

O E S S E N C I A L S O B R E

# Os Ballets Russes em Lisboa

Maria João Castro

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

O E S S E N C I A L   S O B R E

# Os Ballets Russes em Lisboa



O E S S E N C I A L S O B R E

# Os Ballets Russes em Lisboa

Maria João Castro



# Índice

- 7 **Prólogo**
- 9 **Uma companhia russa**
- 21 **Derivações plásticas**
- 31 **Modelo mundialmente reproduzido**
- 37 **Temporada nacional**
- 57 **O legado**
- 67 **Reportório dançado Coliseu/São Carlos**
- 75 **Participantes e colaboradores em Lisboa**
- 79 **Memórias da companhia em Portugal**
- 97 **Cronologia da trupe na capital**
- 99 **Imagens portuguesas**
- 111 **Bibliografia seleccionada**
- 113 **Catálogos**



# Prólogo

O primeiro centenário da apresentação dos Ballets Russes em Lisboa (2017) é o pretexto desta publicação cujo objetivo é dar a conhecer a estada na capital portuguesa de uma das companhias de dança (e de arte) mais importantes do século XX, o modelo a partir do qual a maior parte das formações da arte de Terpsícore naquele século se constituíram.

A permanência dos Bailados Russos em Lisboa entre dezembro de 1917 e março de 1918 coincidiu com um dos períodos mais sombrios da sua história: em plena Primeira Guerra Mundial não havia espaço de manobra para a apresentação dos espetáculos da trupe russa na maior parte dos palcos da Europa. Para além disso, os espetáculos na capital portuguesa ocorreram em condições difíceis: o golpe de Estado de Sidónio Pais e a consequente instabilidade política na capital fizeram adiar a estreia nacional e o público não estaria na melhor disposição para os acolher. No final da temporada

lisboeta, a falta de contratos internacionais fez com que a companhia fosse forçada a arrastar a sua permanência em Lisboa, subsistindo em circunstâncias adversas.

Maria João Castro

## Uma companhia russa

Nos primeiros anos do século xx, a Rússia atravessou uma enorme efervescência social e política, prenúncio da revolução de 1917, que se refletiu na vida artística e cultural, e que viria a dar origem a uma vanguarda que condicionaria a cultura do seu tempo. A agitação social de São Petersburgo foi acompanhada por uma nova vaga estética que foi posteriormente apreciada a partir de Paris para o mundo, como expoente maior da arte de Terpsícore: os Ballets Russes. Esse momento fundador determinou o papel da dança no século xx, adquirindo uma dimensão aurática que cedo foi vivida como um imperativo. Para que tal desígnio se realizasse, em muito contribuíram os dois centros artísticos de São Petersburgo: a Escola Imperial e o Teatro Mariinsky, que havia décadas formavam e exibiam os seus bailarinos com grande êxito. Tendo apurado ao longo de decénios a técnica francesa e o virtuosismo italiano, os mestres juntaram-lhe a riqueza do folclore nacional, convertendo o bailado

na excelsa arte russa do início do século xx. Depois, um público instruído e um mecenas sólido — o próprio czar — ajudaram a sedimentar a escola imperial de bailado, fazendo com que a dança ganhasse proeminência entre as demais artes.

Foi dentro deste universo balético que se escolheram alguns dos melhores artistas que integrariam a futura trupe diaghileviana dos Ballets Russes. Sob a direção de Serge Diaghilev (1872-1929), a sua *Saison Russe* inaugurou em Paris em 1909; mas o caminho fora já encetado alguns anos antes, quando o empresário agrupara, à sua volta, intelectuais e artistas que dariam corpo a uma publicação de notável dimensão, cujos colaboradores viriam a constituir o «núcleo duro» dos Ballets Russes: a revista *Mir Iskusstva — O Mundo da Arte*. O significado de tal publicação é duplo: por um lado, eleger-se-ia como estandarte do seu programa a renovação artística da cena russa — que seria o gérmen de muitos dos bailados de vanguarda da companhia russa —, por outro, não deixou de reiterar uma vertente mais tradicionalista que influenciaria, por exemplo, Alexandre Benois nos cenários e os figurinos dos Ballets Russes para *Le Pavillon d'Armide* (1909), no qual era patente o seu apreço pela arte do século XVIII russo; Léon Bakst a apreciar o classicismo grego nele se inspirando para *Narcisse*, *Daphius*, *Faune*. Foi sobretudo uma certa redescoberta orientalizante previamente ensaiada em *O Mundo da Arte* que estimulou a criação de peças como *Shéhérazade* e *Les Orientales* (ambos de 1910), exemplos que testam a pesquisa artística e a variedade de temáticas que a revista infundiu. O grupo formado em torno da revista organizou

uma série de exposições nacionais e internacionais que fomentaram um intercâmbio cultural, seja levando ao conhecimento no estrangeiro desta arte, seja trazendo ao público russo as novas tendências impressionista e simbolista. O magazine constituiu assim um importante polo aglutinador de diferentes tendências estéticas da viragem do século, de difusão artística procedente da chamada «Idade da Prata», que ofereceu um microcosmo da sociedade e da produção cultural e artística de então. Anos mais tarde, o próprio Serge Diaghilev denominaria o grupo de «laboratório artístico», reconhecendo a ascendência deste nas suas ações subsequentes. A publicação teve uma consequência importantíssima no rumo futuro de Diaghilev; foi a partir da sua atividade na revista que, em 1899, foi convidado para trabalhar no Teatro Imperial da Ópera e do Ballet — o Mariinsky — ligando-se ao mundo da dança e vinculando-se a uma arte de que jamais se afastaria. A sua primeira missão institucional foi a de publicar o *Anuário dos Teatros Imperiais* de 1899/1900, inaugurando uma etapa na história da edição russa. A sua edição do *Anuário* oferecia não só uma grande qualidade de ilustrações, como uma diversidade do conteúdo até então alheia ao grafismo russo e que espelharia a influência direta de *O Mundo da Arte*. Acima de tudo, possibilitou a Diaghilev conhecer e privar com o universo do bailado, contactando com professores, diretores, bailarinos e coreógrafos que, em breve, viriam a ser convidados para integrar os Ballets Russes.

Em 1900, e depois da incursão nos Teatros Imperiais, Diaghilev visitou a Exposição Universal de Paris e entre 1901 e 1902 permaneceu quase todo o tempo no estrangeiro, delegando as suas funções

de direção da revista em Alexandre Benois e Dmitry Filosofov. Em 1904, a Rússia entrava em guerra com o Japão e, na senda do conflito, Diaghilev teve dificuldades em angariar os financiamentos necessários para a manutenção da revista. Em simultâneo, a tensão na sociedade russa agravava-se, eclodindo em 1905 no chamado «Domingo Sangrento», e através da derrota na guerra com o Japão, duas ações que vieram confinar o universo cultural, imobilizando qualquer compromisso artístico. A instabilidade política, que se vivia na altura, levaria Serge Diaghilev a redirecionar a sua atividade e a decidir investir os seus esforços fora do país. Apesar de desfrutar de uma curta vida (seis anos), *O Mundo da Arte* reforçou o seu estatuto na sociedade russa e permitiu-lhe preparar novos voos, nomeadamente no que respeita à sua progressiva inflexão rumo ao bailado.

A partir de 1906, Diaghilev empenhou-se em divulgar as artes do seu país em Paris, através de eventos que funcionaram como montra da arte eslava, permitindo-lhe construir um percurso sólido como agente dinamizador de «exportação cultural». Logo nesse ano de 1906, Diaghilev expôs, no Salão de Outono de Paris, a maior quantidade de obras russas que o Ocidente já vira: 750 obras de vários colecionadores, espalhadas por doze salas do Grand Palais, numa mostra que resumia dois séculos de pintura e escultura russas, parte da qual havia sido apresentada na exposição que organizara no Palácio Tauride um ano antes. Diaghilev trazia não só a obra dos pintores consagrados, como algumas criações dos novos artistas russos, que Paris desconhecia e que foram exibidas nas restantes

salas do Grand Palais, contando-se entre eles os nomes de Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Serge Sudeikine e Nikolai Sapunov.

A exposição russa de 1906 foi muito bem recebida e com a ajuda de um crescente número de personalidades que canalizaram parte das suas fortunas para o apoio artístico, os propósitos de Diaghilev desenvolveram-se tendo organizado nessa mesma cidade, em 1907, uma série de *Cinco Concertos Históricos* de música russa, onde seriam ouvidas obras de Mikhail Glinka, Alexander Scriabin, Alexander Borodin, Milij Balakirev e Modest Mussorgsky, contando ainda com a presença de Rimsky-Korsakov.

No ano seguinte, 1908, foi a vez de Diaghilev levar a Paris as óperas *Boris Godunov*, de *Modest Mussorgsky*, e *Ivan O Terrível*, cantadas por Feodor Chaliapine, Dimitrij Smirvov, George Baklanov e Vasili Semenovitch Sharonov e tendo Alexandre Benois como diretor artístico.

Apesar do sucesso parisiense destas temporadas culturais, Diaghilev permanecia uma figura controversa no seio da sociedade russa, ainda que gozando de um notório apoio imperial. E foi certamente por saber que poderia contar com um renovado assentimento por parte do czar que, nesse mesmo ano de 1908, o empresário delineou um novo projeto. Reunindo-se com o núcleo de artistas russos seus conhecidos — que vinham já dos tempos do *Mir Iskusstva* — e aproveitando os conhecimentos que fizera aquando do seu trabalho nos Teatros Imperiais, Diaghilev preparou uma nova temporada que, desta vez, lhe permitiria mostrar o bailado.

Em 1909 parte do apoio imperial ser-lhe-ia retirado devido a querelas com a escolha dos bailarinos

para a primeira *Saison*, nomeadamente quando preferira Mathilde Kschessinska — uma paixão do czar Nicolau II — como cabeça de cartaz. Sem o mecenato imperial, e apesar de possuir autorização do soberano para dispor dos bailarinos da Escola Imperial, Diaghilev viu-se obrigado a socorrer-se de amigos e influentes empresários parisienses (como foi o caso de Gabriel Astruc) para patrocinar a sua temporada balética na capital francesa. Diaghilev procurou desde o início da Companhia o apoio de um grande número de personalidades que canalizaram parte das suas fortunas para o apoio artístico. Foram na realidade os patronos quem ajudaram a efetivar todo o seu projeto: um conjunto de pessoas que lhe ofereciam não só a sua proteção e a sua amizade, mas também os indispensáveis fundos financeiros o que constituiu um inestimável auxílio para a concretização do programa. Misia Sert, a condessa de Greffulhe, bem como a princesa de Polignac, são apenas algumas das figuras da elite aristocrática e intelectual de que Diaghilev se rodeou e através da qual conseguiu patrocínios sempre que foram necessários. Para o empresário, este público (e o seu apoio) era bastante importante e entende-se porquê. Até D. Manuel II (já no exílio) se encontrava «entre os devotos dos Ballets Russes» nas suas temporadas londrinas; em Monte Carlo, manteve-se a aura de privilégio que abraçava os Ballets Russes, por entre galas e festas principescas que perfaziam toda uma classe elitista. Numa primeira fase, esta pequena elite de aristocratas, e depois, intelectuais e artistas deram o seu aval ao projeto; depois a mudança de configuração das audiências foi-se gradualmente diversificando e à elite inicial juntou-se em breve todo um conjunto de diplomatas, embaixadores, oficiais, comerciantes e financeiros,

que partilharam as plateias com os estrangeiros de passagem por Paris. Posteriormente, um público mais abrangente constituiu uma audiência heterogênea que durante vinte anos apoiou as atividades dos Ballets Russes. Diaghilev não só transformou a própria concepção balética como criou um público fiel que viria a acarinhá-lo e o desenvolvimento do bailado moderno.

Antes porém de surgirem as adversidades com o czar, um cartaz da autoria de Valentin Serov, que foi afixado a 19 de maio de 1909 no Teatro do Châtelet em Paris. Nele se lia:



*Saison Russe, Opéra et Ballet*

© N I M P R E N S A  
N A C I O N A L

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

A primeira temporada foi um sucesso. A *Saison Russe* mostrou uma técnica de dança que seguia a linha do bailado imperial de São Petersburgo, exibindo um virtuosismo que agradou à plateia parisiense. Porém, a novidade residia na unidade do espetáculo, na fusão entre música, dança, coreografia, cenários e figurinos, que confluíam num novo sentido plástico. E foi isto que impressionou o público francês: a arte dos bailarinos russos posta ao serviço de uma renovada concepção cénica que os conquistou.

As raízes encontravam-se nas primeiras gerações de artistas de 1900, que haviam estabelecido novas conceptualizações da arte e, conseqüentemente, da dança. No ano de estreia dos Ballets Russes, em Paris em 1909, Wassily Kandinsky começara já a questionar a arte com as primeiras produções abstratas, juntando-se-lhe Marcel Duchamp em 1913, com os seus primeiros *ready-made*, e Kasimir Malevitch no mesmo ano com *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*, enquanto Pablo Picasso e Georges Braque exibiam as suas primeiras obras cubistas. No que se refere à arte de Terpsícore, Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis haviam já dado os primeiros passos na criação de uma dança bem distante do bailado clássico. A Rússia recebera mesmo Duncan em 1904/1905 e depois, em 1908: da primeira vez, a americana assistira a aulas na Escola Imperial, conhecendo Diaghilev e chegando mesmo a fazer uma apresentação da sua dança livre que exerceu grande influência em Michel Fokine, o primeiro coreógrafo dos Ballets Russes.

A companhia apresentada em 1909 e 1910 veio a ser designada Ballets Russes de Serge Diaghilev, a partir da terceira temporada de 1911, tendo ficado,

por fim, apenas conhecida como Ballets Russes. Seria a trupe diaghileviana a romper com as convenções coreográficas e dramáticas em diferentes graus, nomeadamente na adoção do bailado num ato, no foco de atenção no bailarino, e que permitiu uma coerência formal e dramática que levou a uma nova interpretação do corpo e do movimento. Isto significou que a companhia de Diaghilev pôde realizar uma nova poética, confiando as suas produções a uma renovada geração de artistas. Até então, a génese do bailado encontrava-se confinada dentro de um modelo rígido, onde cada parte era entregue a um conjunto de criadores que não dialogavam entre si: os pintores de cena faziam o seu trabalho, enquanto os figurinos eram idealizados por outro profissional e assim sucessivamente. Era, obviamente, impossível conseguir uma coerência plástica da obra e o empresário russo, ao quebrar essa tradição, converteu a coesão artística num traço comum a todas as suas produções, ou seja, fez convergir cenários, figurinos, história, música e coreografia sob uma única assinatura: a sua.

À *la longue*, a revolução introduzida pela *Saison Russe* de Diaghilev, impulsionaria uma vanguarda que não se confinaria apenas à dança (coreografia, cenografia) mas que iria redimensionar a composição musical e as artes plásticas, influenciando a própria arte contemporânea. Isso significou que, a partir do projeto diaghileviano, a dança se tornaria numa arte com identidade própria – independente da ópera a que sempre estivera associada.

Esta «reconcentração» artística constituiu a característica primordial das obras da companhia, permitindo o estabelecimento da «reunião» de

algumas artes, já gizada na *Gesamtkunstwerk* wagneriana; é nesse sentido que merece ser apontado o estudo de Guillermo de Osma Sert, em *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*: a obra refere que «Diaghilev, ao dar aos artistas que consigo trabalharam liberdade criativa, reservou para si o papel de unificador da obra de arte total, que converteu numa criação independente e numa forma de arte autónoma». Isto fez com que a mítica *Gesamtkunstwerk* wagneriana se cumprisse, não na ópera mas numa arte até então menor — a dança —, como se constata nas palavras de um dos intervenientes dos Ballets Russes, Léon Bakst, que, logo na primeira temporada dos Ballets Russes no Châtelet, diria: «O nosso ballet é a síntese de todas as formas de artes existentes».

Uma das grandes ironias da história dos Ballets Russes foi nunca terem atuado na Rússia. Sabe-se que Diaghilev encetou diligências para exhibir a sua companhia em São Petersburgo, no Narodny Dom; mas o teatro ardeu em janeiro de 1912, inviabilizando a presença da trupe em solo natal. Apesar de alguns dos bailados apresentados na primeira temporada parisiense terem tido a sua estreia no palco do Mariinsky, as obras posteriores só foram exibidas nos palcos russos décadas depois da sua *première* francesa. O significado de tal ação fez com que os Ballets Russes constituíssem uma novidade para os próprios russos, uma vez que o que se fazia nos palcos nacionais era bem diferente da arrojada proposta diaghileviana. Muitos autores acharam mesmo que Diaghilev distorcera e estragara a essência da dança clássica. Claro que as críticas vinham da russa soviética, considerando

Diaghilev um mau promotor da cultura nacional, achando-a demasiado exótica, e por isso distante de refletir a essência nacional. Aliás, o próprio Anatoly Lunacharsky, futuro Comissário para o Esclarecimento da URSS, ofereceu aos russos uma leitura pessoal, uma vez que residira em Paris entre 1913 e 1917 e se sentara na primeira fila de cada temporada diaghileviana. Inicialmente escreveu artigos favoráveis mas após a Revolução passou a considerar que as produções dos Ballets Russes eram criticáveis por várias razões, nomeadamente pelas exorbitâncias gastas nas produções e pelo desfiguramento da própria arte russa; daí não ser de estranhar que a influência dos Ballets Russes na sua terra natal só acontecesse por repercussão do peso que tiveram no próprio Ocidente.

Reforçando-se assim o paradoxo de ter a trupe diaghileviana sido um acontecimento parisiense, europeu e americano que jamais pisou os palcos russos, é importante não esquecer que todos os bailarinos fundadores da companhia saíram dos Teatros Imperiais, e que a comitiva que a envolvia era de início exclusivamente russa. Por isso mesmo, não se deve tentar avaliar os seus objetivos através de um ponto de vista apenas ocidental; o próprio Diaghilev referiu-se a este legado russo como sendo «o nacionalismo inconsciente do sangue». Deste modo se entende que, quando em 1916 perguntaram ao empresário onde os Ballets Russes tinham ido buscar a sua fonte de inspiração, ele tenha respondido: «À arte popular e depois construímos sobre esse princípio». O que ele queria dizer era que o seu grupo havia sido estruturado sob a égide do teatro imperial russo, que, juntamente com ele-

mentos folclórico-exóticos, constituía a identidade aglutinadora da alma nacional. É claro que esse reportório foi depois usado como uma espécie de «propaganda» externa de uma Rússia czarista que se extinguiria em 1917.

Ao longo dos seus vinte anos, a companhia atravessaria várias fases de evolução: num primeiro tempo (de 1909 a 1914), os Ballets Russes construíram obras coreográficas de influência romântica como *Les Sylphides* (1909), *Giselle* (1910), *Le Lac des cygnes* (1911) e *Sleeping Princess* (1921), bem como mergulharam na tradição folclórica russa que reproduzia uma certa atmosfera exótica como se denota em *L'Oiseau de feu* (1910) e *Petrouchka* (1911), mergulhando numa ascendência orientalizante de que são exemplos *Cléopâtre* (1909), *Shéhérazade*, *Les Orientales* (1910) e *Le Dieu bleu* (1912). Num segundo tempo (1914-1923), a trupe reproduziria as conquistas das vanguardas europeias, e de que são exemplos *Parade* (1917) — nitidamente cubista; *Le Pas d'acier* (1927) — sem dúvida construtivista e *Le Bal* (1929) que apresenta figurinos que ecoam mistérios surrealistas; e, finalmente, numa terceira fase (1924-1929), a companhia revisitaria nalgumas obras a fórmula «clássica», como em *Apollon Musagète* (1928).

A grande parada artística dos Ballets Russes chegaria ao fim no verão de 1929: em vésperas da grande crise económica mundial e prelúdio de novas diásporas, Diaghilev morreria na sua adorada Veneza; a companhia não iria resistir à morte do empresário e os seus artistas seguiriam o seu próprio caminho, não deixando, porém, de continuar a influenciar a arte do seu tempo.

## Derivações plásticas

A ligação da dança com as artes visuais acentuou-se com o campo de exploração aberto pelos Ballets Russes. Como visto anteriormente, o projeto diaghileviano foi arquitetado não por profissionais do bailado mas sim por um conjunto de estetas e artistas plásticos para quem a essência do espetáculo decorria da ascendência de uma visão nitidamente pictórica. Isso significou que o tema deixara de ser o mais importante, uma vez que o que se tornara essencial era o «tom», o tratamento plástico e estético que se dava à obra balética. Para isso, Diaghilev rodeou-se de todo um vasto conjunto de indivíduos que em diversos campos trabalharam para o seu objetivo comum. Coreógrafos, compositores, figurinistas, cenógrafos, libretistas e outros, reuniram-se num mesmo propósito, tornando os Ballets Russes no grande desfile artístico do século xx. Se a nível coreográfico a companhia revelou um conjunto de coreógrafos que produziu uma arte segundo novos

pressupostos (como Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska, Balanchine e Lifar), a nível musical um rol de autores compuseram de propósito para os seus bailados, como foi o caso de Stravinsky, Ravel, Debussy, Satie, Falla, Milhaud e Prokofiev.

Como já referido, a produção de cenários, figurinos, cortinas e acessórios era habitualmente entregue a pintores de cena e figurinistas profissionais, que se cingiram a um conjunto de convenções, traduzindo-se muitas vezes numa incoerência entre os elementos de cada bailado e o seu suporte cénico. Porém, Diaghilev, ao converter as várias componentes do bailado sob uma mesma assinatura, permitiu criar uma coerência artística de grande eficácia visual. Isso significou que se abarcou uma gama de elementos criativos que transformaram o espaço da dança num lugar privilegiado para uma criação artística autónoma; daí a afirmação de Guillermo de Osma de que «foi a partir dos Ballets Russes, que a cenografia teatral se converteu numa criação independente, numa forma de arte autónoma».

Diaghilev começou por recrutar os seus amigos – Alexandre Benois e Léon Bakst – para delinearem o projeto das suas *Saisons Russes*, quer a nível de cenários, quer a nível de figurinos. Graças a eles, o pintor teve no teatro um papel ativo através de uma interpretação mais pessoal e livre da dimensão teatral, destacando assim os próprios bailados. A Alexandre Benois encomendou os cenários e/ou os figurinos para *Le Pavillon d'Armide* e *Les Sylphides* (ambas de 1909), *Giselle* (1910) e *Petrouchka* (1911); Léon Bakst foi encarregue da cenografia e/ou figurinos para *Cléopâtre*

(1909), *Le Carnaval, L'Oiseau de feu e Shéhérazade* (todos de 1910), *Le Spectre de la rose e Narcisse* (ambos de 1911), *Le Dieu bleu, Thamar, Daphnis et Chloe e L'après-midi d'un faune* (todos de 1912), *Jeux* (1913), *La Légende de Joseph e Les Papillons* (ambos de 1914), *Les Femmes de bonne humeur* (1917) e, finalmente, *Sleeping Princess* (1921). Benois e Bakst partilhavam ainda os figurinos de *Le Festin*, de 1909, que tinha cenários de Konstantin Korovin, ainda que outros compatriotas seus se lhe juntassem ao longo dos anos futuros, em colaborações casuais. É o caso de Nicolas Roerich, que criou cenários e figurinos para *Les Danses du Prince Igor* (1909) e *Le Sacre du printemps* (1913), enquanto Natalia Goncharova se ocupou de *Le Coq d'or* (1914), *Les Noces* (1923) e *Contes des fées* (1925). Mikhail Larionov teve a seu cargo *Soleil de nuit* (1915), *Kikimora* (1916), *Contes russes* (1917), *Le Bouffon* (ou *Chout* de 1921) e *Le Renard* (1922). Por sua vez, Alexander Golovine foi o autor dos cenários de *L'Oiseau de feu* (1910) e *Le Lac des cygnes* (1911) e Konstantin Korovin do ballet *Les Orientales* (1910). Boris Anisfeld projetou *Sadko* (1911) e Serge Soudeikine *La Tragédie de Salomé* (1913); Mstislav Dobujinsky traçou o cenário de *Les Papillons* (1914) e *Midas* (1914), ao passo que Georgi Yakulov executou os cenários para *Le Pas d'acier* (1927), Pavel Tchelitchev para *Ode* (1928), cabendo a Naum Gabo as construções arquitetónicas e escultóricas para *La Chatte* (1927).

Esta profícua colaboração com os artistas russos havia de se alargar em pouco tempo, primeiro a artistas franceses e depois a muitos outros, embora de entre todas as colaborações com os artistas de

vanguarda, o contributo de Picasso se tenha revestido de contornos próprios. Na opinião ainda de Brigitte Léal, «Diaghilev considerava Picasso como o único artista capaz de concretizar o seu sonho de *Gesamtkunstwerk* wagneriana; aqui o pintor não era só decorador, mas sim a cavilha mestra de todo o espetáculo, responsável dos cenários e figurinos, incluindo os acessórios.» *Parade* foi a primeira criação; em 1919, o mesmo artista criaria *Le Tricorne*: de novo um bailado em um ato, onde cenários, figurinos e cortina faziam parte integrante da coreografia. O espanhol seria ainda o decorador de *Pulcinella* (1920), *Cuadro Flamenco* (1921), *Le Train bleu* (1924) e *Mercure* (1927). Estendendo a sua colaboração com os Ballets Russes quase até ao seu desfecho, a parceria de Picasso com a empresa de Diaghilev foi uma das mais prolongadas (de 1917 a 1927). Como escreve José Sasportes, «esta entrada de Picasso no mundo do bailado marcou o reencontro da dança com a pintura e foi o sinal de abertura que tornou possível a Diaghilev convidar sucessivamente Juan Gris, Georges Henri Rouault, Max Ernst, Joan Miró, e Giorgio De Chirico, entre outros». Colaboraram igualmente nos Ballets Russes outros espanhóis: José-Maria Sert contribuiria para *La Légende de Joseph* (1914), *Las Meninas* (1916) e *La Asrtuzie Femminili* (1920). A Juan Gris seria delegada a cortina, os cenários e os figurinos de *Les Tentations de la bergère* (1924) e *Les Dieux mendiants* (1928) e a Pere Pruna a cenografia e o guarda-roupa para *Les Matelots* (1925), *La Pastoral* (1926) e *The Triumph of Neptune* (1926). Quanto a Joan Miró, o espanhol executaria os cenários para a primeira parte do bailado *Romeu e Julieta* (1926).

Também os franceses viriam a colaborar amiúde com Diaghilev: Robert Delaunay viria a encarregar-se dos cenários para a peça *Cléopâtre* (1919); a André Derain seria confiada a cenografia de *La Boutique fantasque* (1919); a Henri Matisse, *Le Chant du rossignol* (1920); a Georges Braque, *Les Fâcheux* (de 1924) e *Zephyr and Flora* (1925); a Coco Chanel a assinatura dos figurinos de *Le Train bleu* (1924) e a André Bauchant (1873-1958) a criação cenográfica e de figurinos para *Apollon musagète* (1928).

Esporadicamente, a colaboração entre os artistas plásticos e a companhia de Diaghilev alargou-se a outros criadores: Robert Edmond Jones em *Till Eulenspiegel* (1916); Giacomo Balla com *Feu d'artifice* (1917); Maurice Utrillo em *Barabau* (1925); Max Ernst com *Romeu e Julieta* (1926); De Chirico assinou os cenários e figurinos para *Le Bal* (1929) e Georges Rouault para *Le Fils prodigue* (1929), a última obra coreográfica dos Ballets Russes, estreada a 21 de maio de 1929, no Théâtre Sarah Bernhardt, em Paris.

Os adereços realizados por todos estes artistas constituíram um momento privilegiado de experimentação que configurou uma nova plasticidade, o que permitiu estabelecer um verdadeiro laboratório de modernidade. Esta aliança entre bailado moderno e a arte moderna forjada pelos Ballets Russes fez gravitar à sua volta numerosos outros artistas, intelectuais, críticos e colaboradores que contribuíram para a criação de libretos, desenhos de cena e todo um espólio artístico-literário transversal à trupe russa. André Gide, Jean Cocteau, Auguste Rodin, Odilon Redon,

Marcel Proust, Jean-Louis Vaudoyer, Reynaldo Hahn, Gérard d'Houville, Jacques-Émile Blanche e Robert Brussel interessar-se-iam pelo trabalho de Diaghilev e despertariam os meios literários e artísticos necessários ao acolhimento na cena artística internacional, criando obras inspiradas na companhia russa.

No que concerne a uma abordagem nacionalista, a empresa diaghileviana foi dominada por um imperativo de exaltação artística do passado russo e se se infletir sobre as obras produzidas pela companhia até ao início da Primeira Guerra Mundial, verifica-se que a sua inspiração reside em duas vertentes: o exotismo e o nacionalismo, a última das quais interessa examinar na investigação proposta.

As obras-primas gráficas e visuais, que se impuseram até ao início do conflito mundial de 1914, refletiram uma preocupação patriótica que procurou destacar a Rússia antiga e o peso das suas tradições folclóricas e, por conseguinte, as primeiras apresentações dos Ballets Russes em Paris incluíram essa ancestralidade coreográfica, em peças como *Danses du Prince Igor*, de 1909, com figurinos e tecidos étnicos do Uzbequistão, que Nicolas *Roerich* adquirira nos mercados de São Petersburgo e que prestava homenagem às danças das tribos das estepes russas. O turbilhão frenético duma tribo nómada do século XII, na margem do Mar Negro, convidou a plateia parisiense a descobrir o passado russo mais antigo e autêntico de que havia memória. Como iria referir Mme Bulton num artigo do *Figaro*, esta revelação «levou ao entusiasmo de toda a sala devido à sua memória

de dança primitiva, uma dança fiel depositária da nossa longa e ignorada história, a dança sagrada». Ainda que *Danses du Prince Igor* não tenham mostrado mais do que uma abordagem periférica do passado russo, elas permitiram exibir um certo tempo histórico, que viria a ser definitivamente consagrado com *Le Sacre du printemps* (1913).

Antes, porém, ainda durante as primeiras temporadas russas, foram apresentadas outras obras de cunho nacionalista. *L'Oiseau de feu*, de 1910, constitui mais um exemplo significativo desse registo patriótico. Aliás, o próprio Diaghilev afirmaria que era necessário mostrar um bailado tipicamente nacional, para que as plateias europeias se dessem conta do valor das tradições russas. Esta obra convoca ainda diversas referências ao folclore nacional numa estética que, como escreve Annie Suquet, «se mostra orientalizante no sentido de ressuscitar uma certa identidade asiática da Rússia». *L'Oiseau de feu* inauguraria uma veia neo-nacionalista e neo-russa dos Ballets Russes, que viria depois a ser pisada com *Sadko*, *Thamar* e *Le Coq d'or*, tudo obras criadas longe da Rússia natal. Acresce a esta revitalização folclorista a pantomina tradicional de uma feira russa em *Petrouchka*, e ainda o *divertissement*, apresentado logo em 1909 em *Le Festin*. Por seu lado, a cultura nacional ortodoxa seria exibida nos figurinos e cenários de *Le Coq d'or*, onde as danças camponesas e os figurinos étnicos de Natalia Goncharova colocariam em evidência a ancestralidade da cultura russa. A vivência rural aparece em *Contes russes*; a influência da Bíblia em *Salomé*, *La Légende de Joseph* e *Le Fils prodigue*; a literatura clássica em *Narcisse*, *Daphnis*

*et Chloe, Midas e Apollon Musagète*; sem se poder esquecer os bailados que incorporam um tributo às nações onde foram dançados, como *Le Pavillon d'Armide* numa homenagem à França de Luís XIV, *Les Sylphides*, inspiradas no bailado romântico francês *La Sylphide* de 1832, os bailados italianos *Les Femmes de bonne humeur* e *Pulcinella* e as peças espanholas *Le Tricorne, Cuadro Flamenco* e *Las Meninas*.

Quanto a *Le Sacre du printemps*, a obra coreografada por Vaslav Nijinsky fez mais do que evocar os eslavos das *Danses du Prince Igor*, mostrou-os. Os cenários e figurinos, igualmente concebidos por Nicolas Roerich (como no *Príncipe Igor*), foram ainda mais notáveis no que concerne à reprodução do paganismo eslavo, uma vez que refletiam «as obsessões nacionalistas» do processo histórico russo.

A exaltação de um certo nacionalismo eslavo far-se-ia igualmente por uma via transversal, que se encontrava presente na inspiração dos artistas da companhia: a Índia de *Le Dieu bleu*, derivada da apresentação do Ballet Real Siamese em 1900 em São Petersburgo e do qual Bakst e Fokine se baseariam para criar *Les Orientales*; o xamanismo da Mongólia em *Le Sacre du printemps*, do Cáucaso em *Thamar* e do Oriente em *Cléopâtre* e *Shéhérazade*. Aliás, na análise de Annie Suquet, «*Shéhérazade* não invoca um Oriente distante, mas territórios muçulmanos do sul da Rússia, limítrofes com a Turquia e o Irão, como a Geórgia, a Arménia e o Azerbaijão, uma vez que nestas culturas do Cáucaso, o espírito da arábia se encontrava bastante presente». Influências transversais, portanto.

Este propósito inseriu-se dentro de um movimento mais amplo de revitalização das artes nacionais e folclóricas que se vinham a impor desde o final do século XIX por toda Rússia. É que o entusiasmo pelo folclore russo surgiu numa altura em que se assistia a uma curiosidade pelas remotas áreas do imenso império russo, algumas recentemente colonizadas e ainda desconhecidas. A partir de 1891, a construção da linha ferroviária transiberiana prometia tornar acessíveis as partes mais orientais da extensa estepe russa, dando a conhecer a riqueza folclórica regional; e seria esta a causa de utilização dos diversos materiais etnográficos nacionais. Como muitos dos artistas russos da sua geração, Michel Fokine, o primeiro coreógrafo dos Ballets Russes, era um entusiasta da viagem como meio para conhecer a grande diversidade da paisagem e da cultura do seu próprio país. Ainda enquanto estudante, Fokine partira à descoberta dos múltiplos rostos da Rússia: descobriria Moscovo, as planícies do Volga, as margens do mar Cáspio, as montanhas do Cáucaso, da Crimeia e a região de Kiev, berço de uma certa ancestralidade russa. Em todos os lugares visitados, interessar-se-ia pelos costumes locais, pelas lendas, bem como pelas danças e músicas regionais. O seu empenho em abarcar um universo cultural mais vasto levá-lo-ia mesmo, em 1912, a passar diversas semanas no Cáucaso para aí observar e apreender as danças folclóricas da Geórgia, a fim de preparar o bailado *Thamar*, inspirado numa célebre rainha georgiana do final do século XII. Em última instância, a abertura de museus etnográficos e de arqueologia em Moscovo e São Petersburgo deram

a conhecer aos russos a sua própria nação, revelando um campesinato que fazia sobressair a sua importância identitária, o que constituiu um fator determinante para a plena aceitação da verdadeira e ancestral «alma russa».

Ao ver-se a obra dos Ballets Russes como um todo, constata-se que, após a revolução bolchevista, a trupe raramente olhou para trás na recuperação de um certo pendor nacionalista, e, quando o fizeram, limitaram-se a criar apontamentos nostálgicos que os ajudariam a aproximar-se das audiências emigradas do conflito de 1917.

Sublinhando um certo carácter propagandístico das primeiras obras dos Ballets Russes, verifica-se que o seu impacto, influência e legado ajudaram a sedimentar um certo *glamour* pela cultura russa, que veio a tornar-se numa moda que se arrastou por numerosas reposições, recriações e adaptações ao longo do século xx. Na realidade, foi graças a um misto de instinto, cultura e ousadia que Diaghilev promoveu a integração do bailado com as demais artes do século xx, cristalizando-se a ideia de que os Ballets Russes compreenderam e refletiram os fenómenos da vida contemporânea, de um modo profundamente renovador. Assim sendo, todo o sucesso da companhia assentou num entusiasmo e numa inspiração criativa extraordinários, de um leque de artistas e de mecenas que concretizaram a ideia de «colorir» e animar a sua existência.

## **Modelo mundialmente reproduzido**

Os Ballets Russes constituíram na altura da sua estreia um escaparate que fizera sobressair o virtuosismo da escola imperial, sem esquecer a influência exótico-folclórica de uma parte do seu reportório. Mas com a fixação da trupe na Europa ocidental, não tardou a que os artistas absorvessem as influências dos novos lugares onde se instalaram. Paris, Londres e Monte Carlo tornaram-se nas cidades-residência da companhia itinerante, locais a partir dos quais gizaram sucessivas digressões. Nesses primeiros anos de residência ocidental, o seu êxito viria a influenciar a criação de novos grupos russos acolhidos em diversas cidades europeias incluindo Paris, mas também Lisboa. Durante as décadas de 1910 e 1920, o Chauve-Souris de Nikita Balieff, o Ballet de Anna Pavlova, o Ballet Imperial Russo de Maria Rutkowska, o Ballet Leonidoff, a companhia de Ida Rubinstein, entre muitas outras, inseriram-se na senda do modelo diaghileviano, que depois viria a inspirar e a ser reproduzido na

Europa com a criação de companhias nacionais e grupos independentes, como foi o caso dos Ballets Suédois que constituíram, para muitos, «um prolongamento estético dos Ballets Russes».

Sobretudo após a sua extinção, os Ballets Russes tornar-se-iam o paradigma na organização de companhias nacionais europeias e americanas, determinando o início de uma outra época. Se já durante a existência da trupe de Diaghilev alguns artistas haviam saído, instalando-se na Europa e criando os seus próprios grupos, com a morte do seu diretor, e com a conseqüente desagregação do projeto russo, alguns dos seus colaboradores foram convidados a estruturar e a integrar projetos alternativos, disseminando o modelo diaghileviano.

Em 1932, e apenas três anos sobre a morte de Diaghilev, surgem os Ballets Russes de Monte Carlo, tendo à frente René Blum, Coronel de Basil e Serge Grigoriev, respetivamente diretor, diretor artístico e *regisseur*. Sob a direção coreográfica de Balanchine, a recém-criada companhia foi buscar alguns dos elementos disponíveis aos extintos Ballets Russes como Tatiana Chamié, Alexandra Danilova e Lubov Tchernicheva. Inúmeras digressões marcaram os seus primeiros tempos, mas em 1935 graves desentendimentos dividiram-na: surgiram, por um lado, os Ballets Russes de Monte Carlo, de René Blum (entre 1938-1963) e, por outro, os Ballets Russes do Coronel de Basil, que depois deram origem ao Original Ballet Russe (entre 1939-1948 e 1951-1952). Esse Original Ballet Russe passaria os anos da Segunda Guerra Mundial em viagens pela América Latina, com decisiva influência no desenvolvimento da dança e do bailado no Novo

Mundo. Alguns dos bailarinos em fim de carreira que se fixaram na América abriram escolas que conviveriam a par com as que promoviam a dança moderna americana.

Em França ficaria Serge Lifar, que viria a tornar-se diretor do Ballet da Ópera de Paris, sendo o bailado francês igualmente influenciado pelos estúdios russos que entretanto tinham aberto, como sejam os casos de Olga Preobrajenska, Lubov Egorova e Mathilde Kschessinska, bailarinas que se haviam fixado em Paris, consagrando-se ao ensino da dança.

Em Inglaterra ficariam a residir Tamara Karsavina, Anton Dolin, Alicia Markova, Enrico Cecchetti, Stanislas Idzikovsky, Lydia Lopokova, Marie Rambert e Ninette de Valois, que ajudariam a fundar o bailado nacional.

Idêntica configuração desenhou-se um pouco por todo o mundo, sem grandes alterações. Daí, e como escreveu Arnold Haskell, «em 1938, o bailado significava bailado russo e qualquer outra procedência precisava de consideráveis explicações e de uma certa dose de desculpas».

Quanto à Rússia, a aventura da dança teve cores muito particulares: depois da emigração pós-revolução de 1917, poucos foram os bailarinos/coreógrafos que decidiram regressar e fixar-se no seu país natal.

Uma vez habituados às condições de vida do Ocidente — que os reconheceu como estrelas máximas de uma arte de eleição — dificilmente estiveram dispostos a regressar à Rússia, agora bolchevista e, conseqüentemente, descrente no valor das elites anexas à Escola Imperial que os

formara. Catherine Geltzer seria das poucas bailarinas saídas dos Ballets Russes a aí prosseguir carreira.

Os EUA iriam acolher, a partir da década de 1930, numerosos bailarinos da extinta companhia de Diaghilev, entre os quais se conta os nomes de Tatiana Chamié, em 1943, Alexandra Danilova, em 1957, Félia Doubrovska, em 1948, e que integraria o American Ballets New York, bem como Vera Fokina, Tamara Geva, Leocadia Klementovicz, Alexandre Gavrilov e Adolphe Bolm, este último que ajudaria, em 1933, a criar o San Francisco Ballet.

Para Roma e Argentina iria o bailarino e coreógrafo dos Ballets Russes *Boris Romanov*, que viria a ser um dos artistas que ajudaram a estruturar o bailado na América do Sul.

Tal como os bailarinos, também os principais coreógrafos, dos dissolvidos Ballets Russes, oscilaram entre a Europa e a América, criando posteriormente as suas próprias companhias. Michel Fokine, que abandonara os Ballets Russes antes da sua extinção, deambulou entre Londres e a Europa até se decidir a abrir uma escola em Nova Iorque, em 1921. Massine seria outro dos coreógrafos viajantes entre o Velho Continente e o Novo Mundo. Nijinsky sucumbira à doença. A sua irmã, Bronislava Nijinska, seria convidada como coreógrafa de diversas companhias (Ballet de Paris, Ballet de Ida Rubinstein, Ópera Russa de Paris, Ballets Russes de Monte Carlo), até se fixar em Los Angeles, nos EUA, onde criaria a sua própria trupe. Balanchine, o último dos coreógrafos da aventura diaghilevina, que iniciara uma colaboração com os Ballets Russes de Monte Carlo de René Blum em 1932, abandonou-os

logo no ano seguinte, em 1933, para se fixar em Londres, onde conheceu Lincoln Kirstein, partindo em seguida para os EUA, a fim de aí fundar a School of American Ballet, em 1934, escola esta que viria a dar origem ao New York City Ballet, em 1948.

Conclui-se assim que os artistas provenientes dos Ballets Russes ajudaram a disseminar as práticas baléticas ali apreendidas, não só no que concerne ao repertório, mas principalmente no que se refere à natureza da própria dança, influenciando as plateias mundiais, de entre as quais se conta a portuguesa.



# Temporada nacional

*A grande vitória dos Bailados Russos  
foi a de transformar os estados  
desunidos da Arte num grande Império.*

António Ferro

Em Portugal, o panorama cultural-artístico encontrava-se a anos-luz do que se passava na Europa, uma vez que as forças que se movimentavam na arte europeia só tardiamente viriam a ecoar nos palcos lusitanos.

Não é, pois, de estranhar, que em agosto de 1913 os Ballets Russes tenham passado por Portugal e pela Madeira, a caminho da primeira digressão transatlântica da companhia, pela América do Sul, sem que ninguém a isso se referisse. No paquete *Avon*, a trupe fez uma escala em Lisboa e outra no Funchal, mas dessa passagem apenas restam os testemunhos de Romola Nijinsky e de Bronislava Nijinska, que narram as visitas a Sintra e à ilha madeirense, respetivamente, bem como uma fotografia a sépia. Nenhum jornal nacional registou a ocorrência e não se sabe quem os terá recebido nas visitas que efetuaram.

Os pálidos reflexos das movimentações das vanguardas europeias foram sentidos em Lisboa,

sobretudo à custa do esforço de um grupo de artistas que havia formado o *Orpheu* e a *Portugal Futurista*. Se tiveram, *grosso modo*, a sua vigência na cultura europeia no período entre as Grandes Guerras, apenas o Futurismo foi entre nós vanguarda e, de todas as intervenções do grupo futurista, seria a de Almada Negreiros a que se dirigiu no sentido da dança, como comprova a sua produção pictórica e ação coreográfica da altura.

Para se compreender o interesse de Almada pela dança e pelos Ballets Russes, é necessário referir a amizade e proteção de Helena de Vasconcellos e Sousa, espetadora assídua dos Ballets Russes nas suas prolongadas estadas em Paris. Organizou frequentes festas na sua residência do Palácio da Rosa, em Lisboa, que contaram com a participação de um grupo de amadores lisboetas que apresentavam apontamentos de dança: a 6 de abril de 1915, Almada teria dançado um dos seus primeiros bailados e, no ano seguinte, apresentaria, a 7 de março de 1916, o bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, numa «Festa Elegante» ao qual se seguiu *a Lenda d'Ines*.

O interesse de Almada Negreiros pela dança tinha vindo igualmente a ser alimentado não só pela informação recolhida nos relatos dos seus amigos regressados de Paris e Berlim (Amadeo, Santa-Rita, Eduardo Viana, Rui Coelho e Raul Lino), como pelas críticas saídas em publicações estrangeiras — nomeadamente na *Comœdie Illustré* — que Almada lera entretanto. Paralelamente, a correspondência trocada com Sonia (1885-1979) e Robert Delaunay aumentara-lhe o interesse pela vinda dos russos. Numa entrevista concedida ao

*Diário de Lisboa*, Almada explicou que se inflamou de tal maneira com a vinda da companhia russa a Lisboa, anunciada nos jornais a 13 de outubro de 1917, que, no dia seguinte, escreveu um «Manifesto» — *Os Bailados Russos em Lisboa* — que diz ter sido mais tarde elogiado pelo próprio Diaghilev. Segundo Almada, o texto foi apenso ao primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, apresentando-se como uma declaração pública que exprimia uma atitude e uma posição política e, principalmente, estético-cultural. Nas suas palavras, a trupe de Diaghilev «é uma das mais belas etapas da civilização da Europa moderna que está na nossa terra!»

Nos cabeçalhos dos jornais nacionais da época figuravam títulos e notícias sobre as ações dos Aliados, o dia-a-dia na frente de batalha, a viagem presidencial de Bernardino Machado à Europa, as aparições de Fátima (13 de outubro) e a sopa dos pobres, mostrando um Portugal fragilizado que não tardaria a assistir ao golpe militar de Sidónio Pais. Estas notícias partilhavam as páginas com o anúncio da vinda dos «Bailados Russos» a Lisboa e que começou a circular a 13 de outubro de 1917: *República, Vanguarda, Diário Nacional, Dia, Portugal, Lucta, O Século, Manhã, Liberal e Diário de Notícias* publicavam entusiásticas notícias da chegada da companhia à capital.



Parece que Lisboa se encontrava entusiasmada com a vinda da Companhia: o *Portugal* de 26 de outubro de 1917 afirmava que «embora muito se tenha escrito sobre a famosa Companhia de bailes russos de Diaghilev [...] a prova completa de que a nossa capital os esperava com enorme ansiedade, está no facto de inúmeras pessoas terem ido já ao Coliseu dos Recreios em procura de bilhetes». A *Capital*, do mesmo dia, referia que «a procura de bilhetes tem sido excecional». A 29 de novembro, o jornal *Portugal* dava conta «do entusiasmo que estão despertando os espetáculos dos Bailados Russos é tal que já estão marcados quase todos os camarotes de 1.<sup>a</sup> ordem. Não há assinatura para garantir a comodidade do público». A 3 de dezembro, no *Portugal* lia-se que «desde que foram anunciados, os bailes russos de Diaghilev, causaram a alegria de toda a Lisboa e são o objeto de todas as conversas». A 5 de dezembro, a *República* ressaltava que «a procura de bilhetes tem sido tão grande que se esgotaram os camarotes de primeira ordem e restam poucos *fauteuils*».

Recebidos oito anos após a sua estreia parisiense, os seus principais elementos chegaram a Lisboa a 2 de dezembro, em vésperas do golpe sidonista, que os obrigou a adiar o primeiro espetáculo para 13 de dezembro. A temporada nacional foi protelada devido à revolução militar. No dia 5 de dezembro, Diaghilev, Grigoriev e Massine dirigiram-se para o Coliseu mas tiveram que voltar para trás debaixo do fogo dos revoltosos. Segundo Massine na sua biografia *My Life in Ballet*, nessa tarde acompanhava-os um português, provavelmente Almada Negreiros. Anos depois, Carlos

Ramos recorda esses acontecimentos assegurando que «em consequência da revolução sidonista, foram-nos impostos, de parceria com Almada Negreiros, uns dias de fraternal convívio com a trupe no hotel Avenida Palace». Também a mulher de Almada Negreiros, Sarah Afonso, viria a relatar que Almada frequentou o Hotel Avenida Palace, onde Diaghilev se hospedara com a companhia, tendo sido Almada quem o foi esperar à estação do Rossio acompanhado de José Pacheco. Havia tiros na rua, mas utilizaram uma passagem que ligava a estação ao hotel. Desse modo Almada acabou por passar vários dias com eles e fez amizade com Léonide Massine.

Quando finalmente se estrearam, os Ballets Russes deram a conhecer ao público e à crítica lisboeta um novo universo artístico: um corpo de baile brilhante, cenários e figurinos de grande beleza e dimensão, que integravam bailados amplamente consagrados nos palcos europeus.

Segundo notícias na imprensa, a companhia estreou-se num coliseu «à cunha — apesar de se tratar, diziam os anúncios, do *mais caro espetáculo que tem vindo a Portugal*. O facto mostra que a recente revolução não fez retrair os capitais nem perder o gosto e a boa disposição de espírito ao ente singular que é o alfacinha. [...] Bem se precisava cá do encanto discreto de espetáculos como este — para desenojarmos do brutal fragor dos tiros», assim refere o *Diário Nacional* de 14 de dezembro. Também a *República* do mesmo dia noticia que «a estreia da Companhia de bailes russos ontem no Coliseu dos Recreios foi um grande êxito como há muito outro igual se não registava em Lisboa».

Por seu lado, *O Século*, também de 14 de dezembro, afirma que «a fama de que vinham precedidos os bailes russos que ontem se estrearam, não é exagerada. O público, que encheu a nossa mais vasta sala de espetáculos, disputando os lugares, teve ensejo de admirar e aplaudir uma soberba manifestação de arte pura, ao mesmo tempo delicada, original, sugestiva e deslumbrante. Os bailarinos russos descansam hoje, para amanhã reaparecerem com um programa novo e não será para assombrar que o Coliseu volte a encher-se».

O *Diário de Notícias* de 15 de dezembro anunciava que «a melhor aristocracia de Lisboa iria reunir-se esta noite no Coliseu dos Recreios» e assim parece, de facto ter acontecido. Segundo o *Diário Nacional* de 16 de dezembro: «tiveram ontem um grande êxito, no Coliseu, os bailes russos. O sucesso foi superior ao da primeira noite. Os novos bailados agradaram extraordinariamente, tendo a enorme assistência aplaudido sem reserva o soberbo espetáculo». Já na *Lucta* de 17 de dezembro, F. Rodrigues Alves apresenta uma visão diferente da reação do público que nas «suas mãos desdenhosas de gente fina, não se molestaram na descompostura plebeia dos vivos aplausos» e que «Lisboa não se entusiasmou».

O terceiro espetáculo, no dia 17 de dezembro, é interrompido por um corte de luz geral mas isso não parece abrandar o entusiasmo dos jornalistas que continuam a escrever e a publicar textos onde se lê: «o gosto do público está-se educando nos bailes russos e isso o demonstra a concorrência de ontem no Coliseu», ou «ontem, à noite, o Coliseu dos Recreios estava cheio [...] M.me Tchernicheva

e Pianovsky, principais intérpretes, agradeceram as calorosas ovações que o público tributou aos artistas».

A quarta apresentação teve lugar a 18, a quinta a 20, a sexta a 22, a sétima a 24. O *Liberal* de 24 de dezembro anunciava que «a Companhia de bailes russos que tanto êxito tem alcançado no Coliseu dos Recreios, dará mais dois únicos espetáculos com programas escolhidos».

Agendados para 25 e 27 de dezembro, a oitava e nona exibições serão as derradeiras dos russos no Coliseu. O *Diário Nacional* de 27 de dezembro noticia que «é definitivamente hoje que se realiza no Coliseu dos Recreios a despedida da Companhia de bailes russos, cujas soberbas manifestações d'arte foram saudadas com delirante entusiasmo. O empresário garante que os espetáculos da Companhia de bailes russos terminam hoje».

O público presente no Coliseu parece ter sido diversificado segundo o enunciar dos jornais da época; alguns mesmo fizeram questão de enunciar extensas listas de quem se sentou a assistir às apresentações russas, como foi o caso d'*O Século* nas suas edições da noite de 16, 19, 21, 23, 26 e de 28 de dezembro, bem como no *Liberal* de 19 de dezembro e no *Dia* nas suas edições de 19, 22 e 28 de dezembro.

O facto de a sua estreia ter ocorrido no Coliseu dos Recreios é significativo das condições em que se vivia na Lisboa do final de 1917. Como refere o *regisseur* da companhia russa, Serge Grigoriev, «o teatro onde teríamos de atuar em Lisboa era enorme e parecia um circo. Chamava-se mesmo Coliseu dos Recreios. Diaghilev logo mostrou o

seu desagrado por ser obrigado a apresentar o seu grupo naquele local, que detestou, mas não existia outra sala disponível, já que o antigo teatro real (S. Carlos) estava fechado». Era verdade que o local não se parecia o mais adequado mas quando porém a trupe se apresentou no São Carlos o encerramento prolongado da sala lisboeta em nada contribuiu para melhorar as expectativas como referiu a bailarina Lydia Sokolova nas suas memórias: «O espaço encontrava-se tão sujo e degradado que quase arruinámos os nossos fatos e sapatilhas. Penso que essas atuações no Teatro Real tenham sido as piores que alguma vez demos: felizmente foram só duas». O próprio Sidónio Pais assistiu ao espetáculo como dá conta o testemunho de Carlota de Serpa Pinto nas suas *Cartas à Prima, Crónicas de Lisboa*: «Em São Carlos as senhoras ensaiavam timidamente os vestidos da noite, e entreviam-se entre os ombros nus. No primeiro intervalo, Sidónio Pais entrou no camarote real — o da direita. Na sala houve um frémito de curiosidade».

Quanto às reações do público, terá havido uma receção diferenciada consoante a visão dos autores dos textos que as relatam; alguns críticos destacaram a afluência à sala do Coliseu, outros ressaltaram a ausência de uma cultura balética nacional; outros ainda não se inibiram de culpabilizar a própria trupe de Diaghilev. Do grupo dos entusiastas da plateia lisboeta fizeram parte o jornalista que escreveu na *Capital* de 14 de dezembro de 1917: «a enorme enchente no Coliseu [...] consagrou definitivamente em Lisboa a célebre companhia dos bailes russos» e a *República* do mesmo dia afirmava que «a estreia dos russos

constituiu um grande êxito como há muito outro igual não se registava em Portugal». Diferentes opiniões culpavam o público pela falta de um reconhecimento à altura da trupe russa. Como escreveu João Neiva, no *Liberal* de 26 de dezembro de 1917, «Lisboa, mal preparada, meio atarantada não entendeu os bailes russos. A falta de cultura artística indispensável ao apreço deste género de espetáculos, um grande frio pairava na sala [...]. Entretanto a Lisboa elegante, a Lisboa que vive em francês, tinha tomado assinaturas e resistiu». Também Armando Costa escreveria na *Crítica* de 31 dezembro que «os bailados russos tiveram, entre nós, uma aceitação vulgar no grande público [...], mas exagerado seria querer que o grande público compreendesse e sentisse até, essa moderna e fenomenal maravilha de ouvir com os olhos». O autor avançava ainda explicações que assentavam em certos condicionalismos de cultura e educação portuguesas que explicavam essas idiossincrasias. Numa vertente mais pessimista, alguns críticos extremaram as suas posições, culpabilizando a própria companhia russa pelo sucedido. Caetano Beirão escreveu no *Monarquia* de 2 de janeiro de 1918: «O Coliseu encheu-se na primeira noite [...] mas que decepção! Tudo pesado, exótico, uniforme, sem originalidade e sem graça! Francamente os tais bailes russos eram uma borracheira! Houve piadas e o público desceu a escada furioso [...] e na segunda noite, o Coliseu, é claro, não tinha quase ninguém». Certamente que as contingências da Guerra que assolava a Europa dificultavam a Diaghilev o estabelecimento de novos contratos, daí que tivesse aceitado trazer a sua companhia

para uma capital onde as condições das salas e do público estavam longe do que o empresário se habituara pelo resto da Europa.

As reações da crítica foram díspares e refletiam a pouca especialização em questões de dança, ou mesmo a ausência de conhecimento do que viram. Rodrigues Alves, num artigo para a *Lucta*, de 17 de dezembro de 1917, escreveu: «*O Sol da Noite* é uma fantasia de manicómio, indescritivelmente caricatural. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos [...] e nesta peça de baile o cenário não vale nada». Esta ausência de uma crítica esclarecida foi evidenciada por João Neiva num artigo publicado no *Liberal* de 26 de dezembro: «E pus-me a esperar que a crítica acesse — explicita e ela veio. Andou pelas gazetas... mas reproduzindo na maioria a desilusão do bom lojista, meu vizinho da plateia». Igualmente Alfredo Pimenta, na sua crónica *Carta a Denis*, datada de 2 de janeiro de 1918, evidencia o quão impreparados estavam os relatores da imprensa lisboeta: «você não foi aos Bailes Russos — e fez bem. Tinham-me os jornais de Madrid dado a notícia de que a Companhia que lá se estivera exibindo, se dissolvera imediatamente à sua récita de despedida. Assim, o que vinha a Lisboa não era a Companhia que Madrid aplaudira, mas sim uns restos, uns pobres e frágeis fragmentos do que por lá andara». Mais à frente no texto adianta que «estes bailes russos parecem-me, assim, uma tradução baratinha, popular, ao alcance de todas as bolsas, dos Bailes Russos que em Londres e em Paris, em Berlim e em Dresden, em Viena e em Monte Carlo, trouxeram apaixonadas algumas

centenas de almas sedentas de uma beleza nova. Não! O cenário medíocre. A indumentária pobre. A luz mesquinha. [...] Não foi aos Bailes Russos, minha Amiga, e fez bem. Eu fui. Talvez tivesse andado mal. Mas o mal que andei perdoam o você pelo bem da carta que lhe escrevo [...] o público no Coliseu era uma lastimável amálgama, muito ruidoso, muito plebeiramente misturado», parecendo assim corroborar a ideia de que a sociedade aristocrata nacional se encontrava a anos-luz da sua congénere francesa e assim, a «falta de educação estética, atrofiada sensibilidade num automatismo intelectual» traduziu-se numa indiferença que não produziu repercussões assinaláveis para além do impacto inicial dentro do círculo artístico. No *Post-Scriptum* do mesmo texto, Alfredo Pimenta conclui: «Noticiam os jornais que vamos ter Bailes Russos em S. Carlos, com cenário cuidado e orquestra escolhida. Ainda bem, minha Amiga; e oxalá eu possa ir vê-los, para ter a sensação que não pude obter no Coliseu, e que em S. Carlos é mais fácil de conseguir». Alfredo Pimenta conclui assim a sua crónica com a leve expectativa de conseguir alcançar o panorama oferecido pela Companhia de Diaghilev em Lisboa, mas nada escreverá sobre a atuação dos russos no São Carlos: depreende-se então que, ou continuou a não gostar, ou nem sequer se esforçou por revê-los e opinar.

A plateia lisboeta dividiu-se assim entre o Coliseu e o São Carlos numa concorrência de públicos diferentes. No jornal *Vanguarda* de 1 de janeiro de 1918 anuncia-se que «o êxito destes espetáculos será enorme, pois, já hoje, os bilhetes estão quase esgotados. O Sr. Ministro de instrução cedeu

o teatro, gentilmente, com palavras de aplauso para a ilustre direcção. Também o Sr. Ministro das finanças, com os mesmos aplausos; cedeu os passaportes para os dançarinos que hão-de vir de Espanha». O artigo finda com um «Lisboa em peso não faltará, pois, amanhã e depois aos bailes russos no teatro de São Carlos».

As duas récitas de beneficência no São Carlos mostraram-se aquém das expectativas: «o São Carlos encontrava-se sujo e degradado e nem o público elegante e aristocrata conseguiu atenuar a imagem difundida», segundo a bailarina Lydia Sokolova. A julgar pela listagem de figuras publicada na imprensa nacional, a nata da sociedade lisboeta compareceu em peso ao São Carlos. Na *Monarquia* de 2 de janeiro, lesse num artigo assinado por Caetano Beirão, «o ambiente não pode ser mais próprio. É de esperar que o público finalmente se convença de que está assistindo a uma das manifestações d'arte mais completas que se podem conceber e que, assim, o ano artístico de 1918 comece melhor ainda do que findou o de 1917». Dois dias depois, o mesmo *Monarquia* de 4 de janeiro num artigo assinado com as iniciais L.F.B. referia-se «mais uma noite de arte, [...] depois o público que tão facilmente interrompe uma ópera para se dar o prazer de um *bis* na ária favorita, já sublinha os passos melhores com aplausos como se viu anteontem com Lupokova no *Oiseau d'or*. [...] É na verdade para lastimar que seja este o último espetáculo dos bailados russos, quando justamente o interesse do nosso público começava a despertar».

Manuel de Sousa Pinto, que por ser considerado o único crítico de dança competente, publicou na

revista *Atlântida* de 15 de dezembro a sua apreciação a três ballets, continuando com artigos em janeiro e fevereiro de 1918, artigos esses ilustrados com desenhos de Almada Negreiros. A 20 de dezembro afirma que «os Bailados russos marcam, com efeito, a mais audaciosa, fecunda e completa tentativa de modernização teatral, uma verdadeira revolução nos processos da cena, e se, quanto à dança, representam um dos mais curiosos capítulos da sua história, é também notável o valor das suas inovações em matéria decorativa e musical. Felizes as obras raras, que têm a orientá-las e a robustecê-las uma tão esclarecida e indefectível vontade!» A 31 de dezembro, Manuel de Sousa Pinto avisa o público de que «há quem entenda que o efeito produzido é o de ter havido ali um terramoto. Querem outros que a irregularidade do cenário, guinholesco, reforce a impressão de teatro de fantoches que a viveza do bailado sugere às vezes. Seja como for, [...] temos de dominar a surpresa que à primeira vista provocam, para reconhecer, através do seu propositado exagero, o esforço reformador da Companhia russa». Na edição da noite d'*O Século* de 22 de dezembro, um jornalista que assina com as iniciais M.S., refere não só as suas impressões, como ressalva o papel de Manuel de Sousa Pinto, como escreve o seguinte comentário: «receei que entre nós não houvesse ninguém — um grande artista ou um grande escritor — que chamasse a atenção do público de Lisboa para os bailarinos russos do Coliseu dos Recreios. Não sucedeu, felizmente, assim. Veio à estacada o Sr. Manuel de Sousa Pinto. Bem-haja. O escritor ilustre viu magnificamente o encanto

daqueles bailados, encanto tamanho que não há certamente muitos anos na nossa terra espetáculo mais surpreendente, motivo de arte que mais impressione e comova, maior gracilidade, maior enlevo e maior ternura», alertando mais à frente, para que «não percam os artistas da nossa terra este momento de rara beleza».

As reações díspares da crítica e do público relativamente às apresentações dos Ballets Russes diminuíram a importância da sua vinda ainda que a escolha do repertório apresentado em Lisboa não tivesse sido obra do acaso. Diaghilev certamente soubera antever o tradicionalismo e a falta de preparação do público português, daí que tenha optado por exibir os bailados clássico-exóticos, excluindo as peças mais modernas, como *Parade*, estreada pouco antes, em maio de 1917 em Paris (ballet cubista), ou as peças revolucionárias coreografadas por Nijinsky como *L'après-midi d'un faune* (1912) e *Le Sacre du printemps* (1913) uma vez que Nijinsky havia sido despedido da Companhia após o seu casamento com Romola na digressão dos Ballets Russes à América em setembro de 1913 (a mesma de aquando da passagem por Lisboa) tendo os bailados da sua autoria sido retirados de repertório.

Elencando as obras apresentadas em Lisboa — *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* — reconhece-se uma escolha que prima por divulgar maioritariamente as suas obras clássicas e «orientalizantes», reiterando a ideia que

se queria fazer passar da trupe russa, que era a de uma companhia de bailado na melhor tradição da virtuosa Escola Imperial czarista. O reportório, prévia e confortavelmente aplaudido nos palcos da Europa, omitiu a ousadia das criações mais recentes, quer fossem elas coreografias mais arrojadas ou as composições musicais mais recentes.

Os Ballets Russes que tinham iniciado 1917 em plena atividade acabaram por finalizar o ano na incerteza da sua sobrevivência. O facto de encontrar sérias dificuldades de assinatura de contratos parecia condená-la a um futuro incerto nesse início de 1918. Nos três meses que permaneceram em Lisboa, os Ballets Russes não deixaram de ensaiar o seu reportório, apesar do pouco proveito que daí retiraram, como relata Lydia Sokolova: «Os ensaios eram uma ilusão, uma vez que Massine tinha partido com Diaghilev, não se apresentando nada de novo para aprendermos [...] mas o nosso tempo não foi de todo perdido, pois aproveitámos para aprofundar conhecimentos de dança espanhola com Félix» — Félix Fernandez Garcia bailarino de flamenco que Diaghilev conhecera em Espanha e que viria a ensinar a sua técnica a Massine para o ballet *Le Tricorne*, estreada a 22 de julho de 1919 no Teatro Alhambra, de Londres.

Sem dinheiro e sem saber o seu futuro, o grupo sobreviveu em Lisboa, pouco se sabendo o que fez ou com quem conviveram os bailarinos russos. Resta o depoimento de Raul Lino (1879-1974) que os terá recebido em sua casa: «O meu interesse pelos espetáculos teatrais e baléticos cresceu por essa época com a revelação do Bailado Russo do Diaghilev no teatro do Ocidente em Berlim.

[...] Mais tarde, quando a companhia veio a Lisboa, organizámos em nosso modesto terceiro andar uma demonstração de bailaricos portugueses e uma pequena exposição de trajos populares, numa tarde dedicada a Massine, à Lopukova e a outras figuras do Bailado Russo. Isso deu então bastante escândalo em Lisboa e foi tido como grande atrevimento nosso, pelos bons burgueses da cidade! Essas mesmas figuras hoje seriam aqui recebidas pelos próceres mais ricos, apenas».

Para a companhia de Diaghilev, Lisboa foi «um fiasco» segundo o testemunho de Massine nas suas memórias e os espetáculos foram «os piores apresentados numa capital» conforme afirma Richard Buckle no livro *Diaghilev*, não se falando deste período «sem tristeza, naquela que foi uma das épocas mais desastrosas da vida da Companhia» de acordo com o livro de Serge Lifar *Serge de Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*. Esta situação deveu-se a um conjunto de fatores, que, reunidos num espaço e num tempo funesto, motivaram esse resultado; por um lado, a Guerra que assolava por toda a Europa, dificultava a Diaghilev a obtenção de novos contratos, por outro, as condições políticas instáveis encontradas em Lisboa (Sidónio Pais) não proporcionaram o melhor enquadramento para a apresentação do grupo.

A 28 de março de 1918 os Ballets Russes deixaram finalmente Lisboa, seguindo a caminho de Espanha, onde Diaghilev arranjava mais uma digressão. Para trás deixaram três dos mais difíceis e infrutíferos meses da sua existência e só Lydia Sokolova regressaria poucos meses depois para buscar a sua filha que ficara entregue a uma

ama portuguesa. No livro de Richard Buckle *In Search of Diaghilev*, o autor publica uma carta de Diaghilev onde o diretor fala da hipótese de um regresso a Portugal, mas isso nunca viria a efetivar-se.

Depois da partida de Portugal e do regresso a Espanha, os Ballets Russes estabeleceram-se em Londres, e, em novembro de 1918, com o armistício que colocou fim à Primeira Guerra Mundial, a trupe de Diaghilev relançar-se-ia de novo nos palcos europeus e americanos com o sucesso obtido no passado.

Da estada em Portugal, não houve tempo nem condições para que Diaghilev e Massine conhecessem o folclore português de modo a poderem criar bailados de inspiração nacional, como acontecera em Espanha. No país vizinho, Diaghilev e Massine juntaram-se aos artistas nacionais (nomeadamente a Manuel de Falla e a Picasso) e com eles encetaram uma colaboração proveitosa, da qual resultaram bailados únicos, de vertente marcadamente hispânica, como é o caso de *Las Meninas* (1916), *O Le Tricorne* (1919) e *Cuadro Flamenco* (1921). Como já Diaghilev havia feito na sua Rússia natal, onde retirara do folclore russo a matéria para as suas primeiras criações baléticas, o diretor da trupe russa não podia deixar de se sentir tentado a continuar essa experiência, inspirando-se, desta vez, no que tinha ao seu dispor: Espanha. Na leitura de Vicente García-Márquez, «não se tratava de copiar diretamente o folclore mas sim de utilizá-lo como trampolim», ainda que a ausência de uma inspiração efetiva no folclore português se tenha devido sobretudo à época da estada da companhia em

solo nacional, acrescida da ausência de propostas artísticas e/ou financiamentos oficiais, ao contrário do que sucedera em Espanha.

Se alguma consequência houve da estada dos Ballets Russes em Lisboa ela circunscreveu-se a Almada Negreiros e ao diminuto grupo modernista. Assim, poucos dias decorridos sobre a partida do grupo de Lisboa, já o futurista português propunha um bailado. Estreado a 11 de abril de 1918 no São Carlos, o espetáculo foi concebido por alguns artistas portugueses sob a proteção de Helena de Castelo Melhor. Na opinião de Maria da Conceição de Mello Breyner — que participara em todos os pequenos apontamentos, prelúdios ou «brincadeiras» baléticas — foi nas lembranças dos dias juvenis do Palácio da Rosa que Almada teve o atrevimento de apresentar o seu primeiro projeto de bailado em São Carlos, no ano de 1918, mal os Ballets Russes tinham deixado Lisboa. À estreia, inteiramente preenchida com bailados portugueses, compareceu o próprio Sidónio Pais e o resultado traduziu-se num êxito que a *Ilustração Portuguesa*, de 13 de maio de 1918, destacou ao longo de três páginas.

Perdurou a lenda de que durante a estadia forçada da companhia russa, em Lisboa, Almada teria dado a Diaghilev um argumento sobre a história de *Inês de Castro*, para que este o estudasse e fizesse um bailado sob a sua inspiração, bem como a ideia avançada por Vítor Pavão dos Santos de «que alguns colaboradores de Diaghilev teriam dado uma ajuda a Almada, falando-se de que até o próprio Massine [...] lhe teria dado alguns conselhos sobre as suas coreografias». Contudo, a prova de tais ações perdeu-se eventualmente no tempo, se é que alguma vez existiu.

Quanto ao futuro da trupe depois da saída de Lisboa, com o final da Primeira Guerra Mundial, os palcos mundiais abriram de novo as suas portas e, com eles, a sagração da companhia nos palcos mundiais: em setembro de 1918 teve início uma longa temporada que se prolongou até agosto de 1919. Na década de 1920 as participações de numerosos artistas (anteriormente referidos) multiplicar-se-iam nas temporadas apresentadas. Com a saída de Massine em 1921 Diaghilev recorreu à tradição (aos bailados em três atos de Tchaikovsky e Petipa) mas por um curto período: Bronislava Nijinska (irmã de Nijinsky que abandonara a companhia em 1915) é recrutada como coreógrafa e os Ballets Russes fixam-se em Monte Carlo. Em 1925 Nijinska deixa o grupo e Diaghilev reintegra Massine mas por pouco tempo: em 1926 George Balanchine é acolhido como coreógrafo da trupe, o último da trajetória dos Ballets Russes.

## O legado

Ao tentar encontrar uma possível influência dos Ballets Russes no panorama da dança nacional, verifica-se que ela se revestiu de contornos particulares. As razões são de várias naturezas e por isso mesmo importa analisá-las com algum detalhe.

Em primeiro lugar, a Lisboa que acolheu a companhia de Diaghilev não era uma cidade com um desenvolvimento que a pudesse equiparar a outras capitais europeias. Embora o golpe militar de Sidónio Pais trouxesse consigo algumas promessas, e embora o alvoroço dos modernistas tentasse reanimar o panorama artístico nacional, a verdade é que o indiferentismo que caracterizava o país foi mais forte. Assim, quando os «anos loucos» se afirmaram em Paris, espalhando a alegria e o divertimento que a Guerra impedira, Portugal cansado com a instabilidade só pensava no sossego da sua tradição.

Apesar disso, Lisboa foi-se contagiando pelo *divertissement* internacional e o quotidiano das noi-

tes da pacata e provinciana cidade foi-se alterando e modificando. O aparecimento dos *night clubs/cabarets* começam a animar as noites, e influem decisivamente no desenvolvimento da dança nos palcos teatrais. Segundo Júlia Leitão de Barros, estes novos e modernos locais de lazer «refletiram a rutura operada na sociedade lisboeta de então», fruto de uma euforia que espelhava a nova realidade do pós-guerra. Esta transformação social e o desenvolvimento deste tipo de locais definiram um novo caminho para a dança nacional; na verdade, a revolução da música e da dança, que o *jazz* (ele próprio o símbolo de modernismo) provocou, conquistou os *night clubs*. Lentamente, e a par do teatro e do cinema, a oferta foi-se multiplicando e locais como o Maxim's e o Bristol Club tornaram-se modelos de eleição que inspiraram e promoveram as novas tendências artísticas.

Contudo, seria o teatro de revista (teatro musicado cujos números se reportavam a acontecimentos políticos e sociais comentados de forma satírica) que impulsionaria um gosto popular pelos números de dança. A primeira revista portuguesa tinha-se estreado em 1851 no Teatro Ginásio, mas foi já no final dos anos 10 e início dos anos 20 do século XX que se assistiu a uma verdadeira renovação quer dos processos de cena quer da introdução sistemática de apontamentos de dança, de que a Companhia Satanela-Amarante foi precursora. Segundo Luís Francisco Rebello, logo no seu primeiro espetáculo, *Salada Russa*, em 1918, a companhia apresentara a atriz Luísa Satanela «a interpretar dois bailados recebidos com entusiasmo, um *pericon* argentino e um *ballet* russo». Por isso, concluía-se

que, historicamente, estas duas apresentações de Satanela podiam ser consideradas como os primeiros bailados de revista em Portugal, uma vez que, até então, as coristas limitavam-se a evoluírem em cena ao som da música, sem que pudesse em rigor falar-se de coreografia. Quase uma década depois, em 1927, na revista *Água-Pé*, a mesma atriz — desta vez acompanhada por Francis Graça — dança *Bonecos Russos*, numa nítida alusão ao que se vira aquando da estada da companhia de Diaghilev em Lisboa.

Ao nome de cartaz de Luísa Satanela juntar-se-ão posteriormente os de Ruth Walden, Piero Bénardon, Piero d'Evandauns, Bette Henriques, Eva Stachino, Mafalda Reiner, Ivette Beller e Corina Freire. Com estes bailarinos a participarem cada vez com maior assiduidade no teatro de revista, as apresentações das *girls* passaram a ser marcadas e coreografadas pelos encenadores. Gradualmente, os números de dança popularizaram-se, tendo as coreografias deixado de ser residuais para passarem a ser fundamentais na estrutura teatral. Na revista, a dança tornara-se indispensável, e é nessa linha que se configura um novo universo de que a revista *ABC* dá conta de que «Lisboa é uma terra onde toda a gente dança... Dança-se nos clubs, nas festas, no teatro».

Indiretamente responsável pela introdução de pequenos apontamentos de dança no teatro de revista, a companhia de Diaghilev influenciaria ainda a revolução operada nos processos de cena nacionais; de facto foi nos anos 20 que os artistas portugueses foram chamados a colaborar na produção de cenários, figurinos, cortinas e adereços das

peças levadas a cena. Ao nome de José Barbosa, primeiro desenhador teatral moderno e particular admirador dos Ballets Russes, juntar-se-iam ao longo da década muitas outras figuras das artes nacionais, ajudando a enriquecer e colorir a revista portuguesa.

Contudo, a influência dos Ballets Russes no panorama português traduzir-se-ia no ano de 1940 pela mão de António Ferro e de Francis Graça; o primeiro, entusiasta dos Ballets Russes «que vira pela primeira vez em Paris» e possivelmente também em Lisboa; e Francis, que se impusera como primeiro «bailarino» nacional, pela mão de Ferro, quer no teatro de revista, quer na apresentação de espetáculos a solo por influência daquele seu amigo e diretor do SPN. O projeto da Companhia de Bailados Portugueses «Verde Gaio» efetivar-se-ia dentro das comemorações do *Duplo Centenário* em 1940. Anunciado em 1938, aquando da conceção do Plano dos Centenários, o desígnio de Ferro foi materializado a 8 de novembro de 1940, no Teatro Trindade. Última pincelada de cor das celebrações nacionais, o «Verde Gaio» seria a concretização de uma companhia «de raízes e expressão integralmente portuguesas». Sob o signo do nacionalismo, e nas palavras do próprio António Ferro, «a Comissão Executiva dos Centenários», através da secção de Festas e Espetáculos, proporcionara ao Secretariado da Propaganda Nacional «a realização de mais esta conquista da Política do Espírito» e obviamente que os contornos gizados no projeto inicial alinhavam com o próprio projeto político do Estado Novo de Salazar.

Com a direção artística a cargo de Francis Graça e a orquestra dirigida por Ivo Cruz, o «Verde Gaio» seria a concretização de uma «companhia de raízes e expressão integralmente portuguesas», apresentando-se sob a exaltação dos motivos nacionais, numa orientação de cariz folclórico. Alicerçado numa leitura particular do passado e da história, o reportório foi atravessado pela glorificação de uma tradição folclórica que o passado e a história pareciam validar.

A estreita relação mantida entre Francis e António Ferro desde o Teatro Novo de 1925 fez com que o bailarino se transformasse numa espécie de intérprete da vontade do diretor do SPN/SNI. O próprio nome da Companhia — «Verde Gaio» — remeteria para o bailado *Pássaro de Fogo* dos Ballets Russes, naquela que pretendia constituir a Companhia de «bailes russos à portuguesa».

Apesar de Ferro insistir no facto de que o «Verde Gaio» não era uma «companhia que se pudesse comparar de longe ou de perto, com as organizações complexas dos Bailados Russos de Diaghilev», essa pretensão nunca foi excluída. A imprensa chegou mesmo a descrevê-la em favoráveis comparações com os Ballets Russes, como se verifica na crítica de Emile Vuillermoz, aparecida no *Diário da Manhã*, segundo a qual o «Verde Gaio» teria sabido «evitar as soluções fáceis do amadorismo», uma vez que os bailarinos portugueses «eram donos de uma técnica séria», «muito pessoal e muito maleável». Não procura atingir a leveza com as «pontas» — encontra-se no jogo dos braços que levantam o corpo como asas.

Foi uma autêntica revelação. «Desde os Bailados Russos de Diaghilev, não víamos uma dança de arco-íris tão bem ordenada».

Com o afastamento de António Ferro do SNI em 1950, passou a apostar-se no «Verde Gaio» como companhia clássica, como se deduz dos convites que se fizeram a Guilherme Morresi, a Ivo Cramér, a Violette Quenolle, a Daniel Seillier e a Anna Ivanova. Em 1960, a direção do «Verde Gaio» foi entregue a Margarida de Abreu e a Fernando Lima, que se manteriam à frente da Companhia até 1978. Prejudicada por uma certa indefinição e orientação, a Companhia foi perdendo o seu vigor e esmorecendo nas suas apresentações até ao seu desaparecimento nos anos 80.

Em paralelo, algumas companhias estrangeiras trouxeram ao Teatro de São Carlos diversos bailados do repertório da companhia de Diaghilev como é o caso dos Ballets des Champs Elysées com *O Espectro da Rosa* (1947), Grand Ballet de Monte Carlo, com *As Sílfides* e *Danças Guerreiras do Príncipe Igor* (1948), Original Ballet Russe com *Bodas da Aurora*, *Le Carnaval*, *Le Coq d'or*, *O Pássaro de Fogo* e *Shéhérazade* (1948), The Sadler's Wells Ballet com *As Sílfides* (1952), Grand Ballet du Marquis de Cuevas, com *Petruchka* (1953), New York City Ballet, *Prélude à l'après-midi d'un faune* e *Pássaro de Fogo* (1955) e o American Ballet Theatre com *As Sílfides* (1957), ainda que alguns apresentassem novas coreografias, como foi o caso de *Prélude à l'après-midi d'un faune* (cuja autoria coreográfica se deveu a Jerome Robbins de 1953) ou o *Pássaro de Fogo* (da autoria de Balanchine em 1949) ambos exibidos pelo American Ballet Theatre. O London's Festival Ballet com *Danças Guerreiri-*

*ras do Príncipe Igor, Shéhérazade e Sílfides* (1962), entre outras companhias que apresentariam bailados cuja coreografia apontava quer para o grupo de Diaghilev quer para reinterpretações contemporâneas.

Entretanto, a Fundação Calouste Gulbenkian tinha apoiado a criação do Centro Português de Bailado (1961), uma tentativa de divulgação do ballet e da necessidade de formar bailarinos, bem como um público atento e conhecedor. A partir dele, surgiu o Grupo Experimental de Ballet (1961-1964) dirigido por Norman Dixon, depois denominado por Grupo Gulbenkian de Bailado (1965-1975), que deu lugar por sua vez ao Ballet Gulbenkian (a partir de 1975). Do repertório clássico dançado pelo Grupo Experimental de Ballet nos primeiros anos fizeram parte *As Sílfides*, levadas a cena em 1961, ou seja, trinta e dois anos após o desmembramento dos originais Ballets Russes, *Giselle* e o segundo ato de *O Lago dos Cisnes* em 1967, bailados dançados pela companhia russa.

Em 1965, o Grupo Experimental de Ballet passa a chamar-se Grupo Gulbenkian de Bailado. O seu primeiro diretor artístico, Walter Gore, levaria a palco, logo na primeira temporada em 1966, a 25 de janeiro, no Teatro Tivoli, o bailado *Carnaval* de Michel Fokine, peça dançada no segundo espetáculo que a companhia de Diaghilev deu em 15 de dezembro de 1917, no Coliseu dos Recreios. Em 1968, a companhia apresentou nos palcos lisboetas as *Danças do Príncipe Igor* que já havia sido dançada pelos Ballets Russes na capital portuguesa no primeiro espetáculo da companhia, realizado a 13 de dezembro do mesmo ano.

Serge Lifar, o último bailarino principal dos Ballets Russes, deslocou-se a Lisboa, em 1967,

para proferir uma conferência no Teatro Tivoli, intitulada *Dès Ballets Russes à nos jours*, aceitando ainda o convite da Fundação Gulbenkian para repor a peça *Salade* (1968) e *O Pássaro de Fogo* (1969). Ainda em 1969, Leonide Massine, bailarino principal aquando da vinda da companhia russa a Lisboa, foi convidado a coreografar para o Grupo Gulbenkian de Bailado a peça *O Belo Danúbio*. Em 1970, o novo mestre de bailado, Geoffrey Davidson apresenta *Petruchka*, de Michel Fokine, uma obra do reportório dos Ballets Russes que fora estreada em 13 de junho de 1911, no Théâtre du Châtelet, em Paris, e que nunca havia sido dançada em Lisboa. Nesse mesmo ano, é ainda levada ao palco Gulbenkian uma nova versão *Giselle*, com coreografia de Anton Dolin, ex-bailarino dos Ballets Russes. Em 1970, quando Milko Sparenblek assume a direção artística do Grupo Gulbenkian de Bailado volta-se decisivamente para o bailado contemporâneo.

No ano de 1975, o grupo altera o nome de Grupo Gulbenkian de Bailado para Ballet Gulbenkian e em 1989 a companhia sob a direção de Jorge Salavisa reproduz *As Bodas*, de Bronislava Nijinska, e em 1990 *Prelúdio à sexta de um fauno* ambas recoreografadas por Vasco Wellemkamp, o coreógrafo residente desde 1977, setenta e oito anos depois do alvoroço que a coreografia de Nijinsky provocara no palco do Châtelet, em Paris.

A Companhia Nacional de Bailado, criada em 1977 pelo então Secretário de Estado da Cultura, o poeta David Mourão Ferreira, tinha como propósito construir um reportório clássico e contemporâneo sólido que permitisse estabelecer-se

como a imagem terpsicoreana do novo Portugal. Do seu reportório, fazem parte ainda hoje alguns bailados criados pelos Ballets Russes e outros recoreografados foram dançados pela companhia de Diaghilev. No seu segundo programa em 1978 apresentou *As Sílfides*, seguindo-se, depois, *Apollo* em 1987 e *O Pássaro de Fogo* e *Petrouchka* em 1989. Em 2010, a Companhia Nacional de Bailado apresentou uma noite de *Homenagem aos Ballets Russes* onde exibiu um programa com três bailados do reportório diaghileviano: *Fauno*, *As Bodas* e *A Sagração da Primavera* (reconstrução), as duas últimas já apresentadas na programação «Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura».

Ainda no ano de 2010, e noventa e sete anos depois da primeira apresentação dos Ballets Russes nos palcos parisienses, Olga Roriz coreografa a «sua» *Sagração da Primavera*, reforçando mais uma vez a intemporalidade das obras da companhia russa. Nota-se assim que alguns coreógrafos portugueses, como aconteceu de resto pelo mundo inteiro, apoderaram-se das obras do grupo russo e reinterpretaram-nas segundo a sua vontade reacendendo o legado da companhia russa.

Se a curto prazo a permanência dos Ballets Russes em Lisboa funcionou assim como uma «distração», onde os «modernos» puderam apreciar um universo plástico que se encontrava bastante distante da realidade portuguesa, a médio prazo foi na imagem deixada pela trupe russa que o teatro musical fez sobressair os primeiros «dançarinos» nacionais nos anos 20, por via do teatro de revista; a longo prazo — mais de vinte anos depois — a vanguarda russa haveria de servir de modelo rumo à

criação do primeiro Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio ou os «Ballets Russes à portuguesa». No longo prazo, a modernidade do grupo russo prolongou-se na manutenção da apresentação de bailados do repertório diaghileviano (quer nas coreografias originais quer em reinterpretações).

Na configuração de um mo(vi)mento final, e passados mais de cem anos sobre a criação dos Ballets Russes, a sua influência na criação coreográfica mundial mostra a importância da sua herança, ainda que essa influência não seja óbvia no universo da dança nacional. Talvez os ecos do grupo de Diaghilev se tivessem sedimentado e reproduzido no panorama terpsicoreano português caso se tivesse concretizado a segunda vinda dos Ballets Russes a Portugal, como enunciado na carta de 1919 de Diaghilev a Grigoriev (reproduzida no final do volume) mas tal nunca se materializaria, deixando assim no domínio da probabilidade uma ação cuja repercussão nunca seria conhecida.

# Reportório dançado Coliseu/ São Carlos

## Coliseu

13 de dezembro de 1917

### *Les Sylphides*

Bailado «blanc» ilustrado com prelúdios, valsas,  
mazurcas

Ballet em 1 ato

Música: Frédéric Chopin

Libretto: Michel Fokine

Cenário e figurinos: Alexandre Benois

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Anna Pavlova,  
Karsavina, Nijinsky

Estreia absoluta: Ballets Russes, 2 de junho de  
1909, no Théâtre du Châtelet, em Paris

### *Shéhérazade*

Drama de sabor oriental

Ballet em 1 ato

Música: Rimsky-Korsakov

Libretto: Léon Bakst, Alexandre Benois, Michel Fokine e inspirado no primeiro conto d'*As Mil e Uma Noites*

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Ida Rubenstein, Vaslav Nijinsky, Alexis Bulgakov

Estreia absoluta: Ballets Russes, 7 de junho de 1910, no Opéra de Paris

*Le Spectre de la rose*

Obra de gosto romântico

Ballet em 1 ato

Música: Carl Maria von Weber, sob a direção de Hector Berlioz

Libretto: Jean-Louis Vaudoyer, a partir do poema de Théophile Gautier

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina

Estreia absoluta: Ballets Russes, 19 de abril de 1911, no Opéra de Monte-Carlo

*Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*

Dança de energia guerreira

Música: Alexander Borodine

Cenário e figurinos: Nicholas Roerich

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Adolph Bolm, Sophia Fedorova, Elena Smirnova

Estreia absoluta: Ballets Russes, 18 de maio de 1909, no Théâtre du Châtelet, em Paris

15 de dezembro de 1917

Repete-se *Shéhérazade* e *Le Spectre de la rose*

*Le Soleil de nuit*

Do reportório dançado em Lisboa, *Soleil de nuit* foi o bailado mais revolucionário. Cenário futurista (de Larinov), danças ritualizadas, desta feita de carácter grotesco

Ballet em 1 ato

Música: Nikolai Rimsky-Korsakov

Cenário: Michel Larionov

Coreografia: Léonide Massine

Bailarino principal na estreia: Léonide Massine

Estreia absoluta: Ballets Russes, 20 de dezembro de 1915, no Grand Théâtre em Genebra

*Carnaval*

Obra de gosto romântico

Ballet em 1 ato

Música: Robert Schumann

Libretto: Léon Bakst e Michel Fokine

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Lydia Lopokova, Vera Fokina, Vaslav Nijinsky, Adolph Bolm, Bronislava Nijinska

Estreia absoluta: Ballets Russes, 20 de maio de 1910, no Theater des Westens, em Berlim

17 de dezembro de 1917

Repete-se *Sylphides*, *Carnaval* e *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*

*Thamar*

Drama de sabor oriental

Ballet em 1 ato

Música: Mily Balakirev

Libretto: Léon Bakst a partir de um poema de Mikhail Lermontov

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Tamara Karsavina, Adolph Bolm

Estreia absoluta: Ballets Russes, 20 de maio de 1912, no Théâtre du Châtelet, em Paris

18 de dezembro de 1917

Repete-se o programa da noite anterior: *Sylphides*, *Thamar*, *Carnaval* e *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*

20 de dezembro de 1917

Repete-se *Sylphides*, *Shéhérazade* e *Le Soleil de nuit*

*Papillons*

Uma espécie de continuação de *Carnaval* com Pierrot enamorado

Ballet em 1 ato

Música: Robert Schumann, orquestrada por Nikolai Tcherepnin

Libretto: Michel Fokine

Cenário: Mstislav Dobujinsky

Figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Tamara Kar-savina, Michel Fokine

Estreia absoluta: Ballets Russes, 16 de abril de 1914, no Théâtre de Monte-Carlo

22 de dezembro de 1917

Repete-se *Le Spectre de la rose*, *Thamar e Carnaval*

*Sadko*

Drama de sabor oriental

Ballet extraído da cena *Do Fundo do Mar*, ato de *No Reino Submarino*, da ópera *Sadko*

Música: Rimsky-Korsakov

Cenário: Boris Anisfeld

Figurinos: Boris Anisfeld e Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Estreia absoluta: Ballets Russes, 6 de junho de 1911, no Théâtre du Châtelet, em Paris

Devido ao êxito mais dois espetáculos em Lisboa são anunciados

24 de dezembro de 1917

Repete-se *Papillons*, *Sadko* e *Les Danses poloviennes du Prince Igor*

*Cleópatra*

Bailado de influência orientalizante

Ballet em 1 ato

Música: Anton Arensky

Libretto: Michel Fokine

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Ida Rubenstein, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky, Michel Fokine

Estreia absoluta: Ballets Russes, 2 de junho de 1909, no Théâtre du Châtelet, em Paris

25 de dezembro de 1917

Repete-se *Sylphides*, *Cleópatra*, *Le Spectre de la rose* e *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*

27 de dezembro de 1917

Repete-se *Thamar*, *Le Spectre de la rose*, *Le Soleil de nuit* e *Carnaval*

## **São Carlos**

2 de janeiro de 1918

Repete-se *Shéhérazade*

*Les Femmes de bonne humeur*

Inspirado em duas comédias de Goldini, a comédia-dançada foi inspirada em tratados de dança franceses e italianos do século XVIII

Música: Domenico Scarlatti, orquestrado por Vincenzo Tommasini

Libretto: Carlo Goldoni

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Léonide Massine

Bailarinos principais na estreia: Lydia Lopokova, Léonide Massine, Enrico Cecchetti, Stanislas Idzikowski, Lubov Tchernicheva

Estreia absoluta: Ballets Russes, 12 de abril de 1917, no Teatro Costanzi, em Roma

*Le Festin*

Antologia de bailados tradicionais russos

*Suite* de danças sobre partituras dos compositores: Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Glazunov

Bailarinos principais na estreia: Vera Fokina, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky, Sophia Fedorova

Estreia absoluta: Ballets Russes, 18 de maio de 1909, no Théâtre du Châtelet, em Paris

Danças tradicionais russas numa adaptação coreográfica de Michel Fokine e composto de 4 partes: *Kopak*, *Pavane*, *Oiseau d'or*, *Danse des bouffons*

3 de janeiro de 1918

Repete-se *Cleópatra e Les Femmes de bonne humeur*

*Narcisse*

Poema mitológico coreografado

Música: Nikolai Tcherepnin

Libretto: Léon Bakst

Cenário e figurinos: Léon Bakst

Coreografia: Michel Fokine

Bailarinos principais na estreia: Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Vera Fokina

Estreia absoluta: Ballets Russes, 26 de abril de 1911, no Opéra de Monte-Carlo



# Participantes e colaboradores em Lisboa

Alexandra Wasilewska

(1884-?)

Em Lisboa dança *Shéhérazade* e *Carnaval*.

Alexandre Gavrilov

(1892-1959)

Em Lisboa dança *Les Sylphides*, *Le Spectre de la rose* e *Papillons*.

Anatole Bourman

(1888-1962)

Em Lisboa dança *Le Festin*.

Enrico Cecchetti

(1850-1928)

Em Lisboa participa em *Shéhérazade* (o velho eunuco), *Carnaval* e *Les Femmes de bonne humeur* (Luca, o velho surdo).

Félix Fernandez Garcia

(1896-1941)

Em Lisboa ensaia Lydia Sokolova e Massine no novo ballet *Le Tricorne*.

Helene Antonova

(1898-1973)

Em Lisboa dança *Shéhérazade*, *Les Femmes de bonne humeur* e *Le Festin*.

Leocadia Klementovitch

(1892-1960)

Em Lisboa dança *Shéhérazade*, *Les Femmes de bonne humeur* e *Le Festin*.

Leon Woizikovsky

(1899-1975)

Em Lisboa dança *Les Femmes de bonne humeur* e *Le Festin*.

Leonide Massine

(1896-1979)

Em Lisboa dança *Le Soleil de nuit* e *Les Femmes de bonne humeur*.

Lubov Tchernicheva

(1890-1976)

Em Lisboa dança *Shéhérazade*, *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*, *Carnaval*, *Thamar*, *Papillons*, *Sadko*, *Cleópatra* e *Les Femmes de bonne humeur*.

Lydia Lopokova  
(1891-1981)

Em Lisboa dança *Les Sylphides, Le Spectre de la rose, Carnaval, Papillons, Les Femmes de bonne humeur e Le Festin.*

Lydia Sokolova  
(1896-1974)

Em Lisboa dança *Shéhérazade e Narcise.*

Maria Chabelska  
(1899-1980)

Em Lisboa dança *Shéhérazade, Cleópatra, Les Femmes de bonne humeur e Le Festin.*

Maximilian Statkevitch  
(1889-1976)

Em Lisboa dança *Shéhérazade e Carnaval.*

Mia Zalevska

Em Lisboa dança *Shéhérazade, Carnaval e Le Festin.*

Mieczyslas Pianovsky  
(1891-1967)

Em Lisboa dança *Shéhérazade, Carnaval, Thamar e Le Festin.*

Nicolas Zverev  
(1888-1965)

Em Lisboa dança *Shéhérazade.*

Serge Diaghilev

(1872-1929)

De 1909 a 1929, Diaghilev foi o diretor artístico, mentor e empresário dos Ballets Russes.

Serge L. Grigoriev

(1883-1968)

Em Lisboa dança *Shéhérazade*.

Stanislas Idzikowski

(1894-1977)

Em Lisboa dança *Shéhérazade*, *Carnaval*, *Les Femmes de bonne humeur* e *Le Festin*.

Vera Nemtchinova

(1899-1984)

Em Lisboa dança *Carnaval* e *Le Festin*.

# Memórias da companhia em Portugal

## 1913

Passagem dos Ballets Russes por Lisboa e Funchal em agosto de 1913

Bronislava Nijinska

[...] Vaslav, as was his usual custom, was writing to Mother every day, but we received the letters from the boat in packages. The next lot came from the Island of Madeira. He was enthusiastic about the ocean voyage and sounded cheerful and relaxed, telling us about a beautiful girl he had met with flaxen hair and blue eyes. “She is also alone and we are often together.”

**Bronislava Nijinska**, *Early Memoirs*, Duke University Press, USA, 1992, p. 478

Romola Nijinsky

[...] Lisboa foi o último porto da Europa em que escalámos e, segundo me informaram, era também

a última possibilidade que teria Diaghilev de se juntar a nós [...]

Formámos um pequeno grupo para visitar o Castelo Real de Sintra: os Gunsburg, Kovalevska, Piltz e Bolm. Íamos todos carregados de máquinas fotográficas e binóculos e estávamos mais ou menos vestidos como se já estivéssemos nos trópicos. Tínhamos um dia inteiro diante de nós e de bordo para terra viajámos num pequeno barco. [...] Tomámos carros e percorremos aquela velha e singular cidade do sul. O tempo apresentava-se sombrio — até as palmeiras pareciam cinzentas — mas vimos palácios e teatros magníficos. Depois de um almoço inesquecível, com pratos bem condimentados e repetidos, e bons copos de vinho verde português, tomadas de entusiasmo, seguimos para Sintra.

Eram realmente encantadores os palácios e jardins dessa cidade. Por ela passeámos bastante e, depois de haver comprado postais e lembranças locais, voltámos ao porto. Esperavam-nos as canoas e em pouco estávamos a bordo. Quase chorei de despeito quando, num outro barco, vi Nijinsky que voltava de terra, na companhia de Chavez e do casal Bolm [...]

Aproximávamo-nos da ilha de Madeira e ainda tínhamos um dia de escala. Desta vez procurei formar um grupo com os Baton e Chavez. Este desceu connosco, mas os Baton disseram-me que iam com Nijinsky e não me convidaram [...] Fazia um tempo esplêndido. A ilha era deliciosa [...] No cais, marinheiros e pescadores, em trajas peculiares e de várias cores, ofereciam-nos colares de coral, lembranças, rendas, e prontificavam-se a guiar-nos.

Tomámos o funicular para ir até ao hotel, no alto da colina, de onde se descortinava a ilha inteira e o mar ao largo. Chamei a atenção dos outros para a escuridão que começava a cair, mas todos me disseram que aquilo era a bruma do mar. Por isso, não insisti, e guardei as minhas reflexões para mim. Tínhamos combinado descer por pequenos trenós de pau, que vários homens sustinham por meio de longas cordas, a fim de impedir-lhes a precipitada queda no despenhadeiro. E enquanto, entre muita alegria, todos saboreavam café e licores, ouviu-se o apito do navio. Este apito era sempre dado com uma hora de antecedência à partida, e estávamos a uma distância que não poderia ser vencida com menos de duas horas de percurso. Que fazer? E foi uma azáfama. Drobetzky correu para o hotel, para tomar informações; o velho germano-argentino perguntou aos guardas dos trenós quanto tempo seria preciso para chegar até à cidade. Chavez procurava acalmar-nos:

O comandante há-de esperar um pouco. E gracejando: — Aliás, a Madeira tem bons hotéis e não há-de ser muito ruim ficar por aqui [...]

Bolm estava quase a gritar, dizendo que, sem ele, *Thamar e Igor* não poderiam ser representados. Enquanto isso, Drobetzky voltou desesperado e Gunsburg torcia nervosamente as mãos. Por fim, o nosso velho amigo decidiu:

Mas vamos tentar qualquer cousa ... Olhem que só temos navio dentro de três semanas e é impossível que a gente fique mesmo por aqui.

Eu teria chorado de desespero. Ficar abandonada na Madeira, vendo Nijinsky partir! Por isso, descemos a rampa infernal da colina com uma velocidade vertiginosa.

Mme. Pfanz esgoelava-se aos gritos, vendo que nós já não descíamos a ladeira mas voávamos. Chegámos finalmente à base da montanha, e avistámos o porto, ao longe. E foi logo um saltar rápido dos trenós a correr a toda a brida até ao cais. A última lancha já tinha partido; já soara o último sinal; fumegavam as chaminés. Gritámos a plenos pulmões. O nosso velho amigo alugou a melhor embarcação e imediatamente seis remadores levaram-nos ao *Avon*. Já tinham dado pela nossa ausência. Por felicidade, Gunsburg era dos nossos. Um barco automóvel tinha sido arreado e soubemos, enfim, que íamos ser recolhidos. Foi sensacional a nossa chegada a bordo e, durante o jantar, não se falou noutra cousa.

**Romola Nijinsky, *Nijinsky*, Liv. José Olympo, Rio de Janeiro, 1940, pp. 183-186**

**R. M. S. P.**  
**Mala Real Inglesa**

Paquetes correios a sair de Lisboa

**DARRO** em 20 de agosto, para o Rio de Janeiro, Santos e Buenos Ayres.  
 Preço da passagem em 3.ª classe para o Brasil e Rio da Prata, 418 esc.

**ARAGON** em 1 de setembro, para a Madeira, S. Vicente, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Santos, Montevideo e Buenos Ayres.  
 Preço da passagem em 3.ª classe para o Brasil e Rio da Prata, 408 esc.

Estes paquetes sahem de Lisboa no dia seguinte e mais o paquete

**AVON** em 18 de agosto, para a Madeira, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Santos, Montevideo e Buenos Ayres.  
 Preço da passagem em 3.ª classe para o Brasil e Rio da Prata, 464 esc.

*Jornal de Notícias*, 17 de agosto de 1913

16-8-1913

MOVIMENTO				MARITIMO		
Data	Vapores	Chegadas de	PARTIDAS PARA		Carga e passaj.	Agentes
			África, Índia e diversas rotas	Brasil		
16	WILTON .....	Rotterdam	Porto Sal e Malavia	—	correto	G. LaViey & C. <sup>a</sup>
16	HELENA .....	—	Madra	Pará e Manaus	—	
17	HILDEBRAND .....	—	New-York	—	—	Grey, Antunes & C. <sup>a</sup>
17	Cap. VILANO .....	Buenos-Ayres	Vigo, South. e Hamb.	Rio de Janeiro	—	
18	BRACER .....	Hamburgo	Moscu. e Buenos-Ayres	—	—	G. LaViey & C. <sup>a</sup>
18	MADONNA .....	—	Madra e New York	R. Jan. e Santos	—	
18	AVON .....	Southampton	Mal., Mosc. e B. Ayres	—	correto	G. Taldiev & C. <sup>a</sup>
18	—	—	Tatara e Hamburgo	—	—	—

*A Lucta*, 18 de agosto de 1913

### 1917/1918

Estada dos Ballets Russes em Lisboa de dezembro de 1917 a março de 1918

Leónide Massine

[...] After a short season in Barcelona we went to Madrid and then on to Lisbon, where we had to perform in the Coliseu dos Recreios, which was as gloomy and impersonal as a drill hall. I was still studying *flamenco* with Felix and also doing some preliminary work on *La Boutique Fantasque*. One evening, when we had been in Lisbon only a few days, I was walking back from the theatre with Diaghilev, Grigoriev and a Portuguese friend when we heard shouting and the sounds of firing. Bombs and shells were exploding in the street. We rushed to our hotel and were told to take shelter under the main staircase where we remained for the three days and three nights of the Portuguese revolution. Our Portuguese friend was an elegant balletomane, and I can still remember how his snowy white pleated evening shirt front gradually became greyer and greyer as smoke seeped into the lobby of the

hotel from the street. Diaghilev was more irritated than frightened, and complained bitterly that we were wasting valuable rehearsal time. The rest of the company, scattered about the hotel, seemed to bear up pretty well under the strain, but the tension was too much for Felix's delicately balanced nervous system. He locked himself in his room and stayed there, almost starving to death. Curiously enough the danger we stood in produced the opposite effect on me. Instead of succumbing to the general of panic, I found myself remembering the gaiety and fantasy of Rossini's music. While the fighting raged outside my thoughts went back to the beach at Viareggio, where I had seen two white fox terriers coquettishly chasing and teasing each other. With a vivid picture in my mind of their frisky, flirtatious movements I mentally composed the poodles' dance for the new ballet. Throughout the revolution I remained in a highly creative mood and as a result, once the fighting had stopped, I was able to compose the major part of *La Boutique Fantastique* in a few days.

After the revolution the victorious general, Sidonio Paes, became president of Portugal. He was assassinated a year later. Probably because of all this political upheaval, the Portuguese were in no mood for ballet, and our Lisbon season was a failure. The company was now going through the most depressing period in its history. But in the face of all the financial and other problems which threatened to bring about the company's collapse, Diaghilev struggled to keep up his courage. After the fiasco of our Lisbon visit he was unable to arrange another tour. Again we returned to Barcelona,

and for a month or two things looked hopeless. Diaghilev made frequent trips to Madrid, where he tried in vain to secure bookings for the company.

**Leónide Massine**, *My Life in Ballet*, Macmillan, London, 1968, pp. 120-122

Lydia Sokolova

[...] Four days before the Ballet were due to leave Madrid for their first visit to Lisbon. [...] It was a miserable little band that set off a week after the rest of the company on the journey from Madrid to Lisbon. [...] When, at long last, we arrived at a station in pitch darkness and were told it was Lisbon, we were surprised to be greeted with gunfire. We had heard nothing about trouble in Portugal, but a man who loomed out of the night and offered to take us to a *pension* explained that a revolution had just begun. He led us out of the station into the Avenida. As we turned a corner our tails were nearly singed by a volley of rifle from soldiers lying flat across the road we had just left. Felisa, who had been moaning all the way from the station, fell to the ground and dropped the baby. Felix bolted up the street. How we ever got to that *pension* I cannot remember.

I was given a pretty room with balcony, but as the shooting in our neighborhood got steadily worse, we were all obliged to sit in a stone basement corridor for the rest of the night. By this time I was very sick and feverish, and as Felisa was in such a bad state she had lost her milk, so my baby was having a rough time too. When daybreak came the firing died down and I was taken back to my

bedroom. Half the balcony had been shot away, and not only the wall but the headboard of my bed bore the mark of bullets. [...]

As soon as we had located the rest of the company we moved to a very nice hotel on the square all the firing took place. We were really quite grand, with a big, handsome front room for the Kola and myself, and another adjoining for Felisa and Natasha. The only drawback was having to keep the blinds down, because if a soldier or a sailor saw you peeping out he took a pot shot at you. Otherwise they fired at each other. [...]

A few days later there was another outburst of revolution in our square, and Felix was so petrified that he barricaded himself into an inner room with all the furniture he could find. It was not till all was quiet again after a couple of days and he was exhausted from lack of food and drink that he could be persuaded to come out.

Because of the revolution our season in Lisbon started a fortnight late, and it was not a success. The Royal Theatre being closed, we were obliged to dance in a huge building which was more like a circus. This was never full; and when Diaghilev, anxious as ever to show his company to advantage, managed to have the Royal Theatre opened, it was so dirty that our costumes, tights and shoes were almost ruined. Being December, it was bitterly cold, and both theatres were unheated. I think those performances at the Royal Theatre must have been the worst we ever gave: luckily there were only two of them.

The year 1918 began with not one engagement in sight. For the first time in its history the Diaghilev

lev Ballet was stranded. [...] Diaghilev announced that we were to have month's rehearsals on half pay, while he went off to Spain in search of new bookings.

The rehearsals were rather a farce, because Massine had departed with Diaghilev and we had nothing new to do. It must have been rather embarrassing for Grigoriev to keep up the pretence of polishing the old repertoire. However, our time was not all wasted, as it gave some of us a good opportunity to study Spanish dancing under Felix. Woizikovsky, Slavinsky and myself worked particularly hard.

We were in Lisbon just over three months and for the last part of this time we had no money coming in at all: Diaghilev had none to give us. Grigoriev was very kind and at the beginning, when he had a little money to spare, he lent us what he could, never thinking we would be stuck in Lisbon for so long. [...]As we stopped paying our hotel bill, my good room on the first floor was changed for a back room on the second, and finally all four us, Kola, Felisa, the baby and myself, moved into one room at the top of the building. [...]

Technically our contracts had expired, but most of us were determinate to be faithful to Diaghilev if it was humanly possible to survive. One small group of dancers, however, were lured into signing a contract with a theatrical agent and, although Grigoriev did his best to dissuade them, they left us and went to Spain. We heard that they only danced a few performance and had little success. They were soon glad to come back to us, breaking their agreements with the agent and with their

tails between their legs. Diaghilev was very angry about this desertion because it made it much more difficult for him to negotiate the new tour; in fact he was only able to conclude a new contract for the company when the renegades had agreed to return.

Time hung heavily on our hands in Lisbon. We could not afford to go sightseeing. Poker parties were in full swing among the gambling section of the company; but the rest of us just wandered about. [...]

At last the great day arrived when Diaghilev sent word that he had signed a contract for a tour all over Spain. What a relief it was to know that we should soon be working again! But I was once more faced with the problem of what to do with Natasha. She was now seven months old and I could not possibly take her on tour with nobody to look after her. Having made the awful decision to leave her behind, I found a Portuguese woman who agrees to keep her for me. She was a gardener's wife called Sra Abrantis, and it was with a heavy heart that I saw her take Natasha away.

Diaghilev raised as much advance money as he could, but we still had not enough to pay the whole of our hotel bill. We gave the management what we had, and I think they were glad to accept it and rid of us. We had been shown exceptional kindness and patience, for I think the proprietors were genuinely sorry for us in our predicament.

We left for Spain at the end of March, 1918. The tour opened at Valladolid. It was to be a long and arduous one, lasting over two months, but it took us not only to great cities such as Saragoza,

Cordova, Seville, Valencia and Alicante, but also to a number of small towns, some of which were on the tops of hills and could only be approached in horse-drawn vehicles. [...]

The tour came to an end in Barcelona. [...] We had saved nothing from the tour, since we had been on minimum salaries. As there was nothing happening I decided to go back to Lisbon and collect my baby. Diaghilev gave me just enough money for a third-class return ticket. He told me to stay one night at his hotel in Lisbon, where I was to give the head porter a hundred-franc bill to arrange for my return visa with Natasha.

I set off in a navy-blue taffeta dress, white hat and shoes, taking only what I needed for one night. The journey was not comfortable as there were ducks and chickens in our crowded carriage, and I had to sit up all night on a wooden seat. I arrived at the palatial Avenida Hotel looking a mess, and with no change of clothing; then I set out next morning to find the village where Sra Abrantis lived. Crossing the river in a ferry, I walked miles into the country, under a scorching sun. At last I arrived at the cottage, trembling with excitement and exhaustion. The cottage had an earthen floor with nothing on but a little chemise was Natasha. Sra Abrantis could speak nothing but Portuguese, but I made her understand that I had come for the child, and she got together what little clothing there was.

The journey back to Spain was a nightmare. I had no money at all, and nothing to eat or drink for twenty-four hours. Besides this, Natasha's milk turned sour in the heat and she never stopped

crying or being sick. When Kremnev met me at the frontier, I was not only filthy but covered with bites, and the child was in an even worse condition. We only had enough money to get as far as Madrid, and on arriving there we took a room in a *pension*.

**Lydia Sokolova**, *Dancing for Diaghilev, The memoirs of Lydia Sokolova*, edited by Richard Buckle, London, 1989, pp. 114-123

Richard Buckle

[...] Diaghilev assembled his troupe and told them that, beyond a few performances in Barcelona, Madrid and then Lisbon, he had no engagements to look forward to. [...]

In November, when the Bolsheviks staged their revolution and Lenin became Premier, the Ballet were dancing in Madrid; and in December they travelled for the first time to Portugal. They were to perform in a vast arena called Coliseu dos Recreios. Almost immediately after their arrival revolution broke out. Diaghilev, Massine, Grigoriev and a Portuguese balletomane were walking back one night to their hotel on the main square when they heard shouting and rifle fire, and shells began to explode in the street. The manager of their hotel asked them to take shelter under the main staircase, as their front rooms were exposed to fire, and they remained there throughout the three days and nights of the revolution. [...]

Sokolova had succumbed to Spanish 'flu in Madrid. She, Kremnev, her baby, the Catalanian wet-nurse and Felix, whose passport had been

delayed, arrived by train in Lisbon a few days later after the company, to be greeted by firing. Because of the Portuguese revolution or because Felix now knew that he was not to be the star dancer of the company he had joined, he began to show signs of instability. When there was a further outburst of revolution in the square, he barricaded himself inside a back room with furniture against the door, and was eventually only persuaded by hunger to come out.

The Ballet's season began a fortnight late, and the unheated Coliseu was never full. Diaghilev contrived to have the Royal Theatre specially opened for two performances of the ballet. This too, was icy cold and so dirty that the dancers' shoes, tights and costumes were "almost ruined". The shows they gave in Lisbon were to worst the Ballet put on in a capital city, though even shabbier performances would take place later on tour in Spain.

Massine had found himself stimulated by the Portuguese revolution. He had begun rehearsing his Rossini ballet. A Venetian waltz, learned by Sokolova and Gavrilov, was thought too mild and was discarded, but Leonide's imagination was busy at work. He remembered two fox-terriers he had watched "coquettishly chasing and teasing each other" on the beach at Viareggio on his first visit to Italy in 1914, and he transformed them into Poodles for another number on the dolls' *divertissement* of his Rossini ballet. He had soon worked out most of *La Boutique fantasque*.

But Diaghilev had to find bookings for his troupe and he set off with Massine and Barocchi for Madrid.

When 1918 dawned, the company was without prospects. Diaghilev's contracts with his dancers stipulated that they were obliged to spend one month of the year rehearsing on half-pay. This clause he enforced during January. [...]

Weary winter days. The company were cold, hungry, bored and hopeless for the first time since the war began. Never had Diaghilev's responsibility weighed so heavily upon him. [...]

At last Diaghilev arrived in Lisbon to announce that he had arranged a tour of Spain. [...] The Russian Ballet had spent three unprofitable months in Lisbon. The tour began at Valladolid on 31 March.

**Richard Buckle**, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1984, pp. 340-341

Serge Diaghilev

[...] We are open in Lisbon as soon as you get back ...

Carta de Serge Diaghilev a Serge Grigoriev, datada de julho de 1919, in Richard Buckle, *In search of Diaghilev*, Sidgwick and Jackson, London, 1955, p. 43

Serge Grigoriev

[...] We then went first to Madrid, where the King was eager to see us again and, as usual, was always in the audience, and finally, for the first time, to Lisbon.

The theatre in Lisbon at which we were to appear was enormous and resembled a circus.

It was indeed called the Coliseu des Recreias. Diaghilev greatly disliked it and resented having to exhibit his company there. But nothing else was available, what had formerly been the Royal Theatre being closed.

On the day after our arrival Diaghilev and I were on our way to the Coliseu, which was not far from our hotel, when, just as we were about to go in, we heard some firing. Then some people appeared, running and being chased by mounted police; on which others took cover quickly in doorways. They informed us at the theatre that a revolution had broken out, and advised us to return as quickly as possible to the hotel and stay there. We duly reached the hotel to the accompaniment of further shooting, and were there counseled by the management to take the mattresses from our beds and protect ourselves with them as best we could from being cut by flying splinters of glass. A shell had just burst in the lounge and wounded several people, and there was no knowing what more might happen next. For the following week, while the fighting among the Portuguese continued, we led a most strange and uncomfortable life. We had to sleep without ever undressed, either on the floor of our rooms or on the stairs; we had very little to eat, since the hotel had only meager reserves; and we were excruciatingly bored. This enforced inactivity was a torture to Diaghilev, and since it was at this juncture that news arrived of the Communist coup in Russia, he began cursing the revolutionaries of every country. Diaghilev was deeply disturbed by the October Revolution, foreseeing its terrible consequences for Russia. For

however aloof he might keep himself from politics in general, whatever affected his own country he took truly to heart.

As regards Portugal, however, order in Lisbon was restored as suddenly as it had been disrupted; the victorious general appointed himself president; and life once became, to all appearances, perfectly normal. This stirring episode indeed had somewhat unfortunate results for us. For not only was the opening of our season delayed for a fortnight, but its success, when at length it started, was no more than moderate. Apart from anything else, on our third night there was a failure of the city's electricity supply, so that the theatre was plunged into total darkness and we were obliged to stop the show. Diaghilev contrived in the end, however, to give two performances at the ex-Royal Theatre of San Carlos, reopened for the occasion; and there we were at least able to exhibit ourselves to better advantage. [...]

Our impresario in Madrid was trying to arrange another tour for us in Spain, but his negotiations required much time and had been further held up by the revolution in Portugal. By the terms of his contracts with the members of the company Diaghilev had the right to devote one month in the year to rehearsals at half-pay; and this he now decided to exercise, asking me to remain with them in Lisbon, while he, Barocchi and Massine went off to Madrid in search of fresh engagements. [...]

January passed without our receiving a word from Diaghilev. [...]

At last, in the middle of February, Diaghilev reappeared, and his presence was enough somewhat

to reassure us, even though, so far from bringing any news of a definite engagement, he announced that Spanish tour was not likely to start for another two months, during which he would be unable to pay us. He then returned to Madrid. This long enforced holiday was, of course, most unwelcome to the company. But there was nothing for it but to remain in Lisbon and while away the time — a process assisted by the Portuguese, who shortly afterwards indulged in another smaller and even swifter revolution.

It was not in the event more than a month before we at last received some hopeful news; and this was soon followed by detailed instructions from Diaghilev, to the effect that we were to leave Lisbon for Spain on 28 March. We reopened on Easter Sunday, 31 March, at Valladolid.

**Serge Grigoriev**, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Penguin Books, Great Britain, 1960, pp.142-145

Serge Lifar

[...] Vers la fin de l'année (1917), toute la compagnie fut rassemblée à Bruxelles, après quoi elle se rendit à Barcelone, Madrid et Lisbonne. Cette saison commença avec de grandes espérances, mais la révolution portugaise y mit brusquement fin. Diaghilev et sa troupe furent pris au piège et se trouvèrent bientôt dans une position moralement intolérable et matériellement pire. Leurs ressources ne tardèrent pas à être complètement épuisées et ils souffrirent souvent de la faim. Serguei Pavlovitch ne se rappela jamais cette période sans tristesse et il en parlait comme de la plus dé-

sastreuse de sa vie. Son énergie combative diminua rapidement; il se laissait aller souvent au désespoir et semblait vivre dans une constante stupeur.

**Serge Lifar**, *Serge de Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Editions du Rocher, Monaco, 1954, p. 18

## **Cronologia da trupe na capital**

2 de dezembro: A maior parte da trupe chega à gare do Rossio e instala-se no Hotel Avenida Palace

5 de dezembro: Quando se encontravam no Coliseu rebenta o golpe de Sidónio Pais, obrigando-os a adiar a estreia

13 de dezembro: 1.º espetáculo no Coliseu

15 de dezembro: 2.º espetáculo no Coliseu

17 de dezembro: 3.º espetáculo no Coliseu

18 de dezembro: 4.º espetáculo no Coliseu

20 de dezembro: 5.º espetáculo no Coliseu

22 de dezembro: 6.º espetáculo no Coliseu

24 de dezembro: 7.º espetáculo no Coliseu

25 de dezembro: 8.º espetáculo no Coliseu

27 de dezembro: 9.º espetáculo no Coliseu

2 de janeiro de 1918: 10.º espetáculo no Teatro de São Carlos

3 de janeiro de 1918: 11.º espetáculo no Teatro de São Carlos

28 de março: Deixam Lisboa a caminho de Valladolid



## Imagens portuguesas



Fotografia dos Ballets Russes no Funchal, 1913  
Library of Congress, EUA



Postal autografado por Stanislaw Idzikowsky  
em Lisboa, 1917

Catálogo *Danser vers la Gloire, L'Âge d'or des Ballet  
Russes*, Sotheby's, Paris, 17 Septembre 2008

© **N** I M P R E N S A  
N 100 C I O N A L

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

## Os bailes russos de Diaghilew



Veem aí os bailes russos! Se todas as grandes cidades os festejaram, porque motivo Lisboa que tão intensamente sabe vibrar perante as manifestações de arte, não haveria de prestar também a sua homenagem aos bailes que Fokine resuscitou indo buscar as criações ingenuas de Pecour e o espirito de tradição do grande paiz em que nasceram? Traduzindo poemas ou lendas, domina n'esses bailados a mais exuberante imaginação. É ela que traduz a ação, umas vezes rude e sangrenta, outras d'um sentimento e d'uma delicadeza comoventes. E tudo se liga em taes espêtaculos que em breve aclamaremos no Coliseu dos Recreios, para nos



Fokine, o resuscitador do ballet.

dar um conjunto de impressões de deslumbramento e de beleza desde a bizarria dos cenários e guarda roupa de Bakst, Benois, Lorrinow, etc. ás composições musicas, deliciosas e imorre-

douras obras primas, de Rimsky-Korsakow, Borodine e Strawnsky, á originalidade e encanto dos poemas coreograficos de Fokine, Massine, Bolm e Petipa, aos gestos e atitudes estranhas e inverosímeis de Lopajovka e Tchernichewa, de Gawriloff e Massine. Nunca os nossos olhos admirados se mergulharam, avidamente, em tanta riqueza faustosa e brilhante, em tão estremada e soberana elegancia!



Diversos aspectos dos bailes russos



# Os bailados russos

Impressões do pintor Antonio Soares



Molho da «Scherazade» - «Crepúsculo», de Antonio Soares

Quando se tem a independência e o entusiasmo dos vinte e tres annos e aspirações artisticas, escreve-se n'um jornal, arriscando as nossas impressões á consideração do publico, que será conforme a sua vontade de aplauso.

Bailados Russos são, para os artistas plasticos, grandes desenhos animados, cheios de expressão, de movimento e de cor, cuidadosamente postos na ordem de maravilhosa composição onde a mais insignificante nota de cor, qualquer transparencia luminosa é sabiamente ponderada, e, como n'esta arte os recursos são numerosos, o que não se pode obter pintado, resolve-se, pondo lá um bailarino tão seguro dos seus movimentos como um pensador das suas idéas.

Alli nada é realizado de accordo com esta vida botas de elastico que nos chama extravagantes algumas vezes, antes vemos figuras de imaginação, tratadas de lenda, sempre de attitudes: liricas, perversas ou simplesmente belas.

A musica obriga-as á cadencia, ao ritmo; explica-as, como tambem a cor e a luz facilitam a sua leitura.

Depois, observando-as isoladamente ou no conjunto, nota-se que nem um unico movimento é quebrado, mas to-



Tchiznitchova na «Scherazade», desenho de Antonio Soares



Lyda Lapkova, desenho de Jorge Barradas  
Noite a impressão do boneco, dotado de uma completa mecanisação nervosa de mil cordões.

Como n'um aquario, essa multidão de figuras, de disciplina e ginastica admiravel, move-se ondulante, fluida e magica; qualquer coisa assim como milhares de peixes dourados e azues, perseguindo-se...

Para em tudo serem pinçadas de encontro ao cenario, permitta-se-me a expressão, set-as individualmente usando o seu emetiera, sem disfarce, multo novas, excessivas de vida exterior e de graça...

Ser um aventureiro, ir ao acaso das viagens pelo mundo bailando, deixar recordações, paixão, receber, ignorando a idade e o haico de quem manda, o ramo de flores, o bilhete perfumado, a joia: viver mais tarde, tudo isso recordando, á hora do reumatico e das conveniências, com os olhos de estudante presos n'aquelle retrato que além está...—que pena ter este desenhado tipo que vai ás representações dos «Ballets russes»!

Aqui ao lado, alguém me diz ter sido figurante em Berlim, n'um espectáculo a que quizera pertencer; que tristeza não ter, na minha vida do rapaz, nada assim de interessante! Não está falta de incidencia, porque, agora me lon-

Artigo de António Soares

O Século, ed. Noite, 18 de dezembro de 1917

## O BAILE RUSSO

Como nasceu e se aperfeiçoou.  
Fintores, músicos e coreógrafos.  
As "tournées", nos dois hemisférios

Interview com o seu principal organisador, sr. Serge de Diaghilew

Quando estas chegamos a Lisboa, já o ensaio havia terminado. Apesar da obscuridade do país, que lembrava uma das nossas praças que a esmagadora da nossa utilidade dança de noivas mergulhada na mais profunda treva, distinguíamos alguns grupos, vivos de um sinteze estranho, lendo uma lingua estranha. Eram artistas da tropa russa, evidentemente. E serviam-se de um mesmo guespa, caracteris-



Shiraz Costello no bailado Ave de Zena

Qualidade, de Massarevsky. Assim se chegou à concepção do baile russo...

Sobre a secretaria as lado, vamos entrar, também, exploração de outros artistas. Detalhando a abstração criada por sr. Serge Diaghilew.

— Era uma revolução e o seu sentido surgiu-me no espirito quando em 1908, me encontrava no aeroporto. Um Petregueta e Hmann eram unidos as velhas musas de duas frestas e italiana que prevaleciam. Porque não criar um estilo nacional? Não concepção complexa criada de platinos e do metano na coreografia e para a pó em direções e entonações, convenientemente dadas, de platinos, estruturas, egnosos e pretensas, como são Dukri e Desou e a do chamagalha, Teotica, qual poeta do movimento e das situações... Veni, a nossa concepção de, uma vez realçada, realçada, alargada, adquirida em poder da expressão a uma simplicidade cada vez maior, — sobretudo de arte — de um dos colaboradores de baile russo atualmente a grande mestre da coreografia, Stravinsky.

— E quando se apresentaram no estrangeiro? — perguntar.

— Em 1910 na Opéra de Paris, em a vna de Stravinsky e Paganini de feu. E nunca mais cedia outra ocasião de ficar a nota: impareda saqueia capital, apresentando outros dias porviana seja sempre não de dura ser desovolvida.

— E se tocaram em Paris?

— Sim. Londres também e baile russo que lançamos a scena do Covent Garden, por convite da

## Os bailes russos

SOBRE A SUA DRAMATIZAÇÃO

Transformações do baile russo.

Algumas das peças do teatro

coreográfico. Assuntos. Música.

\*\*\*\*\*

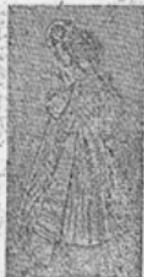
\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

Lisboa vai conhecer, finalmente, os bailes russos, que do há três anos vem se apresentando, — em um momento que o teatro de que nos tem de ser coreografado e a guerra



Dyestev de Zena

explicar, em cada, — está sendo largos estagios nos grandes centros culturais, como Paris. O baile russo não já não menos todo nos jumpers saqueia capital. Tendo em perspectiva de cada vez, de situações, de platinos, de arte, — realçada a platinos, herbois de largo, de bailes e de movimento que Falia, sendo san jantem, terjaria se nos precipio curvato, em grupos de duas balatas mandadas, que se nos este a nos queles que são, famp, dos tramas realimentares de re-

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

República

14 de dezembro de 1917

República

17 de outubro de 1917



Documentos relativos à estada dos Ballets Russes em Lisboa  
V&A Museum



Postal autografado por Stanislaw Idzikowsky em Lisboa, 1917  
Coleção Alberto de Lacerda-Luís Amorim de Sousa



LUBOV TCHERNICHEVA

*(Fotografia de Pedro Lima)*

Lubov Tchernicheva fotografada em Lisboa por Pedro Lima  
Obra *Bailados Russos* de Manuel de Sousa Pinto,  
Edição Atlântida, Lisboa, 1918



LYDA LOPUKOVA  
*(Fotografia de Pedro Lima)*

Lydia Lopokova fotografada em Lisboa por Pedro Lima  
Obra *Bailados Russos* de Manuel de Sousa Pinto,  
Edição Atlântida, Lisboa, 1918



Capa do programa dos Ballets Russes no Coliseu de Lisboa,  
dezembro de 1917  
Fundação Calouste Gulbenkian

THEATRO  
S. CARLOS

Bailes Russos



Lida Loposkova—Primeira Bailarina

Capa do programa dos Ballets Russes no Teatro  
de São Carlos, janeiro de 1918  
Museu Nacional do Teatro e da Dança



## Bibliografia selecionada

- BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1984.
- , *In Searching of Diaghilev*, Sidgwick and Jackson, London, 1955.
- CASTRO, Maria João (coord.), *Lisboa e os Ballets Russes*, FCSH, Lisboa, 2013.
- GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York, 1989.
- GRIGORIEV, S.L., *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Penguin Books, Great Britain, 1960.
- LARIONOV, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1970.
- MASSINE, Léonide, *My Life in Ballet*, Macmillan, London, 1968.
- NIJINSKI, Romola, *Nijinsky*, Livr. José Olympo, Rio de Janeiro, 1940.
- PINTO, Manuel de Sousa, *Bailados Russos*, Edição Atlântida, Lisboa, 1918.
- SASPORTES, José, *Dançaram em Lisboa 1900-1994*, autoria em simultâneo com Helena Coelho e Maria de Assis, Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, Lisboa, 1994.
- , *História da Dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.
- SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev, The memoirs of Lydia Sokolova*, The Lively Arts, London, 1960.



## Catálogos

- Danser vers la Gloire, L'Âge d'or des Ballets Russes, Exposition à Paris, 17-23 Septembre 2008*, Sotheby's, Paris, 2008.
- Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, Victoria & Albert Museum, London, 2010.
- Diaghilev: Costumes and Designs of the Ballets Russes*, The Metropolitan Museum of Art Edition, New York, 1978.
- El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- From Russia with Love: Costumes for the Ballets Russes 1909-1933*, National Gallery of Australia, Australia, 1998.
- Les Ballets Russes*, Bibliothèque Nationale de France, Novembre 2009.
- Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Congreso España y los Ballets Russes, Nommick Yuan (ed.), Álvarez Cañibano, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, Granada, 2000.
- Picasso, chapéu de três bicos: cortina, cenário e figurinos/Encontros ACARTE 93*; Museu do Centro de Arte Moderna FCG, Lisboa, 1993.
- The Age of Diaghilev, in Celebration of the Tercentenary of St. Petersburg*, The State Russian Museum, Palace Editions, Russia, 2001.
- The Ballets Russes and the Art of Design*, edited Alston Purvis, The Monacelli Press, New York, 2009.



July 1919

DEAR SERGEI LEONIDOVICH,

I repeat once again that I should consider Gavrilov's departure as a great loss. Please do all you can to retain him, stressing the point that Nijinsky is no longer in the company. Try and meet him over salary, and if necessary sign a two-year contract with a rise.

We are to open in Lisbon as soon as you get back. . . .



Carta de Diaghilev a Serge Grigoriev, datada de julho de 1919 e onde o empresário russo escreve sobre uma segunda vinda a Lisboa que nunca se realizaria. Richard Buckle, *In Searching of Diaghilev*, Sidgwick and Jackson, London, 1955, p. 43





## O Essencial sobre

- 39 **Ramalho Ortigão**  
Maria João L. Ortigão  
de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**  
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**  
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**  
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**  
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**  
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**  
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**  
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**  
Maria das Graças Moreira  
de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**  
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**  
Maria de Lourdes Sirgado  
Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**  
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**  
52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**  
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**  
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**  
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**  
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**  
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**  
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**  
Maria de Lourdes Sirgado  
Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**  
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**  
Joaquim Domingues
- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**  
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**  
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**  
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**  
José-Augusto França

- 67 **Eduardo Lourenço**  
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**  
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**  
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**  
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**  
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**  
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**  
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**  
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**  
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**  
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**  
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**  
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**  
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**  
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**  
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**  
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**  
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**  
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França
- 93 **Averróis**  
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**  
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**  
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**  
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**  
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**  
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**  
Manuel Ivo Cruz

- 100 **A Filosofia Portuguesa (Séculos XIX e XX)**  
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
- 102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**  
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**  
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**  
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**  
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária Portuguesa (até 1940)**  
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política Contemporânea (1887-1939)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política Contemporânea (desde 1940)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro Infantil e Juvenil de Transmissão Oral**  
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**  
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**  
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia no Teatro Português**  
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República e a Constituição de 1911**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**  
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**  
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**  
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**  
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**  
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**  
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**  
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**  
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**  
Mário Avelar
- 125 **Charles Chaplin**  
José-Augusto França
- 126 **Dom Quixote**  
António Mega Ferreira
- 127 **Michel de Montaigne**  
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**  
Ana Catarina Milhazes
- 129 **Pablo Picasso**  
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**  
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**  
Helder Godinho
- 132 **A Companhia Nacional de Bailado**  
Mónica Guerreiro

O livro **O ESSENCIAL SOBRE  
OS BALLETS RUSSES EM LISBOA**

é uma edição da

**IMPRESA NACIONAL**

tem como autor

**MARIA JOÃO CASTRO**

design e capa do ateliê

**SILVADESIGNERS**

revisão e paginação da

**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.**

Tem o ISBN PAPEL **978-972-27-2610-8**

e o depósito legal **432 311/17.**

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **NOVEMBRO**

do ano de **DOIS MIL E DEZASSETE.**

CÓD. 1022169

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.**

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)

[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)

[prelo.incm.pt](mailto:prelo.incm.pt)

[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

O E S S E N C I A L S O B R E

# Os Ballets Russes em Lisboa

Maria João Castro

A permanência dos Bailados Russos em Lisboa entre dezembro de 1917 e março de 1918 coincidiu com um dos períodos mais sombrios da sua história: em plena Primeira Guerra Mundial não havia espaço de manobra para a apresentação dos espetáculos da trupe russa na maior parte dos palcos da Europa. Os espetáculos na capital portuguesa ocorreram em condições difíceis: o golpe de Estado de Sidónio Pais e a consequente instabilidade política na capital fizeram adiar a estreia nacional e o público não estaria na melhor disposição para os acolher. No final da temporada lisboeta, a falta de contratos internacionais fez com que a companhia fosse forçada a arrastar a sua permanência em Lisboa, subsistindo em circunstâncias adversas.

ISBN 978-972-27-2610-8



9 789722 726108