

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e  
Interartes, Ramo de Estudos Românicos e  
Clássicos, Variante de Literatura  
Portuguesa, Literaturas de Língua  
Portuguesa

# O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro

Sofia Ribeiro Mota Freitas

**M**

2016



**Sofia Ribeiro Mota Freitas**

**O Imaginário e a Representação da Dança  
em Mário de Sá-Carneiro**

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
Ramo de Estudos Românicos e Clássicos,  
Variante de Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa,  
Orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2016



# O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro

Sofia Ribeiro Mota Freitas

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e  
Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

## Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira Santos  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Joana Matos Frias  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Eiras  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores



## Resumo

Este trabalho procura colocar em diálogo interartístico a obra de Mário de Sá-Carneiro e coreografias de bailarinas, como Loïe Fuller e Maud Allan, no início do século XX. Partindo do panorama da dança em Portugal (ensino, espetáculos e receção) nas primeiras décadas do século passado, rapidamente se chega a Paris, cidade predileta do escritor português e capital do espetáculo. Fundem-se as performances luminosas e hipnóticas de Loïe Fuller com a presença simbolista de sinestésias no texto de Mário de Sá-Carneiro e com um pendor futurista. Cruza-se a Salomé interpretada por Maud Allan com a bailarina meia-nua dos poemas do colaborador de *Orpheu* e com uma imagem da mulher marcadamente finissecular: a *femme fatale*. Pretende-se mostrar que o mundo artístico da dança, a que o poeta esteve exposto em Paris, contribuiu largamente para a construção do imaginário poético de Sá-Carneiro.

**Palavras-chave:** Mário de Sá-Carneiro, Dança, Loïe Fuller, Maud Allan, Erotismo, Salomé

## Abstract

The aim of this study is to create an inter-artistic dialogue between the work of Mário de Sá-Carneiro and choreographies of dancers such as Loïe Fuller and Maud Allan, in the early twentieth-century. Beginning with the panorama of dance in Portugal (teaching, spectacles and reception) during the first decades of the last century, we quickly reach Paris, the writer's worshiped city and the capital of show business. The luminous and hypnotic performances of Loïe Fuller blend with the symbolist presence of synaesthesia in Mário de Sá-Carneiro's text and with a futuristic penchant. Salomé interpreted by Maud Allan can be identified with the half-naked dancer from the poems and also with the markedly end-of-century woman's image: the *femme fatale*. This work intends to demonstrate that the artistic world of dance which the poet was exposed to in Paris contributed enormously to the construction of Sá-Carneiro's poetic imaginary.

**Keywords:** Mário de Sá-Carneiro, Dance, Loïe Fuller, Maud Allan, Eroticism, Salome

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Pedro Eiras agradeço a ajuda científica, o discernimento crítico, o interesse e a motivação constantes que nortearam a elaboração deste trabalho.

Aos meus pais agradeço o apoio incondicional e o afeto de todos os dias.

À minha mãe agradeço especialmente a paixão pela Dança (e pelas Letras).

Ao Sérgio agradeço a presença, a companhia, o incentivo de todas as horas e os sorrisos que me fizeram chegar aqui.

À Vanessa Sousa agradeço as conversas tardias de desabafo amigo e solidário.

# Índice

Introdução .....	10
1. Mário de Sá-Carneiro e a dança .....	17
1.1. <i>A Arte BAILADO não é inteiramente ignorada em Portugal: o contexto português</i> .....	17
1.2. <i>Eu vi uma dança de arte pura e compreendi: as cartas à bailarina</i> .....	29
1.3. <i>As admiráveis revistas dos music-halls: “O teatro-arte”</i> .....	39
2. Loïe Fuller .....	44
2.1. <i>I was born in America, but I was made in Paris: a dança rumo a Paris</i> .....	44
2.2. <i>Disparata de cor, guincha de luz!: a experimentação técnica</i> .....	54
2.3. <i>Todos os cenários que entretanto Fui: o cenário e os adereços</i> .....	62
2.4. <i>Volteiam-me crepúsculos amarelos: o movimento</i> .....	65
3. Maud Allan .....	70
3.1. <i>I know nothing but the surge of the music: da música à dança</i> .....	70
3.2. <i>Morte e amor andam sempre juntos: visões eróticas</i> .....	74
3.3. <i>Como bailas o vício ó torpe, ó debochada: a dançarina Salomé</i> .....	84
3.4. <i>Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água: “A Orgia do Fogo”</i> .....	93
Conclusão.....	101
Bibliografia .....	104



Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,

– Vencer às vezes é o mesmo que tombar –

E como inda sou luz, num grande retrocesso,

Em raivas ideais, ascendo até ao fim:

Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...

Mário de Sá-Carneiro

## Introdução

Pensar a representação da dança na obra de Mário de Sá-Carneiro obriga a um exercício de contextualização do autor na vida cultural parisiense das duas primeiras décadas do século XX. As suas estadias em Paris<sup>1</sup> permitiram-lhe entrar em contacto com um tipo de entretenimento ainda inusitado em Lisboa: os *music-halls* e os *cabarets*. A presença de dançarinas, atrizes e de mulheres sáficas na sua obra está diretamente relacionada com os espetáculos a que assistiu, ou que pelo menos viu serem anunciados, o estilo de vida boémio, o culto do dandismo e da *flânerie* e um certo ambiente exótico que dominava Paris. A *Exposition Universelle* de 1900, cujo principal objetivo era glorificar o império francês e legitimizar a colonização, tinha como um dos principais atrativos a dança do ventre (Staszak 2008: 660). Isso se conclui das palavras do primeiro ministro Jules Ferry: “All that interests the French about the Empire is the belly dance” (*apud* Garelick 2007: 68). Na verdade, já a exposição de 1889 tinha incluído entre as atrações mostras de dança africana e asiática, para dar a conhecer ao grande público a cultura e os costumes dos povos nativos que habitavam as colónias. Havia, de facto, recriações de aldeias e ruas, como a vila Javanesa e a “Rue du Caire” de que o escritor Edmond de Goncourt deixa uma descrição nas suas memórias:

Et nous voilà dans la rue du Caire, où le soir, [*sic*] converge toute la curiosité libertine de Paris, dans cette rue aux âniers obscènes, aux grands Africains en leurs attitudes lascives, à cette population en chaleur ayant quelque chose de chats pissant sur la braise, – la rue du Caire, une rue qu'on pourrait appeler la rue du rut. Alors la danse du ventre, une danse qui serait pour moi intéressante, dansée par une femme nue, et me rendrait compte du déménagement des organes féminins, du changement de quartier des choses de son ventre (...) C'est peu explicable cette danse, avec ce déchaînement furibond du ventre et du reste chez des femmes (1889: 66).

---

<sup>1</sup> Mário de Sá-Carneiro visita Paris, pela primeira vez, numa viagem com o seu pai pela Europa em 1904. Em outubro de 1912 ingressa em estudos de Direito na Sorbonne, após ter desistido do curso em Coimbra. Regressa a Lisboa no final de julho de 1913 e só viaja novamente para a capital francesa em junho do ano seguinte, mas retorna em setembro com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Apesar das circunstâncias mundiais, parte, pela última vez, para Paris a 11 de julho de 1915, onde viria a suicidar-se a 26 de abril de 1916, num quarto do Hotel de Nice, junto à praça Pigalle.

Assim, a capital francesa, reunindo uma amostra civilizacional aparentemente diversificada<sup>2</sup>, não era somente o centro da vida cultural e artística da Europa, mas também a metrópole a que dançarinas de todo o mundo afluíam, com os mais variados estilos de dança<sup>3</sup>, para serem aplaudidas. A dançarina americana Loie Fuller demonstra o estatuto que Paris possuía, ao contar como o maestro de uma orquestra, após ter visto um espetáculo seu, a incitou a ir atuar à Cidade das Luzes: “He advised me to go to Paris, where an artistically inclined public would give my dances the receptions they deserved. From that moment on this became a fixed idea with me – to dance in Paris” (1908: 44).

Eclodia, pela primeira vez, uma guerra aberta ao *ballet* clássico com os seus rigorosos esquemas formais, nascendo aquilo que depois se nomeou “dança moderna”<sup>4</sup>. Um fator que contribuiu para esta revolução na dança foi o *boom* de dançarinas que se autointitulavam de “orientais”, apesar de, na sua grande maioria, nunca terem saído da Europa ou da América. Foi em 1838 que o Ocidente assistiu, pela primeira vez, a uma verdadeira dança indiana executada por três bailadeiras<sup>5</sup>: Ammani, Rangam e Sundaram. O espetáculo teve lugar no Théâtre des Variétés em Paris, a 22 de agosto, e Théophile Gautier escreveu um longo artigo – “*Les Devadasis dites bayadères*” – sobre estas dançarinas orientais para o jornal *La Presse*, onde salienta o lado misterioso da exibição: “C’était quelque chose de lointain, de splendide, de féerique et de charmant, que l’on se figurait d’une manière vague dans un tourbillon de soleil, où étincelaient tour à tour des yeux noirs et des pierreries” (1838: s/p). Gautier refere ainda que, na realidade, nada se sabe sobre estas bailadeiras, nem o verdadeiro nome, pois “bayadères” é de origem portuguesa<sup>6</sup>: “nous ne savions rien sur les danseuses de l’Inde, pas même leur nom; car le mot bayadère est portugais, elles s’appellent en réalité *Devadasis* (favorisées de Dieu)”

---

<sup>2</sup> Na verdade, as amostras etnográficas eram controladas de modo a cultivar um certo “Oriente” que correspondesse aos objetivos colonizadores da metrópole e à visão eurocêntrica. Paul Greenhalgh explicita de que modo eram recriadas as aldeias indígenas: “The normal method of display was to create a backdrop in a more or less authentic tableau-vivant fashion and situate people in it, going about what was thought to be their daily business (...) brought in from all French empire holdings, groups were settled in to live – night and day – for six months (...) and expected to perform religious rituals and display crafts for tourists” (*apud* Garelick 2007: 73).

<sup>3</sup> Lynn Garafola apresenta uma síntese desta realidade em *Legacies of the Twentieth-Century Dance*: “Turn-of-the-century Paris was an international mecca for female soloists. Many came from abroad (...) Their repertory was as exotic as their origins (...) their dances traversed the world, ignoring borders and often the niceties of national style as well, especially in the Salomé works” (2005: 148-9).

<sup>4</sup> Acerca deste assunto ver *A Estética da Dança Clássica* (2014) de Frederico Lourenço, que oferece uma detalhada cronologia do bailado clássico, e a *Poética da Dança Contemporânea* (1997) de Laurence Louppe.

<sup>5</sup> Na verdade, a trupe indiana era composta por cinco bailadeiras e três músicos e foi o primeiro grupo profissional deste género de dança a dar espetáculos na Europa (Bor 2007: 39).

<sup>6</sup> Théophile Gautier refere-se às bailadeiras do reino de Vijayanagara que foram descritas por Domingos Paes num manuscrito do século XVI – *Chronica dos Reis de Bisnaga* (1897).

(*ibidem*). No *Journal des Débats*, um crítico sublinha que as *devadasis* utilizam todo o corpo na dança, ao contrário das bailarinas europeias que se centram num minucioso trabalho de pés:

The dancers of all Europe dance with their feet, but that is all. Examine them well. The body rests cold and constrained while the feet move. The movement of the arms is proverbially graceless. The head obeys with a mechanical precision (...) The Bayadères dance in a different manner. They dance with their whole frame. Their heads dance, their arms dance – their eyes, above all, obey the movement and fury of the dance... their feet click against the floor – the arms and the hands flash in the air – the eyes sparkle – the bosom heaves – their mouths mutter – the whole body quivers... The dance of the Bayadères is something strange, impetuous, passionate, and burlesque. It is a mixture of modesty and abandonment – of gentleness and fury. It is a species of poem which a Bacchante recites as she runs (*apud* Bor 2007: 58-9).

Através do estudo apurado destas performances e do vestuário usado, muitas mulheres europeias e americanas inventaram as suas próprias danças “orientais”, replicando os gestos e os passos de dançarinas árabes, turcas, persas, hindus e khmers (Bor 2007: 5). Assim fez a canadiana Maud Allan, imitando o estilo oriental através do movimento dos braços e das mãos, como nota o crítico W. R. Titterton, num artigo de 1908: “she makes fine use of those beautiful hands of hers – say when she stretches her arms wide, and makes the music ripple from her shoulders to her fingertips” (*apud* Koritz 1994: 68). Por seu turno, a holandesa Margaretha Geertruida Zelle – mais conhecida por Mata Hari – não só copiou as danças como também forjou uma identidade, fazendo-se passar por uma bailadeira javanesa<sup>7</sup>, após ter vivido sete anos em Java com o seu marido, um oficial destacado nas colónias das Índias Orientais Holandesas (hoje Indonésia). Executada em 1917 por alta traição e espionagem, Mata Hari congrega não só os atributos de mulher oriental e dançarina, mas também de cortesã, *femme fatale* e espia. Lembrada na história como a espia mais famosa do século XX (Bentley 2002: 87), o seu estatuto de dançarina foi esquecido, ficando apenas a memória da sua morte, considerada por alguns como um castigo justo pelo estilo de vida alegadamente sórdido que levava (Kolb 2009: 66) – algo que corresponde à morte da atriz Paulette na novela “Ressurreição”, de *Céu em Fogo*, motivada pelos excessos na droga e na vida sexual. Mata Hari, a dançarina que

---

<sup>7</sup> Para mais informações veja-se o estudo de Romita Ray – “Orientalizing the bayadère / fabricating Mata Hari” (2012) – onde se faz uma análise das fotografias produzidas na época.

nalguns momentos reuniu mais aplausos que Isadora Duncan<sup>8</sup>, sempre soube que o seu maior trunfo estava em revelar o corpo: “I never could dance well. People came to see me because I was the first to show myself naked to the public” (Hari *apud* Bentley 2002: 85).

Mário de Sá-Carneiro parece ter tido a percepção de que muitas das executantes de dança exótica em Paris não eram mais do que “impostoras” que se exibiam com mais ou menos véus. Na novela “Loucura”, Luísa Vaz, uma “atrizeta” de “beleza escultural” (1912: 182), posa para Raul Vilar, servindo-lhe de modelo na execução da estátua *Afrodite*. Após muitas horas de trabalho e de “prática[s] luxuriosa[s]” – “depois de uma hora de trabalho, seguiam-se duas de amor” (183) – a obra-prima fica concluída e Luísa é dispensada das suas funções. O destino da atriz-modelo é, entretanto, narrado: Luísa emigra para França com o “viscondezinho do Avelanal” e arranja lugar “na revista do *Marigny*, onde – debaixo do nome de «Mlle. Hydxawkitch, la belle Indienne» – executa, pouco vestida, uns equívocos bailados orientais...” (184). Desta forma, Mário de Sá-Carneiro estabelece um protótipo de mulher<sup>9</sup>: a atriz que aceita posar para um artista e que se torna amante dele é a mesma que acaba nos palcos parisienses a encenar uma dança supostamente oriental, cujo único requisito necessário é mostrar o corpo. Assim, dança e promiscuidade unem-se numa montagem barata com cenários exóticos, onde tudo soa tanto a falso quanto o nome da bailarina.

Acerca deste ambiente do mundo espetáculo, saturado de imitações e de exotismo, Ricardo de Loureiro, personagem central d’*A Confissão de Lúcio*, durante um espetáculo no Olympia expressa ter medo das dançarinas, pois estas são todas iguais: “em todos os music-halls tornaram-se agora moda estes bailados por ranchos de raparigas inglesas. Ora essas criaturinhas são todas iguais, sempre – vestidas dos mesmos fatos, com as mesmas pernas nuas, as mesmas feições ténues, o mesmo ar gentil” (1914b: 321). A falta de individualidade de cada uma das dançarinas faz com que as suas identidades lhes sejam subtraídas e se tornem todas numa réplica de um modelo que, entretanto, se banalizou.

No século XIX e em inícios do XX, poucos espectadores ocidentais tiveram oportunidade de ver autênticas danças do Oriente, deslocando-se até às capitais europeias onde atuaram trupes como a descrita acima, ou indo diretamente aos países de onde eram

---

<sup>8</sup> Um crítico do *Neue Wiener Journal* escreve, em 1906: “Isadora Duncan is dead, long live Mata Hari! Dancing barefoot is a thing of the past, the modern-day female artist is more revealing” (*apud* Kolb 2009: 58).

<sup>9</sup> Veja-se a dissertação de mestrado de Sara Margarete Pinho Necho da Silva: *Representações do Feminino na Ficção de Mário de Sá-Carneiro* (2007).

originárias. No entanto, não era o “verdadeiro” Oriente que os espectadores ansiavam ver<sup>10</sup>, mas sim aquele imaginado, construído e plasmado nas artes, e que vinha, desde muitos séculos, a povoar o imaginário europeu. Segundo Edward Said: “o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença *no e para* o Ocidente” (1978: 5).

O artigo “As bailadeiras” da *Ilustração Portuguesa*, de 28 de julho de 1913, lança um olhar ocidental e sobranceiro sobre as dançarinas orientais, ao mesmo tempo que elogia a sensualidade destas mulheres: “Quando nos templos dança à luz, se requebra, se revira diante dos deuses, nenhuma dançarina das óperas imperiais da Europa prende mais os sentidos” (Anónimo 1913: 110). Desta forma, a dançarina exótica possui uma componente erótica adicional e a sua imagem forma-se segundo o molde estereotipado da infame dançarina bíblica Salomé: “mulher lânguida, de olhares de fogo, que parecem espalhar a volúpia (...) é a mulher de luxo e de prazer que evoca a Salomé no fundo do castelo de Herodiade, que é o capricho e é a beleza” (109).

No fundo, é esta também a dançarina presente na obra de Mário de Sá-Carneiro: “a dançarina meia-nua – esplêndida, duma beleza enclavinhada: corpo agreste, musculoso, seios oscilantes, pequenos e esguios (...) e a carne, a carne luminosa, mordourada a trigueiro, para se cobrir de esmeraldas (...) o corpo triunfal de Salomé” (1915b: 585). Esta é a imagem duma mulher sensual e mortífera, uma “mulher-cobra” tanto pela crueldade do seu carácter, como pelo movimento ondulante do corpo – “no leito de esplendor, enrodilhava-se-me a grande cobra, votivamente oferecida” (570). A excentricidade do seu vestuário é sempre motivo de uma descrição detalhada e enfatiza a sua beleza fatal: encobrendo parcamente a nudez com véus, gazes e tecidos esvoaçantes e transparentes, adornando-se de joias e ouro, e enfeitando-se com adereços fetichistas sob o olhar do observador masculino. Todavia, o poeta de *Orpheu* forja uma Salomé que, em vez de ferir, é ferida, que é vítima de instintos ainda mais perversos do que os seus próprios. Nas palavras de Maria Aliete Galhoz, esta mulher é “Uma potência obscura, portadora da queda, e, ao mesmo tempo, cumprindo em si própria um fatalismo de vítima renovada” (1963: 104).

---

<sup>10</sup> Amy Koritz, através de uma crítica jornalística da época, salienta que, se as performances de Maud Allan fossem autênticas danças orientais, o público ficaria chocado: “The review in the *Times Literary Supplement* asserted that ‘authentic’ Eastern dance would have been offensive to respectable British sensibilities (...) Eastern dancing was ‘something lascivious and repulsively ugly’. If Allan had been ‘authentic’ she would have been dismissed as vulgar” (1994: 69). A este propósito veja-se também o artigo da historiadora Anne Décoret-Ahiha: “L’exotique, l’ethnique et l’authentique. Regards et discours sur les danses d’ailleurs” (2005).

De facto, o destino das personagens femininas das novelas de *Céu em Fogo* é, quase sempre, fatídico e sinistro. A “Princesa velada” de “A grande sombra” é esfaqueada no coração e o seu rosto é lacerado com a sua própria adaga – “uma arma terrível e uma jóia solene” (1915b: 421) – durante o ato sexual. A dançarina de “O fixador de instantes, “a grande cobra”, é igualmente apunhalada com um “estilete áureo” (571), também durante o relacionamento amoroso. Paulette Doré, a actrizinha “tão pouca coisa... Uma figurante banal de revista” (627) de “Ressurreição”, morre devido às drogas e à “pândega” – “O éter, a cocaína... e a fornicção” (632). Embora Inácio de Gouveia, antigo amante que ela rejeitou, não seja responsável pela sua tragédia, a verdade é que ele experimenta um êxtase sexual ao saber da sua morte: “esta ideia excitara-o como se lhe viessem contar que ela hoje dançava, de sexo nu, num grande teatro vermelho... A morte duma rapariga de vinte anos parecera-lhe sempre uma última audácia, um último requinte – mais um deboche de capricho platinado” (634). Assim, nestas novelas, há sempre uma intensa associação entre prazer e dor – “Um prazer doloroso é o melhor prazer” (1912: 205) –, ou, no limite, entre orgasmo e assassínio. Georges Bataille questiona estas dicotomias e postula uma ligação indelével entre erotismo e morte: “Se a união de dois amantes é consequência da paixão, a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte ou de suicídio: o que designa a paixão é um halo de morte” (1957: 19-22).

Olhando a dança na obra de Mário de Sá-Carneiro, é possível traçar um desenho de época bastante colorido. O poeta de *Orpheu* deixou vestígios nos seus textos que transportam o leitor ao “pequeno teatro vermelho para Montmartre” (1915b: 585), às “revistas do Olympia, das Folies, do Moulin” (596), aos “cafés de grande-vida / Com dançarinas multicolores...” (1915c: 83); enfim, levam-no a “Paris! Paris! Orgiaco e solene, monumental e fútil...” (1915b: 582). Assim, este estudo pretende debruçar-se sobre a representação da dança e da bailarina em Sá-Carneiro, motivo que aparece em múltiplos textos da sua obra, tanto por breves momentos como em longas e significativas descrições. Procurou-se ainda observar de que modos a obra de diversas coreógrafas e bailarinas – como Loïe Fuller e Maud Allan – permite reler o universo sá-carneiriano, onde se denota a presença de uma ideia de movimento ligada a uma intenção estética, ainda que esta esteja marcada pela persecução de uma “beleza errada”<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup> Veja-se a interpretação que Fernando Cabral Martins faz deste excerto da carta de Mário de Sá-Carneiro no capítulo “Dispersão de Sá-Carneiro” (2000b) em *O Trabalho das Imagens*.

Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza, beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardónicos cascalhando através de tudo (1915e: 73).



# 1. Mário de Sá-Carneiro e a dança

## 1.1. *A Arte BAILADO não é inteiramente ignorada em Portugal: o contexto português*

Em agosto de 1913<sup>12</sup>, a célebre companhia de bailado *Ballets Russes* passou por Lisboa e pela ilha da Madeira. Numa viagem de transatlântico até à América do Sul, Romola de Pulsky, futura esposa do bailarino russo Vaslav Nijinsky, relata minuciosamente a paragem em Lisboa e a incursão por Sintra:

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. (...) 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, tomados 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 Baton (1934: 183).

Deste relato, conclui-se que não houve qualquer receção em Lisboa aos bailarinos da afamada e controversa companhia de bailado que abalava os palcos da Europa. De facto, tal como nota José Sasportes, “Ninguém aqui parece ter dado pela presença da famosa *troupe*” (1970: 259), o que parece ser um sintoma da irrelevância da dança nos palcos portugueses nas primeiras décadas do século XX. Só em dezembro de 1917 a prestigiada companhia russa se apresentaria no Coliseu e no Teatro São Carlos; este último, encerrado praticamente desde a revolução republicana de 1910, reabriu

---

<sup>12</sup> Na verdade, Bronislava Nijinska, irmã de Vaslav Nijinsky e também bailarina da companhia, menciona muito brevemente a passagem pela ilha da Madeira, no seu livro *Early memoirs*: “Vaslav (...) 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.” (1981: 478).

especialmente para a ocasião. Em 1913, apesar de a passagem dos *Ballets Russes* por Lisboa ter sido forçosamente muito breve e circunstancial (pois não havia nenhum espetáculo agendado e a companhia tinha apenas algumas horas na capital portuguesa), não deixa de ser estranho que não tenha havido qualquer registo a assinalar o acontecimento, precisamente numa época em que a companhia atravessava um dos seus mais célebres períodos<sup>13</sup>.

Contudo, o nome *Ballets Russes* não era desconhecido em Portugal. É disso prova o artigo de Ruy Chaves intitulado “Os Bailados Russos”, escrito em janeiro de 1912 e publicado na *Ilustração Portuguesa*, a 4 de março do mesmo ano. Ruy Chaves faz um breve retrato da companhia aos leitores da revista, prevendo que este é “um público que não teve ainda, nem tão cedo terá por certo, a fortuna de os [bailados russos] ver” (1912: 297), vaticínio que efetivamente se concretizou. Também na revista *Eco Teatral*, no número de 10 de abril do mesmo ano, se anunciam os bailados russos em cartaz no Châtelet de Paris, entre os quais se destacam “Petrouchka, L’Oiseau de Feu, Narcise, Carnaval, e Spectre de la Rose” (*apud* Tércio 2010: 338). Desta forma, não sendo a companhia russa totalmente desconhecida em Portugal, a indiferença que recebeu em Lisboa pode confirmar aquilo que, em 1908, o *Dicionário do Teatro Português* afirmava sobre o gosto português e os bailados apresentados na época:

Afirma-se, geralmente, que em Portugal se não gosta de *bailes*. Não é assim. Em Portugal, não se gosta de umas coisas que actualmente se apresentam como *bailados* e que não passam de caricaturas, sem arte nem gosto, e executados por feias mulheres, verdadeiras negações da arte (*Sousa Bastos apud Sasportes 1970: 219*).

A feiura das bailarinas era, aliás, uma crítica recorrente, juntamente com a censura à obesidade ou à magreza extrema, na apreciação da arte bailatória.<sup>14</sup> Veja-se, por exemplo, no já citado artigo de Ruy Chaves, que a razão do êxito dos bailados russos, no entender do cronista, é a beleza e a agilidade dos corpos: “O que lá existe e que, por si só,

---

<sup>13</sup> Apenas uns meses antes, a 29 de maio de 1913, os *Ballets Russes* haviam apresentado, no Théâtre des Champs-Élysées, *Le Sacre du Printemps*, bailado coreografado por Nijinsky, cuja estreia alvoroçou o público parisiense quer pela inovação musical da partitura de Igor Stravinsky, quer pela rutura com a técnica do ballet clássico, proposta na coreografia.

<sup>14</sup> Mário Costa cita um excerto de G. Calvo Asencio que disserta sobre a forma como os portugueses viaavam as bailarinas espanholas que consideravam feias, apesar de estas poderem ser exímias na sua arte: “Desdichada la bailarina española que no esté dotada de um palmito más que regular; ya puede tener la gracia de la Petra Cámara, la agilidade de la Taglioni (...); [pero nada] podían librala de la infernal *pateada* a que con sin igual deleite se entregan ineludiblemente los espectadores, indignados por su fealdade!” (*Asencio apud Costa 1962: 201*).

garante um êxito seguro, são lindos e ágeis corpos de raparigas e de efebos” (1912: 299). Todavia, podemos compreender que parte do público português rejeitasse os bailados, pois não existia uma escola profissional que formasse bons bailarinos e fomentasse o gosto pela dança<sup>15</sup>, como Mário Costa salienta:

Talvez por falta de ação do nosso Conservatório e, porque até certo tempo foi considerado desprimoroso para as nossas meninas-bem, a aprendizagem de danças clássicas, nunca houve, verdadeiramente, um corpo de baile, destinado a colaborar nos nossos espectáculos de ópera (1962: 279).

Deste modo, na ausência de um corpo de baile português e devido a carências económicas, os espetáculos que chegavam aos palcos lisboetas eram importações baratas com elencos medíocres (Sasportes 1970: 220). De facto, o panorama da dança nas primeiras décadas do século XX<sup>16</sup> era de tal modo desanimador que se desenvolveu um desinteresse generalizado por esta arte, chegando o público a preferir ouvir somente a música da ópera, sem ver o bailado que a acompanhava<sup>17</sup>: numa crónica de Feitas Branco de 1901 sobre os bailados de *Orfeu* de Gluck afirma-se que o corpo de baile “repetia os passinhos mal afinados e o monótono arquear de braços de que não sai nunca”, concluindo-se que “em todas as partes (...), notou-se a mesma ignorância, o mesmo desleixo, a mesma irreverência para com a obra de Gluck” (Branco *apud* Sasportes 1970: 224). O bailado terá desagradado de tal forma que, em 1908, quando *Orfeu* volta a estar em cena, já não se fazem referências à arte coreográfica: segundo José Sasportes, esta terá sido, muito provavelmente, suprimida (*ibidem*).

---

<sup>15</sup> O Conservatório Geral de Arte Dramática foi criado em 1836, mas somente em 1839 se desenvolveu uma Escola de Dança e Mímica. Contudo, esta teria vida breve, pois encerraria em 1869. Encerrado também foi o Real Colégio dos Nobres, em 1837, cujo programa educativo incluía aulas de dança e onde se concentravam os principais coreógrafos. Já no século XX, em 1909, num esforço de formar um corpo de baile com bailarinas portuguesas, implementa-se uma aula de dança no Teatro São Carlos (Tércio 2010: 74-75). Em 1911, reforma-se o ensino do Conservatório, passando a existir uma Escola da Arte de Representar onde se lecionavam aulas de dança e ginástica teatral, todavia as aulas de dança só começariam em 1913, a cargo da professora Encarnación Fernandez até 1940 (*idem*: 85). Para um estudo mais aprofundado veja-se: *Trajectória da Dança Teatral em Portugal* de José Sasportes e “Genealogia de uma aprendizagem residual: o ensino da dança em Portugal (1839-1930)” de Jorge Ramos do Ó e Ana Luísa Paz em *Dançar para a República*.

<sup>16</sup> Veja-se o estudo de Tomaz Ribas: *A Dança e o Ballet no Passado e no Presente* (1959).

<sup>17</sup> Em *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, Fonseca Benevides conta um episódio da temporada de 1894-95 em que o público, tendo pedido para ouvir de novo a orquestra, impediu que as bailarinas repetissem também a coreografia: “tendo o público pedido que fosse bisada a música dos bailados do 3º acto, cuja execução fora primorosa por parte da orquestra, e dispondo-se as bailarinas a repetir também os seus desengonçados passos, o público rompeu numa medonha pateada, obrigando o corpo de baile ao completo repouso, não consentindo que dançasse enquanto a orquestra tocava” (Benevides *apud* Sasportes 1970: 222).

Passaram por São Carlos entre 1899 e 1909 bailados de óperas como *Orfeu*, *A Favorita*, *Aida*, *Gioconda*, *Hebrea*, *Sansão e Dalila*, *O Profeta*, *Vésperas Sicilianas*, *Carmen*, *Fausto*, *Um Baile de Máscaras* e *Lakmé*; entre outras exposições de dança que granjearam maior ou menor sucesso: *Festa na Aldeia* do coreógrafo Angelo Estella, *Noite de Valpurgis* e *No Oriente* de Ludovico Saracco, *A Fada das Bonecas*, *Uma Modista de Paris* e *Bailado das Sílides* de Giuseppe Cecchetti<sup>18</sup>. Se a ópera cativava o público aristocrático e esgotava a sala do S. Carlos, a zarzuela, peça teatral espanhola que reunia o canto, a dança, a declamação e o diálogo, estava igualmente na moda e satisfazia o gosto do rei e dos infantes, “habitués destes espectáculos, que preferiam aos operáticos” (*idem*: 220).

De facto, as zarzuelas, ou as suas bailarinas, tinham grande êxito nos palcos portugueses. Na *Ilustração Portuguesa* de 5 de abril de 1915, relata-se a passagem de “*Nuestras hermanas* (...) Com as suas castanholas, os seus *mantors*, a sedução andaluza dos seus olhos negros” pelo teatro Politeama, onde dançaram, “com todas as graças da zarzuela”, “uma *pareja* de baile, duas *parejas* de lindas caras e algumas *parejas* de gordas e enfatiadas sevilhanas”; termina-se dizendo que “A *zarzuela* é necessária ao lisboeta – como a douche e a eletroterapia.” (C. 1915: 448). Devido a esta “necessidade” ou não, a verdade é que passaram várias bailarinas espanholas por Lisboa: só em 1912 contam-se “as interessantes bailarinas” Tereza Marquez e Angelita Gonzalez, “Las Hermanas Chevay”, Pilar Marti, as “Hermanas Orientales”, “Las Hermanas Domedel”, as “Hermanas Olier”, Josefina Gonzalez e Victória Marianella (Tércio 2010: 337-9). Contudo, já em 1904, 1905 e 1907 a célebre “Pastora Império” havia atuado no teatro D. Amélia e no Coliseu dos Recreios, tendo saído uma fotografia da “Companhia Hespanhola de Zarzuela” na *Ilustração Portuguesa* (29.5.1905) e, em 1908, “La Argentina”, “a mais famosa bailarina espanhola da primeira metade do século”, dançou no Coliseu dos Recreios (*idem*: 333-5).

A atração por estes espetáculos era grande e o motivo principal do sucesso não se devia tanto à excelência técnica quanto à beleza das bailarinas, tal como já foi referido. Entretanto, muitas outras bailarinas, para além das da zarzuela, animaram a vida cultural portuguesa e foram aplaudidas com maior ou menor entusiasmo. Rita Sacchetto, uma dançarina e atriz austríaca, atuou no D. Amélia e veio na capa da *Ilustração Portuguesa* de 7 de junho de 1909, dedicando a revista duas páginas de louvores à sua “figura delicada

---

<sup>18</sup> Veja-se o apêndice “Índice de Bailados Dançados de 1793 a 1910” da *História da Dança em Portugal* (Sasportes 1970: 365-384).

de mulher” e à sua “arte divina” ou, noutras palavras, à sua dança espiritualizada (Anónimo 1909: 727-8). Stacia Napierkowska, bailarina e atriz francesa, também passou, em 1912, pelo Teatro República; foi descrita no periódico *Ecco Artístico* como “figura flexível como o vime, e de uma mirada ardente que penetra até ao fundo da alma” (*apud* Tércio 2010: 339). As bailarinas Leonora, Régina Badet e Isadora Duncan não dançaram em Portugal, mas não deixaram de ser notícia na *Ilustração Portuguesa* que consagrou, a cada uma, várias páginas, em números distintos.

Leonora, estrela do Alhambra em Londres, onde se anunciava haver tantos prazeres e volúpias como no Moulin Rouge ou no Folies Bergère, é a protagonista do bailado *Femina* e deleita os espectadores com o seu “corpo harmonioso” envolto “em túnicas transparentes bordadas a palhetas de ouro e prata” (N. 1910: 739). Régina Badet, capa da revista, longe dos cenários londrinos tão enaltecidos no artigo anterior, é a típica artista parisiense que aparece “vestida apenas com um maillot de renda preta que lhe deixava um seio inteiramente nu” (Osorio 1911: 385). Esta bailarina, porém, não se comparava à americana Isadora Duncan, que “fazia da sua nudez um uso desconhecido em França”; também nada tinha em comum com outros estilos de dança vulgares: “Sem dúvida a sua dança é alguma coisa de mais inteligente que as velhas piruetas do nosso *vira*, o levantar de perna do *cancan* autêntico, os requebros salerosos de um bom *tango*” (*idem*: 387).

Referida em numerosos artigos, Isadora Duncan merece também um artigo completo na *Ilustração Portuguesa* de 15 de janeiro de 1912, com o título “Uma Dançarina de Génio”. Neste texto, Paulo Osorio mostra-se emocionado com o “poder expressivo dos seus maravilhosos pés descalços e das suas lindas pernas nuas” e afirma que a arte de Isadora “nos transporta não sei se para a velha Grécia como uns dizem, mas em todo o caso, para um mundo infinitamente mais belo que o mundo banal em que vivemos” (1912: 77). Ruy Chaves confirma-o quando, num artigo já citado, compara os bailados russos com os de Isadora Duncan e conclui que “Nos da americana há, por assim dizer, qualquer coisa dentro: a sua forma aparece-nos de maneira a despertar em nós uma emoção, uma emoção toda íntima, de dor ou de prazer.” (1912: 297-8).

Apesar de Isadora Duncan nunca ter atuado em Portugal, a sua fama, pelo menos na imprensa, sobrepunha-se à de qualquer outra bailarina do seu tempo. O lugar de destaque que ocupava é visível em vários artigos da *Ilustração Portuguesa*. Num deles, intitulado “A beleza grega”, congratula-se a Escola de Arte de Representar pela sua “pequena tentativa de ressurreição plástica e coreográfica grega” (C. 1917: 82); o

encômio é dirigido a Júlio Dantas, diretor da escola, e, apesar das “transigências do meio” como a “mediocridade, os preconceitos, a inestesia” (*ibidem*), louva-se a iniciativa empreendida no sentido de educar o público português nas “formas superiores da Arte”, de que Isadora Duncan se torna símbolo. Mais uma vez, a bailarina americana, tida como “sacerdotisa da Beleza Antiga”, funciona como modelo e expoente máximo de um tipo de dança já consagrado e difundido pelas suas discípulas e imitadoras, as “formosas bailadeiras modernas” (*ibidem*).

Se Isadora não pisou os palcos lisboetas, chegou ao olhar dos artistas portugueses que foram passando por Paris, nomeadamente, José Pacheco que partiu, provavelmente em inícios de 1910, e se instalou no atelier de Amadeo de Sousa-Cardoso, juntando-se assim ao grupo de bolseiros das artes plásticas e a outros que se tinham vindo a reunir em Montparnasse. Francisco Franco, Dórdio Gomes, José Campas e Guilherme de Santa Rita chegaram entre 1909 e 1910 e juntaram-se a Francisco Smith, Manuel Bentes, Emmerico Nunes, Francisco Álvares Cabral, Domingos Rebelo, Alberto Cardoso, Eduardo Viana e ao brasileiro Roberto Colin (França 1974: 21). Mário de Sá-Carneiro, na esfera literária, foi também para Paris, em outubro de 1912, para estudar Direito na Sorbone, e travou amizade com José Pacheco.

Paris era, assim, o almejado núcleo vibrante de cultura onde floresciam novos artistas e movimentos e onde tudo parecia eclodir. Embora não se saiba quase nada da sua estadia, sabe-se que José Pacheco guardou os programas dos *Ballets Russes* durante toda a sua vida e que a bailarina da bacanal de *Tannhäuser* o marcou. Regressado a Portugal em 1913, partiu novamente para Paris ainda no final desse ano, agora com a sua esposa, a pintora Maria Etelvina Lobo. Terá então assistido a espetáculos de Isadora Duncan; é dessa altura, inícios de 1914, que datam uns desenhos<sup>19</sup> da americana. Gustavo Nobre descreve-os da seguinte forma: “Executados em cartão cinzento escuro, representam a bailarina em várias posições; o corpo em gouache branco e a roupagem desenhada a sanguínea.” (1977: 37). Mário de Sá-Carneiro teve também conhecimento destes desenhos, pois menciona-os numa carta, de 30 de junho de 1914, a Fernando Pessoa: “O Pacheco vai-se embora, coitado, é claro, por causa da falta de dinheiro (não lhe diga que lhe disse isto). Ele fez ultimamente umas sanguíneas sobre a Duncan que são muito belas.” (Sá-Carneiro 1914c: 157). A menção é breve e, apesar de o comentário ser

---

<sup>19</sup> Gustavo Nobre reproduz dois desses desenhos de Isadora Duncan no artigo “José ‘Pacheco’”, publicado em 1977 em *Colóquio Letras* (nº 35).

positivo, mostrando interesse pelo trabalho de José Pacheco (e eventualmente pela bailarina), não permite especular muito sobre a apreciação de Sá-Carneiro.

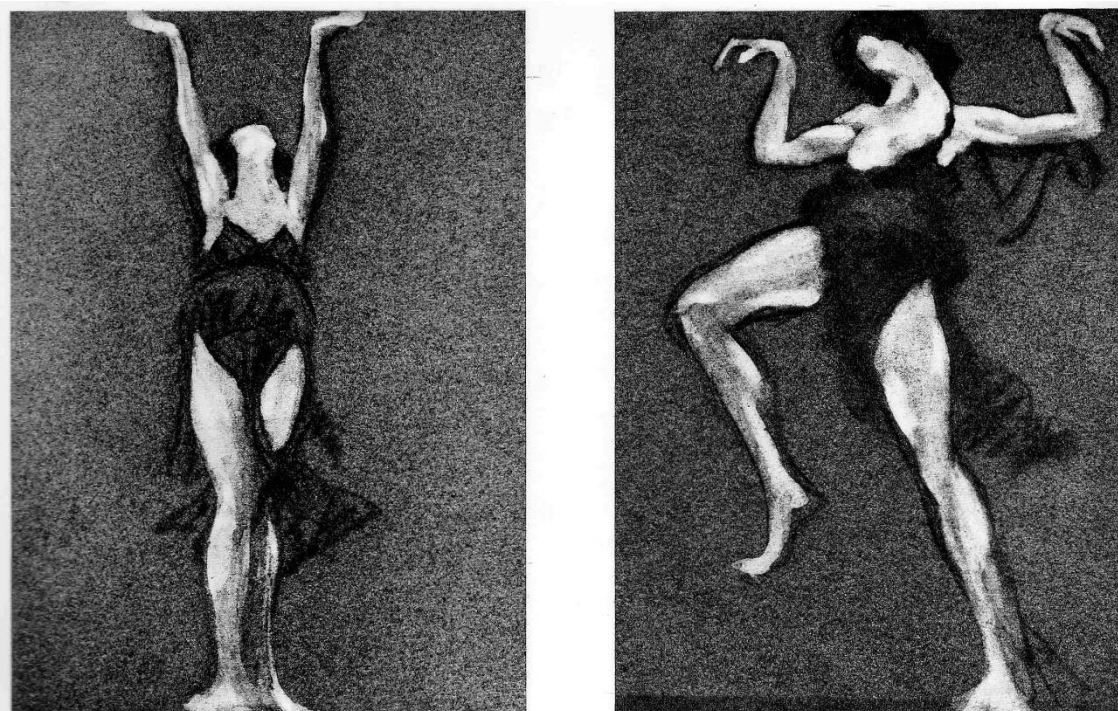


Figura 1 - Isadora Duncan por José Pacheco (1914)

O interesse de José Pacheco pela dança revelar-se-á ainda no facto de assinar, com José de Almada Negreiros e Ruy Coelho, o manifesto “Os Bailados Russos em Lisboa”, escrito em 14 de outubro de 1917. Na verdade, apenas Almada Negreiros, o “poeta futurista”, é o autor do texto, tal como reivindicará no artigo “Almada responde à carta de Ruy Coelho”, publicado no *Diário de Lisboa* (04.05.1925), no seguimento da polémica provocada pela reencenação do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, em 1925<sup>20</sup>. Apesar de nunca ter sido apelidado de manifesto pelo seu autor, é comum designá-lo assim por se tratar de uma declaração pública com intenções culturais e por possuir a estrutura e as características<sup>21</sup> típicas deste tipo de texto tão utilizado nas vanguardas europeias. Este texto foi apenso ao único número da revista *Portugal Futurista*,

---

<sup>20</sup> Esta polémica ou “O caso do bailado ‘Princesa dos Sapatos de Ferro’”, como foi apelidado pelo *Diário de Lisboa*, pode ser acompanhado nas edições de 27 e 29 de abril e de 2, 4 e 7 de maio de 1925, do mesmo jornal.

<sup>21</sup> A este propósito, Maria João Castro destaca as seguintes características: “A sua linguagem é provocatória, retórica, interpelativa, de conteúdo assente no ideal propagandeado, apregoando uma modernidade que pretende criar uma nova estética, sendo sublinhada por frases curtas, imperativas e exclamativas numa linguagem bem característica dos manifestos.” (2014: 311).

apreendida em novembro de 1917, e foi também distribuído no Coliseu onde a companhia de Diaghilev atuou.

O manifesto “Os Bailados Russos em Lisboa” consiste numa longa exortação dirigida ao cidadão português para que vá ver os espetáculos que se apresentarão em Lisboa, pois esta companhia de bailado possui uma “grande missão educativa, explicativa dos aspetos gerais e sintéticos dos sentimentos” e tem “uma compreensão feliz da Arte moderna” (Coelho, Negreiros, Pacheco 1917). Assim, ir assistir aos espetáculos era uma oportunidade rara para o lisboeta se educar a si próprio, tendo ainda a vantagem de não precisar “de qualquer preparação literária ou artística” para tirar todo o proveito da exibição (*ibidem*). Entusiasticamente, Almada apela ao português, cujas energias muitas vezes “desperdiça inutilmente”, para que não deixe escapar esta oportunidade de se tornar num “Europeu”, missão que considera ser “quasi-impossível”:

Vai ver os BAILADOS RUSSOS.

Vai ver como é belo e luminoso o cérebro da Europa!

Vai ver esse gesto dominador e sumptuoso da Civilização da Europa Moderna!

Vai aprender a seres livre e feliz por tua própria iniciativa!

Vai aprender essa mecânica da disciplina onde a tua juventude está graduada até à tua emancipação geral! (*ibidem*).

Todavia, o público lisboeta já estava minimamente familiarizado com a arte bailatória, tal como se lê na “Nota” com que remata o manifesto:

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

O nosso primeiro BAILADO foi representado em 6 de Abril de 1915 em Lisboa, no Palácio da Rosa, dos Srs. Marqueses de Castello-Melhor e interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal. O nosso sucesso ficou garantido na sensação que ainda hoje persiste.

Imediatamente fomos convidados por Mme de Mello-Breyner para a composição de um outro bailado. Criámos então a LENDA D’IGNEZ cuja leitura teve lugar no Palácio Anadia no inverno de 1916, preparando-se a sua execução para o próximo inverno.

Do nosso reportório constam pela ordem da criação os BAILADOS:

A PRINCEZA DOS SAPATOS DE FERRO, 3 atos, Berlim, 1912

O SONHO DA ROSA, 1 ato, Lisboa, 1915

HISTORIA DA CAROCHINHA, 1 ato, bailado infantil, Lisboa, 1916

LENDA D’IGNEZ, prólogo e 3 atos, Lisboa, 1916

BAILADO DA FEIRA, prólogo e 3 atos, em preparação



JOUJOUS, bailado de bonecos, idem (*ibidem*).

Os responsáveis por estes bailados (ou seja, pelas “partituras, libretos, décors, costumes, cartazes e coreografia”) são os mesmos que assinam o manifesto, o “Músico”, o “Architecto” e o “Poeta e Pintor”. José Sasportes adverte que “estes artistas tomam por *bailado* o texto que encerrava a ideia da acção coreográfica”, o que significa que a lista feita por Almada não implica que os bailados tenham sido todos apresentados (1970: 272). Um caso específico desta situação é a leitura do texto da *Lenda D’Inez* no Palácio Anadia, bailado cuja execução ainda estava em preparação.

*O Sonho da Princesa na Rosa* é provavelmente aquilo que Almada considera ser o “nosso primeiro BAILADO”, apresentado no Palácio da Rosa. *A Ilustração Portuguesa* fez a reportagem dessa “Festa Elegante”, como se lhe refere: num brevíssimo apontamento diz que se compôs uma “deliciosa música” (sem referir o nome do compositor) exclusivamente para o bailado e que este foi ensaiado por Almada Negreiros “com esmeradíssimo gosto” (Anónimo 1916: 444). Contudo, a data apresentada por Almada (6 de abril de 1915) não coincide com a data desta reportagem (3 de abril de 1916). Ainda assim, o evento terá certamente sido o mesmo<sup>22</sup>, pois “as gentis damas da Aristocracia de Portugal”, referidas na “nota”, estão listadas na reportagem, com direito a fotografias. Embora sem legenda a identificá-los, Ruy Coelho e Almada Negreiros aparecem na mesma fotografia, “a única de que há memória” em que se juntam os dois artistas (Abreu 2014: 117).

Dos outros bailados citados por Almada Negreiros, há notícia, também na *Ilustração Portuguesa*, de que *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, cuja música terá sido composta em 1912, foi representada no teatro S. Carlos a 10, 19 e 21 de abril de 1918, juntamente com outro bailado que não consta da lista, *O Bailado do Encantamento*. Nesta reportagem refere-se que os bailados são portugueses “na sua invenção e na sua composição”, sendo Raul Lino e José Pacheco responsáveis pelo cenário de “inspiração slava” e pelas “maravilhas de indumentária”; no entanto, o nome do compositor é mais uma vez omitido (Anónimo 1918: 364-5). Destacam-se ainda os bailarinos “José de Almada Negreiros e mademoiselle Street Caupers, Cotinelli Telmo e Reis Santos e as pequeninas Melo Breyner” (*ibidem*). *Historia da Carochinha* é, como se indica, um

---

<sup>22</sup> Sobre este problema das datas, Edward Luiz Ayres d’Abreu salienta que “existe no espólio do compositor um cartaz referente a um bailado intitulado *O Sonho da Princesa na Rosa*, com uma longa lista de participantes (...), ‘música de Ruy Coelho’ e ‘mise-en-scène de Almada Negreiros’. E uma data contraditória face ao exposto, mas a mais convincente: 7 de Março de 1916.” (2014: 117).

bailado infantil e terá sido “Escrito expressamente para a Tatão<sup>23</sup> de Mello Breyner”<sup>24</sup>, amiga de Almada Negreiros, que interpretou o papel de João Ratão. Este bailado foi apresentado a 18 de junho de 1916 no “Salão do Palacete de M. & M.me Salvador Levy” (Abreu 2014: 117). *Bailado da Feira* e *Joujous* parecem não ter passado do estado “em preparação”, pois não se encontram vestígios seus.

Para além destes bailados, pode-se ainda nomear *A Bella e a Fera* e *A Pobresinha no Jardim* de Ruy Coelho; o *Jardim de Pierrette*, apresentado em junho de 1918 no teatro da Trindade e o *Sonho do Estatuário* apresentado na Quinta das Laranjeiras de Helena Castelo Melhor, ambos da autoria de Almada Negreiros. Embora já não contasse com a colaboração de José Pacheco e Ruy Coelho, Almada não esteve sozinho na idealização destes bailados. De facto, o “Club das Cinco Cores”, do qual Almada fazia parte, foi o impulsionador destas atuações. O “Club” era composto pelas jovens bailarinas que tinham dançado no São Carlos em abril e que incentivaram Almada a realizar mais espetáculos, como o próprio conta numa entrevista ao *Diário Nacional*: “Foi então que me convidaram a colaborar com elas num bailado que fosse exclusivamente nosso, num bailado em que o público não tivesse dúvidas absolutamente nenhuma de que era apenas o nosso valor, sem intervenção estrangeira, que dominava o palco.” (apud Ferreira 2014: 444).

Apesar de Almada frisar o valor unicamente português do bailado e pretender distanciar-se dos *Ballets Russes*, a verdade é que *Jardim de Pierrette* apresenta “nítida influência de *Carnaval*” (Castro 2014: 309) de Fokine e Bakst. De facto, Almada chega a ilustrar a crítica de Manoel de Sousa Pinto a este bailado, que define como sendo uma história de amor acriançada entre Colombina e Arlequim, “mais garota ela, ele mais felino”, pois “o amor que os une redundava em brincadeira” (1918a: 390-1). Todavia, a influência destas personagens de *Carnaval* no trabalho artístico de Almada não se restringiu à dança, tal como nota José Sasportes, elas “vivem ao longo dos anos em

---

<sup>23</sup> Tatão, nome pelo qual era conhecida Maria da Conceição de Mello Breyner, era tia materna de Sophia de Mello Breyner Andresen. De facto, várias figuras desta família da alta sociedade se ligaram de algum modo à dança, o que poderá ter induzido o gosto por esta arte na autora do *Livro Sexto*. O avô materno de Sophia, Thomas de Mello Breyner, 4º conde de Mafra e médico de D. Carlos I, relembra no livro que escreveu com as suas “memórias”, os bailes infantis que se davam na sala do Conselho do Palácio da Ajuda, para os quais chegou a ser convidado, enquanto criança (apud Tércio 2010:51). Note-se que ele foi também uma das personalidades influentes que conseguiram que se reabrisse o S. Carlos para os *Ballets Russes* atuarem em janeiro de 1918 (Sasportes 1970: 262). Também Maria da Luz Burnay de Mello Breyner, Tereza Josefa de Mello Breyner e José de Mello Breyner, todos tios maternos de Sophia, são referidos, juntamente com Tatão, nos artigos da *Ilustração Portuguesa* que documentam os bailados preparados por Almada Negreiros (nrs. 528, 638 e 639). E ainda Francisco de Mello Breyner, igualmente tio de Sophia, participou em 1941, juntamente com Afonso Correia de Leite, na composição do espetáculo coreográfico *Litoral* (Sasportes 1970: 242).

<sup>24</sup> Esta indicação surge como dedicatória na edição da Sassetti & Cª (Abreu 2014: 117).

múltiplos desenhos e pinturas, como único eco deste tempo de danças” (*apud* Tércio 2010: 133). Deste modo, mesmo contra a sua vontade, o “poeta e pintor” futurista não conseguiu subtrair-se à influência da companhia de Diaghilev que acompanhou com entusiasmo durante os três meses que esta permaneceu em Lisboa<sup>25</sup>.

Os *Ballets Russes*, anunciados em vários jornais a 13 de outubro de 1917, chegaram a Lisboa durante a atribulada revolução sidonista e atuaram, pela primeira vez, no Coliseu a 13 de dezembro. Almada e José Pacheco foram receber a companhia à estação do Rossio e ajudaram-na a instalar-se no Hotel Avenida Palace, entre a confusão e os tiros que se disparavam na rua. Assim, Almada pôde conhecer Sergei Diaghilev a quem mostrou o manifesto “Os Bailados Russos em Lisboa” e conta que este “disse ser o melhor que se tinha escrito sobre os seus bailados”, não apenas em Portugal, mas “em todo o mundo” (Negreiros 1925: 2). Almada travou também amizade com Léonide Massine, o jovem bailarino e coreógrafo que ocupou o lugar de Nijinsky, quando este foi dispensado da companhia por Diaghilev, logo após o seu inesperado casamento com Romola. Este convívio<sup>26</sup> com Diaghilev, Massine e a trupe russa fomentaram as ideias de Almada para os seus projetos coreográficos; sabe-se que Massine terá mesmo assistido a alguns ensaios e auxiliado o futurista português<sup>27</sup> na execução dos bailados que apresentaria em abril de 1918, poucos dias após a partida da companhia. Não é, portanto, de admirar que os gestos da personagem “Diabo” da *Princesa dos Sapatos de Ferro* sejam muito semelhantes<sup>28</sup> aos de Massine no bailado que ele próprio coreografou – *Soleil de Nuit* – e que Almada ilustrou na crítica que Manoel de Sousa Pinto escreveu sobre o mesmo<sup>29</sup>. Este bailado de Massine, dançado tanto no Coliseu como no São Carlos, sofreu

---

<sup>25</sup> A companhia de Diaghilev atuou oito vezes no Coliseu em dezembro de 1917 e duas no teatro São Carlos em janeiro de 1918. Todavia, a companhia permaneceu em Portugal até ao dia 28 de março (excluindo Diaghilev e Massine, que partiram em busca de novos contratos) devido à guerra e à consequentemente falta de trabalho para os bailarinos. No entanto poucos são os vestígios desta longa estadia no ambiente artístico-cultural lisboeta. Maria João Castro destaca que “a companhia sobreviveu em Lisboa, pouco se sabendo o que fez e com quem conviveram os bailarinos russos” (2014: 306).

<sup>26</sup> Raul Lino regista uma pequena receção organizada para receber os *Ballets Russes*: “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 Lopokova e a outras figuras do Bailado Russo.” (*apud* Serra 2013: 20).

<sup>27</sup> José Sasportes relata que Almada “Dispensou mesmo o auxílio de um artista russo que se quis contratar para a função, limitando-se a receber os preciosos conselhos de Léonide Massine, que algumas vezes foi assistir aos ensaios.” (1970: 272).

<sup>28</sup> Sara Afonso Ferreira estabelece um paralelo entre as descrições da figura do “Diabo” dadas por Sarah Affonso e as de Massine na crítica de Manoel de Sousa Pinto ao *Soleil de Nuit* e considera que “Almada admira os gestos criados pelo célebre coreógrafo” e, de certa forma, os recria. Algo que é também visível na rigidez e angulosidade dos movimentos quer do desenho que Almada fez de Massine em *Soleil de Nuit*, quer do figurino que desenhou para a personagem “Diabo” (2014: 440-1).

<sup>29</sup> “Impressões aos bailados russos”, in *Atlântida*, n.º 28, de 1918.

os mais diversos comentários e, de todas as coreografias apresentadas em Lisboa, foi a que o público mais estranhou e a crítica mais atacou. É preciso lembrar que o repertório que a companhia trouxe a Portugal não incluía os bailados mais ousados e vanguardistas de Nijinsky<sup>30</sup> (*L'Après-Midi d'un Faune*, *Jeux* e *Le Sacre du Printemps*) nem os mais desafiantes musical e tecnicamente como *Pétrouchka* de Stravinsky e Fokine ou *Parade* de Erik Satie e Massine, com argumento de Jean Cocteau e cenários e figurinos de Pablo Picasso.

Desta forma, Diaghilev intuiu certamente quais os bailados a apresentar na capital portuguesa, sem escandalizar o público. Ainda assim, *Soleil de Nuit* foi considerado, em termos que fazem lembrar as críticas a *Orpheu*, “uma fantasia de manicómio, indiscutivelmente caricatural. O impenetrável simbolismo deste bailado causa espanto. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos” (Alves *apud* Sasportes 1970: 265). O guarda-roupa foi tido como pouco luxuoso e o cenário de Mikhail Larionov arbitrariamente criticado: “O cenário não vale nada” (*ibidem*) e “o cenário, sem uma nota de arte, fez-nos recordar as *manchas* caricatas da pintura *futurista*” (Lima *apud idem*: 266). Apenas foi elogiada a performance acrobática de Massine, que impressionou pela sua “esbelteza e presteza” (Alves *apud idem*: 265); contudo, Sousa Pinto salienta que, apesar de ser um “dançarino magnífico”, não possui as “várias faculdades que distinguiram Fokine como um mestre e um poeta” (1918b: 485). Apesar de “todo o grotesco extra-europeu” que caracteriza este bailado campesino de “índole deformadora, caricatural, excêntrica mesmo”, Sousa Pinto termina numa nota esperançosa, considerando que aquilo que separa os russos dos portugueses não é afinal nada de incomensurável, pois em vez dos passos do *Hopak* - dança folclórica russa - na coreografia *Soleil de Nuit*, poder-se-ia ter os “passos do Vira, do Malhão ou da Cana Verde”, com trajes à minhota ou de Viana que “não são menos garridos” que os “trajes mirabolantes” de Larionov (*ibidem*). O sonho evocado por Sousa Pinto<sup>31</sup> de ver bailados portugueses de cariz folclórico, na esteira do fulgor deixado pelos *Ballets Russes*, será somente realizado em 1940 com a criação da companhia “Verde Gaio”, sob o impulso

---

<sup>30</sup> Para um estudo sobre Nijinsky veja-se o seu diário – *Cadernos* (1936) –, o relato biográfico de Françoise Reiss – *La Vie de Nijinsky* (1957) –, o de Lucy Moore – *Nijinsky* (2013) – e a análise detalhada de Hanna Järvinen – *Dancing Genius. The stardom of Vaslav Nijinsky* (2014).

<sup>31</sup> No seu livro *Danças e Bailados*, Sousa Pinto expressa profusamente este desejo no capítulo “Pela dança portuguesa!” onde defende que há “uma maneira bem portuguesa de dançar, que muito conviria aprofundar, estilizar, desenvolver” (1924: 273); destaca ainda que “Existem já, prontos a vestir e encenar, muitos bailados portugueses: o algarvio, o minhoto, os beirões, o alentejano, o ribatejano, o estremenho, o duriense, o transmontano, o fadista, (...) É questão de escolher e aprofundar.” (*idem*: 288).

ideológico de António Ferro e a mestria técnica do bailarino e coreógrafo Francis Graça. Ver-se-á por fim aquilo que, já em 1913, Almada Negreiros cantara no seu “Rondel do Alentejo”, “Giram pés / giram passos / girassóis / e os bonés, / e os braços / destes dois / giram laços / ao luar” (1913: 42).

Se a crítica jornalística nem sempre foi favorável às performances dos bailados russos, os próprios bailarinos manifestaram desagrado pelas condições precárias a que foram sujeitos. Assim, Lydia Sokolova salienta tanto o facto de o Coliseu nunca ter esgotado a lotação, como as atuações no São Carlos terem sido desastrosas:

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 (...) 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 (1960: 116).

A este triste testemunho juntar-se-á o de Massine que sintetiza a passagem por Portugal como um fracasso: “our Lisbon season was a failure” (1968: 121). No entanto, não foi necessário a temporada em Lisboa ser um completo sucesso para maravilhar os artistas portugueses, que já tinham visto atuações em Berlim e Paris, como é o caso de Raul Lino, Ruy Coelho e José Pacheco, ou que viram pela primeira vez, como Almada Negreiros, António Ferro, Luís Reis Santos e Pedro Lima. Deste modo, a passagem meteórica da companhia de Diaghilev influenciou, ainda que superficialmente, no panorama artístico de Portugal, tendo encontrado na figura de Almada o principal expoente de dinamização de projetos relacionados com a dança. Na verdade, poder-se-ia dizer que Almada Negreiros só compôs os seus bailados porque contactou com os *Ballets Russes*, fonte de inspiração para o seu trabalho balético, logo após a saída da companhia, e da sua atividade literária e pictórica a longo prazo.

## 1.2. *Eu vi uma dança de arte pura e compreendi*: as cartas à bailarina

Em janeiro de 1913, Mário de Sá-Carneiro escreveu, pelo menos, duas cartas em francês a uma destinatária não identificada<sup>32</sup>, mas que é designada como uma bailarina que dança “na sala vermelha” de um teatro em Paris (1913b: 211). Não se conhecem

---

<sup>32</sup> François Castex, em 1988, edita pela primeira vez estas duas cartas e intitula-as “Lettres à l’Inconnue”.

respostas a estas cartas e nem sequer há a certeza de terem sido realmente enviadas. A identidade da destinatária, uma donzela que Mário de Sá-Carneiro apenas viu dançar nos teatros parisienses, permanece hoje uma incógnita.

A primeira carta, datada de 10 de janeiro de 1913, inclui ainda a informação: “6 horas da tarde” (207). Mário de Sá-Carneiro começa por referir que lhe enviará, no dia seguinte, por correio registado, o livro *Princípio*, que acabou de publicar em Lisboa. Assim, antes de se apresentar ou de referir o motivo de lhe estar a escrever, introduz o seu “volume de novelas”, anunciando-se como um escritor com obra publicada e não somente mais um fã deslumbrado que lhe irá declarar o seu amor. Desta forma, Mário de Sá-Carneiro afirma-se, desde o primeiro momento, como um artista; isso deve aproximá-lo da dançarina, pois ela é também a “artista genial que pode suscitar a Grande Deusa” (*ibidem*). Assim, o livro enviado é uma forma de agradecer “uma das mais fortes sensações da minha vida”, causada pela “visão fantástica” da “sua carne mordorada onde crepitam chamas” (208); no fundo, é a retribuição de um artista a outro. Mário de Sá-Carneiro afirma ter presenciado um momento de rara “Beleza” suscitado pela sua dança – ou pelo “ouro da sua pele, o vigor dos seus músculos, o sol dos seus seios – toda a sinfonia loura da sua carne ideal!” (*ibidem*) – e o seu próprio livro nada mais é que outra forma de “Beleza”.

Apesar de esta carta ser essencialmente um agradecimento<sup>33</sup> e um elogio à donzela – “Ah! quanto eu queria conhecer a sua língua para dizer todo o poema sagrado do seu corpo belo embriagado de carne, dos seus olhos pisados do amor, da sua boca de alegria!...” (*ibidem*) –, o emissor não se diminui perante aquela que enaltece. Pela carta, os dois desconhecidos convertem-se em personagens da vida um do outro. No teatro, Sá-Carneiro, assistindo ao espetáculo da bailarina, vê-a “surgir como uma personagem de sonho à força de ser admirável”; mas, quando lhe escreve, é ele que se torna numa “*personagem da sua vida*” (*ibidem*). Sabendo que a sua carta se imiscuirá nos objetos da dançarina – “por entre as cartas de amor, as velhas fitas, os velhos programas, os recortes de jornal, as flores secas” –, Mário de Sá-Carneiro encontra a doce consolação de assim poder saber “*alguma coisa da sua vida*”, de não ser apenas mais um estranho: “As nossas existências encontraram-se apesar de tudo!...” (*ibidem*). E termina dizendo que tudo o que

---

<sup>33</sup> Logo no início da carta, Mário de Sá-Carneiro afirma: “o envio do meu livro é, desde logo, um agradecimento”; e já a meio reitera: “Precisava, pois, agradecer-lhe. E eis por que o meu pobre livro é antes do mais um agradecimento” (1913b: 207-8).

veio escrevendo é também matéria para outra ficção: “De tudo isto, hei-de fazer uma novela...” (209).

A segunda carta, cuja existência tem como pretexto a breve resposta da artista – “escreva-me mais” (210) –, é um panegírico à bailarina, realçando a beleza que dela emana: uma beleza que “é força” e não “dessas gentilezas frágeis que se quereria cobrir de fitas e de rendas” (*ibidem*). O tom da carta é mais intimista, uma vez que já há um contacto estabelecido e o emissor sente que pode revelar os seus anseios. Se na despedida da primeira carta já se atrevia a dizer: “e permita que, por adeus, beije os seus lindos pés nus” (209), na segunda arrisca ir mais longe: “num beijo longínquo, num beijo de alma, ousado – sim, loucamente ousado! – mordê-la nos lábios!...” (211). O autor de *Princípio* sabe que está a representar um papel na vida da bailarina, o “papel misterioso de «O Desconhecido»” (*ibidem*). Este não é, todavia, fácil, pois “é preciso ter alguma coragem para o representar até ao fim...” (*ibidem*). Deste modo, o universo ficcional mistura-se com os factos relatados, como se Mário de Sá-Carneiro já estivesse ensaiando a novela de que falou na primeira carta. Por um lado, apresenta factos: “Ontem enviei-lhe uma tão triste embaixada de cravos friorentos de inverno” ou “Perdido na sala vermelha do seu teatro, ontem à noite a vi dançar”; por outro lado, estes dados referenciais funcionam apenas como pretexto para construir uma auréola de mistério em volta de si próprio, enquanto secreto “Desconhecido” (*ibidem*).

Fernando Cabral Martins considera que as cartas à “desconhecida” são “um texto inextrincável de literatura e imaginação” onde os “modelos da carta e do conto” se tornam indistinguíveis (1997: 95). Poder-se-ia pensar que as cartas são verdadeiras, pois existem “elementos auto-referenciais” no texto e “a própria existência da bailarina, nunca nomeada, é verosímil”; no entanto, segundo Cabral Martins, “as duas cartas são ficção”, pois “A sua escrita (...) não tem em atenção o destinatário” e o modo como Sá-Carneiro se dirige à bailarina não é apropriado, uma vez que usa frases como: “Votre chair d’ivresse rose”, “Votre chair d’angoisse” (*ibidem*). Na verdade, a linguagem das cartas é bastante estranha, contudo Sá-Carneiro escreveu-as em francês, idioma que não dominava totalmente. Talvez os problemas linguísticos das cartas estejam relacionados com a falta de proficiência do seu autor naquela língua e não sejam um indício da sua ficcionalidade. É possível que estas cartas sejam somente um produto ficcional, mero exercício literário até, como propõe Fernando Cabral Martins. Mas é igualmente possível que tenham sido, de facto, escritas para uma bailarina que Sá-Carneiro viu, levando-o a ter a experiência que relata.

Na novela “Ressurreição”, datada de janeiro-março de 1914 e publicada no volume *Céu em Fogo*, em maio de 1915, encontram-se “pistas” que podem ajudar a ler as cartas à “desconhecida”. Numa narrativa heterodiegética, é relatado o pequeno episódio das cartas trocadas entre o protagonista Inácio de Gouveia e uma bailarina dum “pequeno teatro” em Montmartre. Foi neste teatro que Inácio viu uma “dançarina meia nua – esplêndida, duma beleza enclavinhada: corpo agreste, musculoso, seios oscilantes, pequenos e esguios – lábios roxos, grandes olhos admirados, cabelos negros, – e a carne, a carne luminosa, mordourada a trigueiro, para se cobrir de esmeraldas.” (1915b: 585). Esta descrição faz lembrar as palavras de Sá-Carneiro nas cartas à “desconhecida”: “Ah! como eu queria ser um milionário para a vestir toda de esmeraldas!...” (1913b: 211). De facto, há muitas semelhanças e quem lê os dois textos parece, por vezes, que lê um só. Tendo ou não Sá-Carneiro enviado as cartas à dançarina, tendo ela respondido ou não à primeira carta, a verdade é que o escritor usa a sua experiência para construir um episódio na novela “Ressurreição”, como aliás tinha escrito que faria: “De tudo isto, hei-de fazer uma novela...” (209).

Nas cartas escritas por Mário de Sá-Carneiro e por Inácio de Gouveia todos os pormenores coincidem, inclusive as circunstâncias que levaram ao envio da carta e do volume de novelas. Existe, contudo, uma diferença: em “Ressurreição” não se tem acesso direto às cartas de Inácio de Gouveia, mas somente à interpretação que o narrador faz delas: “a dançarina dera-lhe uma sensação tão grande de beleza (...) que ele, o Artista, (...) não resistira, em primeiro lugar, a agradecer-lhe a visão estética sublime que o seu corpo lhe proporcionara e, depois, a ansiar viver um pouco em torno à maravilha” (1915b: 586). Mário de Sá-Carneiro optou por não encaixar o texto das cartas na novela; no entanto oferece uma paráfrase pela voz do narrador. Este é um caso peculiar em que se parte da experiência vivida ou, no limite, inventada, para um texto ficcional onde se diluem factos.

A leitura das duas cartas à bailarina misteriosa deixa o leitor perante uma narrativa aberta: a segunda carta encontra-se incompleta e não se sabe se Mário de Sá-Carneiro obteve resposta da bailarina. O mesmo não acontece na pequena aventura de Inácio de Gouveia, cujo fim é narrado: a bailarina responde à segunda carta de Inácio e sugere que se deveriam conhecer. Perante esta ideia, Inácio de Gouveia sentiu “Um júbilo infinito, esplêndido” e “Beijou a carta repetidas vezes” (587). Começou de imediato a construir planos: o que fariam, aonde a poderia levar, o que lhe poderia ensinar. Já se preparava para escrever uma resposta a marcar um encontro, quando, de um ímpeto, se põe a vacilar:



“– Afinal para quê... para quê... Aonde vou?... Sim, de que me vale prolongar tudo isto? Conhecê-la-ei... beijá-la-ei, pode ser... e depois?... Que haverá de comum entre mim e ela?... Pobre criaturinha fútil, banalizada, insensível...” (588). Resolutamente, decide que não valerá a pena conhecê-la, pois, depois de “mil pequenas contrariedades” e “mil pequenos desenganos” (*ibidem*), tudo terminará abruptamente. Assim, escreve-lhe apenas “um rápido bilhete” onde declina a ideia de se virem a encontrar: “ser subtil até ao fim: não prosseguir para não quebrar o encanto” (*ibidem*). Deste modo, o contacto entre os dois desconhecidos termina e Inácio guarda a certeza de ter agido da melhor forma, pois nunca o seu desejo de artista seria saciado

estrebuchando esse corpo nu, magnífico; mas sim, se ao mesmo tempo vencesse possuir os passos da bailarina sobre aquele pequeno tablado dum teatro vermelho para Montmartre... e os seus gestos, os seus sorrisos, o carmim dos seus lábios, os seus véus, as suas lantejoulas, as suas jóias falsas, as luzes que a iluminavam – todos os ritmos de cor e som que soçobravam rodopiando em volta da sua carne, a subtilizarem-lhe, a aureolarem-lhe o corpo indistinto em vertigens e apoteoses!... (589).

Talvez Mário de Sá-Carneiro se tenha deparado com o mesmo dilema, optando por transpor para a poesia “os passos da bailarina” e “todos os ritmos de cor e som” (*ibidem*). Refiro-me ao texto “Bailado” que é, segundo o autor, “apenas a descrição sonora e «pintada» do bailado duma dançarina. Foi em face da dança admirável duma dançarina «Mado Minty» que a ideia me surgiu” (1913e: 59). Esta descrição do texto, ainda em germe, é feita numa carta a Fernando Pessoa, onde Sá-Carneiro expõe o novo projeto literário que tem em mente: o texto, ou “sonho”, “Bailado”, que iria integrar o livro *Além*. Esta carta, com data de 10 de março de 1913, reforça a possibilidade de as cartas à “desconhecida” terem sido efetivamente inspiradas por uma bailarina real, uma vez que indica o nome duma dançarina que realmente cativou o poeta modernista.

Mado Minty é a única dançarina que Mário de Sá-Carneiro refere na correspondência com Fernando Pessoa (excluindo Isadora Duncan, que só menciona para aludir aos desenhos de José Pacheco). Sá-Carneiro, frequentador dos teatros e *music-halls*, terá certamente assistido a espetáculos de várias dançarinas, no entanto nenhuma outra mereceu a sua atenção:

Esta mesma Mado Minty já a vira dançar e a mesma impressão trouxera do seu corpo esplêndido e sem véus. (Esta dançarina é das mais consideradas artisticamente por uma reprodução célebre

que em tempos fez dos bailados do Egipto antigo). Pois bem pela 1.<sup>a</sup> vez antes de ontem eu vi uma *dança* de arte pura e compreendi, na verdade compreendi, os argumentos tantas vezes evocados nos tribunais. E fui muito feliz ao fazer tal constatação. Eu não era o bárbaro que receara. Apenas, pela 1.<sup>a</sup> vez, via uma dança-Arte. E tinha nascido o *Bailado* que, se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela (1913e: 59-60).

É, portanto, legítimo supor que a artista a quem as cartas são dirigidas seja a dançarina referida neste excerto. Apenas é estranho as cartas à bailarina terem data de janeiro, enquanto esta carta a Fernando Pessoa é já de março. Além disto, Mário de Sá-Carneiro afirma que, somente, no dia 8 de março de 1913 viu “pela 1.<sup>a</sup> vez (...) uma *dança* de arte pura” (*ibidem*); no entanto, confessa que já antes tinha visto Mado Minty dançar, sem nessa altura ter compreendido a dança como arte. Terá sido quando escreveu as cartas, pois estas, apesar de muito lisonjeiras, não elogiam exatamente a dança da bailarina, mas antes o seu corpo ou, mais literalmente, a sua “carne”: “A sua carne bem viva, bem sólida, é mármore de Paros – não é espuma de champanhe.” (1913b: 210). Se em janeiro o autor de *Princípio* descobriu uma dançarina que mereceu não só as suas palavras, mas o seu “volume de novelas”, em março, a mesma dançarina levou-o a “compreender” a dança como “arte pura” (1913e: 59-60).



Figura 2- Mado Minty cliché de Waléry

Se se acreditar que no dia 8 de março de 1913<sup>34</sup> Mário de Sá-Carneiro viu Mado Minty dançar, terá sido, porventura, na “Revue Féerie” de Bataille-Henri e Lucien Boyet intitulada: *En Avant, Mars!*, em cena no Folies Bergère. O jornal *Comoedia*, no dia 7 de março, publica um anúncio a este espetáculo, e no dia 9, uma crítica elogiosa com três fotografias, aparecendo Mado Minty na legenda de duas delas. Neste artigo, Georges Talmont enaltece as qualidades performativas de várias artistas, a quem chama “étoiles”: Marthe Lenclud, Nina Myral, Huguette Dany, Mary Mitchell e Mado Minty, que merece as seguintes palavras: “c’est Mado Minty, qui danse, tour à tour, avec souplesse, avec une virtuosité acrobatique fort impressionnante” (1913: 2). Assim, é possível dizer que foi

---

<sup>34</sup> Na carta a Fernando Pessoa com data de 10 de março de 1913, Sá-Carneiro afirma “pela 1.<sup>a</sup> vez antes de ontem eu vi uma dança de arte pura” (1913e: 60). O que leva a concluir que Sá-Carneiro poderá ter assistido ao espetáculo da Mado Minty no dia 8 de março.

perante a flexibilidade e a agilidade acrobática da dança de Mado Minty que Mário de Sá-Carneiro se rendeu à “dança-Arte” (Sá-Carneiro 1913e: 60).

Mado Minty foi uma bailarina e atriz famosa nas primeiras décadas do século. Bailarina de danças de salão, participou em competições de pares entre 1900 e 1909 com Camille de Rynal<sup>35</sup>. Segundo os dados da Bibliothèque Nationale de France, dançou no espetáculo *Giska la Bohémienne* em setembro de 1908 e entrou como atriz em *Avec le Sourire* em fevereiro de 1911. Terá ainda entrado em *A Glimpse of the Great White Way / The Modiste Shop* entre outubro e novembro de 1913, segundo informações da Internet Broadway Database. Participou em cinco filmes<sup>36</sup>, estreando-se a 20 de junho de 1913 no Omnia Pathé em Paris<sup>37</sup>, com o filme *La Comtesse Noire* de René Leprince e Ferdinand Zecca. Este filme aparece no *Catalogue des Films Projetés à Saint-Étienne avant la Première Guerre Mondiale* e Mado Minty é descrita como a “première danseuse des Folies Bergères [sic] de Paris dans «La Merveilleuse Fête Persane»” (Zarch 2000: 363). De facto, na estreia do seu primeiro filme, Mado Minty já era uma estrela do Folies Bergère e do Marigny; encontram-se, em vários jornais da época, inúmeros anúncios a espetáculos onde o seu nome aparece como uma das atrações principais<sup>38</sup>. É o caso da crítica ao espetáculo de André Bardet e Michel Carré feita no jornal humorístico *Le Rire*, onde se diz que Mado Minty representa o papel de Aracne<sup>39</sup>: “Elle représente (c’est un des clous du spectacle) la fatale Arachné. L’étoile d’Araignée a reçu le plus flatteur accueil” (Ragotin 1913: s/p).

Apesar de se poder supor que o espetáculo a que Mário de Sá-Carneiro assistiu no dia 8 de março de 1913 foi *En Avant, Mars!* e de haver alguns dados sobre as performances de Mado Minty, não é possível reconstituir aquilo que o poeta de *Orpheu*

---

<sup>35</sup> Informação retirada do site [danceportinfo.net](http://danceportinfo.net). No livro *Tango and Rumba. The dances of today and tomorrow* menciona-se que Camille de Rynal e Mado Minty ganharam uma grande competição de danças de salão que incluía o tango (Veloz e Veloz 1938: 21).

<sup>36</sup> *La Comtesse Noire* (1913) de René Leprince e Ferdinand Zecca; *Rigadin Cherche L’Âme Sœur* (1916) de Georges Monca; *Le Calvaire d’une Reine* (1919) de René Leprince e Ferdinand Zecca; *Le Carnaval des Vérités* (1920) de Marcel L’Herbier; *La Course du Flambeau* (1925) de Luitz-Morat.

<sup>37</sup> Num postal escrito a Fernando Pessoa a 21 de junho de 1913, Mário de Sá-Carneiro avisa que chegará a Lisboa na noite de 23 de junho (Sá-Carneiro 1913l: 132). Assim sendo, é pouco provável que, antes de partir, tenha visto o filme que acabara de estrear – *La Comtesse Noire* –, no entanto terá, provavelmente, visto o seu anúncio.

<sup>38</sup> Veja-se, por exemplo: *Le Rideau Artistique et Littéraire* (jan. 1907), *Comoedia* (15.05.1909, 01.06.1910, 15.05.1912, 02.01.1913, 05.05.1914), *La Lanterne* (24.12.1910, 07.06.1913), *Le Gaulois* (07.02.1912), *Le Petit Parisien* (09.03.1913), *L’Humanité* (17.04.1913), *L’Aurore* (11.07.1913), *Le Figaro* (22.07.1913), *Le Rire* (10.05.1913) e *Le Cri de Paris* (16.05.1915).

<sup>39</sup> Também no jornal *La Lanterne* se volta a falar de Aracne e do sucesso que Mado Minty faz, todas as noites, no teatro: “L’Arachné guettant la Phalène, la fascinant et l’emportant pâmée pour, ensuite, la rejeter sans vie au milieu de ses autres victimes, voilà un petit drame de passion et de volupté que Mlle Mado Minty mime et danse tous les soirs à Marigny avec un très vif succès” (Pasquin 1913: 3).

terá visto. Há, contudo, um texto precioso em que Mário de Sá-Carneiro tenta transformar a música, os gestos e os passos da bailarina, isto é, a sua dança, em linguagem escrita – o “Bailado”. Desta forma, poder-se-á considerar que este texto descreve ecfrasticamente uma dança, se se entender o conceito de écfrase na aceção de Claus Clüver que expande a conhecida definição de James Heffernan – “*ekphrasis is the verbal representation of visual representation*” (1993: 3) – para a seguinte fórmula: “*ekphrasis as ‘the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system’*” (1998: 13). Assim, Clüver inclui “non-visual texts” como a dança e a música (*ibidem*). Por isso, quando Sá-Carneiro escreve numa carta a Fernando Pessoa, “Quanto ao «Bailado» devo-lhe dizer que as transformações são a tradução dos gestos da bailadeira e por palavras e mesmo por ideias se procura dar a visão plástica e a sensação dos saltos da dançarina bem como o ritmo da dança.” (1913f: 71), a operação que o autor queria empreender era de âmbito écfrástico. Assim, a écfrase, “o caso mais extremo e revelador do potencial visual e espacial do médium literário” (Krieger 2007: 138), poderia permitir a difícil transposição dos passos da bailarina para o texto. No fundo, é aquilo que, mais tarde, Zagoriansky, o artista da novela “Asas”, procura realizar: “A minha Obra não é simples realização ideográfica, em palavras – uma simples realização escrita. É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática – pictural” (1915b: 502).

A 29 de março, Mário de Sá-Carneiro escreve nova carta a Fernando Pessoa, onde anuncia ter concluído o texto “Bailado”, pedido-lhe, por isso, “a sua opinião inteira sobre ele” e dando-lhe também autorização para mostrar o texto a quem entender (1913g: 72-3). Depois de obter resposta a esta carta, escreve, a 21 de abril, outra carta onde debate a opinião de Fernando Pessoa acerca da sua composição. No diário de Fernando Pessoa, na entrada com data de 1 de abril pode-se ler: “Estive em casa do J[oão] C[orreia] de O[liveira] até à 1 1/2 da madrugada. Li-lhe o *Bailado* do Sá-Carneiro; nem ele nem eu gostámos muito.”<sup>40</sup> (1913: 56). De facto, esta parece ter sido a apreciação de Fernando Pessoa<sup>41</sup>, pois Mário de Sá-Carneiro escreve, na carta de 21 de abril: “Diz você que na

---

<sup>40</sup> Opinião divergente parece ter tido Guilherme de Santa Rita. Gostou tanto de “Bailado” que disse a Sá-Carneiro: “– Vou lhe dizer uma coisa desagradável. «É que você não tem valor para fazer coisas tão belas como essas»” (1913k: 110). Segundo conta Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, Santa Rita ofereceu-se até para ilustrar a composição e, entre outras sugestões, aconselhou-o a arrancar “do «Bailado» *tudo quanto se percebe*” (*idem*: 111).

<sup>41</sup> Note-se que, apesar de nem Fernando Pessoa nem Correia de Oliveira terem gostado muito do “Bailado” de Sá-Carneiro, ambos parecem ter apreciado a ideia por trás da composição, pois manifestaram intenção de escrever composições do género. Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro incentiva os amigos à escrita desses “bailados”: “Zango-me por o meu caro amigo me dizer que não me ofenda por ir compor um «Bailado». Só me alegro por isso, unicamente lhe pedindo que assim que o execute me envie bem como o do Correia de Oliveira a quem peço que transmita o que digo nestas linhas” (1913h: 85). Fernando Cabral

sua opinião, do Ponce e do Correia de Oliveira, no «Bailado» eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*. E daí a falência da obra. Já o receava – e a sua carta veio-mo confirmar.” (1913h: 81). Deste modo, Sá-Carneiro aceita a crítica do amigo e dispõe-se a condenar o seu texto à morte, sem, no entanto, deixar de o estimar (*idem*: 82). De seguida, tenta encontrar uma justificação para o texto não ter resultado e explica que o construiu sem alicerces: “eu acumulei beleza em volta de nenhuma armadura, acumulei beleza à toa, uma sobre a outra, e assim o total, composto de coisas belas, ficou inexpressivo, nada atraente – sem valor” (*ibidem*). Por fim, perante a crítica de Pessoa (as frases de “Bailado” “nenhuma impressão lhe dão de *bailado*”) revela que o seu erro foi ter-se esquecido que escrevia a partir dos passos da dançarina: “eu aí comecei compondo *apoiado*; lembrando-me do baile, procurando-o traduzir artisticamente (...) Ainda me apoiei algumas linhas, mas em breve atacado da bebedeira de palavras (...) Não mais me lembrei da dançarina” (*ibidem*). Este esquecimento terá talvez acontecido devido à maneira segundo a qual Sá-Carneiro decidiu fazer a transmutação do bailado dançado para o escrito:

Eu decidi, como princípio fundamental, nem por sombras falar na bailadeira. Pôr de parte o instrumento, para só realizar a sua obra. A empresa, concorde, era difícil. Eu desejei executar, com palavras, o mesmo que a dançarina executava com o seu corpo, auxiliado pela música, pela cor (o cenário), pela luz. Sucumbi, é claro (83).

Apesar de “Bailado” ter sido abolido, Sá-Carneiro avisa Fernando Pessoa: aproveitará algumas frases daquele texto (1913i: 95), pois considera-as “das coisas mais belas que tenho escrito e que de forma alguma quereria perder” (1913j: 100). Todavia, certamente devido à grande estima que tinha pela composição e talvez por, em certa medida, discordar da opinião de Fernando Pessoa, arranjou maneira de conservar todo o poema, retirando-lhe apenas, para isso, a sua autoria. Inserido na novela “Asas”, escrita em outubro de 1914, “Bailado”, aparece em anexo, no fim da novela, juntamente com “Além”<sup>42</sup>. Estes dois textos transformam-se, assim, em composições de Petrus

---

Martins propõe que o “Bailado” de Pessoa poderá ser o poema “Pauis”, no entanto nenhuma certeza há quanto a isto (1997: 146).

<sup>42</sup> Note-se que “Além”, fragmento de uma composição de Petrus Ivanovitch Zagoriansky, antes de ser integrado na novela “Asas” já tinha sido publicado em *A Renascença*, em fevereiro de 1914, por Mário de Sá-Carneiro, que se intitula como o tradutor do texto. Mário de Sá-Carneiro junta-lhe uma dedicatória e uma nota onde explica resumidamente como conheceu o artista russo e as circunstâncias de estar a publicar em seu nome o único fragmento que resta da sua obra (Martins 1997: 136-7). Esta nota, ao contrário da dedicatória, foi retirada quando “Além” se incluiu em “Asas”.

Ivanowitch Zagoriensky, artista russo que tinha a ambição de escrever o “Poema íntegro”, aquele que se desmoronaria caso lhe tirassem uma só letra, em suma: a obra de arte perfeita (1915b: 501). O narrador homodiegético, também ele um artista, conta a história deste insólito poeta que, quando atinge a perfeição no seu poema, vê os versos desaparecerem das folhas do caderno onde os escreveu. “*A gravidade não actua mais sobre os meus versos*” (508) — afirma o artista russo face ao acontecimento inexplicável. Zagoriensky, tido por todos como louco, é internado numa casa de saúde e da sua obra de arte perfeita resta apenas um caderno cheio de manchas de humidade e borões, mas com as páginas brancas, sem nenhuma palavra. Resta ainda também um fragmento do “Poema Brilhante” que uma vez Zagoriensky traduziu e deu ao narrador, juntamente com “Bailado”, “uma composição dos dezoito anos (...) que não pertencia ao seu volume, e escrevera, ainda estudante de Direito, quando vivia só em Paris, num Hotel da rue des Écoles” (505).

Ao atribuir a autoria de “Bailado” a um poeta que queria escrever “poemas sem suporte... flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos” (504), Mário de Sá-Carneiro por um lado confirma que “Bailado” é um acumular de “beleza em volta de nenhuma armadura” (1913h: 82) e, por outro, aproxima-o da arte da dança, fonte de inspiração para a sua escrita, que é, por sua vez, uma arte que almeja subtrair-se à ação da gravidade. Poder-se-ia dizer que nada liga “Bailado” à dança a não ser o próprio título que, de resto, segundo Mário de Sá-Carneiro poderia ser outro, como “«Sonho d’Ópio»” ou “«Música»” (*ibidem*). Na verdade, a solução inventada por Sá-Carneiro corresponde àquela que sugeriu em carta a Fernando Pessoa: “O «Bailado» não será no entanto um simples bailado de palavras? Ir-se-ia embora toda a significação material, para ser só a do ritmo de sons e ideias?” (*ibidem*). E esta é realmente a melhor descrição para a composição de Zagoriensky, cujas “obras são executadas a sons e ideias” (1915b: 502).

Hoje, mais de um século depois de Mado Minty ter pisado os “teatro[s] vermelho[s] para Montmartre”, ainda é possível encontrar vestígios da sua passagem pelo mundo fulgurante do espetáculo do início do século XX em Paris. Quadros, fotografias, desenhos, cartazes, pequenos artigos nos jornais da época<sup>43</sup> — é o que se vai encontrando quando se tenta saber quem foi, o que fez ou por onde passou esta bailarina. Igual a tantas

---

<sup>43</sup> Veja-se o quadro *Portrait of Mado Minty* (1921) de Richards Canals que está no Museu Nacional d’Art de Catalunya; o desenho *Mado Minty* (dessin au crayon) de Paul Charles Delaroche ou as fotografias do *Album Reutlinger de portraits divers* (1875-1917), ambos disponíveis no *site* da Biblioteca Nacional de França; o poster “La danse sur le boeuf” publicado na revista *Fantasio* em 1914.

outras do seu tempo que tentaram fazer da dança o seu modo de vida e de sustento, Mado Minty é um nome hoje desconhecido, só lembrado quando, como salienta Lynn Garafola, se tropeça nas suas fotografias antigas em pequenos postais:

In the years before World War I the era's most celebrated dancers played the Paris "halls": Natalia Trouhanova, Loïe Fuller, Cléo de Mérode, Ruth St. Dennis, Mata Hari, La Belle Otero, Maud Allen, Mistinguett, Gaby Deslys, Harry Pilcer. (...) At the Folies Bergère and the Olympia, all female troupes were a house feature. Picture postcards of the time bring these forgotten Parisian ballet girls momentarily to life: Mado Minty, ample of thigh, slim of waist, an unlikely bellhop in her high-heeled boots, fluffy wig, and heart-shaped belt buckle; a pair of platinum blond "danseuses de Marigny", draped in gauzy veils and ropes of pearls (1989: 105).

Contudo, no imaginário de Sá-Carneiro, Mado Minty vale por todas as dançarinas de *music-halls*, ela é a representante de um universo ignorado na Lisboa dos anos dez, ela é um símbolo da própria cidade que Mário de Sá-Carneiro tanto idolatrava. Mado Minty ou "excelsior! – o corpo triunfal da Salomé" (1915b: 585) fundem-se na figura da dançarina mítica, na personagem real e imaginada das cartas à "desconhecida", na "dançarina nua" das novelas, na correspondente de Inácio de Gouveia. O caso das cartas à "desconhecida" é um daqueles em que, como Sá-Carneiro diria: "Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se." (1913d: 46). Entre a realidade e a ficção é impossível deslindar a verdade, artifício ou artefacto, estas cartas são mais acertadamente "utensílios da (...) arte" de Sá-Carneiro: "Tantas coisas da minha vida que ninguém compreende, tantas, são apenas utensílios da minha arte... Assim as tristes cartas da dançarina nua." (1915b: 566).

### 1.3. *As admiráveis revistas dos music-halls: "O teatro-arte"*

O artigo "O teatro-arte" foi publicado pela primeira vez no jornal republicano *O Rebate*, a 28 de novembro de 1913, com o subtítulo "(Apontamentos para uma crónica)". Neste artigo<sup>44</sup> ou, como propõe Fernando Cabral Martins (1997: 132), manifesto<sup>45</sup>, Mário de Sá-Carneiro começa por distinguir dois tipos de teatro: o "simples teatro, digestivo e

---

<sup>44</sup> Acerca deste artigo veja-se o estudo de Rita Basílio – *Mário de Sá-Carneiro. Um instante de suspensão* (2003) – no qual dedica um capítulo a "O teatro-arte".

<sup>45</sup> Fernando Cabral Martins justifica a classificação de manifesto pelo facto de o texto ocupar "toda a altura da primeira página" do jornal e por recorrer a uma forma canónica de argumentação nos manifestos – "os «sins» e os «nãos»" – de que *Bofetada no Gosto do Público* e *L'Antitradition Futuriste* são exemplos (1997: 132-3).

banal – isto é, *espectáculo*” e o “verdadeiro teatro-Arte” do qual são exemplo os nomes de Ibsen, Francisco de Curel, Octávio Mirbeau, Maurício Maeterlinck, entre outros (1913a: 641). Na primeira categoria, que está “fora da arte e da literatura” e visa apenas entreter o público, incluem-se as “admiráveis revistas dos *music-halls* de Paris” (642). O valor destas revistas parisienses não reside nos diálogos, aliás praticamente inexistentes, mas sim “em cenários maravilhosos, grandes desfiles, e – nota esta de verdadeira Arte – em encantadoras raparigas muito despidas” (*ibidem*). Desde logo se estabelece uma opinião algo paradoxal: as revistas dos *music-halls* não são arte e as suas dançarinas não são artistas, mas nestes espetáculos há uma “nota de verdadeira Arte” que consiste precisamente em “encantadoras raparigas muito despidas” (*ibidem*). Aliás, um facto que corrobora a condenação das revistas portuguesas é precisamente a ausência desta “nota de verdadeira Arte”:

Que as nossas coristas, mesmo as bonitas, andam mais vestidas em cena do que na rua – palavra! Qual será o empresário português que se decidirá enfim como em todo o mundo – a suprimir o maillot, e a mostrar-nos a alegria doirada de algumas pernas nuas, radiosas, aureorais?... (*ibidem*).

Também na novela “Ressurreição” o narrador heterodiegético constata este facto que opunha Lisboa à grande capital francesa: “na Lisboa medíocre não circulavam mulheres luxuosas na audácia seminua dos últimos figurinos (...) nem corpos nus nas apoteoses dos teatros” (1915b: 583). Talvez por isto e pela carência de *music-halls* com “ricos cenários”, “maravilhosos desfiles”, “actrizes decotadas” e “chusmas de dançarinas nuas”, Inácio Gouveia abominasse “no maior desprezo e na maior das náuseas” a “*Província*” (594). E, tal como Sá-Carneiro, partisse sucessivamente para Paris, onde encontrava o seu paliativo: “Movimento, agitação, mudança – eis do que o seu espírito precisava” (625).

A 10 de março de 1913, em carta a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro mostra que acompanhava tanto o que se vinha dançando nos palcos de Paris, como a polémica suscitada pela nudez das dançarinas, e revela, contrariamente ao que depois afirmará em “O teatro-arte”, que nenhuma arte existe em damas seminuas:

Eu tenho lido muita vez que a dança é uma arte sublime, toda emoção, que nos liberta da terra e nos amplia a alma etc. Muitas dançarinas nuas perseguidas pelos tribunais daqui têm evocado a ARTE em face dos conspícuos juizes a concordarem com as Phrynéas. Eu por mim, até hoje, não pude longinquamente deixar de ir um pouco com os jurados. Damas... damas... Arte... arte... por



amor de Deus, eu serei então um bárbaro? Pareciam-me apenas inteiramente indecentes, para esquentar os «vieux messieurs» da orquestra (1913e: 59-60).

Notícias destes espetáculos também correm por Portugal. O “problema da exibição teatral de mulheres nuas” é discutido no artigo “Danças e dançarinas” da *Ilustração Portuguesa*, de 7 de abril de 1913, onde se relata o caso de uma “dançarina austríaca” que se “mostrou toda nua a um publico seletto de artistas, snobs e homens de letras” e que foi, por isso, processada pela polícia (R. 1913: 421). A bailarina, indignada, ter-se-á defendido da “ausência de vestuário com considerações da arte mais pura”, argumentando que “o nu não é imoral” e que o corpo é o seu “instrumento de expressão artística” (*ibidem*). O cronista lembra uma situação semelhante, decorrida dois anos antes, com Isadora Duncan; todavia as penalidades sofridas pela dançarina foram atenuadas, pois “por respeito pelo talento da artista, a polícia não interveio senão com um simples aviso” (*ibidem*). O artigo conclui dizendo que os “artistas mais respeitáveis vieram defender, em nome da arte” estes espetáculos e que, por isso, a “decisão policial” “consente nos palcos as mulheres nuas ou quasi desde que não mexam, e fecha os olhos quando elas, mesmo mexendo, mostram um certo recato.” (*idem*: 422). Assim, na capital portuguesa, conforme a crítica de Sá-Carneiro e o lamento de Inácio de Gouveia, o problema com as bailarinas não se prende com a ausência de vestuário nem com a falta de recato, contrariamente ao que acontecia em Paris.

Por um lado, na carta referida a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro considera as damas “apenas inteiramente indecentes” e não compreende a “ARTE” que estas evocam em sua defesa (1913e: 60). Mas, por outro lado, no artigo “O teatro-arte”, falando das revistas dos *music-halls*, considera que o único fator artístico existente nestas atuações consiste nas “encantadoras raparigas muito despidas” (1913a: 642). Para além disto, na mesma carta a Fernando Pessoa, confessa ter assistido a uma “dança de arte pura” e não ser afinal o “bárbaro que receara” (1913e: 60). Do juízo feito na carta de março de 1913 ao artigo de novembro do mesmo ano, alguma coisa se alterou na compreensão do autor de *Dispersão* sobre a dança executada por dançarinas, de preferência “muito despidas” (1913a: 642). Esta mudança de opinião poderá dever-se, como se disse, a um espetáculo mais sofisticado de Mado Minty, ou talvez ao manifesto futurista de Marinetti “Il teatro di varietà. Manifesto futurista”, apologético do *music-hall*. Este, datado de 29 de setembro de 1913, foi publicado no *Lacerba*, a 1 de outubro

do mesmo ano, tendo surgido simultaneamente uma versão francesa e, a 21 de novembro, uma inglesa publicada pelo *Daily-Mail*<sup>46</sup>.

Neste manifesto, Filippo Tommaso Marinetti condena o teatro contemporâneo “minucioso, lento, analítico e dissolvido” e, por isso, apenas “digno da idade da lâmpada de petróleo”, e glorifica o *music-hall* que é “consequência da eletricidade” e se sustenta da “atualidade veloz” (1913: 39-40). Tal como Sá-Carneiro havia dito que as revistas dos *music-halls* de Paris, embora recomendáveis, servem para entreter, também Marinetti considera que o propósito destas é “distrair e divertir o público por efeito de cómico, da excitação erótica ou do espanto da imaginação” (*ibidem*). Sendo um produto da nova era da técnica, exalta-se o “dinamismo de forma e de cor (movimento simultâneo de jongleurs, dançarinas, ginastas, arceiros multicolores, ciclones espirálicos de dançarinos girando nas pontas dos pés)” e o “ritmo de dança, acelerado e atraente” (*ibidem*). Para além disto, o *music-hall* “faz realçar todas as admiráveis qualidades animais da mulher, as suas forças de ataque, de sedução, de perfídia e de resistência” (*ibidem*).

Terá sido face a um espetáculo deste género que Sá-Carneiro afirmou ter visto uma “dança-Arte” (1913e: 60). Em “O teatro-arte” apresenta-se uma teoria complexa sobre a natureza diversa e oposta da obra dramática e da obra literária, explicando-se em que consiste “uma obra dramática completa” ou, noutras palavras, o teatro-arte (1913a: 643). Considerando que o teatro é uma arte plástica e que, por isso, “só se *pensa* depois de se *ver*”, Sá-Carneiro conclui que tanto a *Vitória de Samotrácia* como a Catedral de Nossa Senhora de Paris são obras dramáticas “e das maiores, das mais grandiosas, das mais puras”, pois, apesar de não possuírem palavras sequer, carecendo assim de “arquitetura exterior”, “lançam um arcaboço interior, *criam em volta de si um movimento*” (645). Infelizmente, Mário de Sá-Carneiro não deixou registado aquilo que considerava ser uma “dança-Arte”, como fez com o “teatro-arte”. Pensar-se-á que também um bailado, ao qual falta uma “arquitetura exterior”, possui uma interior que se apreende como “*uma grande sombra que se sente e se não vê*” (644). Assim, pode-se apenas depreender o que era uma “dança-Arte” para Sá-Carneiro, através do texto “Bailado”, écfrase dessa dança:

Tudo horizonte... só horizonte...

---

<sup>46</sup> Este manifesto sob o título – “O music-hall Manifesto Futurista de Marinetti publicado pelo DAILY-MAIL de 21 de novembro de 1913” – foi, posteriormente, publicado no *Portugal Futurista*, em novembro de 1917.

.....  
Ruído brusco de silêncio...

– O horizonte é Forma que rocia...

Puseram na minha febre compressas de madrugada...

Água fria! Água fria!<sup>47</sup> (1915b: 513).

Resta concluir, nas palavras de Sá-Carneiro, que “toda a verdadeira obra de arte eterna cria em redor de si uma atmosfera” (1913a: 646). No que concerne à dança, esta pode porventura criar, à semelhança das obras dramáticas, uma “atmosfera sólida” que se vê “duma só vez”, ou o poeta Zagoriansky não diria: “«Nos teatros, então, se uma dançarina multicolor voltaia – repare – a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm tingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores – como o farfalhar dos vidrilhos...»” (1915b: 495).

---

<sup>47</sup> Acerca desta passagem, Mário de Sá-Carneiro explica, em carta a Fernando Pessoa, o que pretende dizer: “«Tudo horizonte, só horizonte» porque o pano se erguia sob um cenário maravilhoso de cor, onde tudo era silêncio, e ao longe horizonte crepuscular e vermelho. Mas em breve um ruído brusco de silêncio – o voar dos pés nus da dançarina – vinha animar o quadro” (1913h: 82). E ainda noutra carta continua: “«Água fria! Água fria!» (e as compressas) agrada-me porque é para dar a sensação da frescura e bem-estar e aroma que se desprende dos 1.<sup>os</sup> passos” (1913f: 71).

## 2. Loïe Fuller

### 2.1. *I was born in America, but I was made in Paris*: a dança rumo a Paris

Loïe Fuller, nome artístico de Mary Louise Fuller, nasce num dia particularmente frio de janeiro de 1862 – o que lhe terá causado uma constipação crónica –, em Fullersburg, uma pequena vila nos subúrbios de Chicago. Segundo a própria conta na sua autobiografia – *Fifteen Years of a Dancer's Life* –, publicada originalmente em francês – *Quinze Ans de ma Vie* –, em 1908, e traduzida para inglês, em 1913. Anatole France, autor do prefácio, descreve a artista americana como uma pequena senhora de olhos tão azuis quanto a água e de sorriso refinado; diz ainda que a sua simpatia e vivacidade compensam o facto de não dominar a língua francesa (1908: 7). O escritor francês caracteriza-a como uma artista brilhante, uma pessoa profundamente religiosa, com grande sensibilidade e perceção dos valores espirituais, e também interessada em múltiplas áreas do saber como a astronomia, a química e a fisiologia, convivendo com Camille Flammarion, Pierre e Marie Curie e Thomas Edison. Anatole France finaliza o breve prefácio evocando a opinião do crítico Roger Marx, que considera Loïe Fuller a mais casta e a mais expressiva das dançarinas, capaz de restaurar as maravilhas perdidas da Grécia Antiga (10).

Loïe Fuller, uma das principais atrações da vida parisiense na viragem do século XIX para o século XX, foi, após a sua morte em 1928, esquecida durante muito tempo e considerada apenas uma figurante no campo revolucionário da dança moderna. Na verdade, o trabalho da performer americana, tantas vezes tida somente como precursora ou pioneira<sup>48</sup>, mas não como uma protagonista, ou pelo menos como umas das “mães”, da dança moderna<sup>49</sup>, foi mais valorizado pelo aparato científico-tecnológico e pelas

---

<sup>48</sup> Rhonda K. Garelick frisa este ponto, considerando que o estatuto de pioneira de que Loïe Fuller tem gozado ao longo dos anos, prejudicou a análise crítica do seu trabalho: “critics tend to relegate Fuller to ‘pioneer status’; that is, they regard her as the earliest manifestation of a vast array of modernist developments (...) Fuller ranks consistently as ‘precursor’ and little more, receiving attention only for having anticipated the modernist flourishes of later, more famous artists (...) But in attributing to Fuller so much radical newness or ‘correction’, these writers tend to exempt her from critical dialogue with other artists and genres (...) scholars have managed to overlook her deep connectedness to and relationship with dance and theater history, not as ‘detonator’ or ‘pioneer’, but as interlocutor” (2007: 9-16).

<sup>49</sup> Isadora Duncan é, usualmente, tida como a mãe da dança moderna – “dance historians credit Isadora Duncan (1877-1927), with being the first dancer to present ‘modern dancing’ to the public” (Ambrosio 1994: 61) – e Fuller é relegada para segundo plano, apesar de ter sido ela quem lançou a carreira de Isadora Duncan na Europa. Em 1962, Frank Kermode, face à falta de bibliografia sobre Fuller, escreve: “Many

inovações luminotécnicas que utilizava, do que pela dança em si. De facto, Ann Cooper Albright, no seu livro dedicado a Loïe Fuller – *Traces of Light. Absence and presence in the work of Loïe Fuller* –, procura reabilitar-lhe o estatuto de bailarina<sup>50</sup> que mesmo em vida lhe foi subtraído:

Evolving in the public’s imagination from a nineteenth-century variety-hall performer to a leading artist at the cusp of a new century, Fuller becomes associated with electrical lighting, theatrical acumen, scientific inquiry, and, eventually, entrepreneurship, thus fashioning her in their eye as an extraordinary woman – but not quite a dancer (2007: 24).

Isto é de tal modo sintomático que no dicionário de dança de Valerie Preston-Dunlop – *Dance Words* – se encontra uma entrada para o termo “artist” com a seguinte informação: “A term used of Loïe Fuller (1890) instead of ‘dancer’ to reflect her way of moving which was ‘spontaneous and natural as a gifted child’, ‘unburdened by technically trained knowledge’” (1995: 74). Apesar de ter sido mundialmente aclamada pela sua arte, os críticos sempre mostraram alguma resistência em considerá-la uma bailarina: “The influence of Loïe Fuller upon the theatre will always be felt, particularly in the lighting of the scene and in the disposition of draperies. But she was never a great dancer. She was an apparition” (Fitch 1912: 88). Realmente, a performer americana não teve qualquer tipo de formação artística em dança<sup>51</sup> e somente aos trinta anos decidiu trilhar uma carreira como dançarina, após ser conhecida como atriz e cantora. A dificuldade em ser aceite na sua nova atividade profissional é descrita pela própria no seu

---

living people must have seen Loïe Fuller, but there is no book about her, except her own autobiography, and no powerful tradition, as there is for Isadora Duncan. The standard reference books are scanty and inaccurate” (1962: 31).

<sup>50</sup> Ann Cooper Albright, perante a ideia generalizada pelos críticos e historiadores de que Fuller não tinha um corpo de bailarina nem nenhuma formação artística ou treino físico, luta por desmistificar a noção de que o espetáculo da americana vivia apenas de artifícios tecnológicos, como se não existisse um corpo a dar forma a todos os movimentos. A estudiosa, ela própria uma bailarina, reconstruiu algumas danças de Loïe Fuller e relata como a experiência foi dolorosa e esgotante, quer física quer psicologicamente, apesar de ela ser uma profissional da dança, com treino assíduo: “I remember the first time I danced in her costume. (...) Two minutes later, I collapse, exhausted and dizzy” (2007: 5-6). Por curiosidade, veja-se que também a bailarina e coreógrafa Jody Sperling tem recriado, desde 2000, algumas danças de Loïe Fuller e fundou a companhia *Time Lapse Dance* que trabalha a partir do estilo criado por Fuller (timelapse.com). Em 2003, Jessica Lindberg reconstruiu a *Fire Dance* de Fuller e, em 2007, juntamente com Megan Slayter reproduziram-se *Night e Lily of the Nile* (veja-se a sua tese de mestrado: *Reconstructing, Labanotating and Performing Loïe Fuller’s Fire Dance*).

<sup>51</sup> Loïe Fuller, consciente das críticas que lhe eram feitas, nunca escondeu a sua falta de formação balética e pugnou por apelar a um entendimento mais amplo e natural da dança, fora dos limites rígidos do ballet clássico: “I obey no laws of the dancing schools and follow no precedents, I suppose, you know, that really I am not a dancer at all! I have never studied, and I don’t believe the ancient Greek dancers ever studied how to move their feet, but danced with their whole bodies – with their head and arms and trunk and feet” (Fuller *apud* Fitch 1912: 88).

livro de memórias, onde conta a reação dos vários agentes com os quais contactou: “The first one laughed me in the face as he said: ‘You a dancer! Well, that’s too good! When I want you for a theatrical part I’ll look you up with pleasure; but as for dancing, good heavens!’” (1908: 35).

Apesar de rejeitada e humilhada, a dançarina americana não desiste e consegue uma audição com o diretor teatral do Casino Theatre de Nova Iorque que antes a havia recusado, mas que agora, perante a atuação, fica fascinado. É ele mesmo quem batiza a criação de Fuller com o nome pelo qual a dança se tornaria famosa: “The Serpentine Dance” (38). Ainda em *Fifteen Years of a Dancer’s Life*, Loie Fuller explica a invenção da sua dança, num capítulo que elucidativamente se intitula “How I created the Serpentine dance” (25). Em 1891, Loie Fuller participava na peça de teatro *Quack, M.D.*, em exibição em Nova Iorque, onde representava o papel de Mrs. Imogene Twitter, uma jovem viúva que, a determinada altura, é hipnotizada pelo Dr. Frank Drake. A cena de hipnotismo, a princípio tida quase como uma brincadeira pelos atores, era executada com “very sweet music and indeterminate illumination” para criar um ambiente propício à sessão hipnótica (*ibidem*). Loie Fuller, improvisadamente, arranja a sua indumentária para a cena: uma saia de seda tão comprida que enrola à sua volta e usa como vestido. Vinda da Índia, a saia fora uma oferta de uns oficiais ingleses com quem tinha travado conhecimento em Londres. Durante a representação, Fuller, esforçando-se para não tropeçar no vestido, levanta o tecido e segue as ordens do médico, tentando agir como se estivesse hipnotizada – deambula e atravessa várias vezes o palco com passos leves e ágeis –, contudo o público vê mais do que a viúva e o médico em palco:

The orchestra played a melancholy air very softly, and I endeavoured to make myself as light as possible, in order to give the impression of a fluttering figure obedient to the doctor’s orders. (...) My robe was so long that I was continually stepping upon it, and mechanically I held it up with both hands and raised my arms aloft, all the while that I continued to flit around the stage like a winged spirit. There was a sudden exclamation from the house: “It’s a butterfly! A butterfly!”. I turned on my steps, running from one end of the stage to the other, and a second exclamation followed: “It’s an orchid!”. To my great astonishment sustained applause burst forth (31).

Este episódio narra a descoberta que se tornou no grande sucesso da sua vida, mas é aqui contado com uma certa inocência e trata o acontecimento como puramente acidental: quem descobre formas nos movimentos da viúva Twitter e as interpreta é o público. Apesar de a primeira atuação ter sido um êxito – Fuller voltou ao palco vinte

vezes para receber os aplausos do público eufórico –, esta peça – *Quack, M.D* – não triunfou e nem a cena de hipnose a conseguiu salvar do fracasso. A companhia rapidamente faliu e Loïe Fuller viu-se desempregada, com uma saia bastante peculiar em mãos e um punhado de críticas muito favoráveis à sua prestação. Em casa, com a saia vestida, de costas para as janelas e de frente para o espelho, tenta reproduzir o que fez na noite da estreia. Uma luz de cor âmbar vinda das janelas bate nas ondas do tecido cintilante da sua saia e, à medida que se movimenta, Fuller percebe que fez uma descoberta<sup>52</sup>: “Unconsciously I realised that I was in the presence of a great discovery (...) Gently, almost religiously, I set the silk in motion, and I saw that I had obtained undulations of a character heretofore unknown. I had created a new dance” (1908: 33).

A partir deste momento, a atriz americana, na posse da sua descoberta, ensaia incansavelmente, de modo a formar um conjunto harmónico de movimentos e posições que se coordenem com a projeção de luzes. Para a iluminação, Fuller usa uma lanterna com lentes de várias cores, de modo a obter figuras com cores diferentes, enquanto manipula a gigante saia de seda que vai refletindo as luzes coloridas. Quando finalmente acaba de compor as suas danças, Fuller tem doze danças diferentes, sendo que a primeira é efetuada sob luz azul, a segunda sob vermelha, a terceira sob amarela, e por aí adiante, até chegar à última que deveria ser dançada em total escuridão, apenas com um raio de luz amarela a atravessar o palco (34). De facto, Fuller descobriu as potencialidades de conjugar luzes coloridas com tecido muito leve e brilhante (seda) em constante flutuação ou movimento; as formas criadas pelo seu corpo debaixo do largo vestido de seda eram combustível suficiente para estimular a imaginação dos espectadores. Ela própria mostrou-se surpreendida pelo efeito criado: “I am astounded when I see the relations that form and colour assume. The scientific admixture of chemically composed colours, heretofore unknown, fills me with admiration, and I stand before them like a miner who has discovered a vein of gold” (36-7).

Desta forma, Fuller reivindica a autoria da sua invenção, ao mesmo tempo que afirma que esta foi acidental, fruto da sua capacidade de improvisar e do seu instinto, em vez de um ato pensado com vista a alcançar aqueles resultados. Isto é bem visível na seguinte passagem em que Fuller desvaloriza o seu mérito: “If I have been the first to employ coloured light, I deserve no special praise for that. I cannot explain the

---

<sup>52</sup> Mais à frente na sua autobiografia, Loïe Fuller reitera a importância da sua descoberta: “I was aware that I had discovered something unique, but I was far from imagining, even in a daydream, that I had hold of a principle capable of revolutionising a branch of aesthetics” (1908: 36).

circumstance; I do not know how I do it (...) It is a matter of intuition, of instinct, and nothing else” (66). Na verdade, esta forma de explicar o seu trabalho é também um ato performativo que se coaduna com a origem da dança na peça *Quack, M.D.*: fingindo estar hipnotizada, Fuller cria de forma inconsciente uma dança nova, que, por sua vez, provoca em si própria um estado de êxtase (31) e induz o público a visualizar imagens que podem ser interpretadas como delírios<sup>53</sup>. Recusando os créditos pela sua invenção e atribuindo-lhe uma origem inconsciente e instintiva, Loïe Fuller atribui ao seu trabalho uma essência sagrada e inexplicável, chegando a postular a indescritibilidade das suas danças: “It is very difficult, however, to describe this part of my dance. You have to see it and feel it. It is too complicated for realisation in words” (34).



Figura 3 – “Loïe Fuller dansant”, fotografia de Eugène Druet

---

<sup>53</sup> Sobre a ligação entre a histeria e as performances de Loïe Fuller – que usavam os mesmos instrumentos que a medicina usava para curar a histeria (a hipnose e a eletricidade) –, veja-se o artigo de Felicia McCarren: “The ‘symptomatic act’ circa 1900: hysteria, hypnosis, electricity, dance”; e o estudo *Dance Pathologies*. Usando os mesmos conceitos operativos que Felicia McCarren, Rhonda K. Garelick vê o comprido vestido de Fuller como uma tela ou um ecrã metafórico onde se projetavam as imagens produzidas pelo imaginário dos espectadores. Considerando a performer como uma “hypnotic tabula rasa”, Garelick conclui que o espetáculo oferecido por Fuller poderia possuir uma vertente hipnótica: “Fuller’s dances seem to have offered audiences a metaphoric screen on which to project their own unconscious fantasies, hypnotizing with a power akin to that of rushing ocean waves or the dancing flames in a fireplace” (2007: 15).



Esta dificuldade em descrever a dança e a ambiguidade da classificação da performance prendem-se com o facto de a “Serpentine Dance” fugir a todos os parâmetros daquilo que era, até ao momento, entendido como dança. J. E. Crawford Fitch elucida o problema de forma clara: “It is doubtful whether this invention of Loïe Fuller comes within the sphere of dancing in the proper sense of the word at all. The Serpentine Dance has no steps, no gestures, no poses, none of the usual criteria by which dancing can be judged.” (1912: 86). De facto, a dança de Loïe Fuller não possuía nenhum passo ou movimento que encaixasse no vocabulário do ballet clássico, nem ela se preocupou em inventar o seu próprio léxico. Categorizar o seu trabalho ou construir uma gramática de movimentos<sup>54</sup> não foram os seus principais objetivos, quis sobretudo transmitir sensações e ideias através das suas atuações e estimular criativamente a imaginação do público: “To impress an idea I endeavour, by my motions, to cause its birth in the spectator’s mind, to awaken his imagination” (Fuller 1908: 71). Apesar de a dança não ser a única protagonista dos seus espetáculos, pois tanto a luz como as cores, os espelhos e os metros e metros<sup>55</sup> de tecido desempenhavam um papel de igual relevância, Loïe Fuller mostrou-se particularmente preocupada com o lugar da dança na sociedade do seu tempo e pugnou por amplificar o seu conceito, restituindo ao corpo do bailarino a sua liberdade intrínseca:

To lead us to grasp the real and most extensive connotation of the word dance, let us try to forget what is implied by the choreographic art of our day.

What is dance? It is motion.

What is motion? The expression of a sensation.

What is a sensation? The reaction in the human body produced by an impression or an idea perceived by the mind. (...)

In the dance, and there ought to be a word better adapted to the thing, the human body should, despite conventional limitations, express all the sensations or emotions that it experiences. The

---

<sup>54</sup> Rhonda K. Garelick sintetiza os movimentos que Loïe Fuller utilizava: “she relied on simple steps of her own invention, designed to manipulate her enormous costumes and maximize her lighting effects. These movements consisted of raising and lowering her rotating arms; taking small jumps; kneeling with one leg outstretched; arching her torso; running downstage and upstage with small steps; turning with increasing speed in a small circle to gather momentum for the airborne shapes; and alternately turning her face toward and away from the audience” (2007: 33). Por outro lado, Ann Cooper Albright salienta o contributo de Fuller para a dança moderna através do movimento de torção do dorso. Embora se atribua a Martha Graham o desenvolvimento e uso deste movimento (Schwartz 1992: 75), já é possível vê-lo em Loïe Fuller, uma das primeiras a utilizá-lo (Albright 2007: 30-1). Angenette Spalink também salienta que é o facto de Fuller usar a torção como movimento principal das suas coreografias, que a posiciona como uma performer de dança moderna: “Fuller was not as someone merely setting the stage for Graham, but as someone whose performances themselves were inherently important to the development of modern dance” (2010: 17).

<sup>55</sup> Numa entrevista para o *New York Times*, de 1 de março de 1896, Loïe Fuller afirma: “for the lily dance I had 500 yard of dress stuff” (Fuller 1896).

human body is ready to express, and it would express if it were at liberty to do so, all sensations just as the body of an animal (Fuller 1908: 69-70).

Embora a performance de Loïe Fuller fosse, até para a própria, difícil de transpor em palavras<sup>56</sup>, muitos jornalistas e críticos de arte derramaram tinta a tentar fazê-lo. A mais famosa e críptica das críticas terá sido a do poeta Stéphane Mallarmé, que viu na americana a combinação perfeita entre arte e técnica: “L’exercice, comme invention, sans l’emploi, comporte une ivresse d’art et, simultanément un accomplissement industriel (1885: 307). Nas palavras de Roger Pearson, “Swathed in ‘crêpes de Chine’ and lit by multicoloured lights, she danced the dance of which Mallarmé had dreamt: impersonal, figurative, without a libretto.” (2004: 88-9). Assim, poder-se-ia dizer que Loïe Fuller criou a primeira dança abstrata, no entanto não tardou a que um rol de artistas a imitassem, quer nos Estados Unidos da América, quer em Paris. Tanto assim foi que Fuller, logo no início da carreira, interpôs um processo, ainda em Nova Iorque, contra uma das primeiras imitadoras – Minnie Renwood Bemis –, reivindicando direitos de autora pela “Serpentine Danse”. O juiz não pôde, contudo, entender a dança abstrata de Fuller e, uma vez que esta não possuía os requisitos necessários<sup>57</sup> para ser uma obra passível de merecer direitos autorais, Fuller perdeu o caso. Consequentemente, passou o resto da sua vida a ser perseguida por inúmeras imitadoras<sup>58</sup> que, todavia, nunca conseguiram imitá-la com sucesso; pois, tal como realçou Isadora Duncan: “What an extraordinary genius! No imitator of Loïe Fuller has ever been able even to hint at her genius!” (1927: 72). Apesar do carácter impessoal das suas danças e de isso as tornar tão suscetíveis de imitação, era o seu nome<sup>59</sup> que vendia: Loïe Fuller tornou-se num ícone do *fin de siècle* parisiense. Para

---

<sup>56</sup> Note-se que Fuller considerava a linguagem verbal extremamente falível como modo de comunicação e colocava o movimento como a verdadeira forma de expressão do ser humano: “As a matter of fact, motion has been the starting point of all effort at self-expression, and it is faithful to nature. (...) Since motion and not language is truthful, we have accordingly perverted our powers of comprehension” (1908: 72).

<sup>57</sup> Na sentença pode-se ler: “It is essential to such a composition that it should tell some story (...) it must repeat or mimic some action, speech, emotion, passion, or character, real or imaginary. When it does, its ideas thus expressed become subject of copyright (...) telling no story, portraying no character, depicting no emotion. The mere, mechanical movements by which effects are produced on the stage are not subjects of copyright” (*apud* Albright 2007: 27).

<sup>58</sup> Na sua autobiografia, Loïe Fuller conta como, quando chegou a Paris e se dirigiu ao Folies Bergère onde tinha uma entrevista marcada com o diretor, ficou estupefacta ao constatar que, na frente do edifício, estava pendurado um cartaz a anunciar a nova “Serpentine Danse”, com uma dançarina – Mabel Stuart – que definitivamente não era ela. Giovanni Lista, no seu estudo *Danseuse de la Belle Époque*, elenca 37 imitadoras de Loïe Fuller, no entanto admite que o número pode ser ainda maior (*apud* Garelick 2007: 31).

<sup>59</sup> O caso mais flagrante de imitação que Fuller sofreu terá sido o “roubo” do seu próprio nome por uma das imitadoras. A artista, indignada, conta que nunca chegou a uma nova cidade sem a sua “sósia” antes lá ter passado: “I never arrive in a town without Loïe Fuller’s having been there in advance of me” (1908: 271-2).

além de artista, Fuller teve de se tornar numa empresária, para tal espalhou a sua imagem e o seu nome em diversos anúncios publicitários, posters, postais, pequenas estatuetas, *cocktails*, sabonetes, perfumes, gravatas, lenços e saias semelhantes à sua (Garellick 2007: 6). Tornando-se num fenómeno de cultura de massas, Fuller demoliu a barreira entre a alta e a baixa cultura e conseguiu reunir fãs de todas as classes económico-sociais: a classe trabalhadora, membros da alta aristocracia, escritores, pintores, escultores e cientistas afluíam ao Folies Bergère<sup>60</sup> para serem inebriados pela convulsão de luzes, cores e tecidos de “La Loïe”, nome pelo qual era conhecida.

Auguste Rodin, Edouard Houssin, François Carabin, Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret, Koloman Moser, Pierre Roche, Théodore Rivière, entre muitos outros, num total de mais de setenta artistas plásticos, de dez países diferentes, criaram representações de Loïe Fuller: litografias, pinturas em óleo, pastel e aguarelas; esculturas em bronze, mármore, terracota, vidro, cristal, cerâmica e porcelana; medalhas e joias em ouro e prata (Kappel 2007: 65). A abundância de testemunhos jornalísticos, literários, pictóricos, plásticos, fotográficos e até fílmicos é de tal modo espetacular que Sally Sommer sumariza a questão nos seguintes termos: “She was written about, painted, and sculpted by most of the important artists in Paris at the turn of the century” (1975: 53). De facto, Loïe Fuller tanto foi elogiada, como travou conhecimento com inúmeras figuras proeminentes em todas as artes e ciências: Mallarmé e o seu discípulo Camille Maclair, Georges Rodenbach, Jean Cocteau, Joris-Karl Huysman, Jules Clarétie, W. B. Yeats, Anatole France, Alexandre Dumas, Roger Marx, Auguste Rodin, James McNeill Whistler, Pierre e Marie Curie, Thomas Edison, Sarah Bernhardt, Sada Yacco, Isadora Duncan, Claude Debussy, Jules Massenet, F. T. Marinetti, os irmãos Lumière, os irmãos Pathé e Georges Méliès.

Figura central na evolução da dança e do mundo do espetáculo – desde a iluminação aos efeitos especiais criados em palco<sup>61</sup> –, Loïe Fuller foi também nomeada membro da Société Astronomique de France, como reconhecimento pelas suas

---

<sup>60</sup> Os espetáculos de Loïe Fuller reabilitaram a reputação do famoso teatro, conhecido vulgarmente pelas suas exibições indecorosas com dançarinas seminuas, aumentando o seu prestígio com a nova clientela que o passou a frequentar. No jornal *L’Echo de Paris*, de 26 de novembro de 1892, pode-se ler: “Vous vous y trouverez d’ailleurs en galante et noble compagnie. En effet, depuis que la Loïe Fuller y exécute ses danses, tout ce que Paris compte d’*ultra select* se donne rendez-vous aux Folies-Bergère (...) relever aux fauteuils d’orchestre une longue liste de notabilités mondaines et artistiques” (Anónimo 1892: 3).

<sup>61</sup> Loïe Fuller foi das primeiras performers a apagar todas as luzes da sala de espetáculo, colocando o público totalmente às escuras. Para além disto, tornava o palco totalmente negro com o auxílio de panos e cortinas pretas e fazia incidir luz apenas sobre si própria. Foi também responsável por usar luzes coloridas para iluminar o palco, para além de ter criado e patenteado os seus trajés e vários dispositivos técnicos para os seus espetáculos.

investigações e contribuições artísticas sobre a luz (Sommer 1975: 63). De facto, “La Loïe” era também conhecida por “La Fée Électricité” e possuía o seu próprio laboratório em casa – tendo-o feito explodir numa das suas experiências com magnésio e sais de enxofre e cálcio (Garelick 2007: 40) –, onde desenvolveu, no âmbito das suas danças, ensaios com sais fosforescentes, que resultaram na *Phosphorescent Dance* (1901). Chegou até a pedir aos Curies uma amostra de rádio – pedido que felizmente foi declinado – para a sua *Radium Dance*<sup>62</sup> (1904). Loïe Fuller, que sempre manifestou grande interesse pela ciência, mostrou-se fascinada com o telescópio, o microscópio e a máquina de raios X, pela capacidade que têm de revelar aquilo que é invisível ao olhar humano: “The microscope revealed to me a world greater than the bible had told me about” (Fuller *apud* Garelick 2007: 53). Este interesse tornou-se também evidente nas suas danças, especialmente com a projeção de fotografias de matéria biológica: elementos celulares, células cancerígenas e esqueletos de peixes; mas também de paisagens, elementos e fenómenos naturais como tempestades, a aurora boreal, o mar, o fogo, a neve e até a lua – com imagens captadas por si mesma com o auxílio de um telescópio.

Ocultando o seu corpo debaixo de uma seda translúcida, imprimindo energia às formas que se iam delineando, dissolvendo-se em luz e golfadas de tecido em movimento, Fuller metamorfoseou-se nas fantasias dos seus espectadores, alimentando a imaginação de cada um: borboleta, fada, flor, lírio, anjo, chamas, ondas, cisne, arco-íris, serpente, bruxa, pavão<sup>63</sup>. Para além disto, projetou imagens orgânicas, do interior dos seres vivos, sobre o seu próprio corpo, transformando-se numa tela viva. Através da sua posição neutral, ou, como Frank Kermode afirmou, da sua condição abstrata e sobre-humana – “She is abstract, clear of human mess” (1962: 47) –, Loïe Fuller conseguiu possuir o efeito do elemento químico que tanto ambicionava usar nas suas danças: “radium can bring to our vision those things we cannot see, we cannot measure its influence” (Fuller *apud*

---

<sup>62</sup> Esse pedido extravagante de Fuller foi gentilmente recusado pelos Curies, devido ao perigo para a saúde ao manusear material radioativo – perigo para que Thomas Edison já a havia alertado em relação ao uso dos sais fosforescentes (Garelick 2007: 40). Acerca da *Radium Dance*, o jornal *Los Angeles Herald* explica que, apesar de o nome o sugerir, não são usadas partículas do elemento químico na dança e esclarece: “the dancer’s dresses (...) are made of a peculiar kind of silk, completely impregnated with fluorescent salts. In complete darkness only the portions of material thus rendered luminous are visible; hence the extraordinary ghostly effects. In the treatment of stuffs by fluorescent salts lies the originality of the invention” (Anónimo 1904: 10).

<sup>63</sup> Manoel Sousa Pinto evoca as seguintes imagens para descrever o espetáculo de Fuller: “Agonias rubras de poentes, crepitações de noites tropicais, arco-íris, nebulosas (...) astralidades, fosforescências (...) Brancuras de neve eburnea, rubores de roseiras caras, verdes de oceanos remotos (...) conchas incrustadas, peles zebreadas de tigre (...) Dardejamento de sol, brasidos de lume (...) violências de relâmpago, meteoros, faíscas, foguetes (...) vulcões em ebulição, lavas, estrelas, almenaras” (1912: 124-5).

Garelick 2007: 53). Ou seja, a própria performer, hipnotizando o público através da música, dos seus movimentos corporais ocultos, do manusear do seu vestido e do jogo de luzes e de cores, alcançou o recôndito interior – “those things we cannot see” – dos seus espectadores, conseguiu penetrar no âmago de cada um deles e revelá-lo através das suas figuras. Desta forma, Rhonda Garelick, que compara a interpretação das formas nos tecidos de Fuller com o tentar encontrar figuras nas nuvens, salienta:

For nearly thirty years, audiences read pictures in her clouds – an exercise that led inevitably back to the spectators’ interior selves and cultural framework. Indeed, of all the “secret landscapes” Fuller liked to uncover – the cancer cells, the fish skeletons, the surface of the moon – the most important interior belonged, ultimately, to the audience (2007: 222).

Loïe Fuller passou também por Lisboa, deslumbrando os portugueses que a viram em julho de 1899, no Real Coliseu, e que a aplaudiram “por muito tempo”, segundo o crítico do *Diário de Notícias*, que ressalta ainda a grandiosidade do espetáculo exibido: “É o que mais fantástico e portentoso se possa imaginar” (*apud* Sasportes 1970: 237). Regressa em 1902 com a Companhia Japonesa do Teatro Imperial de Tóquio – onde se destaca Satta Yacco, cuja carreira Fuller lançou – para atuar no D. Amélia e repetir o enorme sucesso que tinha tido. Todavia, na terceira vez que a artista americana volta a Portugal, em 1912, agora já com cinquenta anos de idade e fazendo-se seguir pelas suas jovens pupilas que constituíam a companhia e escola *Les Ballets Loïe Fuller*, o comportamento do público foi de tal modo selvático e desrespeitador que Manoel de Sousa Pinto, indignado, escreve: “o que nessa noite se passou no República, nem por ser uma demonstração irrefragável de incultura, deixou de, vergonhosamente, revestir todo o carácter vil de uma selvajaria inqualificável” (1912: 123). O crítico, apesar de reconhecer Fuller como “uma das maiores criadoras do século XIX” e de lhe dar o crédito de ter inventado “não fórmulas novas de arte, mas uma arte de todo inédita” (124), lamenta o facto de a bailarina deixar ver a “hedionda velhice do seu corpo” (117); assim, “à luz crua dos focos, [Loïe Fuller atinge] umas horrendas proporções de monstro, ao lado da fada que a sua inigualável arte sugere” (131).

Esta comparação entre o monstro e a fada na arte de Loïe Fuller, apesar de cruel, não é contudo inusitada, uma vez que foi, quase, esse o paralelo feito por uma criança que a viu dançar. No episódio, que certamente Manoel de Sousa Pinto conhecia, narrado em

*Fifteen Years of a Dancer's Life*, Fuller conta que a menina, após o espetáculo, foi com a mãe ao camarim de Loïe Fuller para a conhecer pessoalmente:

The child's eyes opened wider and wider. The nearer I came the further she shrank away (...) "What is the matter, dear? This is Miss Fuller, who danced for you so prettily a few minutes ago" (...) "No, no. That isn't her. I don't want to see her. This one here is a fat lady, and it was a fairy I saw dancing" (...) I endeavoured therefore to be equal to the situation, and I said to the child: "Yes, my dear, you are right. I am not Loïe Fuller. The fairy has sent me to tell you how much she loves you and how sorry she is not to be able to take you to her kingdom (1908: 141-2).

Assim, Fuller, incapaz de quebrar o encantamento, corrobora a ideia da criança e assume uma identidade dividida: no palco e fora dele. Talvez o seu sucesso tenha também dependido dessa capacidade de se "outrar" em palco, não só através das metamorfoses em várias figuras, mas também da transformação visível da sua *persona onstage*, tão diferente da da vida real. Consciente do efeito que fazia surtir nas crianças, a performer compara o feitiço – "the spell of my art" (137) – provocado nos seus espectadores mais pequenos – pela fusão de luzes e cores, sombras e *flashes* – com a hipnose: "The child, I was told, seemed fascinated and dazed. She did not say a word, did not make the slightest noise, hardly dared to stir. I seemed to have hypnotised her" (138).

## 2.2. *Disparata de cor, guincha de luz!*: a experimentação técnica

Loïe Fuller, em *Fifteen Years of a Dancer's Life*, conta que uma das suas experiências mais marcantes, pouco tempo após se instalar na capital francesa, foi entrar na igreja Notre Dame de Paris, onde se sentiu fascinada com a subtileza da luminosidade que perpassava dentro da catedral. Para além da grandiosidade do monumento – "The tall columns, whose shafts, composed of little assembled columns, rise clear to the vaults; the admirable proportions of the nave; the choir, the seats of old carved oak, and the railings of wrought iron" –, o que mais a encantou foram os magníficos vitrais: "what enchanted me more than anything else was the marvellous glass of the lateral rose windows, and even more, perhaps, the rays of sunlight that vibrated in the church in various directions, intensely coloured" (1908: 63). Mário de Sá-Carneiro expressa a mesma sensibilidade em relação à luz: "Como um raio de sol atravessa a vitrina maior, / Bailam no espaço a tingilo em fantasias, / Laços, grifos, setas, ases – na poeira multicolor" (1915c: 45). Inebriada pelas luzes vindas dos vitrais coloridos, Fuller esquece-se que está num lugar sagrado e,

como se estivesse em palco, pega no lenço que trazia consigo e fá-lo oscilar onde os raios de luz incidem: “I took my handkerchief from my pocket, a white handkerchief, and I waved it in the beams of coloured light, just as in the evening I waved my silken materials in the rays of my reflectors” (1908: 63). A verdade é que, se no palco todas as pessoas se rendiam à sua arte, o mesmo já não acontecia dentro da igreja, onde a sua ação foi interpretada como insultuosa: Fuller foi expulsa pelo seu comportamento inadequado, tudo devido à sua imensa paixão pela luz e pela cor, segundo conta (64).

Mário de Sá-Carneiro, igualmente fascinado com a catedral parisiense, escreve em junho de 1913 um poema cujo título é, precisamente, “Nossa Senhora de Paris”<sup>64</sup>. Da mesma forma que a luz e os vitrais impressionaram a bailarina americana, também no poema de Sá-Carneiro o sujeito poético, atordoado com a magnitude do local, percebe sinesteticamente a luz em som e este repercute-se no seu corpo, como se tivesse sofrido uma descarga elétrica: “Listas de som avançam para mim a fustigar-me / Em luz. / Todo a vibrar, quero fugir... Onde acoitar-me?...” (1915a: 56). Se a fuga de Loïe Fuller foi agitar o seu lenço branco dentro da igreja, como se estivesse numa das suas atuações, já o sujeito poético do texto de Sá-Carneiro, mero observador do espetáculo diante dos seus olhos, nada mais pode que deixar-se diluir na sinfonia de cores: “Escureço-me em delírios / Mas ressurjo d’Ideais... // – Os meus sentidos a escoarem-se ... / (...) / Vitrais! Vitrais! / Flores de Lis... // Manchas de cor a ogivarem-se” (*ibidem*). Os vitrais voltam a ser os protagonistas da catedral e o ambiente criado dentro dela parece ser devedor dessa luz coada pelos maravilhosos vidrinhos pintados. Em “Asas”<sup>65</sup>, Petrus Zagoriansky, outro aficionado por Notre Dame, explica a sua teoria da beleza do ar através da descrição da imponente igreja:

Notre-Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitrais, cornijas e telhados – tudo, tudo, pelo espaço (...) A atmosfera: um espelho de Fantasmas! E cada figura, cada ogiva, cada rendilhado – se traduz lá, vagueando-se, se projeta lá em insinuações envolventes de contorno. Pois o ar tudo rodopia, amolda e alastra, anela, diverge insondavelmente (1915b: 493).

O poeta russo sintetiza a essência da catedral num único verso, pertencente à sua composição “Bailado”, que é também um epíteto daquilo que o monumento significava

---

<sup>64</sup> “Nossa Senhora de Paris” foi publicado no primeiro número de *Orpheu* em 1915, sob a indicação “Para os *Indícios de Ouro*”. Foi depois publicado nesse livro – *Indícios de Ouro* – já postumamente, em 1937.

<sup>65</sup> Para uma análise desta e de outras novelas de *Céu em Fogo* ver o artigo de Ellen Sapega – “Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de ‘Céu em Fogo’” (1990) – e também o ensaio de Nuno Júdice – “O século XIX e o modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro” (1990).

para Loïe Fuller: “– Nossa Senhora da Cor!” (515). Também Inácio de Gouveia, eterno apaixonado por Paris, faz a apologia da “Catedral Tragédia” com os mesmos termos que Sá-Carneiro utilizaria no artigo “O teatro-arte”, quando argumenta que quer a *Vitória de Samotrácia* quer a Catedral de Nossa Senhora de Paris, apesar de não possuírem arquitetura interior (texto escrito), são “Obras dramáticas, e das maiores, das mais puras”, pois “lançam um arcaboço interior, *criam em volta de sim um movimento*. A Catedral de Notre-Dame, um movimento esguio e sonoro, ritmizado em escoamento, alcançou-se ao céu” (1913a: 645). E “Lá dentro”, diz Inácio de Gouveia, “abóbadas, naves de pasmo – milagre e medo na luz de imagens que os vitrais coam...” (1915b: 581).

Nem Loïe Fuller nem Mário de Sá-Carneiro evocam a catedral como monumento de devoção, não são razões religiosas que os fazem adorar o lugar, mas sim a apreciação estética da arquitetura: sentem-se antes esmagados por uma certa majestuosidade que emana das paredes de pedra, por uma graciosidade que a luz ali adquire ao fluir no ar. Não é já a sacralidade do espaço que inspira milagre e medo, é a maravilha – “Em face da maravilha todos têm medo” (571) – ou magia em estado gasoso – “Ó mágica teatral da atmosfera” (1915c: 47) –, resultante dos vitrais que filtram a luz e tingem o ar: “carícias de âmbar flutuando... / (...) / De filigrana e cinza as Catedrais – / Sobre a cidade, a luz – esquiva poalha / Tingindo-se através dos longos vitrais... // Vitrais de sonho a debruá-la em volta, / a isolá-la em lenda marchetada”<sup>66</sup> (1937: 94).

O verso de Sá-Carneiro – “Disparata de cor, guincha de luz!” (1937: 85) –, perfeita epígrafe para um espetáculo de Fuller, traduz a indissociabilidade entre luz e cor que a artista americana pressentia. Esta bailarina explica, na sua autobiografia, que “Colour is disintegrated light” (1908: 65) e assevera que o conhecimento que temos da cor está ainda num estágio primitivo, pois o sentido da cor é o último a ser desenvolvido, uma vez que consideramos a visão como natural e não prestamos a devida atenção ao que nos circunda (66). De facto, Fuller acreditava que a cor pode influenciar as ações de uma pessoa, sobretudo se o objetivo for dançar: “In the quiet atmosphere of a conservatory with green glass, our actions are different from those in a compartment with red or blue glass” (68). Álvaro de Campos, em 1916, escreve sobre “o sentido da cor” em Mário de Sá-Carneiro<sup>67</sup>:

---

<sup>66</sup> Versos retirados da sexta das “Sete canções de declínio”, primeiramente publicada na *Contemporânea* de junho de 1926.

<sup>67</sup> Veja-se o artigo de Teresa Rita Lopes: “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo” (1971).



Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar de sentimentos coloridos. A sua imaginação (...) corre desenfreada por entre os elementos que os sentidos lhe facultaram, e o seu sentido da cor é dos mais intensos entre os homens de letras (1916: 148).

A percepção intensa das cores e a atribuição de estados de espírito a certas tonalidades – “E todo azul-de-agonia / Em sombra e além me sumo” (1914a: 25); “Volteiam-me crepúsculos amarelos, / Mordidos, doentios de roxidão” (20) – é bastante frequente tanto na poesia quanto na prosa do autor de *Céu em Fogo*. Em “A grande sombra”, a luz associa-se à cor, tal como nas danças de Loïe Fuller, e o protagonista entra num estado de êxtase por causa da luminosidade caleidoscópica e do “ambiente de morfina” do atelier da “Princesa velada”: “Uma atmosfera azul se cendrava aí iluminada em estranhas divergências por lâmpadas eléctricas foscas (...) a luz não era imóvel – ondulava no ar, bem distinta, em listas semiovais, desabrochando contínuas, a um ritmo iriado, de escoamentos ténues” (1915b: 423-4). Esta modulação da luz é, na verdade, uma inovação atribuída à artista americana. Em 1900, Arsène Alexandre já sintetizava as contribuições de Fuller: “Before Loïe Fuller, there was lighting, but no one understood how to use it (...) She brought us this marvelous discovery: the art of modulation, the ability to shift across the spectrum of color tones, just as we do in sound” (*apud* Albright 2007: 58-9).

Sá-Carneiro, certamente deslumbrado com as novas possibilidades – antes cingidas à música e à pintura – que Fuller trouxe ao teatro e à dança, usa a sinestesia – um dos recursos estilísticos de eleição do simbolismo<sup>68</sup> – como modo de enfatizar a experiência sensorial: “essa luz, ainda que fluida, tinha relevo: em relevos caprichosos e bem nítidos, *palpáveis*, nos surgiam o seu brilho e as suas cores” (Sá-Carneiro 1915b: 425). O uso de sinestésias como alicerce para o encadeamento de sensações é algo que Sá-Carneiro aprendeu na lição de Arthur Rimbaud<sup>69</sup> em “Voyelles”, poema que estabelece conexões entre as vogais – ou, mais propriamente, as suas sonoridades – e as cores e um conjunto de imagens alucinadas que evocam múltiplas sensações: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: /

---

<sup>68</sup> Ver *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (1982) e *Poética do Simbolismo em Portugal* (1990) de Fernando Guimarães, e *A Estética Simbolista* (1985) de Álvaro Cardoso Gomes. Acerca de Sá-Carneiro e da sua ligação ao simbolismo consultar o ensaio de Fernando Cabral Martins – “Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções” (2000a) –, incluído em *O Trabalho das Imagens*.

<sup>69</sup> Para uma comparação entre Sá-Carneiro e Rimbaud ver o artigo de Alberto de Lacerda: “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte” (1990).

A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles” (Rimbaud 1871a: 53). Da mesma forma que a sonoridade das vogais suscita uma cor, que lhe estaria inerentemente associada, e uma imagem que prolonga essa correspondência, assim também em Sá-Carneiro a luz e as cores surgem filtradas por percepções visuais, tácteis, olfativas e auditivas, numa relação associativa. Versos como “A cor já não é cor – é som e aroma!” (1914a: 17) ou “Grifam-me sons de cor e de perfumes” (20) são exemplos de sinestésias que se repetem na obra sá-carneiriana. Fernando Paixão afirma que “Sá-Carneiro investiu na criação de um conturbado universo de cor, movimento, luz e som” (2003: 19), contudo é preciso dizer também que este universo poético é o resultado do “dérèglement de tous les sens” rimbaldiano (Rimbaud 1871b: 251).

Em “Manucure”<sup>70</sup>, “o texto português mais próximo do cânone do Futurismo” (Martins 1997: 279), Mário de Sá-Carneiro deseja aprisionar nos seus versos o movimento do ar ou, como Zagoriansky ambicionava, “toda a beleza insuspeita do Ar” (1915b: 493). Na verdade, o poeta russo, que enlouqueceu devido ao seu zelo pela perfeição, poderia muito bem ter sido influenciado pela bailarina Loïe Fuller, uma vez que nas suas descrições algo lembra, inevitavelmente, o esparzir de cores, o ondear de gazes, o voltrear de um corpo oculto cujos contornos se adivinham: “Tudo se abate de Beleza! E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços de ar, que ondeiam livre, em vórtice – e se emaranham, se entrecruzam, se desdobram, se convulsionam... *Todo o ar vive esse corpo nu!*” (495). E a referência torna-se mais concreta quando, umas linhas abaixo, diz: “Nos teatros, então, se uma dançarina multicolor volteia (...) a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm tingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores – como o farfalhar dos vidrilhos” (*ibidem*).

Considerando que “É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!” (1915c: 45), Mário de Sá-Carneiro, nesse “Manucure” que Fernando Pessoa considerou “semifuturista (feito com intenção de blague)”<sup>71</sup> (*apud* Martins 1997: 280), reitera a teoria de Zagoriansky e excede-a:

Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes

(...)

E solto os meus olhos a enlouquecerem de Ar!

---

<sup>70</sup> Publicado no segundo número de *Orpheu*, juntamente com “Elegia”, sob o título comum “Poemas sem suporte”.

<sup>71</sup> Acerca deste texto e da experimentação futurista em Mário de Sá-Carneiro veja-se o artigo de Ricardo Vasconcelos: “The cubist experimentation of Mário de Sá-Carneiro” (2016).

(...)

Meus olhos unguados de Novo,

Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas,

Não param de fremir, de sorver e faiscar

Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,

Toda essa Beleza-sem-Suporte,

Desconjuntada, emersa, variável sempre

E livre – em mutações contínuas,

Em insondáveis divergências... (1915c: 41-5).

Nestes versos destacam-se vários pontos de contacto com os espetáculos da bailarina americana: a multiplicidade de cores, a produção de uma vibração que se propaga pelo ar, a criação de beleza a partir do simples lançar de véus ao ar, as metamorfoses ininterruptas. Na verdade, um dos pontos mais assinalados pelos críticos foi a vertiginosa mutabilidade das formas que Fuller assumia. Felicia McCarren descreve este movimento de contínua mudança como “an art of rapidly changing images spun out of a body that is itself described as changing despite its stability” (*apud* Albright 2007: 46); já Ann Cooper Albright considera que esta mutabilidade se tornou na assinatura de Fuller e foi isso que a celebrizou (46). De facto, recuando aos testemunhos da época, esta era uma propriedade que distinguia o seu trabalho: “Quel miracle d’incessantes métamorphoses! (...) Elle naissait de l’air nu, puis, soudain, y rentrait. Elle s’offrait, se dérobait. Elle allait, soi-même se créant. Elle s’habillait de l’arc-en-ciel. Prodige d’irréel!” (Rodenbach 1896: 1). Isadora Duncan<sup>72</sup>, apesar da rivalidade entre ambas, fala com entusiasmo das aparições que Fuller produzia em palco:

Before our very eyes she turned to many-coloured, shining orchids, to a wavering, flowering sea-flower, and at length to a spiral-like lily, all the magic of Merlin, the sorcery of light, colour, flowing form. (...) She transformed herself into a thousand colourful images before the eyes of her audience. Unbelievable. Not to be repeated or described. Loïe Fuller originated all the changing colours and floating Liberty scarves. She was one of the first original inspirations of light and changing colour (1927: 71-2).

Aparições serão também as imagens evocadas nos versos de Sá-Carneiro do poema “Partida”, escrito em fevereiro de 1913: “É suscitar cores endoidecidas, / Ser garra imperial enclavinhada, / E numa extrema unção d’alma ampliada, / Viajar outros sentidos,

---

<sup>72</sup> Consulte-se outros ensaios escritos pela bailarina em *The Art of the Dance* (1928).

outras vidas. // Ser coluna de fumo, astro perdido, / Forçar turbilhões aladamente, / Ser ramo de palmeira, água nascente / E arco de ouro e chama distendido” (1914a: 16). A velocidade com que se sucedem as imagens no poema de Sá-Carneiro é algo que Fuller representa com o seu corpo, mas é também uma propriedade futurista que diz respeito ao apreço pelo progresso, pela técnica, pela civilização, pelo ritmo conturbado das grandes capitais europeias. Como salienta Pamela Bacarisse, Sá-Carneiro “was very much the urban artist and his interest in Nature was minimal: ‘A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma’ (...) Yet he does use natural imagery” (1984: 101). Sá-Carneiro usa, de facto, a natureza como matéria-prima dos seus versos, mas o seu objetivo não é representá-la ou mimetizá-la, é sim extrair-lhe o seu potencial: “O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca de beleza” (1914a: 15). Se se quisesse ilustrar estes versos, a aguarela de Crozit sobre a *Fire Dance* de Fuller não o poderia fazer melhor.

O artista russo Crozit conseguiu transmitir a dispersão dos sentidos perante as danças de Fuller e realçou a explosão de cores e a simultaneidade de movimentos. O corpo da bailarina perde-se no meio das sedas e dos véus, de modo a que apenas os contornos de um corpo, possivelmente desnudado, vão surgindo, à medida que os tecidos voam, giram e caem em volta da bailarina imersa em luzes de várias tonalidades. De facto, a ilusão de ótica é tal que o espectador não vê uma mulher a dançar mas, como Mallarmé profetizou, formas que se geram autonomamente: “While the public was aware of watching the dance of a woman, it also believed to be seeing a self-generating form, vibrating and palpitating due to its force” (Veroli 2009: 133). Estas formas não são representações da natureza, são formas elementares que aparecem e desaparecem, gerando um significado na mente do espectador. A performer americana reconhece que as suas danças se tornaram cada vez mais



Figure 4 - *Fire Dance*. Study of Loie Fuller de Crozit

abstratas<sup>73</sup>, no sentido que Jacques Rancière lhes atribuirá – abstratas por não contarem nenhuma história (2011: 100) –, e afirma, numa entrevista dada a Camille Mauclair: “Desejaria, graças ao estudo acurado da luz, criar uma transposição da vida, uma poesia superior do real, não efeitos de imitação, incêndios ou flores, como fiz ao início, mas algo que seja harmonia pura” (Fuller *apud* Sasportes 1983: 44).

Deste modo, a cada forma gerada por Loïe Fuller produzia-se um “outro” em palco: “Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz” (Sá-Carneiro 1914a: 16). O gosto modernista por imagens violentas, muitas vezes com amputação de membros – “Caiu-me agora um braço... Olha lá vai ele a valsar, / Vestido de casaca nos salões do Vice-Rei” (1915a: 65) –, é também um efeito produzido pelo uso da sala de espelhos – inventada e patenteada por Fuller – nas suas danças. Para além do artifício de “corpo multiplicado”, para usar um termo de Marinetti (*apud* D’Alge 1989: 140), pois apareciam simultaneamente oito Fullers em palco a dançar, sendo impossível identificar qual delas a verdadeira – “Ao fundo, em maior excesso, há espelhos que reflectem / Tudo quanto oscila pelo Ar” (Sá-Carneiro 1915c: 51). Também o próprio corpo da bailarina parecia estar mutilado, como afirma Jean Lorrain<sup>74</sup>: “she didn’t realize that her dance is cut up, mutilated even by each mirror and we see only amputated pieces of Loïe, her hands, her arms, her neck – all spinning infinitely” (*apud* Garelick 2007: 50).

Esta fragmentação do corpo da bailarina, produzida através da orquestração da iluminação, pode ser relacionada com uma “tendência quase pulsional de desagregação e de desidentificação” (Bernardes 1990: 166) da obra de Sá-Carneiro. Rejeitando a existência de um “projeto de alteridade”, José Cardoso Bernardes prefere falar de uma “parte rígida do Eu” e em “reticências de cansaço, de desistência, de frustração” no que toca ao que poderia ser considerado um percurso para a alteridade (*ibidem*). De facto, o que há na poesia sá-carneiriana é um desejo de fuga à realidade mais banal, através do sonho em tornar-se “outro”, mas que permanece sempre, irremediavelmente, aquém desse ideal: “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da

---

<sup>73</sup> Sally Sommer documenta a evolução das performances de Fuller e sintetiza: “At first, she made configurations reminiscent of natural forms (lily, butterfly, violette, and several winged shapes); these then evolved into formations of essential elements (fire, firmament, water, cloudy mist as seen in *La Danse Blanche*), and then to re-creations of natural phenomena (typhoon, volcanoes, snowstorm). Throughout this evolution, her images became more and more abstract, until unencumbered and unattached to any form she was free to indulge in fantastic imaginative scenes (Frozen North, Aurora Borealis), which were evocative landscapes like those painted by Turner” (1975: 64).

<sup>74</sup> Rhonda K. Garelick não concorda com a opinião de Lorrain no que toca a Fuller não estar consciente do efeito de “amputação” criado, uma vez que ela planeava meticulosamente os seus espetáculos (2007: 51).

ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro” (1915a: 63). O que daqui resulta não é a construção sólida de um outro “Eu”, mas de pequenos fragmentos que não encaixam uns nos outros. Como José Cardoso Bernardes concluiu: “O Eu não se desdobra, obedecendo a uma estratégia ou a um projeto. Há um núcleo duro, inamovível. E há uma parte que, ao tentar separar-se, se pulveriza.” (1990: 165). Olhando para o corpo de Loïe Fuller, estilhaçado em palco, só se pode ver que aquilo que a performer executou foi uma pulverização de si mesma em múltiplas imagens com uma única ambição a cumprir: “Terei sido luz!” (Sá-Carneiro 1915b: 570).

### 2.3. *Todos os cenários que entretanto Fui: o cenário e os adereços*

Mallarmé, num artigo de 1895<sup>75</sup> – “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après une indication récente” –, um texto que não só descreve o espetáculo da bailarina como instaura toda uma tradição crítica em relação à dança<sup>76</sup>, inaugura um pensamento crítico que vê na dança um par artístico da poesia: “fantôme au Ballet ou la forme théâtrale de poésie par excellence” (1895: 308). No entanto, Mallarmé, muito antes de assistir a um espetáculo de Loïe Fuller, já idealizava uma bailarina que não fosse apenas uma mulher a dançar, mas a metáfora viva de todas as formas. Assim, Fuller torna-se nessa dançarina profetizada no artigo “Ballets” em 1886, pois a sua “escrita corporal” gera o equivalente visual do poema:

A savoir que la danseuse *n’est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu’elle *n’est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu’elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige ou d’élans, avec une écriture corporelle ce qu’il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégage de tout appareil du scribe (1886 : 304).

---

<sup>75</sup> A 13 de maio de 1893, Mallarmé publica “Considérations sur l’art du ballet et la Loïe Fuller” no *National Observer* e, dois anos depois, encurta e reformula o artigo para “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après une indication récente” que sai na *Revue Franco-Américaine*.

<sup>76</sup> José Sasportes coloca Mallarmé como peça fundamental na crítica sobre dança moderna; no entanto adverte que grande parte do trabalho de divulgação foi feito pelos seus discípulos: “a amplitude da influência de Mallarmé como primeira pedra da estética da dança contemporânea deriva mais da ação desenvolvida em seu nome, do que dos seus próprios escritos, que continuaram a ser pouco conhecidos e de uma abordagem difícil. Mas esses textos tiveram um tal poder de sedução que inspiraram múltiplas glosas e deram origem a uma espécie de religião não revelada que muitos adeptos conquistou nos anos que constituem a charneira entre os séculos XIX e XX. A ela se deve que tenha convergido para a dança grande parte dos artistas e intelectuais da geração seguinte, pois o ensinamento de Mallarmé não se concluiu com a sua morte” (1983: 42).

A bailarina escreve o poema no ar com o seu corpo ou, como José Sasportes afirma, “A bailarina é reduzida a um hieróglifo em movimento” (1983: 40). O palco é o papel em branco onde o poema é escrito, a tela onde as imagens são desenhadas. Assim, não é preciso cenário – “la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique (...) l’atmosphère ou rien (...) La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d’un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat” (Mallarmé 1895: 309) –, o cenário constrói-se na escrita do poema, pelos movimentos da bailarina, que não é apenas uma performer a executar uma coreografia, mas uma metáfora viva. A bailarina é a matéria através da qual o movimento se manifesta e o poema não fixado nasce, sem a ajuda de “qualquer instrumento do escriba”. A condenação da “implantação de cenários” e a apologia de uma dança que criasse um sítio não sonhado ou que inventasse a sua própria paisagem – “le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu’isole, bâtura, fleurira la figure” (308) – são ideias partilhadas com Loïe Fuller<sup>77</sup>.

Numa entrevista, a artista americana salienta que, nas suas performances, necessita apenas de espaço completamente livre, sem objetos a obstruir-lhe os movimentos: “One has to have space (...) Dreaming is space, I need no décor, no set, no props, just space!” (*apud* Albright 2007: 63). Na verdade, Loïe Fuller criava os cenários com o seu corpo, tal como no verso sá-carneiriano: “Todos os cenários que entretanto Fui” (1915c: 42). Mas é no vazio de um palco e na escuridão de uma sala que a magia acontece e a ilusão de sonho é criada, tal como explica o compositor e historiador Félicien de Ménéil: “On se sent transporté subitement dans les régions les plus étranges du songe” (1905: 340). Assim, também em Mário de Sá-Carneiro, se sente a presença do espaço físico desnudado – “Miragem roxa de nimbado encanto – / Sinto os meus olhos a volver-se em espaço! / Alastro, venço, chego e ultrapasso; / (...) Sei a Distância, compreendo o Ar” (1914a: 16) –, como porta para um mundo quimérico: “O bando das quimeras longe assoma... / Que apoteose imensa pelos céus! / A cor já não é cor – é som e aroma!” (17).

O onírico, motivo maior da novela “O homem dos sonhos”, não é, contudo, sempre alcançável para o poeta das sensações, pois há “Tantas, tantas maravilhas / Que se não podem sonhar!...” (1914a: 36). Perante a impossibilidade humana de não se poder

---

<sup>77</sup> Para um estudo aprofundado das críticas de Mallarmé sobre dança ver o artigo de Chantal Frankenbach – “Dancing the redemption of french literature: Rivière, Mallarmé, and *Le Sacre du Printemps*” (2015) –, o ensaio de Dee Reynolds – “The dancer as woman: Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé” (1998) – e o de Sebastian Trainor – “Loïe Fuller’s ‘orgy of color’: modernity, eternity and the *Folies Bergère*” (2012).

sonhar (e muito menos dizer) tudo quanto de maravilhoso existe ou poderia existir – “faltam-me as palavras para lhe exprimir as coisas maravilhosas que não existem” (1915b: 481), lamenta-se o homem dos sonhos –, as atuações de Fuller colmatam essa falta, levando o espectador a fazer uma viagem: “Viajar é viver o movimento” (481). No poema precisamente intitulado “Partida”, é no emaranhar de “cores endoidecidas” que surge a fuga pela viagem: “E numa extrema-unção d’alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas” (1914a: 16).

Desta forma, é vivendo “outros sentidos” que o sujeito poético se sente perdido dentro de si próprio, a sua alma movimenta-se e extravasa para fora do seu corpo e deixa de estar contida em limites definidos: “Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que projecto: / Se me olho a um espelho, erro – / Não me acho no que projecto” (24). Estes versos são especialmente significativos se interpretados à luz das danças de Fuller, em que o seu corpo se difundia no espaço totalmente despojado e em que a bailarina, realmente, se projetava em formas e imagens. Assim, nas trevas do palco pintado de preto<sup>78</sup> – e ocorre-nos: “Espetáculo soberbo e pavoroso! Eu via a treva!... Eu via a treva!...” (Sá-Carneiro 1915b: 482) – surgia uma estrela cadente que iluminava a sala: “La Loïe reigns over the abysm. She is the mistress of space, she rises up as a sovereign over infinity” (Nozière *apud* Albright 2007: 63). O silêncio que enchia a sala era cortado pelo roçar dos seus finos véus e uma atmosfera de encantamento pairava sobre o público da mesma forma que a música: “*E todo aquele silêncio se reunia em música (...)* A atmosfera deste mundo, não a constituía o ar nem nenhum outro gás – não era atmosfera, era música” (Sá-Carneiro 1915b: 483). Stéphane Mallarmé reitera estes mesmos aspetos na dança da bailarina americana:

Or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique!) est, uniquement, le sortilège qu’opère la Loïe Fuller, par instinct, avec l’exagération, les retraits de jupe ou d’aile, instituant un lieu. L’enchanteresse fait l’ambiance, la tire de soi et l’y rentre, par un silence palpable de crêpes de Chine (1895: 309).

Sá-Carneiro em “Bailado” exprime tanto o espaço livre e expectante, à espera de ser pisado pela bailarina – ou, como diria Mallarmé, “Quand, au lever du rideau dans une

---

<sup>78</sup> Como já foi dito, Loïe Fuller foi das primeiras artistas a colocar a sala de espetáculos totalmente às escuras e a criar um palco totalmente negro: “Fuller draped the stage in black cloth, creating that frightening void. Beginning in total darkness, she moves ever so slightly as the first flicker of lighting appears” (Albright 2007: 63).



salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu’un flocon d’où soufflé? furieux, la danseuse: le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu’isole, bâtura, fleurira la figure” (308) –, como o silêncio que reina na sala, antecipando a “Apoteose”, o espetáculo da “grande Fera”:

Tudo horizonte... só horizonte...

.....

Ruído brusco de silêncio...

– O horizonte é Forma que rocia...

(...)

Como o silêncio range... e tine... e tine... em listas d’Ouro fustigante, serpentinadas...

Efêmero Ouro que se volve em labareda a perverter...

Apoteose!

Cisnes de brasa, em mar de Som, arfam o mar, zebadamente...

(...)

E o mar soçobra em luz que Sente...

(Luz singular!

É luz que eu espasmo!)

(...)

Mas ai, o sonho é real: exprime-se em nitidez! E como existe... passou!... (1915b: 513-18).

#### 2.4. *Volteiam-me crepúsculos amarelos*: o movimento

No manifesto futurista “La danza futurista. Danza dello shrapnel – Danza della mitragliatrice – Danza dell’aviatore”, publicado a 8 de julho de 1917, no jornal *L’Italia Futurista*, Filippo Tommaso Marinetti, após debater o contributo de Sergei Diaghilev e Jacques-Dalcroze e de bailarinos como Nijinsky, Isadora Duncan e Valentine de Saint-Point para a evolução da dança, coloca Loïe Fuller numa posição de destaque ao asseverar a preferência dos futuristas por esta bailarina: “Noi futuristi preferiamo Loïe Fuller e il *cake-walk* dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità)” (1917: 1-2). Este interesse pela performer americana coaduna-se com as ideias futuristas de criar uma dança que superasse as possibilidades musculares do corpo – “Bisogna superare le possibilità muscolari e tendere nella danza a quell’ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo” (*ibidem*) – e de fundir o corpo humano com a máquina – “Bisogna imitare con i gesti i movimenti dei motori fare una corte assidua ai

volanti, alle ruote, agli stantuffi, preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista" (*ibidem*).

De facto, Loïe Fuller constituía um modelo exemplar da fusão entre corpo e máquina, uma vez que as fronteiras do seu corpo se esbatiam com a utilização de certos adereços – como o uso de varetas que estendiam o comprimento dos braços – e era impossível discernir onde este começava e acabava. Françoise LeCoz, num artigo de 1985, considera o próprio corpo da artista americana como mais um instrumento que ela manuseia no meio de todo o aparato técnico:

The body was, for her, only a central mechanism subservient to a visual result: the effects of her sails. The apparitions of Loïe Fuller were a harmony, like an osmosis, between her figures in perpetual metamorphoses and, through her engineering, her incessant variations of lighting, her complex scenic apparatus enhanced especially with her game of mirrors (*apud* Zornitzer 1998: 101).

Apesar do interesse de Fuller pela ciência e das suas invenções tecnológicas que permitem tão bem conectá-la com o futurismo, Anatole France comenta que “it is the unconscious in her that counts, she is an artist” (1908: 9). A este propósito também Rhonda Garelick afirma: “Unconsciousness, of course, was Fuller’s stock in trade” (2007: 210). Pamela Bacarisse considera que Mário de Sá-Carneiro não tinha verdadeiro interesse no futurismo, uma vez o seu foco estava no transcendente e no desconhecido (1984: 160). Como prova, basta notar que o imaginário futurista é relativamente pequeno na sua obra: “The actual quantity of ‘modern’ images in his writing is small – for every factory chimney there are thirty references to gold, or shadow, or the soul or the dance” (1984: 160). No entanto, tal como acontecia em Fuller, o universo transcendental pode conjugar-se com o tecnológico, sem comprometer nenhum dos dois. Uma leitura de “Manucure” permite constatar que as naves, as hélices, os triângulos, as esferas, as mercadorias, as flechas, os discos, o trânsito cosmopolita, os telegramas, a indústria tipográfica e as empresas jornalísticas se coadunam com um sujeito poético em êxtase, hipnotizado por “Números e letras, firmas e cartazes” (1915c: 50), possivelmente num estádio que ultrapassa a fronteira do consciente: “E os dentes a ranger, os olhos desviados, / Sem chapéu, como um possesso: / Decido-me! / Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos: // – Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...” (52). Assim, mesmo as imagens “modernas” podem remeter para o universo da dança, especialmente se se pensar em Loïe Fuller – nos

seus movimentos fluidos, giratórios e circulares, onde luzes e tecidos se cruzam na penumbra do palco, produzindo diversos planos e cascatas de cores:

Divergem hélices lantejoulares...  
Abrem-se cristas, fendem-se gumes...  
Pequenos tímbrs d'ouro se enclavinham...  
Alçam-se espiras, travam-se cruzetas...  
Quebram-se estrelas, soçobram plumas...  
Dorido, para roubar meus olhos à riqueza,  
Fincadamente os cerro...  
Embalde! Não há defesa:  
Zurzem-se planos a meus ouvidos, em catadupas,  
Durante a escuridão –  
Planos, intervalos, quebras, saltos, declives... (1915c: 47).

Em “A grande sombra” o gosto futurista pelas cidades buliçosas combina-se com a exaltação dos maquinismos, onde o movimento giratório dos relógios se destaca – “as minhas entranhas se reduziram a um complexo sistema de rodas de vidro e marfim, pequenos discos multicolores (...) tudo a girar, vertiginoso, por um inútil movimento de relojoaria” (1915b: 444) – assim como o uso da eletricidade – “ressoam tímbrs agudos de campainhas elétricas... acendem-se lâmpadas minúsculas... fecham-se e abrem-se circuitos... e, mais irrisoriamente, ascendem – inesperados, não sei donde – finos repuxos de álcool colorido” (*ibidem*). A afinidade com as danças de Fuller salienta-se, ainda neste texto, em descrições sensacionistas onde a máxima de Álvaro de Campos – “Sentir tudo de todas as maneiras” (2007: 291) – se concretiza através de uma ideia constante de movimento: “Oscilações difusas, de cores brandas, aquosas, ascendem em movimentos de hélice, a refrescar o ar à minha volta – indícios multicolores soçobram – enroscam-se listas de aromas – vértices hialinos, ao longe, divergem prismaticamente” (1915b: 430). Assim, a estética sensacionista permitiu a Sá-Carneiro atingir uma descrição minuciosa das sensações e, como afirma numa carta a Pessoa, uma “ampliação, um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade – logo, no além – pela exageração última da realidade” (1913d: 49). Sá-Carneiro, seguindo o “princípio da primordialidade da sensação – que a sensação é a única realidade” (Pessoa/Campos 1916?: 190), infiltra nas suas personagens esse olhar sensacionista: “contemplava na transparência das pálpebras – caleidoscópio da ilusão – os discos, as flechas, as garras, os laços, as estrelas, os crescentes multicolores

que se engastavam numa penumbra vermelha, cintilando a mosqueá-la em rodopio” (1915b: 402).

Mário de Sá-Carneiro não fala de um corpo dançante nestas descrições – “Estilizaram-se danças em cores, pelos lambris” (432) –, pelo que a semelhança com Fuller se evidencia, pois o corpo da bailarina americana estava oculto e a atenção do público focava-se unicamente nas metamorfoses criadas sucessivamente. De modo semelhante, Fortunato Depero, artista futurista que desenhou os figurinos para a produção de Diaghilev – *Le Chant du Rossignol* – em 1917, nota precisamente o desaparecimento do corpo no meio dos trajes para a criação do espetáculo: “the human figure disappeared under the volume, the wings (...) of fantastical plastic appearance. The person was nothing but a hidden mechanical means to guide these magical and abstract costumes and their lively and ever-changing appearance” (*apud* Zornitzer 1998: 101).

No poema “Rodopio” é visível este procedimento de elisão do corpo, ficando só os objetos em movimento. O poeta, numa carta a Fernando Pessoa, diz acerca deste seu texto: “No ‘Rodopio’ o que eu quis dar foi a loucura, a incoerência das coisas que volteiam – daí a junção bizarra de coisas que aparentemente não têm relação alguma. Quis dar também o *rodopio* pela abundância, pelo movimento” (1913k: 106). É possível imaginar que também os tecidos de Fuller rodopiavam sozinhos, assim como as imagens que neles eram projetadas e que os espelhos multiplicavam. O movimento surge como uma força intrínseca aos próprios objetos, como se deles emanasse essa energia giratória autónoma e indomável. O sujeito poético, impotente perante esta força, não domina até o que teima em voltar dentro de si – “Em rodopio, em novelos” (1914a: 34) – como no poema de Álvaro de Campos: “Passa tudo, todas as cousas num desfile por mim dentro (...) Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra, / E todos os países e todas as pessoas giram dentro de mim, / Centrífuga ânsia, raiva de ir por os ares até aos astros” (2007: 294). A ilustração que Almada Negreiros fez para o poema “Rodopio”, publicada na *Ilustração Portuguesa* de 29 de dezembro de 1913, aprisiona as imagens de Sá-Carneiro num tornado, mostrando que, ao mesmo tempo que elas giram a alta velocidade, as suas características vão-se diluindo; ou, nas palavras do narrador de “A grande sombra”, forma-se um “caleidoscópico de ilusão”<sup>79</sup> onde “os discos, as flechas, as garras, os laços,

---

<sup>79</sup> Numa entrevista para o *New York Times*, Loie Fuller utiliza a ideia do caleidoscópico para explicar a sua perceção das cores e o modo como as visualiza para compor os seus espetáculos: “I see the colors just as you see them in a kaleidoscope, know where they will fall, and adopt the movements of the dance to their effects. That’s how the living picture is made” (1896).

as estrelas, os crescentes multicolores (...) [se engastam] numa penumbra vermelha, cintilando a mosqueá-la em rodopio” (1915b: 402). Ou, voltando a “Manucure”, encontra-se o mesmo movimento vertiginoso e alucinado de objetos, ideias, sentimentos, emoções, palavras e até números, num *puzzle* de imagens aparentemente desconexo: “E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço / Por inúmeras intersecções de planos / Múltiplos, livres, resvalantes (...) Que vértices brutais a divergir, a ranger, / Se facas de apache se entrecruzam / Altas madrugadas frias” (1915c: 42-3). O grito futurista de “Manucure” faz-se ouvir principalmente pelo elogio da velocidade, do deslocamento e da circulação de bens materiais que adquirem a faculdade de bailar: “Mas, acima de tudo, como bailam faiscantes / A meus olhos audazes de beleza, / As inscrições de todos esses fardos – / Negras, vermelhas, azuis ou verdes” (43). Poder-se-á dizer que este movimento já estava em g nese em “Rodopio”, poema que ilustraria bem qualquer espetáculo de Fuller:

Volteiam dentro de mim,  
Em rodopio, em novelos,  
Milagres, uivos, castelos,  
Forcas de luz, pesadelos,  
Altas torres de marfim.  
(...)  
Zebam-se armadas de cor,  
Singram cortejos de luz,  
Ruem-se braços de cruz,  
E um espelho reproduz,  
Em treva, todo o esplendor...

Cristais retinem de medo,  
Precipitam-se estilhaços,  
Chovem garras, manchas, laços...  
Planos, quebras e espaços  
Vertiginam em segredo.

Luas d’oiro se embebedam,  
Rainhas desfolham lírios;  
Contorcionam-se c rios,  
Enclavinham-se delírios.  
Listas de som enveredam...  
(1914a: 34-5).



Figura 5 - Ilustr o do poema "Rodopio" por Almada Negreiros

### 3. Maud Allan

#### 3.1. *I know nothing but the surge of the music*: da música à dança

Beulah Maud Durrant nasce no ano de 1873 em Toronto e com apenas seis anos a sua família muda-se para São Francisco. Mais tarde, recordará com nostalgia a infância em que corria descalça pela relva à caça de borboletas e flores silvestres. Nessa altura, acampar era sinónimo de uma “liberdade mais pura”: “One can imagine oneself free from every sorrow and care, free from the world’s hurry and scurry” (1908: 31-2). Maud estudou música desde os cinco anos, aos doze já participava em recitais e noutros espetáculos; ainda estudante, começou a ensinar os mais pequenos, e com vinte e dois anos partiu sozinha para a Alemanha, a fim de terminar a sua educação e tornar-se numa pianista profissional. Em fevereiro de 1895 é admitida na Hochschule für Musik em Berlim mas, nem dois meses após instalar-se na sua nova casa, recebe a terrível notícia de que o seu irmão – William Henry Theodore Durrant – foi preso pelo homicídio de duas jovens.

Theodore Durrant, estudante de medicina, é condenado à morte por assassínio e profanação de cadáver de duas raparigas com pouco mais de vinte anos. O crime, que aconteceu dentro da igreja da qual era superintendente, chocou a comunidade e teve cobertura mediática, tendo sido comparado ao caso do *serial killer* Jack the Ripper. A execução da pena ocorreu somente em 1898 e Theodore, conhecido como “the demon of the belfry”, foi enforcado diante de duzentas testemunhas, incluindo a sua própria mãe, que sempre acreditou na sua inocência. A irmã não assistiu ao enforcamento nem esteve com o irmão durante os três anos em que este aguardou a execução da pena, pois foi proibida de voltar a casa pela mãe, para que a sua reputação não ficasse mais manchada do que já estava com a associação ao irmão homicida. É neste momento que Beulah Durrant muda de nome para Maud Allan e faz tudo para manter na obscuridade o segredo da sua família.

Na sua autobiografia – *My Life and Dancing* – publicada em Londres, em 1908, como ato comemorativo da sua 250ª performance no Palace Theatre, Maud dedica um capítulo à descrição da sua infância e da sua família, mas elide o irmão das suas memórias. Esta omissão tinha razão de ser, uma vez que, em 1918, quando processa Noel Pemberton-Billing, membro independente do parlamento e editor do jornal *Imperialist*, por publicar

um artigo – “The cult of clitoris” – difamatório a seu respeito, o seu segredo é descoberto e usado contra a bailarina como prova da sua perversidade e sadismo<sup>80</sup> (Bland 2000: 24-5).

Chegada a um país que lhe é estranho, impedida de voltar para casa e com falta de dinheiro para se sustentar devido à situação complicada da família, Maud Allan, agora filha única, sabe que tem a obrigação de alcançar o sucesso com que a mãe sempre sonhou. De alguma forma, a pianista canadiana soube, durante a sua formação em Berlim, que não se consagraria pelo ramo musical, talvez devido à grande competição na área e ao facto de não ser um prodígio. Assim, após ter dado lições de inglês, costurado corpetes e ilustrado um dicionário sexual para mulheres – *Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau* –, Maud decide, já com 30 anos, iniciar uma carreira como dançarina, sem nunca antes ter tido uma aula de dança:

I had never received dancing lessons, as most of the little girls I knew had, for my spare time outside of school hours and a little recreation was taken up with my music. Unconsciously, however, I drew from Nature and its rhythm an abiding sense of peace, and when studying my daily lessons under the trees (...) I danced by the brooks and streams with no thought of step, no thought of preconceived rhythms. It was the poetry of motion in the running brooks and the rhythm of the tossing branches that gave me a desire to express something within me by the grace of motion (...) I too could demonstrate in the movements of the body the delight of my favourite composers (1908: 45).

Segundo este testemunho, a dança surgiu, desde muito cedo na sua vida, associada à natureza e ao ritmo latente da vida selvagem – “From the very beginning I knew what rhythm meant, for I think it was born in me, but the mystic sounds of Nature have always drawn from me my best both in music and imagery” (35). No entanto, Maud Allan dá

---

<sup>80</sup> Em 1918 Maud Allan prepara-se para representar, em Londres, o papel de Salomé numa produção da peça de Oscar Wilde. Nessa altura um artigo sugere a sua associação com atividades obscenas e lésbicas. Maud processa o editor do jornal por difamação e o caso fica conhecido pelo nome do artigo – “The cult of clitoris”. O arguido Pemberton-Billing sai ileso do julgamento, pois consegue convencer o júri com a opinião do médico Dr. Serrell Cooke: “a person performing the part of Salome must be a Sadist” (*apud* Bentley 2002: 79). Para além disto, o facto de Maud Allan conhecer o significado da palavra “clitória” – um termo científico que apenas médicos ou pervertidos poderiam saber – e o seu irmão ter cometido um duplo homicídio não abonam a seu favor: o crime do irmão prova o sadismo hereditário (Bland 2000: 25) e Maud é tida como “a very unfortunate hereditary degenerate” (Spencer *apud* Bentley 2002: 79). Pemberton-Billing defende-se dizendo que nunca acusou Maud de lesbianismo e remata com a frase: “Miss Allan may be a pervert, or she may not be” (80). Assim, o arguido é ilibado e Allan sai do tribunal completamente descredibilizada e com a sua reputação manchada. Acerca deste julgamento veja-se *Salome's Last Veil. The libel case of the century* (1997) de Michael Kettle, *Modern Women on Trial. Sexual transgression in the age of the flapper* (2013) de Lucy Bland e *Lesbian Scandal and the Culture of Modernism* (2012) de Jodie Medd.

ainda outra explicação para o despertar das suas ideias na área da dança, que remonta a uma viagem a Itália com a mãe, já durante os seus tempos de estudante em Berlim. Na visita a Florença, os quadros de Botticelli – *A Primavera* e *O Nascimento de Vénus* – tornaram-se numa das grandes influências da sua arte: “Botticelli has influenced me the most. His lyrical imagination, his love of the wind and all things that the wind stirs – trees, draperies, floating hair – (...) and his pure love of the human form, never defiled by a descent to meretricious art” (71). É durante esta viagem que a ideia de dar expressão rítmica às pinturas e às formas da natureza começa a germinar, provocando-lhe a sensação de que a música já não é suficiente para expressar os seus sentimentos:

Music was still intense delight to me; but not all-sufficing. I would imagine rhythmic movements to whatever I might be playing (...) now music would almost visualise into rhythmic motion, shape and pose. And round about me were the glories of sculpture and painting, the best of great geniuses, exercising a moving, great influence, stimulating thought and broadening conception in a hundred subtle ways (57).

As ideias de Maud Allan começam a ganhar forma quando as discute com o compositor belga Marcel Rémy, que acabará por compor a música para a sua mais famosa dança: *Die Vision Salome*. Durante três anos, entre 1900 e 1903, a pianista canadiana desiste dos seus estudos musicais e concentra-se no novo projeto – “dancing as an art of poetical and musical expression” (74) – que lhe exige não só treino físico mas, sobretudo, pesquisa, experimentação e o estudo dos vasos helénicos e doutras preciosidades da antiguidade clássica: “The days that followed my conversation with Marcel Rémy were days of research and experiment, delving among libraries for old pictures, and studying pose on some ancient vase, jar or amphora in the museums” (75).

A estreia da pianista como bailarina ocorreu no Theatre Hall do Royal Conservatoire of Music de Viena em 1903 e o seu repertório incluía diversas peças musicais: *Frühlingslied* de Felix Mendelssohn, *Mondscheinsonate* de Ludwig van Beethoven<sup>81</sup>, *Gavotte* de Johann Sebastian Bach, *Träumerei* de Robert Schumann, *Funeral March* de Frédéric Chopin, *Ave Maria* de Franz Schubert e *Valse Caprice* de Anton Rubinstein. Sem causar nenhum sucesso estrondoso e apesar de as suas danças se

---

<sup>81</sup> Maud conta que, numa exibição no seu antigo Conservatório, a pedido de um professor de música que muito estimava, cortou Beethoven do seu programa: “I submitted my programme to him and he called me aside and said, ‘Little girl, you may dance anything you like, but, dear child, please don’t dance my Beethoven!’ (...) I crossed the *Moonlight Sonata* from my programme that night for his sake” (1908: 77).



aparentarem às de Isadora Duncan<sup>82</sup> – inspiração que a bailarina canadiana nunca admitiu –, Maud consegue críticas favoráveis que elogiam sobretudo a sua maravilhosa “musicalidade”, uma vez que os movimentos eram executados em perfeita harmonia com a música:

Her steps are to the eye the exact equivalent of the notes which reach the ear. One of the felicitous of her accomplishments is her ability to pass with the music from the major to the minor key or *vice versa*. When a phrase occurs first in one key and then in the other, it is repeated in her dancing with just that modification of aspect and accent which expresses the change of mood. (...) The faithfulness with which her movements follow the moods of the composer is probably only fully realised by those who are musicians as well as connoisseurs of the dance. Her translation of music has not seldom the rare quality of translations of being finer than the original, and there are not a few who, when they hear again, unaccompanied, the music which her dancing has ennobled, will be conscious of a sense of incompleteness and loss (Flicht 1912: 117).

Apesar de Maud cativar o público com esta nova forma de dançar e, principalmente, de interpretar músicas clássicas ou, como a própria dizia, “turning big themes into movement” (1908: 77), o que garantiu a sua distinção de entre as inúmeras dançarinas que surgiram na época foi a sua interpretação de Salomé na peça musical *Die Vision Salome*. Estreada a 26 de dezembro de 1906 no Carl-Theater de Viena, esta dança reuniu, desde logo, os aplausos mais entusiásticos e as críticas mais severas. Apesar de as suas danças iniciais lograrem boas apreciações, foi a reincarnação da enteada maldita de Herodes que lhe assegurou a fama como “the Salome dancer” e lhe permitiu ser catapultada para as arenas mais cobiçadas da sociedade. Passando por inúmeras cidades alemãs e pela Bélgica, Suíça, Áustria, Hungria, Sérvia, Roménia, República Checa e França, a artista canadiana alcança o seu apogeu em 1908 quando chega a Londres e deixa a aristocracia rendida a seus pés.

Em setembro de 1907, Maud Allan tem a oportunidade da sua carreira ao dançar para o rei Eduardo VII de Inglaterra, numa pequena sessão de entretenimento. O rei encontrava-se no Hotel Weimar em Marienbad, quando Maud, através da intervenção de algumas senhoras influentes, consegue ser chamada a dançar para o monarca e os seus

---

<sup>82</sup> Considerada uma mera imitadora de Isadora Duncan por alguns, há contudo quem tenha visto nela maior capacidade artística, como é o caso de um crítico do jornal *Berliner Tageblatt*, em 1905: “Maud had ‘greater musical talent, her movements are in better accord with the music, and she seems to have better control over her body’ than her fellow San Franciscan” (*apud* Cherniavsky 1991: 137). Outros ousaram profetizar-lhe um futuro mais auspicioso do que o da já famosa Isadora: “Miss Allan’s settings are bound to fascinate even wider circles than Miss Duncan’s presentations” (*Altmann apud* Cherniavsky 1991: 140).

acompanhantes, num total de apenas vinte e cinco pessoas. O serão decorre sem incidentes e, apesar das inquietações manifestadas pelo secretário privado do rei – Sir Frederick Ponsonby<sup>83</sup> – quanto ao conteúdo das danças e à indumentária de Maud, o monarca inglês demonstra o seu apreço, segundo conta a bailarina nas suas memórias: “I think it was the happiest moment of my life when he took my hand with his calm, great dignity and told me he considered my art a beautiful one, and my dances worthy of the word classical” (86). Após esta exibição, já em fevereiro de 1908, a bailarina canadiana é convidada a dançar no Palace Theatre, com um contrato de duas semanas que se estende por dezoito meses, tal é o sucesso de bilheteira. Dezasseis anos depois de Lord Chamberlain ter banido a peça de Oscar Wilde do mesmo Palace Theatre, Londres<sup>84</sup> maravilha-se com a Salomé de Maud Allan e presta-lhe tamanha ovação que, por breves momentos, a bailarina pôde dizer: “And now the golden gates of all cities of the earth are open to me (...) I owe it to you dear Londoners” (95).

### 3.2. *Morte e amor andam sempre juntos: visões eróticas*

O episódio da decapitação de João Baptista, sobretudo na versão de Oscar Wilde, a que Maud Allan e Marcel Rémy assistiram na produção de Max Reinhardt em Berlim, sugere uma forte associação entre erotismo e morte. No relato que o escritor irlandês faz da sua nova peça ao poeta e romancista Vincent O’Sullivan, sintetiza a história de Salomé da seguinte forma: “Estou a escrever uma peça acerca de uma mulher que dança descalça sobre o sangue de um homem que ela desejara e mandara matar” (*apud* Barbudo 1992: 9). Da mesma forma, Heinrich Heine em *Atta Troll* considerara já que este foi um crime de amor: “Would a woman crave the head / Of a man she did not love?” (1846: 115). Mas, voltando às palavras de Wilde, verifica-se que toda a tensão dramática da história de Salomé se condensa em duas ações: “desejar” e “mandar matar”. A sugestão dada pela sequencialidade, ou até causalidade, dos verbos enunciados confirma uma das ideias mais reiteradas por Georges Bataille em *O Erotismo*: “na ausência do elemento de violação, ou até de violência, que a constitui, a atividade erótica só dificilmente atinge a plenitude”

---

<sup>83</sup> Sir Frederick Ponsonby conta nas suas memórias – *Recolections of Three Reigns* – que teve algum receio da atuação de Maud Allan: “I had been told that she danced more or less naked, and I was afraid the English press might get hold of this and make up some wild story (...) I had heard that Miss Allan danced with only two oyster shells and a five franc piece” (1951: 242).

<sup>84</sup> Para uma contextualização histórica da dança em Londres veja-se o artigo de Alexandra Carter: “London, 1908: a synchronic view of dance history” (2008).

(1957: 16). Deste modo, “mandar matar” o objeto amado (ou desejado) constitui-se como um ato erótico que busca a plena satisfação do sujeito, à semelhança do que sucede nos romances do Marquês de Sade em que o assassinato corresponde ao “cúmulo da excitação erótica” (*ibidem*). Assim, Salomé manda executar João Baptista, conseguindo deste modo o beijo que o profeta, em vida, não lhe quis dar: “Ah! Não me deixaste beijar a tua boca, Iokanaan. Pois bem, beijá-la-ei agora. Mordê-la-ei com os meus dentes (...) Sim, hei-de beijar a tua boca, Iokanaan. Eu disse que o faria, não foi? Eu disse” (Wilde 1893: 102).

Maud Allan, certamente inspirada em Oscar Wilde<sup>85</sup>, inclui na sua performance o beijo necrófilo na cabeça cadavérica de João Baptista. O jornal *Labour Leader* oferece a seguinte descrição desse momento do espetáculo:

She sees the head of John the Baptist standing near. Seizing it, she places it in the centre of the stage, and falls down before it. Her slender and lissom body writhes in an ecstasy of fear, quivers at the exquisite touch of pain, laughs and sighs, shrinks and vaults, as swayed by passion. One moment her dancing is hot, barbaric, lawless; the next, grotesque, sinister, repulsive; one moment she enervates, with a gliding sweetness; the next she stabs with a terrible attitude.

She kisses the head and frenzy comes upon her. She is no longer human. She is a Maenad sister. Her hair should be dishevelled, her eyes bloodshot. The amazing crescendo ceases, she falls to the ground a huddled yet wondrously beautiful mass (*apud* Cherniavsky 1991: 165).



Figura 6 - Maud Allan como Salomé

---

<sup>85</sup> Petra Dierkes-Thrun considera que Allan se baseou em dois momentos de tensão dramática da peça de Wilde – a dança perante Herodes e o monólogo de Salomé com a cabeça decapitada: “*The Vision of Salomé* (1906) was loosely based on the two transgressive highlights of Wilde’s play, the dance before Herod and Salomé’s speech of love and grief to the severed head (...) Allan’s piece recognizably alluded to Salomé’s necrophilic love monologue in Wilde, performed as a dance of love, horror, fear, and triumph” (2011: 86).

Comparada às Ménades do culto dionisíaco<sup>86</sup>, a bailarina canadiana encarna violentamente o papel de Salomé; a sua dança é exótica, bárbara, grotesca, sinistra e transgressora<sup>87</sup>, pois não obedece a nenhuma lei. Deste modo, o erótico conjuga-se com o interdito, pois aquilo que é considerado proibido torna-se, aos olhos do apetite humano, mais desejável. Nas palavras de Bataille: “Derrubar uma barreira é em si algo de atraente: a acção proibida assume um sentido que não tinha antes que o terror que nos afastava dela a não rodeasse de um halo de glória” (1957: 41). E exemplifica com uma citação do Marquês de Sade na introdução a *Les Cent-Vingt Journées de Sodome*: “o único modo de prolongar e multiplicar os nossos desejos é querer impor-lhes limites” (*apud* Bataille 1957: 41). Assim, o erotismo busca ultrapassar as fronteiras daquilo que é imposto como norma pela sociedade, a sua essência nasce dessa vontade de transgredir os limites sociais. Desta forma, Maud Allan, como mulher ocidental, ao personificar uma dançarina oriental que atua seminua e beija um cadáver libidinosamente, torna-se num exemplo perfeito de transgressão feminina<sup>88</sup>.

Considera-se que o erotismo não pode ser separado da violência, uma vez que “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (Bataille 1957: 15). Observa-se, assim, que o diálogo entre violência e erotismo está bem presente na obra de Mário de Sá-Carneiro, pois, como nota Pamela Bacarisse: “There is no lack of death images in erotic circumstances (...) In very many cases, death is a positive image, the correlative of ecstasy, the element which preserves euphoria, making it transcendental and eternal” (1984: 36).

De facto, o imaginário sexual de Mário de Sá-Carneiro<sup>89</sup> está contaminado por imagens violentas, onde o ardor da paixão se mistura com uma pulsão pela morte, tornando o assassinio num ato prazeroso, equivalente ao orgasmo. Fernando Cabral Martins afirma que, nos contos de *Céu em Fogo*, “O sexo (...) só é possível se a morte se

---

<sup>86</sup> Veja-se o artigo de Fiona Macintosh: “Dancing maenads in early twentieth-century Britain” (2010).

<sup>87</sup> Maud Allan conta que, em Londres, o arqui-diácono Sinclair opôs-se ao seu espetáculo, especialmente pela utilização da cabeça do profeta: “He seemed to think the use of the head of John the Baptist, the forerunner of our Saviour, was irreverent and unnecessary” (1908: 98).

<sup>88</sup> Amy Koritz, em “Dancing the Orient for England: Maud Allan’s *The Vision of Salome*”, discute a performance de Maud a partir de estereótipos sobre o oriente propagados na época e chama a atenção para o facto de a bailarina ter conseguido incorporar na sua dança discursos contraditórios: “Allan’s dance was potentially transgressive in that it violated the supposed polarity between East and West by presenting her, a Western woman, as an Oriental. In addition, Allan violated the terms under which the separate spheres ideology assigned the ‘privileges’ of (middle-class) femininity by appearing on a public stage in a daringly scanty costume” (1994: 65).

<sup>89</sup> Acerca da temática do erotismo na obra de Sá-Carneiro veja-se o estudo de Fátima Inácio Gomes – *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro* (2006) – e a dissertação de mestrado de Olga Maria Esteves – *O Erotismo como Expressão Artística na Obra de Mário de Sá-Carneiro* (2008).

lhe seguir, ou se coincidir com um assassinato.” (2000g: 137). Assim, a violência provoca um exacerbamento do deleite sexual – “o seu prazer aumentava, era mais completo e inebriante por se lhe misturar terror” (Sá-Carneiro 1912: 281) – e torna-se no verdadeiro objetivo perseguido: o sexo surge como forma de apaziguar a fúria interior, uma vez que nele se permite o uso da agressividade. Deste modo, a violência recalcada em situações quotidianas explode no momento amoroso em que um corpo se encontra à mercê de outro. Por isso, o amante não sussurra palavras de amor, mas grita “todos os seus desejos furiosos, em palavras escaldantes” (289) e “frases ardentes, impuras” (281). Os beijos transformam-se em mordeduras, as carícias em estrangulamentos e as ações são “ímpetos de luxúria”, “estrebuchamentos loucos” e “desejos brutais” (*ibidem*). No relacionamento entre Luís de Monforte e a esposa Magda assiste-se a esta fusão entre violência e amor, em que a própria agressão se torna num estímulo sexual, quando Magda se tenta furtar aos ímpetos do marido:

Uma vez tentara negar-se ao marido. Este, percebendo-lhe as intenções, agarrara-a pelos pulsos, torcera-lhos brutalmente, e esmagara-lhe os lábios com um beijo tão frenético, tão delicioso, que no mesmo instante ela tombara vencida, enrodilhada debaixo dele. Os seus corpos tinham-se emaranhado, possuído, numa fúria bestial; as carnes rangeram, e os beijos daquelas bocas não foram beijos (...) foram mordeduras donde o sangue escorrera... Tudo acabara por um arranco supremo de gozo, sibilante e profundo, que mais tinha parecido o estertor duma agonia terrível (*ibidem*).

Em “Loucura”, a relação entre Raul Vilar e Marcela é exemplo dum amor “livre de todas as peias, de toda a hipocrisia” (163). Os dois amantes assumem a naturalidade e a animalidade do ato sexual: “Espíritos desprendidos, francos e livres, *não se envergonhando de ser animais*; possuíram-se encarando o ato como o mais natural, o mais humano” (164). De facto, nesta novela as imagens sexuais encerram sempre uma faceta violenta, sugerindo que a dor provoca o prazer: “Como ele gostava de morder esses seios! Beijava-os, mordida-os tão sofregamente, que uma vez o sangue corra (...). Nos braços, nas pernas, nos seios, havia nódoas negras: eram escoriações de amor” (165-6). No entanto, o amor – “se amor se pode chamar à prática luxuriosa dos vícios mais requintados” (183) – requer uma aprendizagem: Raul ensina a Marcela os “requintes de volúpia” e transforma-a, a seu bel prazer, em “uma cortesã grega, uma prostituta romana, uma cocote parisiense” (165).

Neste processo, também Raul se modifica: de casto passa a um debochado “que feria, mordida como uma besta-fera a carne que saciava a sua fúria” (167). Deste modo, o amor e a violência convivem lado a lado na manifestação erótica dos corpos. Esta convivência é levada ao limite quando a expressão máxima do amor de Raul por Marcela coincide com um ato de violência terrível: “*Vou-te dar a maior prova de amor (...) Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto (...) Vou queimar os teus seios... sujar para sempre a brancura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te*” (194). No fundo, aqui se exemplifica o que Georges Bataille concluiu acerca da importância da beleza (feminina) no ato erótico:

O que importa é profanar esse rosto e a beleza dele (...) A beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e porque a essência do erotismo é a mancha. A significativa humanidade da proibição é transgredida no erotismo. Transgredida, profanada, manchada. Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha (1957: 127).

Nesta leitura, o ato de loucura de Raul não é mais que essa profanação da beleza da mulher e o seu desejo por Marcela é um desejo de violência e transgressão. Do mesmo modo, Salomé apaixona-se pela santidade inacessível de Iokanaan e decide atingi-lo através da violência. O duelo que se trava é, como afirmou Emile Durkheim, entre “duas espécies de sagrado, o fasto e o nefasto”, uma vez que “O puro e o impuro não são (...) dois géneros separados, mas duas variedades do mesmo género, que compreende as coisas sacras” (*apud* Agamben 1995: 85-6). Contra a natureza sagrada de Iokanaan, Salomé reage através de uma violência também sagrada, a do crime. A esta dupla aceção de “sagrado”<sup>90</sup> podemos acrescentar uma terceira: Iokanaan é um *homo sacer* porque, ao encontrar-se em êxtase religioso, no limite da civilização, essa mesma civilização considera que o pode matar impunemente. No direito romano arcaico, segundo Sexto Pompeu Festo, e conforme recorda Giorgio Agamben, o “Homem sacro é (...) aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio (...) Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro” (*apud idem*: 196). À sacralidade positiva (pureza) de Iokanaan opõe-

---

<sup>90</sup> Veja-se a ambiguidade do termo no artigo W. Warde Fowler no artigo “The original meaning of the word *sacer*”: “*Sacer esto* is in fact a curse; and the *homo sacer* on whom this curse falls is an outcast, a banned man, tabooed, dangerous (...) the word *sacer* must here be translated not ‘sacred to’ but ‘accursed and devoted to’; and this is why he is an outcast and ‘holy’ or dangerous” (1911: 17-21). Acerca deste assunto veja-se o ensaio de Giorgio Agamben – *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I* (1995) – e o de Slavoj Žižek – *Bem-vindo ao Deserto do Real!* (2002).

se a sacralidade negativa (impureza) de Salomé, motor da ação na peça de Wilde, onde o horror e a veneração se diluem. De facto, é uma mistura entre reverência, temor e transgressão que impele Salomé a beijar o cadáver: “tu estás morto, e a tua cabeça pertence-me (...) beije a tua boca. Havia um sabor amargo nos teus lábios. Seria o sabor do sangue?... Mas talvez seja o sabor do amor... Dizem que o amor tem um sabor amargo”<sup>91</sup> (Wilde 1893: 104-5).

Maud Allan, na pele de Salomé, é ao mesmo tempo a imagem da mulher desejável<sup>92</sup>, com uma beleza imaculada, e a impiedosa que manda matar um inocente. Esta dualidade ter-lhe-á garantido o sucesso de bilheteira, uma vez que é esta a imagem usada para anunciar o seu espetáculo. Dois dias antes da sua estreia no Palace Theatre, divulga-se um panfleto a publicitar a nova dançarina originária de Toronto, com uma descrição física bastante ousada da artista – “Her skin is satin smooth (...) her mouth is full lipped and ripe as pomegranate fruit, and as passionate in its ardent curves as that of Venus herself” (Anónimo *apud* Cherniavsky 1991: 162). A sua performance na dança *Die Vision Salome*, a única referida de todo o seu repertório, é também sintetizada e os termos utilizados convocam um cenário erótico explícito, razão talvez pela qual não tenha sobrevivido nenhum panfleto até aos dias de hoje<sup>93</sup>. Todavia, resistiram alguns excertos que foram publicados em jornais (*The Pelican, Truth, Pall Mall Gazette, Daily Telegraph*):

Swaying like a white witch with yearning arms and hands that plead, Miss Allan is such a delicious embodiment of lust that she might win forgiveness with the sins of her wonderful flesh. With her hot mouth parched for kisses the impeccable saint that refused to give her, she lures an invisible Herod to grant her fiendish prayer. In the very height of her furious exaltation at winning her request, the change comes. Before her rises the head she has danced for, and the lips that would not touch her in life she kisses again and again (163).

---

<sup>91</sup> Curiosamente, Sá-Carneiro escreve algo muito semelhante em *Diários*, quando o protagonista beija a apaixonada enferma: “Beije-os!... Que sabor encontrei nesse beijo ardente... um sabor acre, estranho... o sabor da paixão!” (1912: 206).

<sup>92</sup> Toni Bentley oferece a seguinte descrição física de Maud Allan: “With thick, wavy, dark hair, blue-green eyes, pale skin, and full lips, Maud had a feminine face with a figure to match. Her body was large but curvaceous, bosomy and graceful, with beautifully articulated arms and hands. Her smile was open and bright – she was a sexy woman” (2002: 58).

<sup>93</sup> Felix Cherniavsky sugere que os panfletos terão sido todos destruídos por Alfred Butt, o empresário teatral mais bem sucedido da época em Londres, responsável pelo contrato feito com Maud: “As no copy of this pamphlet seems to have survived, it is likely that Butt realized that its contents could be extremely damaging to sustained success and acted swiftly to destroy all copies” (1991: 162).

Num artigo do *Herald* de junho de 1907, Maud Allan explica a coragem de que necessita para enfrentar o público, de cada vez que sobe ao palco seminua: “It takes tremendous courage (...) to come out on the stage before hundreds with feet bare, with shoulders bare, with little dress (...) Every time I appear, until the spirit gets into me, it is as though I were about to undergo martyrdom” (*apud* Cherniavsky 1991: 145). Aterrorizam-na os olhares fixos dos homens e das mulheres na plateia: “Hundreds peering at you from the darkened house (...) Eyes of men, eyes of women. In how many are there other lights of contempt – of desire? Each time I dance I think of it and I dread it” (146). O que provoca a sensação de insegurança não é tanto o sentir-se olhada pelo outro – masculino ou feminino – como o saber-se desejada e não poder decifrar todas as intenções que permeiam os olhares de quem a vê dançar. Apesar de se mostrar tímida e recatada com este testemunho, a verdade é que Maud, costureira de todos os seus trajes, sabia bem o efeito provocado pela sua nudez parcial e sempre se recusou a atuar em locais onde a quisessem obrigar a tapar-se<sup>94</sup>.

Laura Mulvey usa pela primeira vez o termo “male gaze” no ensaio “Visual pleasure and narrative cinema” para explicar o olhar “masculino”<sup>95</sup> da câmara no cinema, estabelecendo uma relação entre a imagem da mulher no ecrã e a masculinização da posição do espectador (1981: 24). Neste artigo, Mulvey propõe que o espectador (homem) se identifica com o protagonista masculino, podendo assim experienciar as vivências do herói e disfrutar de um prazer escopofílico: “As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look” (1975: 63). No entanto, a sua observação é igualmente válida para os textos literários, tal como nota Chris Vanderwees: “Mulvey discusses the gaze of the camera, which is unique to cinematic narratives, but her analysis also serves to describe the system of viewing power in textual fiction” (2014: 7). O termo de Mulvey assenta

---

<sup>94</sup> Numa entrevista concedida ao *Magyar Szinpad* em Budapeste, Maud conta um incidente que ocorreu em Viena: “the police brought up some moral questions. They said my dance was immodest (...) they decided I had to wear a leotard. Never! I chose rather to leave. I do not make compromises. No! Never!” (*apud* Cherniavsky 1991: 144).

<sup>95</sup> Reconhecendo que tinha excluído as espectadoras e as protagonistas da sua análise, Laura Mulvey publica, posteriormente, o artigo “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by *Duel in the Sun*”. Este procura responder à pergunta que lhe foi posta recorrentemente e em tom crítico, após a publicação do primeiro ensaio: “What about the women in the audience?” (Mulvey 1981: 24). Mulvey conclui que para a espectadora “the situation is more complicated and goes beyond simple mourning for a lost phantasy of omnipotence. The masculine identification, in its phallic aspect, reactivates for her a phantasy of ‘action’ that correct femininity demands should be repressed. The phantasy ‘action’ finds expression through a metaphor of masculinity” (33-4).



numa estrutura patriarcal da sociedade em que o masculino é o elemento ativo, aquele que olha, e o feminino é o passivo, mero objeto de contemplação:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease (...) she holds the look, plays to and signifies male desire (1975: 62).

Todavia, Susan Manning defende que a prática da dança moderna se define – incluindo Isadora Duncan e as suas contemporâneas Loïe Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis, Mary Wigman e Martha Graham – pela subversão do olhar *voyeurístico* (1997: 154-5). A bailarina deixa de ser apenas um objeto erótico do qual se tira prazer e torna-se um sujeito que projeta a sua identidade na dança, dotando os seus movimentos de um significado que não se esgota com o simples olhar do outro sobre si: “not only Duncan’s dancing but also the dancing of her contemporaries projected a kinaesthetic power that challenged male viewers to see the female dancer as an expressive subject rather than an erotic object” (163).

Assim, sem querer postular que Maud Allan, na sua identificação com a figura bíblica e literária de Salomé, não é uma presença predominantemente erótica, Susan Maning adverte para o facto de a bailarina dançar não só para ser vista e dar prazer<sup>96</sup> mas também como sujeito ativo que observa quem a vê. Ora, a dançarina que se encontra na poesia de Mário de Sá-Carneiro é esta mulher que usa a dança como forma de exhibir o seu poder e dominar o espaço que a rodeia. Em “Salomé” o eu poético observa uma mulher a dançar e a maioria dos verbos de ação têm como sujeito a dançarina – “dança”, “range”, “Alastra-se”, “resvala”, “chama-me” (1915a: 58). Mas no penúltimo verso é o sujeito poético que pratica a ação: “Ergo-me em som, oscilo, e parto e vou arder-me” (*ibidem*). No entanto, a decisão de ir “arder-me” é o resultado da influência da bailarina sobre o espectador. Importa salientar que a figura feminina não é somente um objeto de desejo, mas também um sujeito que provoca o desejo no outro: “Ela dança, ela range (...)”

---

<sup>96</sup> Nas palavras do rei Eduardo VII, Maud Allan deveria apresentar as suas danças à rainha para lhe proporcionar o mesmo prazer que ele tinha recebido: “When you are in London you shall come to Buckingham Palace and give Her Majesty as much pleasure as you have given me” (*apud* Cherniavsky 1991: 151).

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me, / Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto... / Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me” (*ibidem*). Ou então, como acontecerá em *A Confissão de Lúcio*, é a mulher que possui o homem, tornando-se no agente ativo da relação: “em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu” (1914b: 352).

O coreógrafo Anthony Shay afirma que as bailarinas que optam pela dança do ventre são mulheres que querem controlar o modo como são observadas, em vez de se sentirem subjugadas (*apud* Vicent 2011: 46). Mais uma vez, não seria errado tirar esta conclusão acerca da princesa que baila “meia nua entre clarões de Espada” no poema sá-carneiriano (1915a: 62). Em “Certa voz na noite, ruivamente...”, a princesa, longe da figura feminina frágil e delicada do poema “A Inegalável” – “tão febril e delicada / Que não pudesses dar um passo” (79) –, é uma mulher “leonina”, indomável e perigosa, completamente segura dos seus atributos: “bêbada de Si, arfante de Beleza, / Acera os seios nus, descobre o sexo” (62).

Esta ação de descobrir o sexo é, na verdade, extremamente significativa, não só porque a nudez anuncia o “momento da fusão”, como salientou Bataille (1957: 115), mas também por ser um ato que, ao expor toda a vulnerabilidade da mulher, lhe confere poder. Por um lado, a falta de roupa a cobrir o corpo produz uma fragilidade: a mulher está exposta, desprotegida, sem qualquer capa onde se possa refugiar. Mas, por outro, a dançarina sabe converter a vulnerabilidade de estar nua numa mais-valia para a sua performance: estar despido é não ter nada a esconder, não usar máscaras, ser na íntegra aquilo que se vê. Assim, o espectador que poderia gozar de alguma superioridade fica, na verdade, subjugado àquela figura dominante e auto-confiante: não só a dançarina está nua como ainda “Acera os seios”, num ato provocativo.

Toni Bentley, ex-bailarina do New York City Ballet e autora do livro *Sisters of Salome* – sobre a vida de quatro dançarinas que interpretaram a figura de Salomé – descreve o que mais a impressionou quando foi assistir a um espetáculo de *striptease*: “In her youth and brazen nakedness (...) She [the dancer] manifested a quality that transcended the public word – the intangible allure of sexuality, of vulnerability, of grace. She was an icon of desirability” (2002: 4). Mais tarde, obcecada com a ideia de ser ela naquele palco a tirar a roupa, relata como foi dançar nua para um grupo de desconhecidos: “I’d never felt such attention in all my life (...) His desire burned into my own gaze, showing me with a clarity I had not experienced before the power of my own body. I then knew what triumph felt like (...) that nameless man, who was every man, was entirely

mine” (11). Estas palavras de Toni Bentley poderiam, na verdade, ser de Maud Allan ou até do sujeito poético de “Feminina”<sup>97</sup> que anseia ser mulher, precisamente, para poder sentir que o seu corpo é uma arma de sedução: “Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios / E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar – / (...) Eu queria ser mulher para ter muitos amantes / E enganá-los a todos – mesmo ao predilecto – / (...) Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse” (1916b:156).

Regressando à imagem da bailarina como *femme fatale*, no poema “Bárbaro” esta é nomeada “Salomé asiática” (Sá-Carneiro 1937: 74). O sujeito poético submetido aos “coleios vis” e às “infâmias” da dançarina revela a sua fragilidade: “Tenho medo de ti num calafrio de espadas / A minha carne soa a bronzes de prisão” (74). O corpo nu de Salomé onde se enroscam “serpentes douradas” é “carne a arder” e invoca a luxúria. A sua dança, que até as serpentes consegue domar<sup>98</sup>, é vício e perversão: “Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada – / Densos sabats de cio teus frenesis vermelhos... // Mas ergues-te num espasmo – e às serpentes domas / Dando-lhes a trincar teu sexo nu, aberto... / (...) O ar apodreceu da tua perversão” (*ibidem*). O eu poético, *voyeur*<sup>99</sup> por excelência deste espetáculo erotizante, perde-se de si próprio, num movimento que Georges Bataille definiu como “dissolução”: “O erotismo (...) é, na minha opinião, o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente. Num certo sentido, o ser perde-se objetivamente, mas nesse caso o sujeito identifica-se com o objeto que se perde” (1957: 27). Assim, o sujeito poético confunde-se com a bailarina, objeto do seu desejo, e já em êxtase – “Arqueia-me o delírio – e sufoco, esbracejo” (1937: 74) –, num esgar de violência, apunhala-a: “Caio sobre a maldita... Apunhá-lo-a [*sic*] em estertor” (75). No entanto, porque “A passagem do estado normal ao do desejo erótico supõe em nós a relativa dissolução do ser” (Bataille 1957: 16), aquele que cai morto no chão tanto pode ser o sujeito como o objeto de desejo: “– Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta, / Ou a minh’ Alma só, que me explodiu de cor” (1937: 75).

Este último verso é especialmente significativo se lido como metáfora do orgasmo. No dizer de António Vieira: “Confundem-se orgia e morte: morte impossível

---

<sup>97</sup> Acerca deste poema veja-se o ensaio de Pedro Eiras – “A metamorfose interminável: Mário de Sá-Carneiro, ‘Feminina’” (2016).

<sup>98</sup> Maud Allan conta que em Budapeste dançou numa jaula de leões e conseguiu hipnotizar as feras com a sua dança e a expressividade das suas mãos, contudo tratou-se apenas de uma aposta e os leões eram ainda crias muito brincalhonas (Cherniavsky 1991: 145-6).

<sup>99</sup> Utiliza-se o termo *voyeur* na aceção dada por Sigmund Freud em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*: “aquele que tem prazer em olhar os órgãos sexuais de outrem” (1905: 113). Freud conclui que “no caso dos «voyeurs» é o órgão visual que desempenha o papel de zona erógena” (74).

da Bailadeira astral – que advém como morte inevitável da alma do poeta” (1997: 68-9). De facto, o orgasmo, no dizer de Bataille, é provocado por uma “superabundância de energia” nos órgãos sexuais e origina, após o seu clímax, uma prostração que pode ser entendida como uma “pequena morte” (1957: 87). A explosão de cor é essa libertação de energia contida que, finalmente, se dissipa. Assim, seguindo ainda Bataille, o ato sexual pode ser descrito como: “dois indivíduos dominados pela violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, que partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si” (89). É este “estar fora de si” que o eu poético busca: “Ergo-me em som, oscilo, e parto e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo” (1915a: 58).

### 3.3. *Como bailas o vício ó torpe, ó debochada: a dançarina Salomé*

No romance de Joris-Karl Huysmans *À Rebours*, há duas longas descrições ecfrásticas<sup>100</sup> do quadro a óleo *Salomé Dansant devant Hérode* e da aguarela *L'Apparition*, de Gustave Moreau, que foram expostos no Salão Parisiense de 1876. Nas palavras do narrador, Salomé, na obra de Gustave Moreau, não é simplesmente uma bailarina que “arranca a um velho um grito de desejo e de cio”, ela torna-se “a deidade simbólica da Luxúria indestrutível, a deusa da Histeria imortal, a Beleza maldita, destacada das restantes pela catalepsia que lhe enrijece a carne e lhe endurece os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível” (1884: 63). Texto pictórico e literário cruzam-se aqui na construção de uma figura feminina implacável. Huysmans lendo Moreau, que foi influenciado pelo óleo *Salomé* de Henri Regnault, influi no drama de Oscar Wilde que, por sua vez, inspira as sinistras ilustrações de Aubrey Beardsley. O artista alemão Franz



Figura 7 - *Salome* (1906) de Franz von Stuck

<sup>100</sup> Juliana Starr no ensaio “Men looking at women through art: male gaze and spectatorship in three nineteenth-century french novels” considera que Des Esseintes, o herói do romance de Huysmans, “offers a particularly interesting and informative example of the nineteenth-century male gaze, for his descriptions of Gustave Moreau’s *Salome* paintings constitute one of the longest, most detailed, and highly explosive examples of ecphrasis in French literature” (1993: 23).

von Stuck pinta ainda três óleos intitulados *Salome*, já em 1906, tendo a dançarina Maud Allan por sua modelo. Estas múltiplas aparições de Salomé no meio artístico mostram que a personagem bíblica<sup>101</sup> condensou em si os ingredientes necessários para se tornar num produtivo e muito glosado mito finissecular<sup>102</sup>, especialmente caro aos simbolistas. Não foi também despreciando à lírica de Sá-Carneiro, como já se demonstrou com referência a “Salomé”, “Certa voz na noite, ruivamente...” e “Bárbaro”<sup>103</sup>. Todavia, nem só destes poemas vive a mítica dançarina na obra sá-carneiriana; de facto o mito de Salomé<sup>104</sup> é assimilado e transposto, assumindo diversas roupagens em várias narrativas do colaborador de *Orpheu*. Como salienta Fernando Cabral Martins:

a presença de Salomé faz-se sentir de um modo mais complexo do que uma simples referência poética ao «ícone do Simbolismo», para utilizar uma expressão de Eduardo Lourenço (1990): ela é, também, a dançarina que tantas vezes aparece nas narrativas. Simboliza a dança no que tem de apelo erótico e revelação do corpo (1997: 264).

O poema “Salomé”, datado de 3 de novembro de 1913, foi publicado no primeiro número da revista *Orpheu*, em 1915, na recolha de poemas “Para os *Indícios de Ouro*”. A figura da dançarina que enfeitiça o rei com a “dança dos sete véus”<sup>105</sup> é, como já foi referido, um tema comum a muitos artistas europeus. Silvio Pellico terá sido, no século XIX, o primeiro a escrever sobre a maldita sobrinha de Herodes Antipas com *Erodiade* (1832), seguido por Heinrich Heine na obra *Atta Troll* (1846), Mallarmé no poema “Hérodiade” (1869), Flaubert com o conto “Hérodiades” (1877), Joris-Karl Huysmans na

---

<sup>101</sup> Note-se que no *Novo Testamento* não há nenhuma referência ao tipo de dança que a filha de Herodíade executa. O evento é narrado de forma sóbria e sem adjetivos a qualificarem a dança, a culpa da execução de João Baptista é atribuída na totalidade a Herodíade, que instrui a filha. De facto, a intervenção da dançarina é tão minimizada nas Escrituras que nem o seu nome é mencionado. No Evangelho segundo Lucas, Salomé é elidida e conta-se apenas: “Herodes disse: ‘A João mandei-o eu decapitar’” (3: 19-20; 9: 7-9); no Evangelho segundo Marcos é narrada a ocorrência da festa e da decapitação, mas da dança nada se diz: “Tendo entrado e dançado a filha de Herodíade, agradou a Herodes e aos convidados” (6: 14-29); assim como no Evangelho segundo Mateus: “Ora, quando Herodes festejou o seu aniversário, a filha de Herodíade dançou em público e agradou a Herodes, pelo que ele se comprometeu, sob juramento, a dar-lhe o que ela lhe pedisse” (14: 1-12).

<sup>102</sup> Acerca deste assunto veja-se o estudo de R. Cansinos-Assens – *Salomé en la Literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugénio de Castro, Apollinaire* (1919) –, o artigo de Sara Arroita – “Salomé, un mito literário finissecular: de Flaubert a Oscar Wilde” (1988) – e o ensaio de Montserrat Peco - “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX” (2008).

<sup>103</sup> Para uma breve análise destes poemas ver o artigo de José Carlos Seabra Pereira: “Rei-lua, destino dúbio. Legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro” (1990).

<sup>104</sup> Maria Teresa Nascimento faz uma síntese da presença do mito de Salomé em Sá-Carneiro na sua dissertação de mestrado – *Mário de Sá-Carneiro. Da queda à ascensão, quase* (1988).

<sup>105</sup> Acerca desta dança e das suas múltiplas variações veja-se o artigo de Davinia Caddy: “Variations on the dance of the seven veils” (2005).

novela *À Rebours* (1884), Jules Laforgue no romance *Salomé* (1886) e Oscar Wilde na peça dramática *Salomé* (1891). No panorama português, Eugénio de Castro em 1896 publica *Salomé e outros poemas* e no grupo de *Orpheu* vários autores se debruçam sobre esta personagem feminina. Paula Morão, rastreando a evolução do mito de Salomé na literatura portuguesa, observa que no grupo de *Orpheu* “importa mais a paisagem interior do *eu* que um qualquer episódio concreto, e por isso Salomé, Madalena e *tutti quanti* são memórias, são inscrições literárias, são símbolos da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido” (2001: 40). Em Mário de Sá-Carneiro, a ensaísta deteta o cruzamento da “memória intertextual” da “Salomé” de Eugénio de Castro com a matriz de Oscar Wilde, mas ressalva que no colaborador de *Orpheu* “Os elementos herdados da tradição oitocentista são tratados com radical abstracionismo” (46). Deste modo, veja-se o poema “Salomé”<sup>106</sup> que cito na íntegra:

Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo,  
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...  
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,  
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sobras fátuas...  
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...  
Tenho frio... Alabastro! A minh'alma parou...  
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,  
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...  
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto...  
Ergo-me em som, oscilo, e parto e vou arder-me  
Na boca imperial que humanizou um Santo... (1915a: 58).

O hemistíquio – “Ela dança, ela range” – é uma frase complexa composta por duas orações assindéticas. Dançar e ranger aparecem como atividades equivalentes, simultâneas ou sequenciais, o que não é muito expectável. Dançar pode provocar o ranger do chão: rangendo o soalho que “ela” pisa, poder-se-á afirmar que “ela range”. Por outro

---

<sup>106</sup> Para uma análise deste poema veja-se o artigo “O silêncio da bailadeira astral: «Salomé» de Mário de Sá-Carneiro” (1992) de Helena Barbas.

lado, ranger pode referir a própria dança, sugerir uma dança entrecortada, ruidosa, pouco harmónica, que não evoca leveza nem subtilidade, mas, pelo contrário, fricção, contacto com o chão, o terreno, o mundano. Gesto contrário ao da “tocadora de harpa” do poema de Fernando Pessoa, em que o sujeito poético almeja beijar não as mãos da tocadora, mas o seu gesto de tocar, esse “Puro Gesto, gesto-face” que está mais próximo do céu do que da terra – “Teu gesto que arrepanha e se extasia... / O teu gesto completo, lua fria / Subindo, e em baixo, negros, os juncais...” (1916: 41-2).

Na novela “A grande sombra”, de *Céu em Fogo*, o verbo ranger aparece associado ao ato sexual: “Rolámos doidamente pelo grande leito. Sob o meu corpo rangeu delírios a sua carne de Apoteose e Alma...” (Sá-Carneiro 1915b: 424). O mesmo se verifica em “Incesto”: “Os seus corpos tinham-se emaranhado, possuído, numa fúria bestial; as carnes rangeram” (1912: 281). Desta forma, ranger torna-se sinónimo de estreitar os corpos ou, por outras palavras, do contacto íntimo entre duas carnes que se fundem numa só. Neste sentido, no verso “Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua” (1915a: 58), ao aliar dançar a ranger, as duas ações cruzam-se num único movimento e a performance da bailarina assume contornos inequivocamente eróticos. Assim, a dança provoca o mesmo ranger da carne que o ato sexual, ou seja, há algo de lascivo na sua exibição. Na verdade, a atuação de Maud Allan poderia ser esta dança “rangida”, uma vez que, tanto no poema sá-carneiriano como na performance da canadiana, a bailarina exhibe o seu corpo, faz com que as suas formas femininas sejam vistas, notadas e apreciadas, não só com aplausos, mas com pulsões eróticas.

Ainda outro significado para a palavra “ranger” pode ser encontrado em “Ressurreição”, quando Vitorino Bragança – difarce do autor dramático Vitoriano Braga<sup>107</sup> – conta que, ainda em criança, já tinha sonhos eróticos muito peculiares: “Eram teorias de dançarinas nuas que eu – todo nu também – dum trono real, mandava arremessar ao fogo (...) elas corriam para as chamas, friccionando os sexos... Eu ouvia num enlevo as carnes maquiladas ardendo... a ranger... a ranger” (1915b: 619). Neste relato, ranger é a consumição da carne pelo fogo, é o último ruído produzido antes de esta se transformar em cinza. Assim, a dança é esse “arremessar ao fogo” e a nudez é o combustível que incendeia a carne – “A carne, álcool de nua” (1915a: 58) –, fazendo arder

---

<sup>107</sup> Fernando Cabral Martins realça que “Ressurreição” é dos contos que possui “maior quantidade de autobiografemas”, visíveis nos nomes das personagens: “Fernando Passos (Pessoa), Vitorino Bragança (Vitoriano Braga) e Jorge Pacheco (José Pacheco). O próprio nome do protagonista Inácio de Gouveia evoca, pelas rimas, o de Mário de Sá-Carneiro” (1997: 252).

não só a dançarina, mas também o seu espectador: “Alastra-se pra mim num espasmo de segredo” (*ibidem*). A nudez, evidenciada pela dança, embriaga o “eu” lírico, a carne da dançarina evapora-se ou liquefaz-se, anestesiando o sujeito poético e deixando-o num estado de entorpecimento e êxtase ou, como diz Vitorino Bragança: “a cada seio desmoronado, então, arrepanhava-me um espasmo frio, insatisfeito, doloroso” (1915b: 619).

A questão da nudez para Maud Allan não era um capricho motivado pelo mero gosto de chocar as mentes conservadoras e aumentar a venda de bilhetes com a promessa de um espetáculo licencioso. Maud justifica a sua falta de indumentária com o argumento de que o seu corpo é o instrumento da sua arte e, da mesma forma que não se pede a um músico que cubra o seu violino enquanto toca, também não seria lícito pedirem-lhe que ocultasse o seu corpo: “The dancer’s body (...) is her instrument, the raw material, just as the violin is to the violinist, and clay is to the sculptor. Is it really possible to cover up this raw material when it is precisely this that brings about the desired artistic effect?” (*apud* Cherniavsky 1991:145). Assim, o nu cria um efeito artístico, na medida em que propicia um ambiente erótico. Se se considerar que “A consecução do erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis” (Bataille 1957: 15), então, Maud Allan, ao trazer o erotismo para a sua dança, procura torná-la numa experiência catártica quer para si própria quer para o público que a vê.

Salomé é designada como “A doida”, mas esta denominação não é um caso exclusivo na sua obra, basta citar o seguinte excerto ainda do conto “A grande sombra”: “Depois, a todas essas ideias mágicas (...) haviam-se misturado sempre os meus beijos nos seios esmaltados da doida, por toda a sua carne perdida, convulsa de miragens em ondas de neblina e jaspe” (Sá-Carneiro 1915b: 425). A perversidade e a beleza parecem ser as características essenciais de todas as “doidas” da obra sá-carneiriana: figuras jovens e enigmáticas, de uma beleza depravadora das mentes e dos corpos. Com efeito, é esta também a figura da bailarina canadiana, pois segundo a crítica do académico W. L. Courtney, no jornal *The Telegraph* em 1909, a dança de Maud era louca e tempestuosa: “for the first time probably, Miss Allan gave us a suggestion of the wild, chaotic dancing (...) something mad and tempestuous, and exhausting, after which the dancer falls inert, breathless, nerveless on the ground” (*apud* Macintosh 2010: 195).

A protagonista da peça *A Doida* em “Incesto” é Júlia da Gama, a “grande serpente amorosa (...) a bêbada de luxúria”, que abandona o marido e a filha com apenas dois anos



por uma aventura amorosa (1912: 226). Júlia é uma “cadela aluada atrás doutro cão... atrás duma matilha inteira” e, assim, encarna verdadeiramente *A Doida* (*ibidem*). A doidice relaciona-se, desta forma, com o desprezo por uma conduta social pré-estabelecida, a disponibilidade carnal, a abertura ao prazer e à luxúria; por isso, é um elemento crucial na poética de Sá-Carneiro. A loucura é mesmo um dos temas basilares da sua obra. De resto, Sá-Carneiro escreve numa carta<sup>108</sup> a Fernando Pessoa, a 7 de agosto de 1915: “Tenho chegado mesmo a suspeitar nestes últimos tempos se – de facto – já estarei doido. Parece-me que não.” (1915d: 55). Contudo, em 30 de agosto de 1915, a sua opinião parece ter-se modificado: “eu creio que na verdade há um ano estou um pouco cientificamente *doido*.” (1915f: 75). Ainda noutra carta, de 13 de janeiro de 1916, confirma:

Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta próxima e se lhe falar como dantes – você não acredite: O Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice (1916a: 142).

Interessa aqui entender o conceito de loucura como é explicitado no conto homónimo de Sá-Carneiro, pela voz do narrador: “Loucura? – Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*...” (1912: 167).

A dança inebria todos os sentidos do sujeito poético, a luz ou a meia-luz “virgula-se” apenas, sugerindo uma atmosfera de oscilação e dança. A dançarina nua, réplica da Salomé de Maud Allan, é o fulcro da atenção do sujeito poético, “tudo é capricho em seu redor” (1915a: 58), ela domina o espaço onde se movimenta, subjuga o ambiente através da sua dança, nada lhe pode resistir – “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...” (*ibidem*). A bailarina paralisa o sujeito poético que aceita esta submissão com um prazer masoquista: “Tenho frio... alabastro! A minh’alma parou...” (*ibidem*). O frio conotado com a ausência da paixão é, no dizer de Fátima Inácio Gomes, “o frio da morte, uma morte da Alma, da alma que pára, vencida, frente ao poder devastador e fatal da Mulher” (2006: 174).

---

<sup>108</sup> Veja-se o estudo de Maria José de Lancastre “Para uma leitura psicanalítica das cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa” (1992), capítulo do livro *O Eu e o Outro*.

No entanto, esta capacidade de gelar o espectador parece ser característica da dançarina que, com “passos silenciosos, húmidos, frios de cristal” (1914b: 314), congela não somente o espectador, mas também a sua própria figura. Evocando o inverso do mito de Pigmalião<sup>109</sup>, a bailarina transfigura-se a si mesma em múltiplas estátuas, em cada pose da sua mística dança: “E o seu corpo resvala a projectar estátuas” (1915a: 58). Assim, o ideal perseguido nesta dança é a petrificação do movimento, a bailarina feita de carne humana almeja ser estátua – “a suprema beleza da carne está em parecer pedra” (1912: 152).

Também Maud Allan seguia este objetivo, pois as poses (que as suas fotografias<sup>110</sup> hoje conhecidas documentam) mostram a sua figura como “Estátua falsa ainda erguida ao ar” (1914a: 27). De facto, um crítico do *Los Angeles Times* proclama que a dança de Maud Allan poderia ser apelidada de estatuésca: “Such dancing might be called statuesque. And in perfect statues, as in perfect dancing, one is blinded by physical details. Just how Miss Allan does it, or just what she does, is a little beyond accurate description” (*apud* Doran 2014: 125). No entanto, Maud Allan como precursora da dança moderna não se podia contentar em emular estátuas com o seu corpo, o seu foco de atenção tinha de ser a fluidez dos movimentos. De facto, a artista, ao tentar reproduzir as poses das figuras dos vasos gregos que viu nos museus, percebeu que não pode passar de uma posição para outra de forma abrupta, nem se trata apenas de permanecer numa pose estaticamente, tem de imprimir graciosidade e harmonia aos seus gestos: “It was not sufficient to master a pose and its significance, and rest content with that; nothing was more difficult than to weave harmonious, musical connection between the different poses so that there should be no break” (1908: 76).

O soneto de Sá-Carneiro constrói um cenário erótico em que uma dançarina nua baila para o sujeito poético, provocando uma purificação catártica neste – do mesmo modo que a bailarina canadiana o faz nos seus espectadores –, no entanto esta dança pressagia o ato sexual e até a morte. A dança surge neste poema como catalisador do ato sexual, pois impulsiona a sedução e indicia a disponibilidade da mulher, incentivando

---

<sup>109</sup> Segundo Ovídio, Pigmalião “esculpiu uma peça / de marfim da cor da neve, com a beleza com que mulher / alguma consegue nascer; e enamorou-se da sua obra”. Depois, pediu aos Deuses que lhe dessem uma “esposa semelhante à de marfim” e Vénus insuflou vida na estátua. Pigmalião assiste, assim, à transformação do marfim em carne humana – “Ao ser tacteado, o marfim torna-se molde! A rigidez esvai-se” – e, muito feliz, casa com esta nova mulher (s/d: 252-3).

<sup>110</sup> Emma Doran realça que as fotografias desta época, devido aos equipamentos existentes, apenas conseguiam capturar imagens completamente imóveis, o que, no caso das dançarinas, transmitia uma ideia demasiado estática: “photography at this time involved a posing in a stationary pose for long period of time, it was virtually impossible to obtain photographic images of these early dancers in motion” (2014: 152-3).

uma aproximação mais íntima. Dançar e ranger simulam o ato sexual ou o desejo de o consumir. A exaltação do corpo sensualiza a carne que passa a ser pertença daquele que observa a dança, daquele que fantasia com o corpo da bailarina, um pouco como “O Homem dos Sonhos” descrevia possuir *voyeuristamente* “um corpo de mulher só com a vista” (1915b: 485). Assim, o espectador da dança é um *voyeur* que satisfaz imaginariamente as suas fantasias sexuais, pois, como afirma Eduardo Geadá, “O desejo do *voyeur* é o desejo de ver” (*apud* Gomes 2006: 53):

Ah! como é delicioso possuir com a vista... A nossa carne não toca, nem de leve, a carne da amante nua. Os nossos olhos, só os nossos olhos, é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios (...) e os olhos de longe, vendo, vão exaurindo toda a beleza, até que por fim a vista se nos amplia, o nosso corpo inteiro vê, um estremeção nos sacode e um espasmo ilimitado, *um espasmo de sombra*, nos divide a carne em ânsia ultrapassada... Atingimos o gozo máximo! (Sá-Carneiro 1915b: 484).

Todavia, se há uma relação de posse em que o sujeito poético é dominador – uma vez que “The act of looking itself often carries a sadistic significance” (Fine/Moore 1990: 203) –, há também uma ambígua relação de poder em que quem subjuga o outro é a dançarina, o que, de facto, sucede nas atuações de Maud Allan<sup>111</sup>. Resta, assim, um lugar de incerteza em que o “eu” lírico, primeiro inebriado e extasiado pela figura feminina e depois condenado – segundo o uso das formas verbais “perder-me”, “morrer-me” e “arder-me” (1915a: 58) –, se transmuta no agente da ação, face à fragilidade da bailarina que chora, mas chora erotizadamente, pois “há sexos no seu pranto...” (*ibidem*). O movimento descrito ao qual o “eu” lírico se sujeita corresponde ao esquema da ação no conto “A grande sombra”, uma vez que a evolução do protagonista se dá no mesmo sentido, levando ao momento culminante do assassínio da rapariga mascarada ou, nas palavras de Fernando Cabral Martins, “o «eu» não se vê envolvido numa teia que o mata, antes se torna capaz de matar, como forma de posse total” (1997: 267-8). Confirma-se a relação que Bataille postula: “existe uma relação entre a morte e a excitação sexual. Ver ou imaginar um assassínio pode dar (...) um desejo de gozo sexual” (1957: 12). Tanto não sucede no soneto, pois o desfecho é deixado em aberto no que toca ao destino da bailarina e do sujeito poético. Curiosamente, o mesmo já não acontece em “Bárbaro” onde, como

---

<sup>111</sup> No jornal *Los Angeles Times*, Henry Carr descreve de forma irónica o comportamento do público nas atuações de Maud Allan: “I tried my best to do what every high-brow seemed to be doing. When she was dancing I leaned forward in my seat with my lips half opened and a look of rapture divine on my face; and when the curtain went down, I drew a long sigh” (*apud* Doran 2014: 81).

já foi dito, o dístico final sugere tanto a morte da dançarina como a consecução do orgasmo através da explosão colorida da Alma.

Em “O fixador de instantes” há também uma dançarina nua que conquista o narrador autodiegético, fazendo com que este lhe envie cartas – ecoando o caso de Mado Minty. A descrição desta dançarina lembra, inevitavelmente, a Salomé dos poemas. A sua voz, que era “oiro golfado (...) a enclavilhar-se em luxúria” (1915b: 567), prende o narrador da mesma forma que a voz “opiada” da princesa que baila meia nua, em “Certa voz na noite, ruivamente...”, cativa a atenção do sujeito poético: “É só de voz-em-cio a bailadeira astral – / E nessa voz-Estátua, ah! nessa voz-total, / É que eu sonho esvaír-me em vícios de marfim” (1915a: 62). Mas é a descrição do seu espetáculo que ressuscita a dançarina dos poemas, plasmando a sua sensualidade:

Aromas capitosos a ilhas misteriosas pintavam-lhe a carne, macerando-lha, crepusculizando-lha em ânsia esbatida (...) contorcendo-a em requintes perversos (...) Toda ela enfim se esculpia de chama, e era oscilação, sonoridade e pasmo, estrebuchando a louca do poema medonho, denso como uma bebedeira roxa após uma noite de amor e estrangulamentos...

A auréola que a envolvia fora agora mais sedução, e a toda nua redemoinhava sempre. Espasmo a espasmo, em insídia, os véus tinham soçobrado. As pernas vibravam, perniciosas, uma friagem húmida, esguia; o ventre frutificava. Só as pontas dos seios prosseguiam o seu mistério...

Êbanicas, as tranças tinham-se-lhe desprendido; e era já só perversão e loucura a grande viciosa, quando, ao arquear-se sobre a cisterna alucinante, morta num êxtase – os próprios seios lhe golfaram nus, espectrais de roxidão, heráldicos de crime (1915b: 567-8).

Comparando o poema “Bárbaro” ao excerto transcrito, é possível observar algumas semelhanças ao nível do cenário e do ambiente descrito: há uma dançarina nua a bailar, a contorcer-se em espasmos que simulam o ato sexual; a sua carne parece arder em chamas tal é a premência com que se move; o ambiente torna-se denso com aromas e luzes a mesclarem-se; e o observador masculino delira com o desejo de a possuir. Para além disto, há um detalhe físico da bailarina salientado nos dois textos: o desprender das suas tranças, metáfora da libertação das amarras sociais, sinónimo da livre persecução do ato erótico – “As tranças desprendeste... O teu cabelo, incerto, / Inflama agora um halo a crispações e aromas” (1937: 74). Maud Allan é também “A doida” bailarina que dança selvaticamente de cabelos soltos, segundo o comentário do jornal *Bohemia*: “Wildly she revolves her head in jerking madness; her eyes and fingers groping in the cramps of love, they fantasize about unheard-of desires; shame seems to have vanished from her

perspiring body; one draws bask from the flame of this passion” (Anónimo *apud* Cherniavsky: 160).

Diane Apostolos-Cappadona no artigo “Scriptural woman who danced” relembra que “Salome (...) represents the inappropriate dancer; she is evil and erotic (...) She becomes *the* archetypal image of woman as the evil and destructive force whose sexuality, if not her very existence, threatened the lives of men” (1993: 98-103). É esta mulher ameaçadora, cujo ímpeto sexual da sua dança funciona como um ímã para o sexo masculino, que o narrador de “O fixador de instantes” tem a necessidade de matar – “Aconcheguei-lhe as tranças e, de mansinho – não a fosse desmorronar, – cravei-lhe no peito um estilete áureo” (1915b: 571) –, talvez como estratégia para a sua própria sobrevivência ou apenas, conforme diz, para preservar a beleza daquele instante carnal: “Glória! Glória! Tenho-a para sempre!” (*ibidem*).

### 3.4. *Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água: “A Orgia do Fogo”*

Vitorino Bragança e Inácio de Gouveia apresentam, em “Ressurreição”, dois cenários eróticos mutuamente excludentes que se reúnem num só em *A Confissão de Lúcio*. Por um lado, Vitorino tem sonhos lúbricos com um imaginário associado ao fogo<sup>112</sup>, em que dançarinas são sadicamente lançadas às chamas – “Obedientes, em roxa humilhação, elas corriam para as chamas, friccionando os sexos” (1915b: 619). Por outro, Inácio alucina com imagens sensuais relacionadas com a água – “Imaginara, ao contrário, beijos de água, carícias de espuma, seios de jaspe assomando à tona do mar, corpos nus em praias desertas – princesas banhando-se sem véus, esquivas, por lagos de cristal” (*ibidem*). A reunião destes universos opostos consuma-se n’ “A Orgia do Fogo”, considerada por Fernando Cabral Martins, na estrutura da novela *A Confissão de Lúcio*, como uma “sequência estranha ao conjunto, longa e quase autónoma” (1997: 227).

“A Orgia do Fogo” compõe-se, essencialmente, pela festa de inauguração do palácio da Avenida do Bosque de Bolonha, onde se instalou a “americana fulva”. As suas salas fazem lembrar as “dum opulento, fantástico teatro” (1914b: 309) e o serão que se desenrola pela noite fora é igualmente digno dos palcos parisienses. Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro e Gervásio Vila-Nova assistem ao espetáculo da americana, culminar das suas “ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo

---

<sup>112</sup> Ver artigo de Noemi Elisa Aderaldo – “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro” (1978) – e o ensaio de Clara Rocha – “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo” (1990).

se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro” (310-11). Deste modo, a fusão dos sonhos de Vitorino e Inácio é condensada num sumptuoso espetáculo em que, arrebatadoramente, os imaginários do fogo e da água se conjugam em perfeita simbiose na atuação da excêntrica “mulher fulva”:

E, outra vez desvendada – esbraseada e feroz, saltava agora por entre labaredas, rasgando-as: emaranhando, *possuindo*, todo o fogo bêbado que a cingia.

Mas finalmente, saciada após estranhas epilepsias, num salto prodigioso, como um meteoro – um ruivo meteoro – ela veio tombar no lago que mil lâmpadas ocultas esbatiam de azul cendrado.

Então foi a apoteose:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor...

... Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em oiro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também (315).

Há semelhanças notáveis entre algumas descrições dos espetáculos de Maud Allan e o universo fantástico<sup>113</sup> proposto por Mário de Sá-Carneiro, apesar de não haver uma identificação total entre ambos. Nos panfletos distribuídos em Londres lia-se: “The desire that flames from her lips and bursts in hot flames from her scarlet mouth infects the air with the madness of passion” (Anónimo *apud* Cherniavsky 1991: 162). Já a descrição feita por um jornalista do *Labour Leader* de 26 de junho de 1908 permite associar os movimentos de Maud Allan à oscilação da água:

Suddenly she glides forward, the dance begins. Her hands move like the weeds swaying to and fro in gently moving water; her arms remind one of the gleaming crest of an idly undulating wave; her body is tortured into inconceivable postures. One moment she is vampire, softly lulling her victim to sleep with rhythmical movements of body and piercing eyes holding him spellbound; next she is lynx, crouched to spring. Always the fascination is animal-like and carnal (Anónimo *apud* Cherniavsky 1991: 165).

Da mesma forma, Sá-Carneiro escreve: “passos silenciosos, húmidos, frios de cristal; o marulhar da sua carne ondeando (...) todo o horizonte difuso que o seu rodopiar suscitava, nevoadamente” (1914b: 314). De facto, Sá-Carneiro já tinha realizado em “Bailado” a associação dos gestos da bailarina à água: “Ruído brusco de silêncio... / – O

---

<sup>113</sup> Para uma leitura de *A Confissão de Lúcio* como uma narrativa “fantástica” ver o artigo de Lino Machado: “O fantástico em ‘A Confissão de Lúcio’” (1990).

horizonte é Forma que rocia... / Puseram na minha febre compressas de madrugada... / Água fria! Água fria!” (1915b: 513). Numa carta a Fernando Pessoa, explica: “«Água fria! Água fria!» (e as compressas) agrada-me porque é para dar a sensação da frescura e bem-estar e aroma que se desprende dos 1.<sup>os</sup> passos” (1913f: 71). A mesma imagem encontra-se ainda no poema “A Inegalável”: “Os teus espasmos de seda... / – Água fria e clara numa noite azul, / Água, devia ser o teu amor por mim” (1915a: 79-80). Apesar de a água evocar transparência, frescura e vitalidade, a americana argumenta que tanto o fogo quanto a água (e também a luz elétrica) provocam nela uma “verdadeira excitação sexual”: “Pois nunca atentaram na estranha voluptuosidade do fogo, na perversidade esguia da água, nos requintes viciosos da luz?” (1914b: 304).

É no seguimento destas ideias que, numa conversa com Lúcio e Gervásio, a americana expõe a sua teoria de que “a voluptuosidade é uma arte” e faz a defesa da volúpia e da luxúria em termos algo semelhantes aos que a bailarina, pintora e escritora francesa Valentine de Saint-Point<sup>114</sup> utiliza no seu *Manifeste Futuriste de la Luxure*<sup>115</sup>, divulgado a 11 de janeiro de 1913. Para Valentine de Saint-Point, a luxúria, ao invés de ser um pecado mortal, “é uma força” que estimula as energias vitais e incita à vitória (1913a: 38-9). No seu manifesto, a artista proclama: “É preciso fazer da Luxúria uma obra de arte, feita como toda a obra de arte, de instinto e de consciência” (39). Do mesmo modo, a americana fulva, em *A Confissão de Lúcio*, exalta a uso da luxúria como um instrumento ao serviço da arte: “os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos húmidos (...) Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia” (Sá-Carneiro 1914b: 304).

Para além disto, as *danses idéistes* – *La Métachorie*<sup>116</sup> – de Valentine de Saint-Point congregavam a junção de vários elementos, tornando-se num espetáculo sensorial,

---

<sup>114</sup> Acerca da sua obra e vida, consultar o estudo de Günter Berghaus – “Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)” (1993) –, o de Lucia Re – “Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo” (2003) – e o de Maria Sideri – “The meta-dance of Valentine de Saint-Point: the occult and the erotics of vibration” (2016).

<sup>115</sup> Este texto é uma continuação ou esclarecimento do *Manifeste de la Femme Futuriste*, publicado a 25 de março de 1912. O “Manifesto Futurista da Luxúria” integrou o primeiro número da revista *Portugal Futurista*, em 1917.

<sup>116</sup> O primeiro espetáculo ocorreu a 20 de dezembro de 1913 no Théâtre Léon-Poirier em Paris e intitulava-se *La Métachorie. Danses idéistes de Mme Valentine de Saint-Point*. Antes da performance, George Saillard leu o manifesto “La Métachorie” escrito pela artista e posteriormente publicado na revista *Montjoie!*. Patrizia Veroli analisa este manifesto de Saint-Point e encontra a justificação para a denominação das suas danças: “In her essay on metachoric dances she laid stress on the ‘cerebral essence’ of dance, born from spiritual experiences. Hence the term ‘métachorie’, describing a dance existing beyond and before its

como destaca o académico Günter Berghaus: “the elements of music, décor and olfactory means complemented the movements of her body (...) All her performances were enhanced by powerful and inventive lighting designs” (1993: 31). O que, mais uma vez, coincide com a descrição que Lúcio faz do espetáculo da americana: “os quadros sensuais valiam apenas como um instrumento dessa orquestra. Os outros: as luzes, os perfumes, as cores... Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma” (1914b: 314). Assim, a personagem da novela sá-carneiriana possui características que permitem a sua identificação com a dançarina Valentine de Saint-Point. No entanto, há outros traços na artista francesa que não são compatíveis com o perfil da americana – como a ocultação do rosto e do corpo e a condenação da sensualidade na dança<sup>117</sup> – e que convocam um complexo cruzamento de tendências, modas e figuras que passaram pela cena parisiense no início do século<sup>118</sup>.

Maud Allan permite acrescentar os ingredientes que faltam em Valentine de Saint-Point, nomeadamente a interpretação erótica e a nudez do corpo. Estes aspetos são característicos da figura de Salomé, plasmada nos retratos pictóricos e literários de inúmeros artistas do século XIX. O sucesso do espetáculo *Die Vision Salome* deveu-se à exibição despudorada do corpo feminino<sup>119</sup>. A competição entre as várias dançarinas que evocavam a sobrinha do tetrarca da Judeia, nas capitais europeias, levava-as a usar cada

---

realization in performance” (2000: 427). Já Günter Berghaus aponta que as danças, apesar de serem acompanhadas pela leitura dos seus poemas, não pretendiam ser uma ilustração do texto: “Saint-Point’s Metachoric Dances were conceived as *danses idéistes* and sought to translate her poetry into the physical language and the moving body. They were not meant to illustrate the sensual appeal of music or the psychology of characters, but to integrate, in a total work of art, the forces of mind and heart, intellect and emotion” (1993: 31). Era essa, aliás, a ideia da bailarina: “Si, voulant créer une danse vraiment essentielle, j’ai exprimé l’esprit général, et non les détails formels et sentimentaux de mes poèmes, par une stylisation géométrique” (Saint-Point 1913b: 7).

<sup>117</sup> F. T. Marinetti elogia no manifesto “La danza futurista” as danças de Valentine de Saint-Point pela exactidão geométrica das suas poses e pela forma como os seus movimentos eram depurados de qualquer sensualidade. Mas, por outro lado, critica o facto de não transparecer nenhuma emoção na sua dança e de esta ser apenas uma sequência árida de movimentos: “Valentine de Saint-Point concepi una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sensuale. La sua *metachorie* è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie passatiste che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate ma statiche, aride fredde e senza emozione (...) La sensibilità di queste danze risulta monotona limitata elementare e tediosamente avvolta nella vecchia atmosfera assurda delle mitologie paurose che oggi non significano più nulla. Geometria fredda di pose che non hanno nulla a che fare con la grande sensibilità dinamica simultanea della vita moderna” (1917: 1).

<sup>118</sup> Fernando Curopos no artigo “Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse” (2012) estabelece uma relação entre a obra sá-carneiriana, bailarinas ilustres e senhoras influentes da época em Paris (Valentine de Saint-Point, Loïe Fuller, Ida Rubinstein, Mata Hari, Eva Palmer, Colette Willy, Natalie Barney, Renée Vivien, Gertrude Stein, Alice Babette Toklas e Marquise de Belbeuf).

<sup>119</sup> Um crítico do jornal *Illustriertes Wiener Extrablatt* nota que Maud Allan é a dançarina menos vestida da época: “Miss Allan is no doubt the least dressed dancer of our time – and seeing such a slender body glide by wrapped in veils, and moving beneath veils, one might deplore the lack of aesthetic cultivation of the nude” (Anónimo *apud* Bentley 2002: 58).



vez menos véus e a revelar mais ousadamente o corpo. No jornal *Illustriertes Wiener Extrablatt*, um crítico descreve o traje de Maud Allan da seguinte forma: “nothing but a string of beads, a spider’s web of veils draped around her perfectly shaped legs” (Anónimo *apud* Schweitzer 2014: 37). E um jornalista do periódico húngaro *Uj Idök* enfatiza ainda mais a nudez da dançarina: “extremely scanty; either a yard of transparent veil or some jewelry” (*ibidem*).

Na verdade, a indumentária de Maud Allan era composta por um *soutien-gorge*, adornado com pérolas e pedras preciosas (falsas), e por uma saia de tecido leve e transparente com um cinto que lhe cobria a zona púbica e era enfeitado da mesma forma; para além disto, Maud usava nos pulsos e nos tornozelos pesadas pulseiras e cobria o dorso nu com colares de pérolas e outras jóias (Bentley 2002: 62; Schweitzer 2014: 36). De forma semelhante<sup>120</sup> se vestem as dançarinas d’ “A Orgia do Fogo”: “os seios livres, oscilantes. Ténues gazes rasgadas lhes pendiam das cinturas. Nos ventres, entre as blusas e as gazes, havia um intervalo – um cinto de carne nua (...) Jóias fantásticas nas mãos; e os pés descalços, constelados” (1914b: 312-14).

Na verdade, as múltiplas danças de Salomé serviram, sobretudo, como modo de expor a nudez feminina em palco; no dizer de Gabriele Brandstetter: “The influence of Salome’s dances, hence, resided mainly (...) on its function as a symbol for a way of presenting the naked female body in theater: almost all reviews of Salome performances were dominated by discussions of how the body was revealed and concealed” (1995: 196). Maud Allan, a mais conhecida de todas as “Salomé”, conseguiu destacar-se porque, efetivamente, apresentou um modelo interpretativo para a figura de bailarina sedutora, diverso do de Wilde que, desde a sua criação, era o protótipo de eleição (191). Em *My Life and Dancing*, Maud Allan explica que concebeu a personagem em consonância com o relato de S. Marcos. Para a bailarina canadiana, Salomé é uma jovem que cumpre ordens: dança para o padrasto e pede a cabeça de João Baptista para a mãe. Ainda assim, a sua interpretação difere da do Evangelho ao propor a rebelião de Salomé contra a mãe; com o episódio da execução do profeta, Salomé torna-se numa mulher: “What passes in those few moments through this excited, half-terror-stricken, half-stubborn brain makes of little Salomé a woman!” (Allan 1908: 127).

---

<sup>120</sup> Na *Ilustração Portuguesa* de 28 de julho de 1913 o vestuário das bailadeiras é descrito da seguinte forma: “as suas vestes são das mais ricas sedas, as jóias fulguram nos seus colos, nos seus braços, nas suas pernas torneadas (...) todas elas são ornamentos estranhos e cintilantes (...) tilintam as pulseiras e rosquilhas preciosas; os seus pés nus saltitam com o ruído metálico das manilhas que se enroscam acima dos tornozelos” (Anónimo 1913: 109-10).

Desta forma, o que torna original a performance de Maud Allan – para além da intensidade dos seus gestos, da expressão dramática da sua dança, da inovação dos movimentos e da sensualidade do seu corpo desvelado – é o facto de contar a história através dum sonho em que Salomé revive toda a cena que a traumatizou e a fez crescer, despertando nela desejos carnis:

Suddenly a wild desire takes possession of her (...) Salomé feels a strange longing, compelling her once more to hold in her hands this awful reward of her obedience, and slowly, very slowly, and with ecstasy mingled with dread, she seems to grasp the vision of her prize and lay it on the floor before her. (...) In the mad whirl of childish joy she is drawn again to dance – dance around this strange silent presence (...) Now, instead of wanting to conquer, she wants to be conquered, craving the spiritual guidance of the man whose wraith is before her; but it remains silent! Crazed by the rigid stillness, Salomé, seeking an understanding, and knowing not how to obtain it, presses her warm, vibrating lips to the cold lifeless one of the Baptist (126-7).

Esta versão, depurada do amor pecaminoso de Wilde, mostra por outro lado o crescimento físico e espiritual de uma adolescente, a passagem da fase infantil em que se obedece às ordens dos pais, para lhes agradar, ao momento em que a descoberta e a satisfação do “eu” são a principal busca. Mas tudo isto é revelado a partir de uma visão, um sonho ou a rememoração de um acontecimento; nas palavras de Gabriele Brandstetter: “the central motif of the Salome interpretation is (...) a shift in perspective by a girl fleeing into an inner realm of imagination at the sight of the decapitated John” (1995: 192). Esta fuga através do sonho lembra de alguma maneira a percepção de Lúcio acerca da grande *soirée* da Americana: “O ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despertar; e como se chegássemos dum sonho que os três houvéssemos sonhado – olhamo-nos inquietos, num espanto mudo” (1914b: 315). O mesmo dirá Ricardo de Loureiro: “o poeta concluiu que tudo aquilo, mais lhe parecia hoje uma visão de onanista genial que a simples realidade” (316).

Na versão de Maud Allan, Salomé, após a trágica e horrenda morte do profeta, vai sozinha para o seu quarto e tem uma visão onde dança euforicamente para a cabeça inanimada, desejando que os olhos de João Baptista a observem, ansiando por que ele desperte e a conforte. Nada disto sucede e a jovem princesa, angustiada, sente um desejo que nunca antes experimentou; então, beija aqueles lábios já frios e exangues (Allan 1908: 125-7). Maud Allan elabora assim a sua versão da história e concentra a ação no momento posterior à morte do profeta, fazendo com que a dança seja considerada uma visão ou um

sonho apenas, produzido pela própria Salomé transtornada: “Drawn by an irresistible force, Salomé in a dream descends the marbles steps leading from the bronze door she has just flung to (...) She lives again the awful moments of joy and of horror which she has just passed through” (Allan 1908: 125).

Não só Maud Allan realiza o seu espetáculo a partir de uma visão, como produz nos espectadores a sensação de assistirem a algo da ordem do onírico. Arthur Bingham Walkley escreve no *Times Literary Supplement*: “This *Vision of Salome* has not only made her famous, but has so haunting a fascination that (...) many people cannot keep away from it and return to the Palace to see it night after night. For many of us in this world will go anywhere in search of dreams” (*apud* Medd 2012: 46). Apesar de a exibição da bailarina canadiana possuir uma forte carga erótica, muitas críticas enfatizam a capacidade da dança de transportar o público para uma dimensão metafísica: “she does not impress you as being a woman without clothes on. She impresses you as risen above clothes. She seems to have cast off all base material things—including clothes. She impresses you as being clothed in her aura – and her hadeisacality” (Carr *apud* Doran 2014: 257). Nestas resenhas, o corpo da dançarina é o meio através do qual o espectador acede à transcendência e, por isso, há uma identificação da bailarina com uma figura casta e pura. Neste sentido, Emma Doran salienta que nos textos acerca de Maud Allan há uma evidente rasura do erotismo:

The process of describing the dancing body often involved a removal of desire in which femininity was recast as “natural,” and sublimated. This negation of desire is particularly apparent in some reviews of Allan’s performances of *Salomé* (...) in which it was common for critics to either chastise or espouse Allan’s chasteness on the basis that her dance transcends eroticism (2014: 76).

Henry Carr, do *Los Angeles Times*, enfatiza a qualidade criativa da dança, eliminando o corpo da bailarina: “Her dance is not a dance of bare legs and wonderful arms that undulate like snakes, or a lithe, slim, bare, young body; her dance is a dance of creative imagination, of sinuous dreams made tangible” (*apud* Doran 2014: 257). E compara a sensação provocada pela dança de Maud ao efeito de estupefacientes:

One of my sportive, literary friends told me excitedly that her weird, beautiful, horrible Peter Gynt Suite is like the distorted dreams that come with the fumes of absinthe. He said you could see Maud Allan dance the Peter Gynt Suite and reel with all the intoxicated, unearthly, chaotic sensations of opium (*ibidem*).

De facto, também n' "A Orgia do Fogo" há uma tentativa de espiritualizar a sessão da americana fulva, após esta ter sido descrita de modo erótico e escandaloso. Lúcio sublinha, a meio do espetáculo, que todas as maravilhas "incríveis de perversidade", "nos não excitavam fisicamente em desejos lúbricos e bestiais; antes numa ânsia d'alma, esbraseada e, ao mesmo tempo, suave: extraordinária, deliciosa" (1914b: 313). Assim, no dizer de Pedro Eiras, há a "irrupção de um espiritualismo puritano" (2011: 154) perante as atuações extasiadas e luxuriosas das dançarinas nuas, o que permite ao narrador afirmar: "Éramos todos alma" (314). Deste modo, Mário de Sá-Carneiro encontra na dança um veículo para aceder a um estágio de transcendência; funcionando esta como um narcótico "mais raro e penetrante" que o ópio, talvez feito da mesma substância intoxicante que a performance de Maud Allan. Assim dirá em "Álcool":

Que droga foi a que inoculei?  
Ópio d'inferno em vez de paraíso?...  
Que sortilégio a mim próprio lancei?  
Como é que em dor genial eu me eterizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,  
Foi álcool mais raro e penetrante:  
É só de mim que eu ando delirante –  
Manhã tão forte que me anoiteceu (1914a: 20-1).

## Conclusão

A dança em Mário de Sá-Carneiro parece ser, muitas vezes, um ato erótico que procura seduzir o espectador, transportando-o a um universo fantástico de cores, luzes, múltiplas sensações, êxtases e magia. De facto, o autor de *Dispersão* almejava ser capaz de deslumbrar o leitor com a sua obra:

debruço-me então perdido sobre as minhas páginas impressas (...) a ver se na verdade fascinariam pelos seus labores coloridos a criança febril que as folheasse: como eu horas esquecidas aos 9 anos passava lendo e relendo o *Gil Brás de Santilhana: porque a edição era ilustrada com litografias multicolores...* Certo céu azul duma delas, juro-lhe que nunca o esqueci (1915e: 73-4).

Desta forma, a dança pode considerar-se um foco de fascínio e de experimentação. Há também casos em que a dança surge associada a instintos perversos e aí, numa mescla de loucura e destrambelhamento dos sentidos, engendra, como diria Sade, comportamentos libertinos. Salomé, símbolo dessa dança levada ao extremo do erotismo, é a figura da dançarina como *femme fatale* que invade os textos de Sá-Carneiro. O “halo de morte” (Bataille 1957: 22) que paira sobre a obra do poeta de *Orpheu* resulta, muitas vezes, de um extravasamento de sensações despoletadas pela dança. Dança, paixão e morte – eis a tríade que sustenta grande parte da obra sá-carneiriana. No entanto, considerar a personagem de Salomé como o epicentro da interpretação da dança na poesia e na prosa sá-carneiriana é redutor. Na verdade, é possível encontrar outras relações entre o texto do poeta modernista e as performances do início do século XX.

A americana Loïe Fuller, “La Fée Électricité”, que encantou o mundo com o manuseamento de tecidos, conjugado com efeitos fantásticos de luzes e cores, é um exemplo de um possível diálogo interartístico. Ler as descrições dos espetáculos de Fuller ou ver o pequeno filme realizado pelos irmãos Lumière em 1896 permite encarar o texto sá-carneiriano de outra forma, pois realça uma dimensão performativa que completa o imaginário criado por Sá-Carneiro. Todas as descrições de ambientes luminosos e coloridos, todas as sinestésias que cruzam perceções sensoriais ganham maior importância quando vistas, não como meras hipérboles literárias, mas sim como uma

realidade efetiva que outrora foi visível nos palcos de Paris e do mundo. O texto poético, ao ser lido com a imagem dos movimentos da bailarina em mente e com a compreensão do seu trabalho luminotécnico e artístico, ganha uma interpretação mais abrangente e viabiliza a integração do escritor português no contexto da experimentação artística do panorama europeu.

A canadiana Maud Allan, por outro lado, permite a identificação da dançarina sá-carneiriana com a personagem bíblica Salomé, convertida em mito literário. Esta é uma figura recorrente na prosa e nos poemas do colaborador de *Orpheu* e aparece sob a forma da “bailadeira astral” (1915a: 62), da “Salomé asiática” (1937: 61), da “Princesa nua” (74), entre outras representações. A Salomé apresentada por Allan no espetáculo *Die Vision Salome* possui inúmeras semelhanças com a dançarina que se intromete nas novelas de *Céu em Fogo*, que protagoniza um episódio de luxúria exacerbada em *A Confissão de Lúcio* ou que, simplesmente, enfeitiça o sujeito poético. A “dança dos sete véus”, idealizada por omissão em Oscar Wilde, é concretizada na performance da bailarina canadiana, onde adquire contornos eróticos, embora mascarados com uma aura de transcendência e pureza. O autor de *Dispersão* reutiliza esta imagem da mulher e molda-a ao seu universo saturado de erotismo e transgressão, sedento de delírios extasiados, perversidades viciosas e estrebuchamentos bestiais. Ainda assim, há uma espiritualização da carne em ouro (1914b: 311), um apelo à sensualização da alma e não somente do corpo.

Apesar disto, não há qualquer prova que Sá-Carneiro tenha assistido a um único espetáculo de Loïe Fuller ou, ainda mais improvável, de Maud Allan. Todavia, o escritor estava em Paris, frequentava os teatros e lia as revistas, por isso, mesmo que não tenha assistido a nenhum dos espetáculos das artistas referidas, é possível que tenha sido indiretamente influenciado por elas, nem que seja a partir de imitadoras das suas danças.

Em *Literature, Modernism, and Dance*, Susan Jones chama a atenção para as relações entre dança e literatura durante o período modernista, e salienta: “An unprecedented dialogue took place (...) based on a common aesthetics stimulated by contemporary discussions of the body and gender, language, formal experimentations, primitivism, anthropology and modern technologies” (2013: 10). Por um lado, a dança foi buscar inspiração a temas literários – como é o caso do mito de Salomé –; por outro, influenciou os escritores através da modulação da luz elétrica, da projeção de imagens orgânicas e biológicas, da profusão de cores usadas nos cenários, da aspersão de perfumes nas salas de espetáculos, na recriação geométrica de certos movimentos, na fluidez

adotada pelo corpo e na invenção de efeitos especiais dando a ilusão de magia. A materialização de certos *topoi* literários em coreografias de forte pendor experimental permitiu a visualização criativa de universos somente sonhados. Para além disto, as inovações literárias advindas do modernismo coincidiram com a revolução na dança, que destronou o *ballet* clássico e abriu novos horizontes àquilo que uma bailarina podia executar em palco. Não é, portanto, surpreendente que em Mário de Sá-Carneiro, uma das principais figuras do modernismo português, se encontrem traços vincados deste diálogo com a dança.

Não se pode com isto dizer que alguns textos de Mário de Sá-Carneiro (ou partes deles) sejam écfrases de danças a que o escritor tenha assistido, no sentido de fixarem por escrito um registo visual naturalmente efémero. Na verdade, na ausência de dados factuais e de referentes precisos que identifiquem uma figura ou uma coreografia em concreto, é necessário reconhecer que a obra literária de Sá-Carneiro se funda na criação de um universo poético próprio e original. Encontra-se nas palavras de Gastão Cruz a formulação perfeita desta ideia:

não há um ponto de partida para o poema, a não ser dentro da própria linguagem (...)

Por isso, é irrelevante que o poema seja *sobre* um acontecimento, um quadro, um filme, uma paisagem (...) Ele nunca será sobre nada disso, será sempre sobre um outro mundo, criado pelo poeta, o seu mundo, que se identifica com a sua linguagem (2008: 10).

Ainda assim, é nas palavras de Sá-Carneiro que se pode encontrar a formulação para a sua conceção do processo da escrita e das peculiaridades daquele que exerce essa atividade: “É curiosa esta função do cérebro-escritor. De tudo quanto em si descobre e pensa faz novelas ou poesias (...) Tudo – cenários, pensamentos, dores, alegrias – se lhe transforma em matéria de arte!” (1913c: 32). Desta forma, volta-se ao “Certo céu azul” das litografias “multicolores” que ilustravam a *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1915e: 73-4) e, talvez assim se possa perceber a origem e o significado da cor “azul” – “O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza” (1914a: 15) – para o poeta de *Dispersão*:

Um pouco mais de sol – e fora brasa,

Um pouco mais de azul – e fora além.

Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...

Se ao menos eu permanecesse aquém... (29).

# Bibliografia

## 1. Ativa

SÁ-CARNEIRO, Mário de

- 1912 *Princípio*; ed. ut.: in Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010: 143-292.
- 1913a “O teatro-arte. (Apontamentos para uma crónica)”; ed. ut.: *ibidem*: 640-6.
- 1913b “Lettres à l’inconnue”; ed. ut.: “Cartas à desconhecida”, in *Primeiros Contos*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998: 207-12.
- 1913c “Paris 21 Janeiro 1913”; ed. ut.: *Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. Teresa Sobral Cunha, vol. I, Lisboa, Relógio d’Água, 2003: 29-38.
- 1913d “Paris – Fevereiro de 1913 dia 26”; ed. ut.: *ibidem*: 45-55.
- 1913e “Paris – Março de 1913 dia 10”; ed. ut.: *ibidem*: 57-64.
- 1913f “Paris, 25 Março 1913”; ed. ut.: *ibidem*: 65-72.
- 1913g “Paris – Março de 1913 dia 29”; ed. ut.: *ibidem*: 72-8.
- 1913h “Paris – Abril de 1913 dia 21”; ed. ut.: *ibidem*: 81-7.
- 1913i “Paris – Maio de 1913 dia 4”; ed. ut.: *ibidem*: 94-7.
- 1913j “Paris – Maio de 1913 dia 6”; ed. ut.: *ibidem*: 99-105.
- 1913k “Paris – Maio de 1913 dia 10”; ed. ut.: *ibidem*: 106-14.
- 1913l “Paris 21.VI.1913”; ed. ut.: *ibidem*: 132.
- 1914a *Dispersão*; ed. ut.: in Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010: 13-38.
- 1914b *A Confissão de Lúcio*; ed. ut.: *ibidem*: 293-390.
- 1914c “Paris, 30 Junho 1914”; ed. ut.: *Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. Teresa Sobral Cunha, vol. I, Lisboa, Relógio d’Água, 2003: 155-9.
- 1915a “Para os ‘Indícios de Ouro’”; ed. ut.: *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010: 56-8, 62-71, 73, 76-7, 79-80.
- 1915b *Céu em Fogo. Oito novelas*; ed. ut.: *ibidem*: 391-636.
- 1915c “Poemas sem suporte”; ed. ut.: *ibidem*: 39-52, 81-3.
- 1915d “Paris – Agosto 1915 dia 7”; ed. ut.: *Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. Teresa Sobral Cunha, vol. II, Lisboa, Relógio d’Água, 2003: 54-7.
- 1915e “Paris – Agosto 1915 dia 24”; ed. ut.: *ibidem*: 72-5.
- 1915f “Paris – Agosto 1915 dia 30”; ed. ut.: *ibidem*: 75-7.
- 1916a “Paris – Janeiro 1916 dia 13”; ed. ut.: *ibidem*: 142-4.
- 1916b “Paris – Fevereiro 1916 dia 16”; ed. ut.: *ibidem*: 155-7.
- 1937 *Indícios de Ouro*; ed. ut.: in Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010: 53-114.

## 2. Passiva

ADERALDO, Noemi Elisa

- 1978 “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, in *Revista de Letras*, vol. I, nº 2, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará: 29-56.

BACARISSE, Pamela

- 1984 *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's use of metaphor and image*, Londres, Tamesis Books Limited.



BARBAS, Helena

1992 “O silêncio da bailadeira astral: «Salomé» de Mário de Sá-Carneiro”, in *Taira. Revue du Centre de Recherche et d'Études Lusophones et Intertropicales*, nº 4, Université Stendhal – Grenoble III: 37-56, <[www.helenabarbas.net/papers/1992\\_Sa\\_Carneiro\\_Taira\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.helenabarbas.net/papers/1992_Sa_Carneiro_Taira_H_Barbas.pdf)>, acesso em 10 nov. 2015.

BASÍLIO, Rita

2003 *Mário de Sá-Carneiro. Um instante de suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval.

BERNARDES, José Augusto Cardoso

1990 “Mário de Sá-Carneiro aqueloutro”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 163-8.

CASTEX, François

1971 *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*, trad. B. Narino e F. Melro, Coimbra, Livraria Almedina.

CUROPOS, Fernando

2012 “Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse”, in *Reflexos*, nº 1, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès.

EIRAS, Pedro

2011 “Notícias do abismo: Mário de Sá-Carneiro e *A Confissão de Lúcio*”, in *Convergência Lusíada*, nº 26, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, <[www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/623.pdf](http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/623.pdf)>, acesso em 10 nov. 2015.

2016 “A metamorfose interminável: Mário de Sá-Carneiro, ‘Feminina’”, in *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, nº 9, Paris, Université Paris-Sorbonne Paris IV: 81-88, <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-8.pdf>>, acesso em 5 setembro 2016.

ESTEVEVES, Olga Maria S. Jorge da Silva Fonseca

2008 *O Erotismo como Expressão Artística na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, dissertação de mestrado em Língua e Cultura Portuguesas – Épocas Moderna e Contemporânea, apresentada à Universidade Aberta.

GALHOZ, Maria Aliete

1963 *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença.

GOMES, Fátima Inácio

2006 *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

JÚDICE, Nuno

1990 “O século XIX e o modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 54-60.

LACERDA, Alberto

1990 “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 153-155.

LANCASTRE, Maria José de

1992 *O Eu e o Outro. Para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Quetzal Editores.

LOPES, Teresa Rita

1971 “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo”, in *Colóquio Letras*, nº 4, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 18-26.

MACHADO, Lino

1990 “O fantástico em ‘A Confissão de Lúcio’”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 61-66.

MARTINS, Fernando Cabral

1997 *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.

2000a “Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções”, in *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon Publicações: 87-93.

2000b “Dispersão em Sá-Carneiro”, *ibidem*: 107-115.

NASCIMENTO, Maria Teresa Duarte de Jesus G. do

1988 *Mário de Sá-Carneiro. Da queda à ascensão, quase*, dissertação de mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PAIXÃO, Fernando

2003 *Narciso em Sacrifício. A poética de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, Ateliê Editorial.

PEREIRA, José Carlos Seabra

1990 “Rei-lua, destino dúbio. Legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 169-199.

ROCHA, Clara

1990 “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 156-162.

SAPEGA, Ellen

1990 “Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de ‘Céu em Fogo’”, in *Colóquio Letras*, nº 117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 74-79.

SILVA, Sara Margarete Pinho Necho da

2007 *Representações do Feminino na Ficção de Mário de Sá-Carneiro*, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

VASCONCELOS, Ricardo

2016 “The cubist experimentation of Mário de Sá-Carneiro”, in *Pessoa Plural. Revista de estudos pessoanos*, nº 6, Brown University, Warwick University, Universidad de Andes: 105-125, <<http://hdl.handle.net/10316.2/35295>>, acesso em 12 julho 2016.

VIEIRA, António

1997 *Metamorfose e Jogo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, &etc.

### 3. Geral

ABREU, Edward Luiz Ayres d’

2014 “Danças e contradanças: Almada Negreiros e Ruy Coelho”, in *Revista de História da Arte*, série w, nº 2: *Almada Negreiros*, Instituto de História da Arte: 112-124, <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>>, acesso em 18 abril 2016.

AGAMBEN, Giorgio

1995 *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita I*; ed. ut.: *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

ALBRIGHT, Ann Cooper

2007 *Traces of Light. Absence and presence in the work of Loïe Fuller*, Middletown, Wesleyan University Press.

- ALLAN, Maud  
1908 *My Life and Dancing*, Londres, Everett & Co., University of California Libraries.
- AMBROSIO, Nora  
1994 *Learning About Dance. An introducing to dance as an art form and entertainment*; ed. ut.: 2ª ed., Kendal / Hunt Publishing Company, Iowa, 1999.
- ANÓNIMO  
1892 “La soirée parisienne”, in *L’Echo de Paris*, nº 3113, Paris: 3.  
1904 “Loïe Fuller introduces new Radium Dance”, in *Los Angeles Herald*, nº 215, Los Angeles: 10.  
1909 “Rita Sacchetto”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 172, Lisboa: 727-8.  
1913 “As bailadeiras”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 388, Lisboa: 109-11.  
1916 “Uma festa elegante”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 528, Lisboa: 444.  
1918 “Os bailados em S. Carlos”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 638, Lisboa: 364-6.
- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane  
1993 “Scriptural woman who danced”, in *Dance as Religious Studies*; ed. ut.: Eugene, Oregão, Wipf and Stock Publishers, 2001: 95-108.
- ARROITA, Sara Lopez-Abadia  
1988 “Salomé, un mito literario finisecular: de Flaubert a Oscar Wilde”, in *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, nº 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela: 125-133, <<http://hdl.handle.net/10498/9534>>, acesso em 9 nov. 2015.
- BARBUDO, Isabel  
1992 “Prefácio”, in *Salomé – Drama em um acto*, trad. Isabel Barbudo, Lisboa, Editorial Estampa: 7-15.
- BATAILLE, Georges  
1957 *L’Érotisme*; ed. ut.: *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa, Lisboa, Edições Antígona, 1988.
- BENTLEY, Toni  
2002 *Sisters of Salome*, Londres, Yale University Press.
- BERGHAUS, Günter  
1993 “Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)”, in *Dance Research*, vol. 11, nº 2, Edimburgo, Edinburg University Press: 27-42, <<http://www.jstor.org/stable/1290682>>, acesso em 17 agosto 2016.
- BÍBLIA SAGRADA  
s/d ed. ut.: 19ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica, 1995.
- BLAND, Lucy  
2000 “Allan, Maud”, in *Lesbian Histories and Cultures*, Nova Iorque, Garland Publishing: 24-25.  
2013 *Modern Women on Trial. Sexual transgression in the age of the flapper*, Manchester, Manchester University Press.
- BOR, Joep  
2007 “Mamia, Ammani and other Bayadères: Europe’s portrayal of India’s temple dancers”, in *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s. Portrayal of the East*, Hampshire, Ashgate Publishing: 39-70.
- BRANDSTETTER, GABRIELE  
1995 *Tanz-Lektüren. Körperbilder und raumfiguren der avantgarde*; ed. ut.: *Poetics of Dance. Body, image, and space in the historical avant-gardes*, trad. Elena Polzer e Mark Franko, Nova Iorque, Oxford University Press, 2015.
- C., de A.  
1915 “A zarzuela no Teatro Politeama”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 476, Lisboa: 448.  
1917 “A beleza grega”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 476, Lisboa: 82-3.

- CADDY, Davinia  
 2005 “Variations on the dance of the seven veils”, in *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, nº 1, Cambridge University Press: 37-58, <[researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/10804/S095458670500193Xa.pdf?sequence=4](http://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/10804/S095458670500193Xa.pdf?sequence=4)>, acesso em 9 nov. 2015.
- CANSINOS-ASSENS, R.  
 1919 *Salomé en la Literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé*, Madrid, Editorial-América.
- CARTER, Alexandra  
 2008 “London, 1908: a synchronic view of dance history”, in *Dance Research*, vol. 23, nº1, Edimburgo, Edinburgh University Press: 36-50, <<http://dx.doi.org/10.3366/drs.2005.23.1.36>>, acesso em 25 julho 2016.
- CASTRO, Eugénio de  
 1896 *Salomé e Outros Poemas*; ed. ut.: 2ª ed., Coimbra, Editor F. França Amado, 1911.
- CASTRO, Maria João  
 2014 “Almada, os Ballets Russes em Lisboa”, in *Revista de História da Arte*, série w, nº 2: *Almada Negreiros*, Instituto de História da Arte: 298-312, <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>>, acesso em 18 abril 2016.
- CHAVES, Ruy  
 1912 “Os Bailados Russos”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 315, Lisboa: 297-300.
- CHERNIAVSKY, Felix  
 1991 *The Salome Dancer. The life and times of Maud Allan*, Toronto, McClelland & Stewart Inc..
- CLÜVER, Claus  
 1998 “On representation in concrete and semiotic poetry”, in *The Pictured Word. Word & image interactions 2*, Amesterdão, Editions Rodopi: 13-42.
- COELHO, Ruy; NEGREIROS, José de Almada; PACHECO, José  
 1917 “Os Bailados Russos em Lisboa”, ed. ut.: in *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1981: 1-2.
- COSTA, Mário  
 1962 *Danças e Dançarinos em Lisboa. História, figuras, usos e costumes*, Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa.
- CRUZ, Gastão  
 2008 “Os Embaixadores”, in *Relâmpago. Revista de poesia*, nº 23, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava: 72-3.
- D’ALGE, Carlos  
 1989 *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- DÉCORET-AHIHA, Anne  
 2005 “L’exotique, l’ethnique et l’authentique. Regards et discours sur les danses d’ailleurs”, in *Civilisations*, vol. 53, nº 1-2, Bruxelas, Université Libre de Bruxelles: 149-166, <<http://civilisations.revues.org/600>>, acesso em 24 agosto de 2016.
- DIERKES-THRUN, Petra  
 2011 *Salome’s Modernity. Oscar Wilde and the aesthetic of transgression*, Ann Arbor, University of Michigan.

DORAN, Emma

2014 “Feeling” in *Modern Dance Print Media: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan*, dissertação apresentada à Ryerson University e à York University, Toronto, <[digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A2788/datastream/OBJ/view](http://digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A2788/datastream/OBJ/view)>, acesso em 9 nov. 2015.

DUNCAN, Isadora

1927 *My Life*; ed. ut.: Londres, Abacus, 1988.

1928 *The Art of the Dance*, ed. ut.: ed. Sheldon Cheney, Nova Iorque, Theatre Arts Books, 1969.

FERREIRA, Sara Afonso

2014 “Almada, os Bailados Russos e o «Club das Cinco Cores»”, in *Revista de História da Arte*, série w, nº 2: *Almada Negreiros*, Instituto de História da Arte: 438-448, <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>>, acesso em 18 abril 2016.

FINE, Bernard D.; MOORE, Burness E.

1990 *Psychoanalytic Terms & Concepts*, Nova Iorque, Yale University Press.

FLAUBERT, Gustave

1877 “Hérodias”; ed. ut.: “Herodiade”, in *Três Contos*, trad. Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 1991: 91-132.

FLITCH, J. E. Crawford

1912 *Modern Dancing and Dancers*, Londres, Grant Richards Ltd..

FOWLER, W. Warde

1911 “The original meaning of the word sacer”; ed. ut.: in *Roman Essays and Interpretations*, Oxford, Oxford University Press, 1920: 15-24.

FRANÇA, José-Augusto

1974 *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*; ed. ut.: 4ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2009.

FRANKENBACH, Chantal

2015 “Dancing the redemption of french literature: Rivière, Mallarmé, and *Le Sacre du Printemps*”, in *Dance Chronicle*, vol. 38, nº 2, Oxford, Taylor & Francis Group:134-160, <<http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2015.1043799>>, acesso em 30 junho 2016.

FREUD, Sigmund

1905 *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*; ed. ut.: *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, trad. Ramiro da Fonseca, Lisboa, Livros do Brasil, 1999.

FULLER, Loïe

1896 “La Loïe talks of her art”, in *New York Times*, 1 de março, Nova Iorque.

1908 *Quinze Ans de Ma Vie*; ed. ut.: *Fifteen Years of a Dancer’s Life*, Londres, Herbert Jenkins Limited, University of California Libraries, 1913.

GARAFOLA, Lynn

1989 *Diaghilev’s Ballets Russes*; ed. ut.: Boston, Da Capo Press, 1998.

2005 *Legacies of the Twentieth-Century Dance*, Connecticut, Wesleyan University Press.

GARELICK, Rhonda K.

2007 *Electric Salome. Loïe Fuller’s performance of modernism*, New Jersey, Princeton University Press.

GAUTIER, Théophile

1838 “Les *Devadasis* dites bayadères”, in *La Presse*, 20 de agosto, Paris: s/p.

GONCOURT, Edmond; GONCOURT, Jules

1889 “Mardi 2 juillet”, in *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, tomo VIII (1889-91), Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs, 1895 : 65-7.

- GOMES, Álvaro Cardoso  
1985 *A Estética Simbolista*, São Paulo, Editora Cultrix.
- GUIMARÃES, Fernando  
1982 *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*; ed. ut.: 3ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.  
1990 *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HEFFERNAN, James A. W.  
1993 *Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*; ed. ut.: Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- HEINE, Heinrich  
1846 *Atta Troll*; ed. ut.: trad. Herman Scheffauer, Londres, Sidgwick & Jackson, 1913.
- HUYSMANS, Joris-Karl  
1884 *À Rebours*; ed. ut.: *Ao Arrepio*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Livros Cotovia, 2008.
- JÄRVINEN, Hanna  
2014 *Dancing Genius. The stardom of Vaslav Nijinsky*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan.
- JONES, SUSAN  
2013 *Literature, Modernism, and Dance*, Oxford, Oxford University Press.
- KAPPEL, Caroline J.  
2007 *Labyrinthine Depictions and Tempting Colors. The synaesthetic dances of Loïe Fuller as symbolist choreography*, dissertação de doutoramento apresentada ao College of Fine Arts of Ohio University, <[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ohiou1195707359](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ohiou1195707359)>, acesso em 3 julho 2016.
- KETTLE, Michael  
1977 *Salome's Last Veil. The libel case of the century*, Londres, Hart-Davis.
- KERMODE, Frank  
1962 "Poet and dancer before Diaghilev", ed. ut.: in *Salmagundi*, nº 33/34, Nova Iorque, Skidmore College, 1976: 23-47.
- KOLB, Alexandra  
2009 "Mata Hari's dance in the context of femininity and exoticism", in *Mandrágora - Género e Religião nas Artes*, nº 15, São Paulo, Universidade Metodista de São Paulo, <<http://dx.doi.org/10.15603/2176-0985/mandragora.v15n15p58-67>>, acesso em 24 agosto 2016.
- KORITZ, Amy  
1994 "Dancing the orient for England: Maud Allan's 'The Vision of Salome'", in *Theatre Journal*, nº 46, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 63-78.
- KRIEGER, Murray  
2007 "Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto", in *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras: 133-163.
- LINDBERG, Jessica  
2003 *Reconstructing, Labanotating and Performing Loïe Fuller's Fire Dance*, dissertação de mestardo apresentada ao Graduate School of the Ohio State University, <[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1327948327](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1327948327)>, acesso em 3 julho 2016.
- LOUPPE, Laurence  
1997 *Poétique de la Danse Contemporaine*; ed. ut.: *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Maria José Fazenda, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- LOURENÇO, Frederico  
2014 *Estética da Dança Clássica*, Lisboa, Edições Cotovia.

MACINTOSH, Fiona

- 2010 “Dancing maenads in early twentieth-century Britain”, in *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to greek and roman dance*, Oxford, Oxford University Press: 188-208.

MALLARMÉ, Stéphane

- 1886 “Ballets”; ed. ut.: in *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1992: 303-7.  
1893 “Considérations sur l’art du ballet et la Loïe Fuller”, in *The National Observer*, 13 de maio, Londres.  
1895 “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après une indication récente”; ed. ut.: in *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 : 307-12.  
1899 “Hérodiade”; ed. ut.: “Herodiade”, in *Poesias*, trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005: 73-87.

MANNING, Susan

- 1997 “The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance”, in AA.VV., *Meaning in Motion. New cultural studies of dance*, ed. Jane Desmond, Durham, Duke University Press Books: 153-166.

MARINETTI, Filippo Tommaso

- 1913 “Il teatro di varietà. Manifesto futurista”, ed. ut.: “O music-hall. Manifesto futurista de Marinetti publicado plo DAILY-MAIL de 21 de Novembro de 1913”, in *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1981: 39-42.  
1917 “La danza futurista. Danza dello shrapnel – Danza della mitragliatrice – Danza dell’aviatore”, in *L’Italia Futurista*, n° 21, Firenze: 1-2.

MASSINE, Léonide

- 1968 *My Life in Ballet*, Londres, Macmillan.

MCCARREN, Felicia

- 1995 “The ‘symptomatic act’ circa 1900: hysteria, hypnosis, electricity, dance”, in *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 4, Chicago, The University of Chicago Press: 748-774, <<http://www.jstor.org/stable/1344066>>, acesso em 29 junho 2016.  
1998 *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford University Press.

MEDD, Jodie

- 2012 “The suggestion of lesbianism and the great war: ‘The Cult of the Clitoris’ scandal”, in *Lesbian Scandal and the Culture of Modernism*, Nova Iorque, Cambridge University Press; 27-75.

MÉNIL, Félicien de

- 1905 *Histoire de la Danse à Travers les Âges*, Paris, Alcide Picard & Kaan Éditeurs.

MOORE, Lucy

- 2013 *Nijinsky*, Londres, Profile Books.

MORÃO, Paula

- 2001 *Salomé e Outros Mitos. O feminino perverso em poetas portuguesas entre o fim-de-século e. Ensaio e antologia*, Lisboa, Edições Cosmos.

MULVEY, Laura

- 1975 “Visual pleasure and narrative cinema”; ed. ut.: in *Feminism and Film Theory*, Nova Iorque, Routledge, 1988: 57-68.  
1981 “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by *Duel in the Sun*”; ed. ut.: in *Psychoanalysis and Cinema*, Nova Iorque, Routledge, 1990: 24-35.

N., P.

- 1910 “A Bailarina Leonora”, in *Ilustração Portuguesa*, n° 251, Lisboa: 737-9.

- NEGREIROS, José de Almada  
 1913 “Rondel do Alentejo”; ed. ut.: in *Obras Completas*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985: 41-5.  
 1925 “Almada responde à carta de Ruy Coelho”, in *Diário de Lisboa*, nº 1245, Lisboa: 2.
- NIJINSKA, Bronislava  
 1981 *Early memoirs*, trad. Irina Nijinska e Jean Rawlinson, Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston.
- NIJINSKY, Romola  
 1934 *Nijinsky*; ed. ut.: *Nijinsky*, trad. Gastão Cruls, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940.
- NIJINSKY, Vaslav  
 1936 *The Diary of Vaslav Nijinsky*; ed. ut.: *Cadernos. O sentimento*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- NOBRE, Gustavo  
 1977 “José ‘Pacheko’”, in *Colóquio Artes*, nº 35, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 35-44.
- NUNES, Fernão; PAES, Domingos  
 1897 *Chronica dos Reis de Bisnaga*, ed. David Lopes, Lisboa, Imprensa Nacional.
- OSORIO, Paulo  
 1911 “Estrellas de Paris. Régina Badet”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 292, Lisboa: 385-7.  
 1912 “Uma dansarina de génio. Isadora Duncan”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 308, Lisboa: 76-9.
- OVÍDIO  
 s/d ed. ut.: “Pigmalião”, in *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, 2010: 252-3.
- PASQUIN,  
 1913 “Dans les théâtres”, in *La Lanterne*, nº 13195, Paris: 3.
- PEARSON, Roger  
 2004 *Mallarmé and Circumstance. The translation of silence*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- PECO, Montserrat Morales  
 2008 “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispânica de finales del siglo XIX”, in *Reescrituras de los Mitos en la Literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 273-298.
- PESSOA, Fernando  
 1913 “Páginas dum diário”; ed. ut.: in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1966: 32-60.  
 1916 “Passos da cruz”; ed. ut.: in *Poesias*, 8ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1970: 35-62.
- PESSOA, Fernando / CAMPOS, Álvaro  
 1916 “[Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas]”; ed. ut.: trad. Tomás Kim, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1966:140-156.  
 1916? “18”; ed. ut.: *ibidem*: 190-2.  
 2007 “A passagem das horas”; ed. ut.: in *Poesia dos Outros Eus*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim: 291-312.
- PINTO, Manoel de Sousa  
 1912 “Loie Fuller”, ed. ut.: in *Danças e Bailados*, Lisboa, Portugália Editora, 1924: 117-133.  
 1914 *Magas e Histrões*, Lisboa, Aillaud e Bertrand.  
 1917 “Impressões dos bailados russos”, in *Atlântida*, nº 26, Lisboa: 298-303.  
 1918a “Impressões dos bailados russos”, in *Atlântida*, nº 27, Lisboa: 388-396.  
 1918b “Impressões dos bailados russos”, in *Atlântida*, nº 28, Lisboa: 484-493.



- PONSONBY, Frederick Edward Grey  
1951 *Recollection of Three Reigns*, Londres, Eyre & Spottiswoode.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie  
1995 *Dance Words*; ed. ut.: Londres e Nova Iorque, Routledge, 2016.
- R.  
1913 “Danças e dançarinas”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 372, Lisboa: 421-4.
- RANCIÈRE, Jacques  
2011 *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* ; ed. ut. : *Aisthesis. Scenes from the aesthetic regime of art*, trad. Zakir Paul, Londres, Verso, 2013.
- RAGOTIN,  
1913 “Le Rire au Théâtre”, in *Le Rire*, nº 536, Paris : s/p.
- RAPP, Linda  
2004 “Allan, Maud”, in *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*, São Francisco, Cleis Press:3-5.
- RAY, Romita  
2012 “Orientalizing the bayadère / fabricating Mata Hari”, in *Photographies*, v. 5, nº 1, Londres e Nova Iorque, Routledge: 87-111, <<http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2011.645249>>, acesso em 24 agosto 2016.
- RE, Lucia  
2003 “Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo”, in *Quaderni d'Italianistica*, vol. XXIV, nº 2, Ontário, Canadian Society for Italian Studies: 37-69, <<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/9220>>, acesso em 17 agosto 2016.
- REISS, Françoise  
1957 *La Vie de Nijinsky*; ed. ut.: *A Vida de Nijinsky*, trad. José Saramago, Lisboa, Estúdios Cor, 1958.
- REYNOLDS, Dee  
1998 “The dancer as woman: Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé”, in *Impressions of French Modernity. Art and literature in France 1850-1900*, Manchester, Manchester University Press: 155-172.
- RIBAS, Tomaz  
1959 *A Dança e o Ballet no Passado e no Presente*, Lisboa, Editora Arcádia.
- RIMBAUD, Arthur  
1871a “Voyelles”; ed. ut.: in *Oeuvres Complètes*, ed. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 2007: 53.  
1871b “Correspondance. Rimbaud à Paul Demeny (Charleville, 15 mai 1871)”; ed. ut.: *ibidem*: 249-254.
- RODENBACH, Georges  
1896 “Danseuses”, in *Le Figaro*, Paris, nº 126: 1.
- SAID, Edward W.  
1978 *Orientalism*; ed. ut: *Orientalismo*, trad. Pedro Serra, Lisboa, Livros Cotovia, 2004.
- SAINT-POINT, Valentine de  
1912 *Manifeste de la Femme Futuriste*; ed. ut.: “Manifesto of the futurist woman”, in *Futurism. An anthology*, New Haven, Yale University Press, 2009: 109-13.  
1913a *Manifeste Futuriste de la Luxure*; ed. ut.: “Manifesto futurista da luxúria”, in *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1981: 38-9.  
1913b “La Métachorie”; ed. ut.: in *Montjoie!*, nº 1-2, Paris, 1914: 5-7.

SASPORTES, José

1970 *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

1979 *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

1983 *Pensar a Dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

SCHWARTZ, Hillel

1992 “Torque: the new kinaesthetic of the twentieth century”, in *Incorporations*, Nova Iorque, Zone: 70-126.

SCHWEITZER, Marlis

2014 “‘Nothing but a string of beads’: Maud Allan’s Salomé costume as a ‘choreographic thing’”, in *Performing Objects and Theatrical Things*, Londres, Palgrave Macmillan: 36-48.

SERRA, Filomena

2013 “Almada Negreiros, a dança e os Ballets Russes”, in *Literatura e Sociedade*, nº 17, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP: 14-28, <[www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/82695/85652](http://www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/82695/85652)>, acesso em 8 nov. 2015.

2014 “Almada Negreiros: a imagem do corpo e o corpo em imagens”, in *Revista de História da Arte*, série w, nº 2: *Almada Negreiros*, Instituto de História da Arte: 152-162, <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>>, acesso em 18 abril 2016.

SIDERI, Maria

2016 “The meta-dance of Valentine de Saint-Point: the occult and the erotics of vibration”, in *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 6, Walter de Gruyter, Berlim: 437-448.

SOKOLOVA, Lydia

1960 *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*, ed. Richard Buckle, Londres, John Murray.

SOMMER, Sally

1975 “Loie Fuller”, in *The Drama Review*, vol. 19, nº 1, Nova Iorque, The MIT Press: 53-67.

SPALINK, Angenette

2010 *Loie Fuller and Modern Movement*, dissertação apresentada ao Graduate College of Bowling Green State University, <[etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=bgslu1277060256&disposition=inline](http://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgslu1277060256&disposition=inline)>, acesso em 9 nov. 2015.

STARR, Juliana

1993 “Men looking at women through art: male gaze and spectatorship in three nineteenth-century french novels”, in *Revue Frontenac*, nº 10/11, Publicações do Departamento de Línguas Estrangeiras, Universidade de Nova Orleães: 8-34, <[http://scholarworks.uno.edu/fl\\_facpubs/29/](http://scholarworks.uno.edu/fl_facpubs/29/)>, acesso em 7 agosto 2016.

STASZAK, Jean-François

2008 “Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l’Autre (XVIIIe-XXIe siècles)” ; ed. ut.: “Exotic dance, erotic dance: displaying the Other’s body from the 18th to 20th century”, in *Cairn International Edition*: 1-30, <[www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-129.htm](http://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-129.htm)>, acesso em 23 agosto 2016.

TALMONT, Georges

1913 “Aux Folies Bergère: *En Avant, Mars!* Revue-Feerie de MM. Bataille-Henri et Lucien Boyet”, in *Comoedia*, nº 1985, Paris : 1-2.

TÉRCIO, Daniel

2010 *Dançar para a República*, Alfragide, Editorial Caminho.

TRAINOR, Sebastian

2012 “Loïe Fuller’s ‘orgy of color’: modernity, eternity and the *Folies Bergère*”, in *Women in the Arts in the Belle Epoque. Essays on influential artists, writers and performers*, Londres, McFarland & Company Inc. Publishers: 97-117.

VANDERWEEES, Chris

2014 “Complicating eroticism and the male gaze: feminism and Georges Bataille’s *Story of the Eye*”, in *Studies in the 20<sup>th</sup> & 21<sup>st</sup> Century Literature*, vol. 38, nº 1, <<http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1001>>, acesso em 7 agosto 2016.

VELOZ, Frank; VELOZ, Yolanda

1938 *Tango and Rumba. The dances of today and tomorrow*, Nova Iorque, Harper & Brothers.

VEROLI, Patrizia

2000 “The futurist aesthetic and dance”, in *International Futurism in Arts and Literature*, Berlim, Walter de Gruyter: 422-448.

2009 “Loïe Fuller’s serpentine dance and futurism: electricity, technological imagination and the myth of the machine”, in *Futurism and the Technological Imagination*, Amesterdão, Rodopi: 125-148.

VICENT, Michael F.

2011 *Shifting Sands of Identity. Salome and select early twentieth-century interpretations*, dissertação de mestrado apresentada ao Graduate College of Bowling Green State University, Ohio, <[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=bgsu1292720996](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1292720996)>, acesso em 4 agosto 2016.

WILDE, Oscar

1893 *Salomé*; ed. ut: *Salomé – Drama em um acto*, trad. Isabel Barbudo, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

ZARCH, Frédéric

2000 *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la première guerre mondiale*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne.

ŽIŽEK, Slavoj

2002 *Welcome to the Desert of the Real!*; ed. ut.: *Bem-vindo ao Deserto do Real!*, trad. Carlos Correia de Oliveira, Lisboa, Relógio d’Água, 2006.

ZORNITZER, Amy

1998 “Revolutionaries of the theatrical experience: Fuller and the futurists”, in *Dance Chronicle*, vol. 21, nº 1, Oxford, Taylor & Francis Group: 93-105, <<http://www.jstor.org/stable/1568000>>, acesso em 29 junho 2016.