparição produziu no nosso acanhado meio artistico – odisséa semelhante á de Wagner, vagabundando do Rheno a Drina, antes do triunfo.

E Rui Coelho – triunfou agora...

*

* *

Os outros cooperadores de D. Helena Castelo Melhor foram Raul Lino – o artista da casa portugueza – Almada Negreiros – o atleta requintado das atitudes lubricas – e, finalmente, o arquiteto José Pacheco. Foi com este que trocámos hontem algumas palavras sobre os *bailados*. Conhecemos o artista da velha camarederia de café e foi em ar de conversa amigavel que ele me forneceu as notas que vão lêr-se:

- Diga-me – perguntámos-lhe – pensam em repetir a festa?

José Pacheco acende um *Gold-Flake*, sorve o café e começa:

- Sem dúvida. Nem podia deixar de ser. O exito foi tão grandioso e tão eloquente...

- Em sua opinião, a que devemos atribuir um tão grande sucesso?

- A tudo, meu amigo. Em primeiro logar, á iniciativa. É louvavel o facto da sr D. Helena de Castelo Melhor se ter feito rodear de novos. V. compreende: O resultado do sucesso não dependeu apenas dos bailados em si, mas do conjunto. V. recorda-se que, quando o pano subiu para o primeiro ato dos bailados, a assistencia rompeu em

aplausos. Um *frisson* de entusiasmo correu os espectadores, ao vêr o esplendido cenário do meu amigo Raul Lino. É realmente belo! Ora dependendo o sucesso do conjunto – parte coreografica, libreto, musica, cenarios, indumentaria – era, arriscado ir buscar-se aos novos os atrativos dos bailados. Mas venceu-se, como v. viu. Creia, meu amigo, tudo tem a sua epoca e já estão muito vistas as apoteoses de revistas e os guarda-roupas opulentos. Era preciso fazer-se Arte – e fez-se pura e simplesmente Arte...

- Diga-me: não seria possivel formar entres nós uma companhia de bailados com artistas portuguezes?

- Sem duvida. Mas os artistas portuguezes estão cheios de defeitos que lhes veem... dos Mestres. Ora, tratando-se d'uma criação, era natural que se procurasse crear novas atitudes, que os profissionaes iriam buscar, embora contra vontade, ás atitudes gastas. Creia que uma das causas do sucesso foi ter-se recorrido aos amadores, para o desempenho da parte coreografica. E sabe porquê? Porque Almada Negreiros não poderia *fazer nada* dos nossos artistas profissionaes, eivados dos vicios ancestraes de maus educadores. Enquanto que assim, tratando-se de inexperientes, que apenas levavam como bagagem coreografica a intuição, o mestre conseguiu converter as atitudes puras nas atitudes devidas á mimica dos bailados.

- Mas os bailados não foram ensaiados pelo nosso Simonoff?

- Em parte. Tenho por ele a maior consideração, mas devo dizer-lhe que o que mais me agradou foi o 1º ato do *Bailado do Encantamento*, cujo libreto é do dr. Martinho Nobre de Melo; e a 1ª parte (cena das crianças), do 2º ato e todo o bailado da *Prinzeza dos Sapatos de Ferro*, criação do Almada Negreiros. Sobre a promotora da festa pesava uma desconfiança por ter chamado os novos a auxilia-la. Chegaram mesmo a apelida-la de *futurista*! Foi por isso que chamaram Simonoff. Ora, eu tenho para mim que uma das belas condições para ser diretor coreografico é não ser dançarino. Parece um paradoxo, mas não é. O diretor precisa apenas ser artista, e, no nosso caso, saber modelar atitudes. A desconfiança era, até certo ponto, justificada, por se tratar de gente que desconhecia a Arte de Almada Negreiros, e que não conhecia bem a correlação que existe entre a pintura, a arquitectura e a escultura. Por que a Arte é toda uma correlação. As artes plásticas estão entre si intimamente ligadas. Em Portugal não se vê isso. Quer um exemplo? Toda a gente julga que Raul

Lino só sabe fazer casas, quando ele é mestre em qualquer manifestação d'Arte. Quando eu cursava a Escola de Belas Artes, havia lá alunos de escultura, que, a perguntas do Mestre, não sabiam dizer a influencia que podia ter a arquitectura sobre a escultura.

“Ora os bailados ou, em geral, a mimica, é a mais completa manifestação da Arte, porque é um quadro vivido, onde cabem todas as artes – a musica, a escultura, a arquitectura... Eis porque as especializações, n'este caso são por causa de fracasso. Eis porque triunfaram Diaghilew e Fokine. E o que sucedeu com Almada Negreiros, sucedeu comigo e com Rui Coelho. Julgava-se que só *os velhos* tinham competencia; que só 20 anos de pratica ensinavam a fazer Arte; que nós não faríamos nada por termos saltado por cima de todos os preconceitos. Ora isto é um absurdo. Os artistas teem, na sua maioria, uma visão errada da Arte. Quando eu estudava em Paris, em vez de frequentar assiduamente as casas de arquitectura, ia aprender nas casas de noite, nos teatros, nos bailes, nos *cabarets*...

“Porque a verdade é esta: na escola todos os dias eu via o mesmo professor – velho, de barba branca, sujo, preocupado só com os problemas tecnicos e algebricos da Construção; ao lado sentavam-se rapazes francezes. Ora isto só me inspirava tédio. Em quanto que, percorrendo, a horas mortas, os *boulevards*, tirava noções reaes da perspectiva e *sentia* então a arquitectura. No teatro, via entrar mulheres luxuosas, princezas e milionarias, e eu idealisava a gaiola para essas aves; sonhava-lhes um *boudoir* elegante, cujas linhas o meu cerebro fixava. Entrava um banqueiro, e eu via-lhe o *bureau* sobrio e confortavel, traçado em linhas esculpturaes. E ali nos *cabarets*, vendo entrar um bandido, surgia aos meus olhos de artista a perspectiva d'uma prisão modelo.

“Era assim que eu idealisava as curvas e que sonhava o traçado da linha. Tudo isto parece infantil, mas não é. Foi assim que aprendi, depois de conhecer, é claro, a parte geral, a tecnologia, que não é mais que o solfejo na musica. Os irmãos Poiret, arquitetos, autores do teatro dos Campos Elysios, depois de terem feito decorar as dependencias do teatro por pintores, como Denis, e por esculptores, como Bourdel, setiram a necessidade que o esculptor Bourdel lhes pintasse os *panneaux* da escadaria. Porquê? Porque havia correlação entre a Arte pictorica e a Arte esculptural de Bourdel. O comediografo Feydeau andou muito tempo á procura de interpretes para as suas

peças, procurando-os pelos bailes e pelas tabernas. Sacha-Guitry, para o desempenho da sua peça *Pélerine écossaise*, escolheu como interpretes – a esposa e a criada. Ee até na vida de todos os dias se diz: F. sabe representar muito bem. Logo: o melhor artista é aquele que representar menos, fazendo esquecer o artifício.

“N’este momento atrabiliario que passa, hora de indecisões e de Dôr, o povo precisa esquecer a vida e só pela Arte, sem artifício se pode conseguir esse *desideratum...*”

José Pacheco calara-se. Fiz-lhe mais perguntas. E ele, continuando, disse ainda:

- Os artistas dirigentes dos bailados foram convidados para ir á presença do sr. Presidente da Republica aproveitaremos essa visita par lhe levar o plano do resurgimento artistico nacional; sendo o sr. dr. Sidonio Paes inteligente como é, viajado e culto, estamos certos que ele nos atenderá, visto que esse plano visa a dar entrada a todos os artistas, novos e velhos, mas de idéas absolutamente sãs, verdadeiramente portuguezas, como provámos nos bailados. Até aqui tem-se aproveitado apenas os defeitos e as qualidades decadentes – de que o fado é uma amostra. Aproveitemos o patrimonio heroico, grandioso do nosso paiz, o motivo simultaneamente forte e emotivo...

- Segundo li há dias, contam ir ao Porto repetir os bailados?

- Tem havido dificuldades. Nem todas as familias dos cooperadores estão dispostas a deslocar-se, mórmente n’um momento em que o tifo circula na cidade do Norte. Não vejo razão para isso. Os bailados realisaram-se para um fim altruísta: mais uma razão para se proseguir n’essa cruzada, embora á custa d’alguns sacrificios, tanto mais que criam?? inaugurar o S. João do Porto, e temos a certeza que seriamos bem acolhidos.

Em Lisboa fez-se boa receita, porque se gastou muito. A srª D. Helena Castelo Melhor gastou muito dinheiro, nos cenarios, na indumentaria, etc... Foi outra das causas do sucesso, que, como v. sabe, foi completo.”

Acabámos assim a palestra com José Pacheco, o artista que executou, primorosamente, os cenarios dos bailados, de que ele e Raul Lino conceberam as maquettes. Maquettes estas tão extraordinarias, tão belas, tão transcendentés d’Arte, que, dir-se-hia, ao menos uma vez, não estamos em terras de Portugal!

18 de abril de 1918.

Carneiro Geraldês.”

94. A Monarquia, 24/04/1918

“Carta aberta, sem literatura, ás Senhoras de Lisboa”

“O Deus das batalhas lançou sobre nós o pezo dos seus castigos”

Fatal Jornada

de Pequito Rebelo

Minhas senhoras

Em terras estrangeiras e longinquoas, morrem, soldados portugueses; e vós, mulheres de Portugal, levaes a bailar, a folgar e a rir as horas tragicas em que os nossos irmãos agonizam! São por ventura as vossas festas, que se sucedem em turbilhão desenfreado e louco, as vossas preces e o vosso lucto? São – a caridade vós me direis, por quanto o seu producto é destinado ás victimas da guerra, pois que – só assim – conseguimos arranjar tanto dinheiro. Quanto de cruel esse – só assim – encerra e diz! Que apenas haja caridade quando a gente se diverte!

Arranjam muito dinheiro? Em pequeno exemplo os bailados de S. Carlos: o costume de uma das figurantes importou, dizem, em 200\$000 réis; a toilette de uma dama para assistir ao espectáculo custou 700\$000 réis. Esta senhora pagou pelo camarote 30\$000 ou 40\$000 réis? E se ambas gastassem os 40\$000 réis. Nos vestidos e 860\$000 réis. Na caridade? E as outras, todas, figurantes e espectadores? Objectar-me-heis ainda que excedem muito os lucros ás despesas. Seja, mas vejamos a maneira de conseguirmos muito mais – sem festas – Organisaes em pensamento (os sonhos valem sempre bem mais do que as realidades) todos os programas que as vossas cabecinhas um pouco... perturbadas vos sugerem. Fazeis os orçamentos das despesas mas... não realisaes as festas e daes aos desgraçados todo o dinheiro que os orçamentos vos indicam. Assim ainda ganhaes o tempo e o esforço que perderieis nessas canceiras.

Anunciaes ao publico, visto que Portugal está de lucto, que substituis todas as festas pela oração em 3 ou 4 templos de Lisboa onde cada um irá orar 5 minutos e colher uma flor por uma esmola, á imitação da boa Veva de Lima que vende flores na rua, não divertindo-se mas pedindo esmola – pedir é humilhar-se e orar – Estarão nessas igrejas colocados 4 ou 6 vasos com flores naturaes que nada custarão porque as oferecerá quem tem jardins. E cada um, á hora que mais lhe convenha, irá fazer a sua prece, colher a sua flor, dando por ela 30 ou 40\$000 réis que daria por um camarote ou o que corresponda aos logares que nos teatros costuma ocupar.

E que esta colheita de flores, por Deus abençoada, seja feita uma ou duas vezes por semana enquanto a guerra durar. Mas não marcar a hora para a oração o que nos daria o pavor de rendez-vous elegante, exhibição de toilettes, namoro, espectáculo... quand-même. Creio bem que todos os habitués das vossas festas correrão com fervor á oração dando tanto quanto para elas dariam, mesmo mais, por quanto indo modestamente poderão aumentar á esmola o que na toilette economizam. Se quereis porém simplificar podeis substituir a colheita de flores por missas que pagaremos tão caras, para a caridade, não para os sacerdotes (estes com pouco ou nada se contentam) e assim todos ainda ganharemos livrando-nos da fadiga dessas noitadas. Devemos poupar as nossas forças para trabalhos de maior utilidade.

Senhoras, minhas irmãs: Se os homens na sua hedionda cegueira de ambição e de orgulho se esfacelam e matam, torturando as nossas almas, porque não tentaremos nós, que nada mais podemos fazer, aplacar a justa colera de Deus pela nossa regeneração em vida nova, em era linda, de honestidade e pureza? Que, chamadas á graça pela dor as pecadoras se tornem puras, brancas de neve; as levianas serias; as preguiçosas activas; modestas as vaidosas e as prodigas. Atirae para longe de vós as vossas custosas toilettes, as vossas meias de seda, os vossos chapéus tão ricos (adornae antes melhor as vossas cabecinhas por dentro) tudo escandalosamente caro dando nesse sacrificio um pensamento dolorido a tantos rostos desfigurados, a tantos corpos mutilados, a tantos pés rasgados pelos espinhos do caminho!

Mulheres de Portugal, são improprias horas funestas para dansar, rir e namorar. Dae muito aos desgraçados, mas, por Deus, não danseis nos momentos da sua tremenda agonia.

Não sentis vós que bailaes sobre o sangue generoso e quente dos filhos de Portugal? Choraes antes com as mães, esposas, filhas e irmãs. Afastae-vos com desgosto das vaidades e dos arrebiques; fazei mais compridos e decentes os vossos vestidos; velae mais o vosso seio, trajae com maior singeleza e modestia e... quanto mais belas ficareis assim! Em vez de festas, dae ás victimas da guerra o que gastaes nos vossos continuados divertimentos e no vosso luxo. Á memoria bemdita dos martirisados oferecei, se o podeis – oh! que lindo sonho o meu! – a vossa regeneração. E em vez de uma dança, um cantico ou um riso, dae-lhe uma saudade, uma lagrima, uma prece.

Senhoras de Lisboa, mulheres de Portugal se não quereis cobrir-vos de crêpes enquanto a guerra durar, eu vos suplico, deitae lucto, ao menos, em vossa compostura, e por piedade, não danseis mais nestes mezes de maior anciedade. Deixae que passe a fatal rajada, devastadora de tantos corações rasgados por cruciantes penas! Lembrae-vos ao menos das mães, das destinadas á suprema dor!

Senhoras, ahi fica o meu conselho. Se raras quizerem reflectir; se muitas contra mim vão revoltar-se deixal-o, sempre alguma coisa ficará.

Da vossa bem triste irmã

Maria de Portugal”

95. A Situação, 28/04/1918

Secção “Da ribalta”

Bailados em S. Carlos

Os bailados em S. Carlos, promovidos pela sr^a S. Helena Castelo Melhor, a favor da Associação das Madrinhas de Guerra, terminaram no domingo passado, com a assistencia do sr. Presidente da Republica, tendo dado tres espectaculos, que constituiram, sem duvida alguma, o mais alto acontecimento artistico que se tem levado a efeito, por amadores, em palcos portuguezes.

Os bailados russos, que há mezes se apresentaram em Lisboa, causaram em todos os espiritos uma nova e profunda impressão d’arte, e era natural o desejo de tentar um espectaculo do mesmo genero organizado por gente portugueza.

Soube a sr^a D. Helena Castelo Melhor rodear-se, para esse fim, de artistas, com o talento de Rui Coelho, que, nos dois bailados *A princesa dos sapatos de ferro*, dedicado á sr^a D. Maria da Conceição de Melo Breyner, que genialmente o interpretou, e *Bailado do encantamento*, inspirado n'um belo poema de Martinho Nobre de Melo, nos mostrou, bem á evidencia, o seu enorme valor como compositor e diretor de orquestra; de Almada Negreiros, de quem há pouco ainda muitos duvidavam por não o compreenderem, e a quem todos tiveram agora de prestar homenagem pela sua alta mentalidade de artista moderno, demonstrada na forma como ensaiou os bailados e como executou um d'eles; de José Pacheco e de Raul Lino, que nos provaram, com os seus lindos cenários, que vale bem – á beleza da côr e á justa atmosfera d'uma cena, sacrificar um pouco a verdade semsaborona dos detalhes.

A sr^a D. Helena Castelo Melhor, tendo a ajudal-a, tambem, as sr^{as} D. Margarida Caupers, D. Maria da Luz Melo Breyner, Gonçalo Melo Breyner, José Telmo, Reis Santos e todos, emfim, que tomaram parte n'essa bela festa, conseguiu levar a cabo uma obra de grandeza, só comparavel á grandeza do seu nome, podendo afirmar-se que a sociedade aristocratica lhe é, n'este momento, devedora da sua maior gloria artistica. Todos, ao sairmos de S. Carlos, sentimos o contentamento de quem triunfou – acabávamos de alcançar uma gloria na Arte, e a alegria vaidosa que trazíamos no coração deviamol-a, sem duvida, ao talento organisador d'essa senhora, hoje por todos os titulos illustre.

V. B.”

96. *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918

Os bailados em S. Carlos

Os bailes russos, que recentemente obtiveram no Coliseu dos Recreios um exito de pura arte, despertaram entre gente moça portugueza o desejo de uma tentativa semelhante que revelou singulares aptidões e, ao mesmo tempo, o arrojo, digno dos máximos encómios de uma dama da aristocracia, que foi a padroeira e por assim dizer a alma dos inolvidáveis espetaculos de S. Carlos: a sr^a D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (Castelo Melhor). Scenografos, coreografos, interpretes

realisaram prodígios, produzindo surpresa e sensação profunda nos espectadores que em tres recitas quasi sucessivas encheram a sala suntuosa e historica de S. Carlos.

O teatro lirico viu resuscitadas n'essas noites as suas tradições de elegancia e de luxo e o publico escolhido que n'ele se reuniu, avido de curiosidade e talvez picado um pouco de scepticismo, só teve razões para admirar e aplaudir o enorme esforço que resumia e significava o empreendimento magnifico a que a inteligencia, a tenacidade e a bizzaria de uma senhora illustre consagraram dedicações e canceiras sem limites. Os bailados foram dois, ambos portuguezes, na sua invenção e na sua composição, dando ensejo a que se exhibissem primores de cenario cuja inspiração slava é mister confessar quanto a processos de desenho e colorido, e que patentearam os meritos de Raul Lino e José Pacheco; maravilhas de indumentaria em que o primeiro teve a principal cooperação, desenhando os figurinos; bailarinos notáveis como José de Almada Negreiros e mademoiselle Street Caupers, Continelli Telmo e Reis Santos e as pequeninas Melo Breyner; colaboradores multiplos cujo trabalho coreografico revestiu o brilho, a segurança, a graça que costumam caracterisar as interpretações dos artistas profissionaes e cujas atitudes fixaram as de maior beleza da imortal estuaria helenica.

Deslumbramento e volupia dos olhos, encanto e enlevo dos ouvidos, os bailes de S. Carlos, prodígios de ritmos ineditos e de sedutoras policromias afirmaram o gosto refinado dos seus organisadores, a quem o publico de escol, que assistiu ao desenrolar d'aquela teoria de plasticas formosuras femininas, de efebos de lenda e de crianças ageis e requebradas como avesinhas, não regateou as suas palmas e os seus bravos – que envolviam também a idéa generosa que originou o cometimento: fornecer às madrinhas de guerra os recursos indispensáveis para se desempenharem na sua missão junto dos nossos valentes e heroicos soldados...”

97. C. G., Revista *Atlântida*, nº32, ano III, 1918

O “Salon” infantil

“[...] Ainda de José Pacheco, com outros cooperadores, foi a iniciativa dos bailados de S. Carlos, onde reviveram a beleza coreográfica e a graça da atitude

modelada. E ainda nestes bailados se pode descobrir um desdobramento da arte arquitectónica, mãe de todas as artes plásticas. [...]”

98. Nuno Simões, “Suplemento ao nº32 da revista *Atlântida*”, ano III, 1918

Sobre o Bailado do Encantamento e a Princesa dos Sapatos de Ferro

“Eu creio que das múltiplas festas de arte a que tem presidido a caridade, na pessoa de algumas senhoras ilustres, esta do Bailado do Encantamento foi, sem nenhum desejo de diminuir as outras, a mais bela, a mais requintada e a mais feliz de todas. As três noites de S. Carlos em que a Beleza, no que ela tem de mais subido encanto e de mais intenso poder sugestivo, inteiramente dominou, valeram bem, repetido embora o espectáculo magnífico, as noites de maior sensação no Coliseu, com Bailados russos.

Na verdade, Helena Castelo Melhor obteve dar, mercê duma *élite* de colaboradores de arte e de gosto, à Lisboa verdadeiramente culta e à *snob* Lisboa do bom tom, uma prestigiosa lição de Beleza.

Convenho em que concorresse para o seu êxito a escolha dos cooperadores. Mas seria impossível concertar tão valiosos elementos, se uma grande intenção de arte a não animasse, mais que o desejo de fazer lindo ou de fazer melhor do que as outras.

Porque houve, de facto, uma finalidade intelectual no chamamento de Rui Coelho e Raúl Lino e na escolha do poema de Nobre de Melo.

Houve; e essa finalidade prevaleceu na atracção dos figurantes, particularmente das raparigas da sociedade (é assim?), muitas por certo receosas do insucesso social da tentativa, sabido que até agora à mocidade feminina se não consentia mais do que o parado teatro dos quadros vivos.

E essa intenção estética que levou uma linda fidalga do nosso tempo a aproximar-se dos artistas, como nas velhas eras da arte palaciana, e outros rapazes e raparigas de sociedade, que usam afirmar a inutilidade do nosso tempo, a redimirem e

brasonarem a própria ociosidade que lhes permitiu aquele apuramento de atitudes, merece especial homenagem. Aqui a consigno.

*

*

*

Bailado do Encantamento se chama a mímica maravilhosa que, com música de Rui Coelho, e cenários e trajes de Raúl Lino, se ergueu dum inspirado poema de Nobre de Melo.

Que estranha lenda se encantara na serenidade evocatriz dos versos?

Simples e lindo:

Era uma vez num reino de amor, à beira-mar, uma côrte de sonho em que imperava a dinastia da Graça, e uma rainha, tão bela! que mandara correr as sete partidas, em busca da ventura, os seus três cavaleiros.

Toda a côrte parece viver de sonho, dos versos dum poeta, por quem Branca Açucena padece e da esperança do regresso dos cavaleiros, que é a vida da rainha.

Emquanto os cavaleiros não chegam, pagens e damas, bobos e escravas, inventam maneiras de desvanecer a tristeza rial.

Mas eis que o arauto assoma a dar a boa nova:

Aí vêm os cavaleiros.

A corte exulta. Os cavaleiros, porém, do ânimo que levaram só trazem desilusão. Nem a riqueza, nem o amor, nem a glória que cada um buscou, lhes deram a ventura por que esperava a rainha.

E ali, sôbre a ruína do sonho andante dos cavaleiros, o poeta proclama a soberania da Arte inatingida, a ventura do insatisfeito sempre, fugindo a Branca Açucena que de amor desfalece por êle.

Já uma grande tristeza tomou a côrte que se retira, mais triste ainda no olhar tão suave que dos olhos da rainha se desprende, sôbre a ânsia torturosa do poeta.

Uma noite, em que deveriam ser mais doces e magoadas as queixas dos rouxinóis, o poeta encontrou graciosíssima, na brancura das suas vestes aladas, uma teoria infantil compondo a ática desenvoltura dum friso do Partenon. Brincavam tentando atingir a prisão dourada e suspensa duma arara, tão linda!

Rodearam o poeta, com os braços fazendo grinaldas e com as mãos gráceis movendo as aragens da noite, o próprio luar chamaram que, manso e de leve, mais

alma da noite que corpo de fada, entrou de dançar, volteando, sereno, suspenso, e depois esquecido a sonhar, tão brando, tão brando que já nem sabiam se se foi sumindo ou, súbitamente rompendo o encanto, foi esconder-se no coração do poeta. Já a côrte irrompe de novo, em seu fúlgido séquito e, um gótico cerimonial de figuras, solenemente avança.

Então, na noite calma, uma silenciosa grande ópera de atitudes começa a executar-se, curva a curva, gesto a gesto, moldada na alma imponderável da música, um momento dando forma ao sonho de amor do poeta que corporizado o enleia e arrasta em sua sombra. Quando o sonho finda, o poeta volta à dolorosa consciência da sua ânsia e ei-lo outra vez repudiando Branca Açucena, esbordante de amor e roída de zelos da arte que lho roubou.

Retira-se a côrte, e a luta começa entre a paixão de Branca Açucena e a renúncia do poeta, a quem a miragem longínqua pasmou os olhos tristes.

E foi por certo essa luminosa sombra distante quem chamou para o seio das estrêlas a alma do poeta que, docemente esfalecendo, ali veio a finar-se, ante o desespero de Branca Açucena, noiva, tão rápido volvendo-se em viúva de amor.

Morto o poeta, a côrte entristeceu, e a rainha quis colocar sôbre o peito do troveiro finado uma coroa de louros.

Fidalgos e pagens levam o cadáver do poeta e saem todos chorosos, na dor de perderem o terno irmão dos rouxinóis.

E até os bobos, que são os últimos do séquito, em seus gestos malucos vão rimando a mímica da morte.

Ao Bailado do Encantamento seguiu-se A Princesa dos Sapatos de Ferro, música também de Rui Coelho, coreografia de Negreiros, cenários de José Pacheco.

Outra lenda? Decerto.

Era uma vez uma princesinha de cabelos de sol que se penteava com um pente de ouro. Viu-a uma fada, tão feia e tão má, que até se esqueceu de que aqueles cabelos só mãos de rainha podiam toucá-los. E a fada invejosa quis pentear-lhos. A princesinha, com medo, tremendo, disse-lhe que não. E a fada maléfica rogou-lhe uma praga: “Com o diabo alta noite, em dança, rompesse sete pares de sapatos de ferro.”

E assim foi. Os génios maus, que são côr de fogo, têm asas e chifres, vieram buscá-la alta noite e lá a levaram...

Aqui começa o louvor da rialeza [sic] de Graça que consumou a esplêndida e soberana festa: primeiro, o da dona gentil, duas vezes rainha pela formosura e pelo encanto da arte que, magnificamente, por suas mãos de dadora, floriu; depois o dos artistas tão fraternalmente unidos na elevada intenção da nova estética, e, enfim, o dos figurantes, crianças, moços, fidalgas, preocupados todos em realizar a porção de beleza que a suas pessoas cumpria.

Louvores para todos.

Difícil agora evocar detalhes, figurações, imagens.

Impossível destacar versos dum poema que foi todo êle duma inexcedível vibração emotiva, íntegro na composição das estrofes e acabado no lavor dos ritmos musicais.

A moderna estética coreográfica dá à arte dos movimentos o mais alto sentido da arte integral, torna-a apta a dominar o máximo da sensibilidade, fazendo-a assim visual e auditiva de tal modo, que os mais sentidos desaparecem para aumentar a receptividade da visão e do ouvido. Cenários e trajes visam na verdade a fazer ressaltar a melodia do donaire, erguida com perfeição sôbre o desenho musical da orquestra.

Assim a inspiração do poeta, do músico e do decorador que, feliz na arquitectura falsa dos cenários foi no modelar das vestes sem igual, resultou una, integral, perfeita e nela se construiu a visão improvisada, completa e contínua de toda a mímica fulgural. Certo que o sonho poético inicialmente se desvanece e a missão espiritual da música leva, no conjunto, vantagem às sugestões do mimo.

No entanto não é possível esquecer que do poema nasceu a inspiração criadora do Bailado do Encantamento, e que música, cenários e figurinos completam a visão sonhante do conjunto.

Como foi bela!

Tenho de pensar, ao recordá-la, que não seria possível conseguir, com criaturas estranhas ao afinamento quotidiano das atitudes, a delicada euritmia de gestos, que foi a mais elevada mostra de arte da exibição.

E embora nem todos os figurante houvessem completamente penetrado a romântica ternura da alegoria, por inteiro assimilando o seu espírito galantíssimo, a

verdade é que, quási improvisada como foi, não seria de esperar que tão perfeita resultasse, e sobretudo como supor que, de dentro dela, irrompessem verdadeiros instintos cereográficos [sic] e uma compleição excepcional de mulher que, na sua gracilidade, conseguiu realizar todas as brandas curvas da música encantadora!

Margarida Caupers e a pequena Melo Breyner conseguiram de facto, pela cativância da sua graça, tocar de condões a alma da platéia, que enleadamente seguiu os passos excelsos da frágil princesinha Eulália, - figuração da própria inocência desde sempre vivendo entre folguedos harmoniosos – e maravilhada assistiu à ténue e dulcíssima passagem do luar, corporizado por Margarida Caupers, que surgiu cariciosa, imperceptível quási, em suas vestes de lua, como o próprio génio da noite luminosa que ascendesse para Deus e, não podendo atingi-lo, se fôsse espargindo outra vez pelo azul.

Mas tudo o mais, se não se individualizaram tão distintamente outras vocações de arte, se passou de modo a exceder o que podiam esperar os mais exigentes.

De facto a música de Rui Coelho, incluindo as frases de ligação e os períodos que servem a cadenciar a trama geral dos movimentos, é do mais intencional, do mais colorido que tenho ouvido nos últimos tempos. Há então números dum mago encanto, como o do motivo das crianças, ronda saltitante, em que cabe todo o caprichoso desenho dum jogo infantil, inigualável, por vezes assemelhando evocações paradisíacas, com anjos que houvessem aprendido ademanes nos gimnásios helénicos. E êsse trecho de luar, tão suspiroso e terno, como se a voz rítmica das estrêlas fôsse, e o poder tivesse de dar asas ao corpo da bailadeira que em seu redor, miraculosamente, podia bem ter feito florescer o próprio ar!

Essa dolorosa música da tristeza sem remédio em que se esfolha a alma da côrte, quando o poeta morre!

E a fantasiosa, humorística música dos bobos, tão cheia de sugestão caricatural, ritmando esgares e dando harmonia às próprias carantonhas!

Bem sentia eu que era impossível quási fixar e alargar impressões sôbre o Bailado, cuja plenitude de arte mal consentiu trabalho de inteligência e de memória para de todo absorver a sensibilidade.

Raúl Lino, compleição de artista do nosso tempo, requintado como os que mais o são, se foi muito feliz na criação dos scenários simples, eu a luz fez sumptuosos e

feéricos até, no desenho dos trajes, com tal sentido de côr e tão alta noção da música das linhas compôs os quadros, que estou certo ninguém sonharia melhor. Véus flutuantes de bailadeiras, hieráticas, aristocráticas vestes da rainha, das damas e dos gentis-homens, trajes de dignitários, farrapos de bobos e as alígeras túnicas das crianças, parece havê-los sonhado um orientalista que, tendo afinidades com o delicado encantador das jóias que foi Moreau, houvesse um instante sentido os deslumbramentos de Rochegrosse, depois de se ter debruçado sôbre os mais estranhos contos das “Mil e uma noites”.

E foram tais cenários e figurinos elementos principais do extraordinário conjunto coreográfico.

Ao evocá-lo no desenvolver dos longos séquitos, lentos e harmoniosos, na graciosidade da pavana, na complicada marcação dos grupos decorativos, no urdir das molduras para enquadrar as danças isoladas e no desdobrar dos frisos esculturais, penso que pouco pode adivinhar-se da fôrça de domínio que a harmonia dos gestos em si guarda.

A macieza dos movimentos, o leve agitar das mãos erguidas como flores que a aragem bulisse, a flexuosidade cariciosa das curvas que se encadeiam numa ronda de corpos, dir-se-iam votivos da Beleza, tudo isso dentro dos nobres talhes, dos estofos admiráveis, das linhas musicais, enaltecem tanto a sensibilidade, que uma castíssima aspiração de sonho toma a alma, e quando ao fim os olhos se cerram para rever o que passou, uma pena amaríssima nasce de não ter podido fixar todos os versículos soberanos dêsse estranho poema evocativo.

Muito mais simples, coreografia restrita à desenvoltura infantil duma princesinha, a quem apetece desafiar a ingénua pompa com brinquedos, e à ginástica endemoninhada de Negreiros com seus saltos diabólicos, A Princesa dos Sapatos de Ferro deixa também uma linda impressão, pelo imprevisto da tessitura coreográfica, pelo vigor da música e pela fantasia excelente do cenário em que José Pacheco com sua retina educadíssima pôs uma notável marca de originalidade.

É um extravagante friso, animado e colorido êsse.

As figuras de diabos pequenos e a grande figura infernal da legenda que em seus braços ao fim arrebatava a princesa, compõem uma cena de imaginação, de conto infantil, muito bela.

Com êle terminou o espectáculo magnífico que, enaltecido por uma finalidade de bem fazer, deu aos que o viram belíssimas horas fugazes, e aos que o fizeram dever ter dado inesquecíveis horas de consolação de orgulho

Abril, 1918.

Nuno Simões

Anexo 2

Programa

Transcrição & digitalização (figs.1 a 19)

BAILADO DO ENCANTAMENTO

BAILADO EM 2 ACTOS DE RUY COELHO

EXTRAÍDO DUM POEMA DE MARTINHO NOBRE DE MELLO
MISE-EN-SCENE, COREOGRAFIA DO 1.º ACTO POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS
DO 2.º ACTO POR LOUIS SYMONOFF COM O CONCURSO DE DAVID BROMBERG
SCENARIOS E FIGURINOS DE RAUL LINO

ARGUMENTO

PRIMEIRO ACTO

De tarde, no salão da Rainha.

Ao levantar do pano, Branca Assucena, sentada ao fundo, exprime na linha quebrada da sua atitude e no traço melancólico do parecer, a preocupação, a doce tristeza dos feridos de amor. Pensa no seu amado Poeta.

Entra no salão a princezinha Eulalia, gracil e irrequieta, traquinando de uma para outra banda, dedilhando, a brincar, ora numa ora noutra harpa, até que começam de aparecer em brilhante sucessão, as damas da Corte, e logo o ranchel das Escravas, os Próceres e Gentes-homens, o sequito dos Turiferarios, brilhantes donzelas com seus incensórios. Passa ao fundo a fada dos Presagios Negros. E a teoria continua longamente a invadir, magnifica, os ambitos do Salão; agora é a Rainha aparecendo no prestigio da sua magestade altissima; em sua cauda o cortejo patricio de suas Damas de Honor, o sequito medieval de seus pagens e donzeis, flexuosos e loiros como o trigo de junho, e logo as tangedoras de Lyra, cuja excelsa missão é diversionar o ambiente, espargir notas de alegria, arrancar o espirito da Rainha áquela preocupação obsidente, que a tortura: - “porque não voltam, ou quando voltarão os três Cavaleiros que ha tanto tempo partiram em demanda da Felicidade?

A Rainha manda chamar Branca Assucena, que absorta em seu sonho de amor, não dera pela entrada da Real Senhora. Depois de Branca lhe prestar as devidas homenagens, dirige-se ao trono, onde, mergulhada em penosas cogitações, lamentosa em seu porte de deusa infelice, recebe as contumelias da multitude palaciana, toda uma côrte fulgentissima de dedicados servidores, que se afanam por afugentar a

E logo o Cavaleiro que procurara a Felicidade no Amor, começa a narrar a sua odysseia. Amou as mais lindas mulheres do mundo, as loiras que

“vinham finas, purpurinas
com musicas subtis no cair dos quadrís
e risos de setim nas bocas cristalinas.”

Amou as alvas, *“com seus passos nostalgicos de garas”*, as morenas que *“lentamente extorciam o dorso de serpente”*, as ruivas com toda a sua *“volupia rútila, esfusiante”*, e tudo, afinal,

“sem achar a Ventura, a Graça, o Bem-eterno!
“Amor! quem sabe se talvez no lar
donde eu partí cantando à tua busca,
tu vivias oculta e serena, ao luar,
bem longe do clarão sangrento, que me ofusca!

“Mas, ai de mim! gastei meu coração...
Cedo parti.. tarde regresso...
É morto o Sonho, é morta a Ilusão!

Também o terceiro Cavaleiro chora a sua tragedia, contando como quis achar a Felicidade na riqueza, nas fulvas barras de oiro do primeiro archi-milionario, que conseguiu ser. “Noite e dia amontoou perolas e ametistas, geadas de cristaes, arcas de ebano e sandalo com tesoiros loiros, coruscantes”; e afinal confessa a sua derrota dizendo que

talvez o oiro tenha outra função na Vida...
A riqueza amontoada, engrandecida,
de geração em geração,
talvez pertença ao Bem comum do coração...
Venturosos daqueles, venturosos,
a quem Deus confiou a divina missão
de pais dos pobres! Ah! talvez na caridade
esteja, para o rico, a felicidade!

É então que o Poeta faz eprante a Côrte o elogio da Beleza, exaltando, em arroubos de divina poesia, os encantos da Arte, e fazendo ver á multidão palaciana o seu engano, que é, de resto a falaz mentira que ennevôa o espírito da humanidade inteira; só a eclosão do artista em sua branca Torre de Marfim, só o sonho embalador da Arte isolando-nos dos contactos crassos do prosaismo geral, outorga e faz sentir a grande Felicidade.

Branca Assucena, querendo convencer o seu amado Poeta de que a Felicidade está no affecto, canta o hino do Amôr; depois do que o Poeta parece renunciar ao intuito de confinar-se a dentro da sua chimera de artista, e fascinado pelos encantos de Branca entôa a Balada da Renuncia:

Oh marfilenas mãos, sacramentais e esguias,
talhadas a rezar em noite de agonias,
- ânforas de luar donde pendem opalas,
tão brancas, tão subtis e finas, que ao beija-las,
sabem os labios a cristal e rosas...

Cachos de neve e mel, oh brancas mãos piedosas!
sobre o meu coração como num orgão,
evocai liturgias e cantares,
graças de paz azul, benções d'altares,
que as mãos das santas, mãos de luar, outorgam!

Manso, correi-me as pálpebras serenas,
que dos meus olhos são as cortinas de berço,
oh brancas mãos, subtis e frageis, como penas...
Manso, por sobre as minhas sobranceilhas
como dedos sonâmbulos de velhas
pelas contas dum terço...

... ritmo, côr, graça, oh! minha alma, renunciemos...
sob estas mãos d'altar,
oh minh'alma, um momento,

adormeça esta dôr imensa de criar!

Passa ao fundo a fada dos Presagios Negros. Porem, não dura muito a tentação amorosa do Poeta. De repente, sente-se de novo intensamente garrado pelo seu lindo Ideal, a sêde d'infinito sobrevem a torturar-lhe a alma de Prometheu Creador, e ele declara á sua amada que o amor não basta para apagar esta ardencia de Beleza que interiormente lhe deflagra e devora o doentissimo coração; que a Mulher, por mais anjo que se idealise, é sempre o mesmo objecto de limitado encanto, uma sombra em comparação do eterno Modelo archi-belo, gerador das altissimas visões do Genio! E diz-lhe:

“Nada tu podes dar me e nada eu posso dar-te
 mais do que o efémero triunfo dum instante.
 A única, a suprema, a verdadeira amante
 dum verdadeiro artista é a sua própria Arte!”

A um signal da Rainha desolada, que quer ficar só, a côrte sáe; e lentamente o silencio vem subindo, como de muito fundo, invadindo caladamente o salão. Pombas brancas, de azas inocentes, esvoaçam no parque heril, e desenhm espiraes de neve sôbre os altos mirantes do palacio.

SEGUNDO ACTO

Á noite, nos jardins do Palacio.

Por entre os canteiros floridos, ao longo da alamêda rescendente, o Príncipezinho e alguns companheiros brincam seus jogos infantis, numa alacridade de borboletas, esfadigados da correria, chilreando gritos e risadas. Vendo chegar o Poeta, ensimesmado no seu sonho de vidente, com aquelas palidez romântica dos Chattertons, que denuncia as fundas lucubrações do torturado da Beleza, as creanças aproximam-se dele, desafiando a brincar tambem.

Mas o Luar aparece ao fundo, brilhante como uma rosa de crystal facetado, radiando esplendores de lympha, uma cascata de luz transformada em deusa, deambulando, ascendendo no proscenio á maneira de aparição extra-terrena, um verdadeiro astro de scintilações cantantes, capaz de dar claridade e vida ao escuro peito do maior sofrimento humano.

O poeta que há muito se reclinou no egoismo da Cathedral do seu Sonho, vendo o Luar, deixa-se fascinar pelos filtros amaviosos do astro da noite.

Passa ao fundo, em sua atitude sinistra, a fada dos Presagios Negros. Do extase dulcissimo em que o Poeta se embriaga perante o Luar, vem despertá-lo o sussurro da Côrte que afluem aos jardins para deliciar-se nos encantos daquelas noite luminosa, em que os zéphyros pervagam olorosos, numa transmissão de beijos dos labios dos lyrios para os labios das mulheres...

Acorda em todos o vago desejo da folia, o amor do prazer, a ancia das linhas belas, e então iniciam-se em pleno parque, e sob os olhos do Luar, algumas dansas magnificas, hieraticas, sensuais, polyformicas, a que a Rainha assiste, retirando-se depois.

Branca Assucena encontra o seu Poeta e novamente lhe declara a grandeza do seu amor e a enormidade do seu sofrer perante a renitencia do artista em lhe preferir, a ela, ao seu amor de mulher, sedenta de caricias, ao seu proprio corpo todo de carne triunfante e de beleza bem real, um sonho de visionario, um sonho impalpavel de irreal Beleza!

Ah! que furiosos ciumes ela não alimenta contra essa megera de maldição que se chama a Arte, e que assim lhe rouba, feroz, desapiedada, o formoso amante dos seus pensamentos, aquelas metade de si propria que assim extravaga distante do seu ser de mulher, atormentado por todas as furias do desejo e da paixão!

O Poeta, inteiramente indiferente e insensivel, parece não ouvi-la. Absorto e preso á obsessão somnambular que não larga os grandes Creadores da Beleza, dir-se-ia a estatua do Desconforto, ouvindo narrar a ironia das coisas deliciosas deste mundo! Pensa talvez que, como a pyrausta, se avizinhou em demasia da chama rútila da sua Chimera, e que vae arder no fogo que creou, no fogo astral que roubou ao Céu, arder, consumir-se de todo, sem ter realizado o sonho da sua azul Felicidade, da sua

felicidade íntima, egoísta, sedutora de orgulho e de prismáticas ilusões! E no seu olhar parado de estatua ao abandono, parece ler-se a trágica e suprema verdade:

“Não existe a felicidade individual!”

Após um longo espaço, em que parece meditar fundamente, o Poeta cae exgotado, desfalecido. Cheia de pavor, Branca Assucena corre a chamar por socorro. Aparece ao fundo o torso glacial da Fada dos Preságios Negros.

Entra toda a côrte. A Rainha, certificando-se da morte do Poeta, tira a corôa de louros da cabeça de Branca e depõe-na sobre a cabeça do finado artista, perante o qual, toda a Côrte, á ordem da Rainha, desfila com solemnidade.

A Rainha sae, levando pelo braço, como inanimada, a infeliz e enamorada Branca.

Tempos do bailado do ENCANTAMENTO

I ACTO

- | | |
|--|---|
| <p>I – Preludio
II – Á tardinha
III – Perfumes
IV – Hymno ao Amôr (Entrada da Rainha)
V – Valsa dos lobos
VI – Arauto (anuncia a chegada dos cavaleiros)
VII – Fandango dos lobos
VIII – Arauto (anuncia a chegada dos cavaleiros)</p> | <p>IX – Chegada dos cavaleiros (cavalgada)
X – Poeta
XI – Melodia d’Amor</p> |
| | <h3>II ACTO</h3> <p>I – Motivo das creanças
II – O poeta e o motivo das creanças
III – O luar
IV – Rondó
V – Scena d’Amor
VI – Morte do Poeta
VII – Cortejo Final</p> |

A PRINCESA DOS SAPATOS DE FERRO

MUSICA E LIBRETO DE RUY COELHO

MISE-EN-SCENE, COREOGRAFIA E FIGURINOS DE JOSÉ ALMADA NEGREIROS

SCENARIO ORIGINAL DE JOSÉ PACHEKO

Dedicado a Maria Conceição de Mello Breyner

ARGUMENTO

Era uma vez uma princezinha muito bonita que estava contemplando num espelho os seus lindos cabelos loiros, quando, de repente, lhe apareceu uma velha muito feia e muito velha, que lhe pediu que a deixasse pentear, pois nunca vira cabellos tão lindos. A princezinha, que teve muito medo da velha, não quiz. Então a velha rogou-lhe esta praga: “que tu tenhas de ir dansar todas as noites com o diabo, ao inferno, até gatares sete pares de sapatos de ferro”. E n’essa noite, quando a princezinha dormia, ao dar a ultima badalada da meia noite, foi levada pelo diabo...

Tempos do bailado

I – A princezinha e os seus cabelos de oiro.

II – Aparição da feiticeira.

III – A feiticeira e a princezinha.

IV – A noite e o medo da princezinha.

V – O somno da princezinha.

VI – A’ meia noite o diabo leva a princezinha.

VII – Dansa no inferno.

Bailado do Encantamento

PERSONAGENS

RAINHA:

D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Souza (Castello Melhor)

BRANCA ASSUCENA:

D. Maria da Luz de Mello Breyner (Mafra)

PRINCEZINHA EULALIA:

D. Maria da Conceição de Mello Breyner (Mafra)

FADA DO MAU-PRESGIO:

D. Maria Emilia da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor)

LUAR, PERFUME E DANÇA PROFANA:

D. Margarida Street Caupers

DAMAS DOS CAVALLEIROS:

D. Maria Benedicta Charters d’Azevedo (S. Sebastião), D. Maria da Costa de Souza de Macedo (Estarreja), D. Assumpção Perestrello d’Orey

MENINAS:

D. Maria José e D. Maria Adelaide Soares Cardoso (Marco), D. Maria Magdalena e D. Maria Thereza Morais Amado

TOCADORAS DE HARPA:

D. Julia de Castello Branco de Castro, D. Maria de Rocha e Mello, D. Maria da Camara de Souza Viterbo, D. Maria Angelica de Beer Lomelino

PERFUMES:

D. Maria Emilia e D. Maria Henriqueta Galvão de Sá Ferreira, D. Maria do Carmo Van Zeller Castro Pereira, D. Antonia da Camara (Ribeira Grande), D. Maria de Lourdes de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor), D. Maria de Magalhães

DAMAS DE HONOR:

D. Guilhermina, D. Margarida e D. Marianna Reynolds, D. Maria da Conceição Placido, D. Marianna e D. Guilhermina Vasconcellos e Souza

COMPANHEIRAS DA PRINCEZINHA:

D. Maria Thereza e D. Maria Magdalena de Moraes Amado, D. Maria José e D. Maria Adelaide Soares Cardoso (Marco)

ESCRAVAS:

D. Maria Eugenia Brandão de Mello e D. Anna Arens Teixeira, D. Margarida e D. Maria Isilda Ferreira Pinto, D. Maria de Lourdes Ferreira Pinto Moreira de Sá, D. Maria Magdalena Amado, D. Luiza Ferreira Cardoso, D. Maria Eugenia Galvão, D. Maria Adelaide Soares Cardoso (Marco)

GENTISHOMENS:

José Pinto Leite (Olivaes), D. Affonso de Vasconcellos e Souza, Diniz de Mello Manuel Bordallo Pinheiro, Manuel Ximenes Telles, Pedro Iglezias Mmendes da Silva, D. Bernardo da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor), D. José Burnay Morales de los Rios, Antoinio e Manuel de Bragança, José Coelho da Cunha, Guilherme Charters d’Azevedo (S. Sebastião), Fernando Abreu

POETA:

D. Henrique Gonçalo de Mello Breyner (Mafra)

OS 3 CAVALEIROS:

D. Affonso de Bragança (Lafões), Ayres de Mascarenhas Valdez Pinto da Cunha, D. José Thomaz de Mello Breyner (Mafra)

BOBOS: José Angelo Cottineli Telmo e Luiz Reis Santos

ARAUTO: Francisco Manuel Cabral Metello

PAGENS:

Francisco de Martel Patricio, João de Brito da Rocha e Mello e Eduardo Lupi

PERFUMES:

D. Manuel da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor), Thomaz Ribeiro de Gonta Colaço, João Trigueiros Martel, Antonio Brederode Amorim, Augusto Cardoso Pinto, Anselmo Sotto-Maior

A Princesa dos Sapatos de Ferro

PERSONAGENS

PRINCEZA:

D. Maria da Conceição de Mello Breyner (Mafra)

DIABINHOS:

D. Elizabeth Beer Lomelino, D. Maria Eugenia (Castello Novo), D. Maria José Soares Cardoso (Marco), D. Maria Thereza Moraes Amado

DIABO:

José de Almada-Negreiros

RUI COELHO

O compositor, auctor dos dois bailados que hoje se representam, - o primeiro extraído d'um poema de Martinho Nobre de Mello, e o segundo, A Princesa dos Sapatos de Ferro, bailado que foi composto em 1912, em Berlim, sendo assim o primeiro bailado escripto por um portuguez, - é já hoje tido em Portugal e no estrangeiro como o compositor que mais fortemente afirma a renascença profunda duma musica portugueza original e expressiva, modernizada e rica, como a que deriva das actuaes correntes das escolas europeias.

Ruy Coelho, natural do Alemtejo, completou a sua educação musical em berlim, com Humperdinck e Max Bruch, tendo voltado para Portugal em 1912. Apesar de bastante novo, pois conta só 27 annos, já enriqueceu a literatura e a musica nacionaes com uma obra de grande importancia expressiva e inteiramente portugueza, a criação da canção erudita, como se verifica nas Canções de Saudade e Amor, obra que o impôz definitivamente á admiração de todos os seus compatriotas; e é tambem auctor de duas Symphonias Camoneanas, nas quaes mostrou ser o "symphonista latino", na opinião do critico Sá Pereira, tendo escripto tambem diversas obras de musica de camara, taes como, duas Sonatas para piano e violino, e um Trio para piano, violino e violoncello.

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

(Poeta e pintor)

Almada-Negreiros é ao mesmo tempo um pintor e um escritor de merito cuja interpretação da epoca moderna pertencem a uma personalidade onde a inspiração e a técnica, embora não sejam absolutamente familiares aos seus compatriotas, são porem, e sobretudo, uma forte opinião de Arte que fez dum portuguez de 25 annos, como Almada Negreiros, um nome que tem a camaradagem dos novos artistas da Europa moderna.

Nesta festa é metteur-en-scène e coreografo dos dois bailados.

RAUL LINO**(Arquitecto)**

Raul Lino é um dos mais belos artistas do Portugal de hoje. Pelo seu cuidadoso estudo das tradições nacionais em materia de arquitectura, é o verdadeiro criador da casa portuguesa moderna. Pela riqueza do seu gosto, pela delicadesa do seu talento, é um decorador notabilissimo, passando sempre em todos os seus trabalhos qualquer coisa da limpida emoção do nosso lirismo caracteristico.

Pertencem-lhe o scenario e os figurinos do Bailado do Encantamento, obras admiraveis em que é preciso louvar não só a eurtmia das linhas como a originalidade do colorido e a frescura da invenção, sempre nova e sempre prodigiosa.

JOSÉ PACHEKO**(Arquitecto)**

José Pacheko é o verdadeiro temperamento de artista novo e independente, elucidado por Paris. Não se deixou nunca dominar pelo espirito das Escolas, procurando apenas bem cumprir os seus deveres para com a Arte.

E' o autor da maquete do décor dos "Sapatos de Ferro", cuja realização elle próprio dirigiu. Esta maravilhosa criação representa não só uma sensibilidade como um belo espirito de construção nova.

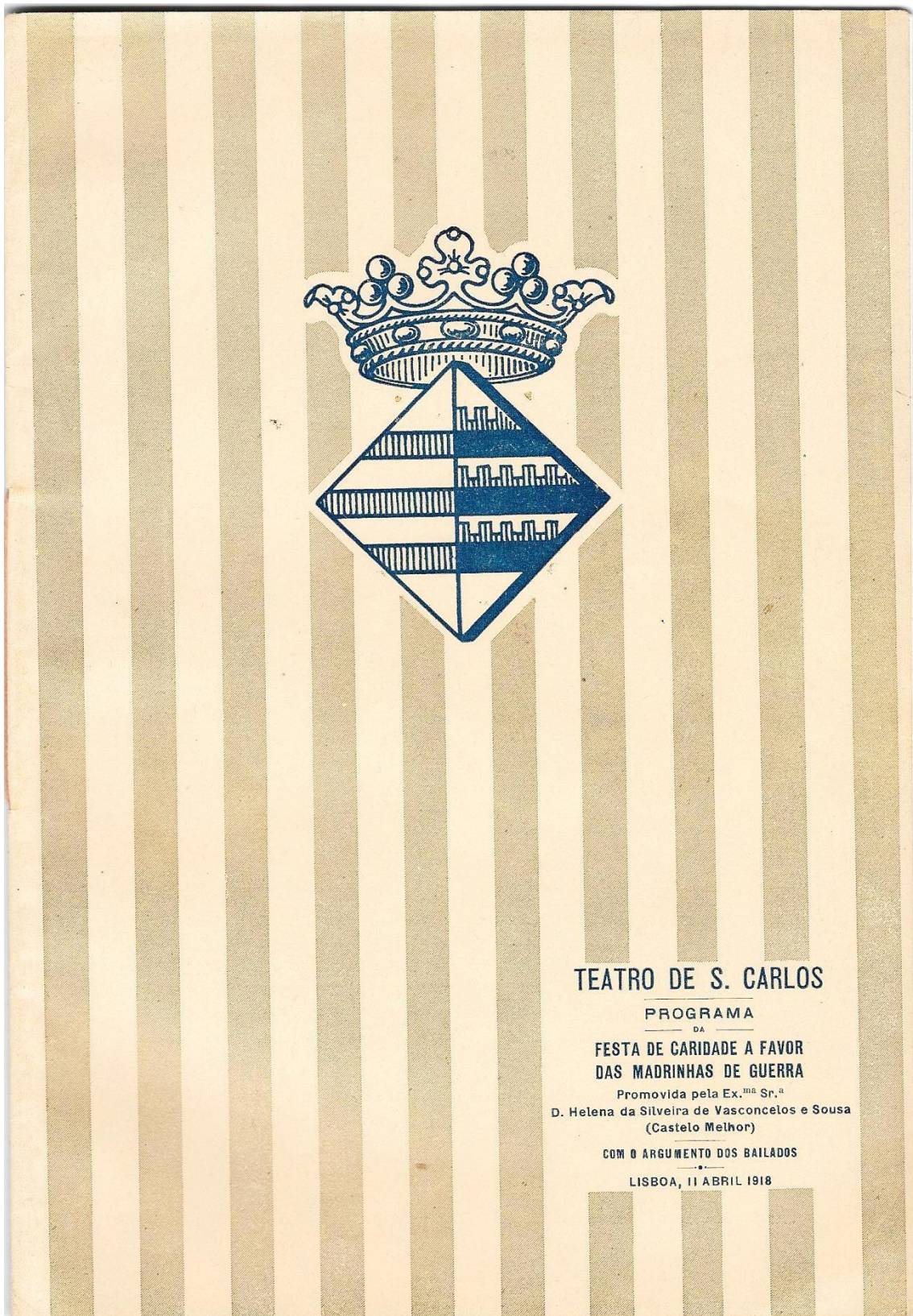


Fig. 1



D. HELENA DA SILVEIRA DE VASCONCELLOS E SOUZA (Castello Melhor)
Promotora da Festa de Caridade
a favor da Associação das Madrinhas de Guerra

Fig. 2



BAILADO DO ENCANTAMENTO

BAILADO EM 2 ACTOS DE RUY COELHO

*EXTRAÍDO DUM POEMA DE MARTINHO NOBRE DE MELLO
MISE-EN-SCENE, COREOGRAFIA DO 1.º ACTO POR JOSÉ ALMADA NEGREIROS
DO 2.º ACTO POR LOUIS SYMONOFF COM O CONCURSO DE DAVID BROMBERG
SCENARIOS E FIGURINOS DE RAUL LINO*

ARGUMENTO

PRIMEIRO ACTO

De tarde, no salão da Rainha.

Ao levantar do pano, Branca Assucena, sentada ao fundo, exprime na linha quebrada da sua attitude e no traço melancolico do parecer, a preocupação, a doce tristeza dos feridos de amôr. Pensa no seu amado Poeta.



D. MARGARIDA STREET CAUPERS

Entra no salão a princezinha Eulalia, gracil e irrequieta, traquinando de uma para outra banda, dedilhando, a brincar, ora numa ora noutra harpa, até que começam de aparecer em brilhante sucessão, as damas da Corte, e logo o ranchel das Escravas, os Próceres e Gentis-homens, o sequito dos Turiferarios, brilhantes donzelas com seus incensorios. Passa ao fundo a fada dos Presagios Negros. E a teoria continua longamente a invadir, magnifica, os ambitos do Salão; agora é a Rainha aparecendo no prestigio de sua magestade altissima; em sua cauda o cortejo patricio de suas Damas de Honor, o sequito medieval de seus pagens e donzeis, flexuosos e loiros como o trigo de junho, e logo as tangedoras de Lyra, cuja excelsa missão é diversionar o ambiente, espargir notas de alegria, arrancar o espirito da Rainha áquela preocupação obsidente, que a tortura: — «porque

— 2 —

Fig. 3

não voltam, ou quando voltarão os frês Cavaleiros que ha tanto tempo partiram em demanda da Felicidade?

A Rainha manda chamar Branca Assucena, que absorta em seu sonho de amôr, não dera pela entrada da Real Senhora. Depois de Branca lhe prestar as devidas homenagens, dirige-se ao trono, onde, mergulhada em penosas cogitações, lamentosa em seu porte de deusa infélize, recebe as contumelias da multidude palaciana, toda uma côrte fulgentissima de dedicados servidores, que se afanam por afugentar a magoa do espirito da sua Rainha. No mesmo intuito, entram os Bobos, com seus esgares, danças e cabriolas.

Até que o Arauto da Côrte vem, junto do trono real, noticiar que os três almejados Cavaleiros se aproximam. Sussurro, movimento, efusões de alegria, anciosa espectação em toda a sala; e momentos após, ao anuncio forte do Arauto, os Cavaleiros entram, sendo recebidos com os mais festivos testemunhos do apreço regio.

Mas, suprema desilusão! chegam rôtos, cansados, cobertos de cãs, e nenhum deles conhecera ou encontrara a Felicidade!

O que a procurára na Gloria, diz:

«Mil combates travei, resplandecentes!
No fragor da contenda,
entre as canções da Chama e o silvo das me-
eu fui o Heroi titânico da lenda, tralhas,
o Anjo do Triunfo, a Virgem das Batalhas,
fui grande, fui esplêndido, fui belo!

.....

E acaba por declarar, sombria-
mente:

«E eis que volto mais palido e mais triste...
Quiz ser mais de que os outros,
subi alem de mim: ultrapassei-me.
Ai! a Ventura, se ela existe,
talvez consiste em cada qual viver
dentro do proprio ser,

humildemente dentro dos seus lares,
humildemente sob o luar e a benção
das longas tradições de graças seculares...»

E logo o Cavaleiro que procurara a Felicidade no Amor,

— 3 —



D. MARIA EMILIA DA SILVEIRA
DE VASCONCELLOS E SOUZA
(CASTELLO MELHOR)

Fig. 4

começa a narrar a sua odysseia. Amou as mais lindas mulheres do mundo, as loiras que

«vinham finas, purpurinas
com musicas subtis no cair dos quadrís
e risos de setim nas bocas cristalinas.»



D. MARIA DA LUZ BURNAY DE MELLO BREYNER (MAFRA)
na «*Branca Assucena*» do Bailado do Encantamento

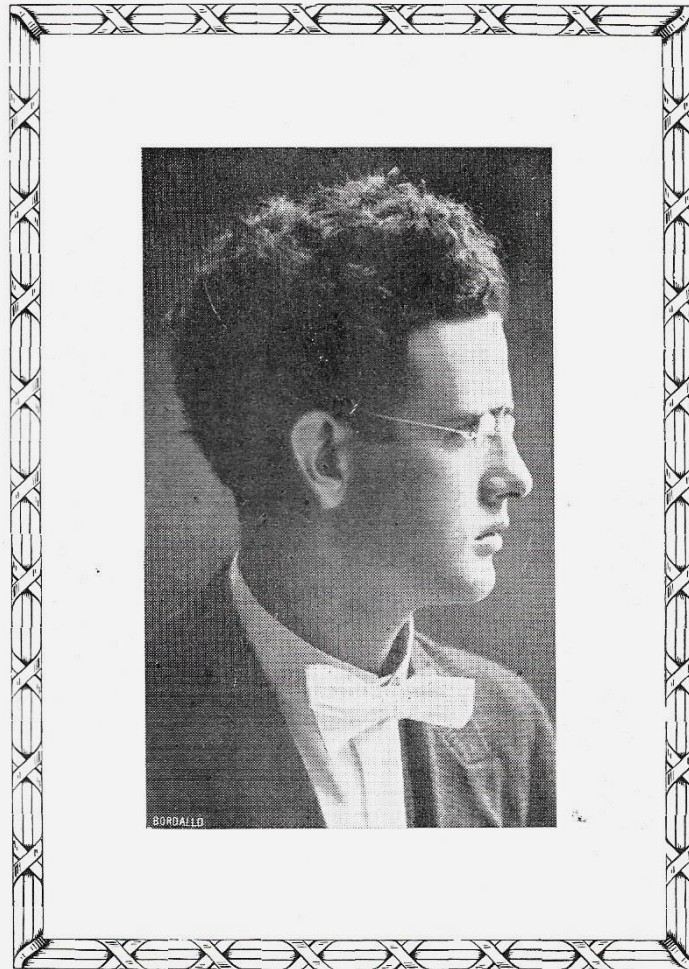
Amou as alvas, «*com seus passos nostalgicos de garças*», as morenas que «*lentamente extorciam o dorso de serpente*», as ruivas com toda a sua «*volupia rútila, esfusiante*», e tudo, afinal,

«sem achar a Ventura, a Graça, o Bem-eterno!

«Amor! quem sabe se talvez no lar
donde eu partí cantando à tua busca,
tu vivias oculta e serena, ao luar,
bem longe do clarão sangrento, que me ofusca!

— 4 —

Fig. 5



RUY COELHO

Autor da musica do *Bailado do Encantamento*
e da *Princesa dos Sapatos de Ferro*

Fig. 6



«Maquette» do Scenario do 2.º acto do *Bailado do Encantamento*

«Mas, ai de mim! gastei meu coração...
Cedo parti .. tarde regresso...
E morto o Sonho, é morta a Ilusão!

Tambem o terceiro Cavaleiro chora a sua tragedia, contando como quiz achar a Felicidade na riqueza, nas fulvas barras de oiro do primeiro archi-milionario, que conseguiu ser. «Noite e dia amontou perolas e ametistas, geadas de cristaes, arcas de ebano e sandalo com tesoiros loiros, coruscantes»; e afinal confessa a sua derrota dizendo que

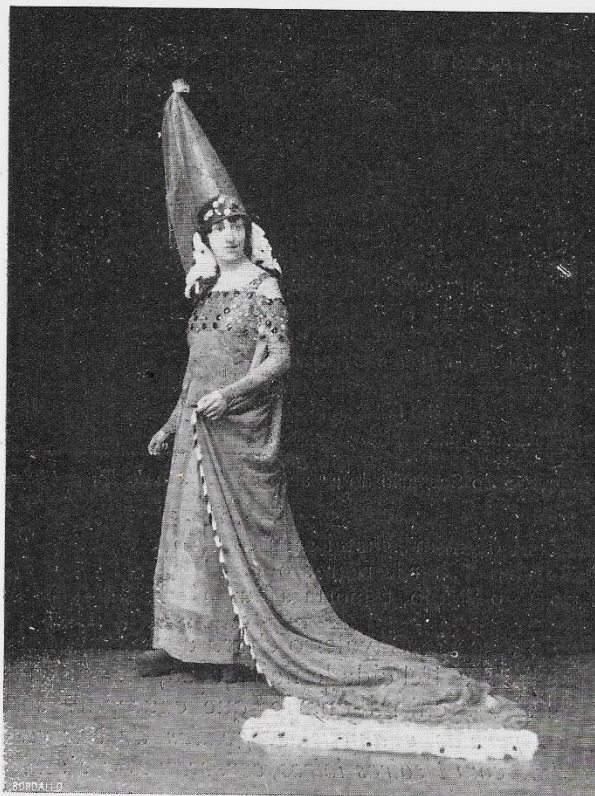
talvez o oiro tenha outra funcção na Vida...
A riqueza amontoadá, engrandecida,
de geraçãõ em geraçãõ,
talvez pertença ao Bem comum do coraçãõ...
Venturosos daqueles, venturosos,
a quem Deus confiou a divina missãõ
de pais dos pobres! Ah! talvez na caridade
esteja, para o rico, a felicidade!

É então que o Poeta faz perante a Cõrte o elogio da Beleza, exaltando, em arroubos de divina poesia, os encantos da Arte, e fazendo ver á multidãõ palaciana o seu engano, que é, de resto a falaz mentira que ennevõa o espírito da humanidade inteira;

— 5 —

Fig. 7

só a eclosão do artista em sua branca Torre de Marfim, só o sonho embalador da Arte isolando-nos dos contactos crassos do prosaísmo geral, outorga e faz sentir a grande Felicidade.



D. HELENA DA SILVEIRA DE VASCONCELLOS E SOUZA (CASTELLO MELHOR)
na «Rainha» do Bailado do Encantamento

Branca Assucena, querendo convencer o seu amado Poeta de que a Felicidade está no affecto, canta o hino do Amôr; depois do que o Poeta parece renunciar ao intuito de confinar-se a dentro da sua chimera de artista, e fascinado pelos encantos de Branca entôa a Balada da Renuncia:

Oh marfilenas mãos, sacramentais e esguias,
talhadas a rezar em noite de agonias,
— ânforas de luar donde pendem opalas,
tão brancas, tão subtis e finas, que ao beija-las,
sabem os labios a cristal e rosas...

— 6 —

Fig. 8

Cachos de neve e mel, oh brancas mãos piedosas!
sobre o meu coração como num órgão,
evocai liturgias e cantares,
graças de paz azul, bençãos d'altáres,
que as mãos das santas, mãos de luar, outorgam!



D. MARIA DA CONCEIÇÃO BURNAY
DE MELLO BREYNER (MAFRA)

Manso, correi-me as pálpebras serenas,
que dos meus olhos são as cortinas de berço,
oh brancas mãos, subtis e frageis, como penas...
Manso, por sobre as minhas sobranceiras
como dedos sonâmbulos de velhas
pelas contas dum terço...

Oh afiladas mãos, arquiducias, patricias,
adormecei-me em paz e esquecimento
o moço coração, já viúvo de caricias...
Esquecimento! Oh sonho imenso e nevoento,
oh glória celestial dos martírios supremos,
esquece-te um momento!

...ritmo, côr, graça, oh! minha alma, renun-
sob estas mãos d'altar, ciemos...
oh minh'alma, um momento,
adormeça esta dôr imensa de criar!

Passa ao fundo a fada dos Presagios Negros. Porem, não dura muito a tentação amorosa do Poeta. De repente, sente-se de novo intensamente garrado pelo seu lindo Ideal, a sêde d'infinito sobrevem a torturar-lhe a alma de Prometheu Creador, e ele declara á sua amada que o amor não basta para apagar esta ardencia de Beleza que interiormente lhe deflagra e devora o doentissimo coração; que a Mulher, por mais anjo que se idealise, é sempre o mesmo objecto de limitado encanto, uma sombra em comparação do eterno Modelo archi-belo, gerador das altissimas visões do Genio! E diz-lhe:

«Nada tu podes dar me e nada eu posso dar-te
mais que o efémero triunfo dum instante.
A unica, a suprema, a verdadeira amante
dum verdadeiro artista é a sua própria Arte!»

A um signal da Rainha desolada, que quer ficar só, a côrte sáe; e lentamente o silencio vem subindo, como de muito fundo, invadindo caladamente o salão. Pombas brancas, de azas inocentes, esvoaçam no parque heril, e desenham espiraes de neve sôbre os altos mirantes do palacio.

Fig. 9



SEGUNDO ACTO

À noite, nos jardins do Palacio.

Por entre os canteiros floridos, ao longo da alamêda rescendente, o Principezinho e alguns companheiros brincam seus jogos infantis, numa alacridade de borboletas, esfadigados da correria, chilreando gritos e risadas. Vendo chegar o Poeta, ensimesmado no seu sonho de vidente, com aquela palidez romântica dos Chattertons, que denuncia as fundas lucubrações do torturado da Beleza, as crianças aproximam-se dele, desafiando a brincar também.



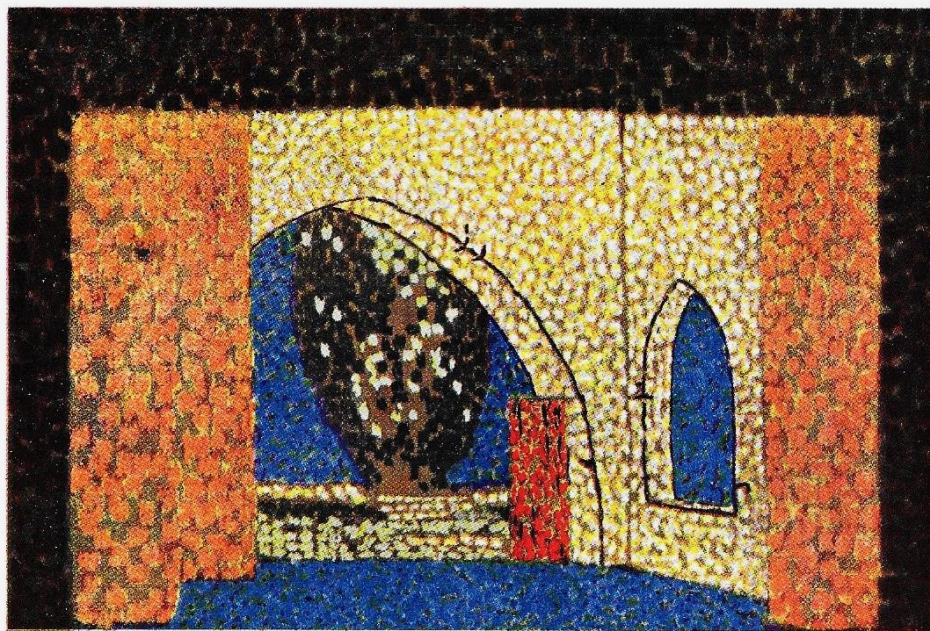
D. HENRIQUE GONÇALO DE MELLO BREYNER
(MAFRA)

Mas o Luar aparece ao fundo, brilhante como uma rosa de crystal facetado, radiando esplendores de lympha, uma cascata de luz transformada em deusa, deambulando, ascendendo no proscenio á maneira de aparição extra-terrena, um verdadeiro astro de scintilações cantantes, capaz de dar cláridade e vida ao escuro peito do maior sofrimento humano.

O poeta que há muito se recluiu no egoismo da Cathedral do seu Sonho, vendo o Luar, deixa-se fascinar pelos filtros amaviosos do astro da noite.

Passa ao fundo, em sua atitude sinistra, a fada dos Presagios Negros. Do extase dulcissimo em que o Poeta se embriaga perante o Luar, vem despertá-lo o sussurro da Côte que afluê aos jardins para deliciar-se nos encantos daquela noite luminosa,

Fig. 10



«Maquette» do Cenário da *Princesa dos Sapatos de Ferro*

em que os zéphyros pervagam olorosos, numa transmissão de beijos dos lábios dos lyrios para os lábios das mulheres...

Acorda em todos o vago desejo da folia, o amor do prazer, a ancia das linhas belas, e então iniciam-se em pleno parque, e sob os olhos do Luar, algumas dansas magnificas, hieraticas, sensuais, polyformicas, a que a Rainha assiste, retirando-se depois.

Branca Assucena encontra o seu Poeta e novamente lhe declara a grandeza do seu amor e a enormidade do seu sofrer perante a renitencia do artista em lhe preferir, a ela, ao seu amor de mulher, sedenta de caricias,



JOSÉ PACHECO
Autor da «maquette» da *Princesa dos Sapatos Ferro*

— 9 —

Fig. 11

ao seu proprio corpo todo de carne triunfante e de beleza bem real, um sonho de visionario, um sonho impalpavel de irreal Beleza!

Ah! que furiosos ciumes ela não alimenta contra essa megéra de maldição que se chama a Arte, e que assim lhe rouba, feroz, desapiedada, o formoso amante dos seus pensamentos, aquela metade de si propria que assim extravaga distante do seu ser de mulher, atormentado por todas as fúrias do desejo e da paixão!



RAUL LINO

Autor dos scenarios e figurinos do *Bailado do Encantamento*

O Poeta, inteiramente indifferente e insensível, parece não ouvi-la. Aborto e preso á obsessão somnambular que não larga os grandes Creadores da Beleza, dir-se-ia a estatua do Desconforto, ouvindo narrar a ironia das coisas deliciosas deste mundo! Pensa talvez que, como a pyrausta, se avizinhou em demasia da chama rútila da sua Chimera, e que vae arder no fogo que creou, no fogo astral que roubou ao Céu, arder, consumir-se de todo, sem ter realizado

o sonho da sua azul Felicidade, da sua felicidade intima, egoista, seductora de orgulho e de prismaticas illusões! E no seu olhar parado de estatua ao abandono, parece ler-se a tragica e suprema verdade:

«Não existe a felicidade individual!»

Após um longo espaço, em que parece meditar fundamente, o Poeta cae exgotado, desfalecido. Cheia de pavor, Branca Assucena corre a chamar por socorro. Aparece ao fundo o torso glacial da Fada dos Presagios Negros.

Entra toda a côrte. A Rainha, certificando-se da morte do Poeta, tira a corôa de louros da cabeça de Branca e depõe-na

— 10 —

Fig. 12

sobre a cabeça do finado artista, perante o qual, toda a Côrte, á ordem da Rainha, desfila com solemnidade.

A Rainha sae, levando pelo braço, como inanimada, a infeliz e enamorada Branca.

Tempos do bailado DO ENCANTAMENTO

I ACTO

- I — Preludio
- II — Á tardinha
- III — Perfumes
- IV — Hymno ao Amôr (Entrada da Rainha)
- V — Valsa dos lobos
- VI — Arauto (anuncia a chegada dos cavaleiros)
- VII — Fandango dos lobos
- VIII — Arauto (anuncia a chegada dos cavaleiros)

- IX — Chegada dos cavaleiros (cavalgada)
- X — Poeta
- XI — Melodia d'Amor

II ACTO

- I — Motivo das creanças
- II — O poeta e o motivo das creanças
- III — O luar
- IV — Rondó
- V — Scena d'Amôr
- VI — Morte do Poeta
- VII — Cortejo Final



Fig. 13



A PRINCESA DOS SAPATOS DE FERRO

MUSICA E LIBRETO DE RUY COELHO

MISE-EN-SCENE, COREOGRAFIA E FIGURINOS DE JOSÉ ALMADA NEGREIROS
SCENARIO ORIGINAL DE JOSÉ PACHEKO

Dedicado a Maria Conceição de Mello Breyner

ARGUMENTO

Era uma vez uma princezinha muito bonita, que estava con-



ALMADA NEGREIROS

templando num espelho os seus lindos cabelos loiros, quando, de repente, lhe appareceu uma velha muito feia e muito velha, que lhe pediu que a deixasse pentear, pois nunca vira cabellos tão lindos. A princezinha, que teve muito medo da velha, não quiz. Então a velha rogou-lhe esta praga: «que tu tenhas de ir dansar todas as noites com o diabo, ao inferno, até gastares sete

pares de sapatos de ferro». E n'essa noite, quando a princezinha dormia, ao dar a ultima badalada da meia noite, foi levada pelo diabo...

Tempos do bailado

- | | |
|---|--|
| I — A princezinha e os seus cabellos de ouro. | V — O somno da princezinha. |
| II — Aparição da feiticeira. | VI — A' meia noite o diabo leva a princezinha. |
| III — A feiticeira e a princezinha. | VII — Dansa no inferno. |
| IV — A noite e o medo da princezinha. | |

— 12 —

Fig. 14

Bailado do Encantamento

PERSONAGENS

RAINHA :

D. Helena da Silveira de Vasconcelos e Souza (Castello Melhor)

BRANCA ASSUCENA :

D. Maria da Luz de Mello Breyner (Mafra)

PRINCEZINHA EULALIA :

D. Maria da Conceição de Mello Breyner (Mafra)

FADA DO MAU-PRESAGIO :

D. Maria Emilia da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor)

LUAR, PERFUME E DANÇA PROFANA :

D. Margarida Street Caupers

DAMAS DOS CAVALLEIROS :

D. Maria Benedicta Charters d'Azevedo (S. Sebastião),
D. Maria da Costa de Souza de Macedo (Estarreja),
D. Assumpção Perestrello d'Orey

MENINAS :

D. Maria José e D. Maria Adelaide Soares Cardoso (Marco), D. Maria Magdalena e D. Maria Thereza Morais Amado

TOCADORAS DE HARPA :

D. Julia de Castello Branco de Castro, D. Maria de Rocha e Mello, D. Maria da Camara de Souza Viterbo, D. Maria Angelica de Beer Lomelino

PERFUMES :

D. Maria Emilia e D. Maria Henriqueta Galvão de Sá Ferreira, D. Maria do Carmo Van Zeller Castro Pereira, D. Antonia da Camara (Ribeira Grande), D. Maria de Lourdes de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor), D. Maria de Magalhães

DAMAS DE HONOR :

D. Guilhermina, D. Margarida e D. Marianna Reynolds,

Fig. 15

D. Maria da Conceição Placido, D. Marianna e D. Guilhermina Vasconcellos e Souza

COMPANHEIRAS DA PRINCEZINHA:

D. Maria Thereza e D. Maria Magdalena de Moraes Amado, D. Maria José e D. Maria Adelaide Soares Cardoso (Marco)

ESCRAVAS:

D. Maria Eugenia Brandão de Mello e D. Anna Arens Teixeira, D. Margarida e D. Maria Isilda Ferreira Pinto, D. Maria de Lourdes Ferreira Pinto Moreira de Sá, D. Maria Magdalena Amado, D. Luiza Ferreira Cardoso, D. Maria Eugenia Galvão, D. Maria Adelaide Soares Cardoso (Marco)

GENTISHOMENS:

José Pinto Leite (Oliveas), D. Affonso de Vasconcellos e Souza, Diniz de Mello Manuel Bordallo Pinheiro, Manuel Ximenes Telles, Pedro Iglezias Mendes da Silva, D. Bernardo da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor), D. José Burnay Morales de los Rios, Antonio e Manuel de Bragança, José Coelho da Cunha, Guilherme Charters d'Azevedo (S. Sebastião), Fernando Abreu

POETA:

D. Henrique Gonçalo de Mello Breyner (Mafra)

OS 3 CAVALLEIROS:

D. Affonso de Bragança (Lafões), Ayres de Mascarenhas Valdez Pinto da Cunha, D. José Thomaz de Mello Breyner (Mafra)

BOBOS: José Angelo Cottineli Telmo e Luiz Reis Santos

ARAUTO: Francisco Manuel Cabral Metello

PAGENS:

Francisco de Martel Patricio, João de Brito da Rocha e Mello e Eduardo Lupi

PERFUMES:

D. Manuel da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor), Thomaz Ribeiro de Gonta Colaço, João Trigueiros Martel, Antonio Brederode Amorim, Augusto Cardoso Pinto, Anselmo Sotto-Maior

Fig. 16

A Princesa dos Sapatos de Ferro

PERSONAGENS

PRINCEZA:

D. Maria da Conceição de Mello Breyner (Mafra)

DIABINHOS:

D. Elizabeth Beer Lomelino, D. Maria Eugenia (Castello Novo), D. Maria José Soares Cardoso (Marco), D. Maria Thereza Moraes Amado

DIABO:

José de Almada-Negreiros.



RUY COELHO

O compositor, auctor dos dois bailados que hoje se representam, — o primeiro extraído d'um poema de Martinho Nobre de Mello, e o segundo, *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, bailado que foi composto em 1912, em Berlim, sendo assim o primeiro bailado escripto por um portuguez, — é já hoje tido em Portugal e no estrangeiro como o compositor que mais fortemente afirma a renascença profunda duma musica portugueza original e expressiva, modernisada e rica, como a que deriva das actuaes correntes das escolas europeias.

Ruy Coelho, natural do Alemtejo, completou a sua educação musical em Berlim, com Humperdinck e Max Bruch, tendo voltado para Portugal em 1912. Apesar de bastante novo, pois conta só 27 annos, já enriqueceu a literatura e a musica nacionaes com uma obra de grande importancia expressiva e inteiramente portugueza, a creação da canção erudita, como se verifica nas *Canções de Saudade e Amor*, obra que o impôz definitivamente á admiração de todos os seus compatriotas; e é tambem auctor de duas Symphonias Camoneanas, nas quaes mostrou ser o «symphonista latino», na opinião do critico Sá Pereira, tendo escripto tambem diversas obras de musica de camara, taes como, duas Sonatas para piano e violino, e um Trio para piano, violino e violoncello.

Fig. 17

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

(Poeta e pintor)

Almada-Negreiros é ao mesmo tempo um pintor e um escritor de merito cuja interpretação da época moderna pertencem a uma personalidade onde a inspiração e a técnica, embora não sejam absolutamente familiares aos seus compatriotas, são porém, e sobretudo, uma forte opinião de Arte que fez dum portuguez de 25 anos, como Almada Negreiros, um nome que tem a camaradagem dos novos artistas da Europa moderna.

Nesta festa é *metteur-en-scène* e coreografo dos dois bailados.



RAUL LINO

(Arquitecto)

Raul Lino é um dos mais belos artistas do Portugal de hoje. Pelo seu cuidadoso estudo das tradições nacionais em materia de arquitectura, é o verdadeiro criador da casa portuguesa moderna. Pela riqueza do seu gosto, pela delicadesa do seu talento, é um decorador notabilissimo, passando sempre em todos os seus trabalhos qualquer coisa da limpida emoção do nosso lirismo caracteristico.

Pertencem-lhe o scenario e os figurinos do *Bailado do Encantamento*, obras admiraveis em que é preciso louvar não só a euritmia das linhas como a originalidade do colorido e a frescura da invenção, sempre nova e sempre prodigiosa.



JOSÉ PACHEKO

(Arquitecto)

José Pacheko é o verdadeiro temperamento de artista novo e independente, elucidado por Paris. Não se deixou nunca dominar pelo espirito das Escolas, procurando apenas bem cumprir os seus deveres para com a Arte.

E' o autor da *maquete* do *décor* dos «*Sapatos de Ferro*», cuja realização elle próprio dirigiu. Esta maravilhosa criação representa não só uma sensibilidade como um belo espirito de construção nova.

Fig. 18



O producto d'este programa reverte a favor
da Associação das Madrinhas de Guerra

Fig. 19

Anexo 3

recolha sobre Madrinhas de Guerra

1. O Século, 19/12/1916

Madrinhas de guerra

“Escrevem-nos solicitando, por nosso intermedio, madrinhas de guerra os seguintes poilus belgas: Henri Niesette, B. 229 II/3, armée belge, en campagne; A. Herbosch, mitrailleur, 4/II, B.205, fantassin, armée belge, en campagne; François Mattyns, 2/III, B.229, armée belge, en campagne.”

2. O Século, 20/12/1916

Madrinhas de guerra

“Correspondendo ao apelo feito ao Seculo, gentilmente as sr^{as} D. Laura Branco e D. Brigida Corte Real Silva, moradoras no Largo do Conde Barão, 41, 2º, ofereceram-se como madrinhas, respetivamente, para os poilus belgas, Henri Nisete, B.229, II/3, exercito belga, em campanha, e A. Herbonh, mitrailleur 4/II, B. 205, fantassin, exercito belga, em campanha, a quem já escreveram.”

3. Diário Nacional, 20/03/1917

“Madrinhas de Guerra” dos soldados portuguezes

“Esta instituição semelhante ás que já existem nos outros paizes, em estado de guerra, e que tão bons serviços teem prestado, tem por fim auxiliar os soldados portuguezes no campo da batalha, ou quando doentes nos hospitaes, para assim elles poderem sentir que, apesar de longe da sua Patria, não são esquecidos pelos que cá estão.

Pede-se, pois, a todas as portuguezas, mesmo ás que ainda são creanças, para serem *madrinhas* de um soldado portuguez, cuja familia seja necessitada e não lhe possa valer.

A *madrinha*, deverá escrever regularmente ao seu *afilhado* e tratar de lhe dar, dentro das suas posses, o que elle precisar; o que mais necessario é ao soldado

portuguez, tão cheio de “saudade” da sua terra, é uma palavra consoladora que lhe chegue frequentes vezes.

Esperamos que nenhuma portugueza recusará este conforto moral que tão apreciado será n’estes tristes momentos.

A comissão encarregada de organizar esta Instituição, compõe-se das sr.^{as} marquiza de Castello Melhor, condessa de Penalva d’Alva, D. Adelaide Coelho da Cunha, D. Luiza de Almeida e Vasconcellos Cabral, D. Sophia Burnay de Mello Breyner, D. Thereza Lobo de Almeida de Mello e Castro e Vilhena e D. Maria de Jesus de Sousa e Holstein d’Ornellas.

Já se pediu a lista dos soldados mais abandonados e mais necessitados de conforto.

As senhoras que se quiserem inscrever como madrinhas deverão enviar os seus nomes e moradas para a sr.^a D. Sophia Burnay de Mello Breyner, rua de S. João dos Bemcasados, 179.”

4. O Século, 18/04/1917

A noticia publicou-a, há dias, o nosso jornal. Acaba de fundar-se em Lisboa a Instituição das Madrinhas de Guerra dos soldados portugueses no campo de batalha e nos hospitaes. Um grupo de senhoras portuguezas tomou á sua conta este encargo e, mal a idéa foi sugerida, poucos dias depois era posta em pratica, febrilmente, afanosamente, com a febricidade e o afan que na hora presente domina todos os cerebros, aciona todas as vontades e domina todas as energias. Não se tratava, de facto, de uma idéa original; mas era necessario vencer relutancias, despertar sentimentos e comover os corações. E isto se fez quasi n’um momento; isto se conseguiu como que por milagre. As senhoras da nossa terra sentiram bem, no fundo da sua alma sentimental, que o dever as compelia a aceder a este convite. Os olhos ternos e sonhadores de muitas d’elas humedeceram-se de lagrimas. A vibração dos seus nervos foi mais intensa e mais forte, e a resposta simples e singela, não se fez esperar em termos comoventes, em frases tocadas de poesia, em rasgos de generosidade que são o segredo, a varinha magica das que são bonitas, das formosas e das bafejadas pela fortuna.

O acaso, ao percorrer os nomes das senhoras que constituem a comissão promotora da nascente instituição, fez com que se nos deparasse, entre elas, um, a todos os títulos ilustre, ligado ao de um homem que é, há muito, no nosso paiz, uma figura do maior relevo e do mais belo destaque pela sua respeitabilidade, pelo seu altíssimo logar na ciência. Dirigimo-nos, pois, ao palavio Anadia, na rua de S. João dos Bemcasados e, alguns minutos depois, encontravamo-nos na sala que serve de sede á benemerita coletividade, na presença da sr^a D. Sophia Burnay de Melo Breyner, a esposa diletta e amantíssima do sr. dr. Tomaz de Melo Breyner. O rosto da nossa entrevistada iluminou-se e, apontando-nos para a secretária a que estava trabalhando, disse-nos, modestamente:

- Como vê, estamos já em pleno exercício. Começamos a trabalhar e a dar a esta obra todo o nosso esforço e todo o nosso amor de patriotas. Era uma necessidade para a nossa terra e para os nossos soldados a fundação d'esta instituição. Está lançada, mas falta agora difundil-a, espalhal-a, comunicar-lhe o nosso ardôr e a nossa decisão de mulheres. Os nossos soldados merecem bem tudo quanto houvermos de fazer por eles, pela sua valentia, pela sua indomita coragem e, principalmente, pela sua bondade, pela sua ternura, pelo berço onde nasceram e pela Patria, de que são filhos estremecidos. Não há coração de mulher que se não comova ao vê-los por essas ruas, tão cheios de saudade pela sua terra e tão decididos a combater por ela. Se a nossa sensibilidade se desperta, vendo-os perpassar por nós, sorridentes e animados, como não ha de o nosso coração consternar-se ao sabel-os lá muito longe, afastados dos entes queridos, na terra estranha, onde o sol não tem as belezas do nosso, e onde, apesar de tudo, todo o conforto, todos os lenitivos e todos os socorros são necessarios? A idéa estava produzindo os seus frutos lá fora e apenas se tornava necessario realisal-a entre nós. Não nos cabem elogios nem merecemos incansadas referencias. Cumprimos, o melhor que podemos, o nosso dever, e só imploramos ás outra mulher que nos secundem e nos auxiliem. A missão que nos impuzemos é simples e em demasia grata á nossa alma: repartimos, todas nós, todas aquelas a quem sobejar um pouco, alguma coisa pelo soldado que patrocinamos e pela sua familia. A nossa instituição não tem mais encargos do que velar pelos afilhados das suas associadas, no campo de batalha e quando doentes nos hospitaes. Assim, eles sentirão que, apesar de afastados da sua Patria, não são esquecidos pelos que cá

estão. Por isso, também o nosso apêlo ás nossas compatriotas, mesmo ás que ainda são crianças, é singelo e modesto: que sejam madrinhas de um soldado portuguez, cuja familia seja necessitada e não lhe possa valer.

Mais simples é ainda a missão da madrinha: deverá escrever regularmente pelo menos, uma vez por semana, ao seu *afilhado*, palavras de consoladora esperança de fé na vitoria, e noticias dos seus; deverá, dentro das suas posses, fornecer-lhes tudo quanto ele careça de mais necessario á sua vida de combatente, e servir, entre ele e os seus, de medianeira, de interprete das suas vontades e protetora da sua familia. As nossas associadas, quando, por falta de meios, se vejam privadas de poderem socorrer os seus *afilhados*, participal-o-hão á comissão fundadora, para que esta vá em seu auxilio. Para este fim, dispomos já de uma parte das receitas da *Venda da Flôr*, generosamente cedida pela sua presidente, e propomo-nos realizar varias festas com o mesmo intuito, entre as quaes a primeira será a que vamos efetuar brevemente na Academia de Belas Artes e a que puzemos o nome de *Mercado regional*, pelo muito de pitoresco e de portuguez de que ele será revestido.

- E qual é, presentemente, a situação da instituição? – perguntámos.

- A melhor que é possível imaginar. De toda a parte, de todos os recantos do paiz, começam a chegar aqui os oferecimentos. A inscrição das *madrinhas* avulta e cresce dia a dia. E, enquanto o livro do registo começa a encher-se, com este outro, o dos *afilhados*, vae sucedendo outro tanto. A todas as horas batem a esta porta soldados pedindo uma *madrinha*. Aproximam-se, alguns, comovidos, inquietos, mal seguros ainda do seu e do nosso papel; mas todos eles saem depois radiantes, felizes, abençoando a nossa iniciativa e como que melhor dispostos para a luta e para a jornada. Madame Alfredo Bensaude, que veio inspirar-me a efetivação d'esta obra, tem ido procurar nos quarteis e até nas ruas os nossos *afilhados*. Presentemente, apenas é preciso que as *madrinhas* venham ao nosso apêlo, visto que para todas teremos um protegido a recomendar. A primeira condição, porém, é que elas saibam lêr e escrever, e depois que possuam os meios indispensaveis para a realização da sua missão. N'esta casa, todas as senhoras, até mesmo as meninas, teem já os seus *afilhados*; em muitas outras casas sucede já outro tanto. Ninguem se deve prender com preconceitos de raça, de casta, de religião, ou de politica. A nossa obra interessa a todas as mulheres, e, estou certa d'isso, por todas será aplaudida. Tenacidade, energia

e um coração bem formado, é tudo quanto é necessário. E para o resto, um simples bilhete, uma carta para minha casa, rua de S. João dos Bemcasados, com o nome da *madrinha* e a sua direção. Horas depois, ser-lhe-há indicado o seu *afilhado*, e as que residirem em Lisboa, e o desejem, a apresentação do próprio, visto que ainda não houve nenhum que aqui viesse que, no final, não manifestasse desejos de vê-lo e conhecer a sua *madrinha*.

“Quer saber? – disse-nos ainda a sr^a D. Sofia de Melo Breyner – só eu não conheço o meu *afilhado*. É o nº1 do livro da inscrição, e solicitou-a, primeiro que nenhum outro, já a bordo do navio que o conduzia a França e onde já está. A sua carta é curiosa; quer vê-la?”

Como de facto, isso mesmo nos pareceu, reproduzimos aqui esse interessante documento:

Ex.^{ma} Sr^a: - Tendo de embarcar hoje para França e sendo orfão de pae e mãe, desde os 12 anos, e não tendo familiar, venho por este meio pedir, por intermedio de V. Ex.^a, uma alma bondosa para que eu não seja esquecido longe da Patria. Isto, minha senhora, é a coisa mais triste d’este mundo, principalmente na vida militar: não ter uma única pessoa que se interesse pela nossa sorte. Eis porque me dirijo a V. Ex.^a pedindo uma madrinha. Desculpe-me, minha senhora. De V. Ex.^a, Cr.^e Al.^e e Obrg.^o – José Capela, 1.^o cabo, 366, da 4.^a companhia do regimento de infantaria...

A nossa palestra estava terminada. Saímos respirando ainda a atmosfera de bem estar, de doce e acariciadora ternura que paira n’aquela palácio, tão cheio de coisas belas e onde, parece, assentou arraiaes a bondade e o amor por tudo quanto é nobre e grande. O sol dourava tudo.

Resta-nos agora, servindo de porta-voz ao pedido da nossa ilustre entrevistada, dizer que o Século, como sempre, aplaude, louva e recomenda ás suas gentis leitoras o apêlo patriótico e generoso das senhoras fundadoras da *Instituição das Madrinhas de Guerra*.

5. O Dia, 29/04/1917

Madrinhas de guerra | Uma alta missão patriótica

Entrevista com a sr^a D. Sophia Burnay de Mello Breyner

“Tivemos esta tarde a subida honra de ser recebidos no palacio Anadia, á rua de S. João dos Bemcasados, pela sr^a D. Sophia Burnay de Mello Breyner, distincta esposa do nosso prezado amigo e illustre homem de sciencia sr. dr. D. Thomaz de Mello Breyner (Mafra).

Como se sabe, a sr^a D. Sophia de Mello Breyner é a alma d’essa encantadora instituição que presta aos nossos soldados não só valiosos serviços materiaes, mas, sobretudo, conforto espiritual, o que na prosaica epocha que vamos atravessando não é de menor valia. Tem-lhe dado todo o impulso de organização, toda a carinhosa solitudine de que é capaz quem, como a sr^a D. Sophia de Melo Breyner, tem atravessado a vida praticando o bem, soffrendo com o soffrimento alheio, e só curando de mitigar as dôres que recorrem ao seu prestantissimo auxilio.

Espirito de *élite*, alma bondosissima, coração generoso, a sr^a D. Sophia de Mello Breyner, organisando a instituição das *Madrinhas de Guerra*, presta aos soldados, ás familias e á Patria, um tão elevado serviço, que jámais esquecerá, e o seu nome será eternamente abençoado. As lagrimas das pobres mães que vêem partir os filhos queridos, transformadas em flôres, servirão para atapetar o caminho d’esse coração d’oiro, que não esquece os desprotegidos, aquelles a quem a ventura nunca sorrir. E quando hoje lhe perguntámos se se encontrava satisfeita com aquella modestia de que possui o segredo, muito simplesmente:

- Estou satisfeita. A principio ainda julguei que se não pudesse vencer as difficuldades. Mas agora tudo caminha muito bem; e não podia morrer uma instituição que dispõe de fundos...

- ... e que tem a presidil-a uma idéa generosa – interrompemos.

- Assim é. Foi Madame Bensaude a primeira pessoa que me falou nas *Madrinhas de Guerra*. Viu os soldados, falou-lhes, notou que muito se podia fazer levantando-lhes o moral e comprehendeu que elles careciam principalmente de quem soubesse falar-lhes ao coração, quem lhes dêsse notícias da sua terra. Assim, surgiu a idéa. Madame Bensaude, que tem sido incansavel, falou-me no assumpto, e eu combinei com a sr^a D. Maria de Jesus Ayres d’Ornellas que a instituição das *Madrinhas* se tornasse auxiliar da obra da *Assistencia ás Victimias da Guerra*.

- E tiveram desde logo muitos pedidos?

- Muitos. Todos os dias pelo correio, e entregues pelos próprios soldados, me chegam cartas sollicitando *madrinhas*. Nos primeiros oito dias encheu-se, por completo, não só o atrio, mas estas salas e até na rua estacionavam soldados que pediam *madrinhas*. Estive aqui sósinha fazendo a inscripção e distribuindo *madrinhas*. Entre tantos homens, na sua maioria de pouquissima cultura, nunca ouvi uma palavra menos delicada, um gesto menos attencioso. Todos elles partem resignados; apenas a falta de conforto espiritual os atemorisa. Em todas as cartas é o que pedem, raros são os que falam da sua precaria situação monetaria.

“Alguns soldados estavam muito desanimados. D’um me lembro que, deixando ao desamparo seus velhos paes, soffria horrivelmente. Mas logo que soube que uma *Madrinha* cuidaria de velar por elles, partiu resignado. Outro, que tem apenas por familia mãe já edosa, pediu uma *Madrinha* para que esta lhe escreva cartas que tornem menos amargas aquellas que forem escriptas pela pobre mãe.

- São então muitos os soldados que pedem *Madrinhas*?

- Muitos.

- Ha muitas *Madrinhas*?

- Não tantas quantas são precisas.

- São então precisas muitas mais?

- Muitas.

- E as que há pertencem a todas as classes sociaes?

- A todas. Olhe, ainda ha poucos dias aqui estiveram as actrizes do Gymnasio a inscreverem-se como *Madrinhas*.

- Quaes são as condições precisas para as *Madrinhas*?

- Estas.

E a senhora D. Sophia de Mello Breyner mostra-nos então as condições, que textualmente transcrevemos:

“Instituição das Madrinhas de Guerra dos Soldados Portuguezes

nos campos de batalha e nos hospitaes

Esta instituição tem por fim auxiliar os nossos soldados no campo de batalha ou quando doentes nos hospitaes, fazendo-lhes sentir que, apesar de longe da sua Patria, não são esquecidos pelos que cá estão.

Deveres das Madrinhas

I – Escrever ao menos uma vez por semana ao seu afilhado.

II – Mandar-lhe o que elle necessitar, ou, não tendo as posses sufficientes, avisar a Commissão do que o seu affilhado pede.

III – Entrar em comunicação com a familia do afilhado e, quando ella fôr muito necessitada e não lhe fôr possível socorrel-a, avisar a Commissão, enviando nome e morada da familia.

Pede-se encarecidamente a todas as madrinhas que cumpram conscienciosamente estes deveres, lembrando-se sempre que o seu afilhado está longe de todos os seus, muitas vezes preocupado com as condições da sua familia e arriscando a vida pela sua Patria. As cartas das madrinhas devem pois tentar levantar o moral dos seus afilhados de guerra.

N.B. – Toda a correspondencia para a Commissão deve ser dirigida a Sophia de Mello Breyner, Rua de S. João dos Bemcasados, 179. O melhor meio de enviar as encommendas aos afilhados é pelos escriptorios da Cruz Vermelha”.

“Como vê, nada mais simples. Para ser *Madrinha* não é preciso ser rica. Basta emfim esses trez deveres. Ter bom coração, bons sentimentos e saber levantar o animo do soldado.

Beijámos respeitosaemente a mão patricia da illustre senhora, e, agradecendo-lhe a gentileza com que nos recebera, retirámo-nos. No atrio, dois afilhados, que certamente esperavam *Madrinha*, ergueram-se cerimoniosamente á nossa passagem. A alma bondosa e delicada do provinciano que ainda não está corroida pela demagogia! Bem haja.”

6. A Manhã, 9/05/1917

Madrinhas de guerra

“A instituição das “madrinhas de guerra”, que teve a sua origem, se não estamos em erro, na França, é duplamente interessante pelo seu caracter afectivo e pelo pensamento poetico que inegavelmente presidiu a sua génese. Receber nas trincheiras negras e lodosas, de vez em quando, uma palavra doce e carinhosa que se visiona escrita numa folha de papel perfumado, onde talvez uma lagrima caiu, palavra que é um elo de corações, sem duvida constitue um refrigerio bemdito para a alma do soldado que, entre visões do inferno, julga ver passar desencadeados todas as feras do globo e todos os monstros da lenda. Precisamente porque o pobre soldado, muitas vezes inculto, quasi sempre ingenuo, decerto deposita a maior confiança nesse ser distante e angelico a que dá o nome de sua madrinha, maior obrigação moral a esta cabe de não desvirtuar com qualquer pensamento que não seja o de puro conforto espiritual a missão por que se encarregou, e que só é bela sendo em tudo desinteressada. Qualquer intuito de catechese religiosa ou de proselitismo politico é inteiramente descabido perante o caracter dessa instituição, e se, como nos informam, por parte das madrinhas portuguesas essa tendencia se está manifestando, é profundamente lamentavel que tal suceda, e as senhoras, que assim pratiquem não teem a consciencia da missão que decidiram exercer. Se em vez de levantar as almas dos nossos soldados com nobres inspirações patrioticas, porventura acabrunhem e desvairem o seu espirito com outras noções que possam quebrantar o seu animo, então o seu papel não será benefico, mas funesto, e o governo terá não só o direito mas o dever de providenciar de maneira que aquele não produza efeitos que só podem ser deploraveis.”

7. O Dia, 15/05/1917

O Sr. general Correia Barreto... e o “14 de Maio”

As Madrinhas de Guerra

“[...] Como representante dos soldados portuguezes prestava homenagem aos mortos dirigindo-se aos vivos para dizer-lhes que a obra d’aquelles não estava ainda completa, sendo urgente concluil-a. Porque a reacção ainda vive, ainda palpita na sociedade portugueza. Assim o demonstram as instituições de pseudo-beneficencia aos nossos soldados, como a das madrinhas de guerra, que só esperam ensejo de poder exercer a sua obra nefasta.

É por isso necessario combatel-a a todo o transe. É por isso, também, que o orador incita todos a que se unam em defesa da Patria e da Republica. [...]"

8. A Opinião, 21/06/1917

Mulheres de Portugal – A obra das Madrinhas de Guerra - A bibliotheca do soldado Falando com Madame Bensaude acerca d'essas admiraveis manifestações da alma feminina

“A guerra está patenteando dia a dia os mais extraordinarios e inexgotaveis thesouros do coração feminino.

Por toda a parte, onde a conflagração espalhou a miseria e o luto, a mulher, que é o eterno sacrario da emoção e da bondade, surge como que a redimir com as suas admiraveis virtudes, a ferocidade dos homens. Que extraordinarios exemplos de devoção e de altruismo estão dando as mulheres de todo o mundo, sobre o qual a fogueira da Europa projecta os seus clarões laivados de sangue! E, são elas as que mais sofrem n'esta espantosa carnificina, porque é o sangue do seu sangue, a carne da sua carne, que se derrama nos vastos campos de batalha.

Não ha exclusivos de nacionalidade para as piedosas manifestações da alma feminina. Brotam, por toda a parte, como flores imarcessiveis da suprema bondade que não conhece fronteiras nem se sujeita a dogmas.

Como, em todos os tempos, a mulher portugueza está também agora realisando uma obra patrioticamente admiravel, cheia de devoção e de ternura, por aqueles que arriscam a vida em defeza da Patria.

Uma das mais adoraveis iniciativas femininas da nossa terra é incontestavelmente a organização do *comité* das madrinhas de guerra e da bibliotheca do soldado, que põe em destaque o nome de madame Bensaude, a carinhosa esposa do director do Instituto Superior Tecnico. Sabiamos que ela era a alma d'essa abençoada instituição e d'ahi o desejo de recolher as suas impressões sobre a sua tarefa de propagandista que não conhece desfalecimentos.

Madame Bensaude recebe-nos em sua casa, admiravel foyer d'arte e de bondade, com aquela despreocupação que é a principal característica da verdadeira fidalguia.

Regeita madame Bensaude o nosso justo elogio á sua tenacidade e ao seu amor pela sua patria adoptiva.

- Essas palavras devem ser dirigidas a D. Sophia de Melo Breyner, acrescenta, a verdadeira alma d'esta instituição.

Madame Bensaude refere-nos o extraordinario successo que a obra das madrinhas de guerra obteve entre os nossos soldados.

- Esses pobres rapazes quando guardam na sua carteira o nome de uma madrinha é como se tivessem um talisman. E toda a mulher de coração que veja como o rosto d'um soldado se ilumina, logo que alcança uma madrinha de guerra, desejaria immediatamente sê-lo tambem.

“Todas as mulheres, sejam quaes fôrem os seus recursos, pódem ser madrinhas dos soldados. O dever que se impõe é o de escrever e mandar uma vez por semana tabaco e jornaes ao seu afilhado, auxiliá-lo com o que ele pedir e entrar em comunicação com a familia.

“As madrinhas, cujo afilhado peça qualquer coisa que não esteja ao seu alcance dirige-se ao *comité*.

“Obtivémos já madrinhas para 1750 soldados e mais de 500 nol-as estão pedindo. Temos feito alguns casamentos e esperamos documentos de França para regularisar a situação de muitos soldados. Eu incumbo-me dos casamentos civis, madame Breyner dos casamentos religiosos.

- E a bibliotheca do soldado?

- É uma outra iniciativa nossa que vae progredindo. Já distribuimos tres bibliothecas. A primeira foi entregue ao regimento de infantaria 31 da expedição Moçambique e a segunda a infantaria 2 que se destina a França. Estamos concluindo cinco bibliothecas. Cada uma d'elas é constituida por 60 volumes de auctores escolhidos: viagens, historia, educação, tudo aquilo que, recreando, possa servir de incitamento ao nosso soldado.

“A nossa bibliotheca é confiada a um sargento que o comandante do regimento indica, devendo o comité premial-o com 5 escudos no regresso, pelo cuidado que tiver na conservação dos livros. Os nossos trabalhos levam a divisa: *o livro é um bom amigo: deve ser tratado com respeito e carinho*.

“Destinamos estas bibliothecas aos regimentos em campanha e aos soldados nos Hospitales e para a sua organisação temos encontrado muito boa vontade da parte dos editores que nos fazem excepçoes descontos.”

Despedimo-nos de Madame Bensaude, que um grupo de soldados reclamava. lam ali, em busca de madrinhas, alegres e satisfeitos, como creanças amimadas.

Deixamos *madame* Bensaude e os seus afilhados, sentindo na alma o reflexo d’aquela ternura que paira em tudo quanto fala da alma feminina em Portugal e tornam abençoado o nome da mulher portugueza exemplo de coragem e de abnegação.”

9. Thomaz de Mello Breyner, *Agenda ou memorial - Diário 1917*, 15/12/1917

“[...] Fui depois ao Colyseu assistir aos bailados russos e levei a Mary, Theresa, Tatão, Eduardo, João Andresen, Gonçalo e José.

[rasurado]

Gostei muito. A “Scheherazade” já conhecia de Paris. O carnaval de Schumann é um deslumbramento dançado por aquella gente. Tambem gostei dos bailados russos e de “Invitation à la valse”.

Pena o Colyseu ser tão pouco confortavel. Parece mais um picadeiro do que uma sala de espectaculo.”

10. *O Século*, 28/12/1917

Os Bailes Russos em S. Carlos

“Dois grandiosos espetaculos nos dias 2 e 4 de janeiro, em favor da instituição das madrinhas de guerra

Uma boa notícia para os apreciadores da boa arte que hontem, com saudade, supuzeram assistir ao ultimo espetaculo da companhia dos bailes russos.

Por iniciativa de um grupo de bons amigos dos nossos soldados, entre eles o ilustre clinico D. Tomaz de Melo Breyner, o admiravel grupo de bailarinos dirigido por Serge Dagilef [*sic*] dará ainda em Lisboa mais dois espectáculos, d’esta vez no teatro de

S. Carlos e em favor de uma das nossas mais simpáticas instituições patrióticas: a instituição das madrinhas de guerra.

Os espetáculos realizar-se-hão nos próximos dias 2 e 3 de janeiro, com atrativos verdadeiramente sensacionais, a começar na organização dos programas, nos quais, além de números já conhecidos e aplaudidos, como “Cleopatra”, “Scherazada”, “Soleil de nuit” e “Carnaval”, serão incluídos outros absolutamente desconhecidos em Lisboa: “Les femmes de bonne humeur”; de Scarlatti, “Narcisse”, de Tcherespine; “Testin” [sic]; “L’oiseau d’or”, de Tchikowski; “Ropac”, de Mossorgski; “Pavane”, de Fauré, e “Danse des bouffons”, de Tcherespine. Para este efeito virão de Madrid os deslumbrantes cenários pertencentes a estes bailados, sendo também consideravelmente aumentada a orquestra, consoante a exigência das partituras.

Os promotores d’estes espetáculos estão empenhados em lhes imprimir o máximo brilhantismo, sem, contudo, agravarem os preços. Há já numerosos camarotes tomados por distintas famílias da capital e diplomatas, podendo os restantes ser procurados na rua de S. João dos Bemcasados, 179. Os lugares da plateia estão à venda no camaroteiro do teatro.”

11. Thomaz de Mello Breyner, *Agenda ou memorial - Diário 1917*, 30/12/1917

“[...] Jantei em casa e fui a S. Carlos vêr a Companhia de baile russo ensaiar as “Femmes de Bonne Humeur” de Goldoni com música de Domenico Scarlatti. Muito curioso tudo aquillo. Quanto se trabalha para chegar àquello resultado de perfeição. É de esperar que o baile a benefício da Instituição das Madrinhas de guerra dê muito dinheiro. Tudo é pouco que se faça aos nossos soldados coitadinhos que lá andam como carneiros defendendo uma terra que não é a d’elles.”

12. *O Século*, 30/12/1917

Bailados russos em S. Carlos

“Realizam-se nas noites de 2 e 3 de janeiro dois únicos espetáculos em S. Carlos com os bailados russos, sendo o produto em benefício da instituição das Madrinhas de

guerra. Alguns dos bailados serão dançados pela primeira vez entre nós taes como Festim [*sic*], Oiseau de Feu, Femmes de bonne humeur, de Scarlatti-Rarel, cujos cenarios foram mandados vir expressamente de Madrid; a orquestra será aumentada, sendo esperado o melhor exito d'estes espetaculos, devido às excelentes condições do nosso primeiro teatro.

Os preços para estes espetaculos são: Plateias para as duas noites, 5\$00, uma noite, 3\$00; camarotes de 1ª ordem, 50\$00 e 30\$00; idem de 2ª ordem, 30\$00 e 20\$00; idem de 3ª ordem, 15\$00 e 10\$00; torrinhas, 10\$00 e 8\$00; frizas, 40\$00 e 25\$00; geral, \$50 por cada noite.

Os camarotes e frisas pelo telefone para porta 1:111. A partir de segunda-feira estarão á venda na bilheteira do teatro.”

13. A Vanguarda, 1/01/1918

Em S. Carlos

Os bailes russos em beneficio da instituição das madrinhas de guerra

“É nos dias de amanhã e depois que se realisam, no theatro de S. Carlos, os bailes russos cujo producto reverterá a favor da benemerita instituição das madrinhas de guerra.

Como ninguem ignora, á frente d'esta instituição está uma senhora illustre, a srª D. Sophia de Mello Breyner, e tem prestado enormes serviços, pois é já longa a lista de remessas para os nossos soldados, em agasalhos, medicamentos, etc.

O exito d'estes espectaculos será enorme, pois, já hoje, os bilhetes estão quasi esgotados.

O sr. ministro de instrução cedeu o theatro, gentilmente, com palavras de applauso para a illustre direcção. Tambem o sr. ministro das finanças, com os mesmos applausos, cedeu os passaportes para os dançarinos que hão-de vir da Hespanha.

Lisboa em peso não faltarà, pois, amanhã e depois aos bailes russos no theatro de S. Carlos.”

14. Thomaz de Mello Breyner, Agenda ou memorial - Diário 1918, 2/01/1918

“[...] Estive com o Forbes Bessa, Secretario da Presidencia que me anunciou a ida do Sidonio Paes ao espectáculo d’esta noite em S. Carlos, onde haverá bailados russos a favôr da Instituição das Madrinhas de Guerra. À noite lá fui a S. Carlos assistir aos bailes russos. No 1º intervalo appareceu o presidente Sidonio Paes na antiga tribuna real. Vinha fardado e acompanhado de muitos ajudantes. No 2º intervalo appareceu na tribuna o ministro de Inglaterra Sir Lancelot Carnegie. O facto produziu sensação, porque durante o dia correu o boato de que a Inglaterra não reconhecia a mudança de governo. Não há duvida de que foi agradavel a ida do homem ao theatro e deve-se a mim.”

**15. Thomaz de Mello Breyner, *Agenda ou memorial - Diário 1918*,
3/01/1918**

“[...] À noite mais bailes russos em S. Carlos com a Cleopatra que é um deslumbramento. Muita gente. [...]”

16. *O Século*, 3/01/1918

Madrinhas de Guerra

O espectáculo de hontem, no teatro de S. Carlos, em beneficio da sua obra

“A comissão das madrinhas de guerra promoveu em favor da sua obra, tão profundamente simpatica, dois magnificos espetaculos em S. Carlos, com o concurso da companhia de bailes russos, que tamanho entusiasmo provocou durante a sua breve temporada no Coliseu dos Recreios. O primeiro espetaculo realizou-se hontem e foi, na realidade, deslumbrante. A sala oferecia um soberbo espetaculo, vendo-se no camarote presidencial o chefe de Estado e nos camarotes, frisas e platéa toda a Lisboa elegante e aristocratica.

No programa figuravam “Scheherazade” e “Carnaval”, já vistos no Coliseu, mas que em S. Carlos produziram uma impressão de arte muito mais perfeita, e dois numeros novos: “As mulheres de bom humor”, baile inspirado na comedia de Goldoni, com curiosissimo cenario de Socrate e vestuario não menos interessante, de Bokst [sic] e “Le festin”, em quatro partes, duas das quaes, a “Pavana” e o “Passaro de ouro”, verdadeiramente admiraveis, sob diversos aspetos, arrancaram vibrantes e

prolongados aplausos. Hoje, o segundo e ultimo espetaculo, que, pelo seu raro merecimento artistico e pelo seu objetivo altruista, deve ter a concorrencia do primeiro e causar o mesmo intenso prazer estetico.”

17. *Diário Nacional*, 3/01/1918

Bailes russos em S. Carlos

“Como se esperava, foi esplendido, hontem, o primeiro espectaculo a favor da benemerita instituição *Madrinhas de Guerra* com os *Bailes russos*. Dizia-se que o theatro de S. Carlos voltaria de momento aos brilhantes aspectos de tempos idos... E assim succedeu, - e assim succederá ainda esta noite, para o encanto dos nossos olhos saudosos d’esse deslumbrante espectaculo. A sala resplandecia; alliam-se, para esse effeito, a graça e a formosura das senhoras da nossa sociedade que ali estiveram e a elegancia requintada das suas *toilettes de soirée*. De aneira que a noite de hontem ficará marcada inolvidavelmente, como uma das mais brilhantes do lindo theatro da antiga côrte.

Hoje, será o último espectaculo, que por egual terá grande e distincta concorrencia. Muitas senhoras vão para a plateia, pela impossibilidade de conseguirem camarotes. No programma de hoje há novos bailados, de grande effeito.

Hontem, além de quasi todo o corpo diplomatico, vimos em S. Carlos as sr.^{as}:

Marquezas de Castello Melhor e filho, de Lavradio, de Ficalho, de Souza e Holstein; Condessas de Ficalho, das Galvêas e filha, de Penalva d’Alva, de Calhariz, de Bemfica, de Santar, de Castello Mendo, de Restello e filha; Viscondessas dos Olivaes e filha, de Serpa Pinto, de Alvellos, de Mairós e filhas, de Riba Tamega; D. Sophia Burnay de Mello Breyner e filhas, D. Carlota da Cunha e Menezes da Camara e filha, D. Branca Ferreira Pinto. D. Saul da Motta Ferreira Marques, D. Irene Balsemão Ferreira Marques, D. Angela de Carvajal Telles da Sylva, D. Isabel de Sousa e Holstein Brandão de Mello e filha, D. Genoveva Mayer Ulrich, D. Maria de Lancastre Van-Zeller, D. Elisa Guerra Baerlim, D. Vera Ferreira Ribeiro da Cunha, D. Eugenia de Castello Branco Alves Diniz.

D. Isabel O’Neill, D. Alda Guedes Pinto Machado, D. Maria José Burnay de Gusmão, D. Alzira de Andrade Soares, D. Christina Crespo Prestage, D. Virginia de Abreu e filhas, D. Helena de Mello Costa Zarco da Camara, D. Amelia Burnay Morales,

D. Virginia de Almeida, D. Eugenia Bruges de Oliveira, D. Christina Rezende da Silva e filha, D. Luiza e D. Maria Ritta de Sá Paes do Amaral (Anadia), D. Maria de Oliveira Reis, D. Maria Luiza Lobo d'Avila Waddington, D. Carolina da Motta Marques e filhas, D. Maria Amelia Macedo de Saude e Castro, D. Carolina de Seixas Palma, D. Julieta Holtreman Roquette Ricciardi, D. Maria do Carmo da Camara de Castello Branco, D. Maria Adelaide Salema Rollin, D. Carlota de Serpa Pinto Moreira, D. Maria Isabel de Souza Martins Braga, D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso, D. Bertha Bivar Vianna da Motta, madame Rey Collaço, madame Cost de Seixas, D. Eugenia Ribeiro Ferreira e filha, D. Laura Rus Ferreira, etc.”

18. O Dia, 4/01/1918

Madrinhas de Guerra

“O sr. dr. D. Thomaz de Mello Breyner foi hoje recebido pelo sr. presidente Sidonio Paes, no ministerio dos estrangeiros, indo agradecer a S. Ex^a a sua gentil annuencia ao convite para assistir ao espectáculo de ante-hontem no theatro de S. Carlos, a favor da benemerita instituição das *Madrinhas de Guerra*.”

19. O Século, 4/02/1918

A assistência aos militares mobilizados

Proteção ás mulheres e ás crianças pela Cruzada das Mulheres Portuguezas

“[...] 9:000 “afilhados da guerra””

“Mas não se julgue bastante quanto havia e lhe tenho descrito. Creou-se tambem o escritorio dos “Afilhados da guerra”, que ficou adstrito à comissão da “Assistência aos soldados”, embora funcionando autonomamente.

“N’esse escritorio se inscrevem os soldados como afilhados, em cadernos e livros especiaes, onde tudo fica descrito: - a sua situação militar, naturalidade, familia, instrução, estado, etc.

“Ali se lhes dá um numero de ordem, uma pulseira com as letras C.M.P.. Seguindo para os seus destinos, esses soldados escrevem a dizer a direção e ficam

inscritos como “correspondentes”, enviando-se-lhes noticias. Jornaes, abafos e tabacos, conforme é possível, em pequenas encomendas individuaes, pelo correio.

“Como esta repartição da Cruzada tem de estar em relações directas e amiudadas com e o da Assistência ás mulheres e ás crianças”, teem estas comissões senhoras suas delegadas, que são convocadas quando necessario.

“O movimento de soldados a inscreverem-se a da correspondencia é uma coisa extraordinaria, contando-se já hoje como afilhados da “Cruzada” 9.000!

Estas comissões teem sido dedicadamente auxiliadas pelas senhoras que estavam tirando o curso de enfermagem, curso paralisado pela mudança de governo.

“Apesar do desanimo em que caíram as senhoras alunas-enfermeiras, pelo facto referido, nem por isso deixaram de trabalhar em favor da “Cruzada”, com um grande entusiasmo, que só denota um grande e desvelado amor patrio.

“É também essa secção da “Cruzada” que tem organizado e trabalho de abafos, tendo recebido alguma lã e já enviada aos soldados convertida em objetos que os preservam quanto possível do frio.

“O trabalho, a boa vontade e os sacrificios que esta secção representa, pode ser em parte, demonstrado pela “Repartição de Abonos”, cumprindo rigorosamente a sua missão, que corresponde a alto e vasto plano. Organisar a assistencia aos mobilisados, fornecendo-lhes roupas e agasalhos; estabelecer a comunicação d’eles com as respectivas familias por intermedio do correio ou por outra qualquer forma; proteger e auxiliar os doentes; empregar os mutilados, criando asilos onde adquiram profissão compativel com o seu estado, auxiliando a colocação das suas mulheres e filhos. [...]”

20. Diário de Notícias, 16/03/1918³

Instituição das Madrinhas de Guerra

“Pedem-nos a publicação das contas desta instituição desde o dia 1 de outubro de 1917:

Receitas - Das listas de subscrição, para agasalhos dos soldados, 1.423\$35,5; de festas promovidas em Cascais, 290\$00; dos mealheiros na parada, 160\$19; do sr. Luiz Pereira (produto duma sessão de animatografo no Politeama), 62\$05; dum quadro

³ A mesma notícia foi publicada no jornal *O Dia* de 18/03/1918.

aguarela oferecido pela sr^a D. Maria de Carvalho Gonçalves Gomes, 30\$00; da comissão que promoveu a recita do dia 14 de fevereiro no teatro Politeama por intermedio da sr^a D. Maria de Perestrelo de Vasconcelos, 100\$00. Total, 2.056\$195.

Despesas – Agasalhos enviados para os nossos soldados, 1.711\$27,5; despesas dos correios, encommendas e esmolas a vulso, 199\$32. Total, 1910\$59,5.

Pedem-nos tambem a publicação da seguinte carta que esta instituição recebeu:

“Junqueira, 2 de março de 1918 – Ex.^{ma} Sr^a Presidente das “Madrinhas de Guerra” – Ex.^{ma} Senhora – Tendo oferecido a v. ex.^a, para o cofre das “Madrinhas de Guerra” o produto liquido das duas recitas dos “Bailes Russos” que se deviam realizar no teatro de S. Carlos e que se efectivaram nas noites de 2 e 3 de janeiro passado, venho participar a v. ex.^a que recebi hoje do sr. Mimon Anahory as contas definitivas de receitas e despesas de que este senhor se ocupou, como v. ex.^{as} sabem.

Segundo essas contas, que junto remeto, como meu dever, consta ter havido um “deficit” de 663\$700, que eu tomei a meu cargo, como me tinha comprometido.

As despesas foram grandes, contudo não excederam o orçamento, e havia uma margem de lucros possiveis de mais de um conto de reis.

Lastimando profundamente que este esforço, coadjuvado com a boa vontade de tantos e particularmente do governo, não tenha trazido um resultado positivo para a benemerita associação das “Madrinhas de Guerra” – Sou de v. ex.^a com toda a consideração – Mt.^e at.^e ven.^e e obrigado – *Eduardo João Burnay.*”

Apelo ás senhoras portuguesas

Constantemente se recebem cartas dos soldados que se acham em França e que pedem madrinhas de guerra com o maior empenho dizendo toda a alegria e consolação que sentem ao receber uma carta que lhes traga noticias da sua querida Patria. Um deles dizia numa carta á sua madrinha: “O meu coração pula de alegria quando chega uma carta. Oh! minha senhora, diga a todos os seus conhecimentos que a maior esmola que nos podem fazer é escreverem-nos e darem-nos noticias da nossa terra.”

Neste sentido escrevem todos os dias cartas pedindo encarecidamente para lhes arranjar madrinhas de guerra.

Há perto de 1.000 [?] madrinhas inscritas, mas há também ainda perto de 1.000 pedidos por satisfazer.

Faz-se, pois, um apêlo as senhoras portuguesas para ver se se consegue dar madrinhas a todos que as pedem.

Eles merecem bem esse sacrificio tão pequeno duma carta por semana para lhes levar consolação de que tanto necessitam por meio dos sofrimentos por que teem de passar.

Todas as senhoras que ainda não tenham afillhado e desejem satisfazer o desejo dum desses nossos valorosos soldados podem dirigir-se pelo correio á rua de S. João dos Bemcasados, 179, [ilegível] Sofia Burnay de Melo Breyner.

Não é necessário ser rica para poder ser madrinha, pois quando as madrinhas não podem satisfazer os pedidos dos seus afillhados, dirigem á Instituição das Madrinhas de Guerra para lhes mandar o que eles necessitam.

O unico encargo é escrever uma ves por semana e mandar de vez em quando jornais que eles muito apreciam.”

21. *Diário de Notícias*, 26/03/1918

Secção “Portugal na Guerra”

Madrinhas de guerra

“O 1º cabo de infantaria Armando Frederico Drolhe que se acha doente no hospital colonial de Lisboa e que logo que se restabeleça partirá para a Africa, pede uma madrinha de guerra.

- Também pede madrinha de guerra Ezequiel Marques Cadete, 2º sargento miliciano de cavalaria 10, adido ao quartel general da 1ª divisão e prestes a partir para França.”

22. *Diário Nacional*, 11/05/1918⁴

Madrinhas de Guerra

“Esta instituição recebeu da senhora D. Helena de Vasconcellos e Souza – (Castello Melhor) a quantia de 2:000\$000 reis, proveniente das recitas dos bailados

⁴ A mesma notícia foi publicada no jornal *O Dia* de 13/05/1918.

que se realizaram em S. Carlos no mez d'abril e 550\$000 réis da venda dos programmas amavelmente offerecidos pelo sr. Pedro Bordallo Pinheiro.

- Os directores do Club de Sport do Campo Grande offereceram uma festa, que brevemente se realizará n'esse Club, cujo producto será dividido entre a Assistencia das Portuguesas ás Victimas de Guerra e a Instituição das Madrinhas de Guerra. Esta festa deve ser muito concorrida, pois terá grandes attractivos que brevemente publicaremos.

A Casa Editora Portugalia acaba de publicar um livro de lindos versos de Antonio Correia de Oliveira, intitulado *Soldado que vaes á guerra* e offerece um abatimento de 20% ás Madrinhas de Guerra que desejem comprar esse livro para enviar aos seus afilhados, que decerto muito o apreciarão."

23. Epílogo de Tenente Afonso do Paço em *Cartas às Madrinhas de Guerra*, Porto, Edição de Maranus, 1929, pp.177-179

Lisboa 20/2/1919

"Ao retomar a pacatez dos meus estudo no edificio do Convento a Jesus, não quero deixar de mais uma vez patentear-lhe, bem como a tôdas as madrinhas de guerra portuguesas, o meu agradecimento, o agradecimento de todos os afilhados, pelo muito bem que nos fizeram, carinho com que nos trataram, dedicação que sempre nos dispensaram nas horas boas e más da guerra.

É certo que muitos agradecimentos, muitos dos factos e acção notável das madrinhas vão apontados, dispersos por muitas cartas atrás escritas. Mas ao pobre não fica mal o agradecer mais uma vez a esmola caridosa de tanta dedicação e amizade.

As mulheres foram o maior factor da vitória. Do sossêgo da sua casa, da tranquillidade da nossa terra dimanavam em cartas e postais fontes perenes de energia e de heroísmo que nos davam a melhor disposição para a guerra, o maior alento para o combate. É que atrás de nós estava sempre uma mulher a quem agradecer, e o cavalheirismo da nossa raça outra coisa não é do que agrado às mulheres. Cada um combatia pela sua dama. Não tínhamos, é certo, bordados lindos, feitos por mãos femininas, cobrindo a lâmina da lança dos tempos medievais, mas havia poemas de

amor e de carinho conservando-nos a fé na vitória, levando-nos a ser grandes aos olhos meigos que de longe olhavam a maravilha da nossa abnegação.

Eram as heróicas mulheres de Portugal dos tempos idos, eram outras tantas Filipas de Vilhena armando cavaleiros no altar da pátria a seus noivos e afilhados. As mulheres de Portugal são as mesmas de 1640. O que mudou na nossa terra foram os homens, foi a mesquinhez da política, calcando aos pés dos interesses pessoais a grandeza duma nação que não cabendo nos estreitos limites europeus, se espalhou como onda formidável pelos cinco continentes do mundo.

Foram as mulheres de Portugal o maior auxiliar do bom nome do nosso exército. E porque não havia de ser assim se as nossas fardas vistosas não são para outrem que para os seus olhos? Enquanto abandonados dos dirigentes da nação morríamos de fogo e doença na trincheira, as suas cartas benditas eram o nosso único lenitivo para tamanha dor. Enquanto padecíamos na Alemanha de fome horrorosa, esquecidos dos governantes da nossa pátria, as suas cartas carinhosas insuflaram vida a uma vida que se extinguia e definhava, conseguindo trazer-nos ao torrão natal.

As madrinhas de guerra serão pela vida fora, de nós todos que fomos à guerra, a nossa mais doce recordação.

Por muito dedicados que lhe sejamos, jamais conseguiremos pagar dívida tão grande que contraímos.

Que as graças do Céu chovam em tal cópia sobre todas, que as tornem os entes mais felizes do mundo.”

Anexo 4

recolha sobre eventos de beneficência

1. Ministério da Instrução Pública, Repartição Artística, Processo nº164, Lº 4, 15/04/1916

“Ex.^{mo} Senhor,

A Comissão da Assistência das Senhoras portuguesas a favor das victimas da Guerra, á qual tenho a honra de pertencer, promove um espectáculo que em breves dias se realizará no teatro Politeama, e cujo produto reverterá para o fim que a mesma Comissão tem em vista, e havendo obtido a amavel aquiscencia da actriz Senhora D. Virginia Dias da Silva a tomar parte no aludido espectáculo, sob condição de lhe ser concedida a indispensavel licença, vem perante V. Ex.^a solicitar essa permissão, esperando e pedindo o competente deferimento.

Saude e Fraternidade,

Maria Adelaide Coelho da Cunha.”

2. Ministério da Instrução Pública, Repartição Artística, Processo nº296, Lº 4, 16/06/1916

“Á Repartição de Instrução Artística

Conservatório de Lisboa

O Director da Escola da Arte de Representar

A Ex.ma Senhora D. Maria Leonor Correia Barreto, presidente da Comissão de Festas da Cruzada das Mulheres Portuguezas, oficiou a esta Escola, pedindo a colaboração dos alunos para o espectáculo ao ar livre que a mesma Comissão promove num dos jardins de Lisboa nas noites de 23 e 24 do corrente, em beneficio das victimas da Guerra. A Escola, cujo Conselho escolar ouvi, não opõe a mais pequena duvida, a que seja satisfeito o desejo expresso pela benemerita Senhora.

Saude e Fraternidade,

O Director Julio Dantas”

**3. Thomaz de Mello Breyner, Agenda ou memorial – Diário 1916,
18/06/1916**

“[...] vim almoçar a casa e fui depois a casa do negociante israelita Salvador Levy na rua Castilho, onde houve uma festa de caridade. A minha Tatão faz de “João Ratão” n’uma peça chamada “Historia da Carochinha” que o maestro Ruy Coelho poz em musica. Foi um grande exito.”

**4. Thomaz de Mello Breyner, Agenda ou memorial - Diário 1916,
25/06/1916**

“[...] de tarde fui à Liga Naval onde se repetiu a “Historia da Carochinha” com a Tatão e d’esta vez poude a Izabelinha entrar fazendo de pavão. A música é do Ruy Coelho [...]”

5. Diário de Notícias, 26/06/1916

Festas de Caridade

Na Liga Naval

“Promoveu ontem uma ilustre comissão de senhoras da aristocracia na Liga Naval uma “matinée” infantil que foi uma graciosissima e animada festa. A assistencia era muito numerosa, sendo enorme a quantidade de crianças que animavam o aspecto geral com a sua sugestiva alegria.

O programa foi rigorosamente cumprido. No pequeno palco levantado ao fundo do lindo salão de festas m.elles Reis Ferreira, duas graciosas pequeninas disseram e representaram o dialogo de Pourmy “Le rat dans le panier” com um aprumo e uma intuição surpreendentes. M.elle Lydia Busaglo recitou muito bem o monologo “Les animaux en wagon”, dando o maior relevo aos versos de Carteret; depois um lindo coro de lindas crianças vestidas a caracter entoou “Cantos Rytóricos” muito bem ensaiados por m.elle Pienninger.

A “matinée” terminou com a famosa “Historia da Carochinha”, musica de Ruy Coelho, sendo os papeis assim distribuidos:

“A Carochinha” – Tita Lino

“João Ratão” – Tatir [sic] Mello Breyner

O “padre” – José Lino

O “gato” – Izelda Lino

O “leão” – Gracinda Pimenta

O “cão” – Laura Ferreira

O “galo” – Maria Eugenia Ferreira

O “lobo” – Helena Abecassis

O “pavão” – Isabel Mello Breyner

O “morcêgo” – Alfredo Pimenta

O “burro” Antonio Lino

O efeito deste numero do programa foi tal que teve de ser bisado. Tita Lina [sic] foi uma irrequieta e graciosa “Carochinha”; Tatir Mello Breyner, era um tão gentil “João Ratão” que bem se compreendia a preferencia da “Carochinha”!...

Os outros pequenitos por igual muito bem sendo os córos muito engraçados.

Terminou a representação entre carinhosos aplausos aos minusculos “artistas”. Depois do “chá” dançou-se animadamente até ás oito horas da noite. A linda festa deixou as melhores recordações.”

6. Ministério da Instrução Pública, Repartição Artística, Processo nº505, Lº 4, 13/10/1916

“Exm.º Senhor Ministro da Instrução Publica

Muito respeitosa e vimos por este meio á presença de V. Exª expôr um facto importante e que de certo V. Exª terá em devida conta atendendo aos beneficios que a mesma encerra em favôr da humanidade. É já decerto do conhecimento de V. Excelencia os fins desta instituição. Desde a sua fundação que grandes beneficios tem prestado ás creancinhas desta freguezia, pois que, como se verifica pelo relatorio que teos a honra de enviar a V. Exª o numero dessas creancinhas é avultado que tem sido salvas da impiedosa morte. Seguindo sempre esses principios humanitarios, assim que o nosso Paiz se achou envolvido na tremenda guerra que se desencadeou na Europa, imediatamente as resolveu recolhêr no seio desta benemérita instituição, os filhinhos

dos mobilizados que necessitarem dos seus beneficios e nessa conformidade se oficiou á benemérita Cruzada das Mulheres Portuguezas.

Essa benemérita Cruzada acceitou o nosso oferecimento e imediatamente entregou aos cuidados do Lactario um numero um tanto avultado de filhos de mobilizados. Com bastante honra e satisfação os acceitamos e continuaremos a tomar a responsabilidade de maior numero desde que os fracos recursos da instituição permitam. Mas Exm.^o Senhor Ministro da Instrucção o preço do leite subiu, material sanitario e tudo mais etc que é indispensavel para o bom funcionamento da instituição encareceu a tal ponto que bastante nos entrava a nossa grande obra de caridade. Não era das nossas intenções importunar V. Ex.^a, mas o patriotismo e magnitude de que precisamos possuir não nos permite tal, pois que se V. Ex.^a não nos dispensar o seu valioso auxilio, vemo-nos na grande contingencia e terrivel desgosto de abandonar esta grande obra de beneficencia.

V. Excelencia Senhor Ministro da Instrucção Publica certamente, reconhece as nossas intenções e nessa convicção tomamos a liberdade de solicitar de V. Ex.^a a cedencia do Teatro Nacional, para no dia que V. Ex.^a achar conveniente e no mez de Novembro proximo, realisarmos um beneficio em favôr desta benemerita instituição.

Crentes de que V. Ex.^a terá em devida conta o nosso pedido, desejamos

Saude e Fraternidade

Pel'Corpos Gerentes

[Lactário da Paróquia de São José]"

7. Ministério da Instrução Pública, Repartição Artística, Processo nº547, Lº 4, 6/11/1916

“Exm.^o Snr. Ministro da Instrução

Theophilo Saguer desejando dar um concerto onde serão executadas obras simfonicas portuguezas, e estando persuadido de que este concerto constituirá uma manifestação de arte Nacional, vem pedir para que lhe seja cedido gratuitamente o Theatro de S. Carlos comprometendo-se d’esde já a dar 20% do producto liquido para a Cruzada das Mulheres Portuguezas, e assim como pagar todas as despesas que se façam no respectivo theatro.

Pede a V^a Ex^a que se digne deferir

Lisboa 4 de Novembro de 1916

Theophilo Saguer”

8. O Século, 16/11/1916

Cruzada das Mulheres Portuguesas

“Acaba de se organizar a Cruzada das Mulheres Portuguesas de Angola, sob a presidencia da esposa do governador geral da provincia, sr. Pessoa de Amorim, a qual mandou distribuir listas por todos os distritos para colher donativos, que já se elevam a perto de dois contos, tendo o governador geral subscrito com 100 escudos.

A mesma Cruzada tenciona ali promover varias festas para angariar mais donativos. – A empreza do Eden-Teatro dedicou a sua recita de ante-hontem, com a linda revista O novo mundo, a Cruzada das Mulheres Portuguesas, e teve a gentileza de destinar o seu produto líquido à comissão de hospitalização. Hontem dirigiram-se os emprezarios Nascimento Fernandes e Mota de Carvalho à illustre presidente da comissão de hospitalização, comunicando-lhe que a receita fora de 309 escudos. A sr^a D. Alzira Costa ficou penhoradissima com a patriotica contribuição do Eden, pela delicadeza e espontaneidade com que foi feita, agradecendo, em nome da comissão de hospitalização, o auxilio valioso para a grande obra em que está empenhada.”

9. O Século, 22/11/1916

Uma recita na India

“Em Pangim realisou-se no teatro Vasco da Gama uma récita infantil, a favor das crianças belgas, promovida pelo sr. Higino da Costa Paulino, funcionario em serviço na India. A recita correu com extraordinario entusiasmo, representando-se as peças “Pátria” e “Primavera”, originaes d’aquelle senhor, tendo esta ultima musica do sr. dr. Cunha Pereira. Os marinheiros e officaes inferiores da canhoeira “Sado” e os soldados da guarnição fizeram uma bela e comovente manifestação em honra dos aliados provocada pela patriotica peça “Pátria”. A receita rendeu, proximadamente 500 escudos, que foram enviados pelo sr. Higino Paulino ao consul da Belgica, em

Bombaim, que ficou muito grato á população da India pela sua generosa lembrança, assim como áquele senhor e crianças que tomaram parte no espetaculo.”

10. O Século, 8/12/1916

Cruzada das Mulheres Portuguesas

“Por intermedio do Século, foi oferecido á presidente, para o cofre geral da Cruzada, 15\$00 enviados pela professora de Caneças, sr^a D. Julia Augusta dos Anjos Escrivanis de Carvalho, produto de uma kermesse realizada n’aquela localidade por iniciativa da mesma senhora e das suas alunas e da Sociedade Musical de Caneças.

- Em casa da sr^a D. Maria Leonor Correia Barreto reuniu hontem a comissão angariadora de donativos de que esta senhora é presidente, assistindo as sr.^{as} D. Palmira Padua, secretaria geral; D. Maria Izabel de Mesquita Carvalho, D. Estefania Macieira, D. Maria Amalia Arantes Pedroso, S. Leopoldina Cordeiro de Sousa e D. Ermelinda Cordeiro de Sousa.

Tratou esta comissão da simpatica idéa de uma arvore de Natal para os filhos dos mobilizados e da organização de uma festa n’um dos nossos melhores teatros.”

11. O Século, 10/12/1916

Uma festa interessante e patriótica

“A professora sr.^a D. Amelia Viegas, ilustre diretora da Escola Luso-Africana, sita na avenida Almirante Reis, no desejo de que as criancinhas que frequentam aquele estabelecimento de ensino contribuíssem, por uma forma que lhes fosse agradável, para o aumento do fundo da benemerita Sociedade da Cruz Vermelha, tem aproveitado as horas de recreio, ensaiando-as, com a coadjuvação de outros professores d’aquela escola, na execução de varios numeros que devem constituir um interessante espetáculo que deverá realizar-se no teatro Moderno, generosamente cedido pela sua empresa, no proximo dia 14. O belo gesto da distinta professora, sr.^a D. Amelia Viegas, para incutir nas criancinhas o amor pela Patria, é digno de ser imitado, tanto mais para os pequenos estudantes, os ensaios são uma diversão que as atrae á escola.”

12. O Século, 11/12/1916

Secção “SPORT”

Gymkhana’ automobilista

“A inscrição para esta prova encerra-se na proxima quinta-feira.

Como foi marcado pela comissão, encerra-se na próxima quinta-feira á noite a inscrição para a “gymkhana” de automoveis que se efetua no proximo domingo no magnifico campo do “Stadium”, que está sendo arranjado convenientemente e de fórma que merea o aplauso de todos, publico e concorrentes.

O interesse pela prova é enorme tanto n’uns como n’outros, o que se tem manifestado pela procura dos bilhetes e pelas inscrições dos concorrentes.

A comissão também tem tido ofertas de premios, sendo a ultima feita pelos proprietarios da casa de chapéus “Petite Arcade”, situada na rua do Carmo.

A’manhã devem ser expostos todos os premios, objetos d’arte e a taça “gymkhana”, nas montras da “Maison Blanche”, no Rocio, que gentilmente acedeu ao pedido que a comissão lhe fez.

Nas “garages” que hontem enumerámos continúa aberta a inscrição, assim como ali estão á venda os bilhetes que restam.

Os organizadores a tudo atenderam e assim é que o ultimo obstaculo é a compra de ramos de flôres, sendo o seu produto oferecido pela comissão á benemerita Cruz Vermelha, de que é uma protetora de destaque a sr.^a condessa de Burnay.”

13. O Século, 11/12/1916

Cruzada das Mulheres Portuguesas

“Foi entregue á secretária geral, para o fundo geral da Cruzada, a quantia de 2 escudos, proveniente de uma “kermesse” realizada em Vilarandela e promovida pela sub-comissão d’aquela localidade, da qual fazem parte as sr.^{ãs} D. Amelia Tavares, D. Laura Moraes, D. Custodia Reis, D. Maria Guedes e D. Elvira Esteves.”

14. *O Liberal*, 15/02/1918

Secção “Boletim Elegante”

Festas de caridade

“As recitas de caridade organizadas pelas senhoras da nossa aristocracia resultam sempre distinctissimas porque além de conseguirem encher as salas de espectaculos, onde realisam as differentes festas, estas decorrem muito animadas. [...]”

15. *Diário Nacional*, 11/04/1917

Assistência ás Victimias da Guerra

“Estando já esta Associação legalmente constituída e em relação com a associação com o mesmo nome no Porto, ficou assente que esta tomasse a seu cargo os districtos do Porto, Braga, Vianna do Castello, Villa Real, Bragança, Aveiro e Coimbra, estando os restantes á conta da Assistencia, com séde em Lisboa. Aqui haverá em cada freguezia uma senhora carregada de informar sobre a familia dos mobilisados, e uma senhora por concelho nos restantes districtos.

A Associação dividiu-se já n’algumas commissões essenciaes.

Commissão de Protecção no Trabalho, tendo por fim effectuar por conta da Assistencia a venda de trabalhos de luxo encomendados ás mulheres e familias dos militares mobilisados, proporcionando-lhes assim os meios de accrescer a subvenção que auferem do Estado.

O encargo d’esta commissão está a cargo das seguintes senhoras: D. Maria de Jesus de Sousa e Holstein d’Ornellas, D. Maria José Burnay de Gusmão, D. Conceição de Casal Ribeiro Ulrich e D. Luiza Pinto Barreiros.

Commissão de trabalhos de roupas e agasalhos – Esta commissão tem por fim confeccionar as roupas e agasalhos de toda a ordem a mandar aos soldados na frente de combate, reunindo-se semanalmente para esse objectivo.

Da comunicação com o Comité de Lausanne para informações e correspondencia com os prisioneiros da Allemanha, se encarregou a sr^a D. Angelica Plantier.

Está assim já em plena laboração esta associação destinada a prestar tão essenciais socorros, quer aos nossos soldados directamente, quer ás suas familias e para a qual o publico de Lisboa tão generosamente concorreu no dia inolvidavel da Venda da Flôr. Mais donativos teem vindo accrescer o fundo da Sociedade, mas nenhuns serão de mais para a grande obra que as illustres senhoras tão patriotica e caridosamente emprehenderam.”

16. *Diário Nacional*, 28/04/1917

Assistencia das Portuguezas ás Victimas de Guerra

“A Assistencia das Portuguezas ás Victimas de Guerra, cujos estatutos foram devidamente approvados pelas instancias competentes, ficou organizada da seguinte forma:

Presidente, a sr^a condessa de Ficalho; vice-presidentes, sr.^{as} marquezas do Lavradio e D. Maria de Jezus de Sousa Holstein de Ornellas; secretaria, sr^a D. Maria de Lancastre Van Zeller; thezoureira, sr^a D. Maria Rita Ferrão de Castello Branco de Mascarenhas; vogais, sr.^{as} viscondessa dos Olivaes, D. Maria Domingas de Souza Coutinho Rebelo da Silva e D. Genoveva da Lima Mayer Ulrich.

Foram já instituídas pensões a 40 familias de mobilizados de Lisboa e provincias.

Foi entregue á commissão promotora de compra de cahiques para os pescadores do Algarve, victimas dos submarinos, a quantia de 200\$00.

Também foram enviados para o “comité” de Lausanne, para socorros dos prisioneiros portuguezes em paiz inimigo, mil francos, e varios donativos aos soldados em campanha.

Distribui-se tabaco ás forças expedicionarias na importancia de 50\$000.

Um “ouvroir” para confecção de roupas para os soldados entregue ás mulheres destes sem trabalho, está organizado, bem como um dispensario para as creanças doentes dos mobilizados onde se dão consultas, tratamento e medicamentos tres vezes por semana.

A secretaria está funcionando debaixo da direcção de duas das senhoras da assistencia.

A séde da Assistencia das Portuguezas ás Victimas da Guerra está instalada na travessa dos Fieis de Deus, nº106, onde se recebem diariamente pedidos de auxilio e de protecção ás familias dos soldados mobilizados bem como todos os requerimentos devidamente authenticados.”

17. O Século, 31/12/1917

Assistência ás Vitimas da Guerra

Distribuição de 700 enxovaes aos filhos dos mobilizados

“A festa realisou-se hontem, com a maior simplicidade, na séde da benemerita instituição

No palacio dos Caetanos, residencia da sr.^a condessa de Ficalho e séde da Assistência ás Vitimas da Guerra, benemerita instituição constituída por senhoras da nossa aristocracia, realisou-se hontem uma festa comovente e altruista, de auxilio e amparo aos filhos dos nossos soldados mobilizados. Antes, porém, de descrevermos a cerimonia, cheia de simplicidade, vem a proposito explicar que para ela, desde há muito, se estava trabalhando, tendo-se efetuado varias festas, cujos produtos serviram para custear as suas despesas. Assim, as senhoras que, no ultimo verão, estiveram veraneando em Cascaes, Cintra e Ericeira reuniam-se ás noites e ás tardes na primeira vila, sob a direção da condessa do Seisal, e na terceira, sob a direção da sr.^a D. Maria da Conceição Casal Ribeiro Ulrich, e, durante os mezes da estação calmosa, confeccionaram 700 enxovaes de crianças, na sua maioria de flanelas e fazendas quentes, proprias para a quadra que estamos atravessando.

Feito isto, efetuou-se a inscrição das mulheres dos soldados mobilizados e, apurada a sua extrema miseria, mercê de um aturado trabalho de investigação realisado pelas informadoras da Assistencia – que as tem em cada freguezia da capital – fez-se o apuramento, recebendo cada uma d’elas uma senha, correspondente ao numero dos filhos que possui.

Foi, pois, a distribuição d’esses enxovaes que hontem se realisou no palacio dos Caetanos, efetuado por todas as senhoras da direção da Assistencia: condessa de Ficalho, marqueza do Lavradio, D. Rita Ferrão de Mascarenhas, D. Maria de Lencastre

Wanzeler, D. Maria Emilia Teles da Silva, viscondessa dos Oliveaes e D. Maria Domingas de Sousa Coutinho, etc.

Efetuaram-se dois turnos, começando a distribuição do primeiro ás 14 horas e o do segundo ás 16 horas. As contempladas, algumas com cinco e seis criancinhas, reuniram-se no atrio do edificio, sendo ali recebidas carinhosamente pela sr.^a condessa de Ficalho e recebendo das outras senhoras os enxovaes, que todas agradeciam comovidamente, assim como algumas brôas e bolos dôces, lembrança gentil que a petizada aceitava radiante. Tambem assistiu á festa, que produziu a maior emoção em quantos tiveram o prazer de n'ela tomar parte, o medico da Assistencia e diretor da enfermaria das crianças, instalada no mesmo edificio, sr. dr. Castelo Branco Saraiva, devendo a benemerita instituição realizar em breve outra festa publica, para que o seu produto reverta a favor das obras que mantem e se espalham já por todo o paiz, e outras que tenciona realizar, esperando para ela o auxilio e o concurso de todos, como sucedeu por ocasião da Venda da Flôr, nas ruas da cidade.”

18. *A Monarquia*, 15/01/1918

Secção “Jornadas e Salões”

Recita de Caridade

“Proseguem com grande entusiasmo os preparativos para a recita de caridade, que no proximo dia 22 se realiza no teatro do Gimnasio, promovida por uma comissão de meninas da nossa aristocracia de fazem parte as seguintes:

D. Beatriz Benjamin Pinto, D. Maria Ana Perestrelo de Vasconcelos, D. Maria Adelaide Wanzeler de Castro Pereira, D. Maria Carlota de Vanzeler de Castro Pereira, D. Maria do Carmo de Noronha (Paraty) e D. Maria do Carmo Pinheiro de Melo (Arnosos).

Os bilhetes que restam podem desde já ser marcados na bilheteira do Gimnasio.”

19. *Diário Nacional*, 2/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Sabbado gordo realisa-se nos salões do palacio do Calhariz, onde está installada a Liga Naval, um baile de subscrição a favor de duas sympaticas obras de beneficencia.

Promove-o uma commissão composta das sr.ªs: D. Alice Ferreira Pinto Basto, Condessa de Ficalho, D. Magdalena de Martel Patricio, D. Maria de Sousa Coutinho Rebello da Silva e D. Sophia Burnay de Mello Breyner.

As pessoas que desejam bilhetes poderão pedil’os para o telephone 117-C ou a qualquer das senhoras da commissão.”

20. *Diário Nacional*, 4/02/1918

Secção “Elegancias” – Festas de caridade

“Como já dissémos uma commissão composta das sr.ªs D. Alice Ferreira Pinto, condessa de Ficalho, D. Magdalena Trigueiros de Martel Patricio, D. Maria Domingas de Sousa Coutinho Rebello da Silva e D. Sophia Burnay de Mello Breyner, promove para o proximo sabbado nas salas da Liga Naval, um baile de caridade que promette ser uma festa brilhantissima de animados e sumptuosos aspectos. O producto reverte a favor do cofre da commissão “Subsidios e rendas de casas” e do “Dispensario para os filhos dos mobilizados”. Não póde haver mais sympaticos objectivos. Os bilhetes podem ser requisitados na Liga Naval, ou em casa da condessa de Ficalho, na rua Luz Soriano, 53, telephone 117 central.”

21. *A Monarquia*, 6/02/1918

Baile de caridade

“É no próximo dia 9 que como já noticiámos, que se realiza nos salões da Liga Naval Portuguesa o baile de caridade promovido por uma commissão de senhoras.

Os sócios da Liga Naval e do Centro Nacional de Esgrima podem desde já requizar os seus bilhetes na secretaria da Liga Naval.”

22. *A Monarquia*, 12/02/1918

Secção “Jornadas e salões” – Festa de Caridade

Corrida por amadores

“Por iniciativa da sr.^a D. Maria Domingas de Sousa Couticho Rebelo da Silva e aproveitando uma gentilissima oferta de um curro do opulento lavrador sr. Antonio da Silva Lapa, realisa-se dentro de pouco tempo na praça de touros do Campo Pequeno uma extraordinária corrida de beneficencia em que toma parte distintos amadores sendo a sua organização a cargo do Club Tauromaquico. O producto da corrida será destinada uma parte a Assistencia dos Portugueses [*sic*] ás Victimias da Guerra e por duas associações de beneficencia protegida pela mesma illustre senhora.”

23. República, 1/03/1918

Secção “Festas de caridade”

Em S. Carlos

“É hoje que, pelas 21 horas, se realiza no teatro de S. Carlos a interessante festa da Junção do Bem, benemerita e simpatica instituição de beneficencia a que nos temos referido. Sobe á scena a aplaudida opereta “Sybili”, sendo de prever que a noite de hoje naquele velho teatro resulte uma noite de alegria e arte.”

24. República, 1/03/1918

Secção “Festas de caridade”

No Nacional

“A “Dama das Camélias”, admiravel peça de Dumas, sobe hoje à scena no teatro Nacional em festa da benemerita instituição “Lactario da Iregzia de S. José”, estando confiado o papel do protagonista á distincta actriz Palmira Torres, que nesta obra tem uma soberba criação. O excelente sexteto deste teatro executará um escolhido programa.

Os poucos bilhetes que restam podem [ilegível] na bilheteira.”

25. O Século, 2/03/1918

A festa da Junção do Bem hontem, em S. Carlos

“A Junção do Bem, que tantos serviços de assistência moral e material vem prestando, desde 1912, na freguezia de S. Nicolau, é uma das mais notáveis, benemeritas estimadas associações de beneficência hoje existentes em Lisboa. D’ai o êxito brilhante das suas festas, simpáticas entre todas, e o concurso publico que, afluindo a elas, assim dá o seu apoio á obra admiravel dos que com tamanho carinho coadjuvaram os desprotegidos da fortuna e particularmente a infancia. Hontem á noite o magnifico teatro de S. Carlos encheu-se, não ficando um único logar vago, representando-se em beneficio da Junção do Bem a opereta “Sybili” pela excelente companhia do Avenida. O espetaculo foi, por todos os motivos, esplendido, e a parte d’ele assistiu o sr. Presidente da Republica, que foi alvo de uma vibrante ovação, tendo a orquestra executado o hino nacional.”

26. O Século, 10/04/1918

Festa de caridade

“Reuniu hontem a comissão de senhoras que vão organizar uma festa no teatro Republica, cujo produto reverterá a favor dos sanatorios para empregados tuberculosos dos empregados dos caminhos de ferro do Estado.

Na reunião, que se realizou em casa da sr.^a D. Madalena Patricio, que esteve muito concorrida por senhoras da nossa primeira sociedade, ficou definitivamente assente o programa da festa que deve resultar brilhantissima.

Teem sido muito procurados os bilhetes, de cuja venda tiveram a gentileza de se encarregar as sr.^{as} condessa de Castelo Mendo, D. Berta Ortigão Ramos, D. Cecilia de Sousa Rego e D. Tereza de Melo Breyner Pinto da Cunha.”

27. Diário de Notícias, 10/04/1918

Festas de caridade

“As distintas senhoras da colonia espanhola de Lisboa, de Padilia de Cubas, viscondessa de Gracia Real, de Gomes Accho, viscondessa de Matros, viscondessa de Taboeira, de Morales de los Ríos, de Mantero e de Lea, constituíram-se em comissão a fim de promoverem, na tarde de 14 do corrente, um concerto de caridade a favor da

Asociación de Beneficencia Española, concerto que será executado pela orquestra portuguesa sob a regencia do distinto maestro espanhol D. Pedro Blanch.

- Reuniu-se ontem a comissão de senhoras que vão organizar uma festa no teatro Republica, cujo produto reverterá a favor dos sanatorios para empregados tuberculosos dos Caminhos de Ferro do Estado.

Na reunião, que se realizou em casa da sr.^a D. Madalena Patricio e esteve muito concorrida por senhoras da nossa primeira sociedade, ficou definitivamente assente o programa da festa, que deve resultar brilhantissima.

Teem sido muito procurados os bilhetes, de cuja venda tiveram a gentileza de se encarregar as sr.^{as} condessa de Catelo Mendo, D. Bertha de Ortigão Ramos, D. Cecilia de Sousa Rego e D. Thereza de Melo Breyner Pinto da Cunha.”

28. A Monarquia, 11/04/1918

Festas de Caridade

Uma festa em beneficio dos mutilados da guerra

“É composta pelos srs. dr. Alfredo da Cunha, Alfredo Silva, Antonio Maria Belo, Antonio Serrão Franco, conde de Arnoso, maestro David de Sousa, dr. Joaquim Nunes Mexia, José Graça, José Henriques Totta, Luiz Gama, empresario Luiz Pereira e dr. Tomaz de Melo Breyner a comissão que na tarde do proximo domingo, 21, se propoz realisar, no teatro Politeama, um grande concerto sinfonico em favor dos mutilados da guerra portuguezes.”

29. O Século, 11/04/1918

Mutilados da guerra

Uma festa em seu beneficio no teatro Politeama

“É composta pelos srs. dr. Alfredo da Cunha, Alfredo Silva, Antonio Maria Belo, Antonio Serrão Franco, conde d’Arnoso, maestro David de Sousa, dr. Joaquim Nunes Mexia, José Graça, José Henriques Totta, Luiz Gama, empresario Luiz Pereira e dr. Tomaz de Melo Breyner a comissão que na tarde do proximo domingo, 21, se propôz realisar, no teatro Politeama, um grande concerto sinfonico em favor dos mutilados da guerra portuguezes.

Todo o produto da festa é consagrado a minorar a infelicidade d'aqueles nossos valentes compatriotas, tendo-se oferecido para executar graciosamente o magnífico programa a orquestra do teatro, n'uma louvavel manifestação dos seus elevados sentimentos patrioticos e de solidariedade humana.

Na bilheteira toma-se já nota do pedido de localidades, que oportunamente serão entregues ás pessoas que as tiverem marcado.”

30. A Situação, 13/04/1918

Festa de caridade

“Está definitivamente organizado o programa para a festa que um grupo de caridosas senhoras da nossa primeira sociedade resolveu levar a efeito no teatro Republica, no proximo dia 17.

Consta o programa das seguintes peças, cujo exito podemos assegurar, já pela primorosa escolha, já pelo seu desempenho, confiado aos nossos melhores artistas:

“Á luz de um vitral”, de Veva Ulrich; “Sangre gorda”, de Branca Rey Colaço; e “Bola de sabão”, revista que tem subido á cena com geral aplauso do publico.

Os poucos bilhetes que restam poderão ser requisitados ás senhoras da comissão.”

31. O Século, 13/04/1918

Festa de beneficência

“É no sábado, 20 do corrente, pelas 21.30, que, no salão de festas dos Recreios Desportivos da Amadora se realiza um sarau seguido de baile organizado por uma comissão de rapazes da localidade, em homenagem ás senhoras e meninas da Amadora.

A comissão d'esta festa, tendo obtido da direção dos Recreios a cedencia do salão e dependencias dos Recreios, conseguiu tambem que distintos amadores dramaticos e musicaes tomassem parte no sarau, que deve resultar brilhantissimo pelos elementos que a comissão conseguiu reunir.

O grupo dramático do Club Estefania, de Lisboa, gentilmente presta o seu valioso concurso, representando a peça em verso do sr. dr. Julio Dantas “Ceia dos Cardeaes”, ricamente posta em cena como a peça exige.

Outros distintos amadores completam o sarau com interessantes numeros de canto de opera, fados e recitativos.

Findo o sarau, realisa-se o baile, abrilhantado por um magnifico sexteto, que tocará um variado repertorio até ao primeiro comboio da Amadora para Lisboa, na manhã de domingo.

A comissão reúne todas as noites na séde dos Recreios para atender os muitos pedidos de bilhetes e numeração de lugares, e resolveu que os sócios e convidados de Lisboa possam marcar os seus logares na rua do Ouro, 123.

A exemplo do que fizeram as meninas que organisaram o baile “Mi-carème”, o saldo d’esta festa sera entregue a uma instituição de beneficencia.”

32. O Século, 13/04/1918

Colegio Militar

A sua recita no teatro Nacional

“Realisou-se ante-hontem, no teatro Nacional, uma récita promovida pelos alunos do 7.º ano do Colegio Militar, em beneficio da sua associação filantropica.

Abriu o espetaculo uma conferencia do professor do referido colegio, capitão de cavalaria sr. Benjamin Luazes dos Santos, que, depois de encarecer a utilidade de festas como aquela que se estava realisando, recordou as figuras que se notabilisaram no palco do Nacional, terminando por saudar os valentes soldados que se batem em Africa e em França, e em especial os que ultimamente regressaram ao paiz, alguns dos quaes se encontravam n’um camarote, sendo-lhes feita, pela assistencia, uma quente ovação.

O resto do programa foi preenchido pela recitação de poesias e monólogos e pela representação das comedias “Sem titulo” e “Supersticiosos”, numeros que agradaram muito pela correção do seu desempenho, a cargo de alunos, bem como os exercicios de esgrima, sob a direção do capitão sr. Sousa Soares.

Assistiram ao espetáculo o diretor e sub-diretor e muitos professores do Colégio Militar.”

33. *A Capital*, 19/04/1918

Festas associativas

“Realiza-se no domingo, 21 do corrente, na Concentração Musical 24 d’Agosto, das 14 ás 18 horas, uma grandiosa “matinée” com varios attractivos, entre elles a venda da flôr, organizada por uma comissão de socios, cujo produto reverterá a favor dos mutilados da guerra.”

34. *Diário Nacional*, 19/04/1918

“A Borboleta”

Proseguem activamente os ensaios da linda peça *A Borboleta*, da sr^a D. Genoveva Mayer Ulrich, destinada, como dissemos, a subir á scena em recita de caridade, que deve effectuar-se na noite de 25. Consta-nos que a peça vae magnificamente posta, e não só por isto como principalmente pelo seu alto valor litterario, deve esta festa ser das mais brilhantes senão a mais brilhante da presente epoca.

Para a recita de 25 já não há bilhetes, e poucos restam para a segunda noite, sendo provavel que a peça se repita ainda uma terceira vez.

Todos os pedidos devem ser dirigidos á sr^a D. Maria Domingas de Sousa Coutinho (Redondo).”

35. *Diário de Notícias*, 20/04/1918

A festa de amanhã no Politeama em favor dos mutilados da guerra

“É amanhã que no Politeama se realiza o concerto sinfonico a favor dos nossos soldados mutilados da guerra. O programa é magnifico e o produto total da festa para esses herois reverte, como contribuição modesta, porventura, para a homenagem e solidariedade que todos lhes devemos mas bem intencionada e reconhedora do seu esforço.

Pela Patria deram o seu sangue nos campos longinquos da batalha; a todos nós cabe minorar-lhes os sofrimentos e ampará-los para a sua vida futura que sempre deve lembrar-lhes que os que cá ficaram souberam honrá-los e ser-lhes gratos.

A festa é interessantissima como já dissémos; o programa organizado por David de Sousa incluye verdadeiras obras primas e até para mais atractivos reunir lhes não faltou o gesto graciosissimo de mademoiselle Irene Gomes Teixeira, que logo que soube o fim da festa, acorreu com o seu concurso valiosissimo. O concerto de piano por esta amadora, eximia executante, constitue indubitavelmente um dos numeros que mais concorrência há de levar ao teatro.”

36. A Capital, 20/04/1918

A favor dos mutilados da guerra

Uma recita no teatro S. Luiz

“Todos os disvelos, todos os cuidados para com os bravos soldados portuguezes, que tão bellamente teem offerecido o seu sacrificio á Patria, são poucos, n’esta hora angustiosa.

Movida por altos sentimentos de patriotismo e de humanidade, uma commissão composta pelas sr^{as}: viscondessa da Gracia Real, condessa de Burnay, condessa de Vinhó, condessa de Calhariz, condessa d’Arge, D. Bertha Ramos, D. Amelia Burnay Morales de los Ríos e D. Assumpção Morales de los Ríos Zarco da Camara, resolveu dar no proximo dia 24 uma recita cujo producto reverterá para os nossos soldados mutilados da guerra. A festa não se realisa esta semana porque todos os corações sangram ainda pelos nossos soldados cahidos heroicamente na Flandres.

Só temos que applaudir tão nobre iniciativa com todo o nosso entusiasmo, que encontrará, seguramente, echo em todos os peitos portuguezes, porque do bem de portuguezes se trata.

A recita realisar-se-ha no teatro de S. Luiz, generosamente cedido pelo seu proprietario sr. Ramos, que foi amabilissimo com a commissão.

Representar-se-hão as lindas zarzuelas “Verbena de la Paloma” e “Alegria de la Huerta” pelos mesmo distinctos amadores que tão graciosamente as interpretaram ha pouco no Polytheama, accrescentando-se a tão suggestivo programma a valiosa

cooperação do [ilegível] maestro sr. Blanch, que gentilmente se collocou á disposição da commissão.

Até ao proximo domingo os bilhetes podem ser pedidos á sr.^a D. Amelia Burnay Morales de los Rios, Quinta das Aguias, á Junqueira, telephone: Belem, 115.

A partir d'esta data os bilhetes estarão á venda na bilheteira do referido theatro, proporcionando assim ao publico o ensejo de poder contribuir para o sucesso de tão nobre empreendimento, que reveste o character d'uma festa verdadeiramente nacional. Ali se guardarão tambem os bilhetes marcados.”

37. A Capital, 25/04/1918

Uma linda festa

Em favor dos soldados portuguezes mutilados

“Bella festa é a que se annuncia em beneficio dos nossos militares que voltam mutilados da frente de batalha. Festa de altruismo, é de iniciativa de bons amigos de Portugal e que, entre nós, representam a grande nação, nossa alliada, a poderosa e invencivel Inglaterra.

Realisa-se no dia 2 de maio, desde as 5 até ás 7 1|2 um “Thé musical” organizado por Mrs. Barnardiston e mais senhoras inglezas. O sr. general Barnardiston está altamente empenhado em coadjuvar sua esposa e senhoras, n'esta cruzada de bem. Assim o disse na “Capital”, durante a visita com que nos honrou.

O local escolhido é o Salão do Conservatório de Lisboa, que foi amavelmente cedido para este fim pelo sr. ministro da instrucção.

O espectáculo consta de musica vocal e intrumental, danças, etc.

O preço de entrada, incluindo o “Chá”, é de 2\$50.

Os bilhetes (que devem ser mostrados á porta) podem ser pedidos a Mrs. Barnardiston, Avenida Palace Hotel, e como o numero de convidados deve estar em relação com o espaço da sala, pede-se ás pessoas que querem concorrer para tão caridosa obra que não se demorem em requerer os bilhetes.”

38. Diário Nacional, 20/06/1918

“[...] e exhibe-se um novo bailado *O Jardim de Pierrette*, original de José de Almada Negreiros, que definitivamente se apaixonou pela alta choreographia dedicando a essa manifestação de graciosa arte os seus maiores desvellos.

Os Bailados estão portanto fazendo epocha em Madrid e Lisboa como accentuámos recentemente dando noticia da linda festa em casa da sr^a D. Maria Emilia Macieira Lino e do sr. José Lino Junior, de maneira que uma palestra embora muito rapida com José de Almada Negreiros a proposito do Jardim de Pierrette deve interessar aos nossos leitores. N’essa persuasão, procurámos o moço artista e disparámos-lhe um interrogatorio em fórma!

Eis a sua resposta:

“Sim senhor, é verdade que vai exhibir-se mais um bailado meu. É o terceiro bailado que apresento este anno. Imediatamente depois do extraordinário successo de S. Carlos (e ainda há incredulos que dizem que em Portugal não há entusiastas), fui convidado pelas gentilíssimas intérpretes de *O Jardim de Pierrette*, a collaborar com ellas n’um bailado feito por nós. Foi o que succedeu: O bailado não é exclusivamente meu, nem exclusivamente d’ellas; o bailado é meu e d’ellas, é nosso. Ha uma confidencia interessante sobre a origem do nosso bailado. As minhas interpretes são nem mais nem menos do que esse talentoso conjunto das meninas na cena do Jardim com que abria o 2º acto do Bailado do Encantamento. Durante o esforço o inacreditável que eu despendi com os ensaios reparei com regozijo que alguém me fazia justiça. Esse alguém eram as mais pequeninas. Foi então que me convidaram a colaborar com ellas n’um bailado que fôsse exclusivamente nosso, n’um bailado em que o publico não tivesse duvidas absolutamente nenhuma de que era apenas o nosso valor, sem intervenção estrangeira, que dominava o palco. E foi com todo o entusiasmo com que trabalhámos quotidianamente o nosso bailado feito de commum accordo. E hoje, quando alguém me pergunta se eu estou satisfeito com o meu trabalho respondo sem hesitação minima que seja: Sim senhor, estou absolutamente maravilhado com o nosso trabalho!

Há dias, depois de um ensaio de apresentação que fizemos n’um theatro de Lisboa, alguem que me veio felicitar convictamente confessou-se-me inteiramente subjugado pelo desempenho das petizas e comentou: não ha duvida que uma creança é um mundo inteiro! Então, coube-me a vez de rectificar e expliquei-lhe que que a sua

phrases poderia estar muito a par da verdade mas que, além d'isso, as minhas gentis interpretes não eram bem um symbolo de creanças, porque essas teem um valor restricto, o indubitabel valor de serem creanças, porém, as minhas eram uma excepção ao valor de creanças porque tinham além de creanças o verdadeiro valor de origem sã e completa. Eu proprio fico maravilhado quando tantas vezes penso n'este acaso, talvez unico em todos os tempos, de cinco creanças de valores tão independentes se terem encontrado n'uma intensissima vontade de accordo entre ellas e de accordo com os meus dez annos de Arte.

“Isto é o que me parece interessante revelar-lhe sobre o bailado “O Jardim da Pierrette”, com musica de Chopin e de Grieg e interpretado por D. Maria Thereza Moraes Amado, no papel de “Poeta” que lê o argumento, D. Maria Magdalena Moraes Amado, no papel de “Pierrette”, D. Maria da Conceição de Mello Breyner no de “Arlegina”, D. Maria Adelaide Soares Cardoso no de “Pierrot” e D. Maria José Soares Cardoso no de “Arlequin”.”

Como vêem estamos na vespera d'um bello acontecimento artistico. A noite de amanhã no Theatro da Trindade será notabilissima.”

39. *Diário Nacional, 23/06/1918*

“[...] Resta fallar dos “Bailados” exhibidos n'um scenario muito original e gracioso, por um bando alado de pequenitas que com vivacidade graciosa e maravilhosa intuição, dá lições de intelligente boa vontade a muitos adultos... O sr. José de Almada Negreiros, que compôz o “Jardim da Pierrette” sobre um d'esses motivos ingenuos que tanto se prestam a estas originaes manifestações d'arte, triumphou plenamente, vendo realizar com singular brilho o seu feliz pensamento.

Almada Negreiros e as suas gentis discipulas mereceram bem as enthusiasticas ovações com que foram festejadas. [...]”

40. *Ilustração Portuguesa, 1/07/1918*

Uma festa de caridade

“A sociedade elegante não esquece as vitimas da guerra. As festas de caridade, tão magnificamente organisadas, constituindo brilhantes certtams de mocidade, de

beleza, de graça, de sunptuosidade e de intelligência, cujo magistral desempenho desperta tanto interesse, patenteiam deveras a dedicação que as senhoras da nossa primeira sociedade dispensam á sorte dos nossos mutilados de guerra e á de suas familias.

No mez findo efetuaram-se no teatro de S. Luiz dois espètaculos para tão patriotico fim. E o elegante teatro revestiu-se então das galas que tantas vezes emolduraram a sala do antigo D. Amelia. Repetiu-se uma pagina da sua historia mundana, viva, brilhante, imorredoura, cheia d'aquela graça que outrora caracterisou o ambiente do salão onde, mais uma vez, o perfume da mocidade se aliou ao mais emocionante sentimento caritativo.

É que a caridade atrae, insensivelmente, espontaneamente, e por isso o S. Luiz apresentou o mais enternecedor aspèto.

Representou-se a espirituosa opereta ingleza *The girl from the Utah*, que obteve um novo exito para todos os seus interpretes e colaboradores, que já em festas anteriores, egualmente encantadoras, haviam revelado as suas admiraveis aptidões artisticas, e a quem a numerosa e seleta assistencia dispensou entusiasticas ovações.

Os córos e a orquestra, bem como o seu eximio diretor, tiveram farto quinhão n'estes justos aplausos, tendo sido bisados alguns dos mais notaveis numeros de musica. Alguns dos mutilados de guerra assistiram a estas brilhantes festas, a quem as senhoras da comissão dispensaram carinhosas atenções. *A Ilustração Portugueza* publicando as fotografias d'alguns dos numeros da graciosa opereta e dos seus interpretes, presta justa homenagem ás gentilissimas senhoras que tão humanitaria e patrioticamente se acham empenhadas em minorar a sorte das vitimas da guerra."

Anexo 5

**LIVRO DE REGISTO DAS INSTITUIÇÕES DE BENEFICENCIA
LEGALMENTE ESTABELECIDAS NO DISTRICTO DE LISBOA**

**TORRE DO TOMBO NT 640 NR 773
FÓLIOS 30verso até 33**

ASYLOS E OUTROS ESTABELECIMENTOS	
DENOMINAÇÃO E LOCALIDADE DOS ESTABELECIMENTOS	FINS E ÉPOCA DA INSTITUIÇÃO
<p>OEIRAS</p> <p>Associação Humanitaria do Corpo de Salvação Publica. Bombeiros Voluntarios de Dafundo</p>	<p>Alvará de 17=4=1916</p>
<p>2º BAIRRO</p> <p>Instituição de Assistência Lactario da Paroquia Civil de S. José</p>	<p>Alvará de aprovação de 18 de Maio de 1916</p>
<p>2º BAIRRO</p> <p>Associação de Assistencia Infantil da Paroquia Civil de S. José " Cantina Escolar</p>	<p>Alvará de aprovação de 18 de Maio de 1916</p>
<p>Cruzada das Mulheres Portuguesas</p>	<p>associação de assistencia aos que dela necessitarem por motivo da guerra com a Alemanha. Estatutos aprovados por alvará de 19 de agosto de 1916 - nº 19</p>

<p>Asylo dos Orfãos Desvalidos da Freguezia de Santa Catarina de Lisbôa Passou a denominar-se Associação Filantropica do Asylo dos Orfãos Desvalidos Passou a denominar-se Associação de Assistência Infantil Asylo dos Orfãos Desvalidos da Freguezia de Santa Catarina. Vidé f.s 9 e 28</p>	<p>Tem por fim recolher e educar creanças desvalidas= Foi fundado em 1858 Estatutos aprovados por Decreto de 6 de março de 1866. Reformados os estatutos e aprovados por alvará de 17 de maio de 1913. Nova reforma dos estatutos aprovados por alvará de 2 de abril de 1914 com o nº 198</p>
<p>Assistencia das Portuguesas ás Victimias da Guerra</p>	<p>Alvará de aprovação 10=4=1917 séde - Rua dos Fieis de Deus [ilegível]</p>
<p>3º BAIRRO</p> <p>Asylo d'[ilegível] Miranda com séde na Quinta da Mineira aos Arcos das Aguas Livres, freguezia de S. Sebastião da Pedreira</p>	<p>Alvará de aprovação de 12=4=1917</p>
<p>Asylo de N. Snrª do Carmo da Lapa séde rua da Lapa 84</p>	<p>Tem por fim ajudar [ilegível] Pobres - Estatutos aprovados por alvar[a de 7-3-917</p>
<p>4º BAIRRO</p> <p>Associação Humanitaria dos Bombeiros Voluntarios de Campo de Ourique</p>	<p>Aprovado por alvará de 3=7=1917</p>
<p>3º BAIRRO</p> <p>Sociedade Hespanhola de Beneficencia Rainha Victoria</p>	<p>Estatutos aprovados por alvara de 11=7=1917</p>
<p>2º BAIRRO</p> <p>Instituição de Beneficencia Social Caridade</p>	<p>Estatutos aprovados por alvara de 27/10/1917</p>
<p>1º BAIRRO</p> <p>Associação de Assistencia Infantil Cantina Escolar de S. Miguel</p>	<p>Aprovados os estatutos por alvara de 20 de Setembro de 1917</p>
<p>Sociedade Portuguesa da Cruz Vermelha</p>	<p>Tem estatutos aprovados por decreto de 7 de Maio de 1918 Portaria de 7-12-1909 (Dº do Governo nº279. mandando inscrever esta corporação para todos os efeitos legais nos registos das instituições de beneficencia legalmente constituídas</p>

Instituição de Beneficencia Social Caridade Em sessão de 12 de Abril de 1921 deliberou a sua extinção - Por despacho de 6 de junho de 1921 - foi aprovada a deliberação da <u>extinção</u> .	Estatutos aprovados por alvará d'este forum civil de 24 de outubro 1917 sede em
Albergaria de Lisboa	Estatutos aprovados e reformados por alvará d'este Governo Civil de 12 março 1918 Séde em Carnide
Federação dos Espiritas Portuguezes	Estatutos aprovados por Alvará d'este Gº Civil de 14 maio 1918
Associação Protetora das Florinhas de Rua	Estatutos aprovados por Alvará de 23 maio 1918 séde - Campo dos Martyres da Patria n. 108 - 1º
Sopa dos Pobres - Dr Carlos Paes - instituida por disposição testamentaria de Antonio Paes Processo arquivado com os estatutos das Instituições de assistencia	Alvará d'este Governo Civil 21 Junho 1918 administrada por Padre Antonio Correia Ferreira da Mata - Séde Rua do Seculo n.os 25 a 29 - do 3º Bairro
Sociedade Futura	Estatutos aprovados por alvará deste Governo Civil de 24 agosto 1918
Comissão Protetora dos Prisoneiros de Guerra Portuguezes	Estatutos aprovados por alvará deste Gº Civil de setembro de 1918
Associação de Beneficencia União dos Paes dos Estudantes	Estatutos aprovados por alvará deste Governo Civil de 26 setembro de 1918 séde Rua do Amparo, 82-1º-E
Associação dos Albergues Nocturnos	Estatutos aprovados por alvará d'este Governo Civil de Séde
Associação de Beneficencia O Enxoval do Recem nascido	Estatutos aprovados por alvará d'este Governo Civil de Séde

Anexo – Imagens

Bailado do Encantamento

Figs. 1 a 34



BE.1



BE.2

BE.1 - Fotografia de conjunto de intérpretes do *Bailado do Encantamento*, em frente ao Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, Lisboa, 1918. Colecção particular.

BE.2 – Fotografia de conjunto de intérpretes do *Bailado do Encantamento* publicada na *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918.



BE.3

BE.3 – Página de revista *Atlântida*, nº32, 1918



BE.4



BE.5

BE.4 – Maria da Costa de Sousa Macedo e Aires Pinto da Cunha, *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918

BE.5 - Fotografia do Grupo das Escravas, publicada pela *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918



BE.6



BE.7



BE.8

BE.6 – Fotografia de Margarida Street Caupers, revista *Atlântida*, nº32, 1918.

BE.7 – Fotografia de Margarida Street Caupers, *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918.

BE.8 - Fotografia de Maria da Luz de Mello Breyner enquanto Branca Açucena do *Bailado do Encantamento*, imagem publicada no programa do *Bailado do Encantamento* e *d'A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918

**BE.9****BE.10**

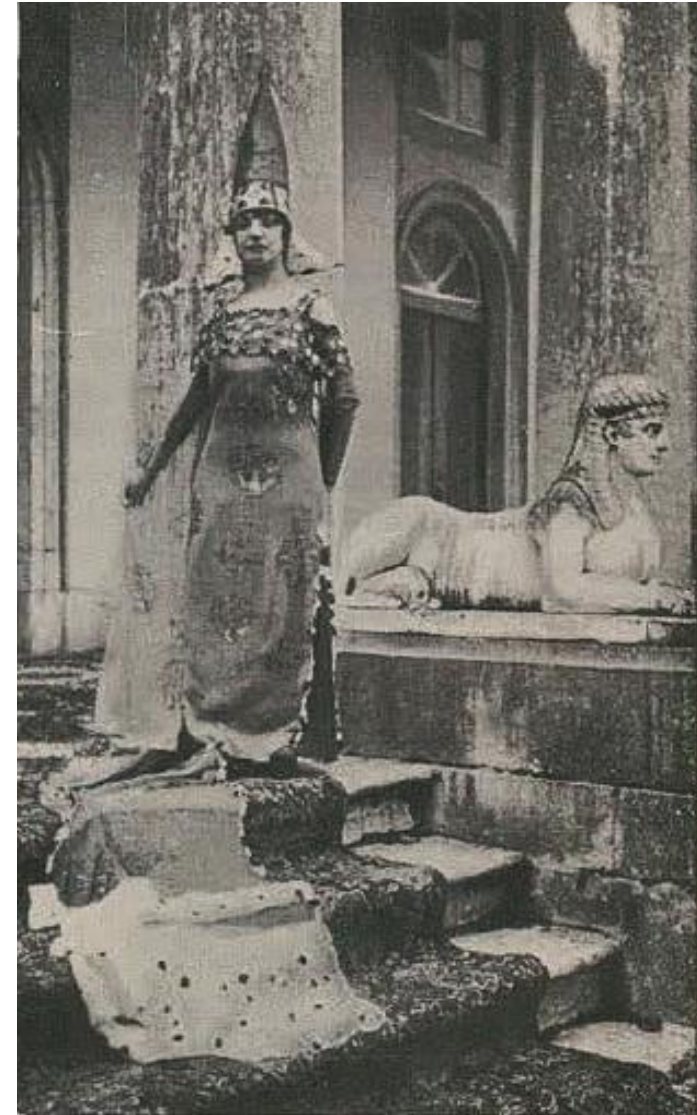
BE.9 – Falcoeiro, interpretado por Jorge Leotti. Fotografia publicada pelo jornal *O Teatro*, nº6, Maio de 1918

BE.10 - Arauto, interpretado por Francisco Manoel Cabral Metello. Fotografia publicada pelo jornal *O Teatro*, nº6, Maio de 1918



BE.11

BE.11 – Helena de Vasconcelos e Sousa como Rainha do *Bailado do Encantamento*, 1918. Escadaria do Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, em Lisboa. Coleção particular.



BE.12

BE.12 - Helena de Vasconcelos e Sousa como Rainha do *Bailado do Encantamento*, 1918. Escadaria do Teatro das Laranjeiras (actual Teatro Thalia), no Palácio das Laranjeiras, em Lisboa, *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918



BE.13



BE.14

BE.13 – Helena de Vasconcelos e Sousa enquanto Rainha do *Bailado do Encantamento*. Fotografia publicada no programa do *Bailado do Encantamento* e d’*A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918

BE.14 - Helena de Vasconcelos e Sousa enquanto Rainha do *Bailado do Encantamento*. Fotografia publicada na revista *Atlântida* nº32, 1918.



BE.15

BE.15 – A Dança da Pavana do *Bailado do Encantamento*, no jardim do Palácio das Laranjeiras, 1918. Coleção particular.



BE.16



BE.17

BE.16 - A dança dos Perfumes do *Bailado do Encantamento*, no jardim do Palácio das Laranjeiras, 1918. Coleção particular.

BE.17 - Grupo dos Perfumes, *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918

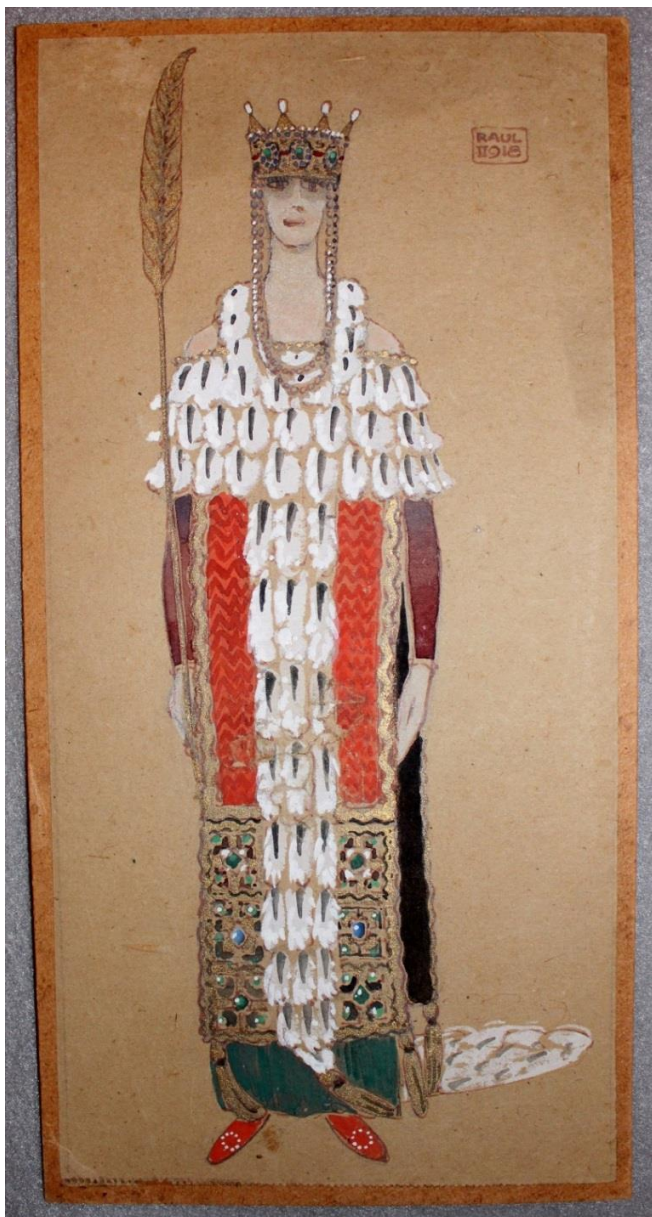


BE.18



BE.19

BE.18 – Uma tocadora de harpa, no jardim do Palácio das Laranjeiras, 1918. Coleção particular.
 BE.19 – Tocadoras de harpas, *Ilustração Portuguesa*, nº638, 13/05/1918



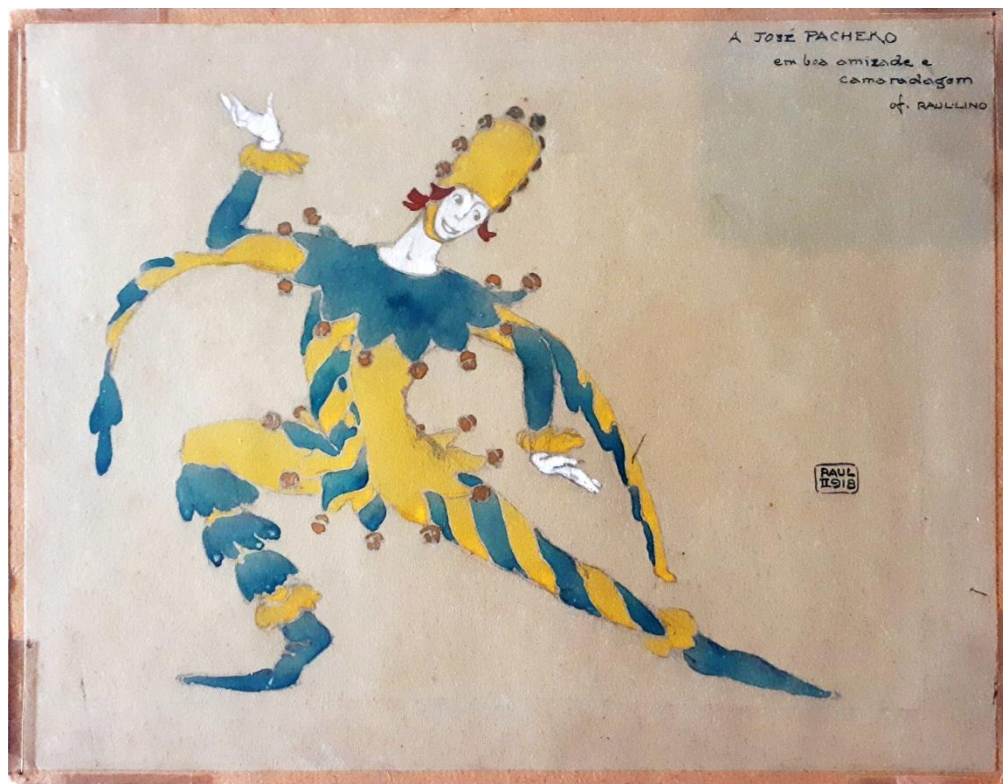
BE.20

BE.20 – Desenho de figurino para Rainha, de Raul Lino, 1918. Guache sobre cartão, 30x16cm, coleção particular.



BE.21

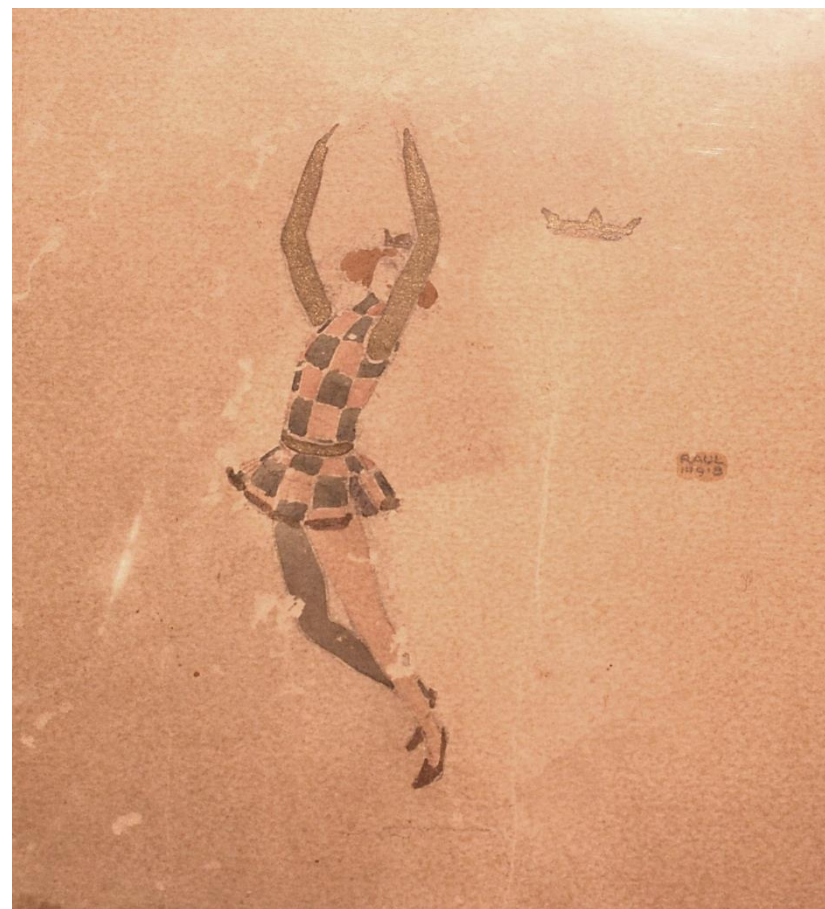
BE.21 – Desenho de figurino para Rainha, de Raul Lino, 1918. Guache sobre cartão, 26x18cm, localização desconhecida. Publicado por SANTOS 1984: 20



BE.22

BE.22 – Desenho de figurino de Bobo, de Raul Lino, 1918. Guache sobre cartão, 50x32cm, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, nº inv. MNT 204395

BE.23 – Desenho de figurino de Bobo, de Raul Lino, 1918. Guache sobre cartão, 20x19cm, coleção particular.



BE.23



BE.24

BE.24 – Desenho de figurino de Rainha, de Almada Negreiros, 1918. Tinta-da-china e aguarela, 27x18,5cm. Coleção particular. Imagem de Manuel Rosa (Documenta | Sistema Solar)



BE.25

BE.25 – Desenho de figurino de Escrava, de Almada Negreiros, 1918. Tinta-da-china e aguarela. Coleção particular.



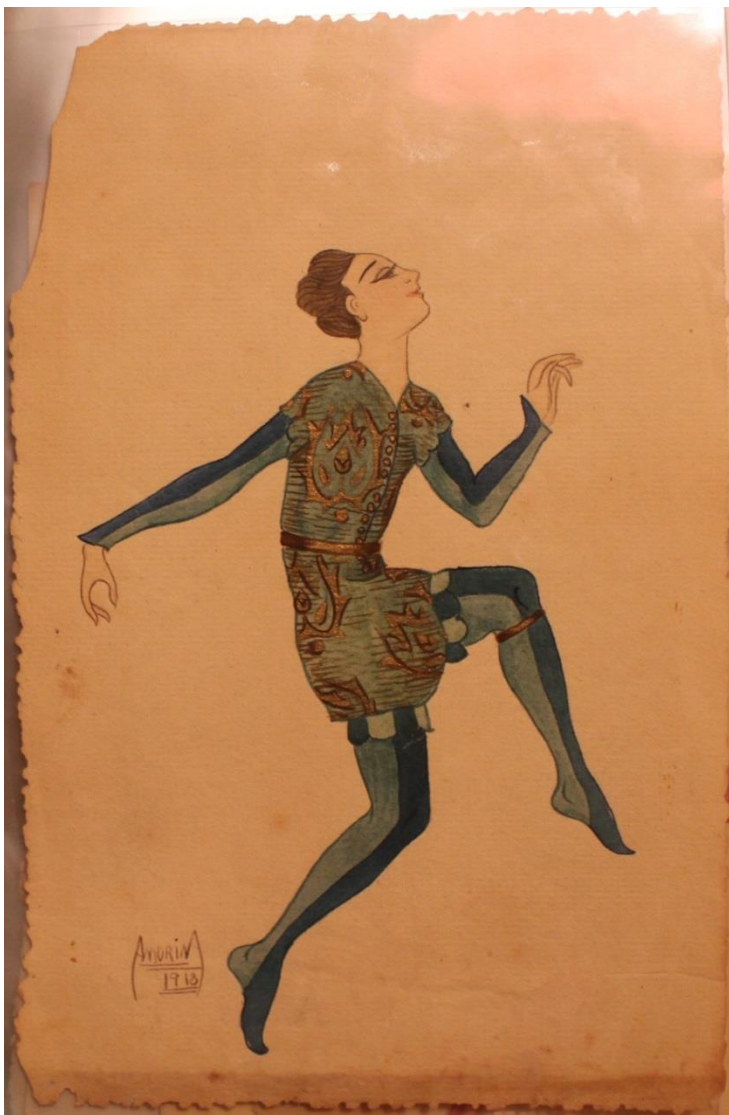
BE.26

BE.26 – Desenho de figurino de Pajem da Rainha, de Almada Negreiros, 1918. Tinta-da-china e aguarela, 27x18,5cm. Coleção particular. Imagem de Manuel Rosa (Documenta | Sistema Solar)



BE.27

BE.27 – Desenho de figurino para uma Dama da Corte (?), de Amorim, 1918. Coleção particular.



BE.28

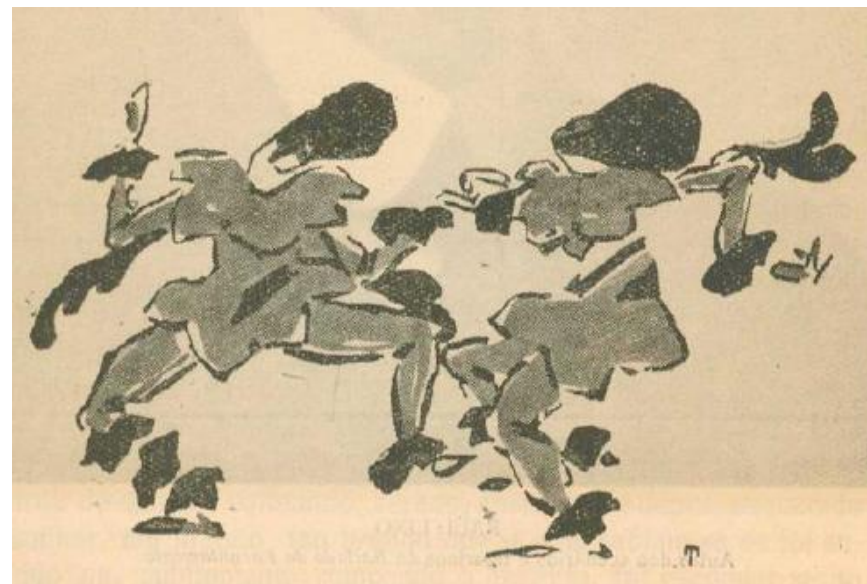


BE.29

BE.28 e BE.29 – Desenhos de figurinos para Gentishomens (?)/Pajens (?), de Amorim, 1918. Coleção particular



BE.30



BE.31



BE.32

BE.30, BE.31 e BE.32 – Croquis de Cottinelli Telmo publicados na revista *Atlântida*, nº32, 1918.



BE.33

BE.33 - Maquete do cenário do 2º acto do *Bailado do Encantamento*, de Raul Lino, 1918. Imagem reproduzida programa dos bailados *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. Coleção particular.



BE.34: Fotografia de conjunto dos intérpretes do *Bailado do Encantamento*, publicada pelo jornal *O Teatro*, nº6, Maio de 1918.

Anexo - Imagens

A Princesa dos Sapatos de Ferro

Figs. 1 a 9



PSF.1



PSF.2



PSF.3

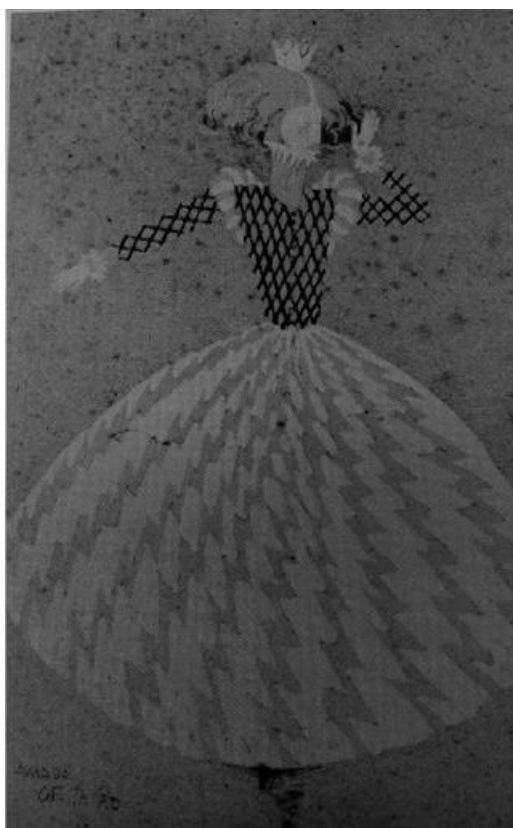
PSF.1 – Maria da Conceição de Mello Breyner como Princesa, 1918. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, nº inv. 79562

PSF.2 – Maria da Conceição de Mello Breyner como Princesa, 1918. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, nº inv. 216750

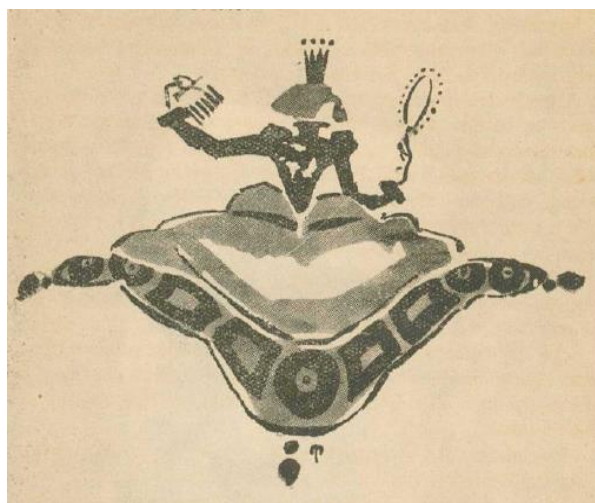
PSF.3 – Maria da Conceição de Mello Breyner como Princesa, 1918. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, nº inv. 79563



PSF.4



PSF.5



PSF.6

PSF.4 – Maria da Conceição de Mello Breyner vestida de Princesa, 1918. Imagem retirada de <https://modernismo.pt/index.php/recorte-de-imprensa/details/20/59>, consultado a 24/02/2019.

PSF.5 – Desenho de figurino de Princesa, de Almada Negreiros, 1918. Guache sobre cartão, 32x21cm, localização desconhecida. Publicado por SANTOS 1984: 22

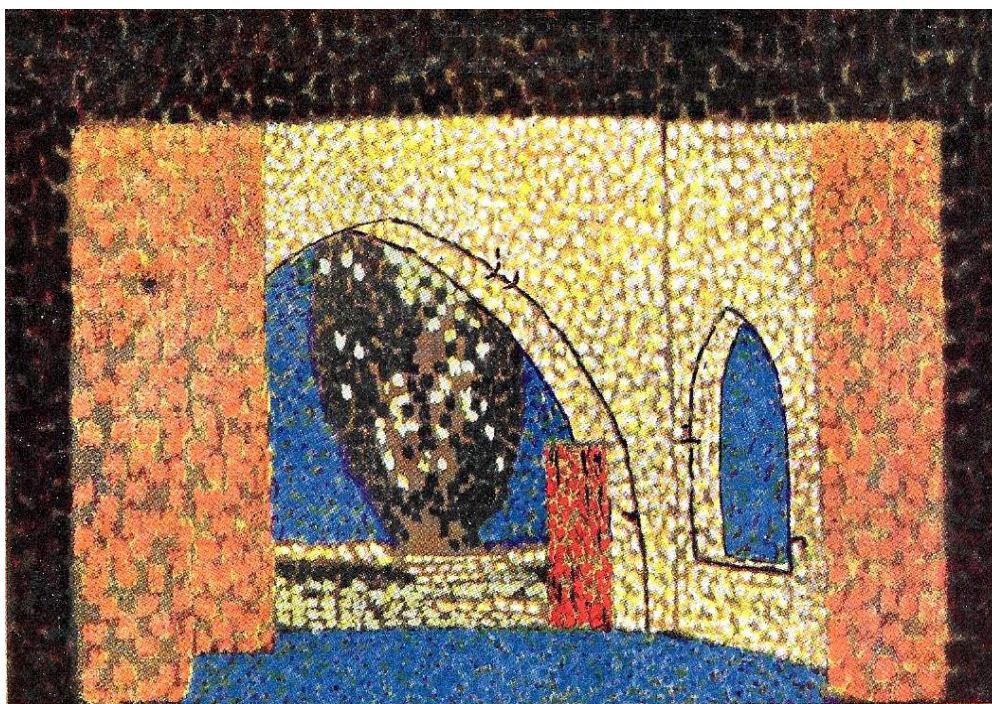
PSF.6 - Croqui da Princesa, de Cottinelli Telmo, publicado na revista *Atlântida*, nº32, 1918.



PSF.7



PSF.8



PSF.9

PSF.7 – Desenho de figurino de Diabo, de Almada Negreiros, 1918. Guache sobre cartão, 51x36cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, inv. nº DP3338. Publicado por SANTOS 2017: 178.

PSF.8 - José de Almada Negreiros como Diabo, fotografia publicada pela *Ilustração Portuguesa*, 13/05/1918.

PSF.9 - Maquete do cenário de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, José Pacheco, 1918, madeira prensada, lápis de cor, 57x77cm, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, inv. nº MNT 204396. Imagem retirada de Programa dos bailados *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, colecção particular.

Anexo – Imagens 1

Figs. 1 a 8.2.

1. A Grande Guerra (1914-1918)

No Funchal



Na quinta Pavão realizou-se no dia 24 de março uma kermesse a favor da Cruz Vermelha, promovida pela colônia inglesa e algumas damas da primeira sociedade do Funchal.

O resultado ultrapassou as melhores expectativas; tudo se reuniu para o bom êxito a que se propunha a comissão organizadora da kermesse, havendo importantes donativos, entre eles uma lancha a vapor que foi rifada, obtendo bom preço. A importante fábrica «Leão» ofereceu o produto da venda de refrescos e limonadas realisada no seu elegantissimo pavilhão.

Grupo da dança das *écharpes*, organizada pela distinta professora sr.^a D. Eugénia Itego.

O comercio fechou, concorrendo assim para que fosse maior a assistencia n'aquela aprazivel quinta.

O serviço de chá, venda de flôres, rifas, danças de creanças e mais divertimentos, tudo contribuiu para o excelente resultado obtido, sendo o seu total superior a 3:000 escudos.



Grupo de creanças da dança dos *Allados*.



Pavilhão das rifas a cargo das damas da colônia inglesa Mrs. Jones e Mrs. Snoxall; ao centro Mr. Jones, proprietário do Bela Vista Hotel.



Pavilhão de doces e rifas a cargo de Miss Reids, vendo-se ao centro o sr. William Reids, proprietário do Reids-Palace-Hotel.—(Cliches dos distintos fotografos M. O. Perestrelo & Filhos).

Fig. 1 - Página de *Ilustração Portuguesa*, nº 531, 24/04/1916



Fig. 3 – Fotografias que retratam os actores Palmira Bastos, Luisa Satanela e Fernando Pereira publicadas na *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917.



Fig. 4 – Fotografias das várias barracas que tomaram parte na festa e publicadas na *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917. Na legenda que acompanha as fotografias pode ler-se uma breve descrição das mesmas: “1. Barraca do Teatro da Trindade, onde, sob a direcção da ilustre atriz Tereza Taveira, se viam todas as atrizes e alguns dos principais actores do mesmo teatro. 2. Barraca do Teatro Avenida, vendo-se ao centro a ilustre actriz Palmira Bastos, tendo á direita a graciosa atriz Satanela, e

vendo-se encostado ao balcão o grande ator José Ricardo e á esquerda d'este o inteligente empresario do Eden, sr. Teixeira Marques. 3. Barraca do Ginasio, ocupando o centro a ilustre atriz Maria Matos, tendo á direita seu marido o talentoso Mendonça de Carvalho. 4. Bombeiros Voluntarios Lisbonenses, que tanto brilho imprimiram á festa, em que tomaram parte de uma forma tão distinta como dedicada.”



Fig. 5 – Fotografia da barraca do Teatro República publicada na *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917. Na legenda que acompanha a fotografia pode ler-se: “A barraca do Teatro Republica, onde vendiam todos os artistas que entram na revista Lisboa Amada, que tão excepcional successo promete fazer, vendo-se á esquerda da 2ª coluna o sr. Augusto Gomes, um dos activos e inteligentes empresarios da companhia de verão do mesmo teatro, e a meio do intervalo das duas colunas o outro empresario, o distinto actor Jorge Grave.”



Fig. 6 - Fotografia da barraca do Teatro Éden publicada na *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917. Na legenda que acompanha a fotografia pode ler-se: “A Barraca do Eden, engraçada improvisação do espirituoso actor Nascimento Fernandes, parodiando aquela casa de espectaculos tão querida do publico.”



Fig. 7

Fig. 7 - Banca das Madrinhas de Guerra na Festa da Flor. Fotografia publicada na *Ilustração Portuguesa*, nº590, 11/06/1917. Na legenda que acompanha a fotografia pode ler-se “Barraca das «Madrinhas de Guerra», onde a provisão de flôres era admiravel, fornecidas pela sr^a condessa de Burnay, sendo a venda organizada de uma forma encantadora pelas sr^{as} D. Sofia Burnay de Melo Breyner, ilustre presidente, e marquiza de Castelo Melhor, acompanhadas de suas gentilissimas filhas, de madame Baltazar Cabral e outras damas da nossa aristocracia.”



"A Pavana Real" — D. direita para a esquerda: As sr.^{as} D. Sara Mudat, D. Olivia Moreira d'Almeida, D. Adriana Ramos Pinto da Costa, D. Laura Leite e os srs. Antonio Cabem, Fernando d'Almeida, David Coimbra e João Archer.

Um Sessão d'Arte no Porto

O teatro Gil Vicente, ao Palacio de Cristal, realiso-se ultimamente um sessão d'arte, promovido por uma comissão de senhoras da Assistencia das Portuguezas ás Vítimas da Guerra. Foi mais uma festa brilhantissima a reunir a outras pelas mesmas senhoras realisadas, como a «Venda da flor» e a «Feira do Palacio», em que a generosa alma feminina mais uma vez fez germinar as flores purissimas da sua graça e do seu sentimento.

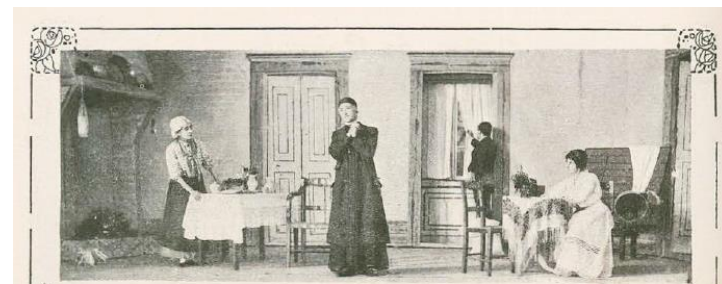
Foram escolhidas para o encantador serão obras e passagens dos escritores e poetas que hoje mais abrilhantam as letras portuguezas, como Correia d'Oliveira, Marcelino de Mesquita, Guerra Junqueiro e Rodrigo de Beça e Melo, encenados e teatralizados pela sr.^a D. Albertina de Artayett Mota, espirito culto e refinado temperamento artistico, e pelos srs. d'rs. Campos Monteiro e Pacheco de Miranda, o primeiro um poeta distintissimo e o segundo um medico illustre e um apaixonado cultor da arte de declamação.

No trabalho de interpretação colaboraram, com muito brilho, as sr.^{as} D. Guilhermina de Araujo, D. Sara Mudat e D. Maria Amelia Crispiniano da Fonseca e

os srs. Diogo de S. Romão, barão de S. Lazaro, José de Carvalho e José Marcel Teixeira Lopes. Contribuíram ainda para o realce da festa, com a parte musical, os inspirados compositores Luiz Costa e Fernando Moutinho.

A parte literaria d'este magnifico espectáculo foi constituída pela scena caracteristica da vida aristocratica do principio do seculo findo, do dr. Beça de Melo, *A Pavana Real*, o *Auto do Busio*, de Marcelino de Mesquita, o *Auto do Ano Novo* de Correia d'Oliveira, e o excerto *Oremus* da *Oração á Luz*, de Guerra Junqueiro. Fechou o serau com a rerepresentação d'uma deliciosa fantasia, o «Baillado das Estrelas», que obteve, como todos os outros numeros, extraordinario agrado.

Na simpatica festa, que deixou as mais li-songeiras impressões, colaboraram ainda com a sua mocidade, com a sua formosura e com o esplendor das suas riquissimas *toilettes* outras muitas sen'oras da primeira sociedade portuense, que assim contribuíram dedicadamen e para a obra humanitaria e patriótica da assistencia ás vitimas da guerra.



"Auto do Ano Novo," de Antonio Correia d'Oliveira. — Interpretes: D. Guilhermina d'Araujo (Tereza), D. Sara Mudat (Maria), barão de S. Lazaro (Jofior), José Marcel Teixeira Lopes (João).



"BAILADO DAS ESTRELAS." — As sr.^{as} D. Adriana Ramos Pinto da Costa, D. Caellida de Magalhães Bastos, D. Carlolina Pereira da Costa, Julia, D. Ema d'Araujo Andrade, D. Eliza Marques, D. Estela Teixeira de Mota, D. Maria Caellida Cabem, D. Maria Emilia Guimarães, D. Maria Irene Figueira de Andrade, D. Maria Joaquina Cabem, D. Maria Virginia Teixeira Rodo, D. Virginia d'Artyett Andrade e as senhoras Camilla Bannan Kloia, Maria Joana Bannan Kloia, Maria José Figueira d'Andrade e Maria Mercedes Teixeira da Rode.



"Oremus, da Oração á Luz, de Guerra Junqueiro. — Interpretes: A sr.^a D. Maria Amelia Crispiniano da Fonseca e o sr. José de Carvalho.

Fig. 8.1.

Fig. 8.2.

Anexo – Imagens 2

Figs. 1 a 33

2. A Dança na viragem para o século XX



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1 - Retrato de Isadora Duncan a dançar, c.1904. Sovfoto/Universal Images Group/REX/Shutterstock.com. Imagem retirada de <https://cdn.britannica.com/46/82646-050-F3253B62.jpg>, consultado a 23/02/2019.

Fig. 2 - Retrato de Isadora Duncan a dançar, de Arnold Genthe, c.1915-1923, 10x13cm. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., nº inv. LC-G432-0958-COPY (vd# 14236). Imagem retirada de <https://www.loc.gov/pictures/resource/agc.7a09881/>, consultado a 23/02/2019.



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 3 - Retrato de Sent M'ahesa a dançar em trajes "orientalistas", de Hanns Holdt, c.1928. Imagem retirada de [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sent_M%27ahesa_\(aka_Elsa_von_Carlberg\)_by_Hanns_Holdt.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sent_M%27ahesa_(aka_Elsa_von_Carlberg)_by_Hanns_Holdt.jpg), consultado a 24/02/2019.

Fig. 4 - Retrato de Tórtola Valencia em trajes "orientalistas", publicado na revista espanhola *Caras y Caretas*, 1915. Imagem retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_T%C3%B3rtola_Valencia#/media/File:Tortola_Valencia_india.png, consultado a 24/02/2019.

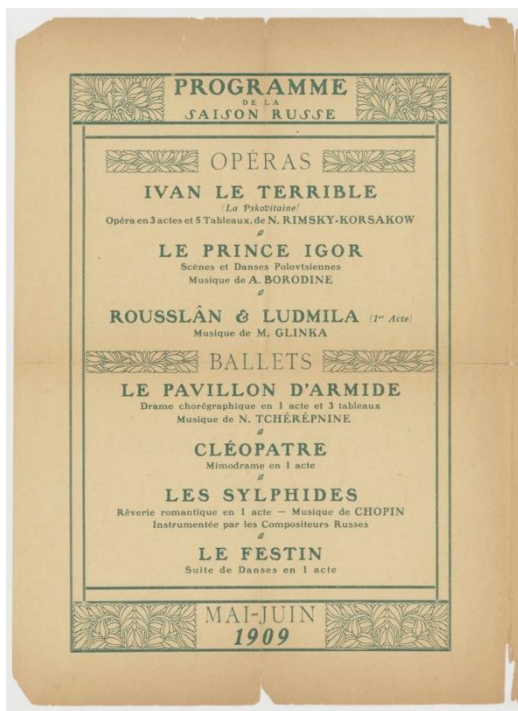


Fig. 5

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Fig. 6



Fig. 7

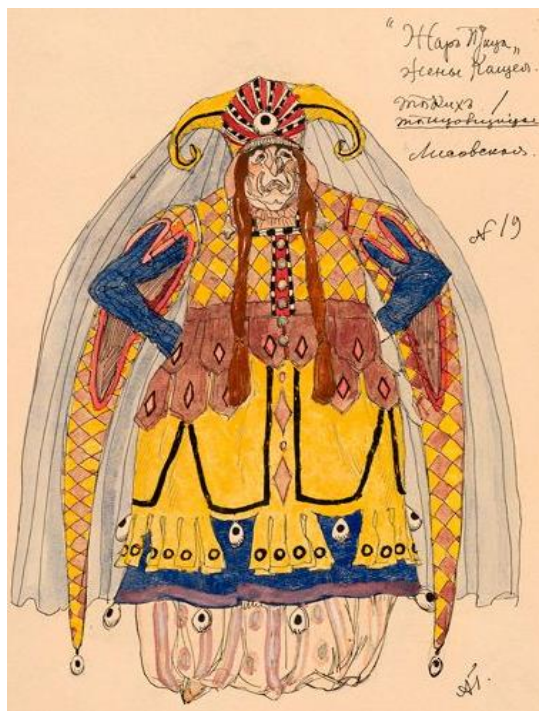


Fig. 8

Fig. 5 - Página do programa da Saison Russe de 1909. Imagem retirada de <http://www.bnf.fr>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 6 – Desenho de figurino de Léon Bakst para *L'Oiseau de Feu*, 1910. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 7 – Desenho de figurino de Léon Bakst para *L'Oiseau de Feu*, 1910. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 8 – Desenho de figurino de Aleksandr Golovin para *L'Oiseau de Feu*, 1910. Imagem retirada de <https://www.liveinternet.ru/users/spbmaks/post295417478/>, consultado a 24/02/2019.



Fig. 9



Fig. 10

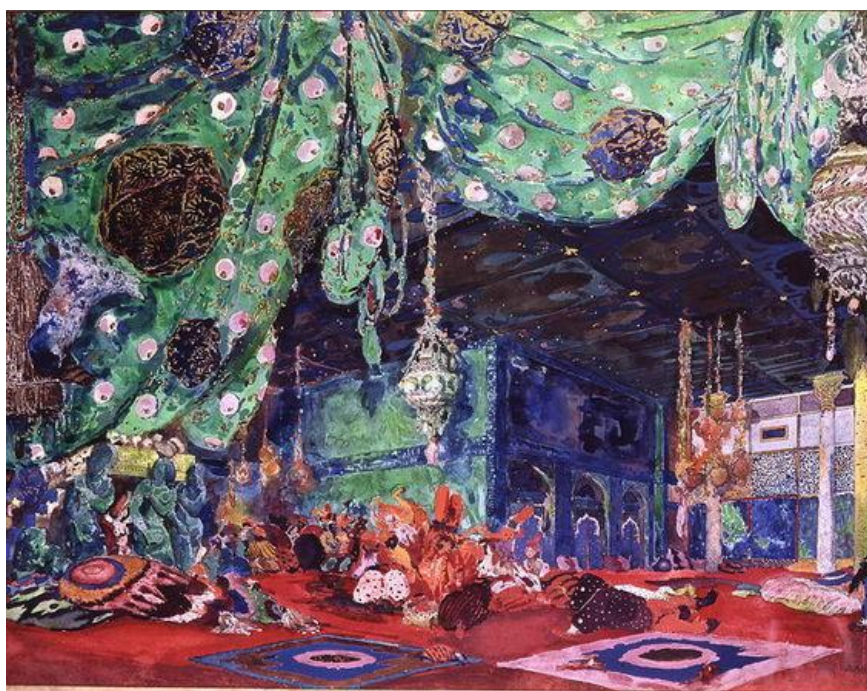


Fig. 11

Fig. 9 - Página do programa da Saison Russe de 1909. Imagem retirada de <http://www.bnf.fr>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 10 - Mikhail Fokine e Vera Fokine em *Schéhérazade*, 1910. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 11 - Cenário de Léon Bakst para *Schéhérazade*, 1910. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

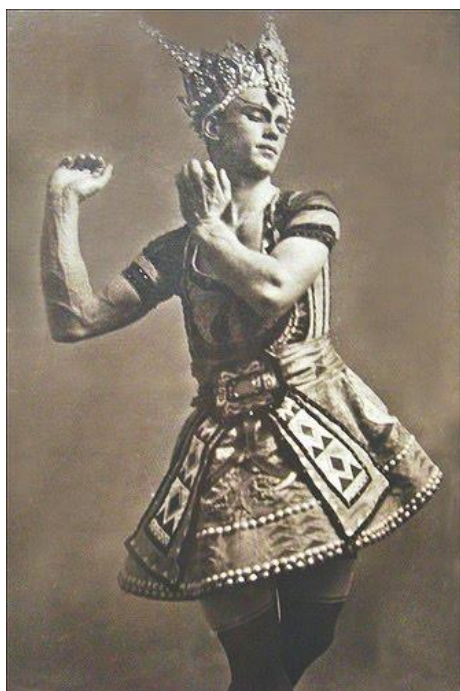


Fig. 12

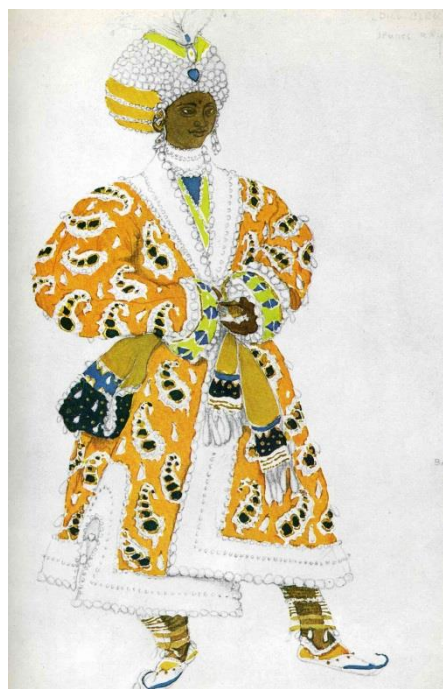


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 12 – O bailarino Nijinsky no bailado *Le Dieu Bleu*, 1912. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 13 – Desenho de figurino de Léon Bakst para *Le Dieu Bleu*, 1912. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 14 – Figurino de Henri Matisse para o bailado *Le Chant du Rossignol*, 1920. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 15 - Figurino de Henri Matisse para o bailado *Le Chant du Rossignol*, 1920. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Fig. 16 – Cenário de Benois para *Petručka*, 1911. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 17 – Desenhos de figurinos de Benois para *Petručka*. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 18 – Nijinsky em *Petručka*, 1911. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.



Fig. 19



Fig. 20

Fig. 19 – Bailarinos em *Contes Russes*, 1917. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 20 – Cenário de Natalia Goncharova para *Contes Russes*, 1917. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

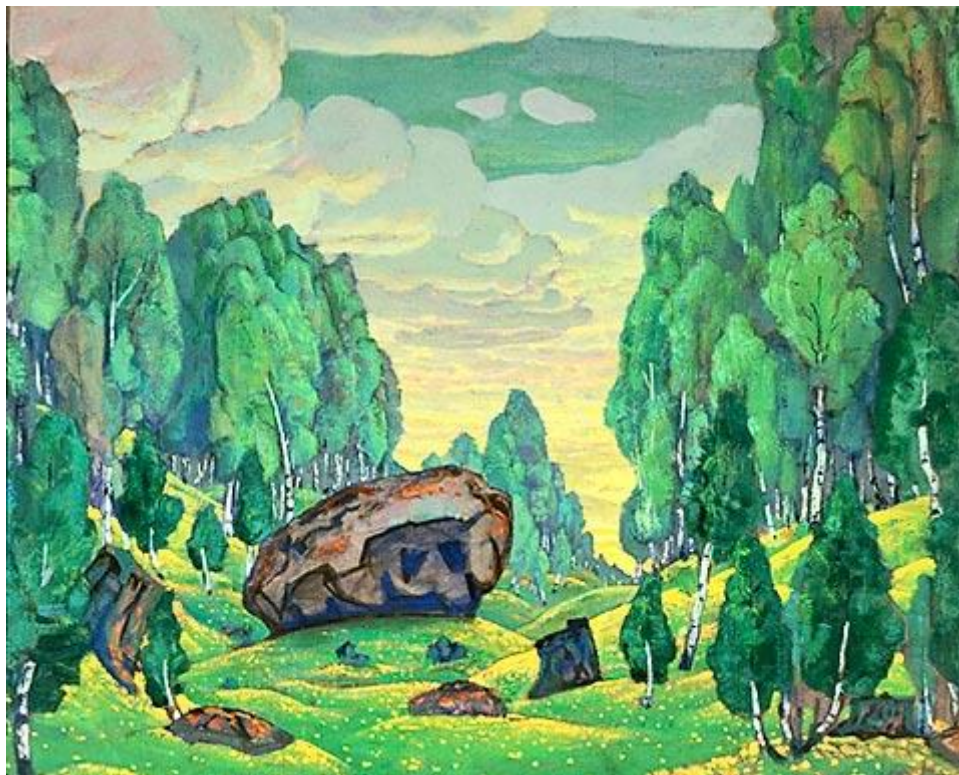


Fig. 21



Fig. 22

Fig. 21 – Cenário de Roerich para *Le Sacre du Printemps*, 1913. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 22 – Bailarinos de *Le Sacre du Printemps*, 1913. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.



Fig. 23



Fig. 24

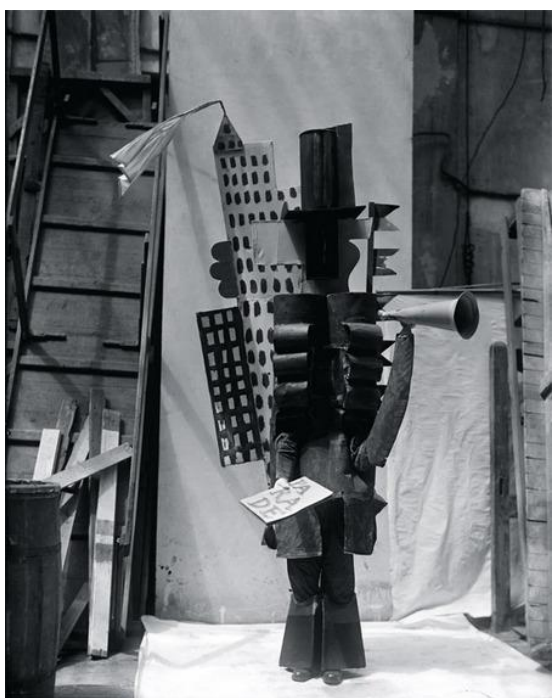


Fig. 25



Fig. 26

Fig. 23 – Vaslav Nijinsky como Fauno em *L'après-midi d'un faune*, 1912. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 24 – Vaslav Nijinsky como Fauno em *L'après-midi d'un faune*, 1912. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 25 – Figurino de Pablo Picasso para personagem em *Parade*, 1917. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.

Fig. 26 – Figurinos de Giorgio de Chirico para *Le Bal*, 1929. Imagem retirada de <http://theredlist.com>, consultado a 25/06/2017.



Fig. 27



Fig. 28

Fig. 27 - Retrato de estúdio de Almada Negreiros, de Vitoriano Braga, c.1920, 13x18cm. Direcção Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica, Lisboa, nº inv. 120.000.031. Imagem retirada de <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=1®PAG=50&CRITERIO=vitoriano+braga&IDFOTO=113441>, consultado a 23/02/2019.

Fig. 28 - Retrato de estúdio de Almada Negreiros, de Vitoriano Braga, c.1920. Direcção Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica, Lisboa, nº inv. 0120.000.027. Imagem retirada de <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=2®PAG=50&CRITERIO=vitoriano+braga&IDFOTO=82593>, consultado a 23/02/2019.



Fig. 29

Fig. 29 - Casamento do príncipe francês Robert de Broglie com a Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa, 1926. Negativo, vidro, p/b, 9x12 cm, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, cód. ref: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0001/0054A, Empresa Pública Jornal *O Século*, Álbuns Gerais n.º 1, doc. 54A. Imagem retirada de <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1203772>, consultado a 23/02/1019.



Fig. 30

Fig.30 – “Uma Festa Elegante”, in *Ilustração Portuguesa*, nº528, 3/04/1916



Fig. 31

Fig. 31 – Fotografia de crianças vestindo figurinos para danças gregas, Palácio das Laranjeiras, Lisboa (?), Abril de 1910 (?). Coleção particular.

7 DE MARÇO DE 1916

O SONHO DA PRINCESA NA ROSA

MUSICA DE **Ruy Coelho**

MISE-EN-SCÈNE DE **ALMADA NEGREIROS**

ARGUMENTO

A PRINCESA VEM ENTRANDO COM AS SVAS AIAS PRECEDIDA DE DOIS PAGENS QUE ESPALHAM PETALAS DE ROSAS PELOS TAPÈTES E QUEVIMAM PERFMES.

A PRINCESA SENTA-SE NO DIVAN E AS AIAS AJV-DAM-LHE A TOILETTE

D EPOIS DE PROMPTA MANDA ENTRAR A BAILADEIRA.

E NTRA A BAILADEIRA COM VENIAS E REVERENCIAS.

E M SEGVIDA COMEÇA A DANÇA E TODAS TOMAM A CADENCIA DA BAILADEIRA.

A PRINCESA ORDENA A BAILADEIRA QUE LHE ENSINE A LINDA DANÇA

E A BAILADEIRA DANÇA COM A PRINCESA.

D EPOIS COM AS AIAS E A SEGVIR BAILAM OS PAGENS

A PRINCESA DONA HELENA DA SILVEIRA DE VASCONCELLOS E SOVSA A BAILADEIRA DONA MARIA EMILIA CALHEIROS. PRIMEIRA AIA DONA THEREZA DE MELLO BREYNER. SEGVDA AIA DONA MARIA VILHENA. TOCADORA DE LYRA DONA HELENA VITERBO. AS PREFERIDAS DONA MARIA DE SERPA DONA MARIA EMILIA DA SILVEIRA DE VASCONCELLOS E SOVSA DONA ANNA TELES DA SILVA DONA LVZ DE MELLO BREYNER DONA MARIA GENOVEVA CYRILLO MACHADO DONA MARIA FRANCISCA CASTELLO BRANCO DONA GVILHERMINA E DONA MARIA DE VASCONCELLOS E SOVSA E DONA MARGARIDA FERREIRA PINTO DOIS PAGENS DONA ISABEL E DONA MARIA DA CONCEIÇÃO DE MELLO BREYNER.

O UVE-SE SÓ UMA HARPA.

D E REPENTE COMEÇAM OS SINOS FORA E O CORTEJO FECHADO PELO PRINCESA VAI SAINDO LENTAMENTE. **FIM.**

PARA:

PIANNO

HARPA

PRIMEIRO VIOLINO

SEGVDO VIOLINO

PRIMEIRA FLAVTA

SEGVDA FLAVTA (FLAVTIM)

E VIOLONCELLO.

Typ. da Papelaria Progresso - R. Ouro, 155

Fig. 32

Fig. 32 – Argumento de bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, datado de 7/03/1916. Colecção particular.



Fig. 33

Fig. 33 – Figurino para 2º Assassino de bailado *A Lenda d'Ignez* (nunca realizado), 1918. Guache sobre papel, 28x22cm. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nº inv. DP180. Publicado por SANTOS 2017: 178.

Anexo – Imagens 3

Figs. 1 a 11

3. Os bailados de São Carlos

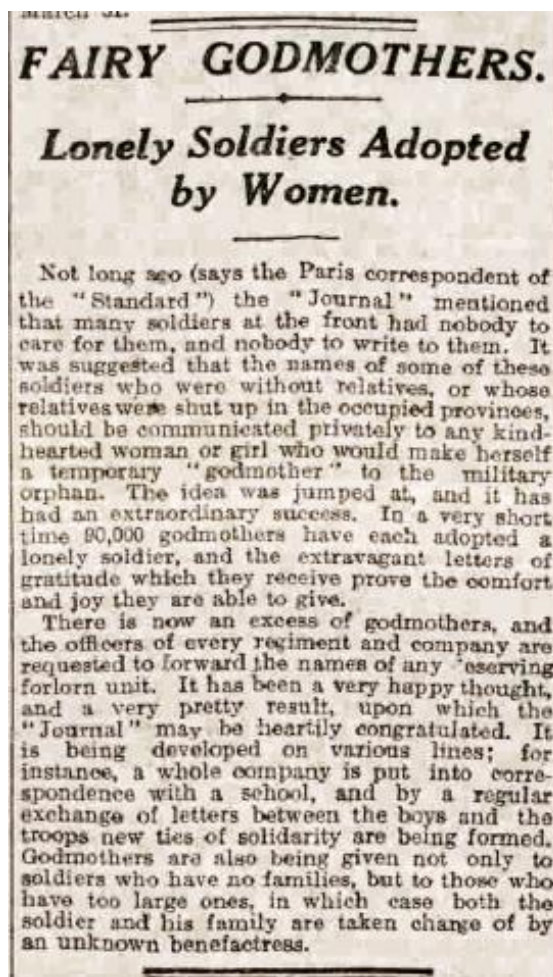


Fig. 1 – O jornal *Manchester Evening News* dá notícia da relação estabelecida entre as madrinhas ("fairy godmothers") e os soldados britânicos, 6/04/1915. Imagem retirada de <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000272/19150406/049/0003>, consultado a 5/03/2019



Fig. 2.1.

Titubea alvoroçado; mostra-se tímido como os animaes que passaram de repente das trevas para a luz; as suas calças de gaze d'ouro scintilam como peixes tocados pelo sol.

Zobeida será o seu par!... E, então, realison-se uma grande festa. Os pares, estreitamente enlaçados, rodam pelas alcáfitas e almofadões, mordendo-se com franezi!...

E a um signal de Zobeida, desencadeou-se uma loucura geral, trepidante vertiginosa, extenuadora; e o negrito bronzeado saltava... e os seus magníficos saltos dominavam o frenético delírio!... E, então, apresentou-se o sultão!... Vinha com o seu irmão o Schah Zemon que, suspeitando qualquer coisa de anormal, o obrigou a retroceder e regressar ao harem.

De começo, os freneticos, entregues a uma orgia cega, não repararam na sua terrivel presença estupefacta; mas logo duas odaliscas o viram e espalhou-se o medo, prendendo todos como o fogo nos palheiros. E, então, houve uma grande matança de negros, de mulheres e de eunucos! Cabeças truncadas rolaram pelos degraus: o eunuco-mór foi degolado por quatro janizaros generam as odaliscas e o negrito bronzeado, sorprendido por detraz d'um perfumador, recebeu um golpe de cemitarra em plena testa e expirou entre violentos espasmos, como um arco que se parte devido a excessiva tensão! E, então, reinou um grande silencio no harem, posto que todos os culpados tivessem sido castigados, e só Zobeida vivia ainda!... E succedeu que o sultão comovido pelas ferventes supplicas e protestos d'amor, ia para lhe perdoar, quando o seu irmão tropeçou com o cadaver do negrito bronzeado!... Então, o sultão, possuído de repente, d'uma colera furiosa, deu ordem para matar a sua favorita; mas ella, afastando os janizaros, atravessou o coração com um fino estilete e exalou o derranciro suspiro, não junto do amante, como se poderia prever, mas aos pés do seu amo e senhor. E o sultão, teve uma profunda impressão de isolamento e soluçou, cobrindo a cara com as mãos!...

E assim termina *Scheherazade*, a magia do inconsequente, da inquietação e do irreparavel!...

Fig. 2.2.

RIBEIRO & SILVA Tailleurs
CASA DOS ARCOS - Rua Augusta
Suprema Elegancia
Tecidos variadíssimos para fatos de homens, senhoras e crianças
Modelos de PAQUIN - PREVOST - BOYER - DRECOLL - ETC

ARGUMENTOS

Scheherazade

O sultão Shariar, ataviado e armado pelos seus eunucos, e semelhante a um resplandecente faisão, rodeado de galinhas pedigonhas, debicando a sua plumagem, deixa as suas esposas para partir para a guerra. As trombetas chamam-no, repercutem. Zobeida, sua favorita, suporta mal uma tão cruel vivuez, e cae soluçando, sobre os montões de coxins.

O harem fica sem amo. Em seguida, as vivazes odaliscas correm dum para o outro lado, espreitando, bisbilhotando e inspecionando até nos recantos mais afastados; calcando *babuchas*, atacando os corpinhos de muselina pondo pó de arroz e dando uma pincelada de *khul* nas sobrancelhas e outra de carmin nos labios, supplicam ao eunuco-mór que lhes abra as trez portas azues cuja imensa chave d'ouro lhe pende do cinturão, ao que elle nega com tibia decisão que se converte em medo... Mas se as caricias o não decidem a ceder, as ofertas subornam-no.

Cada um dos negros encontra a sua sultã, mas Zobeida permanece só. Nesse momento, o velho eunuco titubea, a responsabilidade prende-o; mas o gesto imperioso da sua ama hipnotisa-o, e abre a terceira porta. E assim como Zobeida se distingue entre as odaliscas, o seu joven negro deve tambem distinguir-se entre os outros negros, visto que entrou só e o seu traje distingu-o dos outros. Ri-se, e, ao ri-se, os seus dentes claros illuminam-lhe a cara bronzeada.

Fig. 2.3.

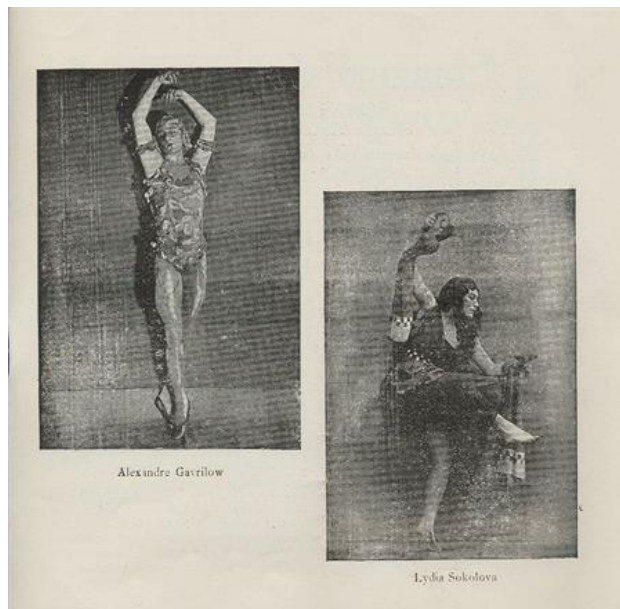


Fig. 2.4.

Le Festin

HOPAK: — Musica de Moussorgsky. — Dança de M. Michel Fokine, M. Kremnev, Madam^e Chabelska, Mademoiselles Kuchouba, Nemtchinova, Zaleska, Sumarokova, MM. Oumansky, Pianovsky, Iazvinski, Statkevitch.

PAVANE: — Dança composta por Leonide Massine. — Musica de Gabriel Fauré. — Costumes de José Maria Sert. — Scenario de Carlos Socrate. Dames da corte: Madames Sokolova, Klepmentovitch. Gentilhomens da corte: M.M. Massine, Woickowski. La Naime: Mademoiselle Antonova.

OISEAU D'OR: — Passo a dois classico composto por Marino Pépita. — Musica de Tchakowsky. — Costumes de Bakst.

L'Oiseau d'Or..... Lydia Lopoukova
Le Prince..... Stanislaw Idzikowski

DANSE DES BOUFFONS: — Musica de M. Tcherepine. — Dança de M. Michel Fokine MM. Kremnev, Burman, Voizikovsky, Novak, Ochimovsky.

Carnaval

Scena romantica. Musica de Ricardo Schumana, instrumentada por Rimsky-Korsakoff, Lwow e Tcherepine. Coreografia de M. Fokine. Decoração e vestuario de L. Bakst.

Colombine..... Melle. Lydia Lopoukova
Chierina..... Mme Lubow Tchernievska
Papillon..... Melle. Alexandra Wasilewska
Ariquin..... « Radima
Pierrot..... M. Stanislaw Idzikowski
Eusebius..... « Maximilian Statkevitch
Pantalon..... « Leonide Massine
Florestan..... « Enrico Cecchetti
..... « Mieczyslaw Pianowski

Valsa Nobre: Madames Klementowitch, Nemtchinova, Zaleska, Kastrowska, Siawiska, Sumarokova; MM. Burman, Nowak, Kaweki, Umansky, Kostrowkoj, Herman.

Phillistinos: Madames Sumarokova, A. Masgani, MM. Masgani, Pavloff.

Mestros: MM. Enrique Estela, Henri Defosse.
Regisseur general: M. Serge Grigorieff.
Regisseur: N. Krennell.
Chefe machinista: M. Tchaussowsky.

Fig. 2.5.



Fig. 2.6.

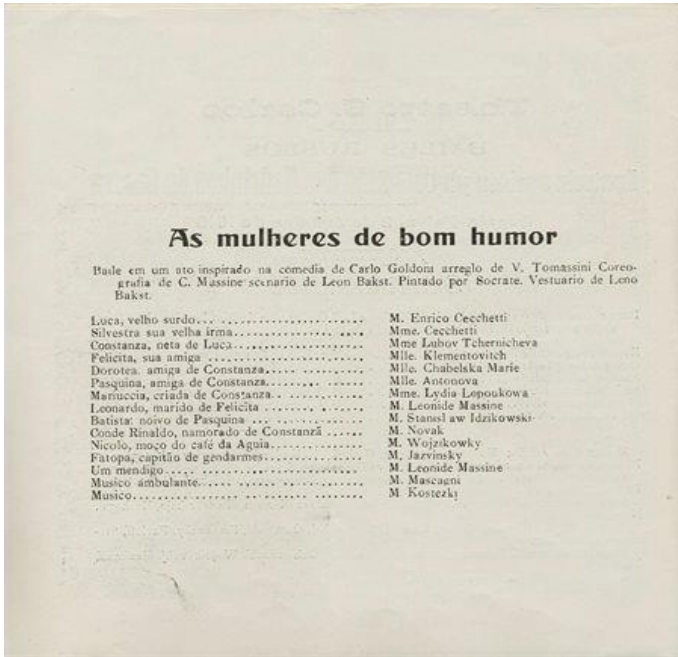


Fig. 2.7.

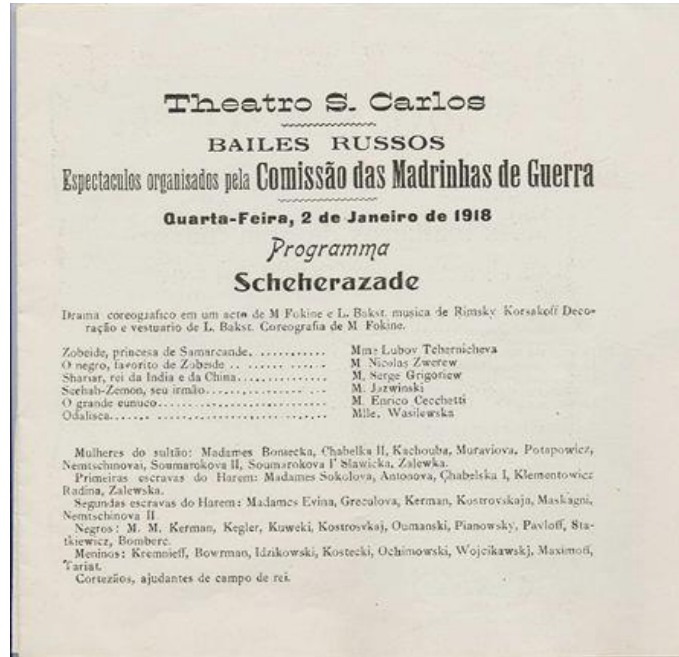


Fig. 2.8.

Figs. 2.1. a 2.8. – Páginas do programa dos espectáculos dos Ballets Russes no Teatro de São Carlos, organizados pela “Comissão das Madrinhas de Guerra”, em Janeiro de 1918. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, nº inv. MNT 214010.



Fig. 3 – Pormenor de mosaico que representa a imperatriz Teodora. Basílica de San Vitale, Ravena, Itália. Imagem retirada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Mosaic_of_Theodora_-_Basilica_San_Vitale_%28Ravenna%2C_Italy%29.jpg, consultado a 18/02/2019.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 – Conjunto em metal, seda e algodão desenhado por Paul Poiret para a sua festa temática 1002ª Noite, em 1911. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1983.8a, b. Imagem retirada de <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1983.8a,b/>, consultado a 18/02/2019.

Fig. 5 – Desenho de figurino para *Soleil de Nuit*, de Mikhail Larionov, 1915. Imagem retirada de <https://www.wikiart.org/en/mikhail-larionov/costume-design-for-soleil-de-nuit-1915>, consultado a 10/03/2019.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 6 – Figurino de Soldado para o bailado *Chout*, desenhado por Mikhail Larionov, 1921. Victoria and Albert Museum, Londres. Imagem retirada de <https://culturespectator.com/2013/08/10/diaghilev-and-the-ballet-russes-at-the-nga-until-the-6th-october/>, consultado dia 18/02/2019.

Fig. 7 – Figurinos de Ladrões para o bailado *Daphnis et Chloé*, desenhado por Léon Bakst, 1912. Victoria and Albert Museum, Londres, museum no. S.508&A, B-1979; S.639&A, B, 635&A, C-1980. Imagem retirada de <https://www.vam.ac.uk/articles/diaghilev-and-the-ballets-russes>, consultado a 18/02/2019.

Fig. 8 – Desenho de figurino para *Cleópatra*, de Sonia Delaunay, 1918. Aguarela, grafite e tinta metálica sobre papel. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 2007.49.36. Imagem retirada de <https://i.pinimg.com/originals/ef/83/23/ef8323017dec7146117cb7c180797849.jpg>, consultado a 18/02/2019.

Fig. 9 – Figurino de Cleópatra, de Sonia Delaunay, 1918. Seda, lantejoulas, espelho, missangas, fio de lã, linha metálica, lamé. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Imagem retirada de <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/diaghilev-brochure.pdf>, consultado a 18/02/2019.

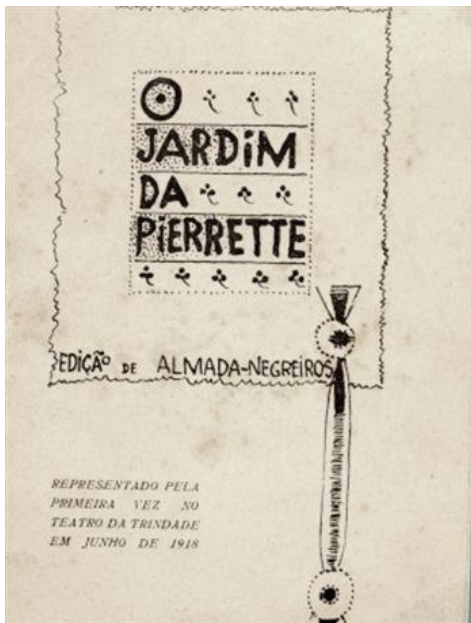


Fig. 10.1.

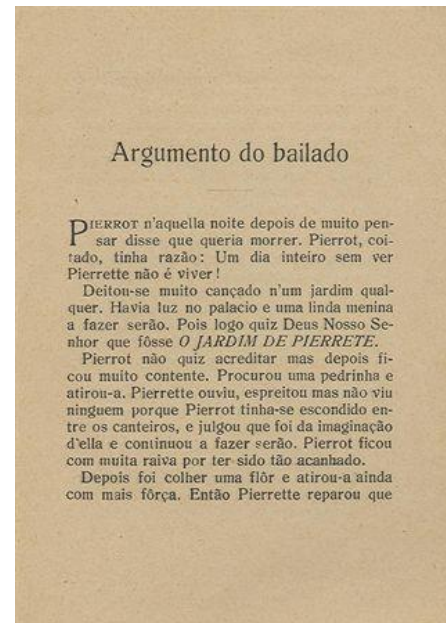


Fig. 10.2.

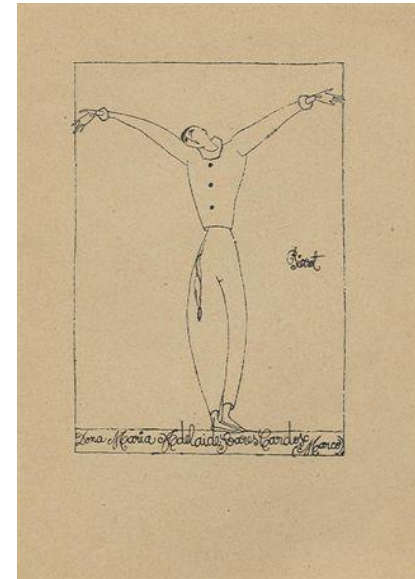


Fig. 10.3.

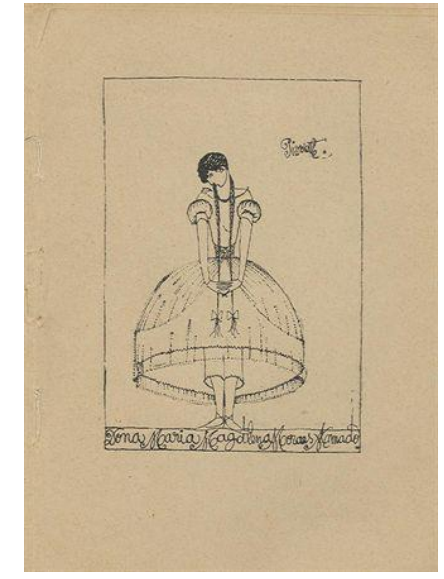


Fig. 10.4.



Fig. 11

Figs. 10.1. a 10.6. – Páginas do argumento *O Jardim da Pierrette*, em edição de autor de Almada Negreiros, 1918. Litografia. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, nº inv. MNT 61589.

Fig. 11 – Fotografia de intérpretes d'*O Jardim da Pierrette*, 1918. Coleção particular.

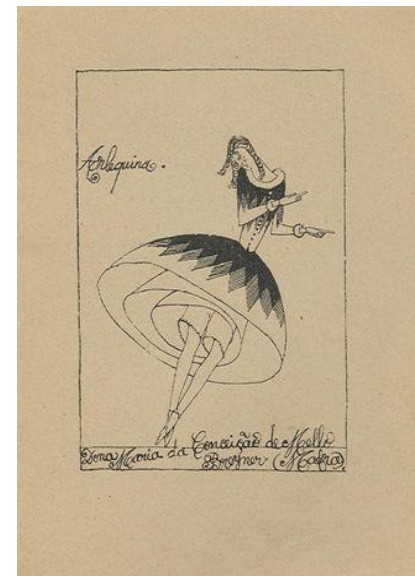


Fig. 10.5.

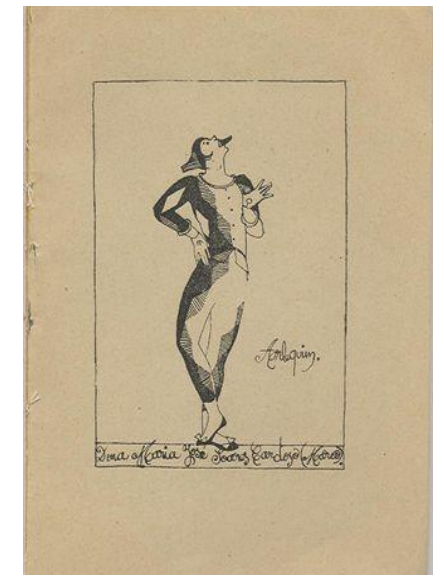


Fig. 10.6.