



MARIA LUÍSA DA SILVA GALVEZ ROUBAUD

Faculdade de Motricidade Humana

Universidade Técnica de Lisboa

ESTUDO PSICOLÓGICO DO SIMBOLISMO
NA DANÇA TEATRAL

ANÁLISE DOS BAILADOS PORTUGUESES

VERDE-GAIO

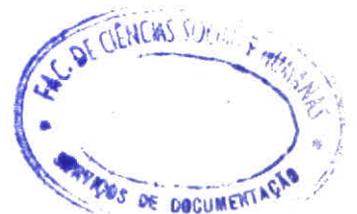
(1940-1950)

Tese de Mestrado em *Literatura e Cultura Portuguesas (Época Contemporânea)*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses.

34403

Universidade Nova de Lisboa

1991



Estudo Psicológico do Simbolismo na Dança Teatral

Análise dos Bailados Portugueses Verde Gaio (1940-1950)

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA	1
INTRODUÇÃO	2
PARTE I — Dança, Psicologia e Poder — fundamentos de um estudo psico-cultural do “Verde Gaio”	
Capítulo Primeiro — Dança e Psicologia: perspectivas de investigação	
1. — A investigação em dança	17
2. — Estudos psicológicos em dança	22
3. — Os envolvimentos psicológicos da dança teatral	30
3.1. — Psicologia e arte	31
3.2. — Psicologia do corpo	36
3.3. — Factores psicológicos da comunicação em dança	41
3.3.1. — o factor psicomotor	41
3.3.2. — o factor visual	46
3.3.3. — o factor sonoro	51
4. — A dimensão psicossocial da dança	57
Capítulo Segundo — Dança e Poder: o contexto psico-cultural do Estado Novo	
1. — Dança e poder	64
2. — O contexto psico-cultural do Estado Novo	80
2.1. — A identificação com outras ditaduras	84
2.2. — Especificidades da ditadura portuguesa	91
2.3. — O Estado Novo, Salazar e a personalidade histórica	102
3. — A necessidade da propaganda e a política cultural	117
3.1. — O Secretariado de Propaganda Nacional	121
3.2. — A acção psicossocial	132
4. — Modelos artísticos e modelos do corpo	142
4.1. — O “Verde Gaio” e a Modernidade	157

PARTE II — Análise do “Verde Gaio”

Capítulo Primeiro — Hipóteses e critérios teórico-metodológicos

- 1. - As hipóteses de trabalho 176
- 2. - Critérios teórico-metodológicos 178

Capítulo Segundo — Estudo dos factores de contexto

- 1. - As estratégias de divulgação 192
 - 1.1. - Cinema e rádio 194
 - 1.2. - Cartazes 199
 - 1.3. - Jornais e revistas 208
- 2. - O contexto imediato 216
 - 2.1. - Os locais do espectáculo 217
 - 2.2. - Análise dos programas 221
 - 2.3. - Os colaboradores 226
 - 2.4. - Análise das palavras de apresentação 230

Capítulo Terceiro — Análise das obras

- 1. - O Muro do Derrête 252
- 2. - Lenda das Amendoeiras 262
- 3. - Ribatejo 270
- 4. - Inês de Castro 278
- 5. - O Homem do Cravo na Boca 288
- 6. - A Menina Tonta 297
- 7. - D. Sebastião 304
- 8. - Imagens da Terra e do Mar 317
- 9. - Noite sem Fim 328
- 10. - Festa no Jardim 336
- 11. - Nasaré 344
- 12. - A Menina e os Fantoques 353
- 13. - Aventuras de Arlequim 359
- 14. - Balada 364
- 15. - Para Lá do Oriente 367
- 16. - Passatempo 371

Capítulo Quarto — A simbologia do “Verde Gaio” 376

CONCLUSÃO 388

FONTES E BIBLIOGRAFIA 405

ÍNDICE DAS FIGURAS 427

ANEXOS 433

NOTA PRÉVIA

No início deste itinerário gostaria de deixar expressa a minha gratidão ao Professor Doutor António Bracinha Vieira pelo seu modo tão próprio de conjugar qualidades científicas e humanas, e pela estimulante troca de ideias que me proporcionou ao longo de todo este percurso. À Professora Doutora Ana Paula Batalha, a atenção e as sugestões críticas que desde o primeiro momento me prestou e às quais tanto devo. Aos Doutores Vitória Mesquita, Vítor Pavão dos Santos, José Manuel Costa, Joana Pimentel, Avelino Soares, Alice Gouveia e Benedita Pacheca, o genuíno interesse, e os múltiplos elementos de trabalho que me facultaram, respectivamente, nos Arquivos Fotográficos do Instituto Português do Património Cultural, Museu do Teatro, Cinemateca Portuguesa, Biblioteca e Fototeca da Direcção Geral da Comunicação Social. Finalmente, aos meus pais, ao Jorge, e a todos os meus amigos e colegas que souberam manter-se presentes durante esta minha ausência.

Lúsa Roubaud

Lisboa, Abril de 1991

INTRODUÇÃO

A dança encontrou nas últimas décadas, período de aceleradas modificações em todos os domínios, o seu estatuto de arte por direito próprio. Este fenómeno prende-se, naturalmente, às transformações psicoculturais profundas, a que tem assistido ao longo deste século, a Civilização Ocidental.

Com efeito, a Modernidade trouxe consigo, uma mudança de concepções acentuada relativamente a dois factores, componentes indissociáveis da dança: a dimensão artística e a corporalidade.

A Modernidade, na sua essência, representou para as artes o fim da coerção psicológica, formal e ideológica do academismo e um tempo para todas as ousadias.

Quanto ao corpo, o apaziguamento de uma somatofobia secular, deu início a uma reconciliação entre corpo e alma, e à perspectiva de uma unidade somato-psíquica "moderna".

Na reabilitação da dança como arte maior e, sobretudo, no desenvolvimento das correntes estéticas contemporâneas, podemos ler uma síntese de todas estas importantes e profundas alterações modernas.¹

1. A dança, arte cinética e do sentido muscular, e em que agente e referente são de natureza iminentemente corporal, lembra-nos por exemplo, que a expressão artística não é apanágio dos sentidos tradicionalmente considerados superiores - a visão e a audição - e que a palavra ou o discurso racional não são detentores absolutos do processo de comunicação.

Revela-se então na dança, de forma algo subterrânea, a representação de crenças, princípios ou idealizações míticas caracterizadores de uma dada conjuntura psico-cultural.

Não é por acaso que em 1940 e em Portugal, país sem tradição nas artes coreográficas, e depois do sucesso que a modernidade dos Ballets Russes na sua passagem por Lisboa em 1917/18 suscitara em toda uma geração¹, se ensaia a criação da primeira companhia de dança portuguesa - os *Bailados Portugueses Verde Gaio*. E não deixa de ser interessante verificar que esta iniciativa, que numa primeira abordagem poderíamos apelidar de "moderna", tivesse partido de um regime que logo desde a sua implantação em 1926 se assume como uma ditadura e que, mesmo depois das transformações constitucionais de 1933, se viria a revelar altamente coercivo quanto à vida cultural e acérrimo guardião de modelos muito próprios acerca de princípios morais e económico-sociais.

Estas características de inflexibilidade, comuns a todos os regimes totalitários que ascenderam na época, estabelecem com a Modernidade uma relação curiosa porque repleta de paradoxos.

A complexidade psicológica dessa relação transpira nos modelos artísticos e corporais que esses regimes se apressaram em vigiar e querer protagonizar. A seguinte observação de J.Hanna (1979) acerca da relação entre arte e poder poder-se-ia igualmente traduzir no respeitante à relação poder/corporalidade:

1. Entusiasmo que abrangeu sobretudo o grupo futurista, no qual se integrava já António Ferro, futuro impulsor do "Verde-Gaio", e Almada Negreiros que, em 1918, se abalançaria a uma curta incursão nestas artes, como coreógrafo e bailarino.

"Totalitarian governments consistently attempt to control the arts, fearing their independent exercise. The elusiveness and ambiguity of artistic forms permit their use for politically stabilizing functions or politically inovating ones"

J.Hanna (1979, pg.143)

O reconhecimento do valor utilitário da arte e de um controlo da corporalidade, enquanto meios de veiculação simbólica de mensagens psicoculturais, levou ao incremento da formas de arte "engagé" e à definição mais ou menos explícita ou racional de uma política corporal. Essas atitudes, se por um lado parecem responder aos impulsos modernos, por outro parecem comportar a sua negação.

A dança - arte moderna e arte do corpo - condensa essas tensões contraditórias.

Centrado nesta ideia está o nosso ponto de partida. Pretendemos com este trabalho proceder a um estudo psicológico da mensagem simbólica do "Verde Gaio", da sua significação no contexto psico-cultural português, mais especificamente, no período do Estado Novo, e pensar a sua relação com a Modernidade.

De acordo com M.Descamps (1988), a Modernidade corresponderia à transição de um estágio milenar da Humanidade em que vigorava um tipo de pensamento que ignora o processo ternário da resolução de contrários. Equivaleria ao início da cessação de um pensamento dualista que se processa através do permanente estabelecimento de oposições, e ao advento de um pensamento complementarista, no qual, através do confronto entre pares de opostos, se realiza um equilíbrio.

Esta grande alteração Moderna de mentalidades, exprimir-se-ia numa reconciliação do homem com a sua natureza e com as suas próprias contradições.

Mas esta mudança que, observando a ontogénese da Cultura de um ponto de vista psicológico, podemos interpretá-la como progressiva, transporta consigo conteúdos residuais do pensamento clivado e dualista antecedente, herdeiro de um ideário Maniqueísta amplificado sobre uma cultura alicerçada no cristianismo. E a crêr num ponto de vista psicanalítico, será essa uma característica intrínseca ao funcionamento humano, individual ou colectivo, que tende a acentuar-se em situações de crise.

Assim, todas as transformações modernas - e não esquecendo o seu enraizamento na nova ordem sócio-económica pós-industrial - no seu progresso, momentos de críticos e contradições, transportariam consigo esse paradoxo.¹

Portanto, a influência da Modernidade sobre a liberalização das condutas corporais ou artísticas, projectará, também sobre elas, uma série de ambiguidades, sendo algumas óbvias, outras dissimuladas.

Nesse sentido, e de acordo com D.Brenton (1990), é possível reconhecer nas transformações Modernas uma permanência metamorfoseada de certos mecanismos do funcionamento dualista antecedente.

Se autonomização e elevação do estatuto da dança como arte, que parece ser um facto "moderno", se realiza no vértice das novas atitudes face à arte e ao corpo, e como assinala P.Bourcier (1989), se tornou num "meio de libertação do espírito e do corpo, através do próprio corpo", há que sublinhar que na dança se condensam, e por isso se potenciam, as significações, paradoxos e conflitos psico-culturais intrínsecos a toda a conduta artística e corporal.

1. Nessa perspectiva, a inflação totalitária da 1ª parte de século, poderia ser interpretada como uma crise do crescimento moderno ocidental, o que, numa linguagem psicodinâmica, poderia equivaler ao processo regressivo que, com frequência, antecede a remissão da sintomatologia de carácter primário.

"In a dance performance, we may not see the underlying universal and cultural structures and processes but merely their evidence.

(...)

(Dance performance) may mirror what is in life, either as a validation or as a critique. Alternatively, dance may suggest what might be, through reversing usual actions, mocking the status quo, or presenting innovation. Whichever way, social dominance patterns in the broader society usually appear in the production of dance as well as the images of performance."

J.Hanna (1988a, pg.16; sublinhados nossos)

Estas considerações parecem indiciar que um estudo teórico-analítico da dança poderá resultar num meio extremamente fértil e inovador para uma análise de fenómenos sócio-culturais e da psicologia colectiva.

Pelas suas características, a dança, tal como o corpo e a arte, constitui um campo de abordagem que atrai entrecruzamentos disciplinares.

No entanto, por ser recente a implantação do seu estatuto artístico e por só nas últimas décadas o desenvolvimento das técnicas de registo lhe ter retirado o carácter de acontecimento efémero, a dança tem originado poucos trabalhos de investigação.

E, apesar das ressonâncias psico-culturais profundas que transporta, só recentemente começou a despertar a atenção dos psicólogos, também eles protagonistas de uma área disciplinar ainda jovem. Mas, como afirmaram W.Croizer e J.Chapman (1984), tanto as artes como o seu estudo psicológico têm algo a dizer sobre fenómenos mais amplos da sociedade.

Uma recensão da literatura especializada, denota um incremento, embora um tanto disperso de trabalhos de cariz psicológico sobre dança. Esse facto, como assinala M.Descamps (1986, 1988, 1989), é concomitante ao interesse novo pela psicologia do corpo e, de forma geral, pela teoria da arte. Mas esta aproximação entre psicologia e dança relaciona-se ainda com a valori-

zação crescente dos conhecimentos em psicologia social e colectiva, decorrente, como sublinha S.Moscovici (1981), da acentuação progressiva dos fenómenos de massificação.

Este conjunto de questões conduziu-nos à formulação deste projecto. Situamos o nosso intuito de proceder a uma análise psicológica da dança, na confluência do estudo dos fenómenos corporais, artísticos e colectivos - e é na dança teatral¹ que se encontra a reunião dessas três vertentes.

Na persecução do nosso objectivo - perspectivar a dança teatral como uma forma de transmissão subliminar de modelos, mitos e valores referentes ao contexto psico-cultural em que enraizam - seleccionámos um período da História e da Cultura Portuguesa, particularmente interessante do ponto de vista da psicologia colectiva e uma manifestação artística do corpo que lhe está intimamente associada. Respectivamente, a ascensão, em plena Modernidade, do Estado Novo, e um dos produtos da sua estratégia psicossocial de implantação - os Bailados Portugueses Verde-Gaio.

Com efeito, foi o reconhecimento do alcance psicossocial que comportava a definição de uma política artística e cultural, enquanto representação simbólica de uma ideologia, estratégia de legitimização do poder e de modelação das mentalidades, uma das razões que levou o regime a criar em 1933 o

1. Utilizamos o termo dança teatral, tal com foi definido por J.Hanna (1988a, pg 33-35): "Theater dance includes forms of dance that require specialized training and are presented onstage for an audience. Thus, ballet, modern (...), postmodern (...), jazz, tap, and Broadway musicals. Theater dance has limited audience participation; the spectator is distanced from the dancer." A autora distingue este género de dança, da sua forma ritual, étnica/folclórica, social, de "manutenção" (exercise dance) e terapêutica.

Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.)¹. Fruto de toda esta atmosfera e da dinâmica ascensional caracterizaria o percurso do Estado Novo na década 30/40, formar-se-á em 1940 sob os auspícios de António Ferro e do S.P.N., a companhia de dança.

Com este estímulo às "artes oficiais" e obras públicas pretendia-se, supostamente, ilustrar a componente moderna do regime. Mas esta estética oficial expressava predominantemente, e como assinalam M.Calado (1981) e A.Portela (1987), versões visualizadas das contradições moderno-conservadoras que, sobretudo no seu período inicial, definiram a imagem do Estado Novo.²

Também são identificáveis indícios, dissimulados sob valores de inspiração moralista e nacionalista, do exercício de uma política corporal. Imbuída de crenças associadas à ideia da "raça", esta política divulgava, inundada de idealizações, a grandeza de um povo, acreditado como eleito por designios divinos para o cumprimento de um destino imperial de vocação missionário-evangelizadora.

Deste processo, resultavam ficções relativas a supostas características exemplares da raça e da nação, símbolos de uma elevação interior que se contrapunha a um mundo exterior, apresentado como submerso no caos e na escuridão espiritual. Estas mistificações, encontravam a sua expressão de índole corporal, em concepções utópicas sobre a pureza e castidade da "família

1. O S.P.N., seria convertido em 1945, através de uma operação de maquilhagem e na sequência da decadência geral dos fascismos europeus, em Secretariado Nacional da Informação - S.N.I.

Quanto ao propósito de controle da vida artístico-cultural, é sintomático o facto de os serviços de censura, criados em 1933, serem integrados no S.P.N. em 1944.

2. "(...)a ordem sempre foi o verdadeiro clima da beleza", diria, em 1932, Salazar (cit.in M.Calado, 1981a, pg.31) a A.Ferro, director daquele organismo entre 1933 e 1950

portuguesa”, imaginada como viveiro dos bons princípios e dos bons costumes, e no enaltecimento de todo um ideário de auto-mortificação redentora, que preconizava atitudes de sacrifício e austeridade, como orientadores de condutas e existências.

Estas representações, encontravam a sua legitimização no culto e na crença de assim garantir a continuidade e permanência a um passado nacional, magnificado através da exaltação dos seus personagens históricos, divulgados como heróis ascéticos e de comportamento abnegado. Ocultava-se, sob esse labirinto de idealizações de evocação espiritual e desprendimento material, uma certa forma de somatofobia de sabor misógino.¹

Mas toda esta atmosfera de moralização dos costumes e modelação de princípios, procurará ainda a sua sacralização na ligação Estado/Igreja, expressa pela ideia de submissão aos preceitos existenciais cristãos.

E, para além da prática de ritos de carácter militarista², modelos corporais luxuriantes de significação simbólica, eram veiculados através de representações artísticas do corpo, como a pintura, a estatuária ou os baixos relevos, géneros largamente incentivados pelo regime.

1.Sobre este tema, veja-se um estudo de S. Matos (1990), sobre as representações da história nos manuais dos liceus do Estado Novo. A aposta na unicidade da transmissão destas imagens, e dos seus valores e ideologia implícitos, consubstanciava-se na implementação na escolaridade, de uma política de livro único (O.Marques, 1981).

2.Rito, segundo J.Hanna (1979, pg.129) "describes an extraordinary event involving stylized, repetitive behaviour". Nesse sentido, podemos considerar como ritos corporais, actividades da Mocidade Portuguesa, marchas e paradas comemorativistas e auto-apologéticas, e outras iniciativas afins, para as quais eram mobilizadas as populações. Trata-se de acções sobre o corpo, com uma função psicossocial; através da psicologia colectiva e de propaganda, identifica-se neste tipo de eventos, a promoção de processos de coesão grupal, a estereotipização das condutas individuais, e o decorrente decréscimo do sentimento de individualidade.

Era o próprio ideário do Estado Novo que incarnava em todas estas medidas e em todas estas imagens que pretendiam transmitir sentimentos de grandeza e de regeneração nacional. Mas a sua principal característica, como observaram M. Calado (1981) e A. Portela (1987), era a de um nacionalismo que hesitava em traduzir-se através de formas modernas e inovadoras, de exaltação grandiosa e colossalista de um passado histórico, do qual se procurava o prolongamento no presente, à imagem dos projectos de Goebbels e Marinetti. A outra face era a de um conservadorismo rural, a da modéstia sã de uma terra austera que não mente, à imagem do país real.

Este conjunto de fenómenos, para além de evocadores de simbolizações relativas à situação objectiva e subjectiva do país, sugeriram-nos um significativo diálogo com a Modernidade, porque repleto de representações paradoxais.

Criado neste contexto, o "Verde-Gaio" surgiu-nos como uma condensação de toda esta sintomatologia, como síntese dos mitos (e dos ritos) artístico-corporais do regime, das suas idealizações acerca de princípios existenciais e ideológicos.

Se a criação da Companhia poderá parecer um gesto "moderno", progressivo, o seu conteúdo e a sua mensagem, revelou-se-nos conjuntural e intrínsecamente regressivo.

De um ponto de vista psicológico, o valor de uso da arte e da corporalidade, enquanto forma de influência e acção psico-colectiva, deriva, em nossa opinião, do seu poder comunicativo infra-razional. Esta especificidade comunicativa irá encontrar na dança, como afirmaram J. Zelinger (1979),

J.Hanna (1988a, 1988b) e S.Rubidge (1989), uma forma de expressão muito particular.¹

Nesta sequência, a nossa análise do "Verde Gaio", propõe-se desocultar essas conexões, seguindo principalmente teorias e métodos psicológicos.

Pretendemos fazê-lo, não em termos de uma análise estético-artística, mas considerando sobretudo o repertório a estudar como uma mensagem, um instrumento de acção ideológico, que involuntariamente revela uma outra leitura do próprio ideário que pretende veicular.

Delineado o território do estudo a que nos propomos, importa agora justificar a delimitação cronológica que estabelecemos e apresentar o plano de trabalho.

Justificamos a escolha do período de apresentações da companhia (1940-1950), por vários motivos.

Este espaço de tempo, corresponde ao percurso do "Verde-Gaio" desde a sua formação até ao momento em que António Ferro, seu impulsionador e ideólogo, o abandona e ao S.N.I.. Corresponde ainda ao período em que, sob os auspícios de Ferro, Francis Graça, seu colaborador desde os anos 20, e desde os tempos audaciosos do Teatro Novo, foi nomeado pelo mentor do S.P.N. director artístico do "Verde-Gaio", criando a quase totalidade das coreografias.

Posteriormente, afirma J.Sasportes (1970, 1979), a companhia entraria numa fase de desorientação em termos das directrizes técnicas e estéticas. As criações e apresentações públicas decaíam drasticamente.²

1. Esta ideia é complementada e corroborada na formulação de M. McLuhan e colab. (1967), na qual consideram que "o meio é a mensagem". Isto é, do ponto de vista comunicativo-informativo, o veículo através do qual a mensagem é transmitida é tão importante quanto o seu conteúdo.

2. Só anos mais tarde, entre 1961 e 1971, e sob a orientação de Margarida de Abreu e Fernando Lima, a companhia conhece um curto período de reanimação.

Com o abandono de Ferro do S.P.N./S.N.I., em 1950, observa-se ainda uma quebra, como assinala A.Portela (1987), do controlo proteccionista das artes pelo Estado.

Mas os anos 40 foram ainda, de acordo com A.Marques (1981) e outros autores¹, os anos de apogeu do Estado Novo em que este se afirmou em toda a sua pujança e pureza. As finanças, outro dos grandes fetiches do regime, atravessavam, comparativamente à situação instável da 1ª Republica, e apesar da fraca industrialização, um bom momento, o que se devia em parte à neutralidade do país face à 2ª Grande Guerra.

Este conjunto de factores contribuíram para que estes tivessem sido os anos de ouro do regime, disponibilizando-o para um investimento nas artes e obras públicas, símbolos de um rosto nacional que se pretendia regenerado.

O "Verde-Gaio" ou a Exposição do Mundo Português, ambos inaugurados em 40, são exemplos de um considerável investimento sobre a auto-imagem idealizada, em que o Estado Novo se empenhava².

Por estas razões, consideramos, para efeitos do nosso estudo, ter ocorrido entre 1940-1950, o período mais interessante e significativo do ponto de vista das conexões simbólicas do "Verde-Gaio".

Quanto à planificação da apresentação deste trabalho, ela organizou-se segundo os dois momentos que nortearam o delineamento geral do projecto: a

1.cf. O Fascismo em Portugal (actas de colóquio com o mesmo nome, Lisboa 1980), Lisboa, A Regra do Jogo, 1982

2."A arte, a literatura e a ciência, constituem a grande fachada de uma nacionalidade, o que se vê de fora", diria A.Ferro durante uma entrevista a Salazar (in A. Ferro, Salazar, Empresa Nacional de Pulicidade, Lisboa, 1933, cit. por A.Portela, 1987)

primeira fase, na qual procederemos ao enquadramento teórico e contextual das premissas e do objecto de estudo, conduzirá à segunda fase, isto é, a uma análise delineada segundo critérios inferidos a partir das reflexões da etapa anterior, sobre o "corpus" seleccionado, ou seja, sobre as coreografias-mensagem que compõem o reportório levado a público pelo "Verde Gaio" durante o período que estabelecemos.

Assim, na Parte I, deter-nos-emos sobre os fundamentos teóricos que justificaram identificarmos na dança teatral potenciais representações simbólicas do contexto psico-cultural de que emerge. Procederemos também a uma caracterização das condições de produção específicas que estiveram na base da criação do "Verde Gaio".

Inicialmente (Capítulo Primeiro), abordaremos os factores psicológicos que envolvem a comunicação em dança teatral, sobretudo no que respeita à veiculação inconsciente ou infra-racional de toda uma simbologia, ligada à arte e à corporalidade, representante dos valores ideológicos e míticos de um determinado contexto psico-cultural. Em seguida (Capítulo Segundo), uma reflexão sobre as questões gerais da relação entre dança e poder, levar-nos-á a uma caracterização do contexto psico-colectivo do Estado Novo, no qual, entre propósitos modernizadores e conservadores, teve origem a acção psicossocial de propaganda em que se inscreve a criação dos Bailados Portugueses Verde Gaio. No seus modelos estético-coreográficos, previmos uma condensação de representações, nas quais serão identificáveis traços da personalidade colectiva, do ideário do Estado Novo e da Modernidade, subliminarmente presentes na mensagem simbólica subjacente à especificidade comunicativa da dança teatral.

A relação desta forma estabelecida entre Dança, Psicologia e Poder, dará lugar à definição dos critérios que orientarão os procedimentos analíticos sobre o "Verde Gaio".

Na Parte II, após a apresentação das hipóteses de trabalho e dos critérios teórico-metodológicos que nortearão a análise (Capítulo Primeiro), passaremos ao estudo de factores que, embora independentes das obras, vêm a influenciar as expectativas, e a sua percepção e interpretação (Capítulo Segundo). Essa condição justificou uma análise autónoma de aspectos como as estratégias de divulgação e o contexto imediato do espectáculo. Esta primeira etapa permite a inscrição da mensagem do "Verde Gaio" numa perspectiva pragmática, fundamental para a avaliação da sua função e significado enquanto símbolo psico-cultural. No Capítulo Terceiro procederemos ao estudo do repertório coreográfico, com base no espólio iconográfico e textual que reunimos e reconstituímos, recorrendo a técnicas de análise adaptadas à especificidade dos parâmetros de avaliação que definimos, designadamente, a análise do âmbito temático, dos recursos cenográficos, dos modelos corporais e dos padrões motores do comportamento. Finalmente, no Capítulo Quarto, e na Conclusão apresentaremos, respectivamente, uma integração crítica dos parâmetros analisados e uma avaliação interpretativa das hipóteses formuladas.

Se com este estudo da simbologia inerente à mensagem psico-cultural do "Verde Gaio", pretendemos ensaiar a validação de um quadro de referência psicológico para a análise da dança teatral, verificamos, por outro lado, que a abrangência da problemática suscitada tende a transbordar de um âmbito estritamente psicológico e caminhar no sentido de uma reflexão sobre os valores de uma colectividade. Nesse sentido, ao longo do seu itinerário, o nosso projecto cruza-se com a História das Ideias e das Mentalidades.

Reconhecemos, com P.Bourcier (1989), que a dança se constitui num campo de atracção interdisciplinar, que oferece um meio privilegiado para o estudo da psicologia colectiva e dos grupos, e uma via original de análise dos fenómenos culturais.

Por isso, ao perspectivarmos o "Verde Gaio" como um símbolo e um sintoma das tonalidades que transformações Modernas assumiram na atmosfera própria da década de 40, esperamos, com esta reflexão sobre aquela que foi, para todos os efeitos, a primeira companhia da dança teatral portuguesa, contribuir para a abertura de novos caminhos de observação e entendimento da identidade e cultura portuguesas. Nesse sentido fazemos nossas as palavras do poeta Pedro Tâmen:

"Ao recuarmos 40 anos para olharmos, com o privilégio da nossa relativa distância, factos e homens, pretendemos a um tempo limpar os nossos olhos e apetrechá-los melhor para o entendimento das criações da década. Mas, mais ainda, e por sabermos que essas criações, as falhadas e as vivas, são linhas com que hoje nos cosemos, no avesso e no direito, é a nós, aqui e agora, que pretendemos entender. Os Anos 40 interessam-nos, não o esqueçamos, por causa dos nossos Anos 80"

P.Tâmen (1982, in Os Anos 40 na Arte Portuguesa
- Colóquios; pg. 10)

PARTE I

Dança, Psicologia e Poder

Fundamentos de um estudo psico-cultural do “Verde Gaio”

Capítulo Primeiro - Dança e Psicologia: perspectivas de investigação

1. - A investigação em dança

As diversificadas formas que assume o comportamento humano a que se convencionou chamar dança, encontram o seu rasto no desenvolvimento bio-cultural do género humano e na ontogénese. Segundo P.Bourcier (1989), os primeiros registos icónicos que atestam este comportamento encontram-se na falésia de Cogul e remontam ao Paleolítico Superior, enquanto que a manifestação das primeiras expressões rítmico-corporais do bebé humano, situam-se por volta do nono mês. Por outro lado, os estudos transversais de antropólogos como R.Lange (1975) e J.Hanna (1979) confirmam inequivocamente a presença universal da dança.

Como afirma J.Hanna (1988a), trata-se de uma predisposição humana que será moldada a condicionamentos históricos, sociais e culturais.

Mas a dança humana distingue-se de certos comportamentos animais que se lhe assemelham, e das expressões rítmico-corporais espontâneas das crianças.

Ao longo da evolução bio-cultural do género Homo, a dimensão instintual do homem foi dando lugar a comportamentos nos quais factores como aprendizagem cultural e propósitos individuais foram adquirindo maior importância.

Diferentes dos bebés e dos animais, os seres humanos desenvolvidos seleccionam os seus padrões de acção.

Em consequência do desenvolvimento do córtex, aumentam as possibilidades mnésicas e refinam-se capacidades mentais como a discriminação perceptiva, coordenação, integração ou classificação.

A herança cultural foi ganhando assim outro relevo, transmissão essa onde se inclui a comunicação não-verbal. Neste domínio situa-se a dança. Seguindo as regras culturais, a dança humana possibilita uma expressão voluntária de ideias ou emoções, distanciadas no espaço e no tempo, das estimulações que inicialmente as induziram.

J.Hanna (1979), propõe para a dança, a seguinte definição:

" Dance can be (...) defined as a human behaviour composed (...) of purposeful, intentionally, rhythmical, and culturally patterned sequences of nonverbal body movements other than ordinary motor activities, the motion having inherent and "aesthetic" value and transformative potential for the dancer and onlooker"

J.Hanna (1979, pg.19)

A ubiquidade da dança no tempo e no espaço justifica largamente a necessidade de investigação e reflexão teórica específica, a partir da qual se constitua conhecimento de carácter científico. Para além do seu valor

heurístico, esse conhecimento, como observa M.Stevens (1977), na sua investigação sobre o uso de símbolos em dança

"...só pode ajudar coreógrafos, críticos e público (assim como bailarinos, estudantes e professores de arte e de dança, acrescentaríamos), nas suas asserções acerca da dança. Esta investigação não nega que se possa apreciar a dança (apenas) enquanto expressão visual do movimento ou da técnica. Mas esse ponto de vista é necessariamente limitado e exclui a possibilidade de desenvolvimento de muitas inferências filosóficas (e de outros campos do conhecimento, acrescentaríamos ainda), eventualmente contidas numa obra".

M.Stevens (1977, pg. 141; entre-parêntesis nossos)

Os desenvolvimentos teóricos e analíticos sobre a dança, embora relativamente recentes (maior parte dos estudos não têm mais de 50 anos) e reduzidos (se os compararmos com o número de investigações a que têm dado origem outros fenómenos), começam a ter uma dimensão significativa. J.Hanna (1979) interpreta o facto:

"The interest (in the study of dance) is growing coincident with the groundswell florescence of theater dance performance and the study of arts, nonverbal communication, play, and biosocial phenomena".

J.L. Hanna (1979, pg.8)

Este interesse crescente pela dança prende-se ainda a um fenómeno mais vasto a que assistiu o Ocidente na época contemporânea, que foi o da reabilitação do corpo como valor cultural e humano, como tão bem observaram M.Bernard (1972) e M.Descamps (1988). Nesta mudança das mentalidades, o corpo perde conotações negativas seculares, os fenómenos não verbais des-

pertam novas atenções, competindo com as crenças tradicionais sobre a primazia da expressão verbal, enquanto chave de toda a conduta humana.

As alterações que trouxe o advento da Modernidade atingem não só as correntes estéticas e artístico-literárias, como os focos de interesse do conhecimento científico¹.

Por outro lado, o desenvolvimento da tecnologia de registo "audio" e "video", retirou à dança a carácter de acontecimento imaterial e efémero, modificando consideravelmente as possibilidades de sobre ela se fazer um trabalho analítico. Esta nova possibilidade de se "materializar" a dança, coloca-a numa situação algo paralela à literatura, depois de invenção da imprensa.²

A mudança das atitudes face à dança é demonstrada pela atenção que esta tem vindo a suscitar nas várias disciplinas.

Com efeito, destacam-se pelas suas aplicações ao estudo da dança, metodologias da História e da História da Arte, como o ilustra os trabalhos de K.Sachs (1938), J.Sasportes (1970, 1979, 1983), R.Garaudy (1973), P.Bourcier (1978, 1989).

1. É interessante notar que a atitude "moderna" face ao corpo e às artes encontrou os seus reflexos não só no aparecimento da "modern dance", movimento iniciado nos E.U.A. (de que F.Delsatre e Isadora Duncan foram percursores), como também no acontecimento sem precedentes, que foi o da inserção universitária da dança. Após a formação da Denishawnschool, nos anos 30, criaram-se em quase todas as universidades do país departamentos de dança, considerando-se esta arte como um meio privilegiado de acesso a uma cultura total.

2. Trata-se, como diz A.Moles (1972), de uma forma de constituir permanência, reproductibilidade e divisibilidade, através de uma aplicação do tempo sobre o espaço.

Investigações sobre Estética aplicada à dança foram levadas a cabo por S.Langer (1957), R.Laban (1971), M. Sheets (1966), D.Best (1975, 1978), J.Gil (1980), G.Dorfiles (1988).

Do campo da Antropologia vieram as publicações de F.Boas (1944), R.Lange (1975), A.Royce (1977), J.L.Hanna (1979, 1988a, b).

Estudos em Teorias da Comunicação deram origem aos trabalhos de L.Cohen (1975), A.Hutchinson (1970), A.Moles (1972), M.North (1972), J.Spiegel e P.Machotka (1974), M.Stevens (1977), J.Zelinger (1979), J.Adshead (1988), C.Moore e K.Yamamoto (1988), S.Rubidge (1989) entre outros¹.

Em muitos casos, estes trabalhos refletem um apoio mútuo entre as diferentes disciplinas, mas a convicção ou ênfase com que se debruçam sobre o "fenómeno dança", é variável.

Como afirma J.Hanna (1979), a dança é um comportamento físico, cultural, social, psicológico, económico, político e comunicativo.

Esse facto, atrai sobre o seu estudo, entrecruzamentos disciplinares.

1. Com estas referências, não pretendemos apresentar um levantamento completo de autores ou trabalhos nas quatro áreas, mas apenas referir estudos que se mostraram relevantes, no percurso que nos conduziu à definição e enquadramento teórico-metodológico do presente trabalho. Contudo, consideramos estes conjuntos de trabalhos representativos das linhas de força em que se move a investigação em a dança naquelas áreas.

To understand dance for what it is, it is necessary we know from whence it comes and where it goes. It comes from the depths of man's inner nature, the unconscious, where memory swells. As such it inhabits the dancer. It goes into the experience of man, the spectator, awakening similar memories.

- Martha Graham

You see, Watson, but you do not observe.

- Sherlock Holmes

2. - Estudos psicológicos em dança

A dança é, como já vimos, um facto omnipresente no comportamento humano. A seu "estatuto psicológico" ganha assim uma evidência incontornável¹.

Um enquadramento da dança enquanto objecto de estudo da Psicologia, deverá tomar em consideração tanto a sua dimensão individual (expressão de aspectos comportamentais, perceptivos ou intrapsíquicos) como colectiva (expressão de factores psico-sócio-culturais).

Naturalmente, não se pretende com a investigação psicológica, uma apreensão completa das variadíssimas e complexas vertentes da dança, do "facto total". Pensamos que, em isolado, nenhuma área disciplinar terá acesso a essa apreensão abrangente.

1. Abrimos esta secção com uma citação de M.Graham, precisamente porque nela transparece algo de muito essencial da dinâmica psicológica envolvida no processo comunicativo em dança: a cadeia criação/interpretação/recepção. A consciência da função dos símbolos e dos mitos em dança neste processo, tão evidente na obra da coreógrafa, relaciona-se provavelmente com o facto de ter ela própria, seguido uma análise junguiana (M.Stevens, 1977).

Como assinala A.Moles (1972) do ponto de vista perceptivo e comunicacional, a dança funciona num registo de contextos, funções, canais e mensagens múltiplos, o que transforma numa árdua e ingrata empresa qualquer tentativa de um estudo globalizador; por outro lado, tornam-se áridas e frustrantes certas investigações parcelares, pelas inevitáveis consequências reducionistas.

Os diversos tipos de trabalhos que consultámos durante a fase preliminar do nosso projecto, levam-nos a acreditar ser teórica e metodologicamente possível desenvolver estudos sólidos sobre a dança, que se furtem ao impasse que acima esboçámos. Isto é, que se situem a meio caminho entre os excessos globalizadores ou reducionistas (não deixando de reconhecer as vantagens pontuais de uns e outros). É neste quadro que inscrevemos a nossa convicção de que uma investigação psicológica trará um contributo original e de valor considerável, para o desenvolvimento teórico e possibilidades analíticas da investigação em dança.

"The multidisciplinary nature of dance, requires that certain scholars through their own initiative and commitment, seek knowledge from other disciplines in order to interpret and make this knowledge available to the study of dance. The strenght of dance as an academic endeavor relies heavily on these individuals. They must select and adapt appropriate theories and modifie them to meet the specific nature of the dance phenomenon."

R.Priddle (1978, pg. 3)

Este comentário de R.Priddle, resume com clareza as características e as dificuldades implícitas a uma abordagem da dança que se pretende teórica e metodológicamente rigorosa.

Neste momento, julgamos esclarecedor fazer uma breve discussão e uma síntese do que tem sido a investigação psicológica em dança.

Os trabalhos com que nos deparámos, revelam antes do mais, uma

grande diversidade ou mesmo, porque não dizê-lo, alguma dispersão. Factos que possuem uma faceta inegavelmente estimulante, porque altamente sugestivos em relação ao que falta ser feito. Mas denotam também alguma incipiência, e uma certa desarticulação entre as diversas perspectivas.

Estes factos têm ainda propiciado problemas de demarcação de território entre a psicologia e outras disciplinas que também se debruçam sobre as artes, estando, por tradição, mais próximas delas. É que, como afirma J.P.Weber (1972), sendo a psicologia diferente da estética, da filosofia, da história, da crítica ou das ciências da arte, de certa forma, coincide parcialmente com cada uma delas.

Por outro lado, a dança como objecto de investigação psicológico, é um campo de estudo recente. Tanto psicólogos (por limitações teórico-metodológicas), como profissionais da dança (pelo receio de que o processo de verbalização teórico-analítico interfira na espontaneidade criativa) têm-se-lhe mostrado relutantes.

Curiosamente, este síndrome atingiu, desde o seu início, o estudo psicológico das artes.

Quando em 1876, Fechner publica na Alemanha o seu Vorschule der Aesthetic, obra marcante nos desenvolvimentos posteriores em psicologia da arte e da estética, os modelos artísticos da sociedade de então caracterizavam-se pelo academismo.

O advento do movimento moderno, anuncia um século de contínuas mudanças no seio das artes.

Com o fim do convencionalismo académico, qualquer tentativa de

estabelecer leis sobre a experiência estética, apoiada em objectos cuja principal característica é a transgressão metódica dos modelos imediatamente anteriores, tornou-se num sério desafio para os investigadores¹.

Esse facto justificou, para Croizer e Chapman (1984) o relativo pessimismo gerado em torno do valor heurístico deste tipo de investigações, e um certo afastamento - indefensável, sendo a arte uma conduta humana universal - entre a psicologia e as artes.

Por outro lado, quando no século passado, as artes começaram a ser do interesse dos psicólogos, sobretudo da corrente experimental², a psicologia caracterizava-se pela compartimentalização em diferentes correntes que se disputavam sobre a definição do seu objecto e sobre as teorias e métodos que lhe deveriam ser aplicados.

Consequentemente, os estudos psicológicos sobre as artes resultaram, durante algumas décadas, parcelares e fragmentados.

1. É bom notar, que não só as sucessivas modificações dos critérios artísticos afectou a psicologia, mas também o inverso é verdadeiro. Após o seu aparecimento, a psicanálise teve um enorme impacto sobre os movimentos artísticos, crítica de arte e sobre muitos artistas individualmente. A teoria da Gestalt, influenciou muita teoria e prática, na pintura e na arquitectura.

2. Entre os fenómenos ligados à criação, à concepção das obras ou à sua recepção no exterior, foi o estudo deste último aspecto que despertou mais atenções. Essa assimetria inicial deveu-se a dificuldades práticas em penetrar no complexo domínio das individualidades criadoras ou das unidades orgánicas que são as obras. Por outro lado, o estudo dos efeitos estéticos sobre o receptor, aproximava-se da então em voga psicologia da reacção, e do seu esquema operacional "estímulo-resposta".

J.P.Weber (1972), defende que apesar dos inegáveis progressos da actual estética experimental, esta nunca obterá o mesmo sucesso no estudo da arte, como o conseguido no estudo do comportamento, que considera o seu lugar natural. "É que a arte não é um comportamento (no sentido psicológico da palavra), nem sobretudo um comportamento simples." (idem, pg.9)

A diversidade da investigação psicológica a que nos referimos prende-se também à complexidade do próprio objecto. Este factor multiplica possíveis paradigmas de estudo e metodologias que lhes estão associadas.

Por outro lado, alicia as correntes teóricas que têm marcado historicamente a Psicologia, a compartimentarem-se nas suas perspectivas parcelares. Originando trabalhos de cariz ou psicanalítico, ou gestaltista, ou cognitivista ou da estética experimental, estas investigações parcelares, muitas vezes revelam mais sobre os procedimentos que lhes são inerentes do que sobre o objecto artístico propriamente dito.

Quanto à multiplicidade dos paradigmas a que nos referíamos, após a análise de publicações sobre psicologia e dança que temos vindo a desenvolver, podemos arriscar uma síntese do que é (ou poderá ser) o contributo psicológico para o estudo da dança:

- a) análise dos processos de criação e seus condicionamentos individuais, históricos e sociais.
- b) estudo das motivações, características de personalidade e comportamentais dos intervenientes (criadores, "performers", observadores), recorrendo ou não ao controle de variáveis de meio.
- c) análise da dança do ponto de vista do seu potencial comunicativo/informativo: elementos perceptivos, estrutura formal, conteúdo simbólico.
- d) aspectos psico-socio-culturais da dança e estudos interculturais
- f) teorias do desenvolvimento psicológico orientadas para uma génética da dança e suas aplicações no campo do ensino, reeducação e psicoterapia.

Naturalmente, muitas investigações implicam interacção entre os tópicos citados.

Os propósitos do presente estudo, situam a nossa análise do "Verde Gaio", predominantemente, no âmbito das alíneas a), c) e d). Isto é, interessa-nos o estudo dos condicionamentos da criação, a obra enquanto comunicadora de mensagens simbólicas, segundo a sua linguagem específica, e o seu enquadramento significativo num âmbito psico-sócio-cultural.

Quanto ao problema da demarcação entre correntes teóricas, apesar da necessidade de rigor metodológico que justifica essas abordagens parciais e dos inegáveis progressos que esse "afinamento" autoriza, ela tem como preço uma perspectiva fragmentada do objecto visado. Essa limitação tem-se mostrado particularmente evidente no estudo dos fenómenos artísticos.

"This difficulty in approaching the study of art reflects, to some degree, a certain positivistic assumption that has served historically as a model for psychological theories and methods. Such an assumption is reductionistic in seeking an empirical or physical basis of explanation (...)"

G.Kose (1984, pg.28)

Mas, nas últimas décadas, uma grande parte da evolução do conhecimento (e das suas aplicações) tem sido marcada por tendências interdisciplinares. Esse sintoma atingiu também a Psicologia. Com efeito, observa-se um acréscimo de trabalhos que visam o estabelecimento das colaborações, reconciliações e sínteses possíveis, não só em movimentos intradisciplinares, como entre a Psicologia e outras disciplinas.

No que respeita à investigação psicológica em dança este reflexo verifica-se, a título de exemplo, nos trabalhos de G.Bateson (1971) onde o

autor reflecte sobre a relação entre o processo primário e a linguagem icónica, e de A.Moles (1972, 1978) nas suas investigações sobre a teoria da informação aplicada às artes de comunicação por múltiplos canais e sobre a psicologia do espaço. Também H.Gardner (1973) aborda a relação psicologia/dança, na perspectiva do desenvolvimento humano, enquanto que J.Spiegel e P.Machotka (1974) estudaram a questão da psicologia da comunicação não-verbal em dança.

R.Priddle (1978) publica um trabalho colectivo onde se apresentam estudos psicológicos sobre diversas vertentes da dança, nas perspectivas experimental e cognitiva. A.Lapierre e B.Aucouturier (1975) debruçaram-se sobre a simbólica do movimento, enquanto que J.Hanna (1979, 1988a, 1988b) tem publicado extensos e variados trabalhos sobre comunicação não-verbal, estereótipos sexuais ou abordando a relação entre dança e psicopatologia, numa perspectiva inter-disciplinar. Por seu turno, R.Arnheim (1980, 1985, 1988) tem-se debruçado sobre a dança numa perspectiva Gestaltista. W.Croizer e J.Chapman (1984) publicam uma obra colectiva sobre os processos cognitivos da percepção em diferentes artes; C.Moore e K.Yamamoto (1988) procederam a investigações experimentais sobre observação e análise do movimento. J. Schnitt e D.Schnitt (1988) estudaram aspectos psicológicos do treino em dança, enquanto que F.Schott-Bilman (1987, 1989) se tem debruçado sobre as relações entre dança, antropologia e psicanálise.¹

Mas apesar das novas tendências, as correntes tradicionais continuam a funcionar como os grandes suportes teórico-metodológicos e a ser

1. Sublinhamos mais uma vez, não pretender fazer com estas referências uma listagem exaustiva, mas apenas situar trabalhos que consideramos relevantes na persecução do nosso projecto.

largamente referenciadas. É o que concluímos quando abordamos qualquer dos objectos da Psicologia - sejam eles a psicopatologia, o desenvolvimento psicológico, o comportamento dos grupos, o corpo, a comunicação ou a arte.

Alguma investigação, identificável com essas correntes, foi dedicada à dança.

Como ilustração, destacamos as investigações psicanalíticas, através dos trabalhos de C.Pujade-Renaud (1976), P.Legendre (1978), ou de F.Schott-Billmann (1987,1989); a Psicologia da Gestalt com as investigações de R.Arnhem (1980, 1986, 1988); exemplificam a contribuição Cognitivista, as publicações de R.E.Pridde (ed.), (1978), S.L.Puretz (1975, 1976, 1978, 1988) ou M.Leventhal (1979). Estudos sobre Estética Experimental e dança foram levados a cabo por A.Moles (1972), R.Francés e colab. (1982) e R.Walk (1984).

No entanto, e apesar do indiscutível interesse destes trabalhos, como observaram Croizer e Chapman (1984), fenómenos complexos e multinivelados como as artes, desafiarão sempre simples generalizações.

É improvável que a abordagem de uma só corrente teórica, forneça a imagem de todo um labirinto de conexões psicológicas envolvidas em arte. E a teoria psicológica, deverá procurar abordar as artes em toda a sua complexidade.

"All dance works, whether radical or traditional, are created against the background of a complex of cultural and socio-political values. These values, which are seated in centuries of cultural development, operate well below the level of consciousness and have a profound effect on the way we see the world and those who live within it."

Sara Rubidge, 1989

3 - Os envolvimentos psicológicos da dança teatral

A citação com que abrimos este capítulo, exprime um aspecto essencial das premissas de que partimos para a nossa investigação, ou seja, a ideia de que a Arte, o Corpo - e a Dança ¹ -, funcionam como símbolos das características psicossociais, ideológicas e míticas que definem uma dada colectividade. Esses modelos artísticos ou corporais, operam (também) a um nível subliminar, na expressão e na formação das mentalidades individuais e colectivas. Quer veiculem consonância ou dissonância em relação áqueles valores, serão sempre, e em última análise, expressões dos aspectos mais profundos, dos modelos existenciais que dominam e definem cada contexto social, histórico e

1. Qualificamos a dança como um caso particular das manifestações artísticas e da corporalidade. Síntese da Arte e do Corpo, a dança reúne num só acontecimento o potencial significativo profundo de ambos, numa manifestação artística do corpo em movimento. A dança, segundo D.Sandle (1972), distingue-se de outras expressões da corporalidade pela dominante qualitativa dos seus propósitos estético-artísticos, por factores contextuais, e pela sua especificidade comunicativa.

Do conjunto das artes, a dança distingue-se, juntamente com outras artes do corpo - o canto, o teatro, a mímica ou a ópera -, por ter o corpo como matéria-prima e, na opinião de A.Moles (1972), pela multiplicidade dos canais de comunicação envolvidos. Por outro lado, nas artes do corpo, as variáveis espaço e tempo, intervêm em igualdade de circunstâncias.

Mas a dança distingue-se ainda desse conjunto de artes do corpo, por ser independente de factores miméticos, linguísticos ou para-linguísticos.

cultural.¹

3. 1. - Psicologia e arte

Do ponto de vista psicológico, o comportamento artístico foi descrito, por R.Francés (1968) como:

(a) tendo uma base psicofisiológica associada ao carácter hedónico das sensações (isto é, seria uma função do sistema nervoso central independente de conteúdos ou finalidades cognitivo-informativos);

(b) como uma forma de induzir homeostase no sistema humano. Numa economia da personalidade, a motivação para actividades de criação/contemplação, funcionaria como substituto da necessidade de dispêndio ou produção de energia biológica (um equivalente da motivação lúdica humana ou animal);

(c) o jogo artístico distinguir-se-ia do jogo não artístico pelos seus propósitos essencialmente criativos e comunicativos. Nesta dimensão intencional da comunicação estético-artística, os factores educação artística e aculturação seriam fundamentais.

1. Quando se estudam as ressonâncias simbólicas de fenómenos da arte ou da corporalidade através da análise estrutural ou da semiótica, fala-se em estrutura superficial e profunda ou em conteúdo manifesto e latente se nos situarmos numa perspectiva psicanalítica. Na Psicologia da Gestalt, R.Arnheim (1966) distingue os conceitos "shape" e "form". Em História da Arte, usam-se os procedimentos iconográficos ou iconológicos (na acepção de Panofsky, 1989), para designar estas manobras de desocultação de significados, que parecem perseguir, no essencial, propósitos equivalentes.

A função da arte na vida intrapsíquica foi interpretada pelas correntes psicanalíticas como intermediária entre os condicionamentos da realidade (território onde opera o processo secundário), coercivos quanto ao cumprimento dos desejos - sedimentos da megalomania infantil pré-edipiana - e a vida fantasmática (território do processo primário), onde é procurada a sua satisfação.

Nessa perspectiva, a arte equivaleria a uma elaboração secundária da realidade exterior e interior, sujeita a condicionamentos contextuais também eles internos ou externos. Enquanto tradução estética dessa(s) realidade(s) em objectos de ficção¹, aproximar-se-ia da actividade lúdica. Então, a arte seria receptiva à ingerência de mecanismos e conteúdos do processo primário. Mas, enquanto mediadora entre mecanismos primários e secundários, a arte (tanto ao nível da criação como do consumo) seria também a expressão de um compromisso egoico (factor organizador e reparador da personalidade).

Defendida por autores da "nova psicanálise", como E.Kris (1978), M.Klein (1967), J.Chasseguet-Smirgel (1971), C.Metz e colab. (1980), J.le Galliot (1977), D.Anzieu (1981), P.Fuller (1983), S.Kofman (1985), S.Tisseron (1987) ou R.Court e colab. (1988) entre muitos outros, esta interpretação do comportamento artístico afasta-se da concepção de Freud (1987), que o associava à neurose: uma consequência de uma irrupção do Id, por fragilização dos mecanismos de defesa.

1. No sentido psicanalítico, o trabalho estético é um equivalente da elaboração secundária e da livre associação. Os mecanismos de condensação e deslocamento, típicos do trabalho do sonho, actos falhados ou ditos de espírito, são formas de irrupção do inconsciente na conduta, traíndo os desejos ou temores "primários". A interpretação psicanalítica da motivação artística, baseia-se na ideia de que esta se organiza segundo os mesmos mecanismos.

Estes autores observam a arte como resultado de um mecanismo de simbolização ou de sublimação, em que intervêm processos semelhantes aos da relação objectal, não a perspectivando como conduta equivalente à sintomatologia neurótica.

Estruturado pelas forças do Ego, e uma vez desligado do seu criador, é reconhecido ao objecto artístico um conteúdo inconsciente e um poder comunicativo próprio. Estes poderão então ser desocultados sem se referenciarem à personalidade do autor ou aos seus conflitos intrapsíquicos. Afastando-se assim da posição psicanalítica tradicional, esta nova corrente propõe-se revelar conteúdos latentes da obra, interpretados segundo leis mais gerais do funcionamento psicodinâmico.

O processo primário é, por excelência, o lugar psicológico onde opera o conflito natura/cultura. Por isso, arte representa (como os sonhos, as religiões e os mitos), para uma "colectividade de inconscientes", também uma expressão das tensões dinâmicas, entre as idealizações e os receios, com que os indivíduos vivenciam a relação com os valores da sua cultura.

Mas, se observarmos o que tem sido a evolução das artes ao longo do tempo, parecer-nos-á que o seu sentido terá sido sempre o da violação metódica de regras herdadas. Como afirma A.Moles (1972), não existe arte que não sofra constrangimentos. O seu próprio estatuto decorre da obediência a regras e só o acaso representa a liberdade total. A palavra "construir" significa precisamente um insurgimento contra o acaso.

Portanto, mesmo quando a arte veícula dissonâncias culturais, exprime, através das tensões que cria, a ordem do mundo donde emerge.

Croizer e Chapman (1984), associaram o valor (e a necessidade de um estudo) psicológico da arte à sua persistência ao longo de tempo e entre as culturas, ao significado que assume na vida dos indivíduos e à estima que as sociedades, de forma geral, nutrem pelas artes.

Essa estima, ao nível individual e colectivo, relacionamo-la com a necessidade de alimentar imagens (internas e externas) de continuidade ou permanência. Nesse sentido, criar é contrariar a corrida inexorável do tempo, numa tentativa de iludir a angústia da morte que lhe está associada. Criar uma obra é deixar uma marca, é modificar a realidade préexistente. Aliás, na ideia de criação em arte há uma ligação simbólica ao acto de procriação¹. Ambas são formas de constituir permanência e de se pretender, projectivamente, uma subtracção à efemeridade da vida, e uma denegação da irredutibilidade da morte. Criar, segundo A.Lapierre e B.Aucouturier (1975), é responder, mágica ou simbolicamente, ao desejo de sobrevivência. A criação, só secundariamente se torna comunicativa, através de formas socializadas de exprimir esse desejo de permanência².

Com efeito, descortina-se uma componente mágica nesse mecanismo de obtenção "imortalidade". Ele justifica o apreço e identificação emocional

1. Atentemos às formas linguísticas que se associam à produção artística: "criação", "gestação", "incubação"... são expressões metafóricas que remetam para reminiscências corporais ou sexuais remotas, para a ideia de uma energia procriadora subjacente a essa motivação.

2. Os autores associam a essa necessidade de projecção, toda uma série de manifestações, desde os frescos das grutas de Lascaux aos monumentos funerários e históricos, passando pelos "graffitis" ou pelas obras literárias e artísticas. Também certos comportamentos destrutivos seriam formas negativas do mesmo fenómeno.

com que os indivíduos (as sociedades humanas, as nações) tornam manifestações artísticas em objectos de culto, em objectos idealizados.

O desenvolvimento tecnológico tem permitido ao longo da história, e sobretudo na história recente, uma proliferação das técnicas de divulgação e de registo. Esse facto reforçará tendencialmente crenças na ideia da criação como forma simbólica de obter imortalidade.

Definitivamente desligada do seu criador, a obra circula no tempo e no espaço, alterando realidades, por si só. Essa autonomia, defende A.Moles (1972), confere-lhe algo que poderemos comparar a uma personalidade própria, perspectiva essa que altera necessariamente o rumo dos estudos contemporâneos sobre arte.

O valor psicológico e cultural da arte, a sua ligação ao processo primário (apelo ao imaginário), e o seu potencial comunicativo mais ou menos subliminar, de dissonâncias ou consonâncias sócio-culturais, originaram, em vários momentos da História, uma relação conflituosa entre a arte e o poder.

Desta reflexão acerca das relações entre Arte e Psicologia, sublinhamos, para efeitos do presente estudo, três ideias fundamentais:

- * A arte induz condutas de aproximação no Homem, sendo identificável neste fenómeno, um fundamento biológico e psicofisiológico.
- * Todas as formas de Arte podem ser interpretadas como representações simbólicas da relação do Homem com o seu tempo e o seu espaço.
- * Nas suas relações com o Poder, a Arte poderá ser investida, em certas circunstâncias, como veículo de transmissão, exaltação ou subversão de valores vigentes.

3. 2. - Psicologia do corpo

Do ponto de vista psicológico, o corpo é, em última análise, ponto de confluência e origem de todas as dimensões da conduta humana.

Nele se reúnem, os impulsos e as abstrações mentais mais complexas. O corpo é ainda agente da racionalidade ou da irracionalidade de toda o comportamento.

Em termos psicanalíticos, a corporalidade, liga-se ao processo primário porque é fundamentalmente nesse território, que se condensa o confronto biologia/cultura.

Porque o corpo reflecte a cultura, sendo apenas parcialmente seu fruto, é sobre ele que recai o objectivo último, mais ou menos explicitado, do seu controlo - através da simples repressão, ou de medidas que fomentem a interiorização de Regra, necessária à existência social do Homem.

Mas para a cultura, o corpo permanecerá associado a um período em que modelos de funcionamento arcaicos e códigos pré-verbais regiam toda a conduta - ficará inexoravelmente conotado com reminiscências primitivas.

Entre Regra de conduta social e Tabú corporal, deixa de existir uma fronteira nítida. E assim nascem, em muitas civilizações, e interdições mais ou menos interiorizadas ligadas ao ver, ao tocar, à "souplesse" e ao dizer sobre o corpo.

Para o homem, o corpo será sempre um lugar de onde emergem sentimentos de ambivalência e de confronto, com algo que é ressentido como uma

dupla natureza: o espiritual e o animal, a razão e o prazer.¹

A dimensão corporal da dança, terá assim o poder de evocar reminiscências mais ou menos longínquas, desse conflito. Na variação da atitude histórica, e das diferentes culturas face à dança, entre medidas repressivas e de valorização, podemos lêr a natureza da sua relação com este conflito essencial, que se exprime através da corporalidade.

É sobre o processo dinâmico maturação/educação (no fundo ambas se realizam através de modificações operadas sobre o corpo), que, em última análise, se debruçam todas as Teorias do Desenvolvimento psicológico.

Ao corpo é atribuído o papel preponderante, como impulsionador - ambivalente - do desenvolvimento humano e de referente primeiro (ou último) de toda a aprendizagem subsequente.

Decorrentes dessa evolução, percepções psicológicas e simbólicas como as do espaço e do tempo, variáveis fundamentais na comunicação em dança, estão profundamente enraizadas no desenvolvimento ontogenético, e em particular nas experiências corporais primitivas.

A grande maioria dos trabalhos sobre Psicologia do Corpo, acentuam a sua dimensão psicossocial. Se a obra de H.Wallon realçou a importância da relação corporal primitiva - o "diálogo tónico" - e a de J.Piaget sublinhou o papel da motricidade na aquisição das funções cognitivas, foi a Psicanálise,

1. Não podemos deixar de ressaltar, face a estas considerações, o facto de existirem diferenças, na forma como as diferentes civilizações viveram e vivem a corporalidade. Os fenómenos que referimos, segundo M.Descamps (1986) são particularmente evidentes nas civilizações judaico-cristã e islâmica, e perpetuados nas respectivas religiões.

inicialmente com os trabalhos de S.Freud (e posteriormente, P.Schilder (1968), G.Groddeck (1969), a obra de M.Klein, de forma geral ou a escola lacaniana, entre outros), que conectou a corporalidade com o factor cultura e com o inconsciente.

Para M.Bernard (1972), nessa instância profunda, onde circula a vida fantasmática e onírica, exprimem-se também os sonhos de uma sociedade sobre si própria. O corpo será assim o grande espelho do impacto sociológico e ideológico de uma sociedade omnipresente.

Porque se situa no coração da acção individual e colectiva, no coração do simbolismo social, como afirma le Breton (1990), a análise da corporalidade é uma forma essencial para a apreensão da nossa realidade existencial.

W.Reich, ao longo da sua obra, e Marcuse (1963) procuraram descru-
tinar um outro alcance para a relação corpo/sociedade, numa linha freudo-
marxista. Mais recentemente, J.Maisonveve e colab. (1981) e M.Descamps (1986,
1989) desenvolveram investigações fundamentais, sobre as várias vertentes
psicossociais do corpo na sociedade contemporânea, ensaiando ainda M.Descamps
(1988) uma "psico-história" das ideias sobre o corpo.

Este enquadramento psico-cultural dos fenómenos corporais é, em nossa
opinião, brilhantemente complementado pela Antropologia em perspectivas como
a do "corpo como metáfora social", de D.MacRae (1975), como "estrutura mito-
lógica", em M.Douglas (1971), da relação corpo/modernidade, em le Breton
(1990), ou pela "antropologia do espaço" desenvolvida na obra de E.Hall.
Consideramos ainda subsidiárias fundamentais das investigações sobre a corpo-
ralidade, de um ponto de vista histórico, a obra de M.Foucault (1988, 1990), e

de J.Sasportes (1970) e J.Crespo (1984), respectivamente, para o caso da história da dança e do corpo em Portugal.

Sem querermos ser exaustivos, não podemos deixar de referir os contributos da Etologia que partiu dos trabalhos pioneiros de Darwin e prosseguiu na obra de Konrad Lorenz, Eibl-Eibesfeldt, Bracinha Vieira, entre tantos outros. Também na Semiologia, foi abordada a questão do sistema de sinalização corporal, em investigações como a de J.Greimas e colab. (1979) ou de J.Zelinger (1979), onde se ensaiaram ainda extrapolações para a comunicação corporal em arte.

Todas estas perspectivas são essenciais para qualquer discussão sobre a questão da corporalidade, reflexo de uma realidade biológica, psicológica e cultural.

Deste conjunto de considerações sobre a Psicologia do Corpo consideramos relevantes três noções, para os desenvolvimentos posteriores do presente estudo:

- * O corpo é, em última análise, o referente primeiro e último de toda a capacidade discriminativo-interpretativa do Homem.
- * O corpo funciona como metáfora social e mítica do corpo socio-cultural que integra (e vice versa).
- * Enquanto lugar de confronto biologia/cultura, e pela sua conotação com conteúdos e mecanismos do processo primário, o corpo assume,

face à cultura, uma componente potencialmente subversiva¹.

1. Esta relação de conflito é, como já dissemos, culturalmente variável. Mesmo face à reabilitação do corpo, a que se assiste no Ocidente contemporâneo, julgamos que esse conflito (reiterado por formas de pensamento dualista que, historicamente, alimentaram atitudes somatofóbicas) mais do que se terá atenuado, se metamorfoseou. Como observa le Breton (1990), esta nova "cultura do corpo", introduz um novo dualismo, o da oposição do homem ao seu próprio corpo, pelo surgimento de outros mitos que exacerbam valores e noções ligados ao bem-estar e ao bem-parecer, à paixão do esforço ou do risco.

3. 3. - Factores psicológicos da comunicação em dança

A dança, enquanto representação artística do corpo em movimento, resume, na sua essência, as implicações a que nos referimos a propósito do corpo e da arte. Mas a síntese dos factores psicomotor, visual e sonoro¹, que caracteriza a dança, reúne ressonâncias psicológicas próprias.²

O facto de analisarmos em separado os três factores, deve-se exclusivamente a um artificialismo metodológico de apresentação, já que, na dança, a comunicação psicomotora, imagética e sonora, agem, na realidade, em conjugação.

3. 3. 1. - Factor psicomotor

O movimento tem uma imensa significação simbólica, que se relaciona com aspectos filogenéticos e ontogenéticos.

1. Apesar de, no presente estudo, não nos ser possível proceder a uma análise dos factores motores, sonoros ou musicais, (por ausência de registos fílmicos e fonográficos que cobrissem de forma sistemática todo o repertório em análise) considerámos teóricamente correcto incluir uma reflexão teórica sobre esses factores. Enquanto elementos indissociáveis da dança, motricidade, som e música (embora estes últimos não estejam sempre e obrigatoriamente presentes), deverão integrar, sempre que materialmente possível, qualquer análise da dança que se pretenda abrangente.

2. Estes factores encontram-se presentes, embora disseminados, noutras formas de arte. Caracteriza a dança, precisamente, a participação equivalente dos três aspectos (embora o factor sonoro não seja imprescindível, já que é possível a dança ser criada ou executada em silêncio).

Ele é uma pulsão primitiva fundamental, indissociável do estado vivo¹. Por isso, parar, representa para toda a matéria viva, uma imobilidade que, simbolicamente, se conota com a ideia da morte.

Esse movimento interno, biológico, desde cedo se orientou para o exterior, ao longo da evolução filogenética, com finalidades de nutrição, deslocamento e comunicação.

Na ontogénese, essa abertura para o exterior equivale a um primeiro contacto com as interdições sociais. É a história dos desejos e dos conflitos que dela decorrem, que é contada no "estilo" das tensões tónicas individuais. Mas, segundo A.Lapierre e B.Aucouturier (1975), um nível ainda mais arcaico, talvez seja a história da espécie desde a sua origem que se reflecte.

S.Freud demonstrou como, no ser humano, os impulsos biológicos dão origem á vida psicológica. Posteriormente, e como já referimos, J.Piaget estudaria a relação motricidade/cognição, e H.Wallon sublinharia como o "diálogo tónico" primitivo na diade mãe-filho é essencial para o estabelecimento da vinculação - génese da vida afectiva - e para formação da capacidade de discriminação emocional.

As investigações de R.Spitz (1968) e de J.Bowlby (1970), confirmam esta ideia, realçando embora, a dimensão funcional (versus maternidade biológica) da relação precoca.

No célebre experimento de H.F.Harlow (1976) é sugerido, contrariando

1. Já na vida "in utero", verificam-se no embrião humano movimentos, que se associam a uma pulsão primitiva sem finalidade aparente (A.Lapierre e B.Aucouturier, 1975).

nesse ponto as formulações freudianas, como na relação do bebê-macaco com diferentes "modelos maternos", o contacto corporal é preferido ao contacto "alimentar".

O prazer que decorre destas primeiras experiências sensório-motoras, aparece assim como independente da sua finalidade biológica.

Se entendermos, na linha de pensamento de Freud, que a sexualidade se associa às sensações vividas corporalmente, então, como afirmam A.Lapierre e B.Aucouturier (1975), todo o gesto emocionalmente vivido, liga-se a um conteúdo sexual difuso e primitivo. Os autores acrescentam

" (...)toda a modulação tónica (isto é, o conteúdo emocional do gesto), por se relacionar com as estruturas mais arcaicas do cérebro (rinencefalo, hipotálamo, etc.), desperta sensações de prazer primitivas e profundas, relacionadas com a pulsão vital do movimento biológico¹."

A.Lapierre e B.Aucouturier (idem, pg.45)

Esta motricidade, primitiva e espontânea, é a base primeira e fundamental de toda a comunicação.

Transferindo o nosso raciocínio para o caso da dança, enquanto expressão corporal voluntária de qualquer nível ou forma emocional, poderemos dizer que essa comunicação estético-artística se realiza, na medida em que despertar no outro, um eco, ou seja, a identificação de tensões tónico-emocionais análogas. A obra será então, uma forma secundária de

1.mas, como sublinham os autores, essas sensações poderão existir independentemente de fins biológicos.

mediação de um "diálogo tónico".¹

"(...) dance has a movement vocabulary (...) which may comprise realistic or abstract symbols, and evoke an affective mood. It is important to note that dance can be symbolic even when a dancer intends no symbolic communication. From their own experience, spectators find associations in the visual images dancers frame for scrutiny."

J.Hanna (1988a, pg.16)

Como todo o dialogismo implica a partilha de um código, a este nível de comunicação corporal artística, está envolvida uma percepção subliminar, em que intervém toda uma aprendizagem primária, isto é, factores inconscientes e simbólicos (no sentido antropológico e psicanalítico do termo).²

A antropologia, através da investigação proxémica, constitui um potencial contributo para a análise da comunicação corporal e psicomotora em dança. Justamente, é pela exploração deste factor nas suas composições, que a dança induz uma grande parte dos efeitos comunicativos e estético-emocionais. E, a par das autorizações que o seu estatuto artístico-fic-

1. Um reconhecimento deste processo, poderá ser identificado na perspectiva de R.Laban (cit. in M.North, 1972) sobre a ocorrência de um fenómeno de "effort contamination" em todo o movimento/dança.

2. Quando Isadora Duncan e Konstantin Stanislavsky, e seus seguidores, revolucionaram a linguagem coreográfica e teatral, rompendo com o academismo das formas de representação tradicionais, foi porque intuíram na comunicação empática das emoções, uma relação com essa "gramática" própria do processo primário e do código não verbal.

Mas de um ponto de vista psico-cultural, essa ruptura (como todas as rupturas) com a lógica de um idioma tradicional, ganha todo o seu significado, precisamente nessa mesma relação de confronto com as normas de que emerge.

cional lhe confere¹, ela exprime a forma como em cada época e em cada cultura, os homens estruturam inconscientemente o seu microespaço.

A perspectiva proxêmica, complementada pelos estudos em ecologia do comportamento, são auxiliares preciosos para uma interpretação dos padrões corporais, motores e cénicos, através dos quais a dança veícula, por consonância ou dissonância, determinados estereótipos comportamentais, sociais, espaciais, sexuais, ou outros.

1. Na artes, na ficção e no jogo, encontra-se um sentido de Festa, já que todas essas manifestações se constituem em espaços em que é maior a tolerância social para com a transgressão da Regra. Freud, em Totem e Tabú, definiu a Festa como um excesso permitido, uma violação solene dos interditos.

3. 3. 2. - O factor visual

Procurámos demonstrar em que medida a comunicação em dança se associa a vivências pré-verbais e à experiência não-verbal. Esse facto confere-lhe o poder de se transformar num sistema de sinalização directo, pelo facto de operar fundamentalmente segundo códigos não-verbais¹.

Esse poder, segundo M.North (1972), agirá tendencialmente de inconsciente a inconsciente.²

Mas a dança é ainda uma forma de comunicação imagética. Incluímos neste conjunto, para além dos factores psicomotores, todos os recursos cénicos (adereços, guarda-roupa, iluminação e cenografia) intervenientes no

1. Na dança contemporânea, ocorre o uso da palavra. Ela constitui um recurso estético e interpretativo que é necessário considerar, em articulação com o código visual e psicomotor. Mas a dança é, na sua essência comunicativa, independentemente em absoluto da palavra.

2. Não negamos que existem motivos estéticos, artísticos ou ideológicos deliberados, que serão, e em maior ou menor grau, percebidos como tal - essas motivações poderão ser particularmente evidentes na criação a nível da dança teatral. Há dança que se pretende abstracta e dança que se pretende narrativa. Mas duvidamos que da parte dos criadores e dos observadores, haja um domínio consciente e absoluto da informação veiculada. Esse facto se acentua-se face a material não-verbal - principalmente numa cultura em que comunicação e procedimentos de tipo racional são valorizados. Então, uma análise profunda da dança, deverá ocupar-se também da desocultação desses factores não intencionais da comunicação.

espectáculo¹.

Segundo S.Rubidge (1989), ideias e valores culturais latentes, "não-ditos", incorporam estas imagens, sendo por isso comunicados de uma forma subliminar.

O pensamento imagético aproxima-se das formas de pensamento primitivo, sensório-motor e pré-verbal.

Do ponto de vista psicanalítico, é sobretudo neste período pré-verbal que é "moldada" a instância inconsciente. A linguagem imagética (assim como os Imagos, resíduos desrealizados da vida relacional infantil) seria, por excelência, o modo através do qual se traduziria a vida inconsciente, que se pauta segundo as vicissitudes do processo primário. Nesse sentido, a psicanálise, como assinala J. le Galliot (1972), inclina-se a reconhecer, em toda forma imagética, uma projecção do inconsciente e uma evocação da lógica do seu código.

Na dança, enquanto linguagem iminentemente imagética, sugere J.Hanna (1988a), são reconhecíveis semelhanças discursivas com a linguagem do sonho. Ela procura a sua intensidade comunicativa - forma e significado - socorrendo-se de efeitos comparáveis aos da condensação e deslocamento, operados sobre transformações dos códigos do movimento quotidiano e da comunicação não-verbal. Nesse sentido, o discurso imagético da dança poderá aproximar-se da linguagem e das características dos mecanismos do sonho.

1.Note-se que os factores sonoros e musicais são coadjuvantes dos factores visuais. Além de contribuírem para constituição da gestalt de uma dança, segundo R.Francés (1979), estes estímulos que podem induzir associações visuais. Este princípio sinestésico, é uma das bases em que assentam a musicoterapia e a dançoterapia.

Esses efeitos, em termos informacionais, são indutores de ambiguidade, incerteza e, portanto, de entropia. Mas a intensidade da comunicação estética também é conseguida pelo recurso à redundância¹.

Então, talvez possamos ver na dança um sistema que vive de uma entropia relativa, verificada portanto, segundo níveis de ocorrência de grau variável.

Nas motivações de aproximação do espectador e seguindo agora um estudo de D.Berlyne (1964, cit. por R.Francés, 1968), poderíamos assim distinguir um pólo tendente a uma curiosidade perceptiva (procura de originalidade ou aumento de informação estética), e outro tendente a uma curiosidade recreativa (procura de previsibilidade, de maiores níveis de redundância e, portanto, de uma menor quantidade de informação estética). O tipo de situação procurada dependerá da natureza da satisfação que os sujeitos buscam, e do sua capacidade de adaptação ou tolerância em relação a diferentes níveis de complexidade.

A par de aspectos informacionais, a comunicação em dança processa-se, dizíamos, tal como no sonho e no pensamento primitivo, através de formas imagéticas. Por essa razão, a dança afasta-se dos códigos do processo secundário.

1.São identificáveis nestes mecanismos, correspondências com figuras de estilo da retórica: a metáfora (condensação), a metonímia (deslocamento), anáfora ou pleonasma (redundância). A linguagem da dança, segundo J.Zelinger (1979) e J.Hanna (1988), aproxima-se então da poética, porque ambas buscam uma linguagem "em intensidade", que se constrói através de um jogo de efeitos de ambiguidade, simetria/oposição e semelhança, factores rítmico-repetitivos ou imagéticos, que possibilitam e evocam uma multiplicidade de formas e significados.

"...It is important to note that the characteristics of primary process (...) are the inevitable characteristics of any communicational system between organisms who must use only iconic communication....)

All this indicates that primary-process thoughts and communication of such thoughts to others are, in a evolutionary sense, more archaic than the more conscious operations of language."

G.Bateson (1971, pg.140-141)

Esta afirmação de G.Bateson parece confirmar o nosso raciocínio, e leva-nos a reconhecer na expressão imagética da dança, pelas suas recorrências corporais, um sistema de comunicação icónico, numa acepção semiótica, em que "ícone" é definido como um signo que tem alguma semelhança com o objecto representado.

De acordo com a especificidade do código icónico e com as suas características de comunicação analógica, a linguagem da dança, diferentemente da linguagem verbal, não comportará, na sua essência, a possibilidade de proceder à função gramatical de "negação" nem de flexão verbal, isto é, o tempo discursivo será sempre o tempo presente¹.

Também este factor, aproxima a dança da elaboração onírica, que, enquanto linguagem do inconsciente, não comporta a negativa e transporta sempre a expressão dos seus conteúdos para o tempo presente.

1. Mesmo quando a dança se pretende narrativa e mimética, como no caso do Ballet Romântico ou académico-clássico, em nossa opinião, não se subtrai completamente a efeitos subliminares primários. Apesar de recorrer a uma linguagem mais acentuadamente codificada do que a dança abstracta, em ambas as formas existe uma comunicação subtextual, onde, através das imagens, padrões estéticos, corporais, motores e comportamentais se comunicam modelos e símbolos representativos dos valores e mentalidades característicos de um determinado contexto psico-sócio-cultural.

Mas, como sugere J.Viswanathan (1982), e à semelhança dos processos cinematográficos, é interessante observar a forma como ocorre a transposição da linguagem verbal do argumento para o sistema de linguagem corporal e de recorrências não-verbais que caracterizam a dança. E este processo de transposição, verifica-se também em alguns aspectos, na dança abstracta, já que os coreógrafos socorrem-se com frequência, durante a elaboração criativa, de um guião escrito.

O interesse no estudo da linguagem imagética, reside do facto de se constituir numa dinâmica organizadora que se subtrai à arbitrariedade dos outros signos. Sendo anterior ao pensamento racional, ela é também sua condição necessária e sua origem¹.

Para J.P.Weber (1972), a interpretação psicológica de uma imagem, enquanto indutora de um sentimento estético, decorre do reestabelecimento de uma analogia com uma qualquer estrutura sensorial ou aperceptiva arcaica, primitiva. Essa experiência, embora armazenada na memória, teria sido abolida como forma de funcionamento, por via dos progressos da maturação psicofisiológica.

Portanto, a linguagem imagética da dança, mesmo que não intente designar, figurar ou simbolizar algo, tem sempre um referente, ainda que longínquo; mas apresenta-o de um modo que a linguagem verbal (prosaica) não poderá igualar.

Por isso, ela adquire, por um lado, as capacidades de um sistema de sinalização directo e por outro, o poder de exprimir as tensões latentes entre a lógica do seu código, primária (regressiva), e a lógica dos códigos racionais, secundários, socio-culturais (progressiva).

1. Esta ideia é também central no pensamento antropológico, como demonstrou G.Durand (1969) no seu trabalho sobre as "estruturas antropológicas do imaginário".

3. 3. 3. - O factor sonoro

Este factor constitui um indicador psicológico e estético importante para a percepção global (no sentido Gestaltista do termo) e interpretação de toda a dança. Música ou som, produzem um efeito manifesto ou subliminar, que informa, contradiz ou reitera a comunicação transmitida pelas mensagens psicomotora e visual.

Embora a dança, para ser reconhecida como tal, não necessite de recorrências sonoras ou musicais, como o procuram demonstrar muitas correntes da dança contemporânea, é inegável que a verificação daqueles efeitos introduz mais um canal de comunicação e informação fundamental no processo interpretativo.

Os factores sonoros e musicais são poderosos comunicadores de imagens ou de valores culturais.

Já na ontogénese, o factor sonoro é um dos primeiros elementos sensoriais a ser discriminado. A par dos factores não-verbais, os factores sonoros e paralinguísticos são fundamentais para a aprendizagem da discriminação tónico-emocional (posteriormente também cognitiva) das diversas situações. Também neste caso, eles informam, contradizem ou reiteram os restantes dados contextuais.

O espaço sonoro, porque investido emocionalmente, constitui-se também, na opinião de A.Lapierre e B.Aucouturier (1975), num espaço simbólico.

Para J.P.Weber (1972), todo o som musical remete, mais ou menos conscientemente, para a voz humana. A voz é para a criança, antes da aquisição da fala, canal de uma multidão de significações pré-reflexivas poderosamente activas do ponto de vista emocional e simbólico. O despontar desta experiência auditiva, centrada sobre a voz do adulto, tem todas as probabilidades de ficar gravada na memória da criança. Segundo o autor, a recordação destas primeiras experiências auditivas, como todas as recordações inconscientes da infância, acompanha-se de um prazer estético.

Seria então sobre a experiência primitiva que se constitui, secundariamente, toda a linguagem musical codificada: o seu efeito emocional é erigido, em última análise, por referência a essas primeiras associações interpretativas.

Após importantes investigações experimentais sobre semântica musical, R.Francés (1958, 1968) chega a uma conclusão que sugere a confirmação da ideia que expusemos:

"(...) la référence musicale aux sentiments (mouvements, attitudes ou atmosphères) (...) consiste (...) en évoquer les schèmes cinétiques et les schèmes de tension et de détente qui accompagnent ces sentiments et qui l'auditeur "reconnait" implicitement (les ayant éprouvés dans des situation antérieures)."

R.Francés (1968, pg.200)

É possível ler, nesta citação, a hipótese de que na música existe um subtexto, composto por elementos que induzem associações e experiências sonoras, corporais e emocionais mais primitivas.

Um estudo de J.Zelinger (1979) explora uma ideia semelhante do ponto de vista semiológico, comparando os procedimentos em dança, poesia e música.

Zelinger identifica na dança, uma conexão natural com os movimentos cotidianos mas considera que sobre eles se operaram uma série de "démarches" de transformação. Segundo o autor, a poesia também seria produto de um processo semelhante, ou seja, de uma transformação operada sobre a linguagem prosaica^{1.2}

O autor prossegue, estabelecendo uma analogia entre este processo e o da construção da linguagem musical, citando um estudo de L. Bernstein (1976), onde foi ensaiada a aplicação da linguística transformacional-gerativa de Chomsky, à análise da música. Zelinger descreve essa analogia para depois reflectir sobre a possibilidade da sua aplicação à dança.

Adaptámos o quadro onde J. Zelinger (1979, pg.42) a representa, procurando uma possível inserção da dança:

Linguagem	Música	Dança
super-estrutura superficial (poesia)	estrutura superficial (música)	estrutura superficial (dança)
estrutura superficial (linguagem prosaica)	estrutura profunda (equivalente da prosa)	estrutura profunda (movimento)
estrutura profunda (combinações subjacentes)	combinações subjacentes	combinações subjacentes
elementos escolhidos	elementos escolhidos	elementos escolhidos

1. "prose" no original em inglês

2. O autor acrescenta: (idem, pg.41) "(...)reading dance requires a knowledge of the codes and sub-codes of the dance system as well as a knowledge of the codes associated with everyday movement and non-verbal communication.(...) A dance is therefore "read" against background of the prevailing artistic tradition and that of everyday movement." Entre poesia e prosa existiria uma relação com características idênticas.

No caso da música, da reunião dos elementos escolhidos, resultam as combinações melódicas, harmónicas e rítmicas. Estas recombina-se numa estrutura profunda de cujo tratamento depende a estrutura superficial que vai surgir.

A.Moles (1972) estudou as mensagens sonora e musical do ponto de vista informacional, reconhecendo-se semelhanças na forma como descreve a transformação das estruturas sonoras elementares em macro-estruturas (composições) com a que foi formulada por L.Bernstein.

A estrutura superficial de uma composição musical ou coreográfica, pressuporia o recurso a procedimentos idênticos aos do trabalho poético, pelo facto de, igualmente, implicarem uma elaboração sobre os elementos escolhidos, através de efeitos de simetria/oposição, repetição, ritmo ou semelhança, conducentes à formação da estrutura profunda.¹

Assim, mesmo numa linguagem aparentemente tão abstracta quanto a da música (comparativamente à poesia ou à dança), é identificável uma sintaxe e uma semântica. Se à sintaxe corresponde a lógica estrutural, onde é reconhecível uma maior interferência de factores intelectuais, já as significações semânticas encontrariam os seus referentes numa realidade psicológica muito mais longínqua.

A percepção consciente ou subliminar dos efeitos semânticos e emocionais implícitos nos sons e na música seria então sobredeterminada por conotações simbólicas que enraízam nas experiências primitiva e cultural.

1. Se pensarmos nas ideias desenvolvidas na obra de R.Laban, acerca das relações entre corpo, espaço e "effort", no processo de análise e caracterização do movimento, o significado destas conexões, em termos de uma análise da dança, torna-se evidente.

Com efeito, P.Fraisse (1962), a propósito de um estudo sobre a percepção do factor "duração", assinalou a dimensão subjectiva do tempo quando se referiu, após investigações genéticas e experimentais, à existência de um tempo biológico e de um tempo psicológico.

Segundo M.Imberty (1979), a expressividade musical remete para uma simbólica da organização do Eu; uma interpretação psicanalítica das formas de representação do tempo, através da análise do estilo musical, permitiria desocultar o simbolismo de representações fantasmáticas sobre tempo ou sobre a morte.

A relatividade e aspectos expressivos da percepção do tempo, analisados em articulação com padrões motores, foram estudados numa perspectiva gestaltista por R.Arnhem (1974).

Os aspectos rítmicos do som, da música e do corpo (da poesia e da dança), associam-se simbolicamente aos ritmos corporais primitivos, pelo facto de enraizarem nas sincronizações sensório-motoras e na organização primária da afectividade (experiências tónico-emocionais).

Segundo P.Fraisse (1974), a vivência dos ritmos biológicos - como o sono, alimentação, respiração, cardíaco ou menstrual - e dos ritmos motores espontâneos - como a marcha, mastigar ou mamar - relacionam-se projectivamente com a percepção do ritmo nas composições.¹

1. Todo o universo natural, cultural e cósmico, exterior à realidade corporal humana mas onde se inscreve a sua existência, também é dominado por ritmias cíclicas, como o dia e a noite, o trabalho, das estações do ano ou o movimento planetário. A psicanálise e a antropologia, sublinham como a expressão secundária destes fenómenos rítmicos e cíclicos se subentende, simbolicamente, na estrutura profunda de produções humanas, como as artes e os mitos.

Assim, a capacidade de discriminar, perceber e interpretar estruturas rítmicas, é transferida de experiências do âmbito corporal, para domínios envolvendo outros níveis de abstracção, como os domínios temporal (o caso dos sons, música, poesia, dança...) e espacial (o caso das artes visuais em geral).

Na opinião de A.Lapierre e B.Aucouturier (1975), esta forma de projecção simbólica, cada vez mais distanciada da sua origem, influiria sobre percepções e elaborações progressivamente mais abstractas, efectuadas em muitas outras categorias de factos ou situações.

4. - A dimensão psicossocial da dança

Após esta reflexão sobre as implicações de premissas da teoria psicológica que, pela sua aplicabilidade à dança, fundamentam e orientam os posteriores desenvolvimentos analíticos deste estudo, parece-nos tornarem-se mais claras as razões pelas quais identificamos na dança, ressonâncias psicológicas essenciais, que se articulam com significações culturais e sociais profundas.

Nesse sentido, reconhecemos, com S.Rubidge (1989), a existência de um sub-texto¹ na dança, onde se incorporam, a par de factores comunicativos primários, valores psico-culturais e psicossociais que caracterizam uma determinada época e uma determinada colectividade.

Num estudo em que percorre a evolução da dança desde o Paleolítico Superior até aos nossos dias, P.Bourcier (1990) afirma:

"La danse est toute designée pour assumer ce rôle social: elle exprime l'homme non dans la précision du "dit", mais dans l'indeterminé, l'illimité du "non-dit". Elle lui permet de signifier sans risque, voire sans responsabilité, sa réalité profonde, celle qui est confusément ressentie comme immature ou dangereuse pour l'ordre et le confort communautaires."

P.Bourcier (1990, pg.14)

1. Esta autora pressupõe, com este conceito, e numa perspectiva semiológica, ideia da existência de um texto, que corresponde à leitura superficial de uma obra. Essa concepção de texto, refere-se portanto, não apenas à palavra escrita, mas a todos os produtos finais em qualquer outro "media": dança, teatro, cinema, composições musicais, etc.

De acordo com o autor, é reconhecível na dança uma função psicossocial. Essa verificação transforma-a, em todas as suas formas e pela sua especificidade comunicativo-expressiva, num meio privilegiado para o estudo da psicologia dos grupos, e numa via original de análise sócio-cultural.

Ao condensar as conotações expressivo-comunicativas da arte e do corpo, a dança envolve uma complexa, profunda e, por vezes, contraditória acção de sedução. A esse fenómeno não é estranho uma reminiscência erótica mais ou menos longínqua, ligada à dimensão corporal¹ e poder de evocação ficcional da dança. Estes aspectos são significativos, em termos de uma compreensão profunda da sua função psicossocial.

Embora em todo este processo comunicativo, o elemento cognitivo esteja presente, ele é permanentemente truncado por um sistema de comunicação multissensorial e analógico. Mensagens ambíguas e alusivas, não só representam, como transmitem crenças, valores e modelos psicossociais de forma subliminarmente eficaz, porque em simbiose com associações somáticas e emocionais de fundo primário e hedónico. Essa comunicação subliminar dificulta a identificação literal da mensagem que, para todos os efeitos, é transmitida.

O factor psicossocial é portanto inerente, tanto à comunicação de carácter primário como de carácter secundário, envolvendo esta última, as dimensões mais abstractas ou conceptuais da dança. Essa condição psicossocial torna-se assim fundamental em todo o processo de motivação, criação ou interpretação em dança.

1. C. Adayr e colab. (1989), sublinham como erotização da dança decorre do facto de a sua linguagem se centrar sobre o corpo, e de este ser, inevitavelmente, sexuado.

O estatuto artístico da dança deriva os seus atributos qualificativos, do confronto com um fundo de representações que definem o contexto sócio-cultural no qual se insere. Nesse sentido, as características desse contexto, são essenciais na perspectiva de uma pragmática da comunicação em dança teatral¹.

E, embora qualquer obra coreográfica possa suscitar várias e diferentes leituras, todas elas se formulam no âmbito de um mesmo conjunto de valores psico-culturais.

"It is this shared cultural understanding that determines the way we interpret meanings and that limits the range of interpretation of any one work. It is these values that determine where any line between art and titillation or pornography might be drawn or indeed whether there is such a line"

C.Adayr e colab. (1989, pg.30)

Ao longo deste capítulo, só indirectamente nos tínhamos referido a esta categoria de fenómenos que, no entanto, reconhecemos serem parte integrante e determinante nos processos de criação, percepção e interpretação em dança.

A decisão de nos referirmos separadamente ao factor psicossocial deve-se ao facto de considerarmos que, apesar de condicionar todos os momentos do processo comunicativo, ele pode ser concebido, consoante os objectivos de um estudo e critérios metodológicos decorrentes, como ex-

1. Reportamo-nos sempre à definição proposta por J.Hanna (1988a) - cf.Introdução, pg.7.

trínseco às obras. Com isto, queremos dizer que é teoricamente possível uma análise dos elementos estético-coreográficos que não se reporte directamente a factores ou condicionamentos sócio-culturais de época ou lugar. Essa análise também pode ser feita independentemente de outros factores contextuais de acção mais imediata, como por exemplo, locais de apresentação, estratégias publicitárias, ou "feed-back" da crítica.

Mas reconhecemos, de acordo com J.Zelinger (1979), a influência determinante destes factores em todo o processo, embora não os tivéssemos incluído na nossa discussão teórica sobre os elementos comunicativos intrínsecos ou caracterizadores da especificidade comunicativa da dança.

Mas, como toda a conduta artística, verbal ou corporal, a dança-espectáculo deriva todo o seu significado não apenas dos aspectos primários da comunicação ou dos acontecimentos que imediatamente a antecedem ou lhe são subsequentes, mas também de todo um labirinto de concepções, imagens e modelos, derivados da situação contextual, cultural e social, em que ocorre.

Enquanto espectáculo, a dança ocupa ainda lugar privilegiado no quotidiano, desempenhando uma função em termos do equilíbrio psicossocial dos indivíduos e dos grupos.

Como apontámos mais acima, os factores cognitivos interferem significativamente em todo o processo de criação, percepção e interpretação das obras. Esses factores integram a dimensão psicossocial da comunicação em dança. Frequentemente, o espectáculo acompanha-se de toda uma série de indicadores de índole explicitamente cognitiva, muitas vezes de carácter

verbal¹.

Como tão bem observa J.Hanna (1988a), não existe dança que não envolva uma mediação de ideias e nessa mediação estão implicadas as mesmas faculdades corticais que operam na verbalização. A dança é comparável a um "texto em movimento", que incarna e visualiza pensamentos e sentimentos, expressos ou simbolizados.

Os processos cognitivos também traduzem emoções. Do ponto de vista comunicativo, não existe uma desrinça absoluta entre cognição e emoção, indicadores verbais ou não-verbais, apesar dos conflitos ou paradoxos comunicativos que, circunstancialmente, daí possam derivar.²

Obras coreográficas quer de carácter abstracto quer narrativo, veiculam subliminarmente determinados valores que, a um nível consciente, poderiam ser indutores de dissonância cognitiva, junto de membros da audiência.

Mas, em certa medida, o nível informacional e o investimento da personalidade na comunicação estética decorrem, e como quisemos demonstrar anteriormente, precisamente da ambiguidade decorrente da ruptura com os códigos da comunicação corrente que, com frequência, caracterizam a situação perceptivo-interpretativa em arte. Todo esse processo, como quiseram demonstrar Croizier e Chapman (1984), também é função de uma organização cognitiva.

1. O título da coreografia, indicações várias incluídas nos programas do espectáculo ou, como sublinha J.Viswanathan (1982), a divulgação de um argumento escrito interferem de forma decisiva na percepção de uma obra.

2. Se G.Bateson (1971), hipotetizou que a ocorrência desta categoria de fenómenos na vivência relacional primitiva, enquado geradores da situações de "duplo lígame" poderiam ser responsáveis pelo desenvolvimento de uma sintomatologia de carácter esquizofrenizante, B.Reymond-Rivier (1977) acentuou como a articulação entre estes diferentes níveis de funcionamento mental se poderá constituir num importante estímulo sobre a capacidade discriminativa impulsor do desenvolvimento psicológico dos indivíduos.

O factor psicossocial da comunicação em dança íntegra, tanto na vertente cognitiva como primária da mensagem transmitida, a nossa abordagem dos envolvimentos psicológicos da dança, muito embora fosse nosso intuito, até este momento, abordar factores através dos quais se evidenciasse a teia de conexões infra-rationais envolvidas na mensagem da dança.

Consideramos que é, de forma significativa, através dessas conexões que se traem, de forma mais ou menos involuntária, os modelos e as crenças míticas mais profundos de uma colectividade de indivíduos.

Por todas estas razões, consideramos que é nesta categoria de factores expressivo-comunicativos da dança, que se encontra uma via interessante e pouco explorada para a análise de todo um sistema de representações simbólicas de uma colectividade de indivíduos.

A dança teatral reproduz frequentemente, de forma explícita ou implícita, simbólica ou metaforizada, e por consonância ou dissonância, hierarquias, valores, estereótipos comportamentais, funções psicossociais e papéis psicosexuais referentes ao contexto psico-cultural do qual emerge.

Em particular, no ocidente, poderíamos afirmar que dança teatral se apresenta, em grande medida, como imagem ideal do corpo e dos comportamentos (papéis psicossociais), e que essa imagem constitui uma parte importante do subtexto implícito ao significado superficial de uma obra.

Nestas considerações, encontra-se um ponto essencial para o desenvolvimento da nossa análise do "Verde Gaio": a ideia de que a dança teatral, através do seu poder comunicativo, consciente ou subliminar, conceptual ou

emocional, cognitivo ou infra-racional, não só reflecte como influência os padrões de organização psicológicos e sociais, adquirindo por isso o poder de agir, tanto sobre as dinâmicas intrapsíquica e interpessoal, como intra- e inter-grupal.

Capítulo Segundo - Dança e Poder: o contexto psico-cultural do Estado Novo

"Symbolically transcending the human condition, the dancer's performance symbolizes power"

L.Kirstein, 1970

1. - A Dança e o Poder

A dança é, como disse Nietzsche, a única arte em que o artista se torna ele próprio obra de arte. Ela encontra numa corporalidade sem mediadores, o seu principal instrumento. Pela imprescindibilidade do corpo, a dança partilha com ele toda uma série de conotações ligadas à ideia de potência e energia vital, prolongada em expressões de verificação real e de carácter simbólico.

Esse atributo energético, confere à dança uma poderosa influência tanto sobre o executante como sobre o observador. Segundo J.Hanna (1979), a possibilidade da dança traduzir ou agir mensagens e relações de poder, assen-

ta na combinação de dois factores: por um lado, ela envolve factores cognitivos, por outro é um sistema autónomo de acção imediata e multissensorial, indutor de excitação, medo ou prazer. Estas funções, ao implicarem a participação de ambos os hemisférios cerebrais¹, derivam a sua eficácia psicológica de uma acção cerebral multinivelada.

S.Rubidge (1989), descreve da seguinte forma a relação virtual que se estabelece entre a dança e o exercício do poder:

"(...)as many of the attitudes and values that lie beneath the surface of many dances are implicit rather than explicit, they are unconsciously absorbed by the audience. Because they are not available for examination or argument at this level, they are particularly effective in reinforcing and/or contributing to the formation of the attitudes and values of audiences"

S.Rubidge (1989, pg.2)

Por outro lado, a dança, enquanto representação do domínio, da amplificação das possibilidades do corpo e da motricidade, sugere a transcendência dos limites humanos, simbolizando a supremacia da vontade sobre a natureza e sobre a vulgaridade mundana.

Desafiando o peso, a gravidade, ou utilizando-a activamente, a dança preconiza ainda a perfeição de um corpo idealizado, modelado de acordo com variabilidade das normas estéticas vigentes. Nesse processo é reconhecível a sugestão de uma metáfora sobre resistência mítica do Homem à inexorabilidade da decadência física e da morte.

1. Segundo P. Chauchard (1978), as funções do hemisfério esquerdo ligam-se a uma forma de raciocínio que enfatiza o processamento digital, analítico e sequencial da informação; no hemisfério direito, ocorrem em simultâneo, processos de tipo analógico, associados à motricidade, aos fenómenos intuitivos e à afectividade.

Nesse sentido, a dança teatral, pela sua especificidade comunicativa da raiz psicobiológica, pela distanciação imposta entre executante e observador, e pelos seus atributos simbólicos, poderá ser perspectivada como instrumento, exibição de um ornamento, expressão de uma estratégia ou imagem idealizada do poder.

Uma relação de poder, segundo G. Thines e A. Lempereur (1984), deriva, de forma geral, de uma relação de interacção dissimétrica não compensada, da qual resulta uma situação de desigualdade, interiorizada em maior ou menor grau como legítima. Esse facto, gera num dos membros do processo, a possibilidade ou a capacidade de promover influência, coerção, domínio, persuasão ou ideologização sobre outrém.

Num contexto social, o poder procura ainda a sua legitimação, através de normas e valores perpetrados sobre uma colectividade. Por outro lado, é em grande medida através de símbolos, que os indivíduos internalizam os imperativos da comunidade e seus preceitos psico-culturais.

Este conjunto de considerações levam-nos a concordar com S.Langer (1957), quando afirma, "dance makes the world of powers visible".

De facto, se observarmos com atenção a génese e evolução da dança teatral, poderemos notar como nela se traduzem as vicissitudes do processo histórico, tradições e filosofias reinantes, e como ela reproduz e veícula, como uma metáfora, os atributos do poder ou da mentalidade dominante.

Na sua função psicossocial e psico-cultural, são distingáveis, nas formas que que foi assumindo em cada época, duas vertentes significativas: por

um lado, a dança é expressão dos valores dominantes; por outro das idealizações e necessidades colectivas dos estratos sociais aos quais se associa.

Se os contornos que a dança teatral assume nos dias de hoje, tiveram início no seio da atmosfera da côrte e da aristocracia Seiscentistas, como prologamentos da imagem de um ideário humanista nascente, já desde a Antiguidade se identificam na dança representações dos sistemas de valor predominantes.

Muito antes da ascensão do Cristianismo, a dança, assinala C.Sachs (1938), desempenhava a função ritual e instrumental de promover a relação entre o Homem e o Desconhecido, associando-se, posteriormente à evocação do divino, nas formas de culto das sociedades politeístas. Assim, era de ascése o sentido do transe catártico, e o sentido das danças de culto a Dionísio ou outras divindades. Era de ressonância emotiva o sentido dos cantos e das danças - derivações artísticas daquelas formas de culto - com que o côro, personagem colectivo da tragédia grega, pontuava os acontecimentos mítico-ficcionais dos desenvolvimentos dramáticos.¹

Esse sentido divino da prática da dança, iniciará o seu declínio junto de uma Romanidade, militar, cosmopolita, legalista e administradora. A Romanidade aviltará tudo aquilo a que acede, considera R.Garaudy (1973), e nesse sentido, corromperá a dança, tal como a poesia, a escultura ou a filosofia. Os romanos, terão sido o primeiro povo da Antiguidade que não deu ao

1. O sistema da dança da Grécia antiga, sublinha M.Brillant (1953) prefigura, em alguns aspectos formais, o actual sistema da dança clássica, sem que tivesse ocorrido entre ambos qualquer ponto de ligação.

homem a possibilidade de se evadir de si próprio através do acto religioso, nem a ocasião de ultrapassar a sua condição ou de descobrir um deus, imanente casual de uma prática orquestrica.

Embora a sua aprendizagem integrasse os preceitos da "boa educação", tal como o conhecimento da literatura grega, a dança nunca terá atingido as profundezas da alma romana.

Mas será da imposição do cristianismo, sublinha P.Bourcier (1989), que resultará o grande cisma relativamente às artes, à corporalidade - e à dança.

Conotada com cultos politeístas ou com práticas de licenciosidade sexual e crueldade, e pela necessidade do cristianismo se afirmar como filosofia e forma de culto diferenciado, a dança será exorcisada da igreja cristã. Dogmas precisos e hierarquias estritas, não admitiam uma dança de transe como forma de relação com o divino.

No confronto com este clima de recrudescimento dualista e de suspeição do corpo, considerado atreito a uma capitulação demoníaca por via das tentações da carne e obstáculo à sobrevivência da alma, e face aos preceitos da arte sacra, a dança, banida da liturgia e cercada de interdições, transfigura-se em conduta condenável: "cette folie lascive, apelée danse, affaire du diable", dirá santo Agostinho (cit. in R.Garudy, 1973)

Será pois no afastamento da relação com o sagrado, que se desenvolverá a dança profana, cindida entre a "dança alta" plebeia, que a pintura de Breughel eternizou, e a "dança baixa", da côrte palaciana, feita de movimentos

constrangidos por um pesado e aparatoso vestuário¹.

Neste período, nota P.Bourcier (1989), a via das danças de côrte é paralela à da retórica literária e musical, em que a inspiração humana se circunscreve a uma função de asfixiante ornamentação. O interdito da Igreja, porá a dança ao serviço do homem, mais exactamente, ao serviço de uma classe, limitando-a a um puro divertimento estético e à afirmação de um "status" social.

O Renascimento, tempo de uma reformulação dos valores Clássicos caracterizadora do ideário humanista, foi a ocasião em que a dança se reencontrou como parte inteira na vida dos homens. Valorizada, mas despojada de significações divinas, a dança, conjuntamente com actividades como a esgrima, a equitação ou a caça, era instrumento de um espírito moldado a preceito, desempenhando a função de contribuir para a formação física do homem, de controlo das suas paixões, e de promoção do "bem parecer".

Neste contexto, as artes exprimiam uma inversão radical das concepções do mundo. O indivíduo, tornado o centro de todas as coisas, reflectir-se-á na forma nova de representar o espaço e a perspectiva.

As artes, convertidas em signos significantes da razão humana, transformam-se assim e também, em símbolos de ostentação de uma alma requintada, do "status" e do poder.

1. T.Ribas (1982a) define estas designações: "referem-se à elevação ou não elevação dos passos. Na "dança alta" incluem-se as formas de dança de salto e sapateado, de grandes voltas, de amplos movimentos dos braços e das pernas ou seja, as danças do povo; o grupo "dança baixa" é constituído pelas danças palacianas e de corte, sem saltos nem bruscos movimentos do corpo, de cerimoniais gestos dos braços e das pernas, com movimentos dos pés que mal se elevam do chão". O autor sugere que se foi observando uma interinfluência entre as duas formas de dança.

A arte bailatória decorrente, repleta de códigos e artifícios, que floresceu junto das aristocracias francesa e italiana, dará origem, em 1661, à criação, sob os auspícios Luís XIV, da Academia Real de Música e Dança. No século do "rei sol", nascia para as grandes salas de teatro¹, uma dança agora profissionalizada, transformada em dança-espectáculo. A nova dança autoriza, mediante a distanciamento espacial e funcional introduzida entre nobreza amadora e dançarinos especializados, os progressos técnicos, a extensão vertical dos movimentos e um incremento da sumptuosidade.

Numa época de racionalidade reinante, esta dança, elitista, depurada, sem paixão, obcecada pelo efeito anti-natural resultante da minúcia e rigor técnicos, é uma metáfora da concentração absolutista de poderes e da centralização da vida administrativa, prolongada sobre as almas. Simboliza o culto e a imagem de um poder sublime, olímpicamente distante.

A mensagem, pela sua ligação seminal a uma classe, é a do triunfo da ordem pela exaltação de uma monarquia de direito divino.

Este estigma de nascimento, marcará o destino da dança teatral até ao século XX.

A virtuosidade de um movimento despojado de emoções, codificado e reportoriado por Pierre Beauchamps, mestre de dança do rei desde 1654, prosperará cuidadosamente, qualquer apelo às profundezas do inconsciente humano.

Será pela voz de Noverre (1727-1810), amplificada no espírito de um

1. As despesas envolvidas nestes "ballets", assinala P. Bourcier (1989) era tal que só o rei as podia comportar. A criação da Academia, futura ópera de Paris, tornará acessível a um público pagante um espectáculo até aí reservado à corte.

novo tempo, marcado pela afirmação da classe burguesa, que será reclamada uma "dança em acção". A esta dança pede-se que narre eventos e exprima paixões. Assim se subordinarão aos libretos, a palavra, a música e o movimento.

Tal como Diderot e Rousseau, afirma R.Garaudy (1973), Noverre pretende a aproximação entre arte e natureza e "renunciar a essas proezas do corpo às quais se sacrifica a alma" (idem, 1973).

A celebração do homem e da natureza, assinala L.Willem (1985), reflecte as aspirações do espírito do tempo, um espírito insatisfeito, porque dividido entre o apelo dos esplendores terrenos, e a atracção de um mundo quimérico, imaterial, evocador de evasões projectadas sobre um Além imponderável.

Esta nova mentalidade, apreendeu-a J.Crespo (1990), observado-a pelo prisma de uma história do corpo, como a de "homens que recusam a penosa submissão ao destino, e procuram a afirmação pelo seu mérito individual". No advento de uma sociedade de mercado, o homem vale não pelo seu lugar numa hierarquia de direito divino, mas pelas suas virtudes pessoais de audácia, de cálculo, e eficácia na acção. Esta atmosfera reflectir-se-á em alterações na concepção da corporalidade:

"(nesta sociedade), quem se movimentava eram homens dominados pela certeza de que a ignorância e a morte, as heranças e a vontade divina podiam ser ultrapassadas pelo esforço individual e sob a referência a uma utopia de um mundo de felicidade."

(...)

"O 'corpo apolíneo' fazia a sua emergência, correspondendo aos esforços de racionalização da experiência humana, ao mesmo tempo que se contrapunha ao 'corpo dionisíaco' dos ociosos ou dos homens comuns que, na obscuridade de suas vidas, serviam-se da espontaneidade para dar resposta aos desfavores da sua temporalidade."

J.Crespo (idem, pgs. 567 e 571)

Assim, a reactividade às normas e ao constrangimento da regra, que inundara o néo-classicismo, conduziu à valorização da individualidade e do subjectivismo do homem criador, imagem de um pequeno deus sobre a terra.

Um quotidiano esforçado é sobrecompensado em projecções transcendentais sobre as artes, representações míticas de uma evasão possível, projectada em futuros de plenitude, situados em lugares para além de toda a linearidade compreensível.

Todos estes traços, que marcaram o advento do período romântico, encontraram a sua expressão no apogeu da dança de teatro, no chamado Ballet Romântico.

Esta dança, povoada de elementos de evocação sobrenatural, ilustra o tema central do homem romântico - a sede de uma perfeição transcendente e do inacessível, exprime-se em histórias de amor sem carnalidade e sem esperança, suscitado pela eteriedade de seres de um outro mundo, e na dinâmica ressurrecional de donzelas falecidas que retornam ao mundo dos vivos para se vingar da infidelidade dos amantes.

A representação da temática de contraste e duplicidade terreno/celeste é ainda simbolizada na obsessão pela elevação do corpo, na luta acérrima da leveza contra as forças da gravidade, inspiradora dos passos de sílfides, "willis" e elfos. A atmosfera ascensional, amplifica-se no movimento "sur pointes" e no uso e abuso de vaporosa indumentária de gaze e tule brancos¹.

Mas, como nota P.Bourcier (1989), apenas restará um curto momento em que o Ballet Romântico se identifica com uma das ambições centrais da dança: existir nos territórios do impossível, do sonho, do Além.

1. Este género ficaria por isso, e para a posteridade, conhecido como "ballet blanc".

Com efeito, o "ballet" reencontrar-se-á com o seu destino de divertimento mundano, agora como marca de promoção social de uma burguesia cuja influência eclipsa, mas simultâneamente imita, o luxo e os gostos de uma aristocracia cessante. O que pretende este novo público, é a espectacularidade e a ovação da grande estrela, a "prima ballerina" virtuosa e tecnicista.

O século XIX é, como descreve R.Garaudy (1973) "o da revolução industrial e o da idade de ouro do "ballet" como arte de evasão do real".

"Car la nouvelle exigence de s'arracher à un monde rendu sordide par la spéculation financière, le capitalisme industriel, le commerce, où chaque bourgeois, comme dit alors Balzac, 'a une pièce de cent sous tapie au fond de la conscience', se traduit par le symbolisme puéril d'une danse dont la préoccupation essentielle semble être de nier la terre et la pesanteur"

R.Garaudy (idem, pg.39)

Os finais do século XIX, marcarão o esgotamento desta fórmula académico-clássica, que Marius Petipa (1822-1910) tentará a todo o custo reanimar junto dos "ballets" imperiais da Rússia czarista. Mas tanto na Rússia, tornada na época o grande centro do "ballet", como um pouco por todas as óperas europeias, o luxuoso reinado da dança teatral permanece como atributo ornamental e expressão simbólica dos poderes, das classes e das mentalidades que lhe servem de suporte.

E, perante um mundo Ocidental em vias de idolatrar a tecnologia, será também a "tecnicização" da dança um dos seus atributo mais ovacionados que, no entanto, e perante as novas necessidades humanas preludiadas no advento dos movimentos modernistas, atingirá o seu ponto de ruptura.

De facto, os Ballets Russes de Serge Diaghilev, criados em 1909 em S.Petersbugo e exilados da Europa depois da Revolução de 1917, constituirão um marco na procura de um sentido novo para a dança, na confluência da música

(com Stravinsky, Satie ou Poulenc) e artes plásticas modernas (de um Picasso, Matisse ou Braque). Mas fá-lo-ão ainda para uma classe privilegiada e dentro do espírito académico. Como disse M.Béjart (1963, cit. in P.Boucier, 1989) "la danse est un rite. La révolution de Diaghilev est une révolution esthétique. Il faut à la danse, une révolution éthique."

Nos alvares do século XX, as certezas e dogmas seculares vacilam, nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões.

O decréscimo da somatofobia marca o advento da "cultura do corpo" a que se referia M.Bernard (1972). A arte moderna exprime com novo ímpeto as emoções e as sensações mais diversas, imersas num novo culto da hiperindividualidade.

Essa função é protagonizada na dança, no pioneirismo da dança moderna, iniciado, nos dois lados do Atlântico, com F.Delsartre (1911-1871), J.Dalcroze (1865-1950), I.Duncan (1878-1927) e na Denishawn, escola fundada nos E.U.A., em 1915, por Ruth St.Denis e Ted Shawn, movimento que dará origem às posteriores correntes da dança contemporânea.

Ao invés do Ballet Romântico, e como reacção aos excessos do academismo - este, a um tempo expressão da valorização da tecnologia de um mundo que se industrializa, e de um ideal de evasão dessa mesma realidade - a dança moderna não representa o desejo de fuga dessa realidade, mas a determinação em a afrontar, para sobre ela recriar uma nova ordem, à dimensão do homem, e na representação harmónica e assumida das contradições da sua natureza.

Esta atitude complementarista que, segundo M.Descamps (1988), caracteriza a mentalidade moderna, autoriza esta nova dança a reencontrar-se com sensações corporais, cinestésicas, com os ritmos fundamentais e com questões

essências ao ser humano. Nesse sentido, como assinalaram em diferentes ocasiões M.Willem (1985) F.Schott-Bilman (1989) e P.Bourcier (1989), poder-se-á identificar nesta dança o sentido de um novo primitivismo de expressão dionisiaca.

Para P.Fuller (1983), a nova mentalidade que se expressa na arte moderna, sugere uma regressão, equiparável à que antecede o acesso a um estágio de alteridade. Essa regressividade revelar-se-ia em representações artísticas do real, entregues à incoercibilidade de toda a interpretação subjectiva.

Nesta perspectiva, a pluralidade da dança (e da arte) contemporânea, afirma C.Winter (1989), sugere que tanto verdade como realidade são igualmente heterogêneas.

E na aceitação da coexistência de princípios distintos ou contraditórios, num mesmo indivíduo, numa mesma obra, numa mesma colectividade, a mentalidade moderna, imersa na atmosfera do poder democrático no qual floresceu, simboliza em termos kleinianos a expressão de uma "posição depressiva", resultado de um luto, subsequente à cessação de anteriores dualismos de evocação megalómana¹.

1. O poder absoluto ou totalitário, face ao seu ideário uniformizante face a espíritos e individualidades, é a um tempo, unificador e dissolutor, protector e persecutório. Essa exterioridade e ambivalência é indutora de fascínio (apelo de uma simbiose primitiva, ou de fantasias de protecção parental) ou de temor (apelo a fantasmas primitivos, de dissolução ou incorporação, de componente persecutória). Por consequência, produzirá tendencialmente sobre indivíduos, um intenso sentimento de repulsa ou de adesão (o fanatismo ou a dissidência...). Em termos kleinianos, esta situação seria promotora de uma posição de clivagem em torno de um "todo bom" ou de um "todo mau". Neste processo poderíamos encontrar uma equivalência com a incapacidade de conciliar contrários, típica da posição "esquizo-paranoide" e da megalomania infantil. O poder democrático é um poder escolhido, e por isso é, ainda que illusoriamente, participado e interiorizado pelos indivíduos. O "mau" e o "bom objecto" coexistem neste poder, a um tempo exterior e internalizado. Essa condição, será geradora de uma posição depressiva potencial. Mas este poder, disseminado

Todo este itinerário mostrou-nos como a dança teatral segue de perto, representando simbolicamente desde sempre, e mesmo no seu período moderno, as mentalidades e o Poder. Nesse percurso, a sua história cruza-se a todo o momento, e apresenta-se como síntese da história da arte e da história do corpo. Como afirma L.Willem,

"Le type de culture de chaque société influence très différemment l'épanouissement de la danse. Ainsi, dans une civilisation ou l'homme est 'corps et esprit, indivisible et équilibré', la danse jouera un rôle de communication. Par contre, dans une société appuyée sur une philosophie dualiste, le corps sera idéalisé dans la danse, et devra correspondre aux conceptions esthétiques en vogue"

L.Willem (1985, pg.6)

Verificámos que, sobretudo nas suas formas tradicionais, a relação de dependência entre dança e poder, é muito acentuada, já que, na linhagem de hábitos remotos, a dança teatral é uma arte que se associa a uma função diversivo-afirmativa de hierarquias sociais próximas do poder. E, assinala P.Bourcier (1989), ainda em pleno século XX, tal como em Seiscentos, executantes e criadores em dança são recrutados de entre as classes socialmente favorecidas, geralmente portadoras de valores conservadores.

...Continued...

e descentralizado, adquire por esse mesmo facto o carácter de um poder abstracto, de difícil localização. Assim, o investimento individual (projectivo e inconsciente) das vivências de relação parental, sobre a relação indivíduo/poder (Estado), deparará com um "Poder parental" diluído, um presente ausente, indutor de sentimentos paradoxais de orfandade (posição depressiva).

Numa ontogénese da Cultura, seria lícito, na sequência destas considerações, atribuir ao poder democrático (pela habilidade em integrar e reconverter contrários - posição tipicamente depressiva -, na qual se identifica um processo de manutenção da homeostase do sistema, sua autorregulação, e controlo das tendências entrópicas - até a data eficazes) e à sua ambiência Moderna, a pertença a um estágio de desenvolvimento de nível superior, mais progressivo, comparativamente ao poder totalitário, no qual são discerníveis formas de funcionamento característicos de estádios de desenvolvimento mais arcaicos. Justificar-se-ia, deste ponto de vista, a actual propensão longeva dos sistemas de poder democráticos.

J.Hanna (1979), também observa como toda esta sintomatologia permanece ainda hoje, na verificação do facto de as companhias de dança continuarem a existir, em grau apreciável, ligadas à imagem e ao prestígio dos governos e das nações. O seu simbolismo mantém-se, desse ponto de vista, inalterável. J. Zelinger (1979), ensaia uma interpretação desse facto:

"The modificatin of the ballet code (...) is powerfully informed by the historical conditions and the social context in wich it is situated. (...)The evolution and proliferation of such extended ballet postures was partly made possible by the fall of monarchies and their replacement by republics, as well the decline of body-lowering and body-diminishing postures required in the protocol of the monarchies"

J.Zelinger (1979, pg.45)

A dança poder-se-á então identificar como objecto ou agente do controlo do poder; poderá reiterar crenças dominantes, como proclamar novos princípios. Por isso, tanto os poderosos e os submetidos perseguem a possibilidade de controlar por diferentes formas, as variadas vertentes de um mesmo fenómeno¹.

1. J.Hanna (1979), aponta uma série de exemplos: O Exército Vermelho Chinês, utilizou a dança Yang Ko, durante as suas ocupações em 1945, com o objectivo de promover a conversão das populações; o governo chinês, teria ainda recorrido à energética e exigente técnica do "ballet" europeu, como símbolo do salto qualitativo que pretendia representar a revolução, e procurar, na modelação dos corpos, a imagem de um ideal igualitário e uniformizante. Nesse mesmo sentido, a União Soviética, recorreu ao "ballet" como expressão de valores patrióticos e igualitários, e preconizou uma arte ao serviço do povo, sem que embora se tivesse modificado o conteúdo do espectáculo imperial. O ornamento transita, intacto, do antigo para o novo poder, mas a estilização folclórica que integra a dança clássica, simboliza agora a idealização e heroicização do proletariado. Para o nazismo a dança (ginástica artística), integrava o 'culto do corpo', designado como incremento da disciplina e camaradagem, e como forma de restaurar o corpo do trabalho industrial. Na Cuba pós-revolucionária, o atraso e a pobreza não impediram a criação e manutenção de um "ballet" nacional. A iniciativa exprime a restauração e demonstração internacional do orgulho de um povo, antes colonizado e humilhado. Levado a todos os cantos do país em palcos portáteis, o "ballet" é metáfora de uma Cuba transformada. O simbolismo não-verbal, reflecte o ideal igualitário e a reconversão produtiva de tradições capitalistas.

De acordo com C.Adair (1989), as características psico-culturais, as hierarquias e os seus símbolos, as atitudes tradicionais relativas a estatutos sociais, a raças ou níveis etários, ao corpo e à sexualidade, à religião ou às artes, atravessam, no âmago ou à superfície, uma obra coreográfica. Mesmo uma subversão intencional de valores reflecte o sistema ideológico dominante.

Nesse sentido, uma companhia de dança teatral pode ser perspectivada, no contexto da especificidade comunicativa da dança, como um microcosmos da sociedade e cultura nas quais se integra.

É no âmbito destas considerações, que situamos o significado da criação do "Verde Gaio", e a análise das suas representações simbólicas. Surgiu-nos ainda como relevante, o facto de apesar dos intuitos modernizantes que acompanharam a constituição da Companhia, ela parecer seguir, pela sua ligação intrínseca ao regime e à imagem do poder, a esteira de tradições remotas.

Nesse sentido, é fundamental, antes de proceder à análise do seu repertório, reflectir sobre as características psico-culturais do Estado Novo,

...Continued...

E se o colonialismo europeu constrageu, em vários momentos, a prática da dança junto dos povos colonizados, muitos povos terceiro mundistas recorreram à dança como afirmação da sua identidade, cultura e independência.

No passado, a dança integrava o elitismo das monarquias, e as mulheres eram subalternizadas ou mesmo privadas do acesso ao palco; hoje, as sociedades democratizaram-se e, muito embora se mantenham muitas das funções psico-sócio-culturais da dança de teatro, a participação alargou-se, e a dança exprime, maioritariamente, a imagem de uma mulher activa, em igualdade face ao homem.

Mas também a dança moderna é, neste sentido, didáctica e expressiva de mentalidades e poderes. Em muitos casos, comunica ou reclama valores e princípios existenciais ou conceptuais.

na sua articulação com a personalidade colectiva e contexto psico-cultural Moderno, já que são todas essas tensões dinâmicas que hipotetizamos ver simbolicamente representadas nas características artístico-coreográficas do "Verde-Gaio".

Essa reflexão é tanto mais necessária porquanto a criação da Companhia correspondia, como veremos, a propósitos deliberados de propagandeamento de uma determinada imagem da nação e do ideário do regime.



Fig.1 -"Alegoria do Estado Novo"
Desenho de Almada Negreiros (1938)

" Não se percebeu nada do antigo regime e do seu êxito histórico quando não se vê até que ponto ele foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente"

E.Lourenço (1988)

2. - O contexto psico-cultural do Estado Novo

No final dos anos conturbados da Iª República, poderemos afirmar que, pelos anos 20, Portugal era um sistema entrópico.

Dezasseis anos de governo republicano deixaram em significativos sectores da população uma situação objectiva e um sentimento subjectivo de agitação, instabilidade e anticlericalismo.

O espaço criado para o surgimento de uma ditadura já se vinha desenhando em anteriores tentativas, enquanto que a descompensação psico-social derivada da instabilidade política e do caos económico-financeiro alimentava desejos ou receptividades latentes pela ordem pela autoridade.

Uma situação assim constituída poderia ser interpretada à luz da Teoria dos Sistemas, como uma ocorrência do princípio da autorregulação conducente à sua sobrevivência.

Imbuído de algum do "élan" do Integralismo Lusitano, e reconvertendo algum do idealismo patriótico republicano, o Estado Novo ostentava o protagonismo de princípios sólidos e uma mítica própria, envoltos numa aura moralizadora de ordem e autoridade, que se contrapunha ao espectáculo anterior que parecia ser o da sua dissolução.

Assim, na adesão emocional de consideráveis sectores da população à ascensão do regime, poderemos, numa primeira leitura, identificar uma componente reactiva.

Mas a adesão ao regime e sobretudo a sua longevidade, deverão encontrar fundamentos numa realidade psico-cultural mais profunda.

Em termos psico-colectivos, como afirma S.Moscovici (1981), na esteira das ideias de S.Freud e das reformulações de W.Reich¹, o poder do Estado tende a ser investido como uma projecção do poder parental, induzindo o mesmo tipo de conflitos primitivos, gerados em torno de uma ambivalência emocional, que se distribuí entre ódio e culpa, amor e medo, admiração e competitividade.

1.Em síntese, a perspectiva de uma psicologia colectiva de raiz psicanalítica, considera que não há fenómenos psicológicos, sociais ou colectivos, que não existam também (ou que não comecem por existir) ao nível da psicologia individual. Embora o comportamento social e colectivo não seja directamente analisável a partir do modelo orgânico da psicologia individual, já que uma colectividade se compõe de um conjunto de organismos em interacção, consideram-se generalizáveis certos traços característicos comuns (decorrentes da herança e da experiência psico-cultural comum) aos diversos inconscientes individuais em causa.

Esse fenómeno deriva do facto de, em todo o acto de submissão ao poder ou à autoridade, se identificar uma componente de ligação a certos processos psicodinâmicos de cariz irracional, enraizados na vida fantasmática primitiva.¹

Transferir esta perspectiva para o presente contexto de reflexão, leva-nos a reconhecer no sentimento de ausência do poder (ressentido como um abandono evocador de culpabilidade primária) decorrente de toda a atmosfera de instabilidade que se viveu durante a República, a formação de um clima psicológico propício à afirmação de uma liderança autoritária (expectativa da punição), enquanto que a culpabilidade e a angústia descobririam o alívio securizante na aceitação de sacrifícios redentores.

Terá assim encontrado o seu eco irracional, o projecto de austeridade que o regime preconizava, que no entanto se alicerçava, num plano racional e objectivo na necessidade real de uma reorganização social e económica.

No enaltecimento da modéstia e na moralização das condutas, idealizadas segundo os preceitos de velhas tradições e dos valores de uma ruralidade humilde mas sadia, glorificavam-se as precárias condições de vida de grande parte da população.

1. O medo da punição (angústia) ou o receio de abandono (culpabilidade), constituem condicionamentos psicológicos de base, inicialmente vivenciados no âmbito estrito do núcleo parental ou familiar. Receber amor e protecção, são efeitos que decorrem, desde os tempos primordiais, da submissão à autoridade, processo que representa, afinal, a educação e a aprendizagem de um "estar social". Este condicionamento psicológico de base, de fundo irracional, será transferido, posteriormente, sobre instâncias humanas e sociais (instituições ou seus representantes) inconscientemente identificadas com a autoridade parental primitiva, generalizando-se ainda a toda a ideia abstracta, conotada com autoridade ou poder.

Mas essa glorificação será ainda sacralizada num implícito paralelo simbólico com a ideário redentor da moral cristã.

No recurso a toda uma imagologia que tão bem associou patriotismo e um hipernacionalismo a desígnios divinos, cumpre-se o ensejo de complementar o efeito desculpabilizador, transfigurando em grandeza mítica um presente sacrificado e uma auto-imagem nacional diminuída.

"Sem um poder místico que as unifique, as sociedades não perduram", escreverá em 1942, o integralista António Sardinha¹.

Aquele efeito sobrecompensador é procurado na projecção dessas transfigurações em tempos e lugares não concebíveis numa realidade presente, mas num nebuloso e grandioso futuro a que estará destinada Raça, continuadora de imagens magníficas de esplendores passados.

O Estado Novo parece ter sabido intuir as feridas, as básicas e as circunstanciais, as reais e as irracionais da personalidade histórico-cultural de um povo. E assim ensaia a cura mágica dos males do corpo e da alma na nação, assumindo-se como síntese de um passado exemplar, criteriosamente filtrado de acordo com a imagem que de si pretende forjar, de um presente sublimado, e de uma utopia futura da qual reclama a autoria, alimentando assim, dessas introjecções mitificadas, o processo de construção da sua identidade e da sua imagem.

1. António Sardinha, Glossário dos Tempos, Lisboa, 1942 (cit.in M.Cardoso, 1982)

2. 1. - A indentificação com outras ditaduras

é certo que a ascensão da ditadura não foi um caso isolado na Europa, e que na época, a ideia de um poder totalitário transportava consigo um certo fascínio.

Robert Brasillach, fuzilado em 1945 por colaboração com o nazismo, escreverá no seu cativeiro em Fresnes:

"Desde há muito considerávamos o fascismo como uma poesia, a própria poesia do século XX (como o comunismo, sem dúvida)...Ele continuará sendo a mais exaltante verdade do século XX, aquela que lhe emprestará a cor (...) Um campo de juventude na noite, a impressão de constituir um todo com a nação inteira, a inscrição nas fileiras de heróis e santos do passado, uma festa totalitária, eis elementos da poesia fascista, eis o que terá feito a loucura e a sabedoria do nosso tempo, eis o que, tenho a certeza, a juventude, dentro de vinte anos, esquecendo taras e erros, há-de olhar com profunda sedução e incurável nostalgia"

R.Brasillach (cit.in E.Lourenço, 1982; pg.1434)

Nesta citação, transparece a insólita copulação entre um optimismo construtor, uma energia exultante e de sabor moderno, e uma nostalgia conservadora e passadista, traço identitário que acompanhou o inegável sucesso inicial do Estado Novo e o ideário arcaico-vanguardista de alguns dos seus mais directos e entusiásticos apoiantes.

Salvaguardadas as diferenças, identificam-se outros denominadores comuns entre os regimes de Salazar, Hitler, Mussolini ou Franco: o culto de um chefe de personalidade carismática, que alimenta a convicção, ou tenta fazer-se identificar com um designado de Deus para levar o seu povo (ou a Humanidade) a bom rumo; a ideia de constituir uma raça de características superiores, e, como salientaram S.Tchakhotine (1952) e W.Reich (1976), a procura de uma raiz, mais ou menos delirante, para tal ideia nas origens históricas do povo e da nação. Ensaia-se uma comprovação pseudo-científica para tais crenças para o que muito contribuiu, o então em voga, darwinismo social.

Assim se construíram modelos míticos sobre a raça ariana, romana ou lusitana, esta última idealizada num heroísmo austero, como descreve J.Crespo (1984) de "corpos habituados a costumes simples, com a marca de uma natureza não contrafeita, sem ambições de ouro (...) satisfazendo-se de necessidades essenciais."

Todo esta magnificação da raça encontra a sua expressão numa mitificação da juventude, símbolo de pureza energia regeneradoras, e no culto de uma corporalidade apolínea, modelada na ginástica e nos desportos, representações do desenvolvimento das características superiores da raça, em relação à qual, a ideia de disciplinar e controlar o corpo, se torna metáfora do triunfo solar da razão e da vontade sobre o primarismo volúvel da carnalidade e dos instintos.

Como notou J.Hanna (1979), o que se procura são formas de promover um determinado estilo de relação entre o indivíduo e o grupo na qual, a dissolução da individualidade e os processos de auto-mortificação auxiliam a exorcisação de tentações de ócio ou condutas licenciosas, disponibilizando energias para o sublime e colectivo objectivo da (re)construção da nação.

Mas, sob todo este processo, alicerçavam-se as mais variadas ideias persecutórias, expressas em obsessões tão diversas como as relativas a um corporalidade impoluta, à contaminação dos espíritos ou violação de fronteiras, todas elas, representações de fundo da ideologia racista¹.

O culto da ameaça exterior, sublinha R.Kaes (1980), induz um efeito psico-colectivo irracional de promoção da identidade intra-grupal, o incremento da coesão interna, assim como uma agressividade virtual, fenómenos que cumprem a sua função psicossocial, de acordo com as motivações específicas que animavam os diferentes regimes.

Mas identificam-se mais pontos comuns. A ostentação de ideais de grandeza, patriotismo e nacionalismo, são valores éticos que justificam todos os procedimentos, desde a censura e a repressão institucionalizadas (com maior ou menor grau de violência, consoante os regimes) ao expansionismo real ou ideológico-moral. Este apoiava-se numa política de propaganda de cariz afirmativo-agressivo, baseada em mistificações que demonstraram, como sublinharam S.Tchakhotine (1952) e W.Reich (1976), uma assinalável mestria no que respeita à sua tradução numa linguagem simbólica, verbal ou icónica, indutora de automatismos perceptivos de resposta primária.

1.W.Reich (1976) salienta como teóricos do nazismo, como Rosenberg, fundamentarão este tipo de atitude na divulgação de crenças várias como a identificação da decadência do helenismo com a emergência dos cultos dionisiacos, segundo ele, decorrentes da "penetração de raças estrangeiras". Hitler, associará o combate à sífilis ao anti-semitismo, expressões da "contaminação do povo", da moral ou da política.

Em Portugal, assinala M.Cardoso (1982), será em grande medida o ideário Integralista, a origem do lusitanismo que inundou o Estado Novo, enquanto força mistificadora do conceito de "raça" e dos valores étnicos, formas de oposição à penetração no país de quaisquer factos ou noções perturbadores da unidade nacional.

Mas as preocupações ostentatórias materializavam-se ainda na eternização da uma auto-imagem através de colossais empreendimentos arquitectónicos e estatuários¹, e, de forma mais geral, no incrementar de uma "arte comprometida", uma arte ao serviço da ideologia do Estado.

Em todos estes regimes, observa-se uma relação de ambiguidade com as correntes estéticas modernas, que se relaciona de forma significativa com a elevação dos nacionalismos como forma de combate às perversões, sempre conotadas com o "exterior".

Como notou A.Portela (1987), entre atitudes e concepções de arte modernista, futurista ou fascista, os poderes hesitam na definição de opções ou fronteiras nítidas:

"Os fascismos europeus maiores, expressões embora em graus diversos, das grandes-médias burguesias nacionais, vão, partindo de estádios económicos e potenciais tecnológicos diferentes, produzir uma arte que tem pontos de convergência mas também consideráveis contrastes.

Aproximam-se no colossalismo, na exaltação do Estado, no historicismo. Contrastam na atitude para com a modernidade: a recusa inflexível no caso alemão, a utilização inicial, depois decrescente no caso italiano, integração muito prudente no caso espanhol.

É nesse quadro (...) que em Portugal, na especificidade do salazarismo, o Estado tacteia e ensaia a sua linguagem estética"

A.Portela (idem, pg.49)

1. Na estatuária por exemplo, reflectem-se os modelos corporais mitificados, e a ideologia moral e existencial subjacente. A escultura, atlética e monumentalizada, idealiza as características de superioridade físico-espiritual da raça. Um estudo de J.Maisonneuve e colab.(1981) demonstrou como os atributos físicos são indutores de crenças sobre qualidades psicológicas. Assim, nestas imagens de virilidade guerreira e, como observa A.Portela (1987), na representação preferencial da mulher, segundo uma imagem de mulher-mãe, de acordo com os preceitos da ruralidade e do catolicismo (sobretudo nas países latinos), e no evitamento de representações da nudez feminina, identificam-se formas subliminares de veiculação simbólica dos valores preconizados. W.Reich (1976) considera que esta imagem deserotizada do feminino, por acentuar a sua função procriadora, exprime uma idealização da maternidade que encontra a sua justificação profunda num projecto político-ideológico, no qual o aumento demográfico serve os propósitos do sonho expansionista e das epopeias bélico-imperiais.

Delineadas as opções estéticas, tende a instalar-se um combate implacável contra todas as formas de arte consideradas degeneradas, contra os seus criadores, ou seja, contra tudo o que é considerado subversivo, desviado ou desviante.

Dirá F.Pamplona (1943)¹ historiador e crítico de arte identificado com o Estado Novo:

"O internacionalismo estético - disse o antigo Ministro Prof.Gustavo Cordeiro Ramos - é tão funesto como o político pois pressupõe o desconhecimento do carácter próprio das nações, representa a negação de todos os valores étnicos pela imposição do mesmo padrão de cultura e de humanidade, sem atender a diferenças específicas de raça e de civilização.

(...)

A Revolução Nacional compreendeu estas verdades. Veio achar a arte portuguesa numa fase aguda de crise, de quase dissolução, em resultado da indisciplina imperante, da lepra internacionalista e do ódio vesgo aos ensinamentos do passado. Restaurando a ordem nos espíritos, reabilitando as justas disciplinas intelectuais, reatando o fio partido das nossas melhores tradições, fazendo enfim reviver a flama do patriotismo lusíada, ela abriu caminho a uma renascença"

F.Pamplona (1943, cit. in M.Calado, 1981, nº15, pg.35)

Outro traço identitário que se observa entre estes regimes, reside no facto de terem ascendido ao poder durante um período de recessão mundial ou no âmbito dos rescaldos da 1ª Grande Guerra, e num contexto de crise interna dos respectivos países, pautado por situações tendencialmente entrópicas, tanto em termos económicos e sociais como psico-culturais. Caracterizam-se ainda pelo facto de, e apesar da ambiência revolucionária de sabor vagamente socializante que acompanhou as suas ascensões ao poder, não se constituírem em verdadeiras rupturas sociais, como sublinharam, W.Reich (1976), A.Marques (1981) e A.Portela (1987). O ideário colectivista supostamente preconizado,

1. Fernando Pamplona, Um século de Pintura e Escultura - 1830-1930, Livraria Tavares Martins, Porto, 1943.

envolve uma mistura paradoxal entre medidas estatizantes e o enaltecimento de princípios e valores, económicos, sociais e existenciais de cariz privatizante.

Aproximava-os ainda, para além do incrementar das tão características mistificações e mitologias que referimos, a prática ritual, que é, como assinalaram S.Tchakhotine (1952) e J.Hanna (1979), o cerimonial da sua corporização. O clima emocional dos desfiles, paradas, cânticos ou comícios, fórmulas seguidas por todos aqueles regimes, uns mais do que outros, são promotores de contaminação de tensões corporais, acompanhadas de intensas alterações emocionais que sabemos, das teorias psicobiológicas à psicanálise, serem invocadoras de experiências hedónicas primitivas.

S.Freud (1981) observou como se exprimem em determinadas vertentes da instituição militar (e eclesiástica) ou na conduta militarizada - ambas de alguma forma implícitas em muitos aspectos daquele tipo de reunião de multidões -, características de evocação misógina de cariz pré-edipiano. Identifica ainda, nos efeitos dissolutores da individualidade decorrentes, o processo inverso do que caracteriza o acesso à alteridade:

"(...) De la même manière l'amour pour la femme rompt les liens à la foule propres à la race, à la division en nations et au système social des classes, et accomplit de ce fait des réalisations culturelles importantes"

S.Freud (1981, pg 214)

Para W.Reich (1976) a função psicossocial e psico-cultural tanto da mobilização de multidões como dos princípios morais preconizados, reflectiu-se fundamentalmente, nestes regimes, no exercício de uma política global de repressão corpo e da sexualidade.

Do seu trabalho sobre psicologia dos grupos, J.Maisonneuve (1967), sublinhou como aquele tipo de prática ritual, apela ao irracionalismo da conduta, e promove a coesão grupal através da anulação do sentimento de individualidade decorrente da uniformização dos comportamentos e das reações. Fenómeno esse também identificado por S.Tchakhotine (1952) e W.Reich (1976), embora estes autores reconheçam ainda uma projecção mais longínqua do mesmo fenómeno, no sentido da promoção de coesão ao nível nacional.

Todo este clima, que poderemos apelidar de para-regressivo, é ainda indutor de estados de clivagem afectivo-emocional, entre um sentimento intra-grupal, vivenciado como "todo bom", e um investimento sobre o que é exterior ao grupo, polarizador de todas as projecções negativas. Estes fenómenos potenciam, segundo Maisonneuve (1967), o desenvolvimento de impulsos agressivos sobre o exterior.

"A ferocidade, a violência, as paixões exacerbadas, são apenas a exteriorização da divisa - crer, obedecer, combater - divulgada nos países com objectivos belicistas e expansionistas, mas estes sentimentos não criaram raízes em Portugal, país governado pelo ditador mais prudente da Europa"

A.Ferro (1933; cit. in M.Belo e colab. 1987, pg.272)

"Não fez declarações, concedeu poucas audiências, não falou em público e sentou-se tranquilamente à sua secretária, diante das contas do Estado... E ei-lo sozinho, em frente da crise, desprezando a sua grande cultura financeira, armando-se temporariamente com as quatro operações aritméticas: somar, diminuir, multiplicar, dividir... O primeiro movimento foi de incredulidade perante esse critério simples de boa dona de casa"

(ibidem, pg.170)

2. 2. - Especificidades da ditadura portuguesa

Apesar do elo fraterno, a ditadura portuguesa foi relativamente mais branda (ou modesta), do que as suas congéneres alemã, espanhola ou italiana.

Foi muito menor o envolvimento em situações de violência¹.

1. Em parte por não ter havido envolvimento na 2ª Guerra, nem uma guerra civil, como em Espanha. O número de mortes causado pela repressão foi comparativamente muito mais reduzido, exepctuando o período que se seguiu ao início da guerra colonial. De resto, o regime empenhar-se-ia em divulgar a exemplar imagem nacional de um país sem problemas, onde a doutrina corporativista articula capital e trabalho em pacífica harmonia, enfim, um país que a ordem e a autoridade transformam em "oásis de paz" (como dirá mais tarde Marcello Caetano), onde não há lugar para escândalos nem tragédias, imagem ficcionada que se procurará contrapor à do resto do mundo, apresentado como submerso na degenerescência.

Mesmo no que diz respeito ao desenvolvimento de mitologias e mistificações, estas caracterizaram-se por atitudes mais suaves.

A coexistência ambivalente de mitos de um "imperialismo-idealização-do-futuro" e de um "ruralismo-obsessão-do-passado", parece ter-se construído sobretudo como ficção sobrecompensadora de uma auto-imagem historicamente ferida e debilitada, ou, como descreve E.Lourenço (1988), como se de numa hiperacentuação desses traços se tratasse, decorrente da necessidade de "esconder de nós mesmos (...) a situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade", facto que desde sempre "nos corrói como raiz". Essas distorções do real, equivaleriam a uma expressão simbólica do ancestral "irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos" (ibidem).

Nesse sentido, o autor de O Labirinto da Saudade defenderá a tese de que em Portugal "o fascismo nunca existiu", já que, pelo seu ideário oficial que se pretendia "apolítico", o regime nunca se teria querido reconhecer ou assumir de acordo com uma "imagem fascista", nem teria contado, tanto a nível social como das elites culturais¹, com um suporte militante de carácter extremista. E. Lourenço (1982), apontará ainda:

" (...) o que caracterizará o novo regime, para além dessa genérica remodelação e moderação do ideário fascista italiano, é, como se sabe, a sua inscrição no âmbito de referências éticas e religiosas que nada têm a ver com a ideologia agnóstica de Mussolini e muito menos com o neopaganismo de Adolfo Hitler. A grande e única habilidade de Salazar foi a de articular o seu projecto

1. Tanto o Integralismo mais radical, embora inspirador de muitos dos traços identitários da filosofia do Estado Novo (M.Cardoso, 1982), como o nacional-sindicalismo extremista de Rolão Preto (J.Medina, 1979), ou o recrudescimento de estigmas fascistas do período pós-Delgado (E.Lourenço, 1982), teriam sido fenómenos encarados com desconfiança pelo governo, e, conseqüentemente, desencorajados ou eliminados.

político com a mais orgânica e tradicional das nossas vivências culturais: a do catolicismo. No seu pensamento expresso - e porventura sincero - era esse o modo de servir a visão do mundo e dos valores a que estava pessoalmente vinculado.

E.Lourenço (1982, pg.1431)

E se o regime encontrava neste vínculo, o suporte de que necessitava para concretizar a sua política corporativista de (forçada) conciliação social,

"(...) o entendimento, tácito ou explícito, entre o Estado Novo e a Igreja funcionou a contento de ambos, (e levou a que) Salazar e o seu regime não precisassem de cultivar uma ideologia e uma cultura de recorte inequivocamente fascistas. É por isso que, na sua face cultural, a produção mais representativa do antigo regime não apresenta, se não por excepção, um carácter fascista"

(ibidem, pg.1431; sublinhado do autor)

Nesse sentido, a despeito da sua relativa brandura, será sobre os povos colonizados, na guerra em África, pelo peso de uma ideologia e de uma política mistificadora e fechada, pelo isolamento do mundo, e no silenciamento repressivo das opiniões que o regime demonstrará a sua violência.

Os rituais de tipo belicista¹, traduziam a forte impressão, na opinião de E.Schreiber (1938) escritor francês observador directo da situação, de que existia uma significativa componente de importação.

A.Arriaga (1976), confirma esta ideia, ao demonstrar como a preocupação em copiar as organizações fascistas, através de organismos como a Mocidade Portuguesa, se encontrava expressivamente documentada em discursos,

1.Como aponta Arriaga (1976), poderemos interpretar como exemplo, a actividade da Mocidade Portuguesa. Lembra-se que era obrigatória a inscrição de todos os jovens neste organismo, e que, na sua componente militarista se fundiam, como afirma A.Marques (1981), uma espécie de "escutismo" e a "doutrinação político-religiosa".

declarações, actos públicos e até em alguma imprensa da época.

E apesar de instrutores e técnicos, sobretudo alemães, se terem deslocado ao país para desenvolver as infra-estruturas necessárias (também em organismos de censura ou de repressão como a P.V.D.E.¹), e de dirigentes e filiados na M.P. terem estagiado junto das juventudes hitlerianas, tudo indica que a adesão real e emocional da população portuguesa a este tipo de iniciativas não tinha a mesma intensidade e significado que em outros países.

Por outro lado, como observa A.Marques (1981), a subida ao poder do regime, com o apoio de um partido ou de um movimento fascista, não se verificou no caso português.

M. Carvalho (1987) relaciona esse facto com diferenças na composição social da população portuguesa, relativamente ao caso alemão ou italiano. As características ruralistas e o atraso na industrialização² não disponibilizavam da mesma forma a participação dos sectores sociais tradicionalmente mobilizáveis para as grandes manifestações de massa³.

Outra diferença importante relaciona-se com a relação com os povos colonizados. Essa relação, como observa A.Guimarães (1987), era menos abertamente racista do que a de outros povos colonizadores.

1. Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, antecessora da P.I.D.E.

2. A indústria só ocupava 25% da população em 1930, e 24,6% em 1950 (A.Marques, 1981).

3. As organizações que teriam ensaiado tomar a cargo essa dimensão fascizante seriam, segundo A.Marques (1981), o grupo Nacional Sindicalista de Rolão Preto, o grupo para-militar Legião Portuguesa, e a Mocidade Portuguesa. Mas a sua acção nunca teria tido eco, dimensão ou crédito comparável ao que tiveram movimentos ou organizações semelhantes em outros países.

O racismo do ideário do Estado Novo, ocultado sob um paternalismo que denotava, no evitamento em reconhecer uma identidade própria nesses povos, uma atitude de apropriação, procurava metamorfosear-se na exaltação da nacional vocação secular missionário-evangelizadora. A seguinte afirmação de Salazar é esclarecedora:

"(...) e por cima de tudo, por mais alto e mais belo, devemos organizar cada vez mais eficazmente e melhor a protecção das raças inferiores, cujo chamamento à nossa civilização é uma das concepções mais arrojadas e das mais altas obras da colonização portuguesa"

Salazar (s/d; cit. L.Torgal e colab., 1982, pg.1437; sublinhados nossos)

Esses "nativos" - portugueses, embora em estado incipiente, deveriam pois ser ajudados na sua elevação. Para a concretização desse propósito magnânimo, caberia ao regime a orientação dos povos "inferiores", e o protagonismo de um papel mediador dos valores da civilização, sinónimos da salvação espiritual e do progresso, de que era símbolo a condição europeia da metrópole. Mas, sob esta semi-confessa atitude de etnocêntrica superioridade, esconde-se uma necessidade de demarcação que pretende iludir uma certa identificação psicocultural decorrente de um fundo de consciência relativo ao próprio subdesenvolvimento da metrópole.

Essa ideia subentende-se na prosa de J.Almeida¹:

"No império português não há colónias - há apenas províncias de um país unitário, que o mar junta, províncias portuguesas pela organização, pela mentalidade, pela nacionalização dos nativos"

J.Almeida (1931, cit. in R.Aragão, 1985; sublinhados nossos)

1. João de Almeida, O espírito da raça portuguesa na sua expansão além-mar, Lisboa, Parceria AntOM@Pereira, 1931

Assim, como não se cansaria de repetir Salazar, de Lisboa a Dili o que existia eram pedaços da Pátria disseminados pelo mundo, grandeza que, além de espiritual, seria também mensurável em metros quadrados, facto do qual, desde logo, as escolas deveriam consciencializar as crianças portuguesas, ou, fora dela, certas fórmulas lúdico-pedagógicas, como a que propõe L. Terry¹:

"Aproveitando estes dados da Psicologia poder-se-iam fornecer às crianças portuguesas brinquedos feitos de cartão ou madeira representando o mapa de Portugal, em que cada província estaria recortada de forma a que a criança tivesse de constituir o todo acertando as partes.(...) O mesmo se faria para cada uma das províncias ultramarinas, representando as regiões que as constituem.

(...)

A criança poderá chegar assim aos 7 anos com uma noção muito compreensiva da grandeza da Nação Portuguesa, não só em extensão como em capacidade (...), não um pequeno país, mas, muito pelo contrário, um dos maiores no quadro político universal. Esta certeza, informada de vera realidade, dar-lhe-á uma alegria interior e um sadio optimismo, insuflados, precisamente, quando o forte, o grande, o poderoso, em contraste com a pequenez da criança, melhor a mobiliza e conforma"

L.Terry (1957, cit in R.Aragão, 1985, pg.269)

Mas, neste Portugal dos pequeninos, também a imagem e intervenção pública de Salazar, e para desgosto de alguns dos seus mais entusiásticos colaboradores, se diferenciava de outros líderes fascistas, não perfilhando a presença pública, de inflamada virilidade, nem o "método emocional" de Hitler ou Mussolini que S.Tchakhotine (1952) e W.Reich (1976) tanto acentuaram, procurando antes impor-se segundo o modelo de um chefe paternalista, pacato e de integra autoridade.

Diria o ditador a C.Garnier (1952) que, além de não apreciar apresentações públicas, não se podia "ao mesmo tempo governar e encantar a multidão". "Governar sem seduzir, suportando o Poder como um cristão suporta a

1.Luiz Terry, A formação da consciência nacional, Lisboa, Centro de Estudos Político-Sociais, 1957

sua cruz", assim o descreveria a escritora, a quem o ditador teria ainda insinuado que "se pode fazer política com o coração" mas que "só se pode governar com a cabeça". Portanto, para "não traír a sua consciéncia" afastaria o risco de emoção confinando-se ao isolamento e ao silêncio.

Quanto à componente militarista, diria o ditador em entrevista a E.Schreiber (1938): "Atribuem-me algumas qualidades, mas faltam-me infelizmente, alguns defeitos desse género...".

Neste culto de uma auto-imagem de líder austero, competente, temente a Deus e de ascético desprendimento dos bens e interesses materiais, é possível identificar uma projecção simbólica da ideia de uma "divina providência", que se dignou contemplar a pátria com a possibilidade de se salvar de uma anterior situação, qualificada como um tenebroso risco de caos e perdição espiritual.

Muitas teorias psicossociais sobre a liderança acentuam, como observaram J.Maisonneuve (1967) e B.Raymond-Rivier (1977), que esse tipo de características integram a componente "ascendência", traço fundamental que, seguido dos factores "popularidade" e "prestígio", define personalidades identificadas como conducentes a uma liderança potencial.

Mas de facto, todo o fenómeno da liderança, em termos de duração e eficácia, como acentuam, para além aqueles autores, S.Tchakhotine (1952), depende não só de traços pessoais, como também das condições colectivas, tanto objectivas como subjectivas.

"O estado psíquico das massas, que é função da constelação social e dos caracteres fisiológicos que lhes são inerentes, é também um factor determinante para o sucesso do trabalho do líder sobre essas massas, que não pode ter eficácia por si mesma, fora do tempo e do lugar"

S.Tchakhotine (1952, pg.291)

Nesse sentido, o ditador representa, ou por intuição psicossocial, ou por serem essas as suas características reais, uma complementaridade com a personalidade colectiva, pelo menos, em relação ao sector social que constituiu o seu principal ponto de apoio - a pequena e média burguesia, sobretudo rural.

Os líderes reflectem o seu tempo, as circunstâncias e os grupos, defende J.Szaluta (1987). Este autor propõe ainda que num estudo psico-histórico, a avaliação dos fenómenos da psicologia colectiva, deverá ser feita em articulação com o estudo psicobiográfico dos líderes. Embora não seja esse o âmbito deste trabalho, é interessante, para efeitos do presente estudo, assinalar como a origem modesta e rural de Salazar - "pobre e filho de pobres", como gostava de sublinhar - assim como a sua formação seminarista e jesuítica, são ingredientes potencialmente indutores de projecções afectivo-emocionais, junto de uma população maioritariamente rural, humilde e crente.

Esta complementaridade foi fundamental, porque parece reflectir-se na condução de muitos aspectos da política do regime, nomeadamente num sector para nós importante, ou seja, a de uma política psico-cultural que se prolonga sobre os modelos artísticos e da corporalidade preconizados, enfim, na transmissão e modelação de mentalidades, condutas e mitos existenciais.

Esses valores, deram o tom e o conteúdo à estética oficial, combinando, como referiu A.Portela (1987), nacionalismo, historicismo e ideário católico. O vanguardismo moderno, assinala A.Marques (1981), seria uma componente menor, que se verificava sobretudo em certos aspectos formais, que se pretendiam simbolizações (injectadas de dinheiro), do ressurgimento nacional.

Nesse sentido, a diminuta dimensão moderna da essência do "salazarismo cultural" seria uma expressão da complementaridade psico-cultural entre líder e população, que a concepção de liderança que apresenta S.Littlejohn (1982) corrobora, e segundo a qual, "quando as normas do sistema favorecem a mudança, os líderes de opinião são mais inovadores, mas quando as normas são tradicionais, os líderes de opinião não são especialmente inovadores".

As características de Salazar parecem portanto relacionar-se de forma significativa com a adesão e a identificação emocional de expressivas camadas da população à sua pessoa e ao seu projecto, e, conseqüentemente, com a definição das linhas que desenharam a especificidade da ditadura portuguesa.

O modelo político, social e económico, tal como os mitos psico-culturais defendidos pelo ditador e seu regime, eram, essencialmente, decalques ornamentados dos valores e mentalidade da pequena burguesia rural, da qual Salazar era, por estigma de origem, profundo conhecedor.

Esses modelos foram transformados em verdadeiros valores ideológicos, que se prolongavam num projecto que perseguia imagens do país-enquanto-eterna-aldeia.¹

1. De que é exemplo expressivo, a publicação em 1933 de A Casa Portuguesa, obra teórica do arquitecto Raúl Lino, na qual a imagina como: "de um extremo ao outro do país, certo ar de amorosa doçura que na modesta habitação campestre só tem paralelo - de género bem diferente - na "cottage" da Grã-Bretanha, e que na casa mais rica e citadina assume a expressão de bonomia, também de formalidade sem altivez, de pobreza sem arrogância, aspecto que pode ser jeitoso ou desmanchado, mas sempre simpático e que tão bem a distingue das casas coetâneas dos outros países" (in R.Lino, Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua Obra, Gulbenkian, 1970, cit. por M.Calado, nº14, 1981). Também na iniciativa dos concursos do S.P.N., como o da Casa Panorama, ou o da Aldeia mais Portuguesa de Portugal, promovido em 1938, se identificam sintomas dessa idealização rural. Este concurso tinha como propósito e critério, premiar "a maior resistência oferecida a decomposições e influências estranhas e o estado de conservação no mais elevado grau de pureza", qualidades essas ava-

Esta conjuntura psicossocial e económica, só se poderia representar, face aos regimes congéneres, por uma ambivalência, dividida entre fascínio e receio. Este, alicerçava-se numa percepção inconfessada de certas diferenças, em termos do poderio económico-militar e de um substracto de agressividade, por natureza e pelas circunstâncias, diminuído. Inferioridade que se procurava iludir no culto megalómano de alguns mitos de grandeza e na exaltação do Estado, que todavia não ocultavam alguns fantasmas de incorporação e impotência, amplificados na ressonância emocional de antigos traumas históricos.¹

Oscilando ente o culto da austeridade e da modestia, e a sua sobrecompensação em ideias de grandiosidade nacional, o perfil de Salazar polariza (sinceramente ?), a dimensão singela e pacífica de um país "(...)nem militarista nem imperialista, uma pátria semelhante a uma casinha branca e soalheira, edificada num jardim cuidado, onde a vida é pacífica, alegre e digna" - diria, em entrevista a E.Schreiber (1938).

E numa aparente ramificação das funções do poder, a dimensão megalómana, foi sendo oportunamente delegada em outros personagens².

1.Traumas como os da secular ameaça castelhana, a ocupação filipina, as invasões francesas ou o Ultimatum, sempre constituíram verdadeiras obsessões na historiografia e no psiquismo colectivo, episódios que o Estado Novo se apressaria a silenciar ou reconverter.

Como apontaram E.Schreiber (1938) e A.Marques (1981), o Estado Novo alimentava um certo (e historicamente velho) temor, de anexação do país pela Alemanha, através da Espanha. O fascínio pelos modelos totalitários, era assim modulado por temores vários. Não é por acaso que, apesar da identificação natural com esses regimes, o Estado Novo alimentava, simultânea e discretamente, a sua aliança histórica com a Inglaterra.

2.Em termos da vida cultural e das obras públicas, destacam-se o período de António Ferro (1933-1950), e o (curto) período de Duarte Pacheco (1932 -1943). Observa A.Marques (1981), que Salazar tinha o cuidado de não manter por "demasiado" tempo os seus membros do governo ou os mais próximos colaboradores.

Assim, o salazarismo e o Estado Novo, parecem constituir uma saída histórica que, apesar dos pesados custos, se ajustava em muitos aspectos, às circunstâncias internas, ao contexto internacional, e a um sentimento psico-colectivo. Por isso, num país de "brandos costumes", talvez fosse esta a ditadura possível.

Mas, é importante sublinhar que as características ideológicas do Estado Novo, embora profundamente marcadas pelo estigma do seu líder, não podem ser simplisticamente atribuídas à personalidade de Salazar. Se nos anos 20/30, este tipo de posição totalitária se mostrava relativamente consonante ao de outros regimes, foi a sua manutenção até aos anos 70 (e as sequelas que nos restam) que acentuou um anacronismo cujo significado só uma contextualização destes fenómenos no âmbito da sua dinâmica histórica e psico-colectiva permitirá uma ideia mais aproximada dos seus motivos, e assim esclarecer aspectos fundamentais de todo este complexo labirinto de representações nacionais.

É que, é nas teias desse labirinto que se inscreve, como símbolo e sintoma a criação do "Verde Gaio".

"Ao chegarem à Ajuda e ao contemplar as actividades dos moradores do bairro novo, o ditador extasia-se. Eis como Ferro compõe a enternecida aguarela:

"À frente das casinhas brancas, os seus habitantes, homens, mulheres e crianças vão amanhando o bocadinho de terra que lhes cabe, mangas arregaçadas, cavando e cantando... Salazar, filho de camponeses, extasia-se: "Que belas couves !... Que lindas rosas !"

... e acrescenta:

" Este é o caminho. O trabalho em terra própria é o grande inimigo da taberna"

A.Ferro (1938, excerto de entrevista a Salazar, cit. in J.Medina, 1978, pg.137-138)

2. 3. - O Estado Novo, Salazar e a personalidade histórica

No ideal salazarista de um Portugal de vida modesta e feliz, integrado numa imagem de austera mas saudável ruralidade que, mesmo transferida para ambiente urbano, não deixa vislumbrar lugar para os excessos, e onde se cultivam as pequenas alegrias pacíficas de uma mediania colectiva, nesse ideal, dizíamos, está implícito um retrato, e, portanto, um reforço, de traços de uma psicologia nacional, promovida ao estatuto de modelo existencial.

Foi neste sistema de complementaridades psico-culturais que se realizou, na sua especificidade, o Estado Novo.

R.Aragão (1985) ensaiou um estudo sobre a personalidade histórica nacional, onde procura estabelecer, à luz de conceitos da psicologia colectiva, uma ontogénese da identidade nacional.

Na definição dessa personalidade colectiva, identifica um elemento feminino e um elemento místico.

É que a formação dos contornos nacionais - momentos em que historicamente se verificou uma atitude activa - sempre foi forjada pela negativa, ou seja, contra um inimigo exterior - mouros, infieis, castelhanos ou franceses. Desse facto resultou a interiorização de um receio, permanente e fantasmaticado, de uma ameaça, de assimilação ou incorporação pelo exterior.

Nas palavras de R.Aragão (1985), Portugal seria na sua origem uma "nação inviável", sem justificação real para uma independência natural, tanto em termos geográficos, como culturais ou étnicos.

No mesmo sentido afirmará E.Lourenço (1988):

"O nosso surgimento como Estado foi do tipo traumático e desse traumatismo nunca na verdade nos levantámos até à plena assumpção da maturidade histórica prometida pelos céus e pelos séculos a esse rebento incrivelmente frágil para ter podido aparecer, e misteriosamente forte para ousar subsistir"

E.Lourenço (1988, pg.18; sublinhado do autor)

Assim condicionado desde tempos primordiais, se constitui um sentimento colectivo de permanente receio no qual o "pai social" (psicológico, cultural) português, representado por Castela, seria investido como instância masculina pelo facto de constituir a autoridade mais poderosa da Península, tornando-se por isso, e em virtude das vicissitudes históricas, emocionalmente identificado como um poder forte, externo e persecutório.

A personalidade histórica ter-se-ia assim modulado pela inconsistência decorrente da falta de um suporte de identificação verdadeiramente sólido, e, portanto, por um sentimento de orfandade. Desta forma se teria organizado

uma fixação psico-colectiva, originadora de regressões cíclicas que ocorrem, assinala E.Lourenço (1988), após "cada período de forçado dinamismo" gerador do que "em linguagem freudiana, se chamaria o retorno do recalcado".

Seria prolongamento corporizado desse trauma de crescimento e dessa característica identitária, a permanente sangria emigratória (principalmente) das figuras masculinas. Disso seria exemplo, o desenvolvimento de toda uma mitologia da "partida", que se foi materializando em eventos como o espírito de cruzada, guerras com Castela, no êxodo ultramarino, povoamento das colónias, emigração económica, guerra colonial ou deserção - situações que marcam a ideia de "pai ausente".

Uma nação que cresceu assim, constitui-se como uma "mátria", mais do que como uma pátria, onde a psicologia colectiva e a personalidade histórica se desenvolveram segundo as características da vinculação materna - os valores do afecto, da irracionalidade, da passividade e da nostalgia.

O pai colectivo, os portugueses encontram-no em Deus. O conforto da orfandade é descoberto em formas de pensamento mágico colectivo, que se realizam na crença de ser um povo escolhido por Deus.

Esses mecanismos de sobrecompensação identificam-se no espírito missionário-evangelizador, e, por outro lado na relativa megalomania implícita à ideia de Nação ou de Império.¹

1.A evidência do carácter sobrecompensatório destes fenómenos é gritante, porquanto a leitura dos factos históricos (ocupação e ameaça espanhola, dependência inconfessada da colónias, o trauma de Alcácer-Quibir, as Invasões Francesas, a dependência histórica de Inglaterra, o Ultimatum inglês...) permitiriam a leitura contrária - a de um povo "traído por Deus"

Mas todo confronto com realidade dos factos, induz um mecanismo de fuga fantasista e mágica, que se traduz na constância de crenças messiânicas (como o sebastianismo), e na permanência de uma atitude expectante, que se exprime no facto de, face a toda e qualquer necessidade de resolução urgente ou obstáculo ressentido como intransponível, se aguardar, em reacção de esperançosa e crente passividade, a intervenção milagrosa de uma qualquer instância, oriunda de um vago exterior, de um algures longínquo. Este traço caracterial trai uma sintomatologia que tem subjacente um inconfessado sentimento de impotência.

Nesta linha interpretativa, e para além da influência determinante que teve certamente, toda a conjuntura social, económica e política, na ascensão do Estado Novo, poderíamos identificar como coadjuvante, um factor psicológico subterrâneo. A sua principal característica seria a da coexistência de uma inconsistência estrutural e da sua sobrecompensação mágica.

Na adesão popular à ascensão do regime, poderíamos assim lér uma resposta psico-colectiva a um temor primário (desrealizado portanto) associado a um trauma primitivo de fragilidade, consequência da falha básica decorrente da falta de um suporte de identificação firme, amplificado sobre as feridas infligidas ao longo do processo histórico, processo do qual resultará uma auto-imagem lesada, diminuída.

Face a estas vivências fantasmaticizadas, Salazar incarna, circunstancialmente o pai-protector (possível), salvador messiânico e redentor, promovendo junto dos sentimentos colectivos nacionais uma impresssão de aproximação com as suas necessidades sub-conscientes e irracionais, potencialmente identificadas com a imagem moralizadora de paternal autoridade e austeridade

redentora, que emanavam do projecto e imagem do líder.

Em situações vividas como risco de desagregação, e como tal poderíamos qualificar a situação que existia nos anos 20, mecanismos de repressão e recalamento são formas de defesa, circunstancialmente sentidas como virtuais factores de organização do Eu, neste caso, do Eu socio-cultural.

Mas essa repressão paternal, também vivenciada como organizadora, desencadeia a ambivalência dos correspondentes sentimentos primários. E, curiosamente, de acordo com as observações de B.Reymond-Rivier (1977), numa ontogénese do desenvolvimento social, as lideranças autoritárias são típicas dos grupos que não alcançaram a alteridade.¹

Mas a dimensão messiânica de Salazar, a sua aura de divino salvador, será de alguma forma infra-racionalmente reforçada pela imagem da sua própria existência individual, marcada por uma solidão abnegada, de ser destituído de desejos humanos e terrenos - a tocar os limiares da misoginia - factores que apontam para um despojamento de conotações biológicas, e que por isso o assemelham a uma projecção divina.

Concomitantemente, uma atitude de submissão aos imperativos de Deus e da Igreja transborda, de forma marcante, do próprio conteúdo expresso do seu discurso: Deus ilumina de lugar superior, a Pátria e a Família, pantamares fundamentais da escadaria ascensional do regime.

1.É interessante sublinhar neste ponto, que Salazar, como muitos dos seus apoiantes, disfarçava mal a sua simpatia pelo modelo monárquico (A.Marques, 1981).A monarquia é um sistema que promove simbolicamente uma identificação colectiva com uma imagem de poder forte unitário, consonante com o estereótipo de um imago masculino.

Como uma promessa de acção salvadora, a crença de Salazar é, nas suas próprias palavras, a da "ascensão dolorosa de um calvário. No cimo podem morrer homens mas redimem-se pátrias".¹

Esta relação especular e de identificação entre o ditador e a personalidade histórica, que circunstancialmente funcionou, demonstrando uma eficácia longeva que, pelo seu mítico e mistificado fundamento, revelaria afinal, um carácter profundamente ficcional e irrealista, que não traria para o povo outra consequência que não a "possibilidade de mudar de ombro para suportar a costumada canga"; essa relação, dizíamos, identifica-a E.Lourenço (1988):

"Jamais dirigente algum soubera encontrar uma tão genial fórmula de identificação mítica com uma sensibilidade nacional filha e herdeira de séculos de pobreza verdadeira, cristãmente vivida como regenerante espiritualmente, para cobrir com ela os privilégios exorbitantes e a impunidade mandante da classe a que ele mesmo não pertencia, mas que serviu com uma capacidade e inteligência dignas de melhor aplicação"

E.Lourenço (1988, pg.55)

Em muitos aspectos da ideologia salazarista, é identificável ainda, um subtexto onde se incluem valores da vinculação e função materna ou no mínimo, do princípio feminino, ligados aos ideais de passividade, abnegação, modéstia, afectuosidade e nostalgia que referimos.

M.Martins (1990), por exemplo, identifica no discurso salazarista duas categorias de parábolas: a da "boa dona de casa" e a do "navio imperial". Estas categorias representam, de alguma forma, a transferência, o protagonismo ou correspondência que se estabelece entre o discurso de Salazar, e as carac-

1. in Salazar, A. de O., Discursos - I, Coimbra, Coimbra ed., 1935 (cit. in M. de Lemos Martins, 1990)

terísticas do elemento feminino e místico que R.Aragão (1985) identificou na personalidade colectiva.

Nesse sentido, poderemos afirmar que o ideário salazarista virá identificar-se e reforçar, em termos simbólicos, tanto a fragilidade da identificação com um imago masculino, como os mecanismos de sobrecompensação mágica de que se alimentam as zonas mais inconsistentes da personalidade histórica.

De facto, Salazar explorará na sua política, alguns pontos de cumplicidade com o feminino. Essa identificação decorre ainda da sua recusa a uma exibição viril e exaltada, componente sexualizada de que se socorriam as poses estudadas de ditadores como Hitler ou Mussolini.

Nos seus Discursos¹, observam-se inúmeras referências a uma política que opõe o "simples bom-senso" aos "grandiosos planos, tão gradiosos e tão vastos que toda a energia se gasta a admirá-los, faltando-lhe as forças para a sua execução". Mas essa imodéstia sublimada, vai mais longe na sua cumplicidade com o feminino:

"Advoguei sempre uma política de administração, tão clara e tão simples como a pode fazer qualquer boa dona de casa - política comezinha e modesta que consiste em se gastar bem o que se possui e não se despender mais do que os próprios recursos"

Salazar (op. cit; cit. in M.Martins, 1990, pg. 165)

A figura da dona de casa, zelosa, abnegada e submetida ao seu destino, é uma imagem tradicional que se recupera, e que adquire a força de um valor mítico que ascende a modelo de Estado e a importância de um colaborador

1.op. cit. na pg.107 (cit. in M.Martins, 1990)

da economia nacional por interposto governo do lar.¹

Na "parábola do navio imperial", que referia M.Martins (1990), identificámos uma correspondência com o elemento místico da personalidade histórica.

Com efeito, o culto da megalomania histórico-imperial, a um tempo, a outra face da nostalgia conservadora do elemento feminino, e fenómeno sobrecompensador do sentimento de inconsistência e complexo de inferioridade histórica, representará o irrealismo de uma tentativa de desenvolver uma auto-imagem idealizada da nação. Facto que se verifica numa transfiguração em amplitude, que atinge a distorção ficcional, do temperamento heróico, da tradição espiritual, e da missão imperial e civilizadora dos portugueses, enquanto valores-garantia da unidade e regeneração da nação.

A dimensão irracional e mistificadora da ideia do Império Português, e a atitude mental que se pretende inculcar nas populações, é bem patente numa tarjeta de propaganda do S.P.N.², da qual apresentamos mais abaixo alguns excertos. A tarjeta, divulgada por ocasião da 19ª Exposição

1.As mulheres rurais portuguesas têm por hábito tradicional, guardarem no fundo das suas arcas, bem escondidos, linhos e ouros. M.Belo e colab. (1987) contam que, na sequência de um discurso de Salazar sobre a sua recusa a um empréstimo facultado pela Sociedade das Nações, por considerar as condições inaceitáveis, muitas mulheres teriam enviado ouro ao ministro das Finanças. Seja este episódio cúmplice, verídico ou ficcionado, a verdade é que, continuam as autoras "governando com elas e como elas, Salazar morreu deixando os cofres do Banco de Portugal cheios de ouro, qual gigantesca arca minhota". Algum tempo depois, Mussolini teria copiado o gesto, pedindo as alianças de casamento às mulheres italianas, que delapidará em pouco tempo. Não seria agora o produto das poupanças, mas a fidelidade ao Grande Homem (M.Macciochi, 1977) o que este facto representava. Assim, na simbologia do ouro destes episódios verídicos, revelar-se-iam, como caricaturas, as diferenças dos dois regimes.

2.Tarjeta não datada; cópia cedida pelos arquivos da Biblioteca da Direcção Geral da Comunicação Social (ex-S.P.N./S.N.I)

Colonial (Porto, 1934), sintetiza, numa linguagem afirmativo-ofensiva de carácter populista, a sintomatologia que descrevemos:

IMPÉRIO PORTUGUÊS !

"Parecemos pequenos na Europa mas somos grandes no mundo !

(...)

Esse IMPÉRIO foi descoberto pelo nosso espírito audaz e aventureiro, foi conquistado pelo génio heróico da raça, foi vezes sem conta regado com o sangue dos portugueses.

O grau de prosperidade hoje alcançado na Metrópole, graças à política de realizações do ESTADO NOVO - a política de SALAZAR - reflecte-se em todas as Províncias do IMPÉRIO. Podemos dizer com orgulho que "sobre as ruínas das nossas dissensões internas se levanta a doce figura da PATRIA IMORTAL"

A 1ª EXPOSIÇÃO COLONIAL

(...) é o mostruário grandioso da vida e da riqueza do IMPÉRIO e é, ao mesmo tempo, o padrão que atesta o nosso génio civilizador e colonizador. Assim se trabalha - na frase feliz do Dr Armindo Monteiro - "para que o presente não seja indigno do passado glorioso de PORTUGAL"

(sublinhados nossos)

Com a exaltação da questão do nacionalismo, o regime pretendia colmatar, iludindo-a, a velha falha básica da auto-imagem nacional, jogando ao mesmo tempo com ela, através de um apelo quase paranóide, a fantasmas de invasão, incorporação ou conspiração, espiritual ou concreta, pelo exterior, fosse ele o perigo bolchevique, a invasão alemã (via Espanha...), o ateísmo ou os maus costumes. Mecanismo segundo o qual, e uma vez mais, se identifica a fórmula kleiniana sobre os processos primitivos de desenvolvimento, designadamente, a introjecção do "bom objecto" e a projecção sobre o exterior do "mau objecto". A clivagem de expressão maniqueísta assim induzida, preconiza, pelas suas características pré-lógicas, a persecução de uma espécie de regressão colectiva, consonante ou exploradora do irracionalismo implícito nas componentes identitárias da personalidade histórica que referimos.

Assim se ensaia a adesão emocional da população ao ideário do regime, no lugar onde enraizam essas fixações irracionais primitivas.

Também as relações com o exterior, parecem pautar-se segundo as características desses mecanismos da personalidade histórica. O enaltecimento da Nação e do Estado são idealizações que visam iludir uma ancestral solidão face ao mundo, e denegar a fragilidade e inconsistência de contornos próprios¹.

Procurou-se por todos os meios reconverter a progressiva solidão para que foi sendo remetido o regime, transformando-a numa outra versão, ou seja, numa imagem de orgulho - o de um povo vocacionado para uma missão civilizadora, de guia espiritual de um mundo ocidental dominado pelo caos e pelo materialismo, e de protecção dos povos colonizados.

Utilizando uma expressão de E.Lourenço (1988), trata-se de uma situação em que parece que se "contam as aventuras celestes de um herói isolado num universo previamente deserto".

O isolamento do mundo decorreria então, em termos mais profundos, de um excesso de idealização positiva, que impediu o desenvolvimento de uma relação de identificação com os povos colonizados; uma idealização negativa impediu que uma relação de aproximação com a Europa não fosse amedrontada, e activadora de fantasmas de incorporação.

Mas isolamento era ainda, como num prolongamento simbólico, uma ideia corporizada na própria existência ascética do ditador.

1. Por exemplo, as perdas territoriais em África, decorrentes do Ultimatum, constituíram um forte abalo emocional, uma derrota humilhante, uma perda de prestígio face aos rivais imperialistas. Esse fenómeno teria sido um dos factores que condicionou, reactivamente, um processo mitificatório da colonização portuguesa e dos valores nacionais, característica que se começaria a definir no ideário republicano, e de que o Estado Novo se procurará apropriar, levando ao paroxismo.

E, de um ponto de vista ontogenético, o isolamento é também, uma fase de desenvolvimento anterior à capacidade de cooperar, anterior à alteridade.

Delineiam-se assim, algumas complementaridades latentes, na relação que se estabelece entre a ascensão do Estado Novo, e algo que parecia ser uma disposição psico-colectiva de receptividade, enraizada numa realidade mais longínqua do que à primeira vista se poderia supôr.

Nesse sentido, identificamos na acção psicossocial e psicocultural do Estado Novo, que se realiza numa confluência dos aspectos que temos vindo a referir, um reforço de aspectos da personalidade histórica, esta, modulada por um sentimento colectivo de inconsistência e sua consequente sobrecompensação místico-mágica. Esse reforço baseia-se ainda na exploração de mecanismos de adesão emocional que enraizam em fixações irracionais ancestrais.

Pensamos que, de alguma forma, e numa perspectiva ontogenética do desenvolvimento da identidade nacional, a ascensão do Estado Novo e imposição da ideologia salazarista, corresponderam a uma crise regressiva colectiva, um retrocesso no caminho da alteridade nacional, e nesse sentido, equivaleria e a uma crise regressiva do crescimento moderno.

Com efeito, tudo indica ter-se realizado na acção do Estado Novo e do seu líder, o reforço daquilo que poderíamos apelidar de neurose nacional. Esta parece enraizar num irracionalismo maniqueísta arcaico, que o regime terá acentuado, ou mesmo explorado, propagandeado, transformado em culto.

E são essas mesmas características psico-colectivas que têm, historicamente, contribuído para uma desadequação, ou para uma dificuldade na-

cional de inserção no real.

De acordo com E.Lourenço (1988), toda esta problemática deriva não tanto de um problema de identidade, já que a definição dos contornos nacionais se mantiveram ao longo dos séculos, mas do facto de se viver sem a necessária "imagem ideal de si mesmo", e, em vez dela, se ter alimentado uma existência secular "em função de uma imagem irrealista".

A clivagem de cariz dicotómico, que acompanhou o desenvolvimento da personalidade histórica, foi identificada em reflexões sobre diferentes momentos da nossa história, por outros autores, para além dos que temos vindo a citar. J.Medina (1986) por exemplo, referiu-se a uma prototipia nacional Oitocentista, representada em torno das figuras simbólicas "Zé Povinho" e "Camões"; M.Cardoso (1982) reflecte sobre as expressões medievalistas e imperialistas, representadas respectivamente, pela exploração místico-ideológica das ideias de "saudosismo" e "sebastianismo", levadas a cabo pelas doutrinas do Integralismo Lusitano.

Poderemos considerar que estas dicotomias se identificam e enraízam nos traços "místico" e "feminino" que, como assinalou R.Aragão (1985) vêm caracterizando, desde tempos primordiais, a personalidade histórica.

A desadequação da vida fantasmática colectiva exprimir-se-ia na atitude irrealista expressa na incapacidade de distinguir uma máscara, tomando-a por um rosto real. O benefício secundário dessa sintomatologia, reside na possibilidade de assim iludir uma fragilidade estrutural, autorizando existir num devaneio, numa ficção. Este tipo de fixações, de acordo com a psicodinâmica primitiva, induzem os benefícios de um estatuto infantilizado, passivo e

reivindicativo face ao exterior e, simultaneamente, a manutenção de fantasias mágico-megalómanas. A sua função psico-colectiva, poderia ser semelhante à do "romance familiar infantil" que refere, na esteira das formulações de S.Freud (1909, 1985), retomadas por J.Le Galliot (1977)¹.

Os limiares do real, assim como toda a atitude racional resultante do confronto com ele, serão situações tendencialmente vivenciadas como difíceis e esforçadas, induzindo por isso a apetência pela fuga mágica e pela crença mística.

é este nacional hedonismo primário que identifica E.Lourenço (1988), quando afirma que

"é pena que Freud não nos tenha conhecido: teria descoberto, ao menos, no campo da pura vontade de aparecer, um povo que exemplifica o sublime triunfo do princípio do prazer sobre o princípio da realidade"

E.Lourenço (1988, pg.134)

Por tudo isto, o ideário salazarista e do Estado Novo, se por um lado ensaia, no seu início, uma conciliação psicológica entre o país e a evidência inexorável da sua condição modesta, por outro, esse propósito mostrou ser progressivamente substituído, "por uma ficção ideológica, sociológica e cultural", como assinala E.Lourenço (1988), cuja poder de irrealista mode-

1. O "romance familiar" tem a sua origem no conflito edipiano. é uma construção fantasmática infantil, um romance para uso interno, no qual a criança se entretém a modificar a natureza dos laços que a ligam aos pais, inventando histórias nas quais pertence a uma família com outro prestígio, ou imaginando-se uma criança encontrada, filha de apenas um dos pais, etc.. Assim reinventa em devaneios, um outro destino, de acordo com os seus temores e seus desejos. A psicanálise aplicada à arte considera que toda a forma romanesca realizada na idade adulta corresponde a uma transposição dessa ficção original infantil, descrita por Freud (1909), como "romance familiar dos neuróticos". Mas, segundo J.Le Galliot (1977) todo o indivíduo, ao longo da sua evolução constitutiva, confronta-se com a necessidade de elaborar ficções mentais, através de romances que não são escritos, existindo apenas para "consumo interno".

lação de mentalidades e auto-imagem, derivava do facto de se tratar de uma "ficção oficial". E assim se foi vivendo "não num país real, mas numa 'Disneylandia' qualquer" (ibidem).

Nesse sentido, o conservadorismo rural e o vanguardismo moderno, síntese prodigiosa da qual o regime proclamava a autoria, parecem apresentar-se como expressões simbólicas das parábolas da "boa dona de casa" e do "navio imperial", do "elemento feminino" e do "elemento místico", do "saudosismo" e do "sebastianismo", do "Zé Povinho" e de "Camões" enfim, de uma inconsistência estrutural arcaica que busca a segurança numa obsessão nostálgica do passado, e a necessária sobrecompensação místico-mágica numa auto-imagem idealizada.

Como grandes forças arquetípicas subjacentes em todo este processo de doutrinação ficcional, poderíamos identificar, de acordo com J. Chevalier e colab. (1974), uma simbologia terrestre (feminina, passiva, conservadora, concreta) e uma simbologia oceânica (assexuada, grandiosa, místico-visionária, difusa).

Toda esta problemática é fundamental, para um enquadramento psico-cultural das motivações das estratégias de implantação, e das decorrentes e necessárias expressões propagandísticas, ajudantes da firmação dos alicerces de uma legitimidade, essencial a um poder recentemente assumido e eventualmente contestado. Essa função seria adequadamente desempenhada por uma política cultural instrumentalizada.

Produto dessa política cultural na sua vertente propagandística, expressão da "estética e cultura oficiais", e atravessado de toda este sistema de dicotomias que definem as complementaridades identitárias entre Estado Novo, Salazarismo e personalidade histórica, o "Verde Gaio", ornamento e metáfora do poder que o criou, representa um símbolo desse complexo sistema de relações contextuais.

3. - A necessidade de propaganda e a política cultural

A necessidade de desenvolver uma política de propaganda, através da qual se veiculem e ostentem os modelos ideológicos e existenciais de um regime, advém do reconhecimento - na época muito em voga, senão basta pensar nas estratégias psicossociais de implantação de todos os poderes políticos a partir do princípio do século - de que a adesão das populações, mesmo perante uma receptividade potencial, necessita ser estimulada e controlada segundo uma metodologia específica.

O desenvolvimento das técnicas de comunicação de massa desempenhou uma significativa função no cumprimento desse propósito, uma vez que amplificou a possibilidade de criar públicos, definir questões e propiciar termos de referência comuns e de assim localizar as atenções e o poder.

Construir essa especificidade comunicativo-propagandística e aumentar o seu nível de eficácia, conduziu à formação de especialistas nessa área, e ao desenvolvimento de um corpo de conhecimentos de cariz interdisciplinar,

direccionados para o fim em vista¹.

Está em jogo um conhecimento profundo da natureza humana, (organismo bio-psico-social), a previsão mais exacta possível da qualidade e dos seus limiares de reacção, perspectivada num enquadramento abrangente do qual se procuram as ressonâncias mais longínquas e profundas.

S.Tchakotine (1952) considera a propaganda política "uma verdadeira ciência", que pertence sobretudo "ao domínio da psicologia aplicada".

Qualquer tipo de regime político necessita do recurso a uma sistema eficaz de propaganda, na qual, forma e conteúdo com ele estabelecem uma semelhança simbólica que permita perseguir o condicionamento de respostas consonantes com as estratégias circunstanciais e com os valores e princípios ideológicos que o caracterizam.

Tanto para regimes totalitários como democráticos, o objectivo será idêntico - promover os níveis de adesão, identificação e coesão face ao sistema, e dissuadir, segundo fórmulas mais ou menos explícitas (por vezes mesmo paradoxais, no que respeita ao regimes democráticos) toda a conduta inconformista. Poder-se-ão, no entanto, discernir diferenças, quanto às estratégias, formas e conteúdos, que definem os contornos das respectivas metodologias propagandísticas.

Mas em última análise, todas as técnicas de propaganda, pelo seu carácter manipulatório, vão procurar parte importante do seu fundamento, em conhecimentos sobre determinadas estruturas bio-psico-sociais invariantes,

1.0 estudo dos fenómenos de comunicação e propaganda, assinala L.Bardin (1979), conheceram um grande incremento, sobretudo na sequência de toda problemática de índole política e psicossocial que suscitaram os acontecimentos da 2ªGuerra.

comuns a todo o comportamento humano, partilhadas, pontualmente, com outros primatas.

Aquelas técnicas foram-se aperfeiçoando ao longo de uma experiência de gregarização milenar, transformando-se num conhecimento acumulado que se complexifica a par da organização progressiva de formas de socialização mais elaboradas.

O facto de o Homem partilhar com outros primatas certas estruturas nervosas centrais homólogas, implica que se manifestem também certas homologias comportamentais, que se verificam sobretudo no plano dos comportamentos sociais. A.Vieira (1983) observou que este conjunto de dados nos poderia levar a repensar a noção de "liberdade". Segundo o autor, "as ideologias surgiriam, em última análise, como projectos experimentais realizados de modo a levar o Homem, em situações anti-naturais extremas, a produzir respostas sociais orientadas, por vezes nos limites das sua capacidade."

Para R.Kaes (1980), a ideologia é uma elaboração comum dos membros de um grupo, que tem por função manter o meta-sistema grupal interiorizado em cada um dos membros. Mecanismos irracionais dominam o processo, desempenhando um papel iminentemente defensivo, baseado em mecanismos de recalçamento, denegação e clivagem, que se opõem a toda dúvida, ao dualismo pulsional e suas intrincações.

Assim, todas as tentativas (mais ou menos directas) de imposição de uma ideologia, e apesar das diferenças de conteúdo, metodológicas ou éticas que para todos os efeitos distinguem os sistemas totalitários dos democráticos, assentam em grande parte na capacidade de recorrer com eficácia, a técnicas de manipulação e propaganda. Essa eficácia deverá levar em conta a

função psicossocial que desempenha qualquer categoria ou forma de expressão ideológica. Para tal, firmar-se-á ainda numa utilização adequada das várias Teorias da Aprendizagem, no domínio da linguagem simbólica, e, sobretudo, numa avaliação correcta da situação psicossocial das populações.



Fig.2 - Cartaz de propaganda do S.P.N.,
desenhado por Almada Negreiros (1934)

3. 1.- O Secretariado de Propaganda Nacional - a política cultural

Quando em 1934 foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.), ficou demonstrado com toda a evidência, a consciência e a preocupação de Salazar relativamente a toda esta problemática.

Era preciso contrariar qualquer recaída no "caos" que antecederia o Estado Novo, criar condições para uma recuperação económica que se apoiasse numa estabilização social e emocional da colectividade. Para isso era essencial desenvolver suportes de identificação psico-cultural.

Além disso, a 2ª Guerra avizinhava-se, e era preciso tomar precauções.

No diploma que criou o S.P.N., ficarão bem claros os seus objectivos. Ao organismo competirá,

"(...) combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso país de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade nacional. (...) Desenvolver nos portugueses o culto pela tradição, estimulando o regionalismo nacional"

Diário da Manhã (8/2/1938; cit.in J.Brito, 1982, pg.511)

A missão essencial do S.P.N. consistirá então em reforçar positivamente a imagem nacional, e em acentuar as suas características identitárias, obedecendo esse itinerário a um acérrimo empenho na demarcação e condenação de toda e qualquer influência exterior. Exprime-se portanto na filosofia do projecto, o tipo de acção psico-colectiva pretendido: um orgulhoso isolamento elaborado sobre um processo de clivagem entre "interior" e "exterior", denota, a um tempo, a crença irrealista numa superioridade étnica e espiritual, e a sua fragilidade. Mas revela também uma intuição das necessidades e apetências psicológicas da população.

Mas a designação de António Ferro para a direcção do organismo é reveladora de outras expectativas que o ditador alimentaria em relação ao empreendimento.

Ferro era o jornalista polivalente, cosmopolita e entusiasta das ditaduras, protagonista do primeiro modernismo português, enfim, personagem pragmática e representativa da "facção moderna" do fascismo. Incarna o pólo agressivo e audacioso do regime, e é eventualmente, executor e obreiro de uma inconfessada dimensão megalómana de Salazar, cujo temperamento e imagem de austera sobriedade, não permitiam o desempenho do papel.

Salazar e Ferro, representam assim, funções complementares onde, como sublinham A.Rodrigues (1987) e A.Portela (1987) não deixam de se observar pontos de conflito.

Esta medida revela também a determinação de Salazar no recurso à comunicação social, área estreitamente ligada á propaganda política moderna, e em que as actividades de âmbito jornalístico se comparam, numa expressão de S.Tchakotine (1952), a uma "engenharia de almas". Na opinião deste autor

"...(na comunicação social) dever-se-á conhecer perfeitamente o instrumento em que se toca, todo o teclado dos impulsos e instintos humanos, os seus 'bas-fonds', as suas sublimações; dever-se-á poder provocar propositadamente, nas multidões, os reflexos condicionados adquiridos, inibir uns, desinibir outros, criar novos, desencadear acções."

S.Tchakhotine (1952, pg.285-286)

Esta filosofia, perfeitamente consonante com o projecto do S.P.N., justifica a razão pela qual, em 1944, os Serviços de Censura, que já tinham sido constituídos, embora sem publicação no Diário do Governo, serão incorporados naquele organismo.

E.Schreiber (1938), após a sua visita a Portugal, estabelecerá uma comparação entre Ferro e Goebbels, na qual é simultaneamente legível a diferença que, aos olhos de um estrangeiro, se identificava entre a imagem dos dois regimes: "A ditadura portuguesa (como as outras ditaduras europeias) também tem o seu secretariado de propaganda. O seu chefe, o seu Dr.Goebbels, tão activo mas menos agressivo, é António Ferro".

Em entrevista dada ao escritor, Ferro ter-se-ia queixado da limitação dos meios cedidos por Salazar, face ao empreendimento pretendido. Salazar dissera-lhe: "Não gaste muito."

"Temos que fazer muito com pouco dinheiro: um milhão de escudos no primeiro ano, e o triplo hoje. Disso resulta, que disponha ao todo e para tudo, de uma cinquentena de colaboradores.

Politicamente, o nosso papel consiste em fazer conhecer aos Portugueses a sua situação real, contrapor às críticas injustificadas dados exactos, desenvolver o sentimento patriótico, a confiança, e a alegria de viver através de uma noção de vitalidade nacional, construída sobre os factos. Procuramos estabelecer uma corrente de interesse e de emulação patriótica, até nas localidades mais modestas.

(...)

Enfim, o nosso papel é o de melhor fazer conhecer Portugal no estrangeiro, nomeadamente, preparar a vinda de numerosos estrangeiros em 1939 e em 1940, por ocasião da celebração do oitavo centenário da primeira independência do nosso país, e o terceiro centenário da sua reafirmação.”¹

A.Ferro (cit. in E.Schreiber, 1938, pg.136-137;
sublinhados nossos)

Para além de uma revitalização do patriotismo e da imagem nacional, esta afirmação torna óbvia a motivação autoapologética do S.P.N., bem típica de um regime que pretende reforçar os seus alicerces, procurando a eficácia da sua política de propaganda² num jogo de aproximação com as necessidades objectivas e subjectivas da população, no enaltecimento da sua imagem internacional, através de uma aposta ambígua, onde propaganda e informação são conceitos que se confundem.

Este aspecto será tão importante porquanto comunicação de massa e propaganda se baseiam no reconhecimento do facto de que, como nota S.Littlejohn (1982), as populações reagem de acordo com imagens que (lhes) criam dos eventos, e não a partir dos próprios eventos.

As discórdias entre Salazar e Ferro, relacionam-se com a "dose" certa de modernidade a imprimir às iniciativas culturais, e, como afirmam M.Carvalho (1987) e A.Portela (1987), com a quantidade e profundidade do investimento numa política cultural.

Salazar, também pelo seu já célebre espírito de poupança, estaria mais empenhado numa política de fachada, do que numa alteração estrutural mais profunda da vida cultural, como o ilustra o seguinte relato anedótico de A.Ferro:

1.Ferro refere-se aos preparativos para a Exposição do Mundo Português.

2. Na qual se procura dar a imagem de que nem a propaganda se subtrai às medidas de austeridade e poupança !

"Um grupo de amigos do saudoso tenor José Rosa, no louvável desejo de o mandar para Milão, a fim de concluir o curso de canto, procurou o apoio de Salazar - então ministro das Finanças. O ministro recebeu a comissão amavelmente - recebeu-a e ouviu-a com a maior atenção. No fim, penalizado respondeu-lhe: "Não posso fazer nada. Se não tenho dinheiro para dar aos que choram - como hei-de dar aos que cantam ?".

Jornal de Notícias (29/4/1942; cit. in A.Carvalho, 1987, pg.222)

Entre investir em valores da modernidade, em empreendimentos grandiosos, sublimes ou colossais, e a defesa de valores de austeridade e poupança, associados aos ideais de uma existência modesta, colorida de uma ruralidade humilde mas sadia,¹ tão caracterizadores do "portuguesismo" que constituiu o ingrediente amenizador da ditadura portuguesa, observa-se uma hesitação, que se reflete perfeitamente na dicotomia que inundava as opções propagandísticas do Secretariado.

Mas se a "política do espírito" de Ferro pretendia ser de facto uma "engenharia de almas", nela ensaiava-se a articulação entre um "Orfeu" contestatário, que entusiasmara a juventude de Ferro, e o conservadorismo rural de Salazar.

O S.P.N. exibia um discurso ideológico-estético de raiz vanguardista, com "Orfeu na génese e Salazar á lharga", nas palavras de A.Portela (1987), mas onde se preconizava um "futurismo reformado".

O S.P.N., como observa este autor, estava indubitavelmente vocacionado para uma acção psicossocial, conjugando a valorização de expressões culturais nacionais controladas, convidadas a ser simultaneamente portuguesas e modernas, com o recurso aos meios de comunicação de massa.

1. De alguma forma equiparáveis, respectivamente, ao "pólo Ferro" e ao "pólo Salazar", e a representações dos principais núcleos segundo os quais, de acordo com o que anteriormente concluímos, se organizam os principais valores psico-culturais do regime.

Era claramente discernível que, nas manobras de modelação das mentalidades e em suas diligências propagandísticas, no S.P.N. se vislumbravam procedimentos que visavam a promoção de níveis de adesão, identificação e coesão face ao regime, e a dissuasão de comportamentos inconformistas. Afirmava Ferro, em 1935:

"Nós somos pela cultura em linha recta, pela selecção daqueles valores cujo equilíbrio seja conseguido e sofrido, porque perdem-se geralmente muitos artistas por falta de apoio, de compreensão diante a sua ansiedade, da sua impaciência, dos seus exageros embora por vezes fecundos. Revoltados, esses desprezados, revoltam-se ainda mais e caem quase sempre na loucura das formas e dos temas.

Para evitar a revolta, é que o S.P.N. se julga no dever de não abandonar esses artistas e seguir atentamente todos os seus movimentos. O S.P.N. (...), quer chamar a si em nome da ordem e do equilíbrio, o modesto papel da irreverência oficial, isto é, quer representar a atenção carinhosa do Estado para com aqueles artistas de quem ele próprio desconfia..."

A.Ferro (1935, cit.in M.Calado, 1981, nº13, pg.32;
sublinhados nossos)

As artes, sobretudo as que são mais dispendiosas, como a escultura, a arquitectura - ou a dança - passam a depender mais directamente dos apoios do S.P.N., das suas encomendas, subsídios, concursos ou política de prémios¹.

Também o cinema, símbolo da modernidade e poder tecnológico do regime, conhecerá o patrocínio do Estado, sobretudo no que respeita a documentários apologéticos; dentro do mesmo espírito, é criado o itinerante Teatro do Povo, enquanto que o Teatro Nacional de S.Carlos será reaberto sob a égide do Estado, em 1940, como



Fig.3 - Cartaz do S.N.I. (s/d)

1. "Os prémios (do S.P.N.) terão de recair sobre os artistas que, dentro de um indispensável equilíbrio, maior inquietação revelem" (A.Ferro, 1935, cit. in J.A.França, 1974)

sala de espectáculo para elites, e como símbolo do prestígio da instância governativa. A criação do Gabinete de Estudos Musicais por seu turno, visava incentivar e apoiar os compositores gratos ao regime.

Perante uma censura omnipresente, assinala A.Marques (1981) seria a produção literária a que mais se teria ressentido de todo este repressor proteccionismo.

As características "selectivas" deste constrangimento, segundo J.Hanna (1979), derivam do facto de as artes menos verbais, pela ambiguidade alusiva da sua especificidade comunicativa, serem menos permeáveis a evidências interpretativas.

A estética oficial procurava ainda, de certo modo, chamar a si criadores oposicionistas e vanguardistas, como forma, por um lado, de estabelecer sobre eles um controlo, e por outro, e em consequência da pobreza do panorama cultural do país, assim prestigiar a imagem do poder, através de uma exibição qualitativa e variada das suas promoções.

Mas este proteccionismo, como observa M.Calado (1981), terá resolvido a situação de alguns artistas, mas limitou a criatividade da grande maioria dos que se sujeitaram ao gosto oficial.

As obras patrocinadas pelo Estado, expressarão sempre as tentativas de equilíbrio das dicotomias do S.P.N., mas recusando sempre a arte abstracta, porque para Ferro "as aventuras do abstracto, podem ser tudo, alguma coisa ou nada... (a escultura) quer-se clássica e perfeitamente equilibrada" (cit. in M.Calado, 1981).

Assim, a par de medidas de austeridade económica, procura-se através da cultura e das artes, induzir sobre a população ressonâncias emocionais sobre projecções artístico-culturais que exprimem os modelos ideológicos preconizados. Procura-se induzir essa ressonância emocional, através de uma glorificação transmutada em "slogan", de todos os valores associados à

moderação e poupança, ao trabalho esforçado mas honesto, e às alegrias da autenticidade singela de uma existência rural sem sobressaltos.

Se o modelo estético preconizado, de remissão para a posteridade de imagens de um povo feliz na ambiência bucólica da sua vida campestre, já parecia, em pleno século XX, um facto anacrónico, o enaltecimento desses valores teria como função reforçar crenças contra a ambição e a riqueza, inexoravelmente conotadas como formas de macular virtudes, com a perversão e o inferno.

Dissuasor de confrontações sociais, este ideário, representação de fundo da filosofia corporativista é ainda sacralizado pela sua inscrição e associação a princípios católicos, ligados à ideia fatalista de um destino imutável, a atitudes de abnegação, e a projecções messiânicas sobre a existência de uma recompensa para os sacrifícios, num outro tempo, num outro lugar, num Reino longínquo mas prometido.

Assim, simultaneamente à exaltação histórica dos destinos e vocações missionárias de uma nação, magnifica-se a "aldeia portuguesa", o folclore e o artesanato, enquanto fontes vivificadoras do carácter nacional, em versões oscilantes entre conservadorismo e modernidade. Se o conservadorismo inundava conteúdos, ensaiava-se modernidade na sua aplicação à forma, através dos recursos tecnológicos e dos meios de difusão, que se pretendiam expressões da energia empreendedora do poder.

O projecto cultural do S.P.N., mesmo no "élan" das suas motivações modernas (e em relação às quais é ambígua a posição de Ferro), parece assim constituir-se num prolongamento das características psico-culturais do regime e dos traços regressivos da personalidade colectiva.

A.Guimarães (1987) chega a uma conclusão semelhante, a partir da sua análise de um filme-documentário sobre a Exposição do Mundo Português, esta, um dos maiores, senão o maior empreendimento cultural do Estado Novo e do S.P.N.¹.

A autora sublinha neste trabalho a forma como se geria a veiculação de valores, subliminarmente transmitidos sobre as populações. Através de versões visualizadas desses valores, assinala A.Guimarães, procurava-se interiorização da atitude psicológica conveniente à assunção de uma auto-imagem de subalternidade. Decorrente de uma análise aprofundada do filme, A.Guimarães resume da seguinte forma a imagem que, em paralelo com a exaltação histórica, se oferece das populações:

"Assim, este povo 'afável e bondoso', cultivará uma imagem de si próprio na qual, para além das suas qualidades de trabalho num ambiente rural, cujo horizonte não ultrapassa os limites da aldeia, poderá integrar uma emocionalidade medíocre, deixando ao Governo e suas elites o domínio do racional e, por conseguinte, do conhecimento e decisão sobre os destinos do país, resvalando assim com um doce sorriso para a menoridade política e mental"

1. Trata-se do documentário "Exposição do Mundo Português-1940", realizado por AntºLopes Ribeiro (1941), com o patrocínio do S.P.N. e da S.P.A.C., actualmente, propriedade da Cinemateca Portuguesa.

A Exposição constituía uma homenagem, de grande significado como símbolo e consagração do Estado Novo, ao 8ºcentenário da fundação da nacionalidade e ao 3ºcentenário da sua restauração.

Graças às celebrações, os portugueses "expulsariam deles o espírito da tristeza e do mal", ao mesmo tempo que se protegia a imagem da Exposição através da "maior vigilância, na repressão da mendicidade" (Decreto Oficial da Exposição, 28/10/38, cit. in A.Guimarães, 1987).

No filme salientavam-se três épocas: a fundação (como outorga do papado), a expansão (alargamento dessa origem divina a outros continentes) e o Estado Novo - após um hábil salto de três séculos, o E.N. aparece como herdeiro e representante desse passado glorioso, e responsável pela sua projecção no futuro (ibidem).

O filme de AntºLopes Ribeiro, expressamente encomendado pelo S.P.N., pretende, como prolongamento da Exposição no espaço e no tempo, ser uma prova da modernidade do Estado e do seu poder tecnológico. Por si só, o filme tem um enorme interesse, enquanto reconstrução condensada de toda a luxuriante simbologia consciente ou inconscientemente veiculada, e enquanto retrato vivo das movimentações humanas a que deu lugar.

(...)

"O retorno às tradições, à ordem e à visão de um Portugal grandioso, íntimo e protegido da Igreja Católica, liberta a maioria rural da população portuguesa da angústia das escolhas, ao depor o poder decisório nas mãos do Estado Novo que a trouxe de regresso à protecção securizante das crenças imemoriais"

A.Guimarães (1987, pg.113 e 119; sublinhados nossos)

É curioso verificar como a multiplicidade das ressonâncias simbólicas que a autora reconhece envolvidas neste empreendimento, remetem para representações da complementaridade dos traços identitários do Estado Novo e da personalidade colectiva a que anteriormente nos referimos, desenhando-se ainda uma aproximação notória com a simbologia subjacente às estruturas formais e conteúdos da mensagem psico-cultural do "Verde Gaio".

Parece evidente que, implícita ao lançamento pelo S.P.N., desenhado como um movimento "moderno" de culto pela tradição cujo objectivo era combater "a penetração no nosso país de quaisquer ideias perturbadoras ou dissolventes da unidade nacional", existia uma estratégia, intuitiva ou deliberada, na qual se reconhecia o poder e o impacto que representava uma manipulação das fragilidades da personalidade histórica.

O Estado Novo perseguirá segundo esta fórmula propagandística, a sua legitimação interna, e a definição da sua imagem a nível internacional, recorrendo a uma escolha criteriosa e transfigurada dos factos ou das motivações que se pretendiam, para o efeito, enaltecer.

O processo de "invenção de tradições" verificado em todo este itinerário, assinala A.Guimarães (1987)¹, não era uma criação do Estado Novo, mas um recurso amplamente usado desde a Revolução Industrial por todos os grupos sociais em busca de legitimação, e que difere apenas na escolha dos valores que cada um pretende promover ou reabilitar.

Os problemas de objectividade decorrentes são consequência das representações de valor utilitário que, na persecução de determinados objectivos psico-culturais, incorrem em maiores ou menores distorções do real que se modelam segundo a especificidade das circunstâncias. A.Guimarães considera que este será um denominador comum a todas as produções culturais de cariz institucional.

1.A autora refere-se à obra de E.Hobsbawm e T.Ranger, The Invention of Tradition, Cambridge, 1983.



lá lári lá lá
ela ele eles elas
alto altar altura
Lusitos! Lusitas!
Viva Salazar!
Viva Salazar!

Fig.4 - O Livro da Primeira Classe (1954)

3. 2. A acção psicossocial

Para fortalecer a identidade e legitimar os seus modelos mítico-ideológicos, entendeu o regime ser fulcral fazer impôr a sua imagem frente à nação e frente ao mundo.

Entre o largo investimento nas "Obras Públicas", as espectaculares Exposições Coloniais, do Mundo Português, e outras variadas iniciativas levadas a cabo em Portugal e no estrangeiro, representavam-se as ideias principais que deveriam ser interiorizadas pelas populações. Nessa selecção de formas e temas, reúne-se o essencial das mensagens que se pretendiam enviar aos diversos destinatários - povo português, países estrangeiros, e, em menor grau, aos povos colonizados.

Essas manobras exprimiam implícita ou intuitivamente, no seu carácter afirmativo e mistificador, e de acordo com o que temos vindo a sugerir, uma consciência da fragilidade e inconsistência da "personalidade histórica" assim como da problemática subjacente às questões de identidade e auto-imagem nacionais.

Através de mecanismos de denegação pretendia-se alimentar uma imagem nacional idealizada que iludia o ancestral fundo de representação negativa de si própria, através da estimulação de fantasias e atitudes de auto-promoção ou de utopias relativas à superioridade de características étnicas. Como afirmará Salazar a C.Garnier (1952), tratar-se-ia, entre outros objectivos, de contrariar a "sentimentalidade doentia" de um povo "com a qual nunca se poderia construir uma obra de governo".

Mas acabar-se-ia, por esse meio, e uma vez mais, por repetir a fixação histórica que Rui Aragão (1985) designou de "definição dos contornos nacionais pela negativa".

Embora sem proceder a um estudo sistemático, considerámos importante referir alguns processos de difusão desses mitos e valores ideológicos que temos vindo a abordar, nos quais se mostram evidentes conhecimento ou preocupação relativamente à utilização de técnicas psicossociais de propaganda.

Todas as representações desenvolvidas em torno daqueles valores de exaltação histórico-ruralista, crenças missionárias e ideias de regeneração, realizadas através de distorções ficcionadas do real, e espelhadas em iniciativas onde se misturavam conservadorismo e modernidade, necessitavam ainda da prática de ritos e do recurso a símbolos, cuja ressonância bio-psicológica fomentasse a sua interiorização e expressão social.

No que respeita à prática ritual, De Felice (1947 cit. in S.Tchakotine, 1952) reconhece a importância da sua função sobre todo o processo mistificatório. O rito introduz, na atmosfera mítica, o próprio indivíduo.

De Felice identifica, nestes fenómenos, processos agrupáveis em formas de ordem inferior e superior. No primeiro grupo inclui: o recurso a diferentes formas de privação como modo de induzir estados de alteração psico-fisiológica; a aglomeração de multidões como meio de dissolução da individualidade em proveito da união com o grupo; a prática de exercícios físicos como forma de automortificação despoletadora de alterações mentais e corporais.

No segundo grupo, que define como de ordem superior, inclui métodos de concentração mental, meditação e isolamento, visando a ultrapassagem de si mesmo, o ascetismo e a abnegação.

De acordo com a formulação do autor, verificamos que o regime procurará de alguma forma recorrer, por diferentes meios, no âmbito das diligências da sua estratégia auto-apologética e de modelação de mentalidades, a medidas que encontram nestes rituais e mistificatórios uma certa equivalência. Poderíamos inserir no primeiro grupo, a difusão sobre as populações de ideais acerca do sentido regenerador do sacrifício, da penitência e da austeridade; as grandes manifestações comemorativistas e o culto das paradas militares, militarizadas ou religiosas; finalmente, a revalorização das actividades gimno-desportivas, enquanto modo de exibição e purificação do potencial do espírito e do corpo da raça¹.

1. Os exemplos concretos para estes casos são múltiplos. O gosto pela grande comemoração é visível nos Festejos da Tomada de Lisboa aos Mouros (1947), nas várias Exposições Coloniais (desde 1933), na Exposição do Mundo Português (1940) etc.; o gosto pela paradas era patente em cerimónias oficiais, nas actividades da Mocidade, ou nas incontornáveis comemorações do 10 de Junho; quanto a grandes aglomerações de carácter religioso é exemplo a reanimação das cerimónias do Milagre de Fátima (ocorrido em 1917), que simboliza ainda a reconciliação entre o Estado laico e a Igreja, que se coroaria no projecto da Concordata. Estrear-se-á inclusivamente no S. Carlos, em 1931, e sob o patrocínio do Estado Novo, oratória Fátima (Lopes Vieira/Ruy Coelho), que aparece como uma representação músico-dramática do grande destino nacional que se haveria de cumprir sob a condução de um chefe enviado pela Divina Providência (M. Carvalho, 1987). A educação física também será contemplada, de acordo com os princípios ideológicos do Estado, através da criação do Estádio Nacional e do I.N.E.F..

Quanto ao segundo grupo, a prática ascética e a mitologia da abnegação será representada, melhor que ninguém, pela própria imagem do ditador. Mas esse modelo de identificação será ainda criteriosamente explorado, em interpretações semi-ficcionadas, eternizadas em pinturas, cartazes e na estátua, sobre a conduta dos grandes heróis de História de Portugal, e, como assinalou S.Matos (1990), na forma da sua divulgação nos manuais escolares.

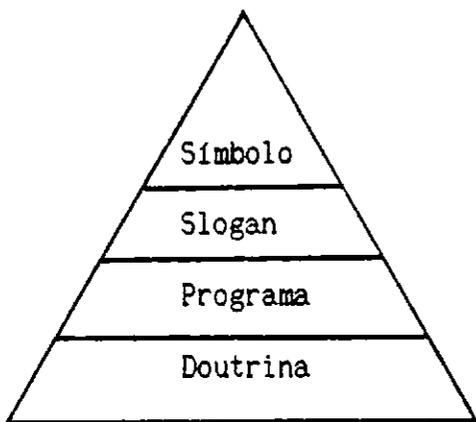
A todas estas práticas de índole ritual, nas quais se identificam processos mistificatórios, presidia uma ideia única: ligar a alma e o corpo da Nação, simbolizar uma ascensão a caminho da regeneração. A ambição subjacente, surge claramente expressa no artigo 9º do Decálogo do Estado Novo:

"O Estado Novo quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto Império. Quer voltar a fazer Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo"

Para a difusão dos mitos e ideologias é ainda essencial o recurso a símbolos, porquanto o seu carácter condensado, e de rápida apreensão pelo sistema perceptivo, permite despertar o comportamento reflexo. O recurso à simbologia é uma prática ancestral, bem conhecida por todas as organizações políticas e religiosas.

Na perspectiva de Tchakotine (1952) e de W.Reich (1976), a ascensão dos fascismos esteve profundamente ligada ao domínio da linguagem simbólica, e à eficiência da sua utilização como instrumento de combate.

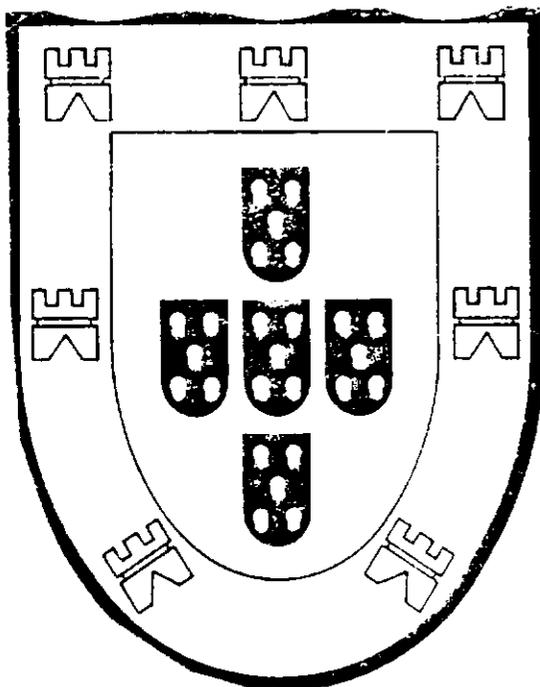
Nas acções de propaganda política, entende-se geralmente por símbolos, formas simples que exprimem noções, ou até mesmo sistemas e doutrinas muito complexos e abstractos.



esquema da relação símbolo/conteúdo
S.Tchakhotine (1952, pg.254)

O símbolo, pelo seu poder de condensação de significados e simplicidade perceptiva, permite despertar rapidamente a associação reflexa ao seu referente, estando envolvidos nesse percurso, processos psicológicos que poderão ser mais ou menos racionais, consoante as suas próprias características e as do destinatário.

O regime preocupou-se em criar o seu próprio sistema de símbolos.



Como símbolo gráfico, um dos exemplos mais divulgados era o das "cinco quinas". Numa primeira leitura, ele remete para um dos mais simples e antigo dos símbolos gráficos - a cruz. Esta induz um automatismo perceptivo-emocional, que invoca a ideia da religião cristã, do sacrifício redentor - de Cristo pela humanidade -, da salvação e união dos homens em torno de um só ideal.

Como assinalam J.Chevalier e colab (1974), a cruz tem o valor de símbolo ascencional e representa a glória eterna atingida pelo sacrifício. É ainda um símbolo de significação marcadamente totalizadora.

A sua utilização evoca a ligação da Igreja ao Estado e, como dupla consequência, nessa ideia da intervenção de Deus por seu interposto, a sua conotação divina.

Simultaneamente, este emblema faz lembrar a forma de um escudo, e todas as conotações ofensivo-agressivas que lhe estão associadas. Mas a ideia de defesa, ser-lhe-á ainda (e talvez fundamentalmente) subjacente.

Os sete castelos se remetem, por um lado, para uma imagem do poder territorial e da solidez, também se ligam à ideia de defesa, protecção ou refúgio interior (como significantes metafóricos de uma "mátria"); por outro, do ponto de vista icónico, lembram os castelos medievais que proliferam (ou proliferavam) nos manuais escolares, sempre associados à formação da nacionalidade.

O número dos castelos e dos escudos, sete e cinco, são por seu turno, números sagrados.

Temos assim, após uma leitura superficial, algumas indicações que apontam para uma multiplicidade de significações simbólicas, claramente evocadoras do ideário do Estado Novo.

Dentro dos símbolos gráficos, há ainda a referir as siglas - como a do próprio S.P.N. - e o seu "design". Elas adquirem o poder de provocar uma associação rápida e imediata com o seu conteúdo, assim como de promover associações sonoras.

Um dos componentes das fardas da Mocidade, era o cinto onde se ostentava a sigla gráfica "S". Gerou-se alguma polémica sobre se o seu signi-

ficado, como descreve Arriaga (1976) seria "Salazar" ou "Servir". Para todos os efeitos, remetendo para qualquer dos referentes, o Chefe do Estado ou a função patriótica, não deixa de ser curiosa toda a complexa simbologia associada ao objecto "cinto", ligada à ideia de contenção ou sustentação, e a sua relação com a zona do corpo em que é usado.

Como exemplo de um símbolo emblemático (neste caso intimidatório, e cuja significação em termos etológicos seria interessante explorar), utilizavam os salazaristas, a saudação romana de Hitler e Mussolini - o braço energeticamente estendido.



Fig.5 - Desfile de homenagem a Salazar, em 1934

As inscrições apareciam também com frequência, nomeadamente nos baixos-relevos, género muito incentivado pelo regime e que amiúde decorava frontarias dos edifícios públicos. Por exemplo, os "slogans" base do regime, "Deus, Pátria, Família", ou "Tudo Pela Nação, Nada Contra a Nação", muitas vezes acompanhados de uma iconografia sugestiva, eram formas simplificadas de comunicação de mensagens, bem adaptadas ao nível de consciência das populações. Esse era um factor fundamental para a sua eficácia.

"Deus, Pátria, Família" era ainda um tríptico, que recorda o da Santíssima Trindade, assim como a ideia do triângulo familiar, noções essenciais no ideário do regime, para além de integrar o mais sagrado de todos os números: o três.

O "slogan" "Tudo pela Nação e Nada Contra a Nação" sugere, para além da atitude de absoluta de clivagem de valores que temos vindo a assinalar como traço identitário da ideologia do Estado Novo, que se apresenta como representante ou como um equivalente da pátria, uma legitimação implícita da



Fig.6 - Cartaz de propaganda do S.N.I.

ideia de utilização da força. O artigo 100 do Decálogo sintetiza com toda a evidência esta asserção:

"Os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação - isto é: da ordem, de interesse comum e da justiça para todos - pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria"

Ainda no que se refere aos "slogans", ou aos símbolos gráficos, eles remetem também para os símbolos sonoros. Associam-se inconscientemente, ao efeito psicológico do som vocal, e às manifestações de grupo em que costumam ser proferidos, evocando assim e ainda, contaminações tensionais indutoras de coesão, e de reacções hedónicas primitivas. Como os hinos e os cantos, nos quais o regime foi pródigo, possuem a força de transmitir entusiasmo, uma energia de fundo irracional e contagiante.

No seu conjunto, estas técnicas, são formas de demonstrar, induzir (ou iludir) a própria força. Promover intimidação ou adesão, jogando com as emoções, com a dimensão irracional dos comportamentos reflexos, enraizada em factores psico-biológicos, e no hedonismo primário.

Mas os ideólogos do S.P.N., deviam saber que a propaganda não deve ser feita com a adopção cega de um esquema, e que deverá ser diferenciada de acordo com os estratos sociais a que se dirige, e com os objectivos a que se propõe.

Assim, a par dos automatismos que induzem as formas de propaganda que se socorrem de símbolos de significação condensada, eficazes para efeitos rápidos, e apropriados para sectores da população para os quais a tolerância a mensagens complexas é mais reduzida, são necessárias formas de propaganda de alcance mais profundo, e que melhor se adequem a outros sectores sociais.

De acordo com as observações de S.Tchakhotine (1952), R.Francés (1968, 1974) será esse o sentido psicossocial da utilização da arte na propaganda. Esse propósito será bem evidente, em sistemas político-sociais que preconizam uma "art engagé", uma arte ao serviço de um ideal ou de um Estado.

A maior complexidade deste tipo de símbolos promove excitações perceptivas mais profundas e duráveis, e um maior envolvimento de condutas exploratórias, implicando por isso um empenhamento aumentado da parte do destinatário. Simultaneamente aos conteúdos cognitivos, transmitem-se subliminarmente conteúdos subtextuais com outros níveis de significado e alcance psicológico.

Quando do contexto da política artístico-cultural do S.P.N. originou o "Verde Gaio", tornam-se à partida claras as expectativas quanto a tal projecto. E quando no enlevo ideológico-espiritual de 40, A.Ferro apelida o "Verde Gaio", em entusiasmo luso-modernista, de "Ballets Russes Portugueses", suspeitamos que os valores arcaicos, passadistas, terão ascendência sobre os valores modernos.

Dentro da especificidade comunicativa da dança, o "Verde Gaio" aparece como uma síntese estética, cultural e ideológica, de toda a sintomatologia nacional que temos vindo a referir. A dança, como arte de um corpo que, auto-mortificado no suor e no esforço do treino persegue a ultrapassagem de si próprio, e como cerimónia ritual de intrínseca ligação ao prestígio do poder, poderá identificar-se, a um tempo, com certos traços identitários da mítica do Estado Novo, e, de acordo com a formulação de De Felice (1942), como processo de indução mistificatória.

"O conteúdo (em arte), enquanto oposto ao assunto explicitamente tratado, poderia ser descrito (...) como aquilo que uma obra revela mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, um período ou uma classe, convicções religiosas ou filosóficas - modificados por uma personalidade e condensados numa obra"

E. Panofsky, 1989

"Le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses fantômes"

Michel Bernard, 1972

4. - Modelos artísticos e modelos do corpo

A revolução do 28 de Maio de 1926, almejava a regeneração de todos os sectores da vida dos portugueses. Ao "tenebroso e caótico" período republicano, pretende a ditadura instaurada, opôr o início de um "tempo solar", que ilumina as características étnicas de um povo e reanima as energias empreendedoras do espírito nacional - um sonho renovador sempre metaforizado na ideia de "manhã".

Este ideário pretenderá modelar princípios estético-artísticos, valores existenciais e preceitos de conduta, promovidos, por um lado, a ilustrações da impoluta rectidão do regime, e por outro, a uma forma subreptícia de pedagogia das mentalidades.

De acordo com o seu projecto psico-cultural, a apregoada modernidade nas artes exclui as decorrentes interpenetrações culturais, e considera o internacionalismo estético tão perigoso quanto o político; persegue ousadas vanguardistas que se submetem à adopção das disciplinas eternas, enfim, quer mostra-se simultâneamente inovadora e circunscrita aos valores permanentes, essenciais, da tradição clássica.

Será esse o tom da "irreverência oficial" do alto da qual o regime apelidará toda a fórmula artística desviada de "loucura de formas e de temas". A estética oficial preconiza assim, uma arte que sirva os seus propósitos psico-culturais. Diria Salazar a C.Garnier (1952):

"Seria lamentável que não deixássemos por herança - já não digo orgulhosamente um estilo mas, uma maneira bem portuguesa e bem actual, ou exprimindo-me de outra forma, que através da multidão das obras edificadas não ficasse contrastando com a ameaça materialista, a marca de uma época de sacrifício e de trabalho intenso."

Salazar (in C.Garnier, 1952, pg 191; sublinhados nossos)

Resumem-se nesta afirmação, os objectivos e os paradoxos da arte oficial. Com ela, pretende-se construir e consagrar a eternização do regime, através de imagens que se contraponham às ameaças do caos e das influências exteriores. Esta arte deverá transmitir e afirmar os contornos e a alma nacionais, expressão da elevação ideal de concepções sobre um trabalho esforçado e honesto, o estoicismo e contenção da conduta, traços identitários supostamente partilhados pelo poder e pelo povo.

Esta arte deverá ser uma visualização integrada da ordem, do equilíbrio e dos valores inalienáveis do lusitanismo. Será portanto, a exaltação do historicismo e da ruralidade a fundamental pedra de toque de todo este ideário estético.

Mas como rezava o artigo 19 do seu Decálogo, o Estado Novo perseguia o ensejo de conseguir a prodigiosa síntese entre arcaísmo e audácias vanguardistas:

"O Estado Novo representa o acôrdo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política".

Mas Salazar, quando confrontado com obras cubistas ou abstractas, conta C.Garnier (1952) reviraria "com ar de irónica comiseração, os desenhos sobre-realistas" que lhe mostravam.

O que se define, é uma atmosfera na qual o pólo moderno-futurista do qual A.Ferro se pretendia protagonista, para além de não receber o impulso de um ambiente psicossocial industrializado e cosmopolita, se submete ao controlo proteccionista das artes, aos decorrentes mecanismos da Censura¹, à interiorização da auto-censura e às limitações de uma vida cultural fechada.

O tradicionalismo de inspiração clássico-rural, denota uma componente reactiva, que dará lugar, na expressão de A.Marques (1981), a um "Ferro temperado" que não vê "incompatibilidade entre o regime da Autoridade e a arte moderna"². Estes factores serão sintoma de uma receptividade latente para com o tradicionalismo rural de Salazar, porventura mais adequado à realidade psico-colectiva.

Assim, passado o "período áureo" do modernismo dos anos 10/20, a arte portuguesa, ressentida da agitação vivida na época republicana, encontrar-se-á

1. Em 1948, o governo imporá a censura prévia às exposições oposicionistas da S.N.B.A. (R.Gonçalves, 1982)

2. A.Ferro in Accção de 28/10/1943 (cit. in J.França, 1974)

num certo marasmo, que se traduzia numa revivescência do naturalismo Otocentista, ao qual o Estado Novo trará prosperidade, através da ambiguidade cerceadora do seu apoio às actividades editorial, cinematográfica, teatral, musical e à dança, e sobretudo, à pintura, escultura, retrato, artes gráficas e decoração, expressões do gosto oficial do ideário totalitário e seus valores subjacentes¹. A situação resultante, sintetiza-a Diogo de Macedo na seguinte observação:

"Alguns artistas (há) que pintam no Inverno para a S.N.B.A. e no Verão para o S.P.N., segundo o receituário e os prémios dos regulamentos. (...) Cada um procura onde lhe parece mais fácil o disfarçe de uma assimilaçãozinha europeia, torcendo os jeitos de mão para se iludir na visão ou agradar aos espectadores das salas onde concorre simultaneamente"

Diogo de Macedo (1940-41; cit. in J.França, 1974, pg.190)

Serão sobretudo as artes mais dispendiosas que se submeterão receituário oficial. A arquitectura, pela sua dimensão colectiva, de expressão não só prática como psicológica, é, como assinala E.Hall (1971), símbolo da socie-

1. A actividade editorial do regime, como nota E.Lourenço (1982), era escassa. Consubstanciou-se na edição de algumas revistas, como a Panorama, Atlântico, Resistência ou Tempo Presente (C.Rocha, 1985). Quanto ao cinema, serão sobretudo os documentários auto-apologéticos que receberão o apoio oficial, e, em menor grau, alguns filmes de fundo representativos do ideário histórico-ruralista, de que seriam paradigmáticos Ala-Arriba, Inês de Castro ou Camões (Leitão de Barros, 1942, 1945, 1946) ou o Feitico do Império (Ant9Lopes Ribeiro, 1940) (J.Costa, 1982). O incentivo às artes teatrais verificou-se fundamentalmente na criação do itinerante Teatro do Povo, e nas temporadas de ópera que, numa linha classicizante, se dirigiam ao público mais selecto dos teatros nobres da capital (C.Wallenstein, 1982; M.Carvalho, 1987). Quanto à música, os compositores Ruy Coelho e Frederico de Freitas, ideologicamente próximos do regime, ilustram uma estética musical neoclássico-folclorista, corroboradora do receituário vigente (C.Leça, 1982; J.Branco, 1982). O apoio à dança consuma-se na criação do "Verde Gaio" que, como arte de síntese, exprimirá a reunião das tendências oficiais, em termos plásticos e musicais. Quanto às artes plásticas, destacam-se, entre outras, obras de carácter e qualidade estética diversa, de autores como Almada, Sousa Lopes, Portela Júnior ou Martins Barata (pintura), Francisco Franco ou Leopoldo de Almeida (escultura), Eduardo Malta e Henrique Medina (retrato), Bernardo Marques, Paulo Ferreira e José de Lemos (artes gráficas), Maria Keil, Tom, Estrela Faria (decoradores) (M.Calado, 1981).

dade e dos seus homens, e da ideologia política de uma época. De facto, de acordo com a dicotomia mítica do seu ideário, a arquitectura do Estado Novo, oscilará entre o monumentalismo classicizante expressivo de um poder centralizador, do qual é paradigmático o projecto de Duarte Pacheco, admirador da arquitectura do Reich, e um estilo folclórico de feição mais ou menos rústica, de que são exemplos bairros, edifícios de hospitais regionais, correios ou escolas, expressões diversas da "casa portuguesa" de Raul Lino (1933; cf.pg.99), imagens do país-enquanto-eterna-aldeia.

A veiculação de modelos corporais e de conduta, sua mistificação, mitologia e ritualização é fundamental em toda a pedagogia das mentalidades.

Por isso, assinala J.Crespo (1990), a conduta corporal sempre foi um dos objectivos do controlo do poder:

"Em todos os tempos, o corpo transformou-se numa verdadeira questão política, porque não sendo um dado biológico imutável é a origem e a consequência de um complexo processo de elaboração social, podendo mesmo garantir a integridade e a unidade política de uma colectividade. Nesta linha, poderia dizer-se que intervir sobre o corpo é, também, construir uma sociedade e assegurar a sua continuidade. Por outro lado, adoptar um estilo corporal homogéneo é evidenciar a circunstância de se pertencer e estar ligado aos valores e condutas que distinguem uma sociedade. Por isso, os mecanismos a que os corpos sempre se submeteram, ao longo do tempo, nunca se desligaram da organização e do fortalecimento do Estado e da intervenção das autoridades administrativas e policiais que constituem o seu suporte."

J.Crespo (1990, pg.573; sublinhados nossos)

De facto, como notaram S.Tchakhotine (1952), W.Reich (1976) e J.Hanna (1979), os poderes totalitários empenhar-se-iam particularmente na persecução de uma política corporal. Mas esse recrudescimento de um constrangimento exterior, de evocação super-egóica, visa também a indução de mecanis-

mos de auto-censura e auto-controle¹. Cultura, preceitos de conduta e vida inconsciente, observou M. Bernard (1972) entrecruzam-se e espelham-se entre si.

Os valores da individualidade, por exemplo, submeter-se-ão para o Estado Novo, aos valores do colectivo. Como se declara no artigo 59 do Decálogo o indivíduo apenas existe "como fazendo parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações) e territoriais (municípios) - e é nessa qualidade que lhes são reconhecidos os necessários direitos".

A família será assim considerada, enquanto estrutura patriarcal, o núcleo originário da nação. Os estereótipos psicosexuais que emergem de toda essa atmosfera são bem claros:

"As mulheres não compreendem que não se atinge a felicidade pelo prazer, mas sim pela renúncia. As grandes nações deveriam dar o exemplo conservando a mulher no lar. Mas as grandes nações parecem ignorar que a constituição sólida da família não pode existir se a esposa viver fora da sua casa".

Salazar (s/d; cit. in M. Belo e colab. 1987, pg. 256)

Nesta idealização de um estereotipo feminino, passivo, deserotizado, procriador e adjuvante abnegado do princípio masculino, encontramos por um lado, um indício do mito da felicidade da "família numerosa", o projecto psico-colectivo fascizante que referia W. Reich (1975); por outro, identificam-se alguns dos sintomas, que referimos anteriormente, sobre a cumplicidade entre o salazarismo e as mulheres.

1. Poderíamos afirmar, na sequência de considerações anteriores (cf. pg 75) que essa deslocação no sentido da interiorização das normas psico-culturais, será tendencialmente um processo característico do poder democrático.

De acordo com esse modelo, o regime empolará a imagem da mulher rural, trabalhadora e alegre, simples e sempre ajoujada, de cestos de fruta, criação ou roupa lavada. Esta mulher será bem diferente da que imaginara A.Ferro na "Idade do Jazz Band", como "veículo por excelência da moda", como observou A.Rodrigues (1987), e objecto que "concretiza essa humanidade artificial ao ritmo incessante e efémero da velocidade do tempo e do prazer de o sorver".

Curiosamente, notam M.Belo e colab. (1987), será a Mocidade Portuguesa Feminina a valorizar uma imagem mais moderna da mulher, embora dentro do receituário nacionalista: "inspirada nas juventudes nazi e fascista, mas também na educação sueca, a M.P.F. era paradoxalmente (como foi muitas vezes a Juventude Católica) bem mais avançada do que o resto de uma sociedade virada para o passado".¹

O produto final será no entanto contraditório. A estrutura do organismo, altamente hierarquizado e uniformizado, à imagem de uma organização militar, obrigava a inscrição de todas as jovens entre os 7 e os 14 anos. O tipo de formação, a cargo das médicas escolares, professoras de moral, educação física e canto coral (de comprovada idoneidade), exprime os objectivos pretendidos: "a formação do carácter, o desenvolvimento da capacidade física, a cultura do espírito e a devoção ao serviço social, no amor de Deus, da Pátria e da Família (...). A M.P.F. consagrar-se-á, em activa cooperação, à nova Renascença da Pátria, tomando como guias ideais os grandes exemplos das rainhas D.Filipa de Lencastre, Mãe e educadora da inclita geração, e D.Leonor,

1. Notam as autoras, que a M.P.F. encorajou, a par das boas regras de conduta doméstica, um certo culto do corpo, através de actividades físicas como a natação e o uso de "maillot" de banho nas raparigas.

fundadora das Misericórdias" (in Estatutos da M.P.F., 1937). O artigo 40 destes Estatutos exprime o conceito de educação corporal:

"A educação física, sempre associada à higiene, visará o fortalecimento nacional, a correcção e a defesa do organismo, tanto como a disciplina da vontade, a confiança no esforço próprio, a lealdade e a alegria sã, mediante actividades rigorosamente adequadas ao sexo e à idade.

Parágrafo único - serão excluídas as competições ou exhibições de índole atlética, os desportos prejudiciais à missão natural da mulher e tudo o que possa ofender a delicadeza e o pudor feminino."

Ao mesmo tempo que se observa, ao longo da década de 40, um retrocesso nesta relativa abertura, revelar-se-á o verdadeiro espírito deste programa, como o demonstra este excerto de um discurso de M. Van-Zeller, de 1944, citado por M. Belo e colab. (1987):

"A educação física, que nos textos fascistas aparece ligado à educação física e moral interessa-nos sobretudo pelo aspecto moral (...) Os exercícios devem ser deixados para aquelas horas, que são, mais do que outras, horas de turbação'.

E enumera várias coisas que devem ser proibidas na educação física: certo tipo de fatos de ginástica; ginástica leccionada por professores do outro sexo; atitudes licenciosas ou exercícios com certos ritmos; ginástica rítmica que arrasta a mulher para atitudes lascivas, etc. (Brito, 1982)¹."

M. Belo e colab. (1987, pg.275; sublinhados nossos)

É bem evidente a moralização da conduta corporal recomendada. A repressão de todo e qualquer eventual sugestão de erotismo, representa o recrudescimento somatofóbico subjacente aos objectivos desta política corporal.

1. As autoras referem-se ao artigo de Manuel de Brito "A cultura física e o desporto - o fascismo e a mulher" in O Professor, nº42-43, Julho-Agosto, 1982.

A Mocidade competia assim, completar a missão educadora da família e da escola, e ainda ministrar uma formação pré-militar. Esta preocupação, aplicava-se sobretudo à M.P.Masculina, cujos guias ideais de acção eram as condutas exemplares de Nun'Álvares e a do Infante D.Henrique.

As actividades físicas dos Lusitos (7-10 anos), constituíam-se de "jogos e marchas ministrados pelo professor primário ou regente do posto escolar, que terá também a seu cargo a formação nacionalista e será auxiliado na formação moral pelo pároco ou seu delegado". (in Regulamento da M.P., 1936)

Disciplina e aprumo do corpo, o gosto pela ordem e pelo uniforme (e pela uniformidade), a saudação romana como sinal de "subordinação hierárquica e patriótica solidariedade", o canto coral como expressão da missão lusiada, a educação cristã, nacionalista e moral, o culto modelar das figuras históricas (etc., etc.) constituíam, como assinalou L.Arriaga (1976) aspectos fundamentais do receituário da M.P.. A sua inscrição num modelo totalitário de política corporal e formação de mentalidades é evidente.

Esse ideal de submissão hierárquica, de anulação da individualidade em favor do colectivo, de ritual mistificatório de incorporação de valores, de demarcação do grupo e incremento do sentimento de pertença decorrente da homogeneização da conduta corporal, assim como uma indução energética potencialmente agressiva, são fenómenos que surgem de alguma forma sintetizados na seguinte descrição do significado de marchas e paradas:

"(...) Portanto essa marcha cadencida, ritmada, obedecendo às vozes dos chefes, representa uma afirmação de disciplina. E cada um dos elementos que toma parte na parada prova que se integra no conjunto, para que daí resulte uma força material e espiritual. Veja-se como, através da farda e da parada - que ao espectador desprevenido parecem manifestações exteriores - fomos encontrar processos de formação moral da M.P.; verdade, cumprimento do dever, obediência alegremente prestada".

Marcelo Caetano (1937¹, cit in L.Arriaga, 1976, pg.78)

i. Do discurso de Marcelo Caetano, numa reunião de dirigentes da M.P., a 22/10/37.

A questão da educação do corpo e dos modelos de conduta, constituíam portanto um ponto importante da acção do regime. Seguindo ecos das concepções do darwinismo social, os portugueses serão idealizados como uma raça cujas características superiores deverão ser desenvolvidas, de acordo com a sublime missão continuadora do estoicismo lusitano.

Foi essa categoria de preocupações o fio condutor que levou à criação do Instituto Nacional de Educação Física e do Estádio Nacional.

O Decreto-Lei que acompanhou a criação do I.N.E.F., revela esse propósito:

"É o que o Governo faz pelo presente decreto-lei, em que se atendem as sugestões da Câmara Corporativa, certo de que o problema do futuro da raça portuguesa está na ordem dos vitais interesses do indivíduo, da família e da Nação"

Decreto-Lei nº 30 279 (23/1/ 1940; sublinhados nossos)

Fica bem claro o alcance da medida, que uma vez mais, nos sugere as habituais concomitâncias paradoxais, entre um ideário moderno de valorização de uma corporalidade liberta, e este culto de uma corporalidade sã mas repleta de contenções.

Ainda implícito a este ideal de purificação rática, surge o fantasma de contaminação do povo, de que falava W.Reich (1976). Nesse receio, sempre associado à mitificação da família, núcleo base da nação, e à semelhança da temática que dominava nas artes, identificam-se as preocupações relativas à íntegra continuidade da raça, e dos contornos e alma nacionais.

Quanto à criação do Estádio Nacional, Duarte Pacheco referir-se-ia nos seguintes termos ao empreendimento: Ele deveria ser acima de tudo,

"(...) uma escola de desporto e lugar de recreio saudável para que todos possam "fazer duradoura a sua mocidade em benefício de Portugal", e para isso se procurou dotá-lo, não só com as instalações destinadas às grandes competições espectaculares, mas também com que as permitissem a prática desportiva a todos quantos a desejassem sem outro intuito que não seja o de colher benefícios do seu exercício.

(...)

Sem esquecer que seriam as suas instalações as que mais haviam de prestar-se para realizar grandes festivais desportivos de carácter nacional, como os já efectuados pela Marinha, pelo Exército e pela M.P., em afirmações de inesquecível vitalidade, que por si só explicariam a existência do Estádio Nacional"

Duarte Pacheco (1932-1934, in 15 Anos de Obras Públicas; cit. in M. Calado, 1981, nº14, pg.21)

Para além dos intuitos comemorativistas e auto-apologéticos, seria a juventude, ou a sua saudável manutenção em prol da Pátria, outro dos grandes fetiches deste empreendimento.

A juventude seria um dos grupos mais visados nos ensejos modeladores da moral e da conduta corporal, mas seria também mitificada, enquanto idealização de uma pureza renovadora dirigida para o futuro, e da energia criadora. A formação da Mocidade Portuguesa constitui um paradigma deste propósito pedagógico, onde, no seu seio, tanto a punição das condutas desviadas ou desviantes, como a ideia da mortificação e uniformização do corpo através das diversas actividades e exercícios, e de normas rígidas, tinham como objectivo desencorajar tentações menos recomendáveis, disponibilizando os jovens para as tarefas de defesa e enaltecimento da nação.

A ligação entre essas motivações relativas à juventude e a criação do Estádio Nacional, revela-se nos dizeres desta tarjeta do S.P.N.:

AOS DESPORTISTAS !

"(...)Que pênna me faz saber aos domingos os cafés cheios de jovens, discutindo os mistérios e problemas da baixa política, e ao mesmo tempo ver deserto esse Tejo maravilhoso, sem que nele remem ou velejem, sob um céu incomparável, aos milhares os filhos deste país de marinheiros.

(...)

Temos de reagir pela verdade da vida que é trabalho, que é sacrifício, que é luta, que é dor, mas que também é triunfo, glória, alegria, céu azul, almas lavadas e corações puros, e de dar aos portugueses, pela disciplina da cultura física, o segredo de fazer duradoira a sua mocidade, em benefício de Portugal. (...)

(...)

Regozijemo-nos, porque teremos em breve o Estádio Nacional !"

Salazar (s/d; tarjeta do S.P.N.)

Reconhecemos, nesta política corporal, a ideia do papel decisivo do Estado sobre as práticas do corpo, na persecução do seu controlo, porquanto ele é, como afirma J.Crespo (1990), "ao mesmo tempo, principal meio de expressão e de liberdade e lugar eminente da mais profunda censura e servidão do homem".

Segundo o autor, a intervenção do Estado verifica-se segundo três eixos: "através da simples repressão, utilizando para o efeito a acção da polícia ou da justiça; pelo fortalecimento da consciência moral individual dos cidadãos e facilitando o exercício do auto-controlo; reclamando a colaboração de médicos e educadores reunidos para justificar, sob o ponto de vista teórico, a homogeneização das condutas."

Identifica-se nas medidas do Estado Novo, a presença destes critérios.

É interessante notar que a Modernidade assinala, ainda de acordo com J.Crespo, uma notável "inversão de valores, traduzida na passagem das ideias de acumulação e poupança" - que haviam marcado a condenação, na viragem do século XVIII para o século XIX, dos "antigos valores de desperdício, responsáveis por um passado de esbanjamento de corpos", e a sua substituição por condutas racionalizadas, de austeridade e ponderação - para uma moderna atitude de "consumo e dispêndio de energias". Este processo equivale ao que M.Bernard (1972) descreve como a transição de "uma cultura contra o corpo para uma cultura do corpo".

É esse mesmo processo que reflecte a perspectiva de J.Crespo (1990), quando observa como os "novos valores de beleza, felicidade ou juventude", se identificam neste novo corpo, tornado "objecto de cuidados e desassossegos". Esta moderna valorização do corpo, consubstanciada numa atitude libertadora¹, irá atingir todo o labirinto das representações e vivências psico-culturais.

Observamos na política corporal do Estado Novo, a coexistência paradoxal de sintomas de modernidade (revalorização do corpo), e de toda uma sintomatologia contextualmente regressiva, patente num ideário corporal de contenção, austeridade e poupança de energias, que visam e perseguem o sublime objectivo do ressurgimento e regeneração nacionais.

Observamos ainda como, de acordo com esse diálogo paradoxal com a Modernidade, os modelos artísticos e os modelos do corpo se encontram nos modelos artísticos do corpo, suas representações idealizadas. Pintura e escultura, oscilam entre alegorias histórico-nacionalistas de uma pátria deificada em imagens da elevação do Estado e dos heróis nacionais, e reproduções ficcionadas de camponeses rodeados pelos seus bens, gente humilde mas sadia, ocultando a sua miséria numa aparência solar e atlética.

Em todas estas expressões o que se procura são representações de personagens-símbolo da Raça.

Os modelos artísticos do corpo, correspondem assim a versões visualizadas da dicotomia dos valores que o Estado Novo mitificou e mistificou, e

1. Que, como nota le Breton (1990), será indutora de novas obsessões hedonistas "modernas", que trazem consigo, a par de novos receituários míticos, novos dualismos.

constituem, além de um prolongamento, um reforço das características lábeis, e decorrentes necessidades psico-culturais da personalidade histórica.

De acordo com o que afirmaram, em diferentes contextos e ocasiões, E.Hall (1971), M.Douglas (1971), D.Mac Rae (1975), M.Foucault (1988) e M.Descamps (1988), verificamos como o corpo e as suas representações se revestem de metáforas que, mais ou menos conscientemente, servem ou exprimem o ideário psico-cultural, os poderes e os receios, de uma colectividade. Por isso, afirma M.Douglas (1971) "le corps humain est pour chaque société, le symbole de sa propre structure: agir sur lui par les rites, c'est toujours un moyen, en quelque sorte magique, d'agir sur elle".

Será no contexto desta (aparente) revalorização do corpo, que a política cultural do Estado Novo se virá a interessar pela dança, procurando seguir a esteira da geração moderno-futurista. Mas fá-lo-á no âmbito desta atmosfera paradoxal que exhibe um discurso que pretende veicular uma união "moderna" entre espírito e corpo (prolongada simbolicamente, e do ponto de vista psicossocial, na ideia da união entre o espírito e o corpo da nação), união essa que oculta uma revivescência somatofóbica, expressa no recrudescimento de antigos dualismos mergulhados em evocações do ideário cristão e maniqueísta, amplificados sobre a acentuação de clivagens culturais, sociais e emocionais, características da acção dos poderes totalitários de índole fascizante.

Nesse sentido, a valorização da dança e a criação do "Verde Gaio", face às suas características de exaltação histórico-folclorista - expressões de prestígio do poder e instrumento da sua propaganda - podem inserir-se em

1940, tal como em períodos anteriores da história, em varias das dimensões para que aponta a seguinte observação de L.Willem:

"(...) dans des périodes où la pédagogie est placée sous le signe de conceptions dualistes et où le corps est purement mécanique, les danses folkloriques font partie du programme scolaire: pour une amélioration de la tenue corporelle; pour le renforcement du sentiment national et le contact avec les traditions régionales; pour l'amélioration de l'esthétique du geste"

L.Willem (1985, pg.6)

No âmbito da estética oficial e dos modelos corporais e de conduta preconizados, verificámos uma sobreposição das imagens idealizadas do corpo e do receituário recomendado para as artes. Será pois nessa síntese, para onde confluem as ambiguidades arcaico-vanguardistas do projecto do Estado Novo, assim como os traços identitários da personalidade histórica, que se deverão realizar, tanto as características simbólicas como a missão psicossocial do "Verde Gaio".

Como sugerimos anteriormente, a dança, arte do corpo ideal, silenciosamente mortificado nas horas de treino, encontrará ainda, eventualmente, pontos de identificação com toda a mitificação salazarista relativa à ultrapassagem de si mesmo por via da entrega abnegada ao dever e ao sacrifício, como forma de elevação e de poder espiritual, necessários ao cumprimento de tarefas sublimes.

4. 1. - O "Verde Gaio" e a Modernidade

Nas suas linhas gerais, e apesar do seu reduzido peso no passado artístico nacional, a história da dança em Portugal seguiu o mesmo percurso que a história da dança na Europa¹.

Esse itinerário não é, no entanto, fácil de reconstituír, já que, como observa J.Sasportes (1979), a maioria dos "seus pontos de referência são de carácter efémero". Ou seja, de um percurso de séculos, tudo o que resta são alguns registos iconográficos, textuais ou partituras musicais. Os sistemas de notação do movimento não se encontravam eficazmente normalizados pelo que, afirma aquele autor, a transmissão do bailado se socorreu, tradicionalmente da "sequência boca/orelha/músculo".

Para entender a relação entre o "Verde Gaio" e a Modernidade, é importante reflectir sobre as razões pelas quais não se desenvolveu entre nós, e desde logo, a tradição das artes coreográficas.

Portugal conheceu, à semelhança de outros países, as medievas interdições eclesiásticas e civis à prática da dança. Essas interdições,

1. Cf. secção 1. - Dança e Poder (pgs. 64-80)

imbuídas da moralidade cristã, atingiram sobretudo as mulheres.

Mas, como se subentende de relatos da época, de visitantes estrangeiros, afirma J.Saportes (1970), a dança permanecerá, todavia, uma das actividades predilectas dos portugueses, nobres ou plebeus, actividade que revelava ainda as influências decorrentes do contacto que os Descobrimentos autorizaram, relativamente ao exotismo de outras culturas. Sugestionadas pelas observações desses visitantes, que apelidavam a nacional conduta bailatória de licenciosa, lasciva e de carácter primitivo, as diferentes dinastias reinantes ensaiaram, ao longo do tempo, a europeização da dança portuguesa, através da importação das fórmulas de dança palaciana então em voga, procurando sobretudo transformar as práticas respeitantes às festas da corte¹.

A própria igreja almejará o controlo das danças populares e assim reduzir evocações pagãs, induzindo a sua inocuidade, ao assimilá-las nos seus festejos.

O domínio do comportamento bailatório, associa-se portanto à moralidade vigente, relativa à conduta corporal. Por outro lado, a progressiva codificação das danças palacianas visava, de acordo com a investigação de J.Crespo (1984), a demarcação de uma "aristocracia do corpo", isto é, uma distanciação da classe nobre em relação à restante população. Essa separação concretizava-se no privilégio de certas formas de movimentar o corpo, prossegue o autor, através de actividades como a esgrima, a equitação ou a dança. Valorizava-se a elegância e a verticalidade do corpo, em detrimento de posturas desajeitadas de uma corporalidade vergada ao peso da doença e da miséria dos trabalhos penosos e das condições de vida difícil.

1. Segundo J.Saportes (1979), no século XVI existiriam cerca de 14 escolas públicas de dança.

Esta dança socialmente diferenciada simbolizará atitudes e mentalidades de época, na qual estatutos psicossociais se consideram heranças inalteráveis, marcas de um destino previamente definido.

Até ao Renascimento, assinala J.Sasportes (1979), as características desta prática bailatória obedecem a um desenvolvimento contínuo (já então de adopção da hora europeia), que serão a ocupação filipina e a influência jesuítica a reprimir e fazer retroceder - de acordo com as respectivas motivações, ou seja, impedir expressões de nacionalismo ou de licenciosidade - assim como ao contacto com a realidade teatral europeia.

Mais tarde, o século XVIII irá propiciar, dadas as boas relações entre Lisboa e a corte vienense, o recesso à capital da influência das artes bailatórias de além-fronteiras, designadamente, através da ópera italiana, que então vivia a sua época áurea. Assim se vai assistir, também em Portugal, à progressiva diferenciação entre danças de salão e dança teatral. Mas, segundo J.Sasportes (1979), introduzir-se-ão algumas especificidades nacionais no processo: para além de um gosto particular pelo barroco e pelo burlesco (em detrimento da acção dramática), o traço mais insolitamente português terá sido o da interdição do acesso das mulheres ao palco.

O recurso ao "travesti", assim privou o público português do desenvolvimento de apetências relativas à própria essência daquele que virá a ser o

grande momento histórico da dança teatral - o bailado romântico¹. Por outro lado, o peso da influência italiana foi suficientemente acentuado para não ter deixado lugar à gestação de um bailado genuinamente português.

Assim, condicionada por tais gostos e limitações, as criações da dança teatral portuguesa resumiram-se, entre os finais de Setecentos e em Oitocentos, à produção de uns escassos bailados heróico-militares, curiosa mutação dos "ballets d'action" Românticos, que evocavam ou transcreviam eventos históricos.

Foi a breve passagem do célebre coreógrafo-bailarino e músico Arthur Saint-Léon² pelo S.Carlos (1854-1856), que conquistou final e tardiamente o espectador lisboeta para as fantasias do Ballet Romântico, assim como a adesão à dança clássica da escola francesa³. Mas a partida de Saint-Léon não foi colmatada pela sua substituição por coreógrafos de sucesso comparável, pelo que se assistirá, em fim de século, a um acentuado abrandamento dos entusiasmos baléticos que, para todos os efeitos, animaram a vida portuguesa de Oitocentos⁴.

1. A reacção do público à apresentação no S.Carlos de La Sylphide, numa remontagem pelo mestre Bernardo Vestris, em 1839, para a qual contratara a bailarina Clara Lagoutine, para "dançar todos os passos" da célebre Taglioni, mostrará como era fraca a empatia do espectador português da época pelo "ballet blanc" (J.Sasportes, 1979)

2. Saint-Léon foi um dos mestres que marcou a história da dança teatral no século XIX, dirigindo durante vários anos os principais centros do "ballet" da época, ou seja, o teatro de S.Petersburgo e a Ópera de Paris.

3. A adesão à actividade do coreógrafo consubstanciar-se-ia num expressivo número de mais de 200 representações, ocorridas num período de 2 anos (J.Sasportes, 1979)

4. A criação do Conservatório Nacional, em 1839, é símbolo desse entusiasmo que, no entanto, não se traduzirá em frutos visíveis. O peso da "dança de importação" seria tão elevado que a Escola de Dança fecha as suas portas em 1869, contabilizando uma média de frequência de 14 alunos por ano (J.Sasportes, 1979).

Poderíamos associar as especificidades nacionais que assistiram à teatralização da dança, assim como este gosto tardio pelo Ballet Romântico, à lentidão da ascensão da classe burguesa nacional decorrente e uma estrutura feudal longeva e de um incipiente processo de industrialização. Por consequência, ter-se-ia verificado essa morosidade da afirmação de novos gostos e mentalidades, das transformações da atitude face ao corpo e às artes, factores que acompanharam a ascensão daquele grupo social e que, como observámos anteriormente, constituíram o suporte para a afirmação daquele estilo de dança.

Será pois de atraso real e virtual, o contexto psico-cultural que irão encontrar, em Portugal, os alvares do século XX e o despontar dos movimentos modernistas, assim condicionando apetências para com a dança teatral.

O público nacional, desejoso de "performance" e dos corpos virtuosos das bailarinas, aplaudirá entusiasticamente, em 1899 e em 1902, o espontaneísmo moderno de Loie Fuller¹, mas reagirá laconicamente à "sóbria e antiquada" passagem por Lisboa, em 1919, de Anna Pavlova. Como assinala J.Sasportes (1970), os gostos do comum espectador lisboeta da época iam sobretudo para "as bailarinas espanholas, e não tanto as melhores, mas as mais 'salerosas'".

Animada de outro tipo de motivações, a reacção das "elites modernistas" a Pavlova, será representada pelas veladas críticas à dança clássica que, no seu "élan" futurista, António Ferro tornará públicas².

1. O mesmo público virá a patear impiedosamente, a despeito da memória, o corpo envelhecido que a bailarina apresentará dez anos depois, em 1912, no D. Amélia (J.Sasportes, 1970).

2. Referimo-nos aos seus artigos "Ana Pavlova e Eu" e "Os Bailados de Ana Pavlova", respectivamente, n' O Jornal de 19/11/1919 e de 22/11/1919 (A. Rodrigues, 1987)

Será no âmbito desta panorâmica pobre em matéria de dança, que o Coliseu de Lisboa acolherá, em 1917/18 os Ballets Russes de Serge Diaghilev, grande marco no imaginário da geração moderno-futurista e raiz seminal de uma iniciativa que, 20 anos volvidos, e num outro contexto, se apelidaria Bailados Portugueses Verde Gaio, para alguns, os "ballets russes portugueses".

Aos Ballets Russes acorrerá, descreve J.Sasportes (1970), "um público escasso e desinteressado, apenas excitado com o escândalo dos êxitos parisienses".

A companhia ficou retida em Lisboa vários meses, por crise interna, em consequência da 1ª Guerra, e por ter sido surpreendida pela revolução sidonista. Esse facto propiciou um estreitamento de contactos entre os futuristas e os elementos da Companhia, do qual pouco resultaria, porque, como nota J.Sasportes ainda "não existiam as condições necessárias para o aproveitar".

Mas esses factos não desencorajariam Almada Negreiros, Ruy Coelho (músico) e José Pacheco (arquitecto) de gritar e publicar o seu fascínio pelos Ballets Russes, já que o Manifesto da Dança Futurista de Marinetti (divulgado precisamente em 1917) a tanto autorizava. A.Ferro, por seu turno, não se cansará de exaltar a "grande revolução que os Bailes Russos tinham operado na Arte", já que,

"(...) A pintura moderna é, toda ela, um Bailado Russo. Os pincéis de Picasso, Van Dongen, Lhote, Dufy, Marie Laurencin e tantos outros são bailarinos doidos... A cenografia moderna baila Russo, como toda a Arte hoje ...

Leiam-se as críticas de De Thomas na Comédia, leia-se o próprio Romain Rolland, sereno e grave, leiam-se todos os filósofos da Estética, e nenhum deles nega a influência dos Bailes Russos, que não foram mais do que proclamação, em arte, da República dos Sentidos"

A.Ferro (in Ilustração Portuguesa, 14/1/1922)

Curiosamente, a nova dança que Marinetti propunha no seu manifesto, só muito a custo se identificaria com o programa que Diaghilev trouxe a Lisboa. Essa dança, exclamava Marinetti,

"Goes beyond muscular possibilities and aims for the ideal multiplied body of the motor that we have for so long dreamt of. One must imitate the movements machines with gestures; pay assiduous court to pistons, fly and cogwheels thereby preparing the fusion of man with the machine"

Marinetti (1917; cit in G.Berghaus, 1990, pg.6)

O programa apresentado pelos Ballets Russes teria seleccionado os bailados mais fáceis e espectaculares, e, assinala J.Sasportes (1979), se excluía as obras mais clássicas, também não incluiu nem os primeiros "ballets" de Stravinsky, nem as obras inovadoras de Nijinsky. A modernidade decorria portanto, mais de



Fig.7 - A bailarina futurista Giannina Censi, colaboradora de Marinetti.

aspectos da concepção plástica do elemento cénico do que da estética do movimento propriamente dito.

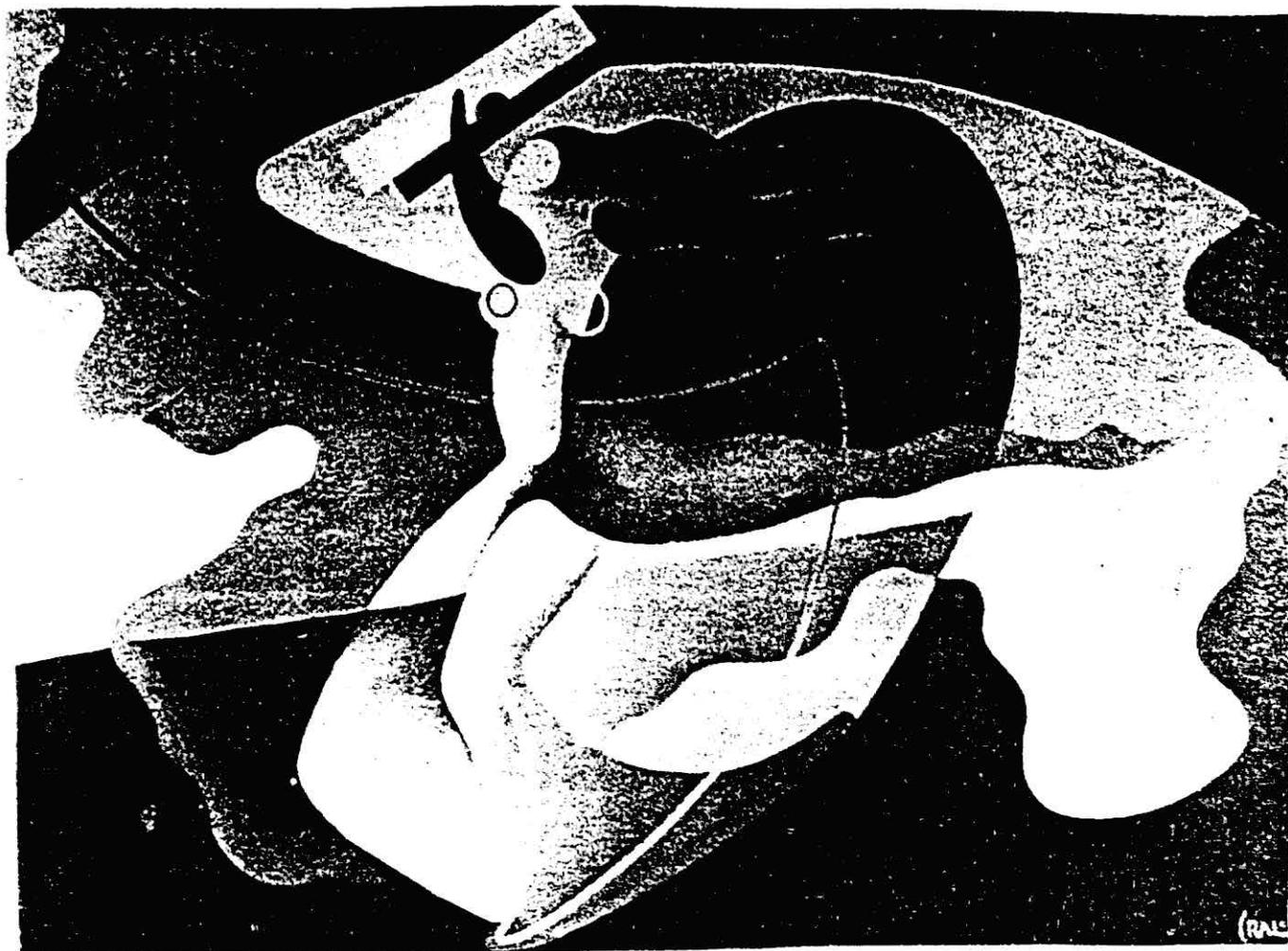


Fig.8 -"Aerodanzatrice", do pintor futurista Crali (1931)

Apesar das "performing arts" serem consideradas como uma das formas de expressão favoritas do futurismo, observa G.Berghaus (1990), e de por isso a dança e o "ballet" constituírem um meio ideal para o propagandeamento dos seus princípios estético-políticos, nunca se teria na época desenvolvido uma dança de características verdadeiramente futuristas¹.

1. G. Berghaus (1990), considera que a dança futurista só terá existido verdadeiramente durante a curta colaboração entre a bailarina Giannina Censi e Marinetti, que resultou em trabalhos coreográficos nos quais ela ensaiara a visualização da "aeropoesie" de Marinetti e da "aeropitture" de Prampolini. Esta exaltada obsessão futurista, pela urbe e pela tecnologia, na sua visão **cesarista** da governação das sociedades, que a permanente inclusão do elemento "aéreo" nas artes metaforiza, surge, por vezes, como uma evocação da síndrome maníaca.

E, como notou C.Barreira (1981), o moderno-futurismo português ficar-se-ia pelo mimetismo de algumas tertúlias intelectuais relativamente a tendências de além-fronteiras, já que no país não se vivia o genuíno e necessário impulso de uma atmosfera autenticamente cosmopolita e industrializada.

Não obstante, refere J.Sasportes (1970), Almada aventurar-se-á a estreitar, quatro meses depois da apresentação dos Ballets Russes, uma "soirée" balética¹ usando como bagagem, para além de anteriores experiências de carácter amador, "a sua extraordinária agilidade e uma rara capacidade de realização teatral". Almada desempenhará ainda as funções de "maitre de ballet" improvisado, de um igualmente amador corpo de intérpretes. Foi um "fait divers" aristocrático que, no S.Carlos, assistiu a um estrondoso êxito "snob" e a um entusiástico e nacionalístico apoio da crítica, a despeito do que não deixaria de se verificar a progressiva desmobilização destes criadores dilettantes. Dentro da mesma linha, Luís Reis Santos, baletómano também adepto dos Ballets Russes, estreará em 1928, sob o pseudónimo de Luís Turcifal, duas coreografias de sua autoria.

É desta época que data a colaboração entre António Ferro e Francis Graça, futuros promotores do "Verde Gaio".

A.Ferro e J.Pacheco, criaram e dirigiram, em 1925, o efémero Teatro Novo², onde Francis se estreará como bailarino autodidacta, empenhando-se

1.Colaboraram Ruy Coelho (argumento e música), futuro compositor de partituras para o "Verde Gaio", Raul Lino (arquitecto, futuro colaborador do Estado Novo e ideólogo da "casa portuguesa"), e José Pacheco (cenógrafo).

2.O Teatro Novo, fugaz tentativa de incursão no teatro experimental, funcionava no "foyer" do Tivoli. A sua criação, que se circunscrevia a um âmbito restrito, tinha a intenção de inteirar o nosso teatro dos caminhos do vanguardismo artístico de além-fronteiras. A ditadura instaurada a 28 de Maio de 26, à qual Ferro se associará, encarregar-se-ia de pôr cobro a tais veleidades. (L.Rebello, 1979, 1982)

desde essa hora, observa J.Sasportes (1979), numa linha de estilização das danças portuguesas. A partir dessa época, juntamente com Ruth Walden¹, organizará vários espectáculos no país e no estrangeiro. De acordo com aquele autor, a Francis sempre faltou a "preparação folclórica e coreográfica para poder animar algo semelhante às grandes companhias folclóricas que hoje se conhecem - sobretudo no Leste - mas naquele tempo também não se aventurava a corresponder a uma qualquer 'política do espírito'".



Fig.9 - Francis Graça, fotografado por Silva Nogueira (s/d)
(Arq. Fot. do I.P.P.C)

Estes atencedentes próximos do "Verde Gaio", denotam como a revalorização da dança se ligou à agitação febril dos movimentos modernistas, que se reflectia, ainda que à distância, na pequena vanguarda artístico-literária portuguesa.

1. A bailarina alemã Ruth Walden, que dançava no cabaret germânico de Lisboa, inicia nesta ocasião a colaboração com Francis e A.Ferro. Virá a ocupar, desde a sua criação em 40, o lugar de 1ª bailarina no "Verde Gaio" (J.Sasportes, 1970).

Essa agitação interior, de homens que vivem ou sonham com o trepidante ritmo urbano, que reclamam um novo hedonismo para os seus corpos e suas existências, e que se vão formando na escola dos rápidos ideogramas do cinema, gera uma apetência pelo efémero, pela imagem e suas múltiplas expressões.

De acordo com P.Fuller (1983), M.Descamps (1988), e F.Schott-Bilmann (1989), nesse novo hedonismo, nessa nova vocação imagética do pensamento e na proclamação das múltiplas possibilidades de interpretação e representação do real, reencontrou o tempo moderno e suas artes, e apesar do progresso e dos artificialismos imanentes do seu tempo (ou com eles), um novo sentido de primitivismo.

A dança convém pois a esta época, identificando-se com uma cultura colectiva acelerada. Será nesse sentido que J.Sasportes (1979) afirma que "o século XX esperava por duas artes: a dança e o cinema".

É este ar do tempo que se espelha, num tom místico-visionário, no artigo de A.Ferro (1921), Bailado Incompleto:

"A bailarina foge, sente-se perseguida por ela própria, oculta-se, medrosa, no seu ritmo, procura dar ao seu corpo a forma de um bailado... As suas mãos são Pavlovas. Cada um dos seus pés um Nijinsky doido... Ela não se resigna a ser humana. Ela que sair, a todo o custo, da forma que Deus lhe deu como um rio impaciente quer sair do seu leito... Pretende cinematografar-se. Ela triunfará quando nos seus braços houver a ondulação de mil braços, quando ela for o próprio "écran" do seu corpo fugidio...

A bailarina não está só. Ela baila consigo, ela beija-se nos seus gestos, abraça-se nas suas atitudes...

(...)

A bailarina não é um corpo, é uma ideia de Deus... As bailarinas são "maquettes" do Criador para uma nova Humanidade"

A.Ferro (in Ilustração Portuguesa, 10/12/1921)

A sombra dos Ballets Russes pairará, como símbolo da Modernidade, ao longo de mais vinte anos, ocasião em que a criação do "Verde Gaio" surge como promessa de concretização de um sonho, para vários elementos de uma geração.

Essa obsessão mimética, é bem patente num estudo fotográfico de Silva Nogueira feito nessa época, sobre Francis Graça, no qual este se apresenta adoptando poses "à la Nijinsky"¹.



Fig.10 - Francis Graça, fotografado por Silva Nogueira (s/d)
(Arq. Fot. do I.P.P.C.)



Fig.11 - Nijinsky
em "l'Après Midi d'un Faune"

1. Seleccionamos a foto de uma sequência fotográfica inédita, pertencente ao espólio particular de Silva Nogueira. Agradecemos aos Arquivos Fotográficos do I.P.P.C. a possibilidade de aqui reproduzir esse documento.

é importante assinalar que estas iniciativas coreográficas dos "modernos" portugueses permanecem, de forma geral, associadas aos teatros nobres da capital e a um público aristocrático, elitista, ou, no mínimo, selecto¹. A dança teatral, na esteira de tradições seculares, permanecia como sinal de prestígio de uma classe.

O seu modelo coreográfico, era ainda o da revolução estética diaghileviana, que, como observou M.Béjard (1963), não teria chegado a ser uma revolução ética. Os Ballets Russes, não modificaram radicalmente a estrutura nem as intenções da dança clássica², como o faziam já, na mesma época, Isadora Duncan, a Dennishawn (cf.pg.20) ou a dança expressionista alemã.

Aliás, nota J. Sasportes (1970), a reacção do público às (raras) passagens por Lisboa, neste período, de alguns dos expoentes dessas modernas correntes, foi de uma fraca acorrência "e, o mais das vezes de desconcertação para com a sua arte".

Pretendendo apresentar-se como um contraponto à indisponibilidade material e psicológica com que, no período republicano, os governos lidaram com as questões da vida artístico-cultural, o Estado Novo implanta-se, com uma promessa de melhores dias.

Em seu apoio, tanto acorrerão futuristas, desde sempre admiradores

1.As coreografias de Almada estreadas em 1918 no S.Carlos, contariam com a presença do Presidente da República, políticos e diplomatas, e da mais fina-flor lisboeta (J.Sasportes, 1970).

2.Não alteraram significativamente concepções do corpo ou do movimento, nem a natureza da relação espectáculo-espectador, enfim, toda uma concepção da dança, como o viriam a fazer as correntes que, com mais propriedade, seriam apelidadas de "modernas".

de projectos totalitários¹, como os integralistas mais acérrimos. Os contrastes entre eles, observa C.Barreira (1981), esbatem-se na condição aristocrática de ambos. Os vanguardistas, fascinados pelo cosmopolitismo, prossegue a autora, eram sobretudo estrangeiros no seu próprio país. Ao passo que o ideário integralista, submerso num retrogradismo passadista, místico e ruralista, encontraria a sua identificação natural no salazarismo, e numa população eminentemente rural, que, como diria E.Lourenço, "precisava de fervor nacionalista e de toda essa mitologia antiga como de pão para a boca".

Será assim, sob a égide de um compromisso à partida desequilibrado, que o Estado Novo desenha a sua política de protecção cultural. Uma política que se desenvolverá sob a tutela da censura - que, seguindo critérios vagos que tudo autorizavam, pretendia impedir tudo o que fosse contrário à "moral e aos bons costumes", perturbador ou ofensivo da ordem ou das instituições vigentes, ou pernicioso à educação do povo - e de um organismo de propaganda, que se assumia como um vanguardismo oficial, mas ao qual competia "estimular o culto pela tradição" e dissuadir a intrusão de "ideias dissolventes da unidade nacional", enfim, promover uma pedagogia da auto-imagem nacional, a nível interno e externo.

Mas essa auto-imagem quer ocultar o arcaísmo sob uma face dinâmica, intenção essa que deverá ser protagonizada e prestigiada pelos "modernos". Por isso, a política cultural de A.Ferro, como afirma A.Portela (1987), denotará uma preocupação:

1. "Direcção única !" exclamará Almada numa conferência proferida em 1932, "são as duas palavras postas lado a lado para indicar o único caminho por onde deve seguir toda a gente" (in Obras Completas, vol.6, Lisboa, Estampa, 1972; cit. in C.Barreira, 1981)

"(ser)... uma política global, integrada, de propaganda, já de acção psico-social, de lição estética, de transformação socio-cultural: o cinema, o teatro, o jornal, a rádio, a festa, o cartaz, a montra, a exposição, a decoração, o "bom-gosto", as artes gráficas, a publicidade, o turismo, a invenção do rosto cultural e moderno do regime, a mobilização de consideráveis sectores culturais e artísticos portugueses"

A.Portela (idem, pg.59; sublinhados nossos)

Para uma eficaz realização da função psicossocial e propagandística, o conhecimento do funcionamento psicodinâmico das populações, articula-se com a avaliação das suas necessidades objectivas e subjectivas. Uma manobra eficaz desses mecanismos visa despoletar automatismos psíquicos, não pela força ou pela razão, mas, como salienta S.Moscovici (1981), através da sedução.

A criação do "Verde Gaio" denotava a consciência de que eram necessárias estratégias de sedução socialmente diferenciadas, para que essa tarefa de pedagogia e modelação de mentalidades, se adequasse às necessidades de um tempo moderno.

Assim, procurando uma equilibração consonante ao receituário moderno-conservador da política cultural do regime, do apregoado "modelo moderno" dos Ballets Russes, Ferro e Francis retirarão sobretudo, e vinte anos depois, a ideia do grande investimento das artes plásticas na concepção cénica, e o sabor folclórico. Fazem da exaltação nacionalista do repertório um objectivo preconcebido, fenómeno que, no caso dos Ballets Russes, teria sido uma recorrência em absoluto genuína e espontânea.

A.Ferro, nas palavras com que apresentou o "Verde Gaio", por ocasião da sua estreia no Teatro da Trindade, em 8 de Novembro de 1940, vai considerá-lo como concretização de mais uma conquista da "política do espírito", acentuando ainda o carácter de exemplar nacionalismo do projecto:

"A arte do bailado é uma arte eminente, dogmaticamente nacional. (...)...todos os pretextos são bons para demonstrar ao mundo que Portugal, na carta do globo, tem a sua côr e desenhos próprios, côr e desenho eternos. "Verde- Gaio" é assim mais uma pincelada para avivar essa côr que ninguém apagará, mais uma fortaleza da nossa alma, mais uma bandeira portuguesa a flutuar, altiva e serena, sobre as ruínas do velho mundo..."

A.Ferro (1940, in ed. S.P.N., 1940)

Mas a questão do compromisso moderno-conservador também será abordada nesse discurso:

"À volta duma organização de bailados, superiormente dirigida, pode fazer-se um grande movimento renovador."

e mais adiante,

"O campo - escreveu Francis de Miomandre com justa razão - é, para a dança, o melhor conservatório no sentido absoluto da palavra."

e ensaia uma possível conciliação de propósitos,

"É que a dança tem esta dupla virtude, esta permanente contradição: conserva e marcha."

(ibidem)

O "Verde Gaio", procurará a modernidade, na dimensão formal e tecnológica dos seus recursos plásticos e cénicos. Será moderno, no sentido de que à partida, revalorizar a dança - arte do corpo - com o estatuto de arte maior, é em si um gesto moderno.

No entanto, o relativo culto da corporalidade que praticou o regime, envolvia, como vimos, por um lado, um recrudescimento somatofóbico; por outro, o seu ideário estético-artístico circunscrevia-se a um receituário muito particular.

Nesse sentido, na imagem do "Verde Gaio", a componente moderna deverá encontrar-se esbatida, atravessada de todos esses traços sintomáticos que se mostram, no confronto com uma conjuntura psico-cultural Moderna, como regressivos.¹

O "Verde Gaio" será conservador pela sua temática histórica e folclórico-popular, surgindo esta última como tónica dominante, tanto ao nível do projecto como do conteúdo e forma do reportório.

Este conteúdo conservador e passadista é, sem dúvida, uma forma de revalorizar - reinventando - tradições e costumes, e de assim exprimir a alma e o corpo nacional, em imagens de um Portugal miniaturizado, pequeno oásis de um mundo em convulsão, onde os portugueses vivem no melhor dos mundos dançando e exibindo as suas cores e lendas².

E, na ideia de juventude subjacente à dança, podemos ainda identificar mais uma das metáforas do Estado Novo, evocadora dos seus mitos de regeneração, energia empreendedora, de pureza e esperança num futuro.

Mas é importante sublinhar que na sua condição de objecto propagandístico o "Verde Gaio" visava ser, não apenas um instrumento de uma mais ou menos subreptícia forma de pedagogia dos espíritos, mas também um instrumento de prestígio e uma imagem do poder que lhe deu origem.

1. Um sintoma do reflexo sobre a dança, deste recrudescimento dualista face ao corpo (a às artes), foi o da repressão, a que se assistiu a partir de 1945, do então popular gosto pela dança espanhola, que, mesmo nos casos da dança de qualidade, como era a de Escudero, Pilar Lopez ou Rosario y Antonio, "passou a ser tomada como coisa espúria, ao lado da arte sublime do Bailado!" (J. Sasportes, 1970).

2. Um processo similar ocorreu nos restantes fascismos europeus. O nazismo, por exemplo, utilizará da Tetralogia de Wagner, na qual se fazia reviver os valores das antigas mitologias germânicas, recuperando-a em prol do ideário nacional-socialista.

Por isso, a exaltação nacionalista, a essência do receituário artístico e o recrudescimento somatofóbico, são vestígios que deverão cruzar, como numa metáfora, o conteúdo e a forma das danças do "Verde Gaio", enquanto expressões simbólicas da permanente e irracional luta entre Deuses e Demónios, de que se alimentava a ficção maniqueísta subjacente à ideologia do regime.

Acrescente-se ainda que o enaltecimento lírico-bucólico da condição rural e a mistificação do passado histórico, presentes na temática do repertório do "Verde Gaio", eram, enquanto traços do suporte identitário do Estado Novo, os grandes mitos da sua acção psico-cultural, que constituíam, como hipotetizámos, um prolongamento e um reforço da ancestral fragilidade da personalidade histórica e da decorrente sobrecompensação místico-mágica.

Por estas razões, prevêmos que da análise do simbolismo do "Verde Gaio" resulte a verificação de um encontro - mediado pelos modelos estético-artísticos e corporais reunidos na dança, seu sistema comunicativo próprio - de representações das crenças, dos mitos e das mistificações de um regime que ensaiava a sua legitimação interna e externa, na invenção de uma identidade que situava num lugar improvável onde passado e futuro se encontram, e na procura dos alicerces e eficácia de tais intentos nas lábeis raízes psicológicas de uma nação.

PARTE II

Análise do “Verde Gaio”

Capítulo Primeiro - Hipóteses e critérios teórico-metodológicos

1. - Hipóteses

A contextualização da dança no âmbito das teorias psicológicas que apresentámos anteriormente (Parte I, Capítulo Primeiro) - onde identificámos na dança uma componente de comunicativa infra-racional de evocação primitiva, que envolve canais múltiplos, e onde se reúnem as ressonâncias psico-culturais profundas implícitas a uma manifestação artística do corpo em movimento - articulada com a caracterização da situação psico-cultural do Estado Novo (Parte I, Capítulo Segundo), espaço e tempo em que se inscreve o "corpus" que vamos analisar - o reportório produzido pelo "Verde Gaio", entre 1940 e 1950 - constitui o duplo enquadramento do qual decorrem as nossas hipóteses de trabalho.

É pois nessa perspectiva que deverão ser interpretados os quatro tópicos que constituem as hipóteses de que parte o nosso estudo analítico:

- * O "Verde Gaio", através dos atributos da dança teatral e pela sua ligação intrínseca ao regime, condensa, através das suas componentes artística e corporal, uma representação simbólica da personalidade colectiva, do ideário do Estado Novo e dos traços psico-culturais característicos da Modernidade.
- * Essas representações simbólicas correspondem, por um lado, a propósitos deliberados e, por outro, são expressões involuntárias. Em ambos os casos, uma significativa parte de mensagem é veiculada de uma forma subliminar, decorrente do poder comunicativo primário da dança.
- * O reconhecimento desse poder comunicativo, enraizado em factores psico-biológicos, assim como a revalorização psico-cultural moderna da dança, levaram o regime a conceber o "Verde-Gaio" como um oportuno e sedutor instrumento de prestígio e propaganda.
- * Da ponderação das formas e conteúdos - entre conservação e inovação, regressão ou progressão - produzidos de forma não necessariamente consciente, decorre a caracterização da função psicossocial do "Verde Gaio" e do seu efeito psico-cultural.

Procuraremos, através da análise do "corpus", inferir, a partir dos seus traços simbólicos, informação sobre o emissor da mensagem, o destinatário, e seu contexto de produção. Ou seja, pretendemos, ao longo deste processo, apreender, através do estudo das representações psico-culturais do "Verde Gaio", quais os limiares impostos à objectividade da percepção/interpretação dessas representações, quer pelo emissor (regime) quer pelo destinatário da mensagem (população, público), quer pelas circunstâncias em que esta é produzida.

"(...) la psychologie de l'art, tout en gardant son autonomie et sa physionomie propres, se situe, alternativement, dans le prolongement de toute une série de théories et de pratiques intéressant l'oeuvre d'art.

(...)

De là également sa complexité, et, en particulier, la diversité de ses méthodes."

J-P. Weber (1972, pg.7)

2 - Critérios teórico-metolológicos

Antes de descrever os critérios de análise, é importante sublinhar que, dada a natureza do nosso projecto, torna-se também um objectivo deste estudo prosseguir numa linha de aproximação entre áreas do conhecimento, designadamente, em Psicologia, Dança, Cultura Portuguesa e História das Mentalidades, que julgamos favorecer o trabalho teórico e analítico sobre o "corpus", assim como um maior aproveitamento da riqueza das suas significações.

Mas, nessa confluência de conhecimentos que procuramos, a Psicologia constitui o quadro de referência principal. Por isso, o estudo das perspectivas veiculadas pelas diferentes correntes teóricas que se debruçaram sobre a análise psicológica em arte, foi determinante no processo de organização e selecção de um conjunto de procedimentos, que tivesse em vista a abordagem das hipóteses que delineámos.

Iremos assim recorrer a técnicas e teorias psicológicas, procurando-as onde já tivessem sido ensaiadas, no estudo da arte e da dança, ou seleccionando aquelas que tivessem mostrado possibilidades de ser adaptadas ao nosso propósito.

Quando procurámos proceder a uma estruturação de conhecimentos e procedimentos que se tornassem úteis para o desenvolvimento do nosso estudo analítico do "Verde-Gaio", princípios da Psicanálise, da Psicologia da Gestalt, Psicologia Cognitiva, da Estética Experimental e da Psicologia Social e Colectiva, mostraram ser auxiliares indispensáveis, não apenas quanto à fundamentação teórica, como na criação de métodos e critérios de análise.

A teorização psicanalítica relativa aos estádios de desenvolvimento psicosexual e à psicodinâmica revelou-se importante para este estudo, pela sua aplicação ao domínio psico-colectivo e análise da ideologia, assim como pelas conceptualizações relativas ao simbolismo corporal e em arte.

Da Psicologia da Gestalt, destacamos os estudos sobre a percepção em arte, e sobretudo, conceitos gestaltistas associados à teoria da ex-

pressão e à "estrutura dinâmica" em percepção visual¹. Estes orientarão parte da análise formal dos elementos iconográficos do "corpus". Procuraremos depois uma interpretação desses aspectos do ponto de vista simbólico, ensaiando um desenvolvimento interpretativo, a partir do que já foi esboçado por alguns psicólogos gestaltistas.

No que respeita à Psicologia Cognitiva, considerámos relevantes as suas conceptualizações relativas ao desenvolvimento psicológico e psicossocial, assim como trabalhos sobre os processos cognitivos subjacentes à percepção e interpretação em arte.

Investigações em Estética Experimental foram importantes para este trabalho, designadamente, as que se situam no âmbito das aplicações da Teoria da Informação à percepção estética, assim como alguns estudos experimentais relativos aos componentes psicológicos das obras de arte.

Quanto a trabalhos da área da Psicologia Social e Colectiva, apesar de terem sido poucos os que encontrámos, directamente relacionados com a dança, constituíram referências preciosas na definição das premissas teóricas que nos levaram a enquadrar e analisar a dança teatral como expressão de um determinado contexto psico-sócio-cultural. Nomeadamente as formulações

1. R. Arnheim, psicólogo da Gestalt que se tem debruçado extensamente sobre investigação em arte e percepção visual, defende a ideia de que a expressão resulta da capacidade de, visualmente, se representar a dinâmica de diferentes estados psicológicos mediante os atributos de forma, cor e movimento. Será da verificação desse fenómeno que resulta a possibilidade das obras de arte actuarem como enunciados ou proposições. Para isso, concorre o facto de os perceptos visuais não se constituírem em meros esquemas formais desprovidas de dinâmica, e de, pelo contrário, em todos eles existir uma estrutura (oculta), possuidora de uma configuração activa de forças, que induzem o processo perceptivo-interpretativo a que chamamos "expressão".

teóricas relativas a uma perspectiva sistémica dos fenómenos grupais, e relativas à psicologia da comunicação e propaganda, continuarão a ser referências fundamentais deste trabalho.

Importantes para o nosso estudo foram ainda os princípios teóricos da psicologia colectiva, relativos a um isomorfismo entre a dinâmica do funcionamento individual, e o sistema de funcionamento dos grupos.

O ponto de apoio principal do nosso projecto é, como se pode inferir do itinerário até agora percorrido, o da inserção da análise sistemática dos aspectos comunicativo-expressivos do "corpus", no quadro das suas relações psico-sócio-culturais significativas, ou seja, a conjuntura psico-cultural do Estado Novo e as especificidades da sua inserção no contexto da Modernidade.

Pela sua natureza multidisciplinar e multideterminada, uma análise da dança torna não só necessárias como enriquecedoras as referências interdisciplinares. Esse reconhecimento acentua-se, como anteriormente assinalámos, face às características da investigação a que nos propomos.

Assim, consideramos subsidiárias do nosso estudo, áreas disciplinares como a História, a Antropologia, a Filosofia (Estética) e as Teorias da Comunicação.

Proseguiremos portanto a inserção da perspectiva de uma análise histórica no âmbito do nosso estudo, já que é indispensável que a evolução diacrónica das correntes artísticas da dança teatral, seja articulada com outros factos ou fenómenos sócio-culturais. Por outro lado, deparámos com algumas

investigações na linha da Nova História¹ que oferecem perspectivas que estabelecem com a nossa pontos de contacto.

Quanto à Antropologia, para além do número significativo de investigações dedicadas à dança, consideramos que vários trabalhos antropológicos sobre estruturas simbólicas e sua inscrição no imaginário das colectividades são, em grande medida, complementares da perspectiva psicológica.

No âmbito da Estética revelou-se importante para o nosso trabalho a reflexão filosófica e os ensaios analíticos sobre o uso dos símbolos em arte, dança, corpo e movimento.

As Teorias da Comunicação foram fundamentais para o enquadramento da comunicação/informação estética da dança teatral, enquanto processo de emissão/recepção de mensagens. Nesta linha de abordagem, os estudos sobre comunicação não-verbal e a Etologia são relevantes para uma interpretação analítica da dança.

Também os procedimentos da semiologia e da análise de conteúdo (que em grande medida se aproximam ou complementam as "démarches" psicológicas e psicanalíticas sobre arte e comunicação) se revelaram instrumentos de grande utilidade para uma análise em profundidade dos textos e da iconografia.

1. Assinala S. Matos (1990) que, no domínio da historiografia, a um período em que se concedeu a primazia aos factores económicos e sociais, aos condicionamentos de índole "material", parece suceder-se uma nova fase, na qual se retoma, no contexto da chamada Nova História, o interesse pelo estudo de fenómenos singulares e pelo individual. Esse processo vem de alguma forma ao encontro do igualmente recente interesse da Psicologia pelo colectivo, ou pela relação entre o individual e o colectivo, que se verifica, entre outros sintomas, no surgimento da designada Psico-história (lembre-se, a título de exemplo, os trabalhos de S. Scaluta (1986) ou de M. Descamps (1988), sobre psico-história do corpo).

São estas as razões por que referiremos trabalhos destas áreas, sempre que se mostrarem úteis enquanto auxiliares pontuais, tanto na concepção de uma metodologia de análise do "corpus", como no quadro interpretativo psico-sócio-cultural em que pretendemos inscrever os dados analisados.

Mas algumas dificuldades se puseram na concretização do nosso projecto. A primeira liga-se ao facto de os registos fílmicos das coreografias serem praticamente inexistentes. Em nossa opinião, o futuro dos procedimentos psicológicos sobre análise em dança decorre, em grande medida, da possibilidade de estudar a sua característica principal, ou seja, a motricidade. Esses procedimentos só poderão ser levados a cabo de forma sistemática mediante o registo vídeo.

Face a essa limitação, a análise dos modelos corporais e dos padrões motores do comportamento resultará, basicamente, de um estudo iconológico baseado em sequências fotográficas, figurinos e cartazes, que, juntamente com maquetas dos cenários, nos ajudarão ainda na análise do espaço cénico. Por outro lado, a análise textual dos argumentos dos bailados e a análise dos programas dos espectáculos, auxiliarão a caracterização da acção coreográfica e do contexto do espectáculo. O estudo de outros textos, como palavras de apresentação, artigos, ou depoimentos que recolhemos junto de antigos colaboradores do "Verde Galo", complementarão esse trabalho.

Ainda quanto à iconografia, a possibilidade de seu estudo cromático, factor tão importante na comunicação estético-artística, é reduzida. A maior parte desse material ou é a preto e branco, ou, no caso dos registos coloridos, alguns encontram-se alterados pelo tempo.

Todos estes elementos fornecem muita informação, mas isso não obsta a que não autorizem, como é natural, a percepção do movimento ou de uma dimensão mais real da autenticidade da dança, ou da sua "gestalt" genuína.

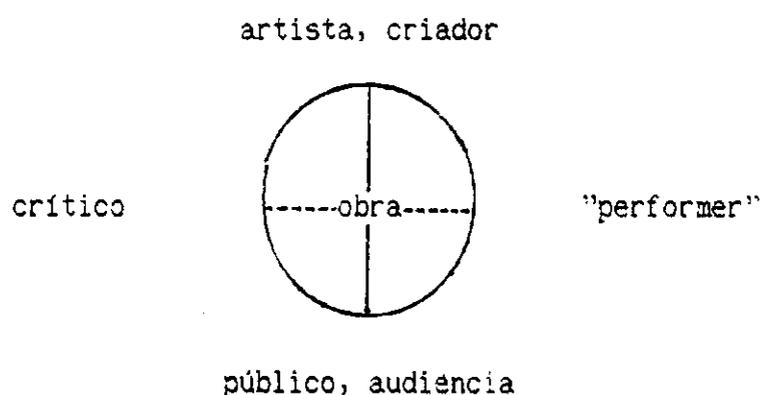
Uma segunda ordem de dificuldades relaciona-se com o factor musical. Também a música veicula, como vimos (Parte I, Capítulo Primeiro, secção 3.3.3.), efeitos estético-semânticos, e é um mediador de símbolos psico-culturais essenciais numa percepção/interpretação global da dança. Mas também a nível fonográfico os registos são quase inexistentes uma vez que, na época, essa não era ainda uma prática corrente, muitos menos em espectáculos ao vivo. O acompanhamento musical dos espectáculos contava, habitualmente, com a actuação de uma orquestra. Consequentemente, a análise do factor musical não se poderá integrar, de forma sistemática, no nosso trabalho.

Por outro lado, a dança é, em teoria, independente da música, isto é, não necessita em absoluto desta para se realizar, ou para ser reconhecida como tal. Muita coreografia contemporânea procura, inclusivamente, tornar clara a afirmação dessa independência durante a fase criativa, ou mesmo pelo do recurso à dança em silêncio.

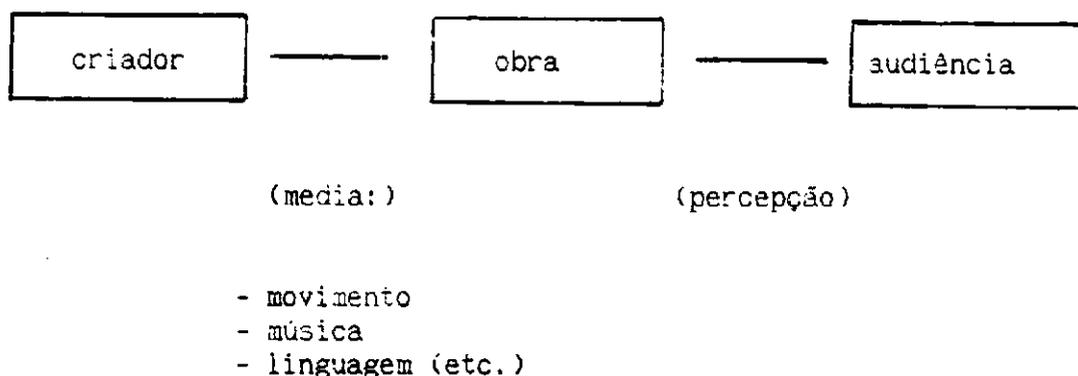
Uma terceira ordem de advertência: sendo o objecto principal deste estudo, a análise, tão exaustiva quanto possível, do repertório do "Verde Gaio", ou seja, estando este trabalho direccionado para o conhecimento das características (simbólicas) endógenas das obras, não visamos, por essa razão, e também pela necessidade de delimitação do trabalho de campo, uma abordagem sistemática dos fenómenos da recepção. No entanto, confrontaremos alguns dados dessa natureza, relativos às reacções do exterior (público, crítica) às obras, uma vez que consideramos importante, face às hipóteses e objectivos deste trabalho, procurar identificar a imagem que diferentes categorias de receptores ou destinatários formulavam sobre um mesmo fenómeno.

O ponto de partida da nossa análise do "corpus" baseia-se em metodologias propostas em trabalhos sobre Psicologia da Arte, por R.Francis (1968), J.P.Weber (1972) e H.Gardner (1973), nos quais se apresenta um sistema de análise da arte que se centra nas (ou numa das) três etapas principais que se verificam no processo artístico. A essas etapas correspondem, os factores psicológicos envolvidos na criação, conteúdo e forma das obras e sua recepção pelo exterior.

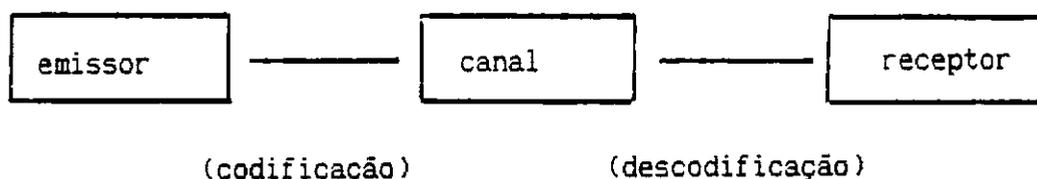
Gardner (idem, pg.27) apresenta o seguinte diagrama para representar o processo artístico:



De acordo com os trabalhos daqueles autores, este diagrama pode ser sintetizado por uma representação do mesmo processo em que se destacam os seus domínios principais:



Esta cadeia é sobreponível com uma representação também simplificada do sistema geral de comunicação:



No nosso procedimento analítico, o tronco principal do "corpus", ou seja, os elementos que recolhemos sobre os 16 bailados criados entre 1940 e 1950 (argumentos e dados iconográficos), correspondem à obra, que perspectivamos como um canal de comunicação de mensagens.

Na opinião de McLuhan e colab. (1967, cit. in S.Littlejohn, 1982) o canal pode influir tanto ou mais do que o conteúdo que transmite, sobre a percepção de uma mensagem. Foi nesse sentido que consideramos relevante reflectir sobre a especificidade comunicativa do canal (cf. Parte I, Capítulo Primeiro)¹, e sobre as suas significações profundas em termos psicológicos sociais e culturais.

Definimos assim psicologia da obra, como o estudo daqueles seus atributos², sem os quais a obra perderia os qualificativos que a definem.

1. Referimo-nos aos factores psicológicos da comunicação em dança teatral (psicomotor, visual e sonoro) que, para efeitos do presente estudo, pretendemos identificar a ocorrência, no caso particular do "Verde Gaio".

2. Lembramos que, de acordo com o que propusémos (Parte I, Capítulo Primeiro - factores psicológicos da comunicação em dança), esses atributos serão sempre, em última análise, reconstruções da experiência psicológica individual e da realidade sensível. Mesmo os conteúdos mentais mais abstractos são representações distanciadas, elaboradas a partir de todo o historial da experiência individual, primária ou secundária, da realidade interna e externa. Desse processo vivencial decorre a constituição de todos os quadros de referência perceptivo-interpretativos.

Poder-nos-íamos interrogar sobre como uma realidade exterior à vida psíquica, poderá ser objecto de um estudo psicológico. J.P.Weber (1972) procura dar resposta a essa questão quando afirma que, "l'oeuvre d'art, à l'opposé de la chose physique, n'a de réalité que par et pour une conscience et un inconscient la visant en tant que telle."

Esta consideração leva-nos a afirmar que os atributos do objecto artístico (mensagem) reflectem projecções ou características do criador (emissor), do público (destinatário) e das condições de produção (contexto).

Estas formulações sugerem-nos a possibilidade do enquadramento do presente estudo no âmbito da pragmática da comunicação já que as significações que nos propomos desocultar, ganham o seu sentido, não só pelas conotações do próprio canal, como pela verificação da sua ocorrência na especificidade de um determinado contexto, que estabelece os limiares impostos tanto à criação como à percepção do evento.

Estes factores são fundamentais para uma leitura de como se estabelece todo o complexo sistema de retro-alimentação, que determina e influencia todos os momentos do processo comunicativo/artístico.

Nessa perspectiva, situamos o "corpus" (reportório do "Verde Gaio") como um canal com determinadas especificidades comunicativas (dança), sendo que a sua própria existência e reconhecimento (a sua criação e estatuto artístico), assim como o alcance das suas significações se realiza pela ocorrência num determinado contexto situacional, social, e cultural, (factores próximos, como o local de apresentação, ou mais distanciados, como a população, o Estado Novo, a Modernidade), condicionando ainda este, a percepção objectiva e subjectiva da mensagem (limites psico-sócio-culturais).

Se integrássemos esta teia de interrelações e a multiplicidade das representações decorrentes, no sistema geral de comunicação (artística), poderíamos imaginar o produto de um quadrado cartesiano, inserido na plasticidade dinâmica de um ambiente sistémico. Nesse quadro poderíamos encontrar uma visualização aproximada da complexidade das relações e funções psicossociais e psico-culturais em causa, num processo que envolve uma espécie de labirinto onde se promovem e confrontam imagens e auto-imagens.

	(criação/emissor) Estado Novo (E.N.)	(obra/canal) Verde-Gaio (V.G.)	(destinatário/recepção) população, público (P.)
(criação/emissor) Estado Novo (E.N.)	E.N./E.N.	E.N./V.G.	E.N./P.
(obra/canal) Verde-Gaio (V.G.)	V.G./E.N.	V.G./V.G.	V.G./P.
(destinatário/recepção) população, público (P.)	P./E.N.	P./V.G.	P./P.

Subjacente a este processo, destacamos, na continuidade do itinerário até agora percorrido, a função do "Verde Gaio", enquanto símbolo e agente do Estado Novo e da relação entre este, a personalidade histórica, e o contexto Moderno.

Definidas as hipóteses e os critérios teórico-metodológicos, antes de passar a apresentação de uma síntese dos procedimentos, convém clarificar quatro pontos, que decorrem dos objectivos deste trabalho:

- O objectivo principal deste estudo não será trabalhar sobre os mecanismos de elaboração estético-artística, mas sim considerá-los como um meio, (que resulta na produção de um determinado objecto investido como artístico), para analisar os processos através dos quais veiculam, segundo o seu código específico, princípios ou valores de natureza mais geral.

- Numa primeira etapa de análise, dissecaremos as fontes disponíveis, para posteriormente proceder à sua articulação, reconstruindo o objecto já a um outro nível de significação.

- A diversidade das fontes, implica o recurso a diferentes técnicas de análise que se lhes mostrem adequadas. Procuraremos atingir a coesão da informação obtida, organizando o estudo do "corpus" de acordo com os seguintes objectivos: a análise temática dos recursos estético-artísticos, dos modelos corporais e dos padrões motores do comportamento.

- A organização e critério de análise das fontes far-se-á segundo dois princípios: a sua relação directa ou indirecta com a percepção da obra; o seu carácter textual (verbal), iconográfico ou sonoro (musical).

Pretendemos portanto, com este procedimento metodológico, construir uma forma (heterogénea) de análise dos diferentes níveis da mensagem o qual autorize ultrapassar a incerteza interpretativa e, simultaneamente, enriquecer a leitura, fornecendo dados sobre a mensagem que permitam sobre ela elaborar uma reconstrução no quadro das suas significações simbólicas.

Síntese dos procedimentos analíticos

a) fontes que afectam indirectamente a percepção da obra

-
- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - factores de <u>divulgação</u> (cartazes, manifestos, imprensa, rádio cinema) | estudo temático e iconológico da imagem (Arnheim, 1980, 1988a, 1988b; Hammer, 1981; Lapiere e Aucouturier, 1975; M. Descamps, 1989); análise cromática (Warner, 1964; Lusher, 1973; Déribéré, 1989); análise de conteúdo (Bardin, 1979) e estudo empírico dos textos; análise de símbolos (Chevalier, 1974) |
| - <u>locais de apresentação</u> dos espetáculos | análise de factores contextuais em dança (Zelinger, 1979) |
| - informações que <u>acompanham o espectáculo</u> (palavras de apresentação, ordem de apresentação das obras, apresentação gráfica e conteúdo dos programas, existência e publicação ou não de argumentos) | análise de factores contextuais (Zelinger, 1979); análise de conteúdo e das características da linguagem discursiva (Cohen, 1976; Bardin, 1979; Fossion, 1978) análise da ideologia (Kaes, 1980; Reboul, 1980) |
| - identificação dos <u>colaboradores</u> (artistas plásticos, argumentistas, coreógrafos, compositores, bailarinos, organizadores individuais ou institucionais, composição de Companhia) | a partir da pesquisa de fontes e de trabalhos sobre história, história da arte, da dança e da cultura em Portugal (Ribas 1959, 1966; Sasportes, 1970, 1979; França, 1974; Calado, 1981; Branco, 1982; Rocha, 1985; Portela, 1987, entre outros) |
-

b) fontes directamente envolvidas na percepção da obra

-
- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - informação <u>iconográfica</u> (maquetas dos cenários, figurinos, adereços, fotografias, filmes) e <u>textual</u> (argumentos) | estudo temático e iconológico da imagem (Arnheim, 1980a, b, 1988; Adshead, 1988; Hanna 1979, 1988a; Hammer, 1981) análise dos modelos, estereótipos corporais e estéticos (Spiegel e Machotka 1974; Greimas, 1979; Maisonneuve, 1981; J. Hanna, 1988b; Rubidge, 1989; Descamps, 1989; Lapiere e Aucouturier 1975); análise cromática (Warner, 1964; Lusher, 1973; Déribéré, 1989) análise de texto (Greimas, 1966; Fossion, 1978); análise de símbolos (Bachelard, 1972; Chevalier, 1974) |
| - reportório <u>musical</u> (gravações) | análise empírica |
-

Capítulo Segundo - Estudo dos factores de contexto

De acordo com o plano metodológico que definimos, vamos, ao longo deste capítulo, proceder à análise de factores que, sendo exteriores ou independentes no espaço e no tempo à realidade do espectáculo, afectam as expectativas, a percepção e a interpretação do espectador, enquanto destinatário da mensagem.

Como assinala J.Zelinger (1979), tal como em todo o enunciado verbal ou corporal, as relações de significação de qualquer enunciado da dança teatral decorrem, não apenas da sua relação com eventos antecedentes ou subsequentes, mas também do contexto imediato em que ocorre. Isto é, a mensagem veiculada tem uma componente pragmática.

Portanto, a Modernidade, o Estado Novo, a sua acção e modelos psicoculturais, são fundamentais nas significações que a mensagem "Verde Gaio" adquire, enquanto fenómeno sistémico.

Mas se estreitarmos o foco de observação do fenómeno, factores que voluntária ou involuntariamente funcionaram como formas de divulgação do "Verde Gaio", são responsáveis directos pelo condicionamento dos efeitos de recepção. Focalizando mais ainda a perspectiva, factores ligados ao contexto imediato em que o espectáculo ocorre, também influem consideravelmente sobre a recepção.

Tendo abordado anteriormente (Parte I, Capítulo Segundo) o primeiro aspecto dessa rede de interinfluências, consideraremos agora os dois factores seguintes: as formas de divulgação e os factores de contexto imediato.

1. - As estratégias de divulgação

O estudo das formas de divulgação torna-se tanto mais necessário quanto parece evidente ter o regime investido deliberadamente no desenvolvimento de uma política de propaganda, na qual se integravam as técnicas e estratégias de comunicação de massa.

Com efeito, a divulgação da Companhia socorreu-se de alguns destes meios de comunicação, mas, apesar do seu pendor nacionalista-popular, que se pretendia conjugado com uma acção renovadora e pedagógica, de formação do "bom gosto nacional"¹, a Companhia não parece ter sido desenhada, como veremos, como um espectáculo para sectores sociais alargados, e ainda menos para multidões.

1. Esta intenção foi explicitada com estas mesmas palavras por A. Ferro (1940), por ocasião da estreia do "Verde Gaio", como um dos principais objectivos da sua criação. A "formação do bom-gosto nacional" era uma verdadeira preocupação para S.P.N./S.N.I. A Panorama, sua revista oficial, dedicava, em todos os números um espaço especial que se intitulava precisamente "Lição de Bom Gosto"!

Estratégias de divulgação do tipo publicitário, assim como outros factores que directa ou indirectamente, voluntária ou involuntariamente, contribuíram para a difusão do "Verde Gaio", como é o caso de toda a comunicação social, são formas de acção psicossocial que contribuem para a formação de imagens, opiniões e expectativas sobre o seu objecto. A sua análise torna-se por isso uma fonte secundária de informação importante.

Toda a mensagem, sublinha L.Bardin (1979), é reveladora das características do emissor (condições de produção, situação psicológica, objectivos), e do destinatário (condições da recepção, necessidades objectivas e subjectivas). E a opinião pública, como assinala S.Littlejohn (1982), reage a imagens das questões públicas, que são versões mediatizadas dos eventos reais, sendo alguns desses eventos caracterizáveis como "pseudo-eventos", de acordo com a definição dada por D.Boorstin (1962; cit. in S.Littlejohn, 1982).

Portanto, uma abordagem dessas mensagens é um auxílio à identificação da imagem que tinham da Companhia, os seus diferentes receptores (futuros produtores de mensagens), e da imagem que dela pretendiam dar os seus promotores.

Observar esse jogo de espelhos constitui uma forma de, através de fontes indirectas, encontrar num ponto de apoio importante para a caracterização e interpretação da nossa própria imagem do "Verde Gaio", que pretendemos reconstruir, tanto quanto possível, no quadro da sua complexidade de símbolo psico-cultural.

1. 1. - Cinema e rádio

O cinema foi uma das formas de divulgação do "Verde Gaio". Os quatro filmes-documentário que localizámos¹ todos foram produzidos ou patrocinados pelo S.P.N./S.N.I..

O interesse destes filmes é enorme, pelo facto de constituírem as únicas imagens vivas que existem do "Verde Gaio". O seu visionamento tornou-se assim, num momento-chave na elaboração deste trabalho. Mas os filmes são ainda fundamentais, porque enquanto instrumentos do aparelho ideológico de Estado Novo, e nesse sentido, reconstruções filtradas do real, adquirem eles próprios o estatuto de mensagem, de objecto de análise.

Num documentário para cinema, o Jornal Português, nº36 de 1943, apresenta-se uma reportagem da visita a Lisboa do General Conde de Jordana, Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha, em Janeiro desse ano. Nesse documentário, é mostrado um pequeno apontamento do bailado O Muro do Derrete, por ocasião de um espectáculo de gala, em honra do político, no Teatro S.Carlos.

1. Todos estes filmes são propriedade da Cinemateca Portuguesa, que amavelmente nos proporcionou o seu visionamento.

Quanto ao "Verde Gaio", o que ressalta de imediato é que a mensagem que se quis fazer chegar ao destinatário, muito mais do que imagens de dança, passou pela colagem da Companhia às actividades oficiais do governo, e pela sua ligação a um certa vida mundana. A câmara repousa mais tempo sobre a dinâmica do "foyer", onde, sob os lustres, desfila "a mais brilhante sociedade de Lisboa" (como nos esclarece a voz "off" de António Lopes Ribeiro), do que sobre o palco.

A coreografia seleccionada, é uma das do reportório que apresenta um maior sabor popular. O movimento apresenta todas as características de um folclore estilizado segundo os preceitos (leves reminiscências) da técnica de dança clássica. Esse tom é, aliás, reiterado pela sonoridade entre o neo-clássico e o ligeiro de evocação folcórica, da música orquestral do maestro Frederico de Freitas.

Mas o tom de ligação do "Verde Gaio" ao regime, prossegue nos documentários 14 Anos de Política do Espírito (1948), e em As Artes ao Serviço da Nação (1962), ambos de António Lopes Ribeiro. O título dos filmes dispensa explicações. Quanto ao "Verde Gaio", mais uma vez a dança foi preterida pela exuberância apologética da demonstração das múltiplas actividades do S.N.I.. Tudo o que se vê do "Verde Gaio", em ambos os casos, e breve apontamento, é uma exposição dos figurinos, programas e fotografias.

A imagem com que fica o observador destes filmes, é de que o que realmente se exalta, não são as obras em si, nem os seus criadores, mas os seus promotores: o S.P.N./S.N.I., o governo, o regime.

Apenas na curta-metragem (de 16 minutos) Nazaré (1962), António Lopes Ribeiro, seu realizador, autoriza-nos uma visão de síntese do bailado com o mesmo nome.

Embora datado de 1962, o bailado, da autoria de Francis Graça, foi estreado em 1948. À maneira dos filmes mudos¹, as imagens são intercaladas de legendas com apontamentos do argumento. Mantém-se, em termos temáticos e cenográficos, a tónica popular-folclórica estilizada, embora a estética coreográfica se aproxime agora de uma dança moderna, de sabor vagamente expressionista².

A estrutura coreográfica surgirá, para um olhar dos anos 90, um tanto incipiente. Mas o bailado consegue efeitos interessantes do ponto de vista plástico, e até, momentos de originalidade. Não é difícil admitir que, na época, se considerasse nesta obra alguns indícios de modernidade.

A pouca divulgação que o "Verde Gaio" teve através de documentários para cinema (os filmes do S.P.N./S.N.I, operavam em circuitos restritos), indicia tratar-se o "Verde Gaio" de uma criação para elites, um instrumento chique para cerimónias oficiais, qual pitoresco cartão de visita, propiciador de mobilizações de tipo mundano, de âmbito limitado³.

1. A música do bailado sugere aliás, o fundo musical típico dos filmes portugueses dos anos 40. Muitos deles foram de resto, musicados por Frederico de Freitas, compositor da partitura para o presente bailado.

2. A despeito da sua relativa qualidade, estas oscilações técnicas e estéticas denotam já a desorientação directiva que marcaria, pelos finais dos anos 40, o início da decadência do grupo.

3. É flagrante a diferença entre o projecto "Verde Gaio", e, por exemplo, o itinerante Teatro do Povo, seu contemporâneo, e igualmente filho da "Política do Espírito".

Quanto à rádio, fomos informados pelos Arquivos Sonoros da Radiodifusão Portuguesa de que não existem registos fonográficos do "Verde Gaio"¹.

No entanto, de 1941 a 1947, A.Ferro foi presidente nomeado, para a Direcção da Emissora Nacional, onde para além do Gabinete de Estudos Musicais (organismo que visava um incentivo à criação e divulgação musical), estimulava várias realizações, como as "Festas da Rádio", o "Programa da Manhã", serões em estúdio ou outras reportagens artístico-culturais transmitidas em directo.

De facto, a rádio foi, apesar das limitações técnicas, uma importante forma de divulgação do "Verde-Gaio". Não tanto no que respeita à divulgação das criações musicais (já que o registo em disco ou em fita não era prática corrente), mas sobretudo pela transmissão em directo dos espectáculos.

Deslocava-se ao local do espectáculo uma equipa de reportagem, transmitia-se a leitura dos argumentos, e, em seguida, radiodifundiam-se os bailados acompanhados de um ou outro comentário. E o intervalo das "soirées" era aproveitado para apontamentos de reportagem de tipo mundano².

1. A Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, criada em 1934, era responsável pelo acompanhamento musical dos espectáculos do "Verde Gaio". A partir de 1938, a orquestra integra a recém-inaugurada Emissora Nacional de Radiodifusão. Mas na época, a rádio proporcionava uma projecção de obras, compositores e executantes bastante mais limitada do que nos nossos dias. Como lembra L.Branco (1982) "às primeiras audições raramente se seguiam as segundas. O registo fonográfico de arquivo, para imediata utilização em programas de estúdio, não era ainda, na Emissora Nacional, a prática corrente que depois se tornou".

Tudo o que encontramos relativamente a registos fonográficos, foi a composição musical para o bailado A Menina Tonta (1941), de Frederico de Freitas, numa gravação feita em 1979 pela "Portugal Som", numa edição patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura.

2. Depoimento da Dr. Olga Alves, directora dos Arquivos Sonoros da R.D.P., numa entrevista que nos deu em Fevereiro de 1991.

E nos "dias da rádio" toda uma outra camada da população era autorizada a imaginar um lado do mundo que não era seu, seguindo à distância o de quem entre "smokings", vestidos de noite, conversas de "foyer" e lustres tinha acesso a uma outra dimensão da vida¹.

1. Este carácter elitista dos espectáculos estava determinado à partida, já que habitualmente decorriam nas salas de teatro "nobres", como o D. Maria, o S. Carlos ou o T. da Trindade, onde a segregação social estava espacialmente determinada, e um traçar apropriado era obrigatório (J. Sasportes, 1970; M. Carvalho, 1987).

1. 2. - Cartazes

O recurso ao cartaz, como forma de divulgação e propaganda moderna¹, foi prática corrente do regime, para a qual se mobilizavam os artistas plásticos que habitualmente com ele colaboravam.

Esse material iconográfico, que se desdobra entre mensagens mistificadoras e uma pose revolucionária, oferece, só por si, uma imagem do Estado Novo.

O grafismo, as aplicações cromáticas e o conteúdo exclamativo, atravessam a temática histórico-popular dominante de uma ostensividade que se polariza entre exaltações de um bucolismo de sabor popular e demonstrações de ofensividade, que, em qualquer dos casos, se revestem de um carácter inequivocamente afirmativo.

1. A sua utilização conheceu sobretudo neste período de acentuada convulsão mundial, um grande incentivo, como técnica de propaganda política. A sua eficácia deriva, como referimos anteriormente, do seu poder comunicativo tendencialmente condensado e icónico, e de rápida assimilação pelo sistema perceptivo.

As várias centenas de cartazes em arquivo na Direcção Geral da Comunicação Social (ex- S.P.N./S.N.I.), atestam a importância que esta forma de propaganda terá tido na época. O S.P.N./S.N.I., como seria de esperar, era um dos seus principais promotores e utilizadores.

Curiosamente, especificamente do "Verde Gaio", apenas encontramos, relativamente ao período entre 1940 e 1950, três cartazes datados da fase inicial da Companhia¹. Tendo sido os anos 40, o seu período áureo, este facto parece vir confirmar a ideia de que, apesar do avultado investimento económico que envolveu a criação da grupo², no seu projecto não se visava abranger amplos sectores populacionais.

Exemplo de propaganda de tipo ofensivo será por exemplo este cartaz auto-apologético³ (fig.12). Pretende apresentar-se, numa atitude de auto-promoção, uma síntese da actividade artístico-cultural do S.P.N./S.N.I. e do Estado Novo, na qual a criação do "Verde Gaio" se inclui.

1. Os cartazes são da autoria de Paulo Ferreira (1940), Bernardo Marques (1941) e Carlos Botelho (1941). Todos estes artistas plásticos colaboram na concepção de cenários e figurinos para o "Verde Gaio".

2. A.Ferro (em entrevista ao Diário Popular, em 28/11/49), deixará transparecer a sua amargura pelo facto de, até mesmo alguns sectores do regime, se indignarem com este facto.

3. Cartaz do S.N.I. (1946), reproduzido em A.Portela (1987).

"ARTISTAS ! INTELLECTUAIS !

A política sempre foi inimiga das artes
e das letras

Só ao Estado Novo se deve a fórmula
apregoada e realizada da política do espírito.

TODA UMA OBRA CULTURAL

Prémios Literários Artísticos/ Centros de
Investigação Científica/ Exposições Nacio-
nais e Internacionais/ Bolsas de Estudo/
Criação de Orquestras/ Subsídios aos Compo-
sitores Musicais/ Concertos/ Sessões Cultu-
rais/ Bailados Portugueses/ A grande apoteo-
se dos Centenários e da maravilhosa Exposi-
ção do Mundo Português/protecção desvelada a
toda a arte e a todos artistas.

Toda a obra de renovação e revelação de
valores de que tanto aproveitaram os artis-
tas, alguns dos quais se proclamam hoje
inimigos do Estado Novo."

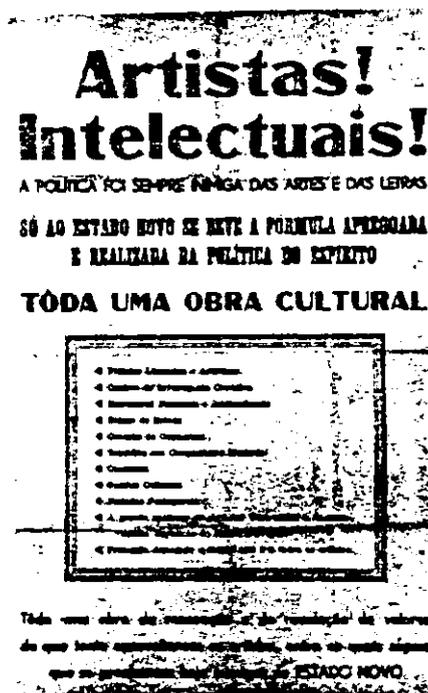


Fig.12 - Cartaz de propaganda do S.N.I.,
1946 (col. da D.G.C.S)

Seguindo uma fórmula ostensivo-agressiva (as exclamações; o cabeçalho tem a vivacidade de um vermelho alaranjado, contrastante com o castanho escuro do restante grafismo¹), define-se com clareza o destinatário da mensagem.

Na afirmação seguinte, ao dizer-se que "A política sempre foi inimiga das artes e das letras", pretende-se, com uma afirmação contextualmente paradoxal, apelar a atenção, promovendo a aproximação de um sector intelectual e artístico (tradicionalmente) inconformista, rebelde a proteccionismos cer-

1. Como assinalam nos seus trabalhos, Lapiere e Aucouturier (1975), E.Hammer (1981), K.Schaie e R.Heiss (1964), as cores vivas, e em particular os tons de vermelho têm um efeito de estimulação psicofisiológica, conotando-se emocionalmente com a impulsividade, a afirmação e a agressividade. Por seu turno, os contrastes cromáticos acentuados avocam, emocionalmente a ideia de desacordo, tensão, de um potencial conflito.

ceadores¹. De seguida, O Estado Novo apresenta-se como uma espécie de mecenaz. E, após uma longa listagem das suas inúmeráveis promoções, e magnánima actividade de renovação e de revelação de valores, um "volte-face": a mágoa pela ingratição dos artistas desviados do bom rumo, assume-se como uma acen-tuação final culpabilizadora, que apela implicitamente ao reconhecimento soli-dário de um público mais vasto.

A situação que sugere o grafismo dos três cartazes, referentes ao "Verdo Gaio" é bem diversa desta anterior.

Se o seu conteúdo evoca a matriz histórico-popular de que se revestia a mítica do Estado Novo, quanto ao tom, comparativamente à ofensividade que caracterizava grande parte da propaganda de cartaz, domina o pendor bucólico e mistificador.

Os dois primeiros cartazes que aqui reproduzimos, representam nitida-mente um bucolismo folclórico, e o terceiro, a componente historicista. Curio-samente, esta relação de forças corresponde "grosso modo" às características do âmbito temático do repertório da Companhia.

Independentemente dessas representações temáticas, as aplicações cromáticas dominantes nestes cartazes (tonalidades de amarelo, verde e azul), sugerem só por si, e segundo a ideia geral que retiramos dos estudos sobre psicologia da cor de K.Schaie e R.Heiss (1964) M.Luscher (1973) e M.Deribéré (1989) a expectativa de algo sereno, repousante, diversivo.

Estes cartazes (fig. 13 ,fig. 14) constróiem a sua atmosfera própria no "barroquismo" da grafia com que exibem o nome da Companhia.

1.A ideia deste cartaz, insere-se na política do S.P.N./S.N.I., de tentar chamar a si artistas e intelectuais da oposição.

Na fig. 13 , a ideia do regionalismo campestre é garantida pelo trajar da personagem representada, que transporta em atitude protectora um ramo - seu símbolo conotativo. Por outro lado, a figura parece pairar dentro do seu enquadramento e sobre o fundo amarelo-castanho "dégradé", numa aparência de ser celestial. Essa dupla característica, terrestre-celeste, é reiterada pelas flores e estrelas que, ao de leve, decoram o fundo do cartaz.



Fig.13 - Cartaz de Paulo Ferreira (1940)
para o "Verde Gaio" (col. da D.G.C.S)

Mas a "origem celeste" é ainda evocada pelo padrão motor da personagem (e de alguma forma pela sua expressão facial seráfica). R. Arnheim (1980), sugere que a atitude postural invoca as linhas de força que definem a dinâmica - e as intenções expressivas - do movimento. No presente caso, a figura parece deslocar-se em sentido descendente, da zona superior direita da imagem. Segundo as investigações sobre a simbólica da representação do espaço de E. Hammer (1981) e M.Des-

camps (1989), essa localização, e por conseguinte, a deslocação da personagem, parece ter origem numa zona que corresponde, segundo a simbólica do espaço, à projecção de um futuro místico, de um futuro idealizado.

Mas outro indicio interessante, é a atitude balética que apresenta o desenho de perna da personagem. Essa sugestão de "en-dehors", evoca a filiação clássica em que se pretendia inscrever a linha estética da Companhia como fundamento técnico para os seus intuitos de estilização folclórica.



BAILADOS PORTUGUESES

DE PORTUGAL

LISBOA

Fig.14 - Cartaz de Bernardo Marques (1941)
para o "Verde Gaio" (col.da D.G.C.S)

Quanto à fig.14, a ideia de bucolismo campestre decorre da presença de elementos naturais e da acentuação da cor verde. A ponta do "V" transforma-se num ramo, que se cruza com o pássaro verde, garantindo assim a ligação do "Verde Gaio", através do elemento natural, a uma atmosfera rural. Também neste caso, a dinâmica motora do pássaro (R.Arheim, 1980) evoca a sua descida de um futuro ideal ou místico (E.Hammer, 1981; M.Descamps, 1989). Segundo J.Cheva-

lier e colab. (1974), a simbologia associada ao "pássaro" liga-se precisamente a representações do mundo celeste, dos estados superiores da alma, e a mediação entre uma instância celeste, elevada e a dimensão terrena.

Quanto à fig.15, a temática histórica é indubitavelmente inferida a partir do traçar de evocação Quinhentista da personagem. Uma vez mais, surge a temática da relação com o Além, no presente caso, explicitada pela espada-cruz,



Fig.15 - Cartaz de Carlos Botelho (1941)
para o "Verde Gaio" (col. da D.G.C.S)

e pelo feixe de luz superior que parece iluminar física e espiritualmente aquele que deverá ser El-Rei D. Sebastião. O fundo azul estrelado sugere a dimensão transcendente e cósmica, reforçando a auréola mítica da personagem. A espada-cruz, tem uma importância perceptivo-simbólica fundamental, pela sua posição na zona centro-superior da imagem (R.Arheim,1988). Acompanhando a atitude ascensional do corpo, ela metaforiza a bravura, a arma nobre dos heróis, dos guerreiros

ros cristãos. Em termos simbólicos, a espada associa-se ainda, segundo J. Chevalier e colab. (1974) à ideia da claridade, limpidez e luminosidade da alma: a lâmina é suposta ser cintilante. A sua posição vertical, por partir da zona do plexo superior da personagem, representa a sugestão do infinito prolongamento de uma verticalidade interior, espiritual.

A direcção do olhar da figura, no sentido do canto superior direito, segundo as investigações apresentadas por M.Descamps (1989) sobre a simbologia das direcções do olhar, confere-lhe uma pose de evocação místico-visionária. A dinâmica com que o corpo se orienta à direita evoca ainda, através do seu padrão motor (Arnheim, 1980; E.Hammer, 1981; M.Descamps, 1989), um movimento de dinâmica progressiva, conotável com a ideia de uma atitude de conquista. Tal como na fig. 13, aspectos das linhas e postura do corpo evocam a filiação técnica à dança clássica.

Esta breve análise dos três cartazes evidencia como as forças perceptivas que resultam da dinâmica estrutural que caracteriza a composição pictórica, conduz à identificação, em todos eles, de uma série de semelhanças, ou invariantes expressivo-simbólicas. Possuem também em comum, a tendência à apresentação central das figuras representadas, o que cria uma organização do espaço de aparência essencialmente simétrica. Esse efeito perceptivo induz, como assinalam Lapierre e Aucouturier (1975), a imagem de um espaço ordenado, regrado, e também harmónico, no sentido de um equilíbrio perceptivo que se consegue pelo recurso a um efeito de tipo estático.

De notar ainda o facto de estes cartazes não comportarem quaisquer referências a individualidades, institucionais ou artísticas. Resulta a imagem de um projecto desligado de ambições individuais, de um projecto que é, ou quer aparentar ser, fruto de um colectivo.

Outro grande ausente é o corpo feminino; quanto à representação do corpo masculino, este parece surgir des-sensualizado. Estes factos sugerem uma necessidade de retirar à imagem da dança as suas conotações sensuais ou eróticas, que decorrem de uma exibição de um corpo humano que, na dança, se encontra "despido" da racionalidade defensiva da palavra.

Esta atmosfera bucólica, pacífica e conservadora, evocadora de uma mística ascensional, sugere um efeito psicológico securizante, bem diferente do carácter ofensivo-afirmativo patente em outra iconografia de propaganda. Também não sugere qualquer agressividade vanguardista, que poderíamos supor existir, dadas as preocupações modernistas subjacentes ao delineamento do projecto "Verde Gaio".

Este conjunto de asserções, reforçam a ideia de que o destinatário do "Verde Gaio", além de constituir um círculo restrito, estaria à partida conquistado para a causa. É em relação a esse sector populacional, e de acordo com a tónica geral da política psico-cultural e psicossocial do S.P.N. e do Estado Novo, como assinala M.Carvalho (1987) não se podia - ou não se queria - apresentar a imagem de uma arte que levantasse demasiado os ânimos ou desinquietasse os espíritos.

1. 3. - Jornais e revistas

Entre revistas e jornais diários, encontram-se como é natural, referências mais ou menos extensas, mais ou menos apologéticas, ao "Verde Gaio".

As características dessas referências, dependem, como é natural, por um lado, do grau de envolvimento dos articulistas ou das direcções das revistas com o regime, e por outro, sofrem os efeitos, por interiorização ou por aplicação, da censura.

Embora não seja nosso propósito fazer uma análise exaustiva destes factores, que se ligam simultaneamente à divulgação e à recepção das obras e do ideário do projecto, uma abordagem, ainda que breve, torna-se interessante, por ser reveladora das imagens existentes ou que se pretendiam criar do "Verde Gaio". Nesse sentido, é elucidativo observar a variação dessas imagens, na imprensa apologética, estrangeira ou de oposição.

Um apontamento prévio impõe-se porém. A ausência de tradição no país relativamente à dança teatral, que, para todos os efeitos, encontrou a sua primeira experiência profissional com a criação do "Verde Gaio", reflectiu-se também, e como assinala J.Sasportes (1970), na não existência de uma crítica especializada. Assim, o diletantismo apenas quebrado pelo entusiasmo de alguns, estigma que marcou do início o desenvolvimento da dança teatral em Portugal, verificou-se também ao nível da imprensa.

A imprensa apologética é então levada a apoiar as iniciativas da Companhia, fundamentalmente por questões políticas. Os jornais mais próximos da "situação", como o Diário da Manhã e o Diário de Notícias, por ocasião da estreia do "Verde Gaio", foram, nas palavras de J.Sasportes (1970), "ditirâmicos no seu apoio à campanha de António Ferro".

A Esfera (20/2/43), revista radical¹, mostra o seu apreço pela iniciativa de exaltação do passado histórico, dedicando numa página inteira, o seu destaque, como não podia deixar de ser, à estreia do bailado D.Sebastião, referindo-se a este como uma "maravilha de côr e poesia (...) que fez vibrar de entusiasmo um público selecto" (sublinhados nossos).

Como assinalou C.Rocha (1985) também a Atlântico, uma revista luso-brasileira afecta ao regime, oferecerá as suas páginas à divulgação do argumento deste bailado.

Passando em revista a Panorama, publicação oficial do S.P.N./S.N.I., nas suas edições entre 1940 a 1950, curiosamente, apenas seis números referem com algum destaque as apresentações do "Verde Gaio". A pobreza do conteúdo desses artigos, revela-se em meras descrições dos argumentos, e no monocordis-

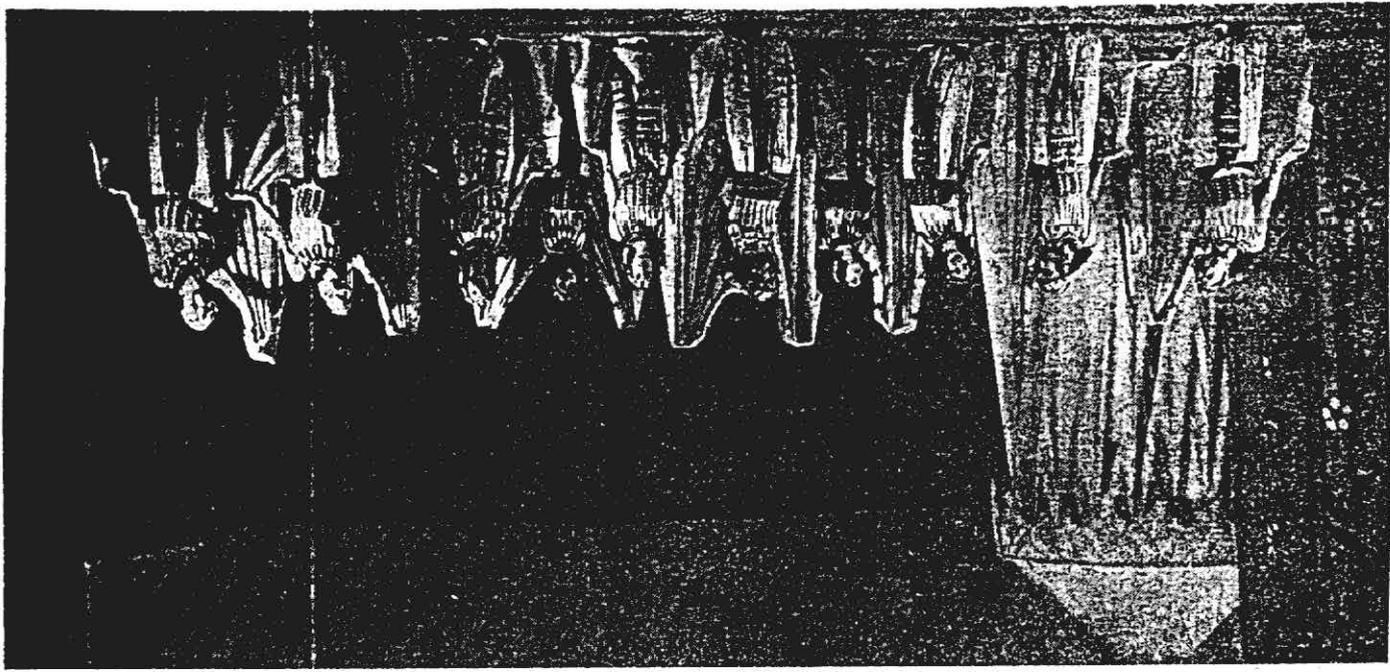
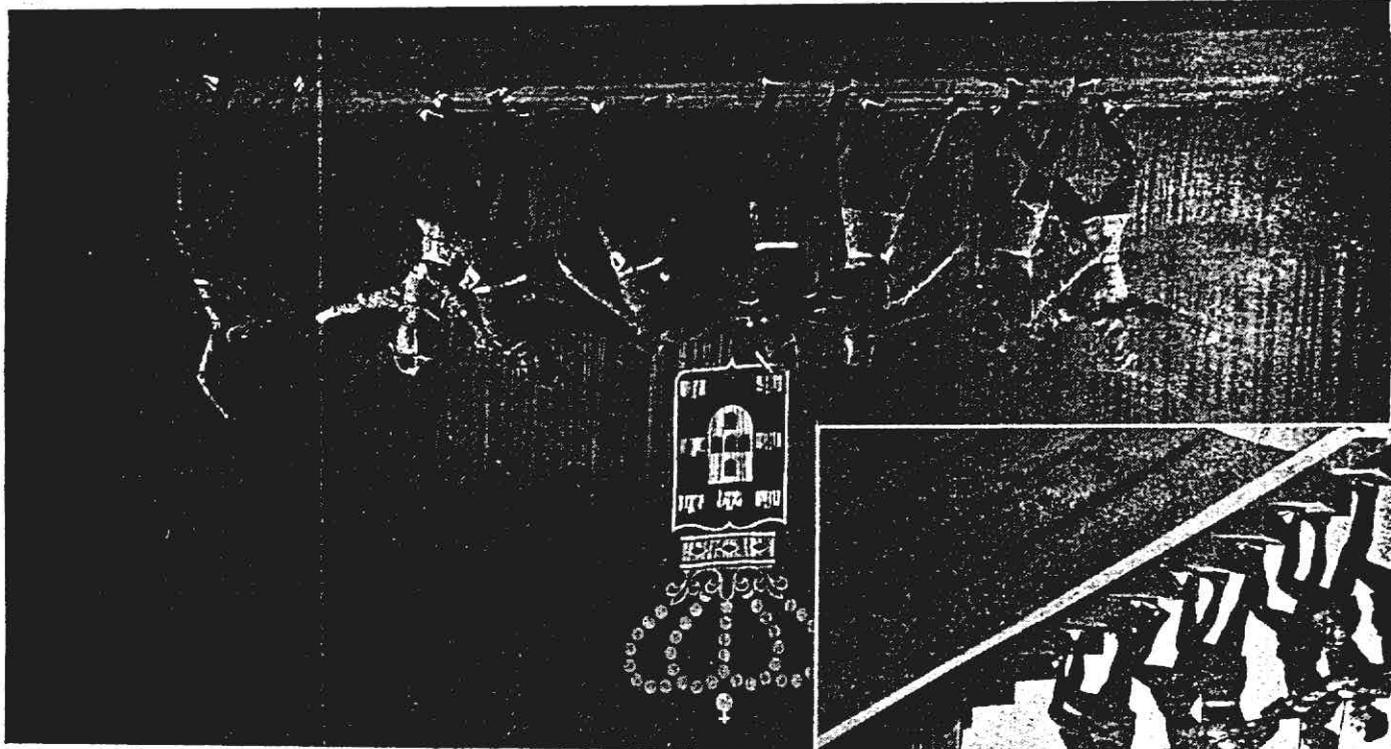
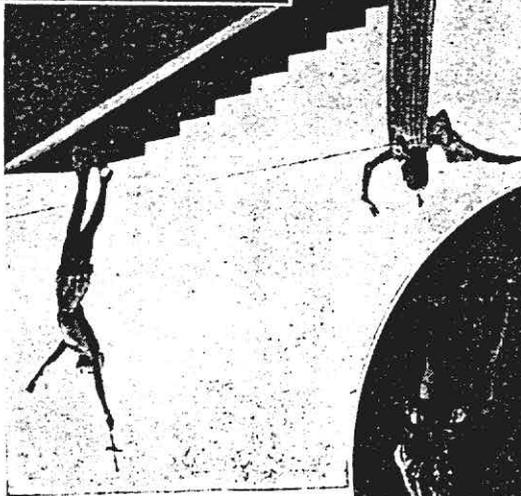
1.A revista, segundo M. de Carvalho (1987), recebia o apoio do Ministério de Propaganda do Reich.

O GRUPO DE BAILE "VERDE GAIO,"

INTERPRETA A VERSÃO
POPULAR DA LENDA
DE D. SEBASTIÃO

O «Verde Gato» apresentou-se novamente em S. Carlos, delirando o público de Lisboa, com os seus bailados cheios de ritmo e encanto. A interpretação do bailado de D. Sebastião é uma maravilha de cor e de poesia, em que Francis e Ruth, fazem vibrar de entusiasmo um público se-

lecto.



que recordam como a "realização deste sonho moderno", concretizado no âmbito de uma "arte simultaneamente moderna e nacional" (nº 13, 1943), se deve ao ânimo e persistência de A.Ferro o ao apoio do Estado.

De resto, sublinham-se as qualidades artísticas de Francis Graça, como criador e intérprete, apresentando-o como um daqueles artistas "que em raras gerações despontam e totalmente se afirmam" (nº1, 1941); felicita-se a integração nacional da "sua inteligente e graciosa `partenaire`", Ruth Walden (idem); atribui-se ainda o brilhantismo desta expressão de "bom gosto e são nacionalismo (...) que um público selecto pode apreciar" (idem, sublinhados nossos), à participação dos habituais colaboradores, a nível plástico e musical.

Apenas num artigo, surge algo que se aproxima a uma avaliação das características do trabalho apresentado, numa comparação com os bailados clássicos de um espectáculo do húngaro Paul Szilard¹:

"(Nos bailados de Francis)... a coreografia, é independente e livre das normas apertadas desta ou daquela escola, e encontra-se, harmonicamente com todas as artes subsidiárias, incluindo, por consequência, a própria música, na tradução cinematográfica do argumento.

E, a-pesar-de fundamentalmente expressiva, a dança dos Bailados Verde Gaio, é desenhada em vigorosas marcações a que a disciplina profissional dá uma sensação inefável de beleza, feita de aparente simplicidade mas de complexa estrutura."

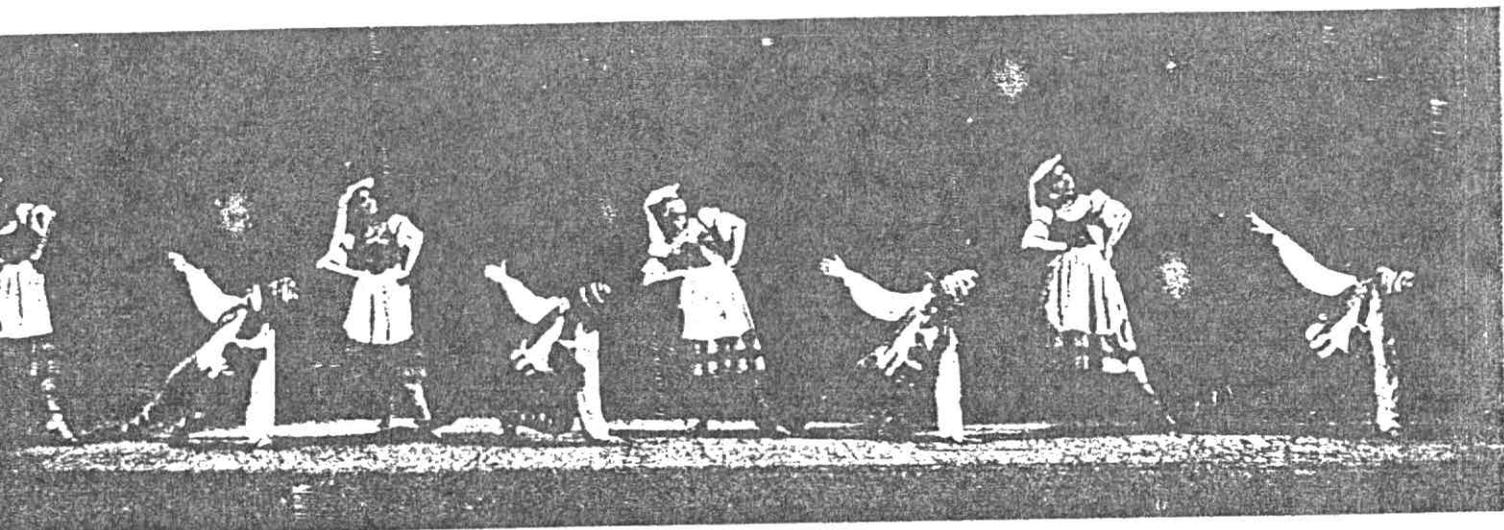
L.T., in Panorama, nº2 de 1941
(sublinhados nossos)

Mas a interpretação que outra imprensa irá fazer desta "expressividade independente", deste "profissionalismo" e desta "aparente simplicidade", será bem diversa.

1.No espaço de uma semana, tinham-se realizado no S.Carlos, um espectáculo montado por este bailarino (apresentado como pertencendo ao elenco dos Ballets Russes), executado por artistas portugueses, e um espectáculo do "Verde Gaio". Esta co-ocorrência justifica o tom comparativo do artigo.



OS ÚLTIMOS TRÊS BAILADOS DO



Verde - Gaio



O VERDE-GAIO RENOVA-SE DE ANO PARA ANO E PROCURA VOAR CADA VEZ MAIS ALTO

Fig.17 - Página de Panorama, revista oficial do S.P.N./S.N.I. (nº34, 1948)

Assim, enquanto outros sectores intelectuais e artísticos não poupavam, como refere J.Sasportes (1970), em revistas como o Mundo Literário, Horizonte ou a Seara Nova, a sua admiração pela modernidade de certas companhias estrangeiras, no seu silêncio em relação à Companhia nacional, lia-se o descrédito. Quebrar o silêncio seria dizer, como o fez F.Lopes-Graça na Seara Nova (1/1/1944, cit. in M.Carvalho, 1987), que o "Verde Gaio" era uma espécie de "arte ornamental degradada", própria para ser apresentada somente numa sala "pensada para arte ornamental" (numa referência à dependência do Teatro de S.Carlos ao regime).

•

O Século, referiria a 29 temporada de 1941, num tom de subreptícia displicência, dizendo que "a impossibilidade de se empregar a virtuosidade que caracteriza os bailados russos é suprida pelo bom gosto na lenta melodia musical. São por assim dizer (os bailados "Dança da Menina Tonta" e o "Homem do Cravo na Bôca"), duas lindas pantomimas coreográficas". Em semelhante atitude, o Diário de Lisboa assinalava que, a despeito das qualidades de Francis, no espectáculo se vira "duas dezenas de bailarinos de ambos os sexos que, como já se apresenta, bailam à sua maneira, que será pouco bailada, mas que é, talvez, a maneira dos portugueses, tão longe dos russos, que saltam até nos seus bailes populares" (J.Sasportes, *idem*, pg. 284; sublinhados do autor).

E enquanto A.Ferro se interroga, em entrevista ao Diário Popular (28/11/1949), se "o elemento predominante do 'ballet', será a técnica ou a expressão", a imprensa estrangeira, ajudará a definir os limites de toda esta controvérsia.

Na sequência das "tournées" a Espanha e a França (Teatro del Coliseum de Madrid e Teatro del Liceo de Barcelona, em 1943; Jardines del Alcazar de

Sevilha, em 1944); Théâtre des Champs-Élysées de Paris, em 1949), publicam-se em A.Ferro (1950) extensos de artigos de opinião da crítica estrangeira. E, se a selecção da crítica, publicada pelo mentor do S.P.N./S.N.I., poderá suscitar algumas dúvidas, testemunhos individuais - e actuais - confirmam o sucesso obtido pelo "Verde Gaio" nessas digressões.

Uma análise desses textos da crítica revela um denominador comum demasiado evidente, um todo demasiado coerente, para que não fosse possível construir uma imagem de quais seriam as fraquezas e as forças das características estético-coreográficas e do projecto da Companhia.

A tónica geral era de agrado, o que se relacionava, naturalmente, com sucesso que em qualquer país sempre têm as demonstrações de carácter popular-folclórico de outras culturas ou nacionalidades. E era precisamente sobre esse aspecto, que se desvelavam em tentativas de estilização, os criadores tanto da coreografia, como dos argumentos, da música ou da cenografia.

Em Espanha, agradou sobretudo o pendor popular-nacionalista: O Informaciones de Madrid diria que "Os Bailados Portugueses 'Verde Gaio' são, antes de tudo, portugueses, e depois, perfeitos", e o Arriba especificaria que "o seu valor reside (não na formação clássica) mas no tom de poética suavidade em que se engasta o popular e o lendário. O popular principalmente...".

Em França, foi o contraste de uma cultura vista como irradiando singeleza e autenticidade, e o carácter folclórico e despretensioso que despertou simpatia: o Paris-Presse assinalava que o grupo "teve o mérito de manter os seus bailarinos estritamente na tradição popular, evitando tudo quanto pudesse lembrar a dança académica, onde a sua "troupe" fatalmente teria de ser prejudicada com certas comparações."

Assim, era um "expressionismo mediterrânico de inspiração autêntica", que compensava "certas ingenuidades coreográficas" (in L'Opéra), ultrapassadas pela sua "riqueza decorativa e musical" (in Combat). O hibridismo da técnica do "Verde Gaio" induzia o agrado, porque face à sofisticação francesa "permitia abordar temas interditos à coreografia clássica, tratar motivos folclóricos, históricos ou psicológicos, recriar atmosferas e narrar costumes" (Émile Vuillermoz), e ainda porque "não tendo a preocupação das vedetas, e não sendo por isso menos homogêneo, o grupo entrega-se completamente à sua missão de propaganda cultural - esta é uma forma de elevada diplomacia que seria útil prosseguir" (in Le Soir).

Assim na substituição de "passos clássicos acrobáticos por graciosas evoluções ao nível da terra" (in Le Parisien Libéré), e pela impressão de "um trabalho cuidado e de uma apresentação perfeita" (in Le Soir), este "ballet vermelho e verde" (in France Soir) comoveu pelo "sentido da grandeza e ao mesmo tempo da poesia" (in Les Nouvelles Littéraires) pelas tradições representadas com alegria e sua autenticidade juvenil "que nos deixa supor que são amadores, isto é, pessoas que gostam daquilo que estão a fazer" (in Carrefour)

Neste entrecruzamento de imagens, julgamos ser possível reconhecer o que seria o "Verde Gaio". Os seus apoiantes nacionais esforçavam-se por nele ver uma expressão sublime e do génio nacional, e sobretudo, uma forma de enaltecimento do Estado. A.Ferro, di-lo-ia inequivocamente, em entrevista ao Diário Popular (28/11/49): "Quando um país consegue ter o seu 'ballet', ainda que modesto, é sinal de que atingiu um alto nível, não só artístico, como cultural e espiritual".

Nesse sentido, importava o carácter selecto da aparência e a solenidade das apresentações, o que aliás contradizia toda a imagem de modéstia que simultâneamente se pretendia ostentar. Aliás, a fixação comparativa, quase traumática, aos "Ballets Russes", traía as verdadeiras ambições, de (querer) ser muito mais do que um "mero ranchozinho folclórico" (A.Ferro, idem).

Parece enfim, ter sido toda uma estratégia política e uma necessidade psico-cultural de afirmação de uma imagem nacional que conduziu a uma atitude mistificadora, ou mesmo a uma visão distorcida do real, que, também por ignorância, levou a afirmações sobre o suposto profissionalismo e fundamentação técnica do elenco, e a uma exultante versão ficcionada acerca do valor artístico de empreendimento.

Como num jogo de equívocos, era a imagem da qual cada vez mais se pretendiam demarcar os mentores do "Verde gaio", que apreciavam os estrangeiros.

Por seu turno, os opositores ao regime, que estariam, por essa mesma posição, mais bem colocados para avaliar com outra objectividade o projecto, sentir-se-iam emocionalmente compelidos a não lhe atribuir qualquer valor, o qual, pelo menos no que respeita a certos aspectos criativos ou plásticos, outros foram unânimes em reconhecer.

Não seriam pois, certamente, o rigor técnico e o vanguardismo, os pontos fortes do Bailados Portugueses. Seria antes, todo um empenhamento em realizações plásticas de relevo e de uma certa exuberância, ainda que estes se revelassem, pontualmente, de gosto discutível. Este seria o enquadramento, o cenário de uma tradição representada com entusiasmo, frescura e um certo

sentido lírico, onde momentos de alguma originalidade solucionariam ou dissimulariam outras deficiências.

De toda esta controvérsia, será talvez esta a imagem que é possível construir daquela que foi, para todos os efeitos, a primeira companhia de dança portuguesa.

2. - O contexto imediato

Incluimos nesta secção a análise dos factores que, embora distintos ou independentes das obras, no tempo e no espaço, integram o espectáculo, condicionando objectiva ou subjectivamente, explícita ou implicitamente, a percepção das obras, influenciando expectativas, opiniões, operando na selecção ou estratificação do público.

Ao atribuírmos a esses factores o estatuto de mensagens, a sua análise contribui ainda para a caracterização da relação psicossocial, entre emissor (Estado Novo, S.P.N.) e destinatário (população, público).

Referimo-nos a aspectos como discursos ou outras notas de apresentação, feitos ao vivo ou apresentados por escrito nos programas, às características gráficas, organização e conteúdo desses programas, à identificação dos diversos colaboradores e intervenientes no espectáculo, assim como aos próprios locais em que estes ocorrem.

2. 1. - Os locais do espectáculo

O locais de apresentação do "Verde Gaio", constituem um dos paradigmas mais perfeitos da sua função psico-cultural.

O seu lugar, era o das salas nobres da capital. Esporadicamente, o Teatro D.Maria ou o Teatro da Trindade; fundamentalmente o Teatro Nacional de S.Carlos, sede da realização das suas temporadas, seu estúdio e sala de ensaios. Estas constatações simples merecem alguma reflexão.

Desde a sua reabertura em 1940, no âmbito das Comemorações Centenárias, o S.Carlos assume como função, ser um símbolo do prestígio do Estado¹. Como assinalou M.Carvalho (1987), "o Estado Novo renovava assim uma tradição que remontava ao "ancien régime" e se reforçara sobretudo no século XIX. (...) Mas a separação entre sala e palco é agora radical".

Logo por ocasião da reabertura, a imprensa teria posto a descoberto, prossegue aquele autor, o "verdadeiro objecto do espectáculo: a reunião pública da 'família' portuguesa na sua 'sala de visitas '" (parafraseando uma expressão do próprio Salazar).

1. Note-se que a importância simbólica deste gesto se relaciona com o facto de o Estado Novo encontrar, por esta forma, um modo de exhibir uma imagem de diferença, contrapondo-se ao fraco investimento cultural verificado durante os governos republicanos. Nessa época, e apesar da indignação do meio artístico-cultural, o teatro, que necessitava de profundas obras de restauração, só esporadicamente abria as suas portas. Esta iniciativa representaria para o regime um meio de reclamar autoria do renascimento da vida artístico-cultural nacional. Mas desde a sua fundação, afirma M.Carvalho (1987), o S.Carlos exercia a sua sedução como cenário político. Se Sidónio Pais irradiara a sua força de ditador num camarote do T.S.C., e Gomes da Costa aí se ostentara logo após o golpe de 1926, também Salazar seria visto "na tribuna presidencial mostrando como a sua alma era boa ao procurar, impaciente, com os olhos, a sua governanta, sentada na última ordem ..." (A.Ferro em conferência pública sobre a "Alma do Chefe", Jornal de Notícias de 29/4/1942; cit. in M.Carvalho, 1987)

O Coliseu dos Recreios, sala de espectáculo de carácter eminentemente popular, só pontualmente conheceu alguma visita do "Verde Gaio". Curiosamente, era esta a sala preferencialmente utilizada pelo Ministério da Propaganda do Reich, nas suas embaixadas musicais de cariz wagneriano, e de divulgação nacional-socialista. Mas, como sublinhou J.Freitas Branco (1982) ao Estado Novo não interessava o crescimento de acções culturais que não decorressem sob o seu controlo. E assim muitas das iniciativas da empresa do Coliseu acabariam, a vários pretextos, por ser praticamente proibidas.

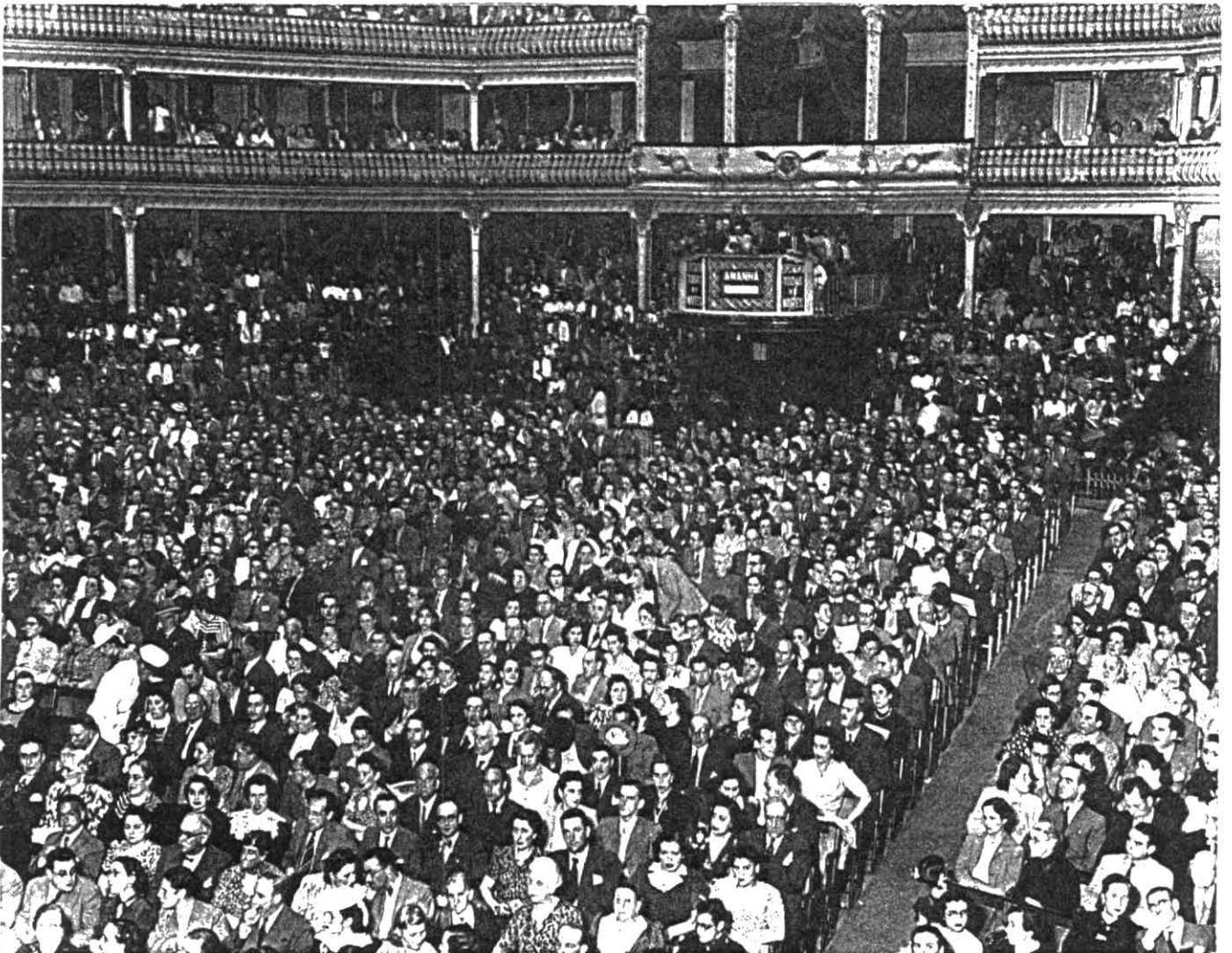


Fig.18 - A sala do Coliseu, durante um espectáculo do "Verde Gaio"
(col. Fototeca da D.G.C.S)

Optando pela eleição do S.Carlos e da sua atmosfera aristocrática e selecta, para o lugar privilegiado de estetização de vida política, e de "sala de visitas de Portugal", o regime faz, deste procedimento, uma representação de certas características da sua política cultural, e da sua diferenciação, relativamente aos outros fascismos. Para o regime, a arte funcionará, primordialmente, como função do prestígio do Estado. A arte exhibir-se-á em jeito de ornamentação das cerimónias oficiais, e como forma de propiciar, condicionando-a, a dimensão mundana da vida política.

A obrigatoriedade do traje de cerimónia, associada, como observa L.Branco (1982) à baixa lotação da sala, à sua "pertença quase hereditária a assinantes privilegiados", e ao elevado preço dos bilhetes disponíveis, estabeleciam à partida, uma total segregação social, que transformava as idas ao S.Carlos numa forma de snobismo. A este propósito, um excerto de um artigo do jornal a Voz, elucida, com alguma rudeza, esse intenção:

"A plebeização da vida tem vindo a fazer-se nos últimos anos, como se vê, em ritmo acelerado. Precisamos de pôr-lhe entaves e julgamos que a abertura do S.Carlos será meio adequado ao fim em vista. Vai-se à ópera por snobismo? Mas vai-se também por bom gosto. Ao snobismo dos reles opor-se-á um snobismo que é superior - socialmente mais útil"

A Voz (s/d, cit. in J.Sasportes, 1970; pg.247)

Esta questão do snobismo será uma ideia-chave para A.Ferro, relativamente à função psicossocial a desempenhar pelo "Verde Gaio", enquanto atractivo para um público arredo às coisas da dança (ou do "Verde Gaio" e das práticas do S.Carlos):

"(o bailado) é aliás o espectáculo 'snob' por exelência fora de portas...Mas será possível convencer o snobismo alfacinha deste snobismo de Paris, Londres, Nova Iorque? Seria talvez a única forma de conseguir a sua presença em S.Carlos em noites de bailado!"

A.Ferro, em entrevista ao Diário Popular (28/11/49)

Poderemos concluir que a dupla "Verde Gaio"/ S.Carlos, conotada desta forma, teria como função ser uma forma de exibição de um sinal exterior de prestígio, para o regime e suas elites. Constituir-se-ia, pela sua demarcação total em relação à plebe, como modelo de identificação, ou talvez sobretudo, como forma de promover uma projecção psico-cultural coesiva, em torno de uma imagem idealizada do poder.

Fernando Garcia, em artigo para a revista Panorama (nº 15/16, ano 3, 1943), sublinhará precisamente a associação da reabertura do S.Carlos ao ressurgimento das tradições da vida mundana aristocrática das monarquias de Oitocentos. Assim, se o Teatro fora inaugurado, em 29 de Abril de 1793, "para festejar o nascimento de D.Maria Teresa, tia de S.M.F., e, então, herdeira presuntiva do trono (...) no ano dos Centenários", prossegue o articulista, "o S.Carlos não podia continuar adormecido, sem viver o momento, sem o compartilhar e sem voltar ao convívio de Lisboa (...) Em 1 de Dezembro de 1940, S.Carlos ofereceu ao público lisbonense, a mais luzidia gala dos últimos tempos, durante a apresentação da ópera "D.João IV", o espectáculo de milagrosa ressurreição".

Seria assim, entre o espectáculo do palco e o do "foyer", que se organizavam as expectativas e os significados de uma frequência aos espectáculos do "Verde Gaio".

As repercussões, no quotidiano, deste instrumento de autopromoção do Estado, não competia que agissem de forma imediata. Caberia aos meios de comunicação, difundir, mediamente, versões reconstruídas dessas imagens.

Fig.19 - Pormenor de um programa de espectáculo do "Verde Gaio"



PROGRAMAS

2. 2. - Análise dos programas

A impressão que se guarda de uma primeira análise de uma série de vinte e dois programas, relativos aos espectáculos apresentados pelos Bailados Portugueses Verde Gaio entre 1940 e 1950, é de uma aparência de unidade. Esta decorre de um arranjo gráfico muito próprio. Esse grafismo é aliás muito semelhante ao da revista Panorama, facto que se deve a ter sido Bernardo Marques, director gráfico da revista durante todo e o periodo dos anos 40, o responsável pela concepção plástica de quase todos estes programas.

Assim, em todas as suas vertentes, e até ao último pormenor, o "Verde Gaio" parecia servir de balão de ensaio para os modelos preconizados pela estética oficial.

De facto, no documentário 14 Anos de Política do Espírito (1948), a que nos referimos na Secção 1.1., apontava-se precisamente as artes gráficas como uma das promoções revolucionarias do S.P.N./S.N.I.. Desse propósito

resulta o empenhamento na apresentação dos programas, que se revelava no extremo cuidado da sua organização, na ordenação e racionalização do espaço útil, nas frequentes ilustrações, nos desenhos, nas grandes fotografias e nas reproduções das maquetas dos cenários e figurinos, apresentadas com alguma frequência a cor.



Fig.20 - Capa de um programa do "Verde Gaio" (B.Marques)

Cumprindo a sua função de exportar a auto-imagem nacional preconcebida, a apresentação gráfica do programa que a Companhia levou a Paris revelará desvelos inusitados.

Excelentes encadernações, por vezes forradas a estopa, evocavam a atmosfera rústica e o bucolismo dominante nos bailados.

A imagem gráfica é de ordem, equilíbrio e serenidade. Como num prolongamento de um ideário estético-artístico que identifica em qualquer forma mais desconexa, ou sugestão de abstracção "a loucura das formas e dos temas" (A.Ferro, cit. in M.Calado, 1981), os programas constituíam-se num presságio dos próprios espectáculos. Identificando nesse prolongamento uma metáfora, e seguindo o sentido das formulações de Lapierre e Aucouturier (1975), em toda a representação espacial ordenada, existe uma sugestão de autoridade.

A importância dos argumentos dos bailados traduzia-se na sua transcrição, sempre presente, nos programas. Os argumentos eram traduzidos para as línguas locais, no caso das "tournées". De facto, todos os bailados, à excepção do Passatempo, se baseavam num texto escrito. Este enfeudamento da coreografia à palavra, à narrativa, denotava o afastamento relativamente às correntes modernas que, desde o início do século, preconizavam o movimento puro.

Na sequência do que temos vindo a afirmar, reconhecemos neste facto mais um sintoma da recusa da abstracção, patente nas opções da estética oficial pela representatividade e pelo naturalismo nas artes, a qual, a um nível

de observação mais profundo, sugere toda uma atitude de carácter defensivo.

De facto, a abstracção representa a incoercibilidade do psiquismo humano, adquirindo por isso uma dimensão potencialmente ameaçadora; no mesmo sentido, o hedonismo primário conota o corpo, real ou representado, sobretudo quando "desprotegido" da indumentária, ou da racionalidade subjacente à palavra.

Podemos então identificar, no presente caso (e como em tantos outros momentos da história da dança, do corpo, da arte ou das mentalidades...), na submissão absoluta da dança ao texto, uma forma de perpetuar a autoridade, de manter o controlo sobre a mente e os impulsos bio-psíquicos dos Homens. De um ponto de vista mais geral, foi este conflito fundamental que a Modernidade quis romper ou reconverter, tendência essa que, de forma geral, os poderes totalitários procuraram, circunstancialmente, inverter.

Outra característica observável nos programas, era uma notável invariância no que respeita à estrutura da apresentação das coreografias.

Na planificação da apresentação das obras, existia sempre um "bailado de fundo", isto é, um bailado de temática "mais séria". Esta função era sempre desempenhada por uma coreografia de temática histórica ou nacionalista, preenchida, habitualmente, pelas obras Inês de Castro (1940), D. Sebastião (1943) ou Imagens da Terra e do Mar (1943) - estes últimos com argumento de António Ferro. A necessidade de garantir esta tónica, teria por objectivo equilibrar qualquer eventual aparência de superficialidade, ou de excesso de ingenuidade folclórico-popular, já que era este o traço que caracterizava grande parte do restante repertório.

Mas, na continuidade do que tínhamos observado a propósito dos cartazes, o pólo bucólico-folclórico permanece dominante sobre o historicismo místico, de carácter pedagógico-ofensivo, factos que indiciam (ou definem) as

PROGRAMA

1

PRIMEIRA PARTE

I — O HOMEM DO CRAVO NA BÔCA
Bailado — Argumento de Francisco Lage
Música de Armando José Fernandes
Cenário e figurinos de Bernardo Marques

SEGUNDA PARTE

II — INÊS DE CASTRO
Bailado — Música de Ruy Coelho
Cenário e figurinos de José Barbosa

COREOGRAFIA DE FRANCIS

ORQUESTRA SINFÔNICA DA EMISSORA NACIONAL — DIRECÇÃO DO MAESTRO FREDERICO DE FREITAS

TERCEIRA PARTE

III — PASSATEMPO

DANÇAS PORTUGUEAS

Cenário de Tomaz de Melo (Tom)

«Duas Canções Portuguesas»

Tem Amores }
Cantando } Ruy Coelho

«Do Folclore Português»

Chora Videira }
Saias } Frederico de Freitas

Por MARIA PAULA
Figurino de Paulo Ferreira

QUARTA PARTE

IV — DANÇA DA MENINA TONTA

Bailado — Argumento de Paulo Ferreira
Música de Frederico de Freitas
Cortina, cenário e figurinos de Paulo Ferreira

Fig.21 - Página de um programa do "Verde Gaió" (ed. do S.P.N. (1941))

características da relação psicossocial entre emissor e elite destinatária da mensagem, ou, a outro nível de análise, a relação entre o Estado Novo e a personalidade colectiva.

A acentuação da tónica diversiva, verificava-se ainda no facto de a programação incluir sempre um Passatempo, que se compunha de uma curta série de pequenas coreografias de pendor popular, canções ou trechos de música de orquestra.

Outro aspecto interessante que se verifica na evolução temporal dos programas é a progressiva acentuação da estrutura hierárquica da Companhia, através de uma mais explícita afirmação da componente individual do trabalho, em detrimento da componente colectiva.

Este processo parece acompanhar um certo processo de "baletização" que acompanhou a "nova fase artística" da Companhia, tal como A.Ferro a preconizara (Panorama, nº31, 1947; Diário Popular, 28/11/49).

Esta alteração que se foi observando ao nível dos programas reflecte as progressivas hesitações relativas aos modelos e objectivos estético-propagandísticos a atribuir à companhia. A inicial matriz histórico-popular vacilava, e, ao sabor das direcções artísticas que, em finais de 40, colmatavam os cíclicos afastamentos de Francis, assinala J.Sasportes (1970), o "Verde Gaio" ora parecia querer transformar-se numa pequena companhia de "ballet", ora num grupo expressionista.

Por exemplo, no programa de Paris (1949), surge pela primeira vez a necessidade de apresentar Francis Graça e Ruth Walden, como "danseurs étoiles", seguindo-se na tradicional hierarquia, os "premiers danseurs", o "corps de ballet", etc.; já em 1948, apresentava-se, à maneira das grandes companhias internacionais, as biografias dos elementos mais importantes.

Essa colagem ao tradicional receituário do espetáculo balético parece afirmar-se uma vez mais, através da ancestral ligação a um mitificado "Ballet Russe" - e à dupla Diaghilev/Nijinsky, da qual a associação Ferro/Francis em vários momentos, parece querer ser uma réplica. Essa ideia é-nos também sugerida através de outro tipo de indicadores, como o de numa semelhança que se nos afigura algo evidente, entre a fotografia com que Francis Graça se apresenta no programa de Paris, e uma das mais célebres imagens de Nijinsky, de 1913.



Fig.22 - Nijinsky em 1913



Fig.23 - Francis Graça
Foto do programa de Paris (1949)

Desta análise deverá ressaltar, como, apesar de uma aparente inocuidade, os programas de bailado contêm algumas características de significação relevante, porquanto condicionam consciente ou inconscientemente, as expectativas, as percepções, as interpretações e as opiniões dos seus destinatários.

2. 3. - Os colaboradores

"No escritor ou no artista interessa-me, acima de tudo, a sua obra. Se esta for nacional, se tiver raízes nacionais, apesar das ideias avançadas do seu autor, não tenho escrúpulos em me servir dela, em utilizá-la"

A.Ferro (30/10/43, em entrevista à Rádio Nacional;
cit. in M.Carvalho, 1987, pg.223)

Num gesto diaghileviano, e com a autoridade que o seu passado futurista e de director de Orfeu lhe conferia, A.Ferro aliciava assim, com boas vindas, os artistas modernos tresmalhados pelos labirintos progressistas. É que a modernidade tornada, sob os seus auspícios, inócua, funcionava para o regime como uma forma de propaganda.

E se era a pobreza da vida cultural do país, ainda não recomposto das crises republicanas, um motivo profundo desse apelo mistificador¹, este não terá encontrado, como assinala J.Freitas Branco (1982) e A.Portela (1987) resposta de grande amplitude no meio artístico-cultural.

1. J.Sasportes (1970) relata, a título de exemplo, como o convite feito ao compositor F.Lopes Graça, por Francis Graça, para criar uma partitura original para o "Verde Gaio", teria recebido, a despeito da reconhecida qualidade daquele músico, uma negativa peremptória de A.Ferro.

Assim, e no que ao "Verde Gaio" diz respeito, das expectativas que eventualmente um espectador criasse, a propósito dos critérios artísticos das produções da Companhia, conhecidos os colaboradores, nada de diferente se deveria esperar senão a perspectiva de assistir a mais uma demonstração da estética oficial.

De facto, como esclareceria A.Ferro (Diário Popular, 28/11/1948), desvanecendo, na sua retórica peculiar, qualquer dúvida, um dos objectivos da constituição do "Verde Gaio" era "agrupar, reunir os valores plásticos e musicais de uma geração para a definição da alma e da soberania espiritual do seu País".

Confirmando essas intenções, os compositores da maior parte das músicas para as coreografias (Francisco de Freitas e Ruy Coelho), e sem excepção todos os artistas plásticos (Maria Keil, Paulo Ferreira, Bernardo Marques, Estrêla Faria, José barbosa, Tom, Carlos Botelho e Mily Possoz) colaboravam de há longa data nas iniciativas artístico-culturais do S.P.N./S.N.I., sendo aliás, profusamente contemplados por este, através dos famosos Prémios de Artes Plásticas, uma verdadeira instituição a funcionar desde 1935¹.

Quanto a factores técnicos e coreográficos, Francis Graça, descrito por A.Ferro (1940) como um "verdadeiro percursor", como um "herói", mantinha com Ferro uma colaboração que datava dos anos 20, dos tempos audaciosos do "Teatro Novo". Francis possuía, como era de forma geral reconhecido, o seu talento artístico-dramático. Faltava-lhe porém, apesar de concluídos os seus

1. Vejam-se os seus dados biográficos, que se apresentam em Os Anos 40 na Arte Portuguesa (1982), ou as listas de premiados pelo S.P.N./S.N.I., transcritas por A.Portela (1987)

estudos musicais no Conservatório, como observou T. Ribas (1982), "tanto uma formação clássica, como uma cultura etnológica e antropológica que lhe permitissem uma estilização das danças populares portuguesas", e assim patrocinassem o tão almejado modelo nijynsky-diaghileviano.

Posteriormente, durante um afastamento temporário de Francis, Ferro convidaria, na a temporada de 1947, para director artístico e pedagógico da Companhia, o bailarino italiano da ópera de Roma, Guglielmo Morresi. Reconhecendo a necessidade de solidificar a formação clássica dos bailarinos, e, apesar de lhe faltar o dom de ser português, Morresi recebe o aplauso de Ferro:

"Sim, o 'Verde Gaio' vai apresentar-se em público novamente... Será mais uma tentativa para convencer os últimos incrédulos, os últimos desdenhosos de que não é um simples ranchozinho folclórico mas, com as suas possíveis deficiências e fraquezas, um autêntico 'ballet'"

A. Ferro (28/11/48, em entrevista ao Diário Popular)

E assim se iniciaria aquilo a que A.Ferro (Panorama, nº31, 1947) apelidaria de "nova fase artística" do agrupamento, princípio do fim da sua matriz original.

Em 1948, um grupo de artistas ligados à corrente expressionista nórdica, encabeçariam, sob a direcção do sueco Ivo Cramer, discípulo de Kurt Jooss, Birgit Cullberg e Sigurd Leeder, nomes importantes das correntes contemporâneas em dança, o elenco da Companhia. Tenta-se agora iniciar o grupo nas técnicas expressionistas modernas.

Entre propagandísticos projectos de estilização académica das danças folclóricas, transformar-se numa pequena companhia de "ballet" (também para o acompanhamento das temporadas de ópera), e uma estética expressionista, o

"Verde Gaio" sem fundamento nem estrutura para suportar tanta indefinição, entrará, desde os finais dos anos 40, numa lenta agonia.

Quanto aos bailarinos, integrados na Companhia em 1940, após três escassos meses de preparação sob orientação de Francis, "nunca viriam a atingir", como salienta T.Ribas (1982) "um nível de superior qualidade". Sem qualquer preparação, ou recrutados no teatro de revista, ou entre alunos do Conservatório ou de cursos particulares, não poderiam possuir, nem lhes foram dadas condições de adquirir, dado o clima de desorientação estilístico-pedagógica que reinava, um perfil técnico-artístico de verdadeiros profissionais¹. Este facto, pudémos de alguma forma confirmá-lo, através da análise iconográfica na qual baseámos a nossa análise das obras do repertório coreográfico.

No seu conjunto, estes factos dão uma ideia sobre o tipo de expectativas e opiniões que desencadearia no (tal) público, este economicamente avultado empreendimento e permitem também um olhar com outra abrangência, sobre a natureza do espectáculo e das obras.

Mas conhecer toda esta atmosfera auxilia ainda à definição de uma imagem daqueles que foram, apesar de tudo, os anos doirados dos Bailados Portugueses Verde Gaio.

Mas nessa atmosfera exprime-se ainda, em pano de fundo, e apesar de todos os sucessos, insucessos e equívocos, o prenúncio de uma nova forma de viver e representar o corpo, de conceber as artes, todo um processo que se consubstancia, nesta dança em crise de crescimento, em busca da afirmação e da expressão de um tempo moderno.

1. Abílio Morais, ex-bailarino de "Verde Gaio", confirmar-nos-ia em entrevista (Março 1991) estas asserções.

2. 4. - Palavras de apresentação¹

Passamos a analisar em detalhe, dois discursos proferidos por Antº Ferro, o primeiro, por ocasião do espectáculo inaugural do "Verde Gaio", no Teatro da Trindade, em 8 de Novembro de 1940, reproduzido no jornal O Século no dia seguinte. Este discurso apareceria posteriormente publicado em muitos programas de espectáculo. O segundo são as palavras com que o "Verde Gaio" foi apresentado nas suas digressões a Barcelona, a Madrid (1943) e a Paris (1949). Ambos os discursos seriam publicados em 1950, por A.Ferro, num dos volumes da colecção A Política do Espírito, inteiramente dedicado ao "Verde Gaio".

O texto desses discursos mostra qual a imagem que se pretendia dar ao público sobre os objectivos do empreendimento, denotando as expectativas que se pretendiam criar.

Mas a partir de uma análise formal e do conteúdo desses textos,

1. Apresentamos em Anexo, os dois textos que analisamos em detalhe nesta secção.

revela-se um sub-texto que os coloca a um outro nível de significação.

A comparação dos dois discursos, já que um deles foi concebido para consumo interno e o outro para consumo externo, sugere uma necessidade de imprimir diferentes acentuações na imagem que se pretendia veicular sobre a Companhia e seus objectivos, decorrente do confronto com diferentes destinatários. Isto é, se se pretendia fazer do "Verde Gaio" um símbolo de prestígio da Nação e do Estado, esse processo era formulado de forma diversa, aquém e além fronteiras. O significado dessa diferença torna-se por isso interessante para o ponto de vista de uma análise psico-cultural.

Procedimento: Para analisar os textos, organizámos um conjunto de procedimentos inspirados nos trabalhos de J.Cohen (1976), sobre a estrutura da linguagem, de A.Fossion e colab (1978) sobre análise da enunciação, e de L.Bardin (1979), sobre a análise de conteúdo.

A metodologia que escolhemos teve em vista dois objectivos: identificar as características discursivas e analisar o conteúdo dos textos.

No que diz respeito à análise de conteúdo, tendo decomposto os textos nas suas partes principais, apresentamos a sua síntese, seguida das ideias fundamentais ou das ideias latentes que as caracterizam. Essa sequência de conteúdos revela, na estrutura latente do discurso, o desenho do percurso ideológico e o tipo de encadeamento de significações subtextuais que o conduzem.

Em seguida, procurámos identificar nos textos o tipo de conotações qualificativas atribuídas à dança. Para isso, procedemos a um levantamento de todas as palavras ou expressões comportando atribuições ou avaliações conota-

tivas, em relação à palavra "dança" e afins (explô: coreografia, bailado, bailarino, composição, "Verde Gaio", espectáculo, etc.). Posteriormente, organizámos a sua categorização, quantificação, e transformação em percentagem.

Quanto à análise das características discursivas, fizemos um levantamento, em ambos os textos, de todas as frases que os compõem, anotando depois a ocorrência (sim ou não) de epítetos do tipo metafórico ou do tipo redundante. Obtivemos em seguida uma percentagem de ocorrências, a partir da incidência de cada tipo de epíteto, relativamente ao número total de frases de cada texto.

Noutra etapa, procedemos ao levantamento e classificação dos tempos verbais utilizados ao longo do discurso. A partir da sua incidência em percentagem, identificámos o tipo de projecções temporais subjacentes ao texto, colocando-as posteriormente em confronto com os aspectos subtextuais.

A) A imagem do "Verde Gaio" para "consumo interno"

A) - 1. - Análise de conteúdo

Começamos por apresentar uma síntese do texto do discurso que acompanhou a estreia do "Verde Gaio" no país, seguida das ideias essenciais que lhe estão implícitas. O texto, tal como foi publicado, surge dividido pelo autor em oito subtítulos que aqui reproduzimos.

Subtítulos
do autor

Síntese Temática

Cont. Latente (subtexto)

(palavras introdu-
tórias) A dança, é uma arte de origem divina. Não se destitui da dimensão etérea e imaculada pelo facto de descer ao "mundo profano". É uma expressão do passado e do presente e consegue (só) em certos países ser uma expressão espiritual da pátria.

A dança, arte que sintetiza o divino e a alma da nação, exprime a origem sagrada da pátria.

Pátria
Subtil

Enraizada no passado e no solo da Rússia czarista, a dança tornou-se num exemplar símbolo da sua pátria. Diaghilev eternizou a Rússia livrando a dança do terramoto comunista, e do materialismo. Assim se conservou o modelo de identificação colectiva dos "russos brancos". O mesmo fez Nyota Iniocka com as danças orientais, e Argentinita, que dança fora do país as terras de Espanha, quais pinturas de Velazques e Goya procurando subtrair-se ao interregno vermelho.

A dança é uma representação do espírito, oposto à matéria, da alma e do passado de um povo. Por isso, é exilada sempre que são ameaçados os valores da tradição.

Dupla
Virtude

A dança é uma arte colectiva, uma escola de formação para todas as artes. Reúne em si os fragmentos da alma do povo e do seu passado, mas de uma forma adequada ao tempo presente.

A dança enquanto criação colectiva é uma projecção da nação, uma expressão condensada da conservação e do progresso.

Lição de
Bom Gosto

Enquanto conjugação sintética e igualitária das artes, a dança tem como vocação intrínseca a formação do gosto e das sensibilidades. O seu valor depende fundamentalmente de ser uma expressão inequívoca da nação.

Só na condição de ser nacional, imagem da tradição, e de nenhuma das suas vertentes estéticas se sobrepôr, a mensagem da dança terá um alcance profético.

Portugal,
Mina de
Bailados

Portugal possui uma riqueza infinita, latente e desconhecida de expressões da poética e da alma popular.

O S.P.N. protagoniza essa descoberta, e promove a sua transposição para um plano de superior bom gosto.

"Verde
Gaio"

Flor singela da terra lançada à terra, o "Verde Gaio" é um sintoma da alma e da raça que transcende meras expressões folclóricas. Nega ambições ou comparações com companhias estrangeiras, de países em que a dança teatral tem raízes seculares.

A modéstia do "Verde Gaio" esconde a sua grandeza e a ambição de se tornar raiz de uma nova tradição.

Francis A imagem dos Ballets Russes, grande impulso inspirador, divide o país entre retrógrados e vanguardistas. Francis, pelo seu talento, é apresentado como heróico precursor da dança e do vanguardismo.

O tom colectivizante anterior torna-se agora personalizado quando Francis (explicitamente) e o S.P. N./Ferro (implicitamente) são sugeridos como versões nacionais de Diaghilev e Nijinsky, e idealizados como heróis promissores mas ainda incompreendidos.

Colaboradores Identifica-se, salienta-se e individualiza-se a actuação dos restantes protagonistas do empreendimento, ao mesmo tempo que se acentua a sua energia, entusiasmo, devoção e filiação à nação e ao Estado Novo, e se coloca o empreendimento no âmbito das comemorações do nascimento da nacionalidade. A prolificidade que se anuncia prolonga-se nos atributos de juventude, vivacidade e energia dos bailarinos (os únicos que não surgem personalizados) na beleza rática da cantora e na devoção dos restantes colaboradores (todos estes últimos surgem identificados)

Prossegue o tom individualizante quando se associa o valor de uma liderança vanguardista e de qualidade ao Estado Novo.

Mais uma Bandeira Num tempo de caos e de guerra, a dança é a expressão de um tempo feliz. Assim, o "Verde Gaio" opõe, oportunamente, a imagem da eterna serenidade da Pátria face a um mundo destruído.

O "Verde Gaio" é o símbolo do destino missionário da nação. Sendo a dança um veículo do sagrado, os seus impulsionadores, são intermediários, por interposta Pátria, dos desígnios de Deus.

Se observarmos agora a sequência associativa que conduz o desenvolvimento do discurso, verificamos que ele obedece a um percurso circular (ler o quadro seguinte no sentido destrógiro), no qual a ideia inicial e a ideia final se aproximam, produzindo um reforço perceptivo-emocional sobre os momentos determinantes do conteúdo da mensagem. As características poéticas da linguagem utilizada, criam uma ambiguidade entre o nível real e o nível metafórico da enunciação, favorecendo a introdução progressiva e elementos de irracionalidade em muitas das ideias veiculadas. Assim, no efeito de mistificação produzido, toma-se uma imagem do real pela própria realidade.

1

a dança é uma arte de
de origem sagrada, de
que a pátria e o povo
são intermediários

2

na dança sintetizam-se
forças conservadoras do
do passado, e definem-
-se direcções do futu-
ro.

5

O "Verde Gaio" (por in-
terposto S.P.N.) é uma
representação da nação e
do seu destino sagrado de
regeneração do mundo.

3

o "Verde Gaio" tem uma
função missionária, de
fortificação interna e
de profetização face ao
exterior

4

o S.P.N. é um executor
dos designios divinos,
por tornar profícua, em
suas iniciativas, a ener-
gia espiritual única que
caracteriza a nação.

Outro tipo de abordagem do conteúdo do discurso permitiu identificar as atribuições conotativas ligadas à concepção de dança, veiculadas subtextualmente. Esta perspectiva torna-se esclarecedora relativamente a toda uma série de factores ideológicos ou a crenças míticas, subjacentes ao projecto de criação do "Verde Gaio".

No levantamento e categorização dessas expressões qualificativas, identificámos diferentes tipos de projecção, que se nos afiguraram organizáveis bipolarmente, em torno de cinco núcleos fundamentais:

Alteração/Mudança

internacional,
diferente, inédito, criação,
modernidade, revolução,
presente, futuro

Total - 8,4%

Conservação

nacional, bandeira,
conservador, histórico,
patriótico, dogmático,
passado

Total - 16,7%

Divino

mítico, divino, infinito,
eterno, sagrado, elevado, intangível,
espírito, alma, sopro criador,

Total - 9%

Humano

profano, popular, folclórico,
tonificante, familiar, singelo,
modesto, feliz, animado

Total - 13,6%

Activo (transformador)

formação, educação, lição

Total - 4,5%

Passivo (natural)

natureza, virginal, terrena,
aérea, ritmo, frescura, cor,
sereno, paisagem

Total - 9,8%

Exterioridade (espectacularidade)

luxuoso, ativo, deslumbrante,
complexo, maravilhoso, valioso,
requinte, paixão

Total - 3,5%

Interioridade (lirismo)

musicalidade, emoção, poética,
plástica, artístico, bom gosto,
subtil, íntimo, espiritualidade,
imagem, intimidade, sonho

Total - 9,8%

Individual

(referências a percursores ou
criadores, à acção individual)

Total - 13,2%

Colectivo

(referências à criação como
fruto de uma acção colectiva)
equipa, altruísmo, conjugação,
fusão, raça, povo, português

Total - 11,2%

Verifica-se assim, que a despeito dos intuitos modernizantes, a categoria que, neste discurso, mais explicitamente se correlaciona com a concepção de dança, associa-a a características conservadoras. Em segundo lugar na lista, na categoria "Humano", a dança surge conotada a atributos de tipo popular, e seus valores de autenticidade e singeleza.

A proximidade, em 39 e 40 lugar, das categorias "Individual" e

"Colectivo", representam bem a ambivalência de um projecto que hesita em querer definir-se segundo um modelo anonimizante, em que a anulação da individualidade serve os propósitos colectivos, e um modelo em que as hierarquias e o esforço individual são valorizados. Podemos identificar nestes dois núcleos, uma reprodução, numa situação de pequeno grupo (a Companhia e seus colaboradores) de duas expressões típicas das sociedades de tipo totalitário: o ideal da unicidade (conformidade, anonimato) e o mito do chefe (liderança, individualização).

Ambas em 5º lugar, as categorias "Passividade" e "Interioridade", aproximam-se também quanto ao conteúdo. Acentuam toda uma concepção bucólica e lírica da dança, e somadas, constituiriam o seu traco característico mais forte, em oposição às categorias "Activo/(transformador)" e "Exterioridade", que denotam reduzida frequência. Nesse sentido, a "lição de bom gosto" a que se destinaria o "Verde Gaio", deverá funcionar essencialmente segundo uma pura e passiva demonstração da emocionalidade lírica do temperamento nacional, e só em pequena escala, segundo os preceitos de espectacularidade ostensiva e afirmativa.

A) - 2. - Características do discurso

Esta etapa da análise auxilia-nos a caracterizar a linguagem utilizada no discurso. Isto é, dá-nos uma imagem do como, transmissão dos conteúdos mistico-ideológicos discursivos, e permite-nos uma avaliação da sua congruência ou incongruência em relação àqueles.

A ocorrência de epítetos de tipo metafórico e de tipo redundante, verificou-se da seguinte forma¹:

-epítetos do tipo metafórico

incongruências semânticas - 54%

- explº: * "pátria aérea" (linha 9);
* "mãos bailarinas" (linha 100)

afastamento semântico entre sujeito e formas predicativas - 50%

- explº: * "a época traz agarrada a si..." (linha 45),
* "o Verde Gaio é uma pincelada a avivar essa cor..." (linha 197)

- epítetos do tipo redundante:

aliterações, anáforas e pleonasmos

- explº: * "...através dessa pátria ambulante dos Bailados Russos, povo errante de imagens..." (linha 27-28)
* "...pátria aérea, imponderável, fugidia, impossível de conquistar" (linha 9-10);
* "Grande e memorável revolução da sensibilidade, a proclamação dos Estados Unidos da Dança da Escultura e da Cór! Revolução internacional profunda, mas revolução nacional igualmente profunda, revolução não só artística mas política" (linha 17/18 e 19/20);
* "Revolve-se amorosamente o solo pátrio, tragam-se para a luz as sua velhas tradições, (tragam-se para a luz) os seus costumes, (tragam-se para a luz) as suas lendas, (tragam-se para a luz) as suas canções, (tragam-se para a luz) as suas danças ancestrais..." (linha 71/72 e 73);
* "O Verde Gaio é assim mais uma pincelada a avivar essa cór que ninguém apagará, (o Verde-Gaio será assim) mais uma fortaleza da nossa alma, (o Verde Gaio será assim) mais uma bandeira portuguesa a flutuar, altiva e serena..." (linha 196/7/8)

Total - 48%

1. Indicamos entre-parêntesis o número da linha do texto em que a expressão se situa.

Esta quantificação de frequências, significa, como dissemos, que em relação ao total de frases do discurso, ocorre, naquela percentagem, a presença de pelo menos uma das figuras de estilo consideradas.

Face aos índices de frequência verificados, podemos afirmar que uma das características fundamentais da presente enunciação, reside numa linguagem que, pela sua evocação poética, pretende criar um efeito de intensidade, e nesse sentido, procura induzir um certo nível de emocionalidade sobre o destinatário.

O recurso a este processo retórico corrobora os intuitos mistificadores que identificámos na análise de conteúdo, assim como o significado dos modalizadores de tipo lírico-bucólicos que acompanham as concepções sobre dança implícitas na enunciação.

A percentagem de epítetos do tipo metafórico (54% e 50%), aproximam o discurso da poesia simbolista, já que, segundo as investigações de J.Cohen (1976), naquele estilo poético, a frequência destes epítetos ronda os 46,3%.

Quanto aos epítetos do tipo redundante (48%), e segundo as investigações do mesmo autor, a sua percentagem de ocorrência situa o discurso entre a poesia clássica (40%) e romântica (54%).¹

Quanto aos tempos verbais, verificamos que o grupo composto pelo presente do indicativo, pretérito perfeito e futuro, compõem cerca de 70% da totalidade dos verbos empregues. Essa condição maioritária constitui um índice

1.Com a apresentação dos resultados de J.Cohen (1976), pretendemos proceder a uma comparação entre dados e não uma aferição, já que a nossa análise, por necessidade de adaptação ao seu objecto, não seguiu a totalidade os procedimentos propostos por aquele autor

de modalização que confere ao discurso características de indução emocional. A.Fossion e colab. (1978), designam este tipo de discurso de comentário. Este define-se como um discurso de acção, produzindo uma situação que, tendencialmente, induzirá um significativo envolvimento psicológico dos interlocutores.

Observamos assim dois níveis de intervenção discursiva: um conteúdo latente conservador e mistificador procura encontrar um carácter de intensidade ofensiva e de envolvimento emocional, através do recurso a determinados efeitos semânticos, e um certo tipo de modalizadores verbais.

B) A imagem do "Verde Gaio" para "consumo externo"

Analisámos este discurso, seguindo os procedimentos anteriores. Mas, a diferentes dimensões dos dois discursos, merecem desde já algumas considerações¹.

A redução do discurso verbal, para além das diferenças que serão identificadas em vários aspectos das características e conteúdo do discurso, sugerem que a mensagem a transmitir no exterior se pretendia menos racionalizada, menos assumidamente ideológica. Nesse sentido, a embaixada artística, promovia a sua acção psicossocial, didáctico-propagandística e auto-apologetica, enveredando por fórmulas mais diluídas, mais discretas.

Este facto sugere que seria o próprio espectáculo, e portanto, fundamentalmente a dimensão não-verbal (ou infra-racional) da mensagem, a ser valorizada como forma de comunicação subtil, subliminar, da "lição de bom gosto" nacional, de imagens miniaturizadas da Nação, enquanto símbolos de prestígio do Estado Novo.

B)- 2. - Análise de conteúdo

Síntese temática

Conteúdo latente (subtexto)

O "Verde Gaio" é comparado a uma pequena demonstração poética da paisagem e da raça portuguesa

O "Verde Gaio" é uma síntese desprezível da poesia imanente da nação

1. O discurso "interno" é bastante longo (cerca de duzentas linhas), enquanto que este se desenvolve em apenas vinte linhas.

É uma forma de dança particular, porque exprime o génio e o temperamento profundo dos lusitanos, original e imprevisível, a um tempo sonhador e interiormente insatisfeito.

A modéstia transmuta-se em grandeza quando a origem da nação se associa glória dos lusitanos. As danças portuguesas são uma representação do génio lusitano.

"Verde Gaio" é como as folhas das árvores que dançam ao vento, sem necessariamente se desprenderem da sua matriz original

O espírito português é de uma autenticidade natural. O "Verde Gaio" é um retrato da fidelidade aos princípios e tradições da Pátria.

Na origem da dança, está uma discreta expressão espiritual, uma dádiva ritual ao divino.

As danças do "Verde Gaio", são a um tempo demonstrações da Pátria e do Divino.

"Verde Gaio", como todas as denominações, fica aquém do alcance do empreendimento. A sua elevação decorre da sequência de imagens movediças que transmite, do clima e da paisagem, do lírico bucolismo nacional.

O "Verde Gaio reflecte as características nacionais mais elevadas

O "Verde Gaio", não é uma expressão do corpo nem da terra lusitana, mas do seu espírito

As danças do "Verde Gaio" são expressões do espírito e não da matéria.

Surtem entre esta enunciação e a antecedente, diferenças significativas. O "discurso para o exterior" não é personalizado (o anterior conjugava-se na 1ª pessoa), nem comporta quaisquer referências individuais. Sugere-se assim que se pretendia acentuar face ao exterior, a ideia do "Verde Gaio" como expressão de um colectivo.

O tom bucólico e lírico domina sobre o tom de ostensividade afirmativa, mais marcado no anterior discurso. No entanto, os conteúdos temáticos dos textos mantêm-se, no que diz respeito às suas ideias principais - a dança e a sua relação com o sagrado, o patriotismo e os traços caracteriais atribuídos ao modo de ser nacional.

À semelhança da anterior enunciação, também neste caso se identifica uma circularidade discursiva, na qual a sequência associativa aproxima as ideias inicial e final, constituindo esta ocorrência um reforço daqueles que deverão ser os principais tópicos ideológicos a reter pelo destinatário.

1

O "Verde Gaio" é um despretensioso hino à poética da nação.

5

O "Verde Gaio" é o símbolo de uma nação que está acima que é material e terreno.

2

A nação é símbolo e herança da gradiosidade lírico-visionária lusitana de que o "Verde Gaio" é uma expressão actual e fiel.

4

A poesia e o lirismo são sintomas da alma e do espírito com que Deus iluminou os portugueses.

3

A dança é uma arte intermediária do divino. O "Verde Gaio" é uma forma de ver colocada a nação entre o terrestre e o sagrado.

Os atributos conotativos associados ao conceito de dança, que apresentamos mais abaixo, dão conta de uma significativa deslocação dessas qualificações, e sua concentração em torno dos pólos "passivo" (34% no presente discurso e 9,8% no anterior) e "interior" (26% contra os 9,8% antecedentes).

Observa-se ainda um decréscimo das ocorrências nas categorias "alteração/mudança" (os 8,4% passam 0%), "conservação" (16,7% passam a 8%), "divino" (os anteriores 9% passam a 6%), "activo/transformador" (passa de 4,8% para 2%) e "exterioridade" (de 3,5% para 0%).

Reiterando a tendência anteriormente assinalada, acentuam-se os atributos "colectivos" (10%) da dança em desfavor dos que associam ao "individual" (0%).

Estas verificações indiciam uma necessidade de induzir uma atitude antecipativa em relação ao espectáculo e seus intuitos de auto-apologismo propagandístico, diversa, consoante a situação seja de aquém ou além fronteiras. Uma auto-imagem em ambos os casos mitificada e idealizada, surge, no confronto com o exterior, apaziguada das sua componente de espectacular ostentação nacionalista. Um prudente, e supostamente despretensioso enaltecimento do pendor lírico e da autenticidade nacionais, uma discreta necessidade de afirmar contornos próprios, parece revelar simultâneamente a denegação de um latente sentimento de fragilidade e uma relação amedrontada para com o exterior. O tom ofensivo ou de afirmação de um vanguardismo inovador, parece ser assim guardado, como uma ficção sobrecompensadora, para ser consumida apenas portas-a-dentro.

Mudança

-

Total - 0%

Conservação

lusitano, indiscutível

Total - 8%

Divino

alma, rito, religioso

Total - 6%

Humano

despretensioso, braço, cedada, corpo, mãos, paredes, antologia

Total - 14%

Activo (transformador)

génio

Total-2%

Passivo (natural)

paisagem, céu, mar, árvores, ramos, tronco, oferenda, ondular, sol, luar, terra, contemplativo, leve, claro, brisa

Total-34%

Exterioridade

Interioridade

-

poético, imponderável, sonhador,
imperceptível, espiritual,
imagem, sensibilidade, lírico,
romântico, movediço, trémulo

Total - 0%

Total - 26%

Individual

Colectivo

-

raça, povo, português

Total - 0%

Total - 10%

B) - 1. - Características do discurso

As características discursivas são, no presente caso, definidas por um marcado recurso a uma intensidade poética, conseguida à custa de uma acentuada utilização de figuras retóricas. Elas autorizam a transgressão do discurso linear, induzindo um forte efeito mistificador.

- epítetos do tipo metafórico

incongruências semânticas - 100%

explº: "mãos do vento" (linha 9); "corpo da terra lusitana" (linha 18)

afastamento semântico entre sujeito e formas predicativas - 96%

explº: "As folhas das arvores (...)dançam" (linha 8); "Os bailados portugueses "Verde Gaio" (...) são (...) românticas dedadas do luar" (linhas 13/15-17)

- epítetos do tipo redundante

aliterações, anáforas, pleonasmos

explº : "sonham com o mar olhando o céu, sonham com o céu olhando o mar" (linha 5/6); "Quando a dança nasceu (...), pouco mais era do que imperceptível ondular de braços, (pouco mais era) do que leve brisa espiritual" (linha 10/11/12); "Os bailados portugueses "Verde Gaio" (...) são acima de tudo, imagens movediças da sensibilidade de um povo essencialmente lírico, (são acima de tudo) pinceladas do sol, (são acima de tudo) românticas dedadas de luar" (linhas 13-17)

Total - 50%

A marcada acentuação poética que caracteriza a enunciação reforça a componente lírica do conteúdo discursivo relativamente ao texto anterior. Epítetos do tipo metafórico atravessam todas as frases (100% e 96%, enquanto que no caso anterior ocorriam apenas em 54% e 50% das frases). Esta frequência ultrapassa largamente a de 46,3% identificada por J.Cohen (1976) na poesia simbolista.

Quanto aos tempos verbais, estes situam-se quase na sua totalidade no presente e no pretérito. Esta condição maioritária atribui ao discurso um poder de evocação tensional, conferindo-lhe, apesar da tónica do conteúdo não ser essa, as características de um discurso de acção. Os modalizadores verbais denotam assim o empenhamento na indução antecipada de um envolvimento emocional activo sobre destinatário, introduzindo no tom na enunciação a componente ofensivo-afirmativa que no conteúdo textual se encontra apaziguada.

Observam-se nas duas enunciações e apesar das diferenças que se verificam sobretudo ao nível de uma oscilação de acentos tónicos dos respectivos conteúdos, várias semelhanças. O discurso do poder é veiculado, fundamen-

talmente através do poder do discurso. Isto é, é através dos recursos formais e linguísticos, de sequências associativas apoiadas na exploração dos efeitos emocionais da retórica, que se introduzem vários níveis de irracionalismo mistificador expressivos das dicotomias de índole maniqueísta que anteriormente identificámos como traços identitários do Estado Novo e sua ideologia.

O "Verde Gaio" apresenta-se como um reforço da auto-imagem nacional, como um pretexto para enaltecer características e valores da personalidade colectiva, irrealisticamente distorcidos, e exprimir crenças megalómanas sobre o destino nacional. A atitude apaziguadora adoptada no discurso que envolve confronto com o exterior trai, de alguma forma, a natureza de todo esse processo.

Curiosamente, se compararmos estes dados com os elementos relativos à opinião da crítica estrangeira verificamos que, de certa forma, esta acusa a recepção da mensagem de acordo com o que era pretendido. A crítica portuguesa, no caso da imprensa apologética, seguirá cegamente o tom mistificador, empolando-o. A imprensa de oposição tenderá a manifestar num idêntico tom categórico (quicá algo apriorístico), a sua rejeição.

Vimos como a linguagem poética autoriza a transgressão da lógica discursiva, e a emergência de mistificações, a mais evidente das quais parece ter sido a busca do fundamento ideológico do discurso através de um permanente apelo e referência ao sagrado. No mecanismo subjacente, podemos identificar o fenómeno que O.Reboul (1980) apelidou de procura de "legitimação de uma ideologia pelo sagrado".

Capítulo Terceiro - Análise das obras

Incluimos neste capítulo, a análise de todos os elementos que reunimos relativos às obras, através de um estudo vertical dos desasseis bailados que constituem o tronco principal do nosso "corpus".

Procedimento: O estudo dos argumentos, no caso dos bailados expressamente construídos em torno de uma narrativa, baseia-se no seu registo escrito, habitualmente apresentado nos programas dos espectáculos.¹

O estudo iconográfico baseia-se numa análise de todos os registos de imagem relativos aos bailados que reunimos (uma amostra composta de cerca de 180 imagens) relativas a fotografias dos bailados, e maquetas dos cenários e dos figurinos².

1. O conhecimento dos argumentos, não é, teoricamente, condição necessária para a percepção interpretativa das obras, pelo que a sua análise deveria em rigor, ser incluída no anterior capítulo, relativo ao estudo dos factores de contexto imediato.

A opção de integrar a análise dos argumentos neste capítulo, prende-se a uma melhor legibilidade das obras, a uma aproximação mais objectiva da sua forma de apresentação, que decorre da articulação entre narrativa textual e de aspectos iconográficos dessa sequência narrativa.

2. Apresentamos em Anexo, os argumentos dos bailados, e no presente Capítulo, reproduções de alguns dos dados iconográficos que considerámos relevantes para a nossa exposição analítica sobre as obras.

Este estudo apoiou-se ainda, pontualmente, nos registos filmados existentes. Os registos musicais que encontramos auxiliaram também à identificação das características das coreografias, da acção narrativa e sua atmosfera.

A análise das obras (conteúdo e forma), assentou portanto, numa articulação da informação dos dados textuais (argumentos) e dos dados iconográficos. Foi por isso necessário, como já referimos, recorrer a técnicas de análise diferenciadas, adaptadas à especificidade dos objectos em estudo. Sublinhamos, no entanto, a importância que a integração analítico-interpretativa destes dados, de diferente natureza, adquire no presente estudo. É que, se a coreografia comporta uma narrativa, o argumento escrito de um bailado, tal como um guião de cinema, existe para ser transposto num outro código. Esse facto, assinala J.Viswanathan (1982), impõe determinados limites à linguagem verbal utilizada. Como observou G.Bateson (1971), os códigos de índole icónica - e tal é o caso da dança - funcionam de acordo com uma "gramática" própria, que funciona num registo analógico, não possui modalizadores verbais nem "negativa simples".

Assim, o objectivo da análise dos dados textuais (argumentos), consistiu em auxiliar a uma reconstrução da sequência das narrativas coreográficas que incluísse as dimensões motora, corporal e cenográfica, que os elementos fotográficos, as reproduções das maquetas dos cenários e dos figurinos proporcionavam.

Em seguida, aplicaremos sobre as narrativas coreográficas assim reconstruídas, o modelo funcional e actancial proposto por A.Greimas (1966). Este procedimento, facilitou a identificação das forças temáticas dominantes, assim como a obtenção de uma perspectiva normalizada da sua estrutura e con-

teúdo.

Se os conteúdos míticos dominantes veiculados através do reportório do "Verde-Gaio", se traduzem nas principais forças temáticas dos argumentos (modelos existenciais, morais e ideológicos subjacentes), serão eventualmente os instrumentos específicos da dança, através dos quais essas forças temáticas são comunicadas (os recursos estético-artísticos, e corporais, percebidos através dos códigos visual, cinestésico, e auditivo), que determinam a percepção das obras.

Estes factores poderão contradizer, reiterar ou acrescentar-se à mensagem temática do argumento. Trazem para o campo da análise uma outra dimensão das tensões dinâmicas que constituem a complexidade e a riqueza psicológica da comunicação estético-artística em dança, assim com os processos através dos quais se transmite (in)voluntariamente, todo um cenário de representações psico-culturais. Constituem assim, canais de comunicação de mensagens com todo um outro alcance.

Uma parte significativa da mensagem comunicada será transmitida, como quisemos demonstrar na Parte I (Capítulo Primeiro) deste trabalho, em grande medida, através dos processos infra-rationais envolvidos na comunicação artística e corporal, que caracteriza a dança teatral.

Procurámos a expressão desses vestígios de índole simbólica, nas projeções temporais, no tratamento do espaço cenográfico das obras, e nos modelos corporais, motores e comportamentais que definem ou caracterizam as personagens (actores) ou actantes¹.

1.A.Fossion e colab.(1978, pg.10), estabelecem a distinção entre actor - "personnage tel qu'il apparait à la surface du récit" - e actante - "classe d'acteurs définie par son rôle dans l'intrigue. L'actant est une unité de la grammaire narrative".

A identificação deste tipo de conexões foi feita fundamentalmente através da análise iconográfica. Organizámos o estudo do espaço cenográfico, a partir dos trabalhos sobre arte e percepção visual de R.Arnhem (1980, 1982), e a partir de investigações sobre desenhos projectivos, do âmbito da psicologia clínica, levados a cabo por E.Hammer (1981). O estudo sobre simbologia organizado por J.Chevalier e colab.(1974), foi ainda outro ponto de apoio importante para a análise iconográfica da cenografia.

Para o estudo dos modelos corporais, motores e comportamentais (em articulação com as variáveis do espaço cénico), organizámos uma síntese de parâmetros, inspirada nas propostas teórico-metodológicas de Spiegel e Machotka (1974), sobre as mensagens corporais em dança, de Lapierre e Aucouturier (1975), sobre a simbólica do movimento, de J.Greimas e colab. (1979), sobre a semiótica gestual, de J.Maisonneuve (1981) sobre modelos do corpo e psicologia da estética, de J.Hanna (1988b) e S.Rubidge (1989), sobre os estereótipos sexuais em dança, de M.Descamps (1989), sobre a psicologia da comunicação corporal, em particular, as suas investigações sobre as significações psicológicas e simbólicas do espaço e da direcção do olhar.

1. - O Muro do Derrete (1940)

(F.Graça/F.de Freitas)

Âmbito temático - Um encontro amoroso bem sucedido, ocorre no ambiente rural de uma aldeia saloia.

Por ocasião da feira das Mercês, Maria insinua-se perante Manel, um rapaz tímido. Utilizando uma estratégia "não só feminina, saloia também" consegue seduzi-lo.

A cena decorre no adro da capela, e inspira-se num antigo costume saloio: as raparigas casadoiras, sentadas no "Muro do Derrete", aguardam "em pitoresca competição amorosa", que os rapazes tomem a iniciativa de se aproximar delas.

O argumento, sublinha a "ascendência moura" dos saloios, e o facto de a sua fixação nos arredores de Lisboa se ter devido à benevolência de D.Afonso Henriques, aquando da conquista da cidade. Esses factos são postos em relação com o complexo psicológico dos saloios, "cuja faceta mais nitida é aquela desconfiada timidez que o escol do nosso povo classificou de 'esperteza saloia'".

No conteúdo temático da narrativa, parece assim insinuar-se uma demarcação étnica, baseada numa dissimulada afirmação de diferenças relativas à origem rática. Essa suposição autoriza o autor do argumento, protagonizando o ponto de vista do "nosso povo", a proceder a esta "intenção suavemente caricatural" sobre os costumes saloios, na qual é reconhecível uma atitude de paternalística e inconfessada superioridade étnica, face à ascendência ancestral daquele grupo popular.

Assim, inversão do estereotipo sexual, protagonizada na atitude activa e insinuante de Maria, é indirectamente associada a um atavismo "infiel". O

comportamento em questão, é alvo de uma subreptícia condenação, que simultaneamente se dilui no carácter festivo-religioso da situação retratada.

Este ligeiro apontamento etnocêntrico, e de um racismo que se dissimula em referências à assimilação psico-cultural do saloio(/mouro), está implícito mas desvanecido no tom jocoso e folclorista dado à narrativa.

E decorrendo os acontecimentos no adro da capela, evoca-se simbólicamente a condescendência da Igreja para com uma conduta não muito "católica", relacionando-se essa condescendência à consumação de uma assimilação cultural e étnica, de um passado ancestral.

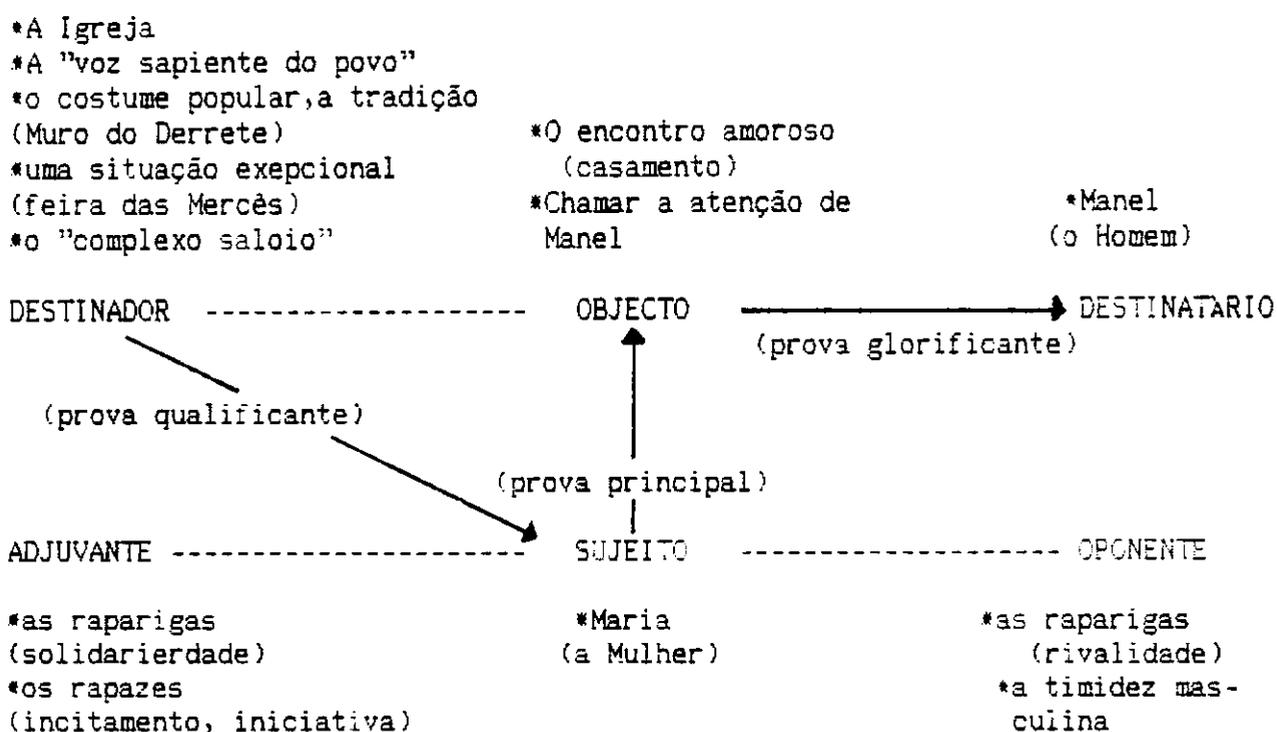
A acentuação do carácter folclórico e inequivocamente nacional da acção é ainda legível na sua ligação à feira das Mercês, um acontecimento tradicional; por outro lado, foi a "voz do sábio povo" que incitou Maria à acção sedutora, ao "segredar-lhe o Adágio português do séc XVI" onde se diz que se "não vai a água ao moinho, que vá o moinho à água".

Reduzindo o eixo principal da acção ao modelo funcional proposto por J.Greimas (1966), identificamos as características das três provas que marcam a transição entre uma situação inicial (separação entre o elemento feminino e o masculino) e a situação final (união dos pares):

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
As raparigas casadoiras juntam-se no adro da capela em competição amorosa	Chegam os rapazes. O baile. Maria foi esquecida e observa.	Chega, tímidamente Manel. Escutando a "voz do povo, feminina e saloia", Maria insinua-se. Encorajado, Manel oferece um ramo a Maria.	Conduzido por Manel, o par dança sob o olhar dos outros.	Nasce o amor
(separação)	(<u>apreensão</u>)	(<u>iniciativa feminina</u>)	(<u>normalização dos papeis</u>)	(união)

No decorrer da acção coreográfica, uma situação inicial, caracterizada por um desequilíbrio marcado por uma necessidade, desejo, ou falta de algo, (separação dos complementares "masculino" e "feminino") transforma-se pela mediação das situações de prova, numa situação final, em que se realiza o desejo, através da concretização do encontro amoroso (união dos complementares). Mas para que tal sucedesse, foi necessário que após a iniciativa feminina, as atitudes psicosexuais se normalizassem, isto é, que a personagem masculina assumisse, de acordo a sua tradicional função bio-psico-cultural, o papel activo.

O modelo actancial de J.Greimas (1966) permite uma visualização das relações de força entre os agentes da narrativa, onde se representa ainda a unidade deste modelo, com o modelo funcional¹.



1. Como sublinham A.Fossion e colab. (1978), o modelo funcional e o modelo actancial estão em correlação recíproca, uma vez que as relações entre os actantes são definidas pelas suas funções.

Se acção coreográfica tem, como força temática principal, o encontro amoroso, um amor sexualizado, revelaram-se, a um outro nível de análise, preconceções moralizadoras, respeitantes aos estereótipos comportamentais femininos e masculinos. Mas a análise de outros indicadores textuais e iconográficos precisam ou completam o carácter do argumento, também relativamente às forças temáticas secundárias que entrevimos.

Projecções temporais

Se tudo na narrativa coreográfica indica a sua localização num tempo presente, certas referências no argumento denotam a intervenção da força de acontecimentos do passado (D.Afonso Henriques, a formação da nacionalidade, a origem moura dos saloios) e da tradição popular (o "Muro do Derrete" e a Feira das Merçês, o "Adágio do sec.XVI", enquanto representantes de costumes ancestrais).

Nesse sentido, este tempo presente retratado é um presente imbuído da dinâmica e de uma nostalgia passadista, assumindo por isso a dimensão de um presente-passado.

A análise iconográfica revela, em todos os momentos da coreografia, um tipo de iluminação cénica que reforça inequivocamente as características diurnas da situação. As conotações simbólicas do tempo diurno, associam-se, segundo J.Chevalier e colab. (1974) à exteriorização, à energia, ao calor e ao crescimento de todas as coisas. A atmosfera deste recurso cénico, acentua assim as características da acção, nas suas dimensões associadas à alegria juvenil e ao desenvolvimento prolífero subjacente ao encontro amoroso.

Apenas a cena final, em que Manel e Maria, finalmente sós, parecem

partir na direcção de um futuro auspicioso, é evocadora de um tempo nocturno, que traz consigo o presságio de uma nova aurora (fig. 25). Essa atmosfera corrobora a dimensão de intimidade e recolhimento que envolve encontro amoroso.

Verifica-se assim neste bailado, uma sugestão da sucessão do ciclo diurno, onde podemos reconhecer, de acordo com J.Chevalier e colab.(1974) uma representação simbólica do ciclo da vida. Nessa sugestão de continuidade, poderíamos ainda identificar uma ligação com toda uma mítica da função familiar.

O espaço cénico

O espaço representado é sempre um espaço exterior.

O argumento localiza-o no adro da capela, desenrolando-se a acção coreográfica dentro da sua cerca, o que de alguma forma indicia o sancionamento e protecção da Igreja, não só do costume popular, como também do amor nascente entre Maria e Manel. Esse carácter protector também decorre do facto, assinalam Lapierre e Aucouturier (1975), de todo o espaço fechado, circundado, possuir potencialmente, uma conotação psicológica e simbólica securizante.

Uma árvore trifurcada em ramos de onde despontam três flores está colocada à direita da cena, lugar que, segundo M.Descamps (1989) se liga simbólicamente ao futuro, e segundo E.Hammer (1981) à estabilidade e controlo dos impulsos (fig. 24). A árvore tema simbólico riquíssimo, associa-se, para J.Chevalier (1974) ao ciclo da vida, ao crescimento e à promessa de uma possibilidade de uma renovação perpétua. Liga-se ainda a uma verticalidade interior e à comunicação cósmica entre a instância celeste e terrena. As flores, por sua vez, representam simbólicamente o amor e a harmonia de uma natureza primordial, a juventude e a perfeição espiritual.

No final do bailado (fig. 25), a presença no espaço cénico de um quadro que, com a sua legenda, ostenta inequivocamente o encontro do amor, determina, pela sua posição central¹, o significado de toda a situação. Esta tão sublinhada explicitação, assim como a representação animista de uma lua que olha, num embevecimento sorridente, os apaixonados que recolhem na noite, imbui a a atmosfera cénica de todo um carácter regressivo.

Repete-se também aqui, a representação de três flores sobre um extenso fundo trifoliado, a sublinhar uma vez mais, o carácter puro e natural do amor nascente. Esta insistência na triplicidade, símbolo universalmente fundamental, evoca, entre outros significados, o triângulo familiar (numa acepção psicanalítica), e segundo a simbologia cristã, o dogma da Santíssima Trindade. Nesse sentido, podemos identificar nestas representações prolongamentos da temática subjacente à narrativa: família prolífica constituída sob os auspícios divinos.

Os indícios do espaço cénico, parecem então acentuar o sancionamento divino do amor, e deslocar o seu carácter sexualizado, para a projecção de uma imagem de amor casto. É sugerida ainda a sua concretização de acordo com o receituário cristão da família modesta, sã e prolífera - imagem que corresponde, afinal, ao modelo de família idealizado pelo Estado Novo.

Modelos corporais, motores e do comportamento

Argumento e imagem revelam nas suas forças temáticas latentes, uma representação do estereótipo bio-psico-cultural do acasalamento. A análise da

1.R.Arnheim (1988), acentua o valor da localização central, numa longa teorização sobre importância do centro de uma imagem, tanto do ponto de vista da psicologia da percepção como da expressão simbólica de significados.

sequência fotográfica mostra como a marcação coreográfica segue o itinerário "aproximação/côrte /união (dança)/encontro amoroso". As atitudes corporais das personagens e a organização do seu espaço proxêmico reiteram essa asserção.

Por exemplo, na situação inicial (fig.24), as raparigas aguardam, no lado esquerdo da cena, numa atitude corporal de passividade expectante e de timidez insinuante, a aproximação activa de pose provocadora dos rapazes, que entram em cena vindos da direita. R.Arheim (1980) sublinha como a deslocação motora direita-esquerda no espaço cénico cria a impressão de "vencer uma resistência"¹. A sugestão assim criada reforça a intenção temática na sua relação com o ritual de côrte.

A inversão de papéis (é Maria quem provoca Manel) é assim um acontecimento pontual, cujo objectivo é o da estimulação e, finalmente, do reconhecimento do papel masculino activo.

As características do guarda-roupa de inspiração marcadamente regional e folclórica reforçam, de acordo com a cenografia, a tendência para uma representação naturalística do real.

A diferenciação sexual das roupagens é bem evidente, embora o guarda-roupa feminino seja mais pesado do que o masculino, favorecendo menos a liberdade de movimentos, e a visão das linhas do corpo. O traje masculino, apresenta na sua estilização regional, um nível de depuração mais acentuado. Nesta facilitação do movimento masculino, identificamos um prolongamento dos estereótipos subjacentes aos valores temáticos.

Mas outra indicação importante que nos fornece o guarda-roupa é a de

1.0 autor relaciona este efeito, com o facto de a percepção estar fisiológica e culturalmente, condicionada a organizar-se espontaneamente no sentido esquerda-direita

que, para além da diferenciação sexual, não se observa qualquer individualização das personagens. Isto é, eles apresentam-se segundo um modelo uniformizante.

De assinalar também, que tanto homens como mulheres surjam sempre com a cabeça coberta, com lenços e barretes regionais.

Embora a juventude das personagens, se depreenda do conteúdo da narrativa, a ideia de juventude associa-se mais ao facto de ela se ligar à capacidade motora e à própria possibilidade de dançar do que a uma explicitação obtida através de indícios do guarda-roupa.

O movimento caracteriza-se por muitas sugestões folclóricas, estilizadas através da técnica e de apontamentos estilísticos da dança clássica.

De alguma forma, a marcação coreográfica é sugestiva da imagem do "saloio" descrito no argumento como um ser "de olhos negros, pele morena e de membros desajeitados".

A música orquestral de F.de Freitas, dentro da sua sonoridade de tipo néo-clássico, apresenta, em sugestões rítmico-melódicas, reminiscências folclóricas. Feita para o bailado, funciona em total sincronia com o movimento e com as características da acção narrativa, reiterando as características dominantes dos recursos plásticos e temática do bailado¹.

1. Estas últimas observações, acerca do movimento e da música, apoiaram-se no visionamento de um exerto do bailado, apresentado no "Jornal Português" nº36, de 1943 (Arquivos da Cinemateca)

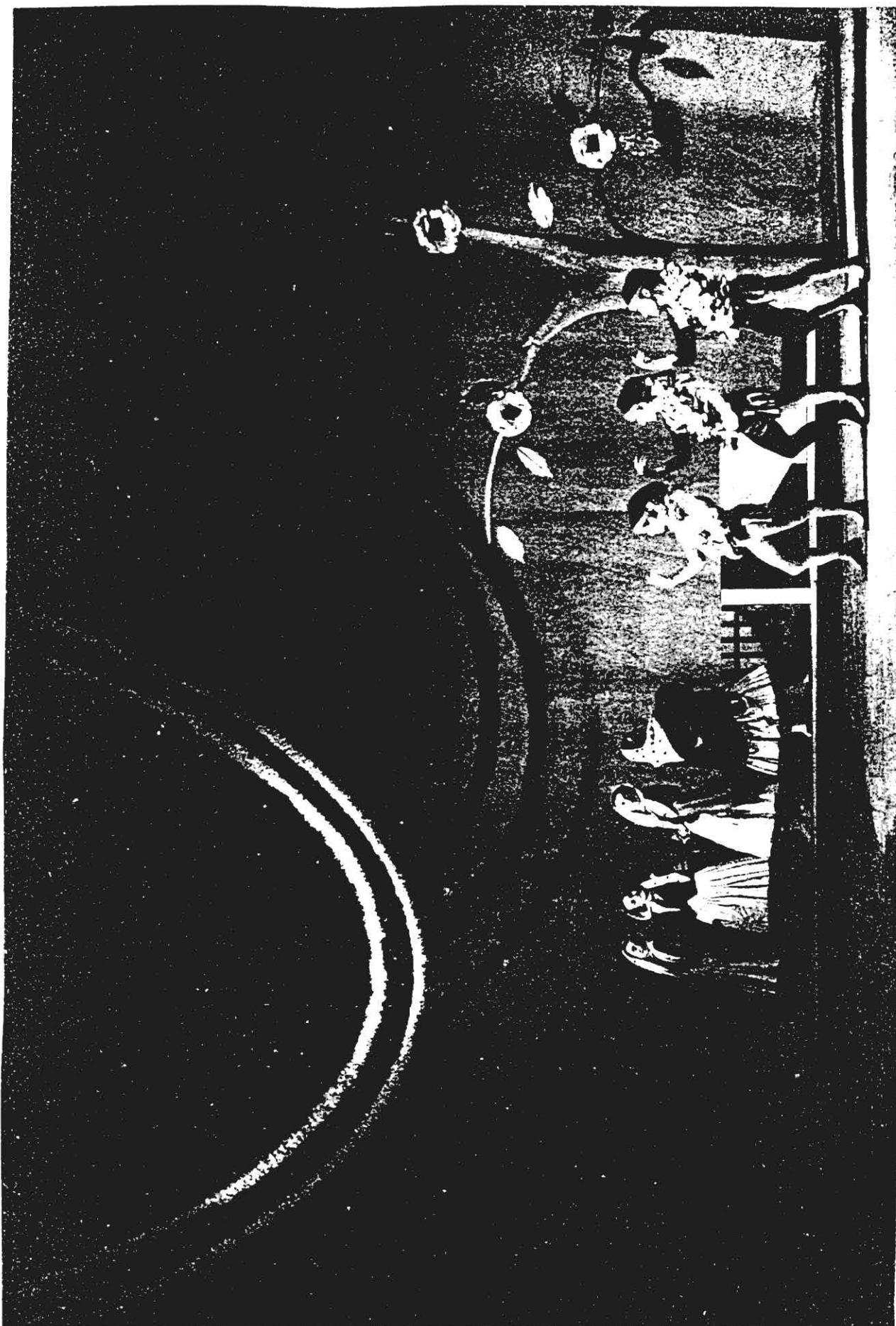


Fig.24 - "O muro do derrête" (1940)

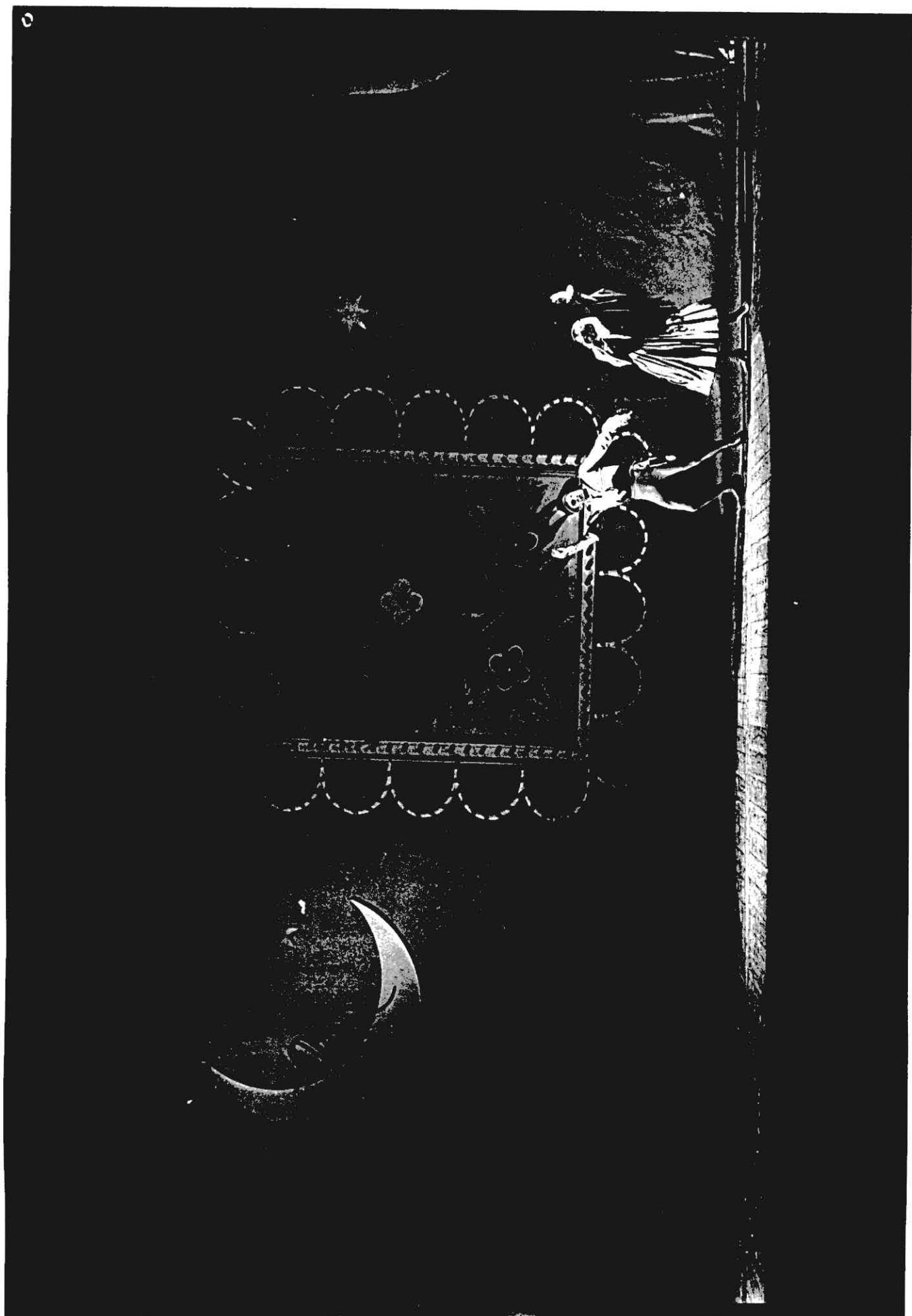


Fig.25 - "O Muro do Derrête" (col.Fototeca D.G.C.S)

2. - A Lenda das Amendoeiras (1940) (F.Graça/C.de Vasconcelos)

Ambito temático- A história de um amor ameaçado, mas finalmente bem sucedido, decorre na corte de um reino árabe do Algarve.

O Rei Mouro regressa de uma guerra num país nórdico, trazendo consigo uma princesa "arrancada por amor às neves da Escandinávia". A princesa sente-se infeliz por ter saudades da neve. Para recuperar a sua alegria, o Rei manda "cobrir de amendoeiras a terra morena do Algarve"

O argumento recria uma lenda popular, que é de alguma forma evocadora dos os antecedentes históricos de Portugal. Será eventualmente a força dessa evocação, a razão que leva agora a atribuir aos mouros uma imagem favorável¹.

Essa imagem idealiza-se nos atributos da realeza (no argumento descreve-se o rei como um homem belo, um guerreiro vitorioso), qualidades essas capazes de despertar paixões incontroláveis nas mulheres de outros lugares (a princesa é apresentada como uma mulher linda, "arrancada por amor às neves da Escandinávia").

A acentuação da beleza dos protagonistas desencadeia um efeito psicossocial conhecido, que assenta no facto de as qualidades físicas criarem expectativas de estereótipo favorável a respeito das qualidades morais como o comprovam num estudo, J.Maisonneuve e colab.(1981).

De acordo com J.Chevalier e colab. (1974), a personagem "rei", simboliza uma projecção do Eu superior, um ideal a realizar.

Enquanto valor ético e psicológico, arquétipo da Consciência e da

1.Não deixa de ser referida a diferença religiosa, embora os mouros sejam apresentados como "não-cristãos", e não como "infiels". Esta inferência sobre a questão religiosa é induzida através da referência à presença de astrólogos na corte.

capacidade de auto-controlo, o "rei" representa a perfeição humana mobilizando todas as energias espirituais para se concretizar. A "princesa", por seu turno, como assinalam aqueles autores, representa uma idealização da Mulher, no sentido da amor, da beleza, da luminosidade e da juventude. Exprime também todas as virtudes de um estatuto de realeza, em vias de ser atingido, em "estado adolescente".

Portadores de todas estas qualidades simbólicas, os protagonistas viabilizam um amor pleno, durável e prolífero, que vence todas as barreiras, e que constitui, em última análise, um garante da estabilidade e continuidade do reino.

Reduzindo a narrativa coreográfica ao modelo funcional, encontramos:

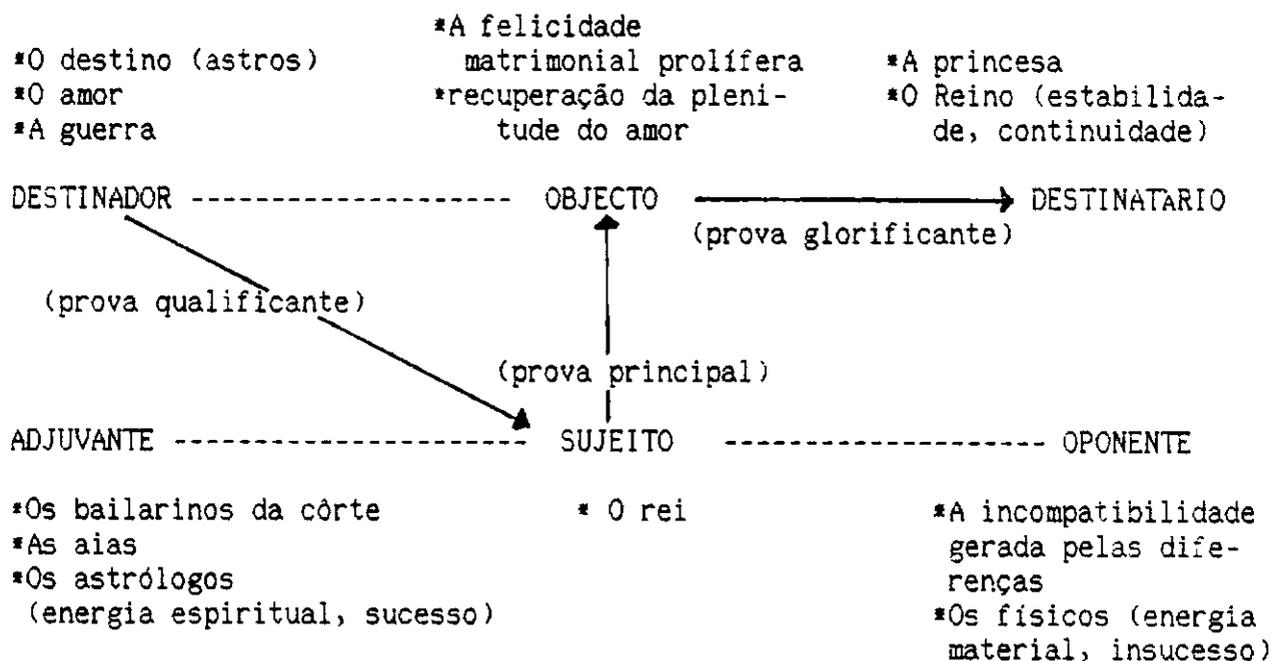
SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
O rei regressa da guerra trazendo consigo a princesa; a alegria das mas o amor não anula a saudade	O rei tenta por todos os meios recuperar a alegria da princesa, recorrendo aos ajudantes	Consultados os astrólogos, os astros respondem: "o mal da princesa é o mal da saudade, a nostalgia da neve"	O rei manda cobrar o Algarve de amendoeiras	A princesa de novo sorri
(amor ameaçado)	(acção material)	(acção espiritual)	(execução)	(amor reconquistado)

As qualidades do Rei, assim como a força do amor entre dois seres excepcionais, verificam-se uma vez mais nas provas a que o primeiro se submete, apoiado nos adjuvantes, para a transformação de uma situação inicial (em que a falta de algo - a nostalgia da neve - gera o desequilíbrio relativamente a um

estado anterior de harmonia)¹, num estado de estabilidade feliz e promissora, que se desenha na situação final.

A prova principal, ao envolver uma mediação astral, faz apelo à participação de uma instância cósmica, regente do Destino, acentuando-se assim o valor da força espiritual dos protagonistas. Assim, se as tentativas dos Físicos (acção material) foram vãs, só os Astrólogos (acção espiritual) se revelaram adequados para a identificação do mal da princesa.

O modelo actancial fornece outra perspectiva da dinâmica narrativa:



Se a força temática principal do argumento é a obtenção de uma felicidade matrimonial estável e prolifera, são discerníveis, através da análise de outros indicadores, outro tipo de conexões.

1. A saudade da neve, poderia ainda ser interpretada como uma nostalgia da virgindade perdida. Então, as provas que marcam a transformação narrativa, simbolizariam um rito de passagem, a transição do "estado de adolescente" da princesa, para o estado de mulher adulta, mulher-mãe, capaz de garantir a continuidade da dinastia regente. As amendoeirais, segundo J. Chevalier (1974), são representantes simbólicos do renascimento primaveril e da fecundidade.

Projeções temporais

A narrativa desenrola-se na Idade Média, sendo essa indicação transmitida pela referência à ocupação árabe do Algarve, e através das características do guarda-roupa e da cenografia. O aposento da princesa, por exemplo, sugere simultaneamente, o interior de um palácio ou de uma tenda árabe (fig. 26).

A identificação da época, assim como a menção explícita ao território nacional, transportam-nos para o tempo da formação da nacionalidade, evocando assim uma das principais representações míticas da História de Portugal.

Outra referência temporal é a sugestão do ciclo das estações. A acção culmina com o despontar da Primavera, simbolizando o renascimento da natureza, a alegria da princesa, e o anúncio de um novo ciclo para a relação amorosa, e por conseguinte, para o Reino.

Relativamente ao ciclo do dia, argumento e iconografia, sugerem a ambiência de um tempo diurno: reclinada sobre o leito, a princesa, sempre rodeada pelos adjuvantes, é iluminada do exterior pela luz do dia que atravessa a grande janela ogival, aberta sobre a paisagem.

O espaço cénico

A principal característica do espaço é a sua interioridade. Esta dimensão, assim como a obscuridade ambiente dos aposentos (quebrada pelo foco de luz diurna), corroboram o estado psicológico da princesa. Essa obscuridade, cortada pela luz que entra em cena através da janela ogival, sugere através do contraste com a luminosidade de um espaço exterior sempre presente, promessa ou expectativa de um fim para o desalento.

Por outro lado, a luz da janela, ao entrar pelo lado esquerdo da cena, produz um efeito de representação da nostalgia. O lado esquerdo de uma imagem, aponta M.Descamps (1989), simboliza as forças do passado, e, segundo E.Hammer (1981), os impulsos que lhe estão associados. Por outro lado, o olhar da princesa, dirige-se durante todo o bailado (à exceção da cena final, fig.27) para o canto superior esquerdo da cena (fig.26), que, segundo um estudo apresentado por M.Descamps (1989) é característico de um estado psicológico de fuga ou idealização, no sentido de um passado longínquo.

O espaço livre à esquerda, dará lugar ao despontar de quatro amendoeiras, árvore que, como refere J.Chevalier e colab.(1974), possui uma antiga significação mítica, que se associa a um renascimento ainda em estado de fragilidade (época primaveril), e à fecundidade.

Reconhecemos assim, através da análise de alguns indicadores perceptivo-simbólicos, como o espaço cénico, possui uma narrativa própria, dentro, ou para além da narrativa que se relata.

Modelos corporais, motores e do comportamento

Os protagonistas representam a força do amor juvenil, indutor da expectativa auspiciosa de uma união fecunda e duradoira. Mas a análise da iconografia fornece-nos outras indicações.

As vestes que usam as aias e as outras mulheres mouras sugerem as linhas do corpo, o que, ligado à postura corporal sedutora que assumem, as distingue claramente do protótipo regional e austero, imagem da mulher nacio-

nal que nos apresenta o "Verde Gaio". Constituirá este facto mais uma preconceção, fruto de um olhar etnocêntrico, subrepticiamente condenador de tudo quanto seja reflexo (real ou fantasiado) de um estatuto não-cristão.

Entretanto, a análise da sequência fotográfica revela que, à excepção dos protagonistas, não é observável qualquer interacção coreográfica entre homens e mulheres, ocorrência que poderá corresponder a uma preocupação em retratar a tradicional segregação sexual da cultura árabe.

A diferenciação sexual e das personagens, é nitidamente marcada pelo guarda-roupa. Um denominador comum para todos os casos: a cabeça é um lugar do corpo que aparece sempre coberto.

A estereotipia comportamental é bem patente, tanto do ponto de vista proxémico como coreográfico ou narrativo.

As mulheres, ao invés dos homens, apresentam-se numa atitude passiva, protagonizando raramente a acção, quais prolongamentos da imagem do "rei-guerreiro" e da "princesa lânguida e nostálgica". Reproduz-se uma representação simbólica, em que se associa o masculino ao vertical e o feminino ao horizontal, que corresponde, assinalam Lapierre e Aucouturier (1975), ao princípio activo e ao princípio passivo. Assim, todo o movimento masculino é verticalizado, e o feminino surge, maioritariamente, horizontalizado. Os homens, interferem na transformação narrativa (o rei, os físicos, os astrólogos); as mulheres surgem quase sempre sentadas ou semi-deitadas, numa atitude expectante ou vigilante (a princesa, as aias, as mouras), e a sua intervenção na acção decorre meramente da verificação da sua existência (presença física).



Fig.26 - "Lenda das Amendoeiras" (col. da Fototeca da D.G.C.S)

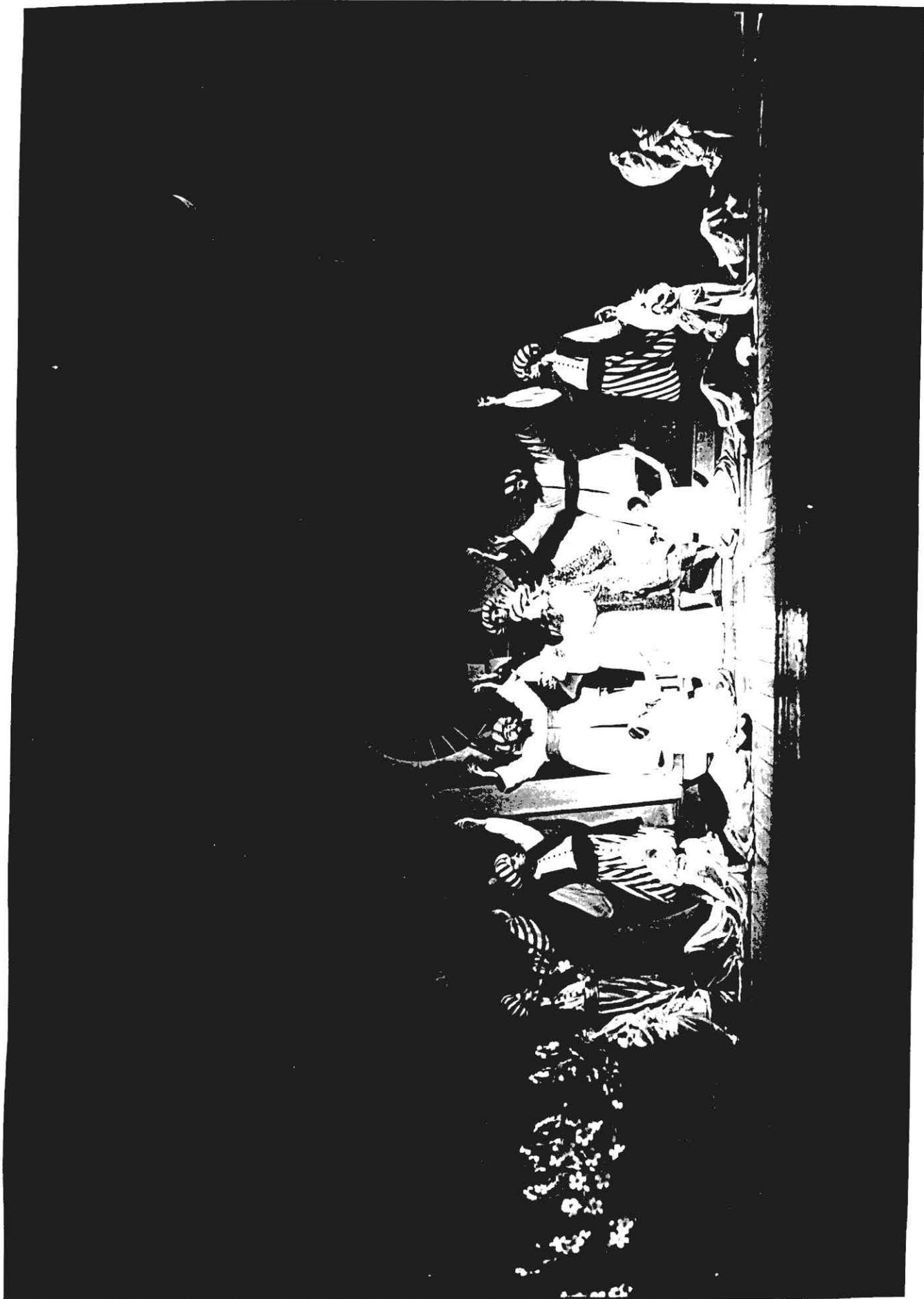


Fig.27 - "Lenda das Amendoeiras" (col. da Fototeca da D.G.C.S.)

3. - Ribatejo (1940)

(F.Graça/F.de Freitas)

Ambito temático - Alegoria sobre o domínio da terra (elemento feminino) pelo homem (elemento masculino), associada ao regionalismo ribatejano.

Este bailadado é acima de tudo, uma ode às gentes do Ribatejo, um ritual à posse da terra, e ao encontro fértil entre o elemento masculino e o elemento feminino.

O elemento masculino é personificado pelo homem (ribatejano) "de alma atrevida e ardente" e "possuidor violento... que acomete à distância" o elemento feminino; este é personificado pela "paisagem dilatada do Ribatejo, no seu horizonte monótono e linear" e pela atitude de "entrega passiva das lezírias interminas da borda-de-água".

O amor, símbolo da união dos opostos, é, como afirma J.Chevalier e colab.(1974) a pulsão fundamental do ser, a libido, que impulsiona toda a existência a realizar-se na acção. Mas a metáfora fundamental deste bailado é a da posse. Assim, a complementaridade recíproca que caracteriza o amor, enquanto força de integração de forças diferentes (mas equivalentes) e de assimilação de antagonismos numa mesma unidade é convertida, no caso presente, numa hierarquização, na qual se atribui ao elemento masculino todo o protagonismo da energia da acção criadora.

A alegoria do acto da fecundação estabelece-se através da união de opostos, sugerida no "eterno diálogo pleno do contrastes" de que resulta o

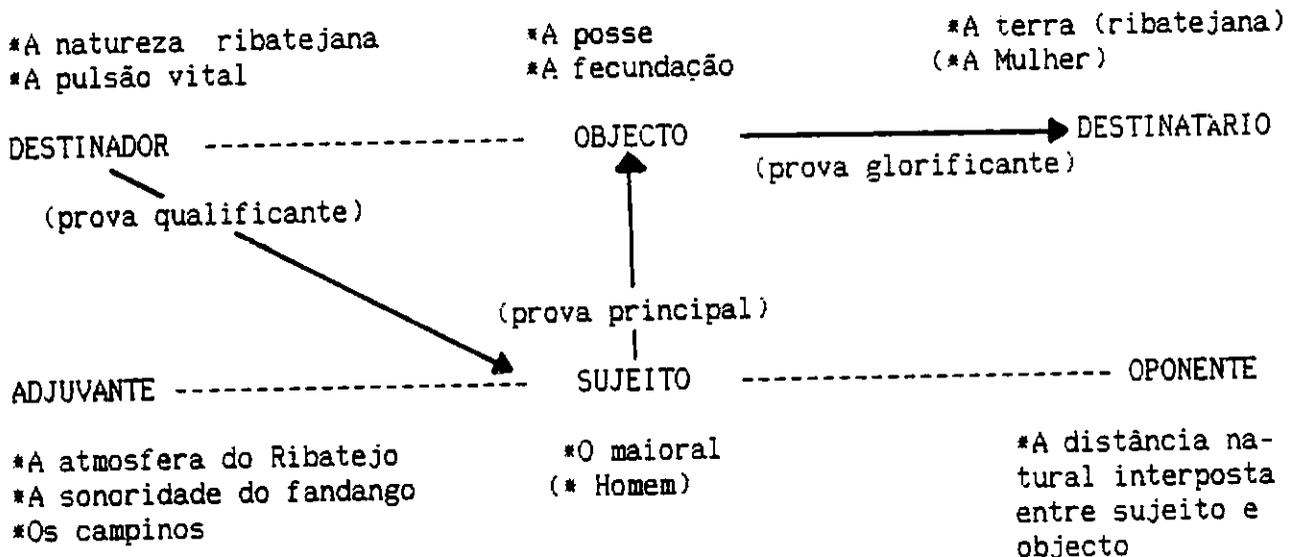
"enlaço voluptuoso e sensual" entre o Homem e a Terra. Esta última, representa arquetipicamente o feminino e os seus atributos de receptividade, submissão, função maternal e fecundidade regeneradora.

Como fundo sonoro do bailado, é referida a "sugestão discreta do tinir das esporas de latão, do bater das ferraduras e, talvez, do pulsar dos corações, uma lembrança de fandango, crescendo, vibrando até á vitória final do homem - na terra e no amor". Como num prolongamento da explicitação do tema coreográfico surge a referência à sonoridade de um fandango. T.Ribas (1982a) sublinha como nesta "dança de briga" existe a reminiscência de uma arcaica dança erótica, de uma dança de sedução, comparável ainda, em certas versões, a um rito nupcial.

A redução da acção coreográfica ao eixo funcional torna evidente, através da sequência que assiste à transformação da situação, toda esta metaforização do acto sexual:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
O contraste sedutor entre campinos "o homem arden tem a distância" e a "terra/mulher", objecto do desejo.	O maioral e os "aquele que os separa do"	"Nasce um ambiente estranho, de volúpia e sensualidade"	Da "posse violenta" um crescendo conduz à "vitória final do homem - na terra e no amor"	Satisfação do desejo. (anulação temporária da necessidade)
(desejo)	(<u>aproximação</u>)	(<u>erotismo</u>)	(<u>posse</u>)	(satisfação)

Por seu turno, a redução ao eixo actancial oferece uma perspectiva correlacionada das relações de força que definem a acção:



Projecções temporais

Se a temática retratada pode ser considerada intemporal, o guarda-roupa constitui um indicador que nos permite situar a ação num presente-conservador, isto é, num presente onde se exalta o que se pretende definir como características tradicionais, permanentes, de uma região e das suas gentes.

O sol, representação importante pela sua localização na zona centro-direita do cenário, inunda a cena de uma ambiência inequivocamente diurna, reforçando a dimensão activa e energética da narrativa coreográfica. O desequilíbrio da localização do sol, cria em termos perceptivos uma tensão dinâmica¹, que sugere a sua deslocação para a direita superior (fig. 29). De acordo com a simbólica do espaço, dos estudos de R.Arnhem (1980), E.Hammer (1981) e M. Descamps (1989), o sentido desse percurso tende a ser perceptivamente inter-

1. Segundo as investigações gestaltistas de R.Arnhem (1980), o desequilíbrio e a tensão dinâmica que advém deste tipo de localização, decorre da posição instável, em termos da percepção visual, que adquire um objecto que se afasta ambigualmente do centro perceptivo de uma imagem, não existindo outra representação perceptiva que estabeleça uma compensação equilibradora.

pretado como progressivo, e o seu destino, simbolicamente associado à ideia do futuro.

Assim, representação de um presente conservador parece projectar-se numa dinâmica progressiva luminosa e optimisticamente direccionada no sentido do futuro. Curiosamente, esta imagem constituiria por si, uma alegoria sobre a mítica do Estado Novo.

O espaço cénico

De acordo com a temática e com as projecções temporais, o espaço cénico caracteriza-se pela sua exterioridade e pela sugestão de uma atmosfera campestre e rural.

O espaço criado é ainda um espaço simétrico aberto ao centro e ladeado à esquerda e à direita por quatro grandes árvores. Se a simetria, como assinala R. Arnheim (1980) é um dos protótipos perceptivos da estabilidade, esta acentua-se na própria simbologia do algarismo quatro, que tem para J. Chevalier (1974) uma significação que se associa a uma totalidade plena e à solidez durável do elemento terrestre.

Também as árvores possuem uma estrutura simétrica. A sua simbologia associa-se, como já referimos, à energia vital, ao crescimento em geral, à ascensão mítica e à verticalidade do ser.

O princípio vital e a estabilidade conservadora, que parecem constituir forças perceptivo-simbólicas fundamentais do espaço cénico, sugerem representar a dimensão do feminino e da tradição, num contexto narrativo e imagético que atribui a primazia aos atributos do elemento masculino.

Modelos corporais, motores e do comportamento

A indumentária dos bailarinos, apresenta-se como uma estilização naturalista do modelo regional. Sexualmente diferenciada, oculta mais o corpo da mulher do que o do homem, tornando menos fácil e menos visível o movimento daquela, reiterando os atributos conotativos subjacentes à temática.

Uns e outros, apresentam sempre a cabeça coberta, com lenços regionais, e os típicos barretes ribatejanos. Para além da diferenciação sexual, não existe qualquer identificação de personagens, caracterizando-se o guarda-roupa por uma absoluta uniformização

Os campinos, descritos como ousados "alegres e pimpões", conduzem a acção coreográfica e dominam a amplitude do espaço cénico de acordo com o padrão de dominância masculina do argumento, que, segundo as investigações de J.Hanna (1988b) e S.Rubidge (1989), é concordante com a estereotipia do comportamento psicosexual, extrapolada para a marcação coreográfica.

Como representação simbólica da virilidade e da verticalidade étnica, o elenco masculino dança durante grande parte da coreografia transportando um longo "pampilho ferrado".

A associação do elemento feminino ao elemento terra é explorado através da atitude corporal da mulher, que na primeira fase da coreografia, surge reclinada sobre o chão, passiva, induzindo um marcado contraste com o nível de acção e elevação masculino. Poderíamos identificar aqui mais uma projecção simbólica da associação do princípio feminino à horizontalidade, e do princípio masculino à verticalidade.

Quanto ao movimento, a análise da sequência fotográfica mostra que a marcação coreográfica parte de uma separação inicial dos elencos feminino e masculino, para estabelecer, progressivamente, um acréscimo de interacção. Este procedimento envolve uma evocação subjacente do acto sexual, sublinhando a metáfora fundamental deste bailado. Indicia ainda, serem os homens que "transmitem" o movimento às mulheres¹, numa atitude em que é identificável uma reminiscência simbolizada da dádiva da semente vital.

Observa-se que, em consequência da diferença de nível e da orientação corporal apresentada nas posturas masculina e feminina, em muitas situações, a direcção do olhar da mulher quando dirigido ao homem, siga uma diagonal no sentido superior-direito, de onde aliás, surge o principal foco de luz (fig. 28). Seguindo a formulação de M.Descamps (1989), esta atitude projectará sobre o elemento masculino, toda uma atitude de idealização associada, do ponto de vista simbólico, à ideia de utopismo, de invenção do futuro (inversamente, o olhar inferior-esquerdo, fará recair sobre a mulher uma imagem de conservação, dependência, ligação ao passado).

Aquela direcção espacial do olhar, que se orienta simbolicamente no sentido de uma criação vindoura e de um futuro idealizado, será adoptada por todo o elenco, num dos momentos mais marcantes da sequência coreográfica final (fig. 29), que se desenvolve sob um efeito intensificado da luz solar.

Entre representações do masculino-fecundador (futuro/criação) e do feminino-receptor (passado/conservação), para além da exaltação do princípio masculino, e das características e valores regionais, é sob o signo da fertilidade e por conseguinte, da juventude, que se desenvolve este bailado.

1. Segundo J.Hanna (1988b), este é um dos principais indicadores para a análise e caracterização em dança, dos estereótipos psico-culturais da sexualidade.



Fig.28 - "Ribatejo" (1940; col. Fototeca da D.G.C.S)

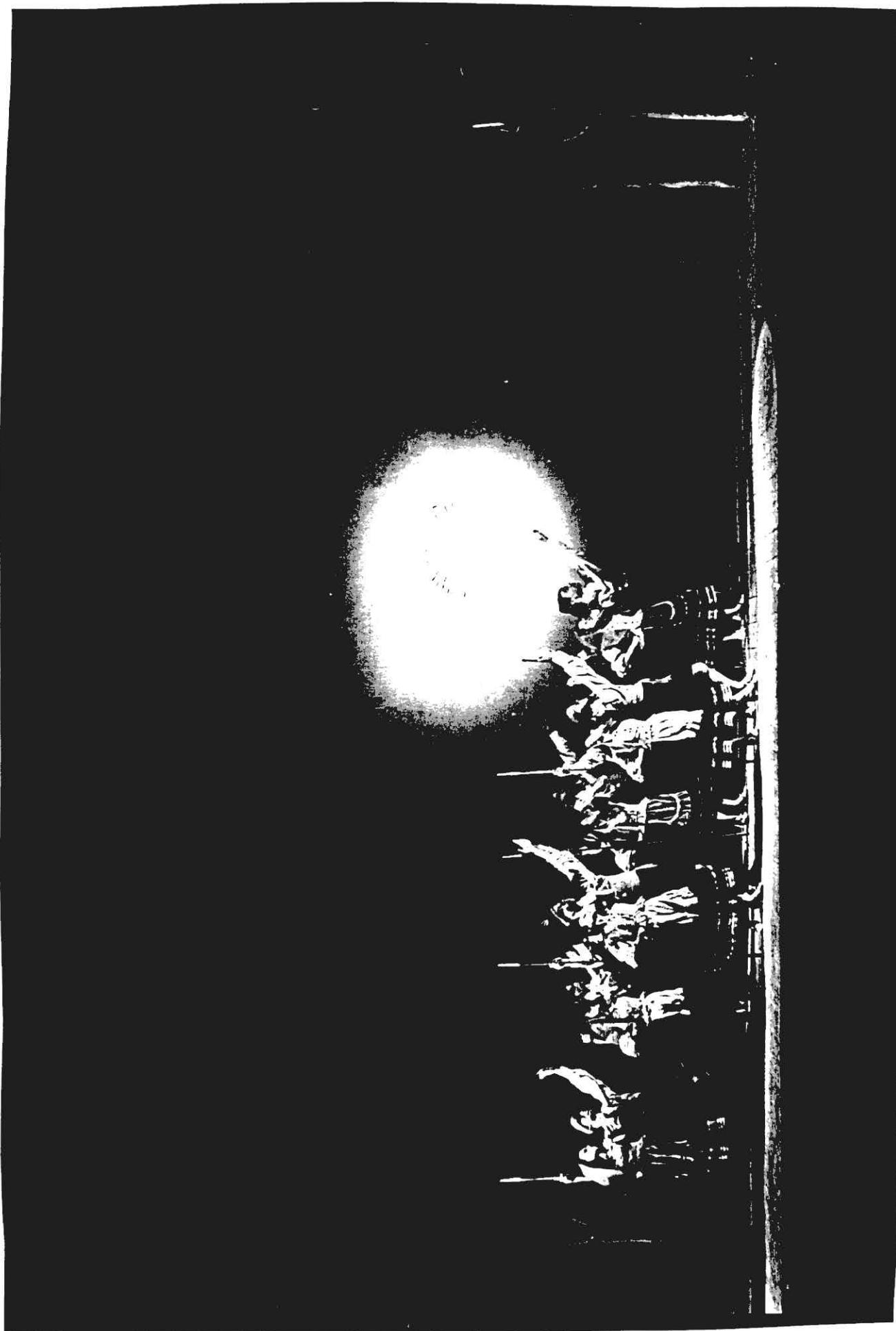


Fig.29 - "Ribatejo" (col. da Fototeca da D.G.C.S.)

2. 4. - Inês de Castro (1940) (F.Graça/R.Coelho)

Âmbito temático - Um amor (histórico-lendário) é inviabilizado pela sobreposição dos interesses da pátria.

O perigo para Portugal dos amores de Pedro e Inês, leva D.Afonso IV a mandar assassiná-la. Inconsolável, Pedro coroá-la-á depois de morta, e prolonga simbolicamente a união amorosa, mandando construir junto da de Inês a sua futura sepultura.

São dois princípios tornados incompatíveis que se degladiam nesta lenda histórica: o princípio do amor e o princípio da nação, o prazer e o dever, o desejo e a realidade, o sentimento e a razão. A despeito da veia sentimentalista nacional e da empatia que esta história passional desde sempre induziu, o amor capitulou perante os altos desígnios da nação. Sobre o sacrifício, a resignação, a memória, a revolta e o remorso surdo, sobre enfim, a realidade. Sobre ainda a idealização de um reencontro com a plenitude, mas num outro mundo. Sobre a lenda.

A universalidade e a permanência do conflito que lhe é subjacente, trouxe ao acontecimento histórico um estatuto mítico¹.

Poderíamos ainda associar a sobrevivência desta "lenda imortal", à sua adequação aos traços da personalidade histórica nacional que, como a definiu R.Aragão (1985), se caracteriza pela fixação regressiva ao elemento feminino e ao elemento místico. (cf. Parte I, Capítulo Segundo)

1. De facto, como afirma J.Saraiva (1983), a eternização da lenda transbordou os limites nacionais. Se esta se celebrizou em A Castro de António Ferreira, e nas estrofes d'Os Lusíadas (que aliás A.Simões Muller evoca, na sua versão do presente argumento), a sua internacionalização "recenseou-se, só em língua italiana, no início deste século, em 126 composições musicais baléticas sobre o tema. Da literatura passou ao cinema e às artes plásticas e deixou profundas marcas no teatro de origem popular."(idem, pg.91)

Mas mitificação da ideia do dever e de um empenhamento abnegado pela nação, é ainda uma das pedras de toque do ideário do Estado Novo. Nesse sentido, repercussões implícitas à temática desta lenda estão em curiosa correspondência com alguns dos pontos de apoio, que identificámos como fundamentais, na mensagem psico-colectiva do regime.

O modelo funcional oferece uma visualização dos dois níveis que determinam a acção (o amor por uma mulher, os interesses da nação) a que se reporta a narrativa coreográfica:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
"Inês, posta em sossego" aguarda saudosa a chegada de Pedro. (Instabilidade potencial do Reino)	Chegada do infante Consumação (provisória) do amor, (até ao transe maior do 'grande desvayro'). Pedro parte para a caça.	Chegada de D.Afonso IV. As súplicas de Inês conseguem deter o assassinio executado pelas mãos dos três algozes Rei	A passagem das aias na noite e as "lágrimas dos olhos e dos círios" são uma antevisão do grandioso enterro	A cena mostra dois túmulos espectaculares Invadido pela raiva, dor e pelo remorso, Pedro tomba ao lado de Inês.
(amor = ameaça)	(<u>sobreposição do Amor</u>)	(<u>sobreposição do Reino</u>)	(<u>capitulação do Amor</u>)	(fim do amor = fim da ameaça)

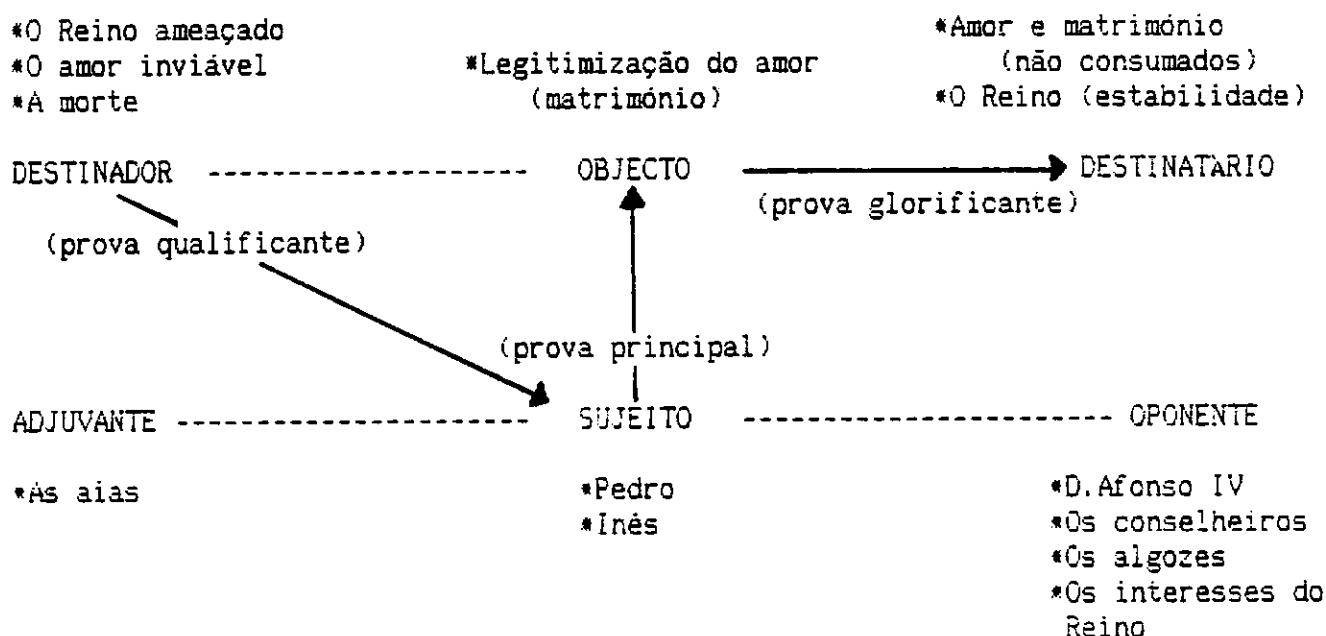
Do desequilíbrio da situação inicial, que se amplia na interrelação dos factos iniciais (o amor, a saudade de Inês, o Reino ameaçado) nascem diferentes níveis de necessidade, que são anulados pela ocorrência da morte, restauradora de uma nova estabilidade (anulação da necessidade pelo fim do amor e da ameaça).

No final do bailado, quando Pedro tomba junto do túmulo de Inês (fig. 33), a imagem de queda sobre o solo sugere resignação e não revolta. É essa interpretação que se nos apresenta nesta versão coreográfica da lenda.

Na cena final, o olhar de Pedro surge quase sempre direccionado numa

diagonal direita-superior, inundado por um foco de luz com a mesma origem, o que evoca, segundo as formulações de R.Arheim (1980), E.Hammer (1981) e M.Descamps (1989) uma atitude ascencional, de orientação para um futuro longínquo, para uma projecção mística - "perto de Inês para sempre - até ao fim do mundo", numa união que se retomará algures, para além da morte.

A análise da narrativa coreográfica, reduzida ao eixo actancial, põe em relevo as conexões associadas às relações de força entre os actantes:



O conflito entre sujeito e adjuvantes por um lado e oponentes pelo outro põe em evidência o confronto entre o valor das emoções (princípio feminino), e o valor da razão e da realidade (princípio masculino). Opõe ainda os valores da juventude (entrega passional) aos da maturidade (prudência, controlo das emoções). Estes atributos correspondem "grosso modo" às características que J.Chevalier e colab. (1974) associam a "príncipe", "princesa" ou rei", como valores simbólicos e lendários: os primeiros, representam idealizações do homem e da mulher, no sentido do amor, da juventude e do heroísmo; o segundo, representa a realização, o desejo de autonomia e a cons-

ciência, podendo no entanto essa imagem converter-se na de um tirano, quando expressão de uma vontade de poder mal controlada.

Os princípios em conflito nesta lenda, são incarnados assim nas próprias contradições inerentes à natureza (e à situação contextual) dos actantes, representando eles próprios, a ambivalência que os diferentes factores em jogo neste episódio histórico podem suscitar.

Todas estas conexões, conferem à lenda todos os atributos necessários à sua projecção e estatuto míticos.

Projecções temporais

A época retratada é, enquanto facto histórico, nitidamente identificável, enquanto evocação dos acontecimentos tumultuosos que marcaram o século XIV em Portugal.

Mas projecção temporal observável, é a de um **passado histórico**, des-realizado de certa forma, pelo seu estatuto mítico-lendário.

As referências cénicas, inspiradas na época, são descritas como "linhas puras da plástica medieva, tal como no-la apresentam os túmulos de Alcobaça, ora simples ora serenas, ora floridas ora torturadas". É essa a motivação orientadora que se revela nas opções estéticas da cenografia.

Preconizando o desenlace dramático, a iluminação cénica marca uma ambiência de características nocturnas, reforçada na presença constante de candelabros e velas acesas.

O espaço cénico

As características de interioridade, a pesada cortina de fundo e o despojamento do espaço, prenunciam o drama e a desolação que invadirá a "sacristia olorosa do Paço de Santa Clara". Neste caso, o efeito perceptivo-simbólico do espaço vazio constitui-se, como assinalam Lapiere e Aucouturier (1975), na criação de uma atmosfera potencialmente ansiogénica.

A grande janela ogival de inspiração medieval, decorada na parte inferior com cinco cruzeiros, imprimem à cena uma antevisão de uma dinâmica de sacrifício e de ascensão. Essa sugestão é permanentemente evocada tanto ao nível do espaço cénico como o movimento, na insistência na representação de trípticos e de marcações triangulares (figs.30,31,32).

No início da coreografia (fig.31), em primeiro plano, Inês sentada sobre uma imponente cadeira, representa uma sugestão de eventuais ambições de realeza.

A sua atitude saudosista e de expectativa ansiosa, é marcada pela orientação à esquerda do seu corpo, e pelo olhar baixo (E.Hammer, 1981; M.Descamps, 1989). Em segundo plano, evoca-se o mito de Penélope na imagem das "aias e covilheiras tecendo um longo manto", enquanto "as mãos de Inês como que buscam o amado na lonjura, esvoaçando quais pombas, irmãs da garça no seu colo real".

Na cenografia final, o prolongamento mítico da união é valorizado através da presença de verdadeiras reproduções dos dois famosos e grandiosos túmulos, mandados construir por D.Pedro depois da morte de Inês. Celebrizados pelas suas dimensões e valor artístico, constituem uma evocação da pompa que acompanhou a transladação dos restos mortais de Inês, e do "pranto do enterro que levou desassete compridas léguas de Coimbra a Alcobaça"

Modelos corporais, motores e do comportamento

O guarda roupa, de estilização medieva, marca a diferenciação sexual ocultando o corpo, e o movimento, sobretudo do elenco feminino. As personagens estão identificadas mediante a sua indumentária.

A cabeça e o cabelo das mulheres surgem sempre cobertos à excepção da cena que se segue ao "bailado do amor, em todas as suas gamas, idílico, leve, apaixonado, voluptuoso até ao transe maior do 'grande desvayro'", em que Inês surge com as suas longas tranças soltas (fig.31). A apresentação do cabelo solto, parece associar-se, como sugere J.Maisonneuve e colab. (1981), a um estereótipo psico-cultural ligado à sexualidade ou à sedução.

As vestes claras com que surge Inês a partir deste momento, parecem querer acentuar uma imagem de juventude e de pura castidade, contrastante com o traje escuro dos três algozes que a cercarão, na cena da assassinato, numa reiteração do carácter tenebroso e da fatalidade da ocorrência¹. E Inês desvanece-se nos braços das aias, também elas de branco, formando um quadro que lembra as representações da morte de Cristo, e assim, a ideia de sacrifício redentor, e de ascensão.

O feminino é representado no bailado, pelos princípios da resignação, da espera, da passividade, da pureza e do sofrimento. O masculino, pela mobilidade (as partidas e as chegadas), a iniciativa, o ódio e a agressividade.

As imagens fotográficas, levam a reconhecer no movimento coreográfico, um prolongamento da dinâmica dessas relações de força. É observável ainda,

1.As investigações experimentais de K.Warner e colab. (1964) sobre psicologia da cor, confirmam a significação destas tonalidades cromáticas, pelo menos no que diz respeito à cultura ocidental.

através dessas representações, uma certa idealização em torno do ideal de amor cortês.

Na sua globalidade, a análise dos indicadores iconográficos, revelam toda uma acentuação (que se estabelece em torno de um reforço dos vários níveis simbólico-emocionais que operam nas projecções míticas desta lenda), de uma versão desrealizada dos factos históricos.



Fig.30 - "Inês de Castro" (1940; col. da Fototeca da D.G.C.S)



Fig.31 - "Inês de Castro" (col. da Fototeca da D.G.C.S.)



Fig.32 - "Inês de Castro" (col. da Fototeca da D.G.C.S.)



Fig.33 - "Inês de Castro" (col. da Fototeca da D.G.C.S.)

Ambito temático - Uma festa popular de carácter religioso proporciona o encontro amoroso de dois jovens.

Decorre numa aldeia, a cerimónia tradicional de culto à Virgem. Para o cumprimento da promessa, um rapaz deverá passar pela prova de entrar num forno e nele colocar um bolo, constituindo a proeza um remédio para os males da aldeia. Diante de tamanha temeridade, nenhum se oferece. Será o estímulo de uma rapariga apaixonada, que leva um rapaz a afoitar-se no empreendimento.

A principal força temática deste bailado está na ideia de num encontro amoroso que se desencadeia no âmbito de uma demonstração de fé, sacralizando-se sob a benção de um culto tradicional religioso.

O culto a que se reporta a narrativa, visa a exorcisação do mal "dos corpos e dos espiritos" e a produtividade agrícola. Esta coreografia constitui-se num retrato do pitoresco e do folclore do mundo rural, e, por esse meio, sublinha a devoção popular à religião e aos costumes antigos¹.

A simbologia do fogo, fundamental na temática deste bailado, encon-

1. O argumento salienta, o arcaísmo desta forma de culto e um ritual supersticioso subjacente. Praticada em algumas romarias portuguesas, o cerimonial constitui um "indelével vestígio tradicional das festas em honra de Ceres, deusa da agricultura no fabulário mitológico". Ceres, como descreve E. Hamilton (1983), era a deusa dos cereais na mitologia romana (corresponde a Deméter, na mitologia grega). Juntamente com Baco, deus do vinho (Dionísio), eram as supremas divindades da Terra, às quais os homens eram levados a devotar os mais variados cultos, para garantir a fertilidade da terra e a abundância das colheitas.

tra, no presente caso, a sua origem na mitologia clássica¹.

G.Bachelard (1972) assinalou como a complexidade dialéctica da significação psicológica do fogo, o transforma num dos princípios da explicação universal. Segundo o autor, se toda a luta contra os impulsos sexualizados pode ser simbolizada por uma luta contra o fogo (impureza), este possui também a virtude de tudo purificar e iluminar.

é este duplo significado que emerge na presente narrativa. A prova do fogo, constitui-se num sacrifício que visa a purificação da aldeia (o bolo era no dia seguinte retitado do forno, e, "feito um torresmo, distribuía-se pela igreja e pelos devotos, como remédio santo para os males do corpo e da alma"); mas por outro lado, tem um carácter sexualizado, já que se constitui numa prova de amor ("os rapazes sempre brincam com o fogo por amor das raparigas", isto é, a paixão verdadeira torna incólume às chamas, aquele que nelas se afoitar por amor). Nesse sentido, a prova do fogo tem ainda o carácter de um rito iniciático, de passagem (pela demonstração simbólica da maturidade sexual) ou de côrte (neste último caso, pela exibição masculina da força e da coragem).

O episódio da flor, parece acentuar esta dupla significação: o rapaz deverá entrar no forno levando na boca um cravo que retirou das mãos da Virgem. Assim sacralizada, a flor, na qual J.Chevalier e colab. (1974), reconhecem, como já temos referido, um símbolo da juventude, da pureza e da virtude, vê por esta forma ampliado o poder dos seus atributos. Ingeridas, a pureza e a juventude, serão incorporadas, mas, por outro lado, serão consumidas.

1. Descreve E.Hamilton (1983), que Deméter (Ceres) descera a Terra para procurar sua filha Perséfone. Na sua errância, Deméter é recolhida por uma mulher, Metanira, e resolve tomar conta de Demofonte, filho desta e do sábio Celeu. Para que a criança crescesse como um deus, Deméter ocultava-o no fogo durante a noite, para que a chama ardente o tornasse imortal.

Poderemos ainda reconhecer outra metáfora, sugestiva do carácter sexualizado da acção, identificando o forno, de acordo com J.Chevalier e colab. (1974), como um símbolo do princípio feminino, e a colocação do bôlo no seu interior um símbolo do princípio masculino.¹

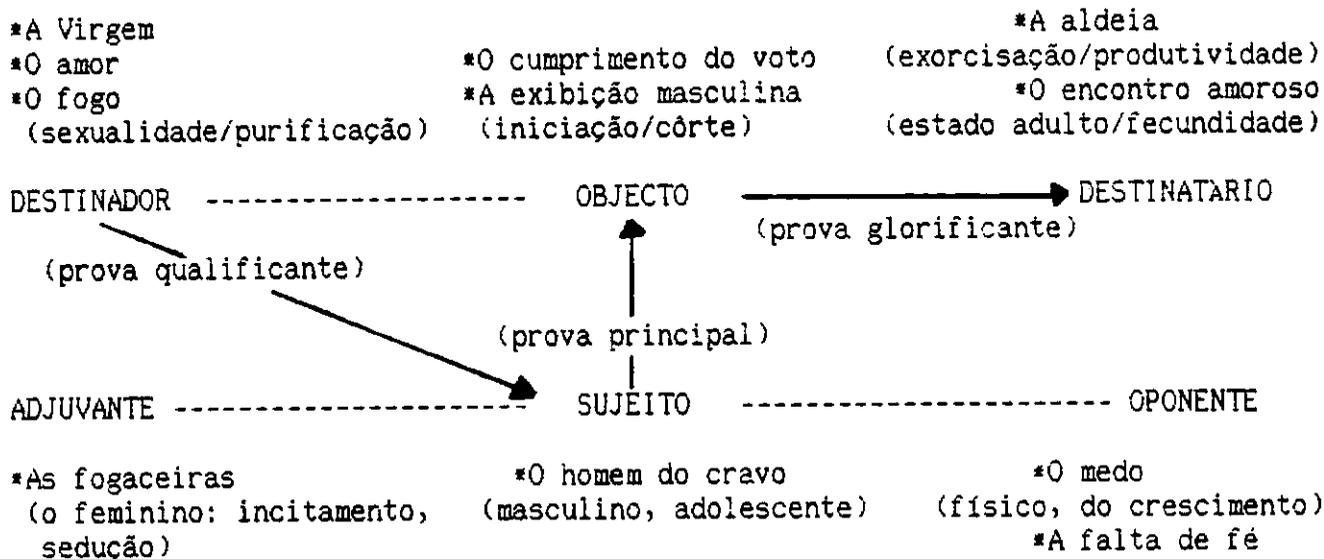
Reduzida ao eixo funcional, a narrativa coreográfica apresenta-se da seguinte forma:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
Durante a noite, os romeiros preparam e alimentam o fogo do milagre	No dia seguinte a aldeia transporta em romaria, o bôlo para junto do forno, sob a benção da Virgem do andor.	O momento de cumprir a promessa. Os rapazes hesitam apesar do "sedutor incitamento" das fogueiras. Em resposta ao apelo ansioso de uma apaixonada, um rapaz dispõe-se à prova do fogo.	Sob o olhar da aldeia, o "homem do cravo na boca" entra no forno e coloca o bôlo, saindo de seguida, vitorioso e incólume.	Na alegria da promessa cumprida, cumpram-se também o amor. Os pares dançam no baile final.
(ameaça, separação)	(<u>demonstração de fé</u>)	(<u>demonstração de amor</u>)	(<u>cumprimento da promessa</u>)	(salvação e união)

A devoção à Virgem e o sacrifício do fogo permitem assim, a exorcisão dos males e a fertilidade da terra, e simultaneamente, no encontro dos dois jovens, fica a promessa de uma união fecunda.

Reduzindo ao modelo funcional a narrativa coreográfica, tornam-se mais evidentes estas conexões:

1. Como aponta G.Bachelard (1972), "do ponto de vista calorífico, a distinção sexual é nitidamente complementar. O princípio feminino das coisas, é um princípio de superfície e de invólucro, um regaço, um refúgio, uma temperatura morna. O princípio masculino é um princípio de centro, um centro de poder, activo e súbito como a centelha e a vontade. O calor feminino, investe as coisas pelo exterior. O fogo masculino acomete-as por dentro, no âmago da essência"



Projecções temporais

Pela importância atribuída à sua dimensão conservadora e tradicional, e pela acentuação, no texto do argumento, da sua conexão com os mitos da Antiguidade Clássica, o tempo representado na narrativa, localizado, do ponto de vista cenográfico, no presente, pode ser interpretado como um presente-passado.

No desenrolar da acção, opera-se ainda a transição de um ambiente nocturno, para um ambiente diurno. As características diurnas são no entanto as que mais marcam o desenvolvimento da narrativa coreográfica, reiterando sobretudo os acontecimentos da apoteose final (o encontro amoroso, a festa).

O espaço cénico

A cenografia apresenta-nos o exterior de uma aldeia rural campestre, representado segundo preceitos de tipo naturalista.

A esquerda, num ponto elevado, localiza-se o andor da Virgem (a sua dinâmica ascensional, e sugerida pelo muro em rampa situado no plano que lhe é

imediatamente posterior). Em posição diametralmente oposta (fig.34), o "grande e bojudo forno". Destinadores da acção, a Virgem e o forno, representam pela sua localização, respectivamente, e segundo E.Hammer (1981) e M.Descamps (1989), a vigilância protectora do passado (a tradição) e a ansiedade do futuro próximo (a prova do fogo). Aliás, logo no início da coreografia, são estes os únicos pontos iluminados da cena (nocturna), marcando a um tempo a sua relação de complementaridade/oposição, numa antevisão dos desenvolvimentos que se vão seguir (fig. 35)

Outras representações interessantes do ponto de vista da simbologia do espaço, são a casa e o grosso tronco de árvore, situados à direita, e em segundo plano em relação ao forno. A sua localização evoca a projecção futura de uma situação de segurança e protecção familiar (a casa), o ciclo vital e a ligação com o divino (a árvore), assim como o campo de cereais (centro-direita) constitui uma evocação da abundância.

O espaço útil no qual se desenvolve a coreografia surge circundado por todos estes elementos (o andor, o muro ascensional, o campo de cereais, a árvore, a casa, o forno), ficando assim determinado, pelas suas conotações, qual o âmbito dos atributos protectores, securizantes, balizadores de todas as acções levadas a cabo pelas personagens (fig.34).

Do ponto de vista cromático, dominam no primeiro plano, as cores quentes, e no segundo as cores frias, o que evoca os dois níveis, o terreno e o celeste, fundamentais dinamizadores desta narrativa, repleta aliás, de conotações mágico-religiosas (fig. 34).

Modelos corporais, motores e do comportamento

A indumentária define clara e naturalisticamente a qualidade rural das personagens, factor fundamental da motivação temática. Mas a diferenciação sexual, que, como já vem sendo hábito, limita o corpo e o movimento feminino, comparativamente ao masculino, não é acompanhada de uma identificação de personagens, sendo o modelo de representação, marcadamente uniformizante.

Para todos os casos, cabeça e cabelos estão ocultados sob lenços, chapéus ou barretes regionais.

A acção coreográfica, desenrola-se na zona central do palco, entre a imagem dos destinadores principais (a Virgem e o forno), marcando a sua subordinação em relação a estes. É, na ocasião em que a rapariga apaixonada apela ansiosamente ao rapaz para que protagonize o cumprimento da promessa, coloca-se próximo da Virgem, num plano superior ao dos restantes personagens. Com esta atitude, dissimula o envolvimento sexual do seu apelo, sublinhando a motivação religiosa e o direccionamento para o bem colectivo de que se animam (e em que sublimam) os seus intuitos (fig. 36).

A análise da sequência fotográfica, revela ainda que a interacção coreográfica entre homens e mulheres só se torna evidente depois da "prova do fogo". Esta verificação reforça o carácter iniciático que identificámos no conteúdo narrativo. A alegria da apoteose final indica ainda, uma idealização da juventude, e dos seus atributos simbólicos.

Identifica-se portanto, todo um acentuar das mistificações subja-

centes ao conteúdo da narrativa coreográfica, através de índices de índole perceptiva e simbólica.

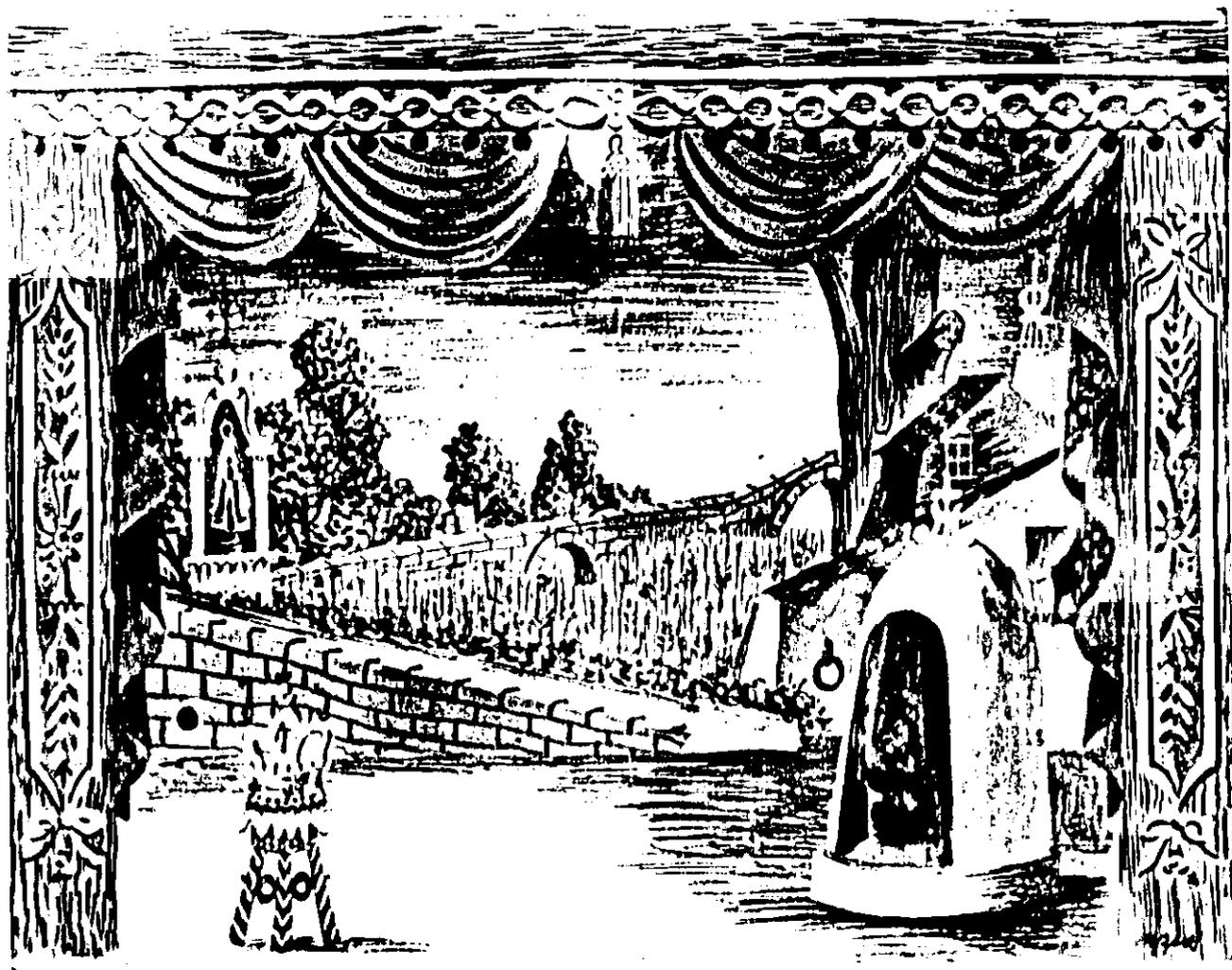


Fig.34 - "O Homem do Cravo na Bôca" (1940)
Cenário de Bernardo Marques (ed. S.P.N. 1941)

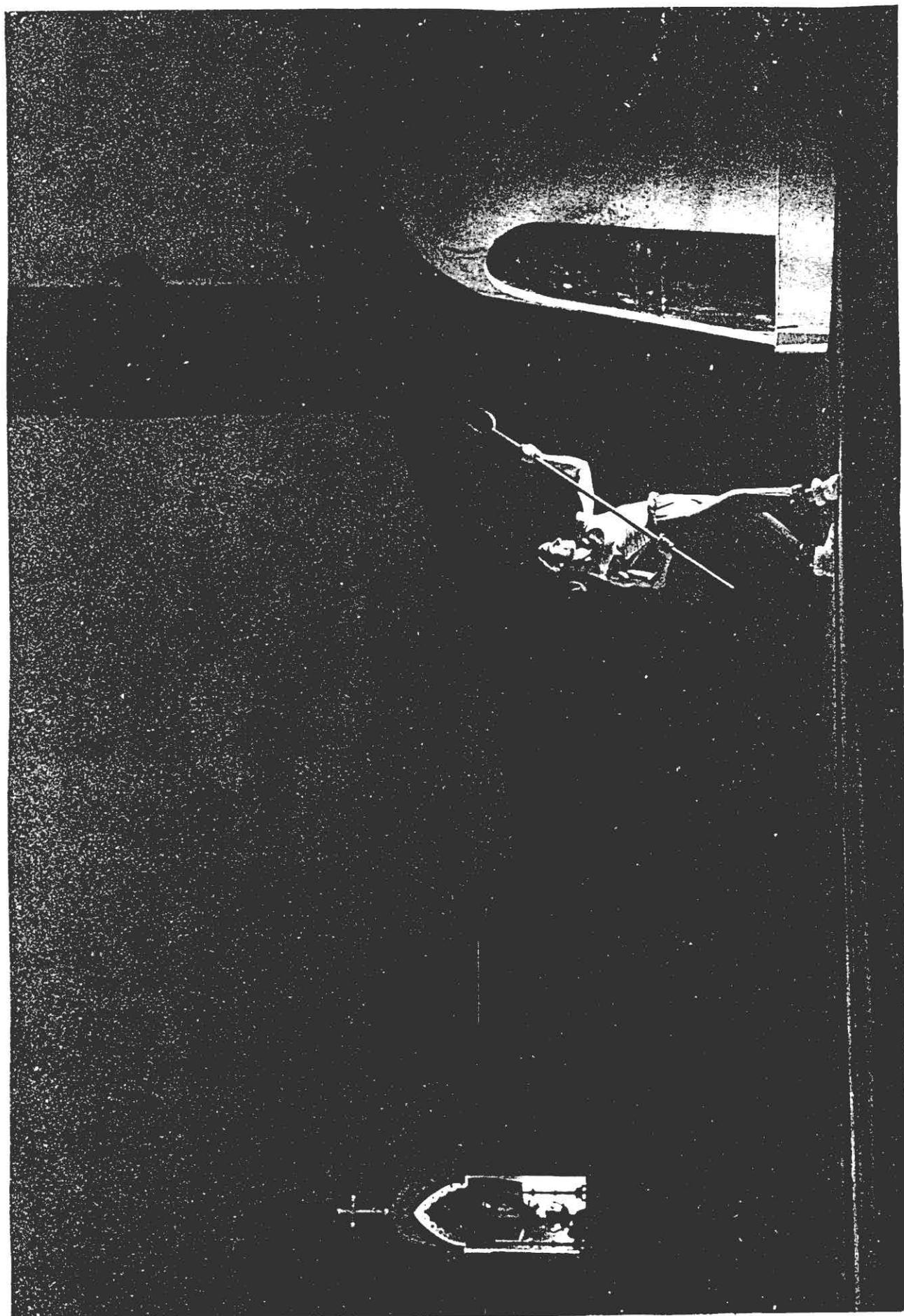


Fig.35 - "O Homem do Cravo na Boca"



Fig.36 - "O Homem do Cravo na Boca" (col. Fototeca da D.G.C.S)

Ambito temático - O que é amado revela a sua intrínseca beleza.

Numa aldeia de Trás-os-Montes, um grupo de moços e moças troçam da Menina Tonta. Graças à colaboração do Chocalheiro, um dos rapazes compadece-se da tontinha e apaixonou-se por ela. O amor transforma-a na mais linda moça da aldeia. Em ambiente de grande festa, o povo oferece presentes aos noivos.

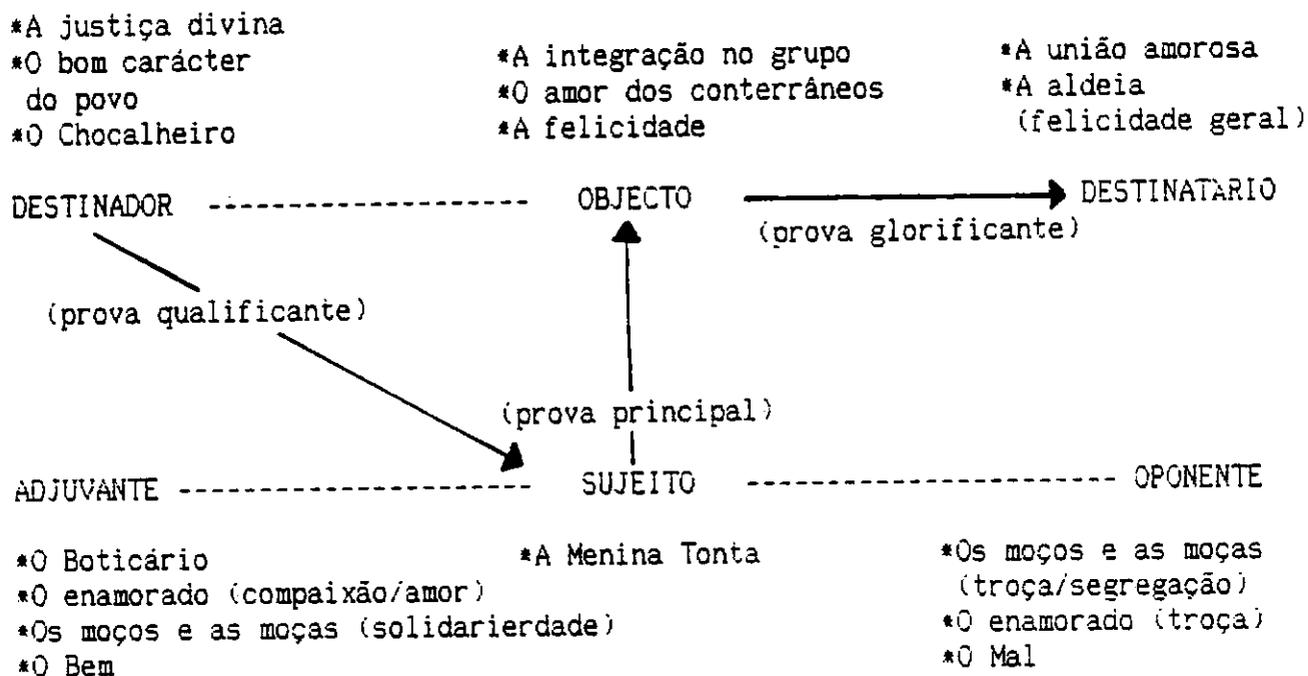
Em jeito de auto popular, este bailado pretende ser uma representação dos acontecimentos simples do quotidiano rural, e através da "moral da história", sublinhar o abstracto bondoso e solidário do carácter popular. Vencedores, o amor e as forças do bem reintegram os marginalizados, criando as condições para uma felicidade geral, cuja autenticidade deriva de uma existência singela.

Assim, uma narrativa incipiente, é pretexto para retratar o pitoresco e o folclórico da vida rural, e os pequenos nadas de que se preenchem as alegrias descuidadas da juventude.

Como nos indica a redução da acção coreográfica ao modelo funcional, uma situação inicial de injustiça é corrigida por via das provas do amor, da solidariedade e do bom carácter. Estes atributos são apresentados como constituindo afinal, as verdadeiras características das personagens.

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
Em grande al- gazarra, chega o Chocalheiro com os "moços e moças em seus desatinos". Segregação da tontinha.	Ao ensaiar uns passos de dança, a menina tonta torna-se alvo de troça dos seus conterrâ- neos.	Compadecido, um enamorado inter- rompe a cena e leva-a (cumpli- cidade dos adju- vantes)	Acompanhada pelo noivo, a menina regressa, sendo agora "a mais bo- nita da aldeia". O povo, em desfi- le, oferece presen- tes aos noivos.	"A vida prosse- gue consoante o gosto de toda a gente"
(<u>segregação/</u> <u>injustiça</u>)		(<u>compaixão/</u> <u>amor</u>)	(<u>solidariedade/</u> <u>reintegração</u>)	(<u>justiça/</u> <u>felicidade</u>)

O modelo actancial oferece uma perspectiva da acção coreográfica, em que se evidencia, pela transição dos oponentes a adjuvantes, uma acentuada e absoluta clivagem entre princípios do "bem" e princípios do "mal". Juntamente com a transformação de tipo mágico que se opera na aparência da menina tonta, e na concretização de todos os seus desejos, estas ocorrências assinalam o carácter regressivo desta história:



Projecções temporais

As características da narrativa coreográfica sugerem a representação de um presente-conservador, uma vez que o que se pretende acentuar ou mesmo glorificar, é uma dimensão estática, tradicionalista, do quotidiano rural, e o seu valor enquanto modelo existencial.

A ambiência temporal da acção é inequivocamente diurna e solar, reiterando a presença de todos os atributos de cor, movimento e alegria, que definem, em crescendo, as tonalidades da acção coreográfica.

O espaço cénico

Como corroboração das características diurnas, o espaço cénico é marcado pelas suas características de exterioridade, luminosidade, e còr.

Retrata-se um largo de aldeia, obsessiva e naturalisticamente preenchido de promenores cenográficos, segundo uma fórmula que lembra, a fase que G.Luquet (1979) apelidou de "realismo visual", na evolução do desenho infantil. Também a este nível parece verificar-se a dimensão regressiva que identificámos no conteúdo da narrativa (fig 39).

A presença de uma igreja, bem firmada no centro posterior da cena, (apresentando três cruxifixos, três arcos e três janelas sobre o largo), sugere, pela sua imposição perceptiva e função delimitadora do espaço, a vigilância omnipresente e o domínio divino sobre o comportamento dos actores, como uma garantia das sua qualidades de carácter (fig. 39). Como já tivêmos ocasião de sublinhar, de acordo com J.Chevalier e colab. (1974), nesta insistência em representações trípticas, poderemos identificar um prenúncio da aplicação da justiça divina (evocação da Santíssima Trindade), e a antecipação de um encontro amoroso fecundo (tríptico edipiado).

O espaço cénico é ainda um espaço simétrico. O atributo de estabilidade que R.Arnhem (1980) identifica neste tipo de perceptos, acentua no caso presente, a importância de todo o simbolismo da conservação, patente neste bailado.

Também importante pela sua localização central no palco, jaz como uma promessa, uma espécie de coreto engalanado, marcando, desde o início, a expectativa de um final festivo e auspicioso. Um volumoso fardo de feno colocado à direita da cena, e o cilclorama decorado com flores e pássaros, asseguram o bucolismo e as conexões rurais que se pretendem imprimir à atmosfera (fig.39).

Modelos corporais, motores e do comportamento

O guarda roupa corrobora o sabor popular/conservador da ambiência. Uma vez mais, o corpo e o movimento das mulheres, é ocultado pela indumentária de forma mais evidente do que o dos homens.

Se a tendência das roupagens permanece uniformizante, observam-se alguns elementos que visam a distinção de certas personagens. O chocalheiro e a Menina Tonta, pela sua importância actancial, surgem plasticamente identificados. É ainda significativa por exemplo, a demarcação da Menina Tonta como a única personagem em que a cabeça aparece descoberta e com o cabelo visível. Esse facto parece adquirir aqui, pelo seu efeito contrastante, o valor de uma representação da fragilidade psicológica (figs.37 e 38).

A análise da sequência fotográfica revela um movimento coreográfico que se estrutura segundo o princípio da simetria, como num prolongamento das características perceptivo-simbólicas do espaço cénico, ou até, a um nível de leitura mais profundo, como uma metaforização da própria dicotomia que opera no conteúdo da narrativa (figs.40 e 41). Revela ainda que as interacções coreográficas entre homens e mulheres são reduzidas, desenvolvendo-se apenas depois da metamorfose da Menina Tonta, subsequente ao enamoramento¹. Essa transformação do comportamento geral é pressagiada por um rancho composto por pares que atravessam a cena tocando adufes. Os instrumentos de percussão, como afirma F.Schott-Bilmann (1989), evocam a motricidade primária, associando-se por isso a reminiscências primitivas e à sexualidade. Mas, sobrepondo-se às

1. Este tipo de organização coreográfica, evoca, apesar da notória preocupação em estilizar do movimento segundo uma estilo e técnica de dança néo-clássicos, a estrutura de muitas danças folclórico-regionais. No presente caso, esta opção estética funciona como uma reiteração do conteúdo ideológico-temático do argumento.

significações latentes deste indicador, é um indicador manifesto que virá auspiciar a heterossexualização do movimento e dos comportamentos, determinando o desenlace subsequente da acção: a vitória das forças do Bem.

A redenção dos moços e das moças trocistas, é simbolizado pela sua conduta final, em que presenteiam os noivos. Na festa nupcial, o bucolismo da vida rural, mistifica-se como uma felicidade colectiva, intocável, eterna.

A música do bailado¹, à semelhança das características estilísticas do movimento coreográfico, articula uma sonoridade néo-classica, com apontamentos rítmico-melódicos de reminiscência folclórica. Criada expressamente para o bailado, a partitura acompanha a par e passo a sequência de quadros que constituem a coreografia, e corrobora as conteúdos e emoções subjacentes aos diferentes momentos da acção narrativa.



Figs.37 e 38 - Figurinos para o bailado "Dança da Menina Tonta"(1941)
Desenhos de Paulo Ferreira

1.0 registo sonoro da partitura de Frederico de Freitas, foi realizado pela Portugal Som/Secretaria de Estado da Cultura (1980)

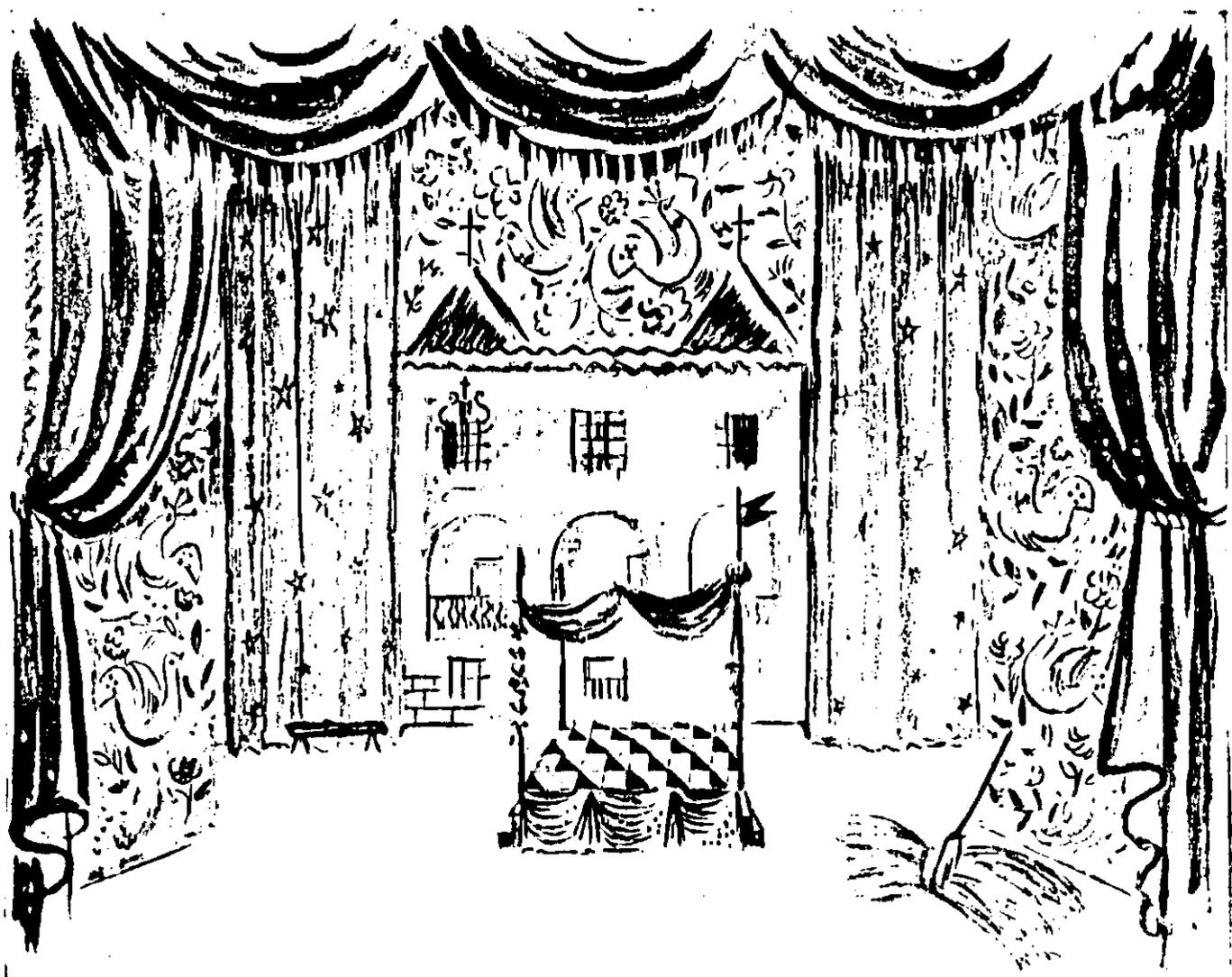
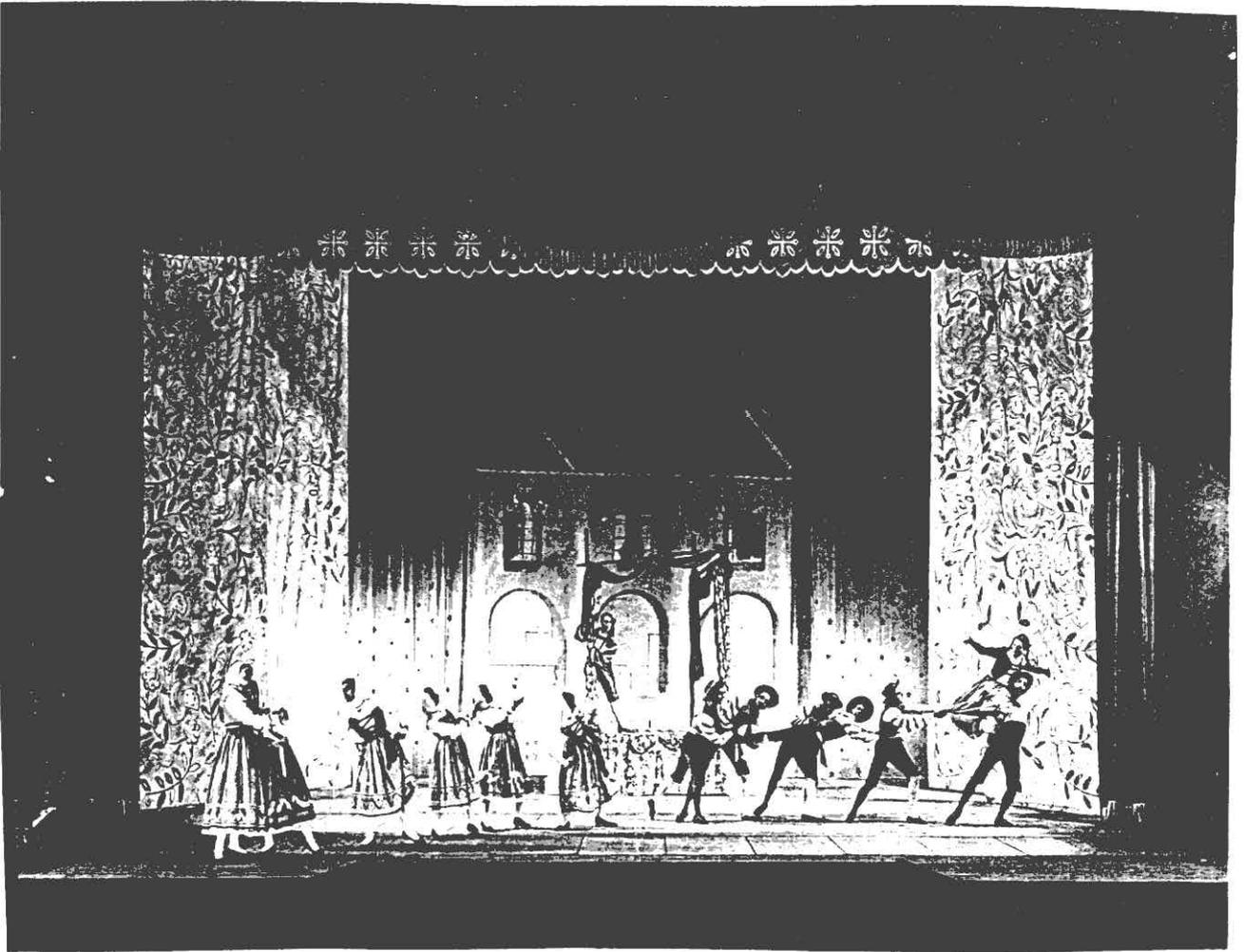


Fig.39 - Maqueta do cenário de "A Dança da Menina Tonta",
por Paulo Ferreira (ed. S.P.N., 1941)



Figs.40 e 41 - "A Dança da Menina Tonta" (col. Fototeca da D.G.C.S)

Âmbito temático - Recriação mítica da figura de D. Sebastião, e do episódio histórico-lendário de Alcácer Quibir.

O Sonho Africano de D. Sebastião, é apresentado como inspiração do entusiasmo poético de Camões. Em Marrocos, quando todo o ambiente pressagia o desaire, a inquietação não anula o heroísmo guerreiro dos Portugueses, nem o utopismo visionário de D. Sebastião, que até a própria Morte combaterá. O Anjo Redentor conduzirá o Rei a uma outra vitória, à eterna soberania de um outro Reino...

A principal força temática deste bailado, é a exaltação do passado histórico, recriado em termos das suas projeções míticas. Essa intenção é aliás claramente assumida nas palavras introdutórias do argumento, que situam a acção nos "domínios da Poesia e do Sonho". Esta versão desrealizada dos factos históricos, é justificada por uma valorização da sua interpretação subjectiva, já que os aspectos "mais notáveis da história de um povo" são considerados como "os que se passam dentro da sua alma, os factos principais da sua vida interior, aqueles que lhe dão, afinal, carácter, forma, longevidade".

Dissimulada naquilo que no argumento se apresenta como a "poética da alma de uma raça", parece estar subjacente um reconhecimento implícito dos traços da personalidade histórica. Face aos pólos "feminino" e "místico" que identificámos como os elemento regressivo-mágicos caracterizadores da psicologia colectiva (cf. Parte I, Capítulo Segundo), será principalmente o elemento místico que se alimenta nesta intenção temática, na sua vertente messiânica, que a figura de D. Sebastião notavelmente protagoniza¹.

1. A. Ferro, autor do argumento, explicita a sua versão da imagem de D. Sebastião: "figura histórica, mas sobretudo, alta criação poética da alma de uma raça, que não me interessa, portanto, no realismo dos seus gestos quotidianos, nas possíveis causas materiais da sua própria acção mas na sua loucura mística, fecunda, na sua ascensão para o símbolo". Para Ferro, esta versão poética do episódio histórico só o pode tornar mais autêntico "ou não fosse a poesia a luz estranha, sobrenatural, das verdades que transcendem a própria verdade, das verdades eternas".

Auréola místico-poética de "O Desejado" é assegurada, na presente narrativa, pela sua relação transcendente com o autor de Os Lusíadas. Nessa relação se fundamenta, perante um imaginário colectivo, a acção do Rei como uma pulsão incoercível dos atributos ráticos, como uma expressão do seu profundo patriotismo conducente ao sonho imperialista, como uma necessidade imperiosa de exaltação espiritual e do cumprimento urgente de uma missão divina.

A imagem deste Rei só poderia ser a do herói ascético, desprendido e abnegado, raiando a misoginia. Incólume às tentações da carne (representada pelas mulheres árabes que assediam - apropriando-se da sua energia - o exército português), será a Morte a "mulher fatal, a sua única e possível aventura, que procura seduzi-lo e arrastá-lo". Desprendimento, misticismo e coragem, são os atributos com que se faz D.Sebastião corporizar o "princípio do chefe".

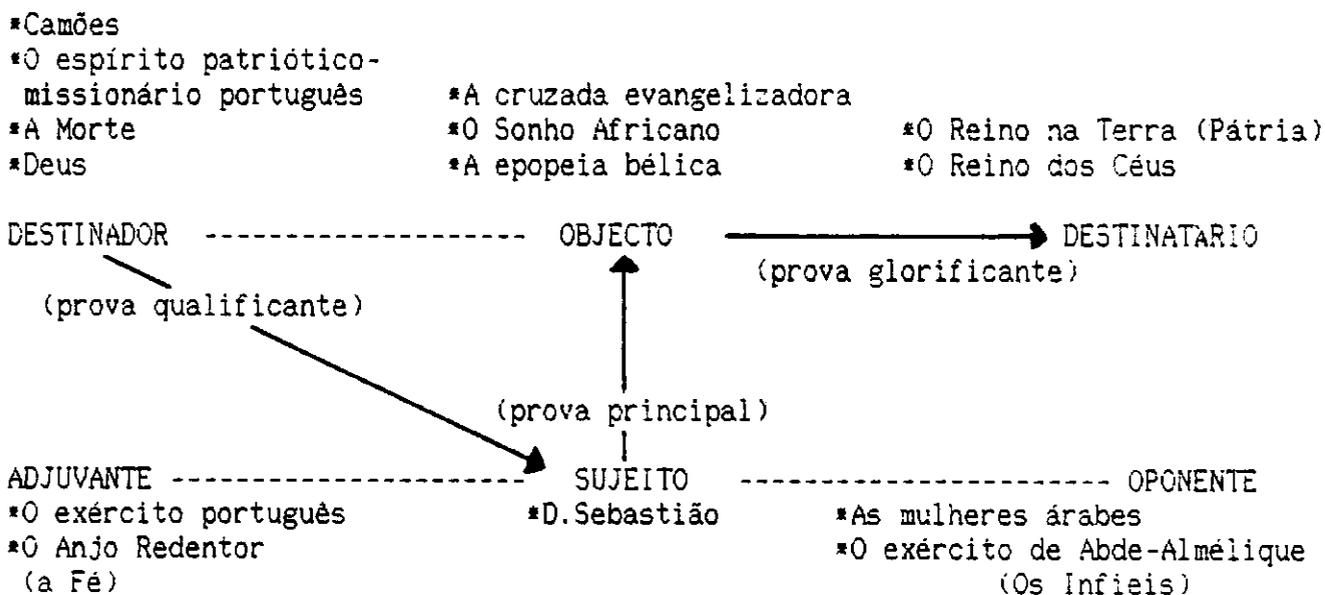
D.Sebastião torna-se então um símbolo da oposição espírito/matéria, processo mental tão grato ao recrudescimento dualista de que se revestiu o Estado Novo e o salazarismo, e aos ideais da sua acção de psico-colectiva.

No episódio da morte e ascensão do rei, retratado na narrativa coreográfica, jaz uma conexão implícita com o sacrifício e ressurreição de Cristo. Tal como Ele, "O Desejado" omnipresente e onisciênte, "vela por nós na bruma". Para sempre.

Reduzindo a acção narrativa ao modelo funcional, verificamos como é a posse de determinados atributos que leva a que, após o confronto com as três provas, a situação final (desaire real) seja reconvertida numa vitória espiritual:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
A presença de Camões e a leitura dos Lusíadas, levam D. Sebastião a um estado de exaltação místico-patriótico.	Partida para Marrocos.	Apesar dos maus presságios, o exército português troca o apelo do amor, pelo apelo de Deus, do Rei e da batalha.	Os "Aventureiros" recuam mas sempre a defender-se e a combater". O Rei luta com a Morte. O Rei, despertado pela voz de Deus, dispõe-se a lutar depois da morte. O Anjo Redentor acode ao Rei; a ressurreição	O Anjo ensina a D. Sebastião o caminho para Deus. Agora Príncipe do Céu, O Desejado "vela por nós na bruma."
(exaltação espiritual)	(<u>espírito de missão</u>)	(<u>abnegação</u>)	(<u>heroísmo</u>)	(vitória sobre a derrota)

Reduzindo ao modelo actancial a narrativa coreográfica, apresenta-se uma síntese da dinâmica das relações de força entre os actantes:



Projeções temporais

A época a que este bailado se reporta, é sem dúvida a de um passado histórico, mas um passado que adquire uma projecção mítica tão significativa que se prolonga no presente. Poderíamos, nesse sentido, considerar o tempo retratado como um passado-presente.

Mas toda a acção coreográfica está imersa em metáforas temporais, que dão o tom às diferentes atmosferas que se sucedem na sequência narrativa. Assim, a exaltação interior de D. Sebastião, antecedente da sua empresa africana, é sugerida por todo um jogo cénico de luz/sombra, que acompanha o estado de iluminação e recolhimento espirituais. Pelas suas conotações oníricas, consideraremos este tempo, como um tempo nocturno.

No quadro da Dança dos Véus, um tempo crepuscular, marca o clima do mau presságio, enquanto que durante O Arranco e a Batalha, é o ciclo diurno que se representa: uma aurora, que metaforiza a esperança vã, transforma-se num anoitecer de desânimo.

Mas estes não são mais do que tempos intermédios, que confluem para o momento da mais intensa luz da manhã, a mais provável metáfora da ressurreição. A luz invade a cena, oriunda do seu canto superior direito. Em direcção a ela, a longa escadaria atrairá o futuro "Príncipe do Céu" seguido dos seus adjuvantes, na sua dinâmica ascensional em direcção ao Novo Reino. Nesta cena final do bailado (fig. 44), toda a lógica do espaço, atitude do corpo e direcção do olhar parecem uma ilustração feita à medida das formulações de R.Arheim (1980), E.Hammer (1981) e M.Descamps (1989) a esse propósito. Todos os elementos presentes em cena, a escadaria que ascende na direcção de um intenso foco de luz, vindo da direita superior, são índices da simbologia da elevação mística e visionária, da criação utópica de um futuro eternizado. Nesta imagem de exaltação de um misticismo histórico, identificamos ainda uma evocação do Padrão dos Descobrimentos.

Uma cortina translúcida cobrirá a cena no último momento¹, desrealizando da atmosfera final, transfigurando-a na imagem de uma memória, numa lenda, numa bruma.

1. Depoimento de Abílio Moraes (1991), ex-bailarino do "Verde Gaio"

As projecções temporais constituem uma das principais pistas perceptivo-simbólicas desta narrativa coreográfica.

O espaço cénico

Uma cortina, à maneira das "tapeçarias de Pastrana", abre a cena, como uma síntese alegórica de todo o bailado. As imagens que mostra, são uma representação luxuriante de toda a simbologia histórico-mítica dos factos que acompanharam o episódio de Alcácer Quibir. Uma análise das aplicações cromáticas, conteúdo e estrutura perceptiva que a compõem, mereceria, só por si, um longo estudo psicológico. Ficar-nos-emos por algumas observações gerais (fig.45).

No segundo quadro, "O Poeta e o Lusíada", o espaço interior representado, surge como um prolongamento do momento de exaltação espiritual do Rei. Esse espaço, amplo e desafrontado, é uma representação da ilimitada possibilidade do seu preenchimento, é expressão do incoercível transe visionário de "O Desejado" (fig.46,47).

Em primeiro plano, localizados à direita (segundo M.Descamps, 1989, é a localização das evocações do futuro: de estados de reflexão, preparação de um projecto), juntos, Camões e D.Sebastião. Camões apresenta-se numa atitude proxémica de subalternidade e devoção. Eles marcam, respectivamente, pelas direcções de cruzamento dos seus olhares, a sugestão de um pacto entre epopeias passadas (o olhar do rei segue a diagonal esquerda inferior), e a nova missão que se adivinha (o olhar direito-superior de Camões). O trono e a bandeira real marcam, sem equívoco, o estatuto de D.Sebastião.

Em segundo plano, à esquerda, um enorme globo terrestre (do qual escorrem, como uma antecipação do destino "gotas de sangue português") simboliza o desejo de poder territorial, absoluto e universal.

Se a esfera, como afirma J.Chevalier e colab. (1974) é um símbolo da perfeição e da totalidade, ela representa o poder temporal limitado. O ciclorama que surge em terceiro plano, complementa esse poder, nas suas associações possíveis - o universo planetário, ou cartas de navegar -, de toda uma dimensão de transcendência, de ilimitado.

Num reforço de todos estes atributos, a espada-cruz do Rei evoca a ligação divina à contenda¹, quando "gesto a gesto, passo a passo, as suas mãos devotas transformaram a sua espada sonhadora e crente naquela cruz que já se projecta no globo, ex-libris de Portugal e da sua eternidade" (fig.47).

Os quadros seguintes, "A dança dos Véus", "O Arranco", "A Batalha" e a "Ressurreição", caracterizam-se pela exterioridade. Na "Dança dos Véus", representa-se o acampamento real (fig. 50), enquanto que n' "O Arranco" e na "Batalha", o encontro bélico é apenas sugerido coreograficamente (fig. 48).

Modelos corporais, motores e do comportamento

O guarda-roupa é uniformizado, à excepção das personagens D.Sebastião e Camões. Pretende ser uma aproximação mais ou menos estilizada, do trajar da época. Este é um dos raros casos, nesta análise do reportório do "Verde Gaio" em que a cabeça dos personagens surge descoberta, e o cabelo à vista.

Uma vez mais, a imagem da mulher árabe, bem diferente da sóbria ruralidade com que se apresenta a mulher nacional, é provocadora e fatal. A sua acção sedutora, em "A Dança dos Véus" é um presságio de morte. Aquelas características são indiciadas pelo exotismo das roupagens, os cabelos soltos, os

1. A breve análise que apresentámos, sobre as significações simbólicas dos elementos icónicos de um cartaz que representa D.Sebastião, concebido para o "Verde Gaio" por Carlos Botelho (secção 1.2.), é transponível para este contexto.

braços nus (este é dos poucos bailados do repertório estudado em que surgem estes indícios) e pelo erotismo da marcação coreográfica (figs. 49 e 50).

Aliás, neste bailado explicita-se uma bipolarização de estereótipos em relação ao feminino: à sedução fatal, associada ao estatuto não-cristão ou à Morte (representada por uma mulher) opõe-se à imagem da mulher imaculada, etérea, despojada de conotações biológicas (na representação feminina do Anjo Redentor).

Quanto ao estereótipo masculino, a representação é mais homogênea (corresponde ao guerreiro ou ao poeta visionário), ou as eventuais dicotomias são simplificadas, polarizando-se em torno de ideias como a de "português-cristão-bondoso" / "mouro-infiel-pérfido".



Fig. 42 e 43 - Figurinos para o bailado "D. Sebastião" (1943), de Mily Possoz (ed. do S.N.I., 1949)

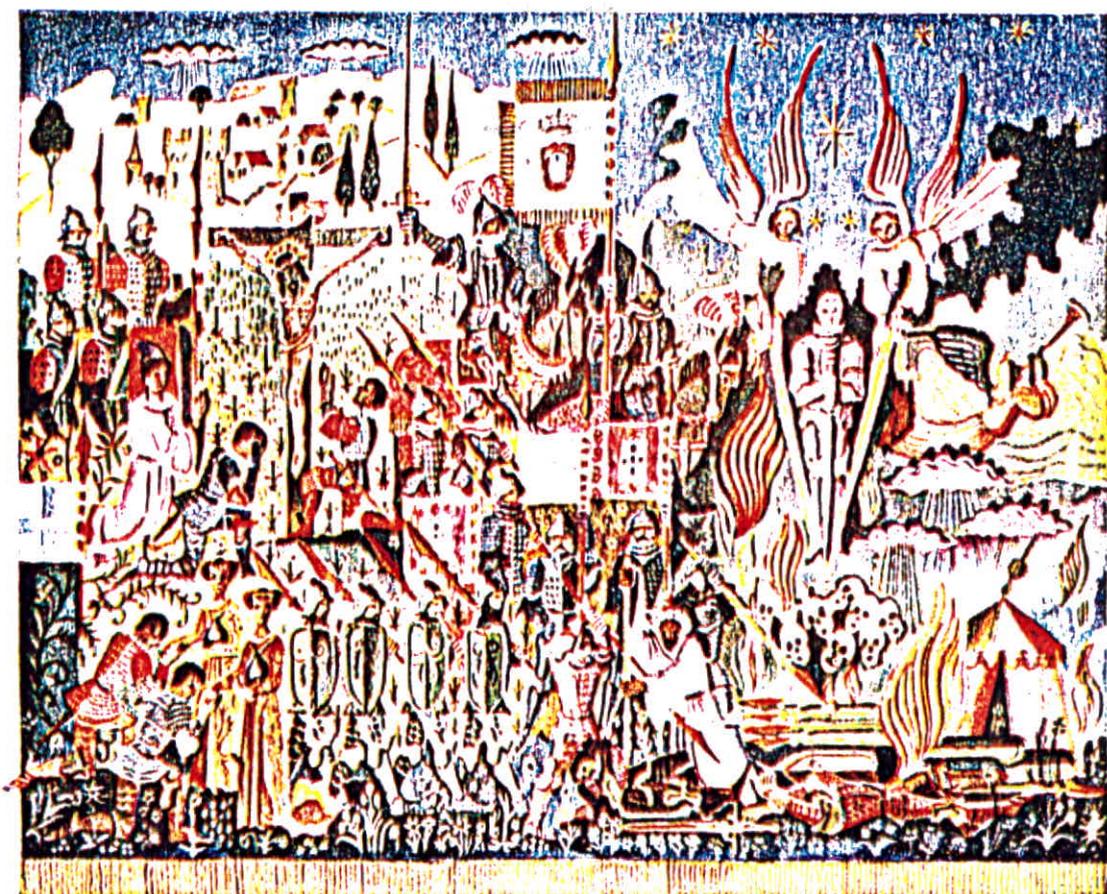


Fig.45 - Cortina de abertura do bailado "D. Sebastião", de Carlos Botelho (ed. do S.N.I. 1949)

	ESQUERDA	INTERMÉDIO FRONTAL		INTERMÉDIO DIREITO	
	passado longínquo	passado recente	presente	futuro próximo	futuro longínquo
Superior alto (idealismo)	idealização do passado longínquo	nostalgia	idealismo	místico devaneio	utopismo inventivo
Superior médio (sonhador)	fuga para o passado longínquo		optimismo	reflexão	fuga para o futuro
Horizontal (humor estável)		inquietação	abertura extroversão	preparação de um projecto	
Inferior médio (depressivo)	angústia		pessimismo introversão	ansiedade do futuro: próximo longínquo	
Inferior baixo (deprimido)	bloqueio sobre o passado	distante auto-depre- ciação	deprimido	distante	associal paranóico
	PASSADO	PRESENTE		FUTURO	

fuga para o ideal
(mania)
acesso ao real
depressão

NOTA - Quadro sobre o simbolismo da representação do espaço e da direcção do olhar; construído e adaptado a partir de E.Hammer (1981) e M.Descamps (1989)

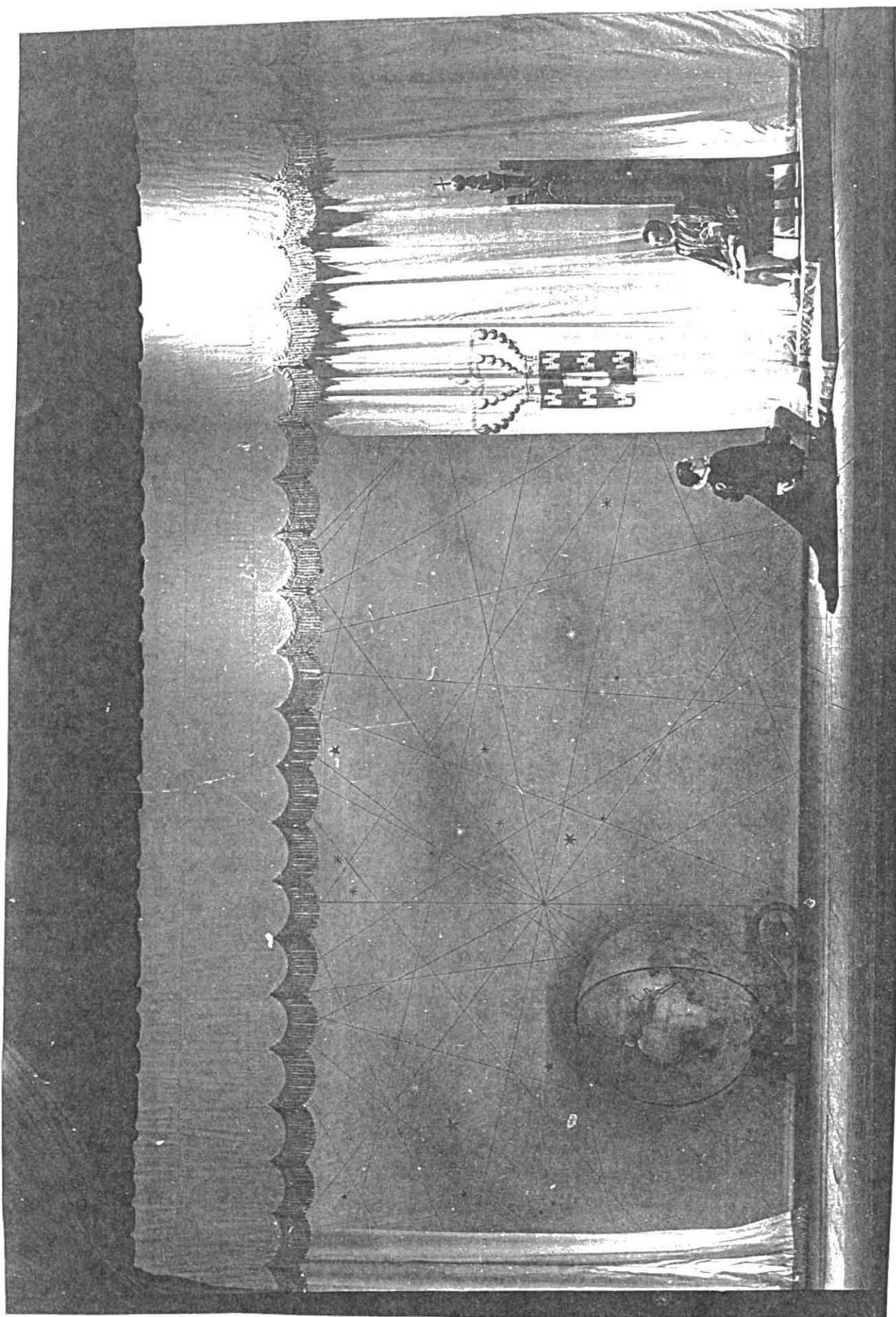
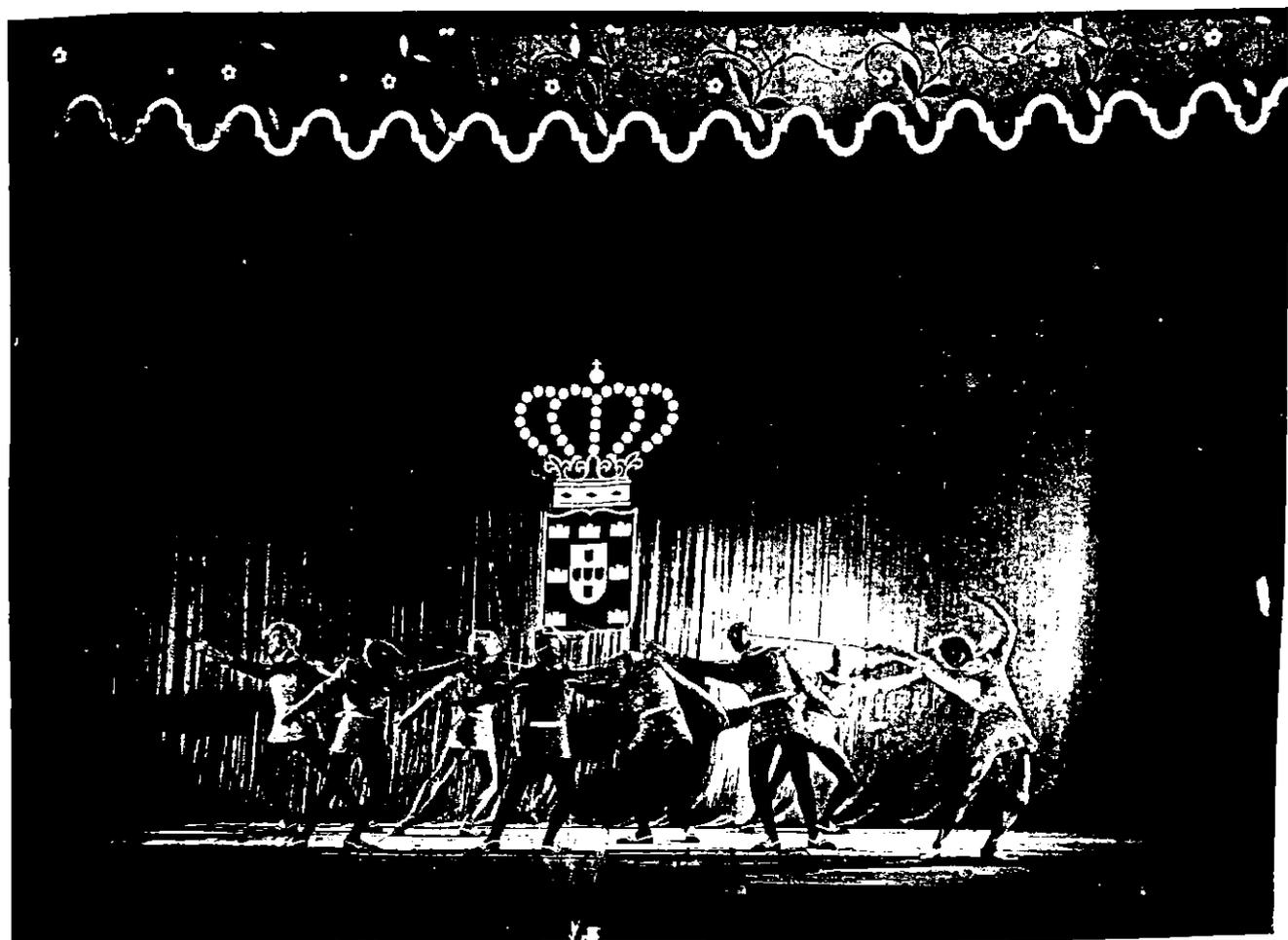
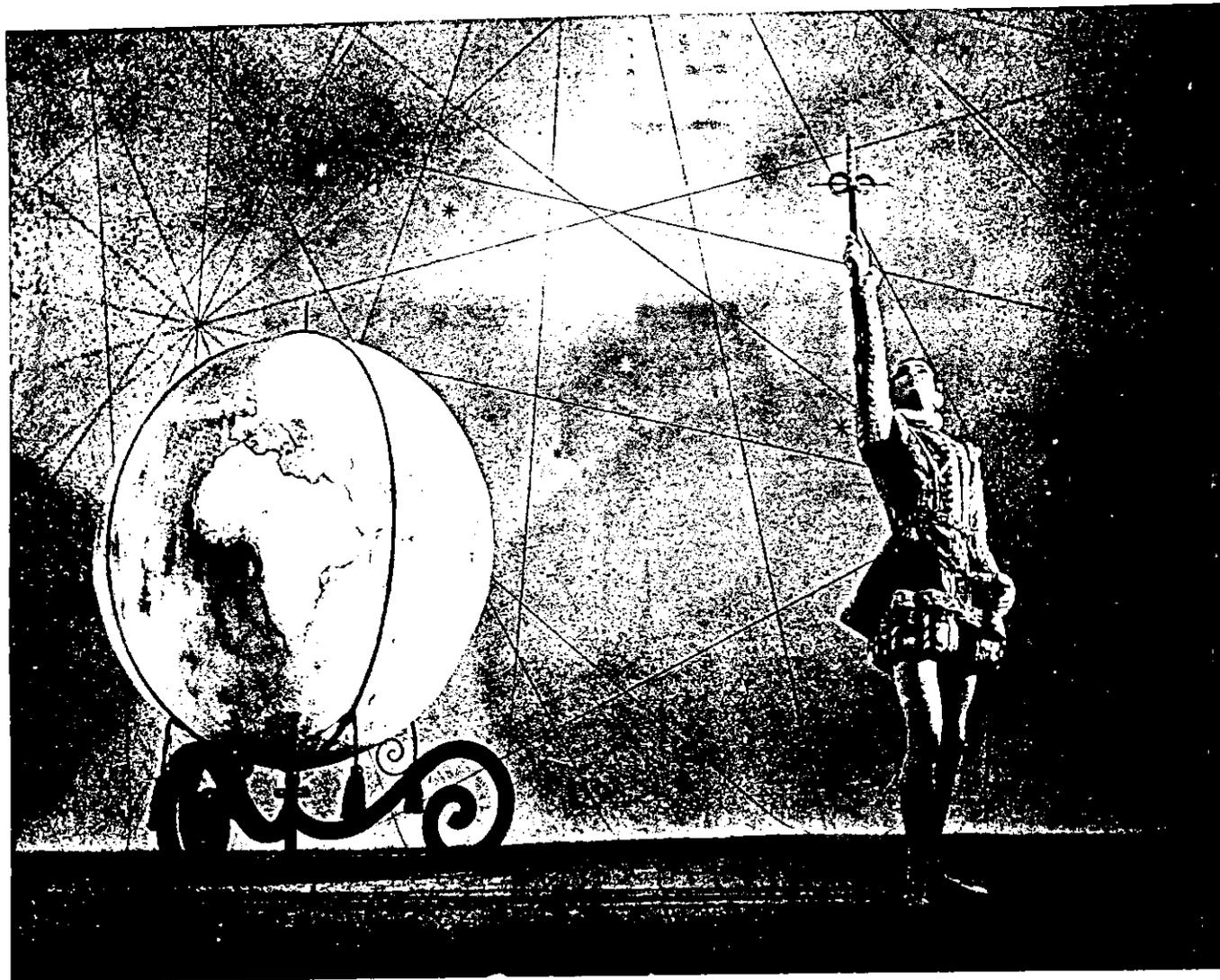


Fig.46 - Bailado "D. Sebastião"(1943; col.Fototeca da D.G.C.S)



Figs.47 e 48 - "D.Sebastião" (1943; col. da Fototeca da D.G.C.S)

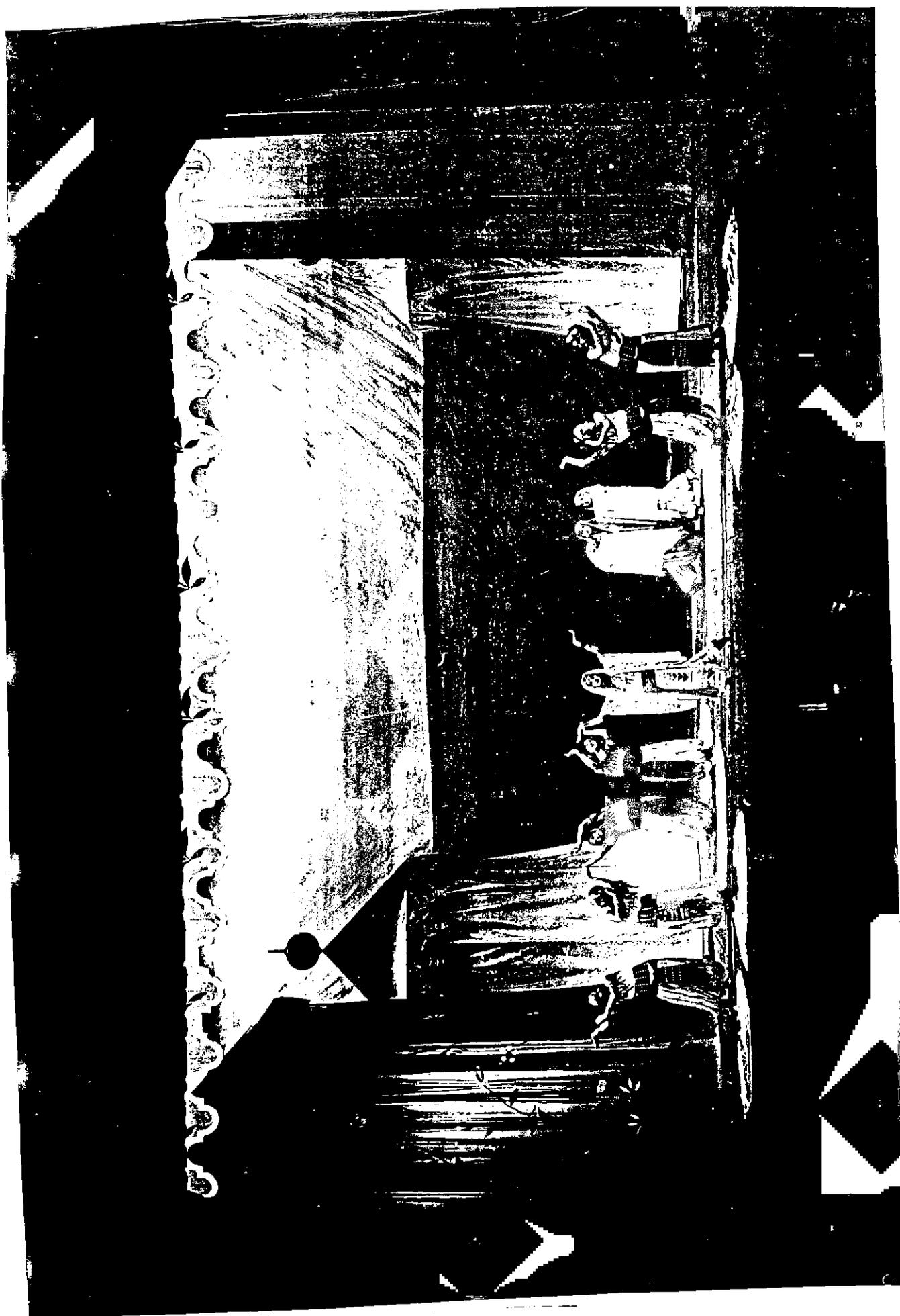


Fig.49 - "D. Sebastião" (1943; col. da Fototeca da D.G.C.S)

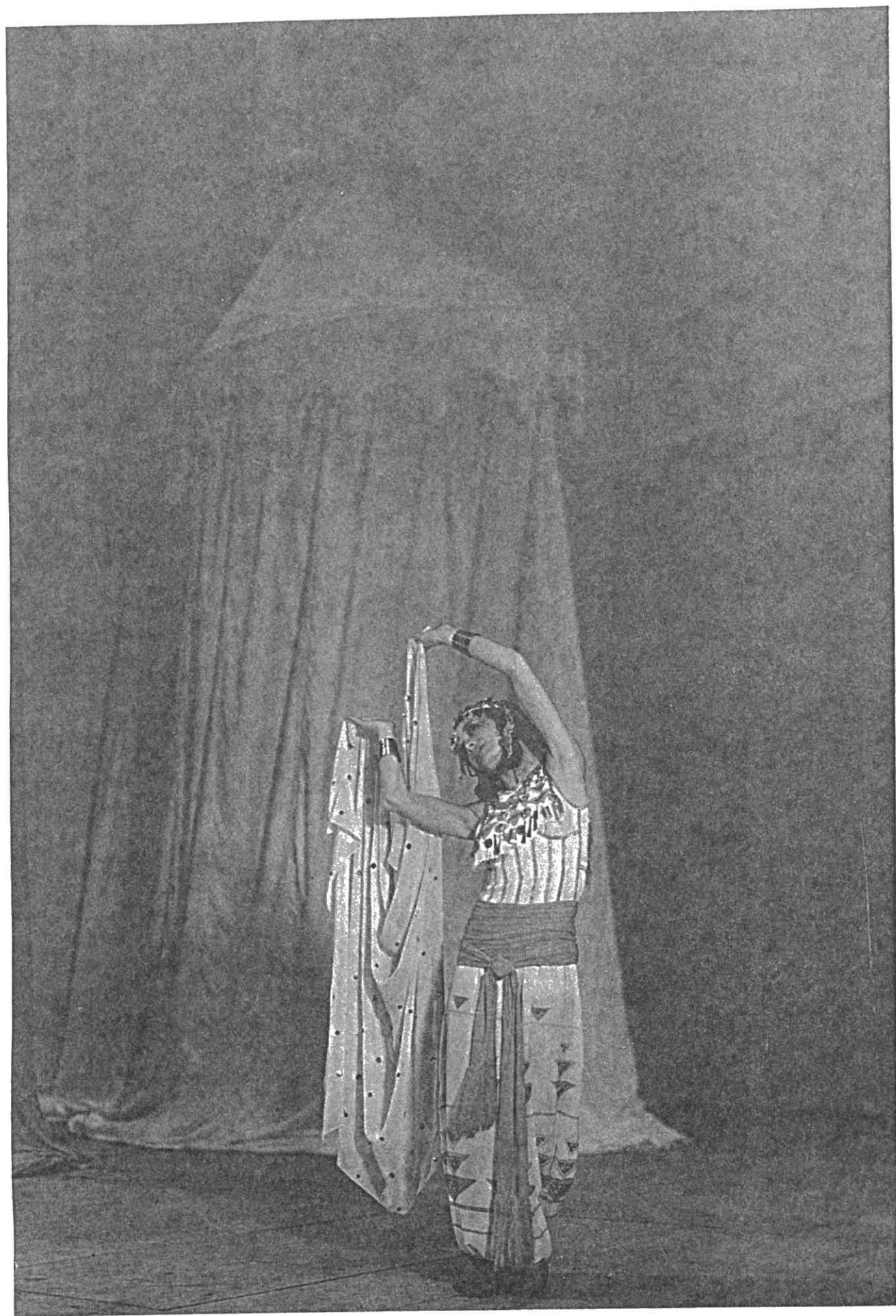


Fig.50 - "D.Sebastião" (1943; col. da Fototeca da D.G.C.S)

8. - Imagens da Terra e do Mar (1943) (F.Graça/F.de Freitas)

Ambito temático - Alegoria sobre a génese da nação e do bailado português

Da união fecunda do Mar e da Terra, é gerada a pátria portuguesa de que é um símbolo seminal, o Bailado Português. Essa filiação moldará a alma nacional segundo uma síntese caracterial dos dois Elementos: "um fundo de tristeza com riscas de alegria"

A principal força temática deste bailado consiste numa caracterização do temperamento e do carácter nacional, através de uma atribuição metafórico-simbólica da sua progenitura, ao Mar e à Terra, Elementos apresentados como os "dois grandes poetas portugueses". Toda coreografia se organiza em torno da sugestão de que a união fecunda desses Elementos é origem da alma e o corpo da nação, das suas características, paisagem, folclore e costumes.

Curiosamente, se a Terra é um arquétipo do princípio feminino, a ligação simbólica do Mar ao princípio masculino não é evidente. Por consequência, a ideia de que génese psico-colectiva do país se liga aos princípios da vinculação materna (cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 2.3.), constituindo-se a nação, como defende R.Aragão (1985), como uma mátria, mais do que como uma pátria, essa ideia, dizíamos, encontra, nesta alegoria coreográfica, um eco significativo.

Neste argumento, estabelece-se uma bipolarização do psiquismo colectivo, que se organiza entre o fatalismo da nostalgia oceânica, que se associa ao Mar, e a alegria fecunda, exultante e triunfal, associada à Terra. Esta visão é consonante aos traços identitários que considerámos, a propósito da reflexão sobre a personalidade histórica (Cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 2.3.) . Ou seja, a falta do suporte de uma identificação paterna originou que essa identificação se desenvolvesse segundo os valores da vinculação materna (o afecto, a passividade, a nostalgia); e a sobrecompensação mágica dessa dimensão frágil, encontrar-se-ia na megalomania imperial e seus adjuvantes místicos (a ideia de raça, o espírito missionário). Assim, este bailado parece constituir uma representação simbólica das características identitárias, conotadas com uma simbologia terrestre e a simbologia oceânica, que, anteriormente, identificámos como componentes da personalidade colectiva.

Outra ideia subjacente nesta narrativa é a da criação da pátria corresponder, enquanto fruto das forças da natureza, ao cumprimento de desígnios divinos. Aliás, todo o argumento é uma sugestão da descrição bíblica da criação do mundo. Nesse sentido, na atmosfera desta coreografia, podemos encontrar ainda uma representação da crença mítica na ideia de ser o povo português um povo "escolhido e protegido por Deus" (cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 2.3.), de que é expressão, a poética nostalgia do passado e das origens, a atitude sonhadora, insatisfeita e visionária, e a crença num destino missionário e evangelizador.

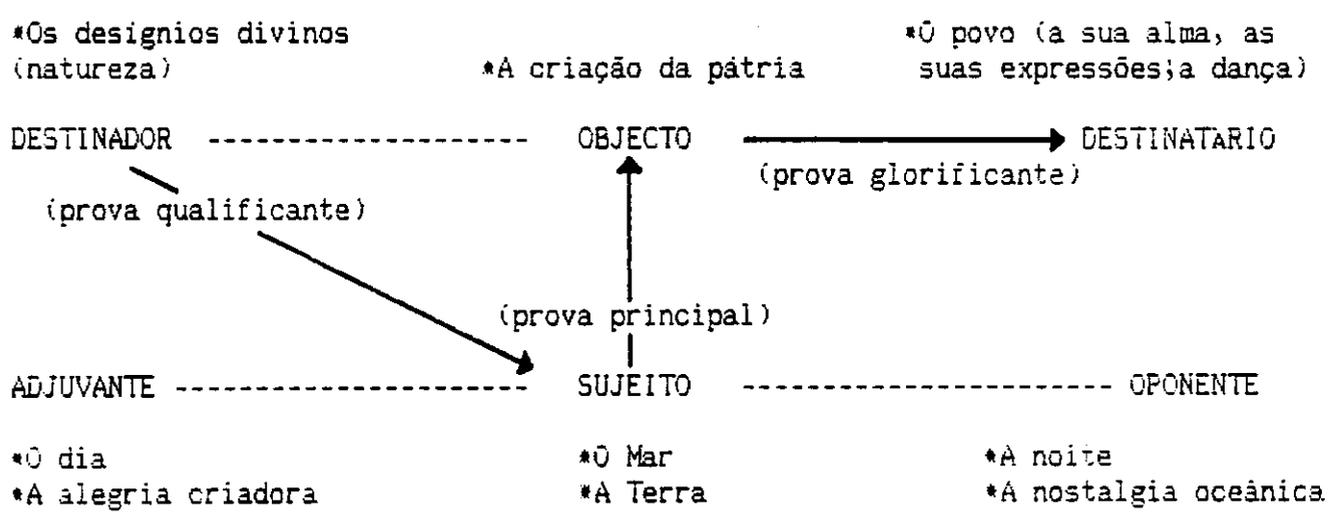
A redução da acção coreográfica ao modelo funcional, revela essa crença numa origem sagrada, expressa na associação metafórica entre a origem da nacionalidade e o misterioso fenómeno da criação da vida:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
Pela atracção que deriva da sua complementaridade, o Mar e a Terra criam no seu interior, as primeiras imagens do seu desejo de união criadora.	Realizada a sua união, esboçam-se as primeiras imagens, os primeiros movimentos: as futuras características da nação.	Agora animadas de energia própria, as imagens definem-se, aproximando-se da consistência da sua aparência final.	"Libertas de si próprias e dos seus criadores" as imagens tornam-se vivas e exultam diante dos seus criadores. É "a alegria triunfal da criação".	No seu júbilo de existir, a nação deixa entrever um fundo de tristeza oceânica primordial
	(<u>fecundação</u>)	(<u>gestação</u>)	(<u>nascimento</u>)	

Na transição da situação inicial para a situação final, transparece a ideia de serem os princípios caracteriais oceânicos (a progenitura masculina), os portadores da semente do fatalismo nostálgico. Este surge como um limite imposto à energia exultante da progenitura feminina: para que se realize a missão criadora, "o Mar não tarda a afastar-se, a mergulhar em si próprio". Este pormenor temático parece conter uma alusão relativa à ideia de que para a sua afirmação, a pátria teve (e terá) de combater os traços caracteriais oceânicos, que lhe são, no entanto, intrínsecos (o júbilo da criação da pátria não é isento de entraves, já que essa alegria é "sincera mas efêmera, intensa mas fugaz").

Se compararmos estes aspectos caracterizadores do conteúdo do argumento, com os estereótipos psicossociais da função maternal e paternal, parece revelar-se uma interpenetração de funções onde se espelha (e implicitamente reconhece) a fragilidade da "personalidade histórica", relativamente a identificação com um ímago masculino.

Como indica a redução da narrativa ao modelo actancial, existem dimensões dos atributos caracteriais do Mar, que, transfigurados nas suas formas metafóricas, assumem o papel actancial de oponente relativamente ao livre curso do crescimento e movimentação criadora:



Projecções temporais

Sendo a narrativa coreográfica uma alegoria mítica da criação da pátria, é-lhe subjacente uma idealização do passado que, no entanto, tem profundas repercussões no presente. A indumentária regional-folclórica dos bailarinos acentua essa projecção sobre o presente e, nesse sentido, poderemos identificar o tempo retratado, como um passado-presente.

No argumento são feitas referências, significativas do ponto de vista simbólico, à sequência do ciclo do dia. A noite corresponde a um apaziguamento da acção ("a noite desce, lentamente, sobre os corpos que continuam a dançar, que procuram rasgar a treva a caminhar para a a luz") e ao despontar da atmosfera de nostalgia oceânica; ao dia, dissipação da noite, corresponde a exultação dos corpos, no qual "os rostos fechados pela treva foram agora abertos, escancarados pelo Sol... Parece que nascem flores a cada passo, a cada gesto, a cada sorriso...".

São sobretudo os atributos de carácter diurno que este bailado magnifica, o que é corroborado não só pela análise da evolução cénico-coreográfica a que procedemos a partir da sequência fotográfica, como pelos elementos que derivam do conteúdo latente do argumento.

O espaço cénico

A principal característica da estrutura do espaço cénico é a sua simetria e definição de linhas. De acordo com Lapiere e Aucouturier (1975), essas características influenciam o processo perceptivo-interpretativo no sentido do reconhecimento de atributos conotativos como a ordem, o controle, a estabilidade, e ainda de uma atitude afirmativa. O espaço cénico acompanha assim o itinerário temático, no sentido da definição final dos contornos. Nesse sentido, a organização do espaço, de acordo com a valorização do elemento terrestre e diurno subjacente na narrativa, opõe-se estruturalmente à componente temática de dissolução oceânica, uma vez que da cenografia deriva um reforço da nitidez dos contornos e, por consequência, do carácter perceptivo-simbólico das formas terrestres e diurnas.

Poderíamos considerar que, na estrutura desta dinâmica perceptiva, existe a evocação de um degladiar de forças, onde se identifica uma representação das tensões entre o misticismo (dissolutor) e a necessidade de definição (ou de afirmação sobrecompensadora), traços identitários da psicodinâmica da personalidade colectiva.

Uma enorme flor, ao centro do fundo da cena, reitera o valor do elemento terrestre, assim como toda a simbologia do nascimento, da pureza e da frescura juvenil.

Mas o recurso cénico realmente impressionante, pela sua imponência, é a enorme caixa (com cerca de sete metros de altura) onde, em três "prateleiras", se apresentam uma a uma, as nove regiões de Portugal continental, animadas pelos respectivos representantes (fig. 51).

A sua forma rectangular, imponente e estável, na sua localização central, sugere a imagem física dos contornos de Portugal, "na altivez da sua verticalidade, em frente do Atlântico e do seu destino". A sua semelhança com

a "Imagem do Estado Novo", esculpida na solidez da pedra, por Albuquerque de Bettencourt (1937) é assinalável (fig. 52).

Lapierre e Aucouturier (1975) e E.Hammer (1981), reconhecem em toda a insistência na representação vertical, o sintoma (da necessidade) de uma atitude afirmativa.

Outro facto a registar, é o das cortinas que ladeiam a "imagem do país" representarem, do lado esquerdo, que, segundo a lógica geográfica, pertenceria ao Atlântico, a imagem da Terra (personificada na bailarina, e nos pássaros e flores que decoram a cortina); do lado direito, "lugar" do continente, representa-se o Mar (personificado pelo bailarino e pelos peixes e algas que decoram a cortina) (figs. 51 e 53).

De facto, como assinalam J.Chevalier e colab.(1974), E.Hammer (1981), e M.Descamps (1989) a esquerda associa-se simbolicamente ao passado, à regressividade e ao feminino, e a direita, ao futuro, à progressividade e ao masculino¹. Não deixa pois de ser interessante o facto de se verificar, nesta "inversão geográfica", a transfiguração das funções e estereótipos feminino e masculino, a que nos referimos anteriormente.

Modelos do corporais, motores e do comportamento

Oscilando dentro dentro do registo de um receituário regional, o guarda-roupa obedece a um modelo uniformizado, em que se verifica, a já habitual omnipresença das **cabeças cobertas** com lenços, chapéus e barretes regionais, assim como a **diferenciação sexual** das roupagens, através das quais se oculta, predominantemente, o **corpo e o movimento feminino**.

1. Naturalmente, uma parte significativa destas projecções simbólicas associam-se a uma componente cultural, que se verifica, sobretudo, entre os povos que escrevem e lêem da esquerda para a direita.

A análise da sequência fotográfica revela um movimento coreográfico essencialmente simétrico (fig. 54), que reitera as características cenográficas que abordámos mais acima.

Este traço, com frequência presente nas coreografias do "Verde Gaio", introduz nas obras uma nota de previsibilidade, o que, segundo A. Moles (1972), constitui um fenómeno de redundância, em termos dos níveis de informação estética.

A estrutura do bailado subordina-se ainda ao estabelecimento de relações coreográficas entre o elenco feminino e masculino, organizando-se de acordo com o mote "separação dos elencos/formação de pares", numa marcação coreográfica que evoca a estrutura das danças folclóricas.

A análise iconográfica revela-se, no presente bailado, uma interessante expressão visual do conteúdo latente da narrativa, traduzindo no código da sua linguagem, todo um mundo de crenças, contradições ou conflitos subjacentes à auto-imagem da nação e ao ideário do Estado Novo.

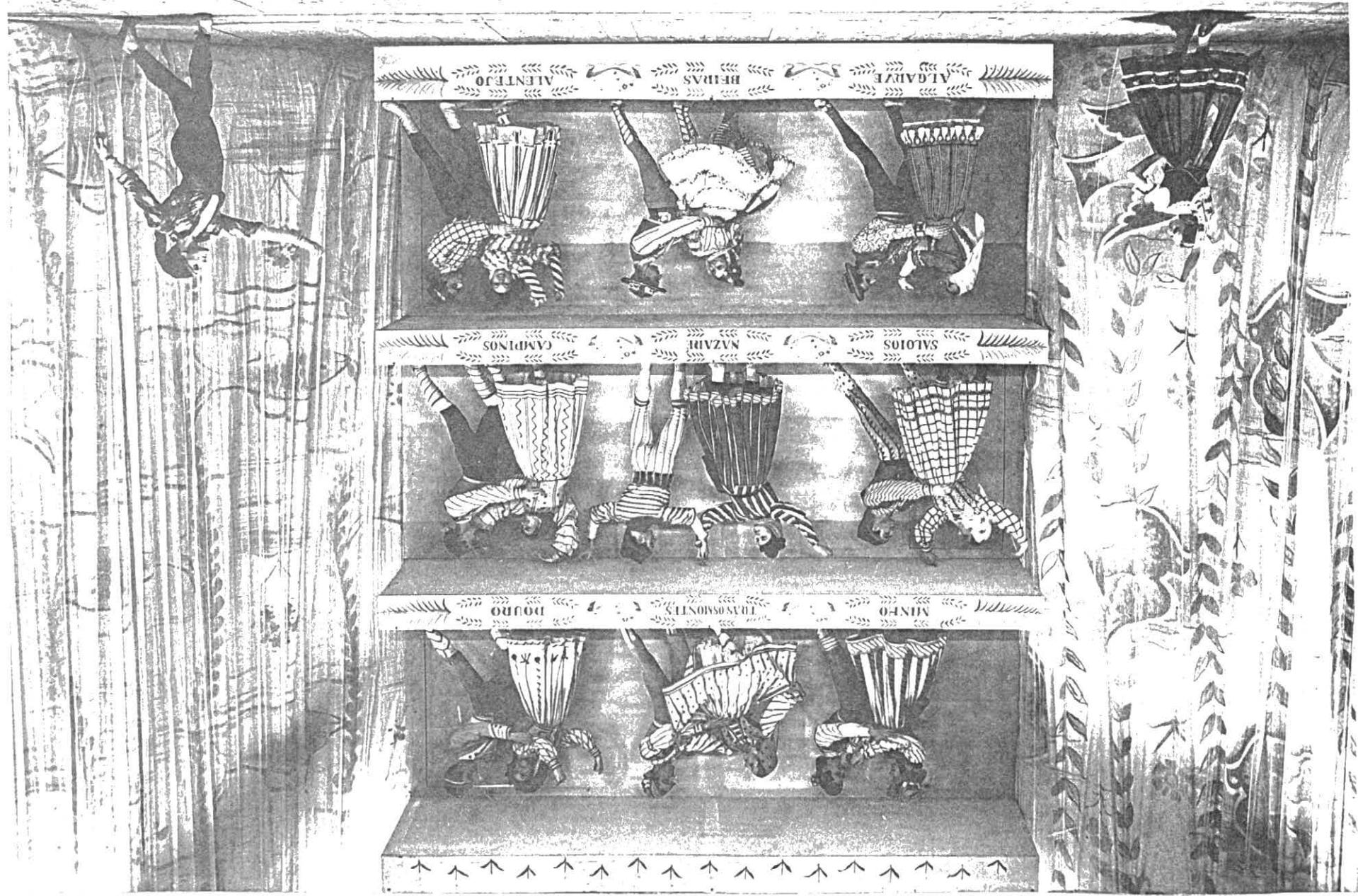


Fig.51 - "Imagens da Terra e do Mar" (1943; col. da Fototeca da D.G.C.S.)

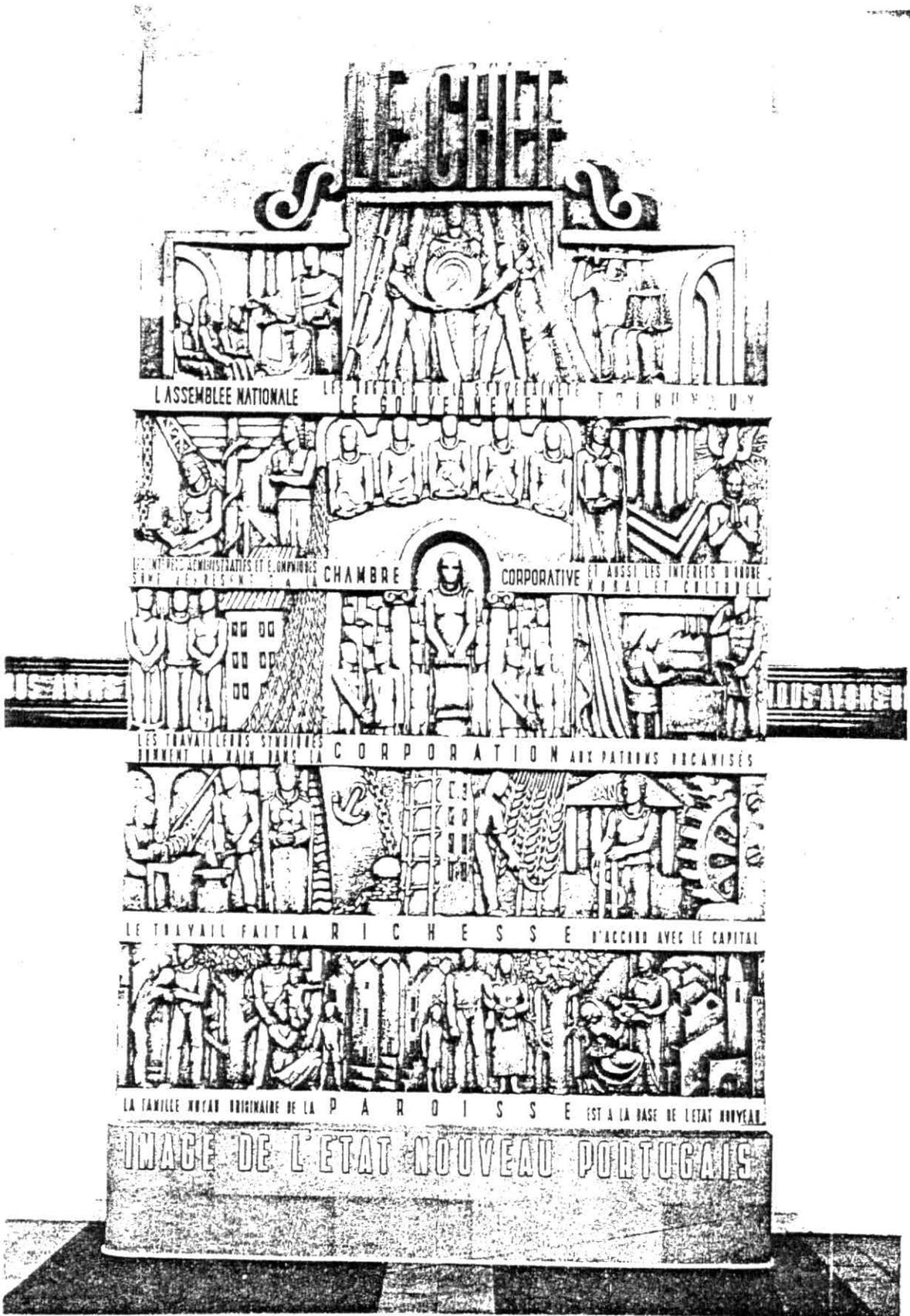


Fig.52 -"Imagem do Estado Novo", de Albuquerque de Bettencourt (1937)

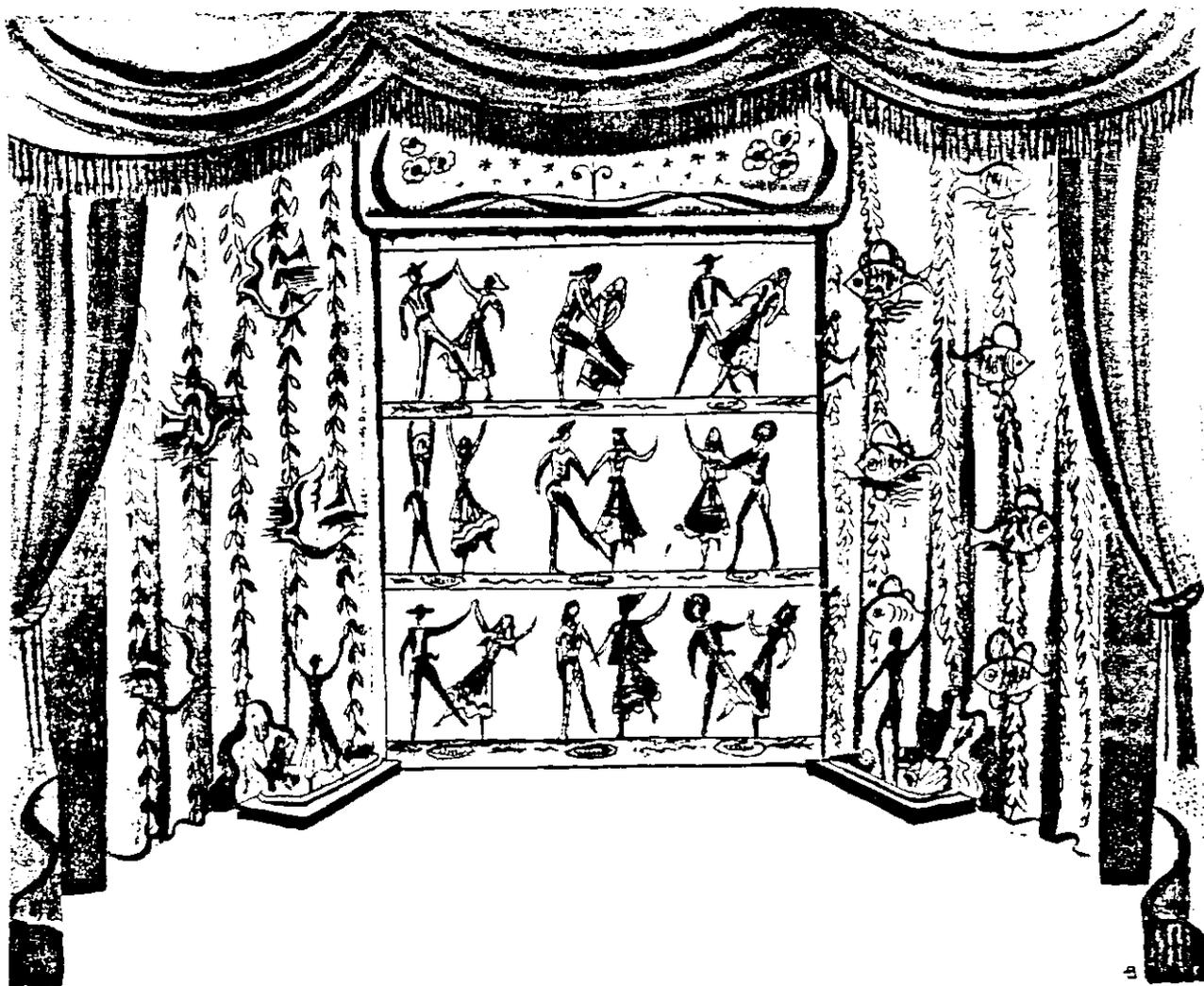


Fig.53 - Desenho de Paulo Ferreira; figurinos e cenário para o bailado "Imagens da Terra e do Mar"(1943; ed. S.N.I. 1948)



Fig.54 - "Imagens da Terra e do Mar" (col. da Fototeca da D.G.C.S)

Âmbito temático - O abismo sem retorno das vidas que falham.

Numa rua sombria de um bairro sem nome, personagens de vida falhada, por vocação ou por destino, erram na noite, sob o fluido maligno do Diabo. Desperta a manhã, último extertor da salvação, mas o desencanto já se apoderou dos perdedores, que se afundam, irremediavelmente, na sua noite sem fim.

O principal foco temático desta coreografia é a marginalidade, a degradação e a promiscuidade para que inexoravelmente caminham aqueles a quem a vida falha, e que, "por vocação ou por destino", perdem de vista a "tremeluzente luzinha do Bem".

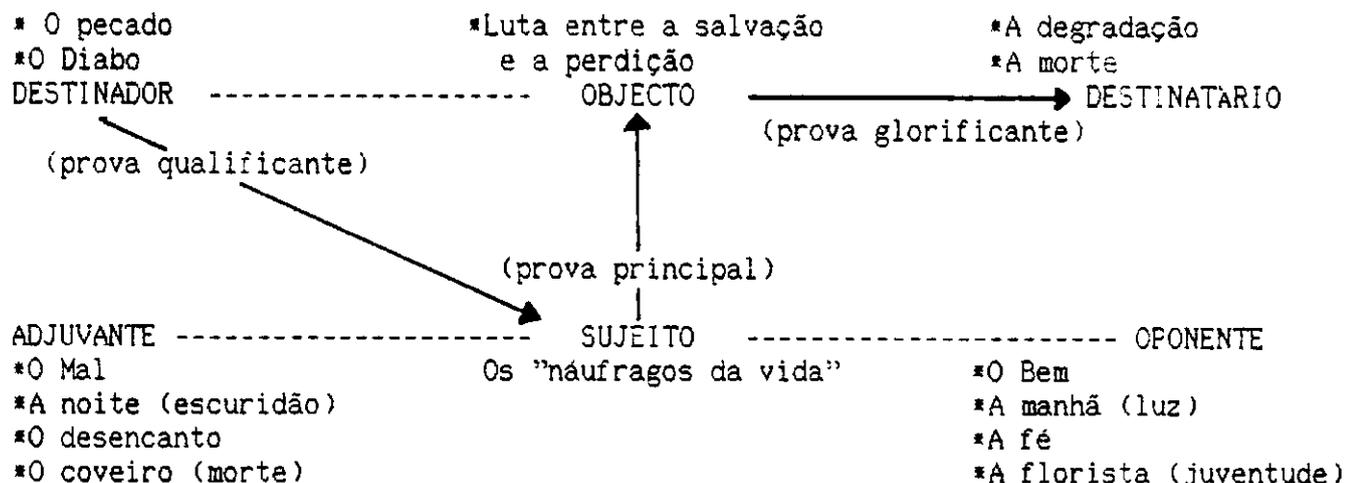
Agrupando as personagens segundo as suas motivações para o desencanto, identificam-se os protótipos conducentes à perdição: o afastamento dos preceitos cristãos de conduta (a prostituta, a bruxa, o avaro; todos os outros de forma geral), a insanidade (o corcunda, a louca), o vício (o bêbado, o jogador), o artista falhado (o palhaço, o poeta) e a mendicidade (a florista pobre, o mendigo). De uma forma ou de outra afastados dos caminhos da fé e dos "bons costumes", estas personagens, "que acreditaram demasiado em si próprias ou não acreditaram em nada", e "que não levantaram a tempo os olhos para o céu", são apresentadas como títeres das forças do Mal, que o Diabo, escondendo-se por detrás do espectro da morte comanda a seu bel-prazer.

Apenas a pequena florista, "ali por engano ou por miséria, flôr na enxurrada", apontamento de juventude e de esperança, ensaia ingloriamente enfrentar o Mal "levantando o seu espelho humilde", numa tentativa de "mostrar aos outros a sua decomposição".

Reduzida a acção coreográfica ao modelo funcional, dá-se conta das provas de transição que conduzem ao desenlace fatal:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
Os "últimos", procuram esquecer o abismo que os não esquece.	A presença de um fluido maligno é confirmada ascensão que o Diabo e o Espectro têm sobre o movimento coreográfico das personagens	Face à última hipótese de salvação (a florista), é o desencanto que vence, definitivamente, os "falhados".	O anúncio da manhã apazigua os habitantes da noite	Dominados pelas forças do Mal, os "últimos" afundam-se irremediavelmente na sua noite sem fim
	(<u>espectro do Mal</u>)	(<u>hipótese de salvação</u>)	(<u>capitulação</u>)	

O modelo actancial revela aquele que porventura será o paradigma central desta narrativa coreográfica. Na esteira dos modelos psico-culturais do Estado Novo, o que se representa é uma bipolarização simples, levada ao paroxismo, dos princípios inerentes ao ideário cristão e dos seus estereótipos metafóricos:



Projecções temporais

Procura-se sublinhar, neste bailado, tanto através do argumento como dos recursos plásticos, a sua **intemporalidade**.

A atmosfera retratada é, como seria de esperar, **nocturna**. O simbolismo da noite, assinalam J.Chevalier e colab. (1974), associa-se ao retorno a um estado de indeterminação, e à irrupção das forças do inconsciente e, nesse sentido, ao enfraquecimento do auto-dominio, e do controlo da razão.

Com a aproximação do desenlace final, e de acordo com o âmbito metafórico em presença, observa-se uma discreta transição **diurna**, que se verifica não tanto pela iluminação cénica, como pela entrada da Aurora, protagonizada por uma bailarina.

Reiterando o simplismo da dualidade temática em presença, o dia e a noite são representantes dos princípios do Bem e do Mal.

O espaço cénico

Embora o argumento sugira um espaço urbano, esses indícios não são cenograficamente explícitos. O espaço retratado é apenas um espaço destruído, em anárquica decomposição.

Sendo este um dos poucos bailados em que se anuncia uma atmosfera urbana, poderemos hipotetizar que, na globalidade do repertório, e no confronto entre um ambiente urbano, pejorativa e minoritariamente representado, e uma harmonia bucólica dominante, sempre conotada com a ruralidade, se espelha um dos traços característicos da ideologia salazarista.

A cena é ainda marcada pela sua exterioridade, o que, no presente caso, e de acordo com Lapierre e Aucouturier (1975), reforça a atmosfera de errância, desprotecção e ansiedade em que as personagens se movem.

A desolação e a desordem interiores, prolongam-se na imagem do espaço exterior. Um efeito que se obtém na disseminação dos elementos cénicos no espaço e na aparência das linhas quebradas, já que não existe qualquer organização perceptiva simétrica (fig. 55). Uma cancela semi-destruída (à esquerda, em segundo plano), evoca, pela sua localização, e de acordo com M.Descamps (1989), o carácter do que ainda permanece, como réstia de um passado inglório, enquanto que uma cruz, situada na direita-anterior e em primeiro plano (segundo M.Descamps, 1989, esta localização espacial associa-se à "ansiedade do futuro"), pressagia o trágico do desenlace.

Elevada e em posição central-direita, lugar que confere, como afirma R.Arhneim (1982), importância perceptiva, ao cimo de uma vara oblíqua (sugestiva de uma ausência de verticalidade a um outro nível), é visível uma roda, um símbolo que, pela sua associação à ideia de movimento contínuo, se transforma numa evocação do Destino, das coisas cíclicas, e, conseqüentemente, da inorexorabilidade do efémero.

A atmosfera de fatalismo também decorre do efeito perceptivo das duas cortinas escuras, que formam grandes manchas sobre o canto superior direito e esquerdo da cena, sugerindo a pressão de um peso superior, que esmaga ou empurra para o solo, assim criando a ideia da impossibilidade da evasão ou de uma elevação salvadora.

Modelos corporais, motores e do comportamento

Esta coreografia traz algumas novidades ao nível deste parâmetro de análise. Além de toda a representação plástica se afastar dos habituais pre-

ceitos do naturalista, não se verifica, por exemplo, uma uniformização do vestuário (fig. 56), estando todas as figuras identificadas (personalizadas) pelo guarda-roupa. Nelas é possível reconhecer diferentes idades e diferentes motivações, apesar de unidas sob o mesmo véu da desgraça¹.

O desolamento e a degeneração interior das personagens é uma ideia que a indumentária marca e prolonga, evocando imagens tenebrosas que se acentuam nos tons frios e sombrios que coloram a suas linhas indefinidas.

A juventude, representada pela florista, permanece como metáfora das forças do bem.

Mas, também ao nível do movimento, a estereotipia da diferenciação sexual é menos evidente. No que ao guarda-roupa diz respeito, e apesar das cabeças continuarem a surgir cobertas, ele deixa corpo e o movimento feminino muito mais solto e visível. Esta ocorrência poderá funcionar como um significante dos maus princípios de conduta.

De acordo com as características perceptivo-simbólicas da cenografia, o movimento é independente de preocupações de simetria, facto que, segundo Lapierre e Aucouturier (1975) se pode revestir de significações relativas a um potencial desacordo, desordem ou desarmonia. Observa-se, comparativamente às outras obras, uma maior utilização do solo como espaço motor. Ainda na opinião daqueles autores, este comportamento é evocador de uma atitude regressiva, o que, no presente caso, podemos interpretar como um retorno às origens, à mãe-terra, transformando-se, nesse sentido, num prenúncio da aproximação da morte.

1. O ideal de conformidade, típico dos projectos totalitários, princípio ideológico-existencial a que se pretende moldar as dimensões mais insuspeitadas da expressividade humana, é no presente caso, banida. Representará, esta verificação, um juízo moral e de valor em relação à temática e suas personagens ou, simplesmente, meras intenções estético-artísticas ?

Podemos proceder a uma leitura do conjunto de características que diferenciam esta obra, relativamente ao reportório até agora analisado, ligando-as a duas questões distintas. A primeira relaciona-se com a eventualidade de essas características diferenciadas decorrerem de um ensejo de representação simbólica dos juízos morais e de valor implícitos na temática. Recursos estéticos que, para um olhar dos anos noventa, poderão ser interpretados como um progresso estético-artístico, para os criadores dos anos quarenta (enfeudados à estética oficial do S.P.N., não o esqueçamos), poderão significar a busca de uma forma de veicular um tema onde se aborda a dissolução dos valores e dos princípios. O ideal ruralista do salazarismo, de acordo com a atitude maniqueísta subjacente, representará então o ambiente urbano como sinónimo da degenerescência.

Observando o fenómeno de um outro prisma, podemos considerar que a componente de progresso existe de facto, porque este bailado pretenderá, explicitamente, ser um ensaio expressionista¹. Sendo uma das primeiras obras coreografadas para o "Verde Gaio" por um estrangeiro, Guglielmo Morresi², ela marca o principio do fim do projecto nacional-folclórico, que caracterizara a matriz inicial do "Verde Gaio", dando inicio ao que A.Ferro (1947) apelidaria de "nova fase artistica".

1. Um artigo apologetico, publicado na revista Panorama (n.º 34, 1948), aplaudirá, precisamente, a dimensão estético-coreográfica modernizante deste bailado.

2. Será também uma das primeiras obras não musicadas por compositores portugueses. Foi utilizada, para o presente bailado, uma partitura já existente: a Noite Macabra, de Saint Saens.

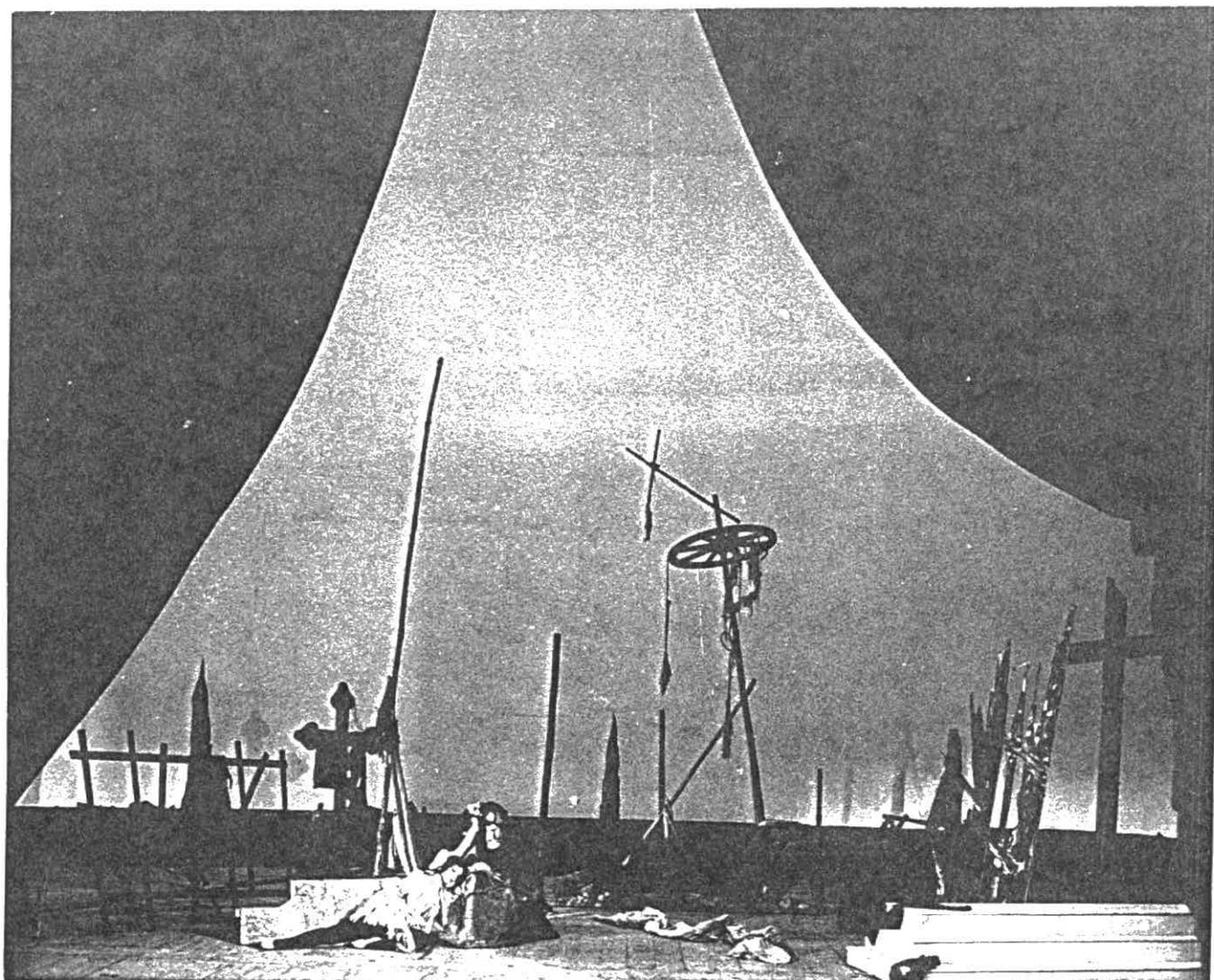


Fig.55 - Bailado "Noite sem Fim"(1947; col. da fototeca da D.G.C.S)



Fig.56 - Figurinos para "Noite sem Fim", de Paulo Ferreira
(ed. do S.N.I. 1949)

10. - Festa no Jardim (1947) (G.Morresi/Mozart)

Âmbito temático - Uma festa palaciana e seus preparativos, sugere as diferenças entre a forma de vida aristocrática e plebeia.

Durante os preparativos para uma festa palaciana, dos finais do sec.XVIII, as meninas da casa troçam, no jardim, os amores da jardineira com o jardineiro, sendo chamadas à ordem por duas damas. Chega a modista com uma encomenda, e encanta-se com o jardineiro, o que leva a jardineira a interceder. Acompanhada dos primeiros convidados, chega a senhora daquele palácio, e dá-se início à festa, animada pela actuação de alguns artistas. E tal como queria a senhora do palácio e do parque, a "festa acaba em alegria dançada e de mãos muito apertadas"

"Les Petis Riens", título com que esta coreografia foi apresentada, em 1949, numa "tourné" a França¹, indica com toda a clareza, a temática abordada nesta narrativa coreográfica: pequenos nada.

A atmosfera palaciana criada neste "divertissement", que, no seu sabor internacionalizado, se afasta do receituário nacionalista habitual no "Verde Gaio", não esconde, pelo seu carácter de reconstituição das festas e das danças de corte de Setecentos (cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 1.), alguns aspectos ideologizantes implícitos no argumento, que se associam à **estratificação social das personagens**.

O temática aborda também, discretamente, alguns aspectos que se relacionam com a questão da transgressão e conformidade psicossocial, que se

i. A tradução do nome da coreografia para francês, segue o nome da partitura da música do bailado, "Les Petits Riens", de Mozart. Esta composição é, com frequência, retomada pelas grandes companhias de dança clássica. A opção de incluir este bailado no repertório do "Verde Gaio", é **sintoma da fórmula de dança teatral** a que o grupo aspirava, em 49, e também da desorientação das directrizes técnico-artísticas que nessa período se faziam sentir (cf. Capítulo Segundo, Secção 2.3.).

ligam não só às diferenças sociais, como também à ideia de Festa¹.

Espaço e tempo autorizados para uma solene violação de interditos, a Festa, tal como o Jogo, permite um enfraquecimento temporário dos limites impostos ao quotidiano, como por exemplo, uma interacção (controlada) mais veemente entre classes sociais.

Por isso, do cimo do seu estatuto, as meninas da casa aproximam-se, troçando, dos jardineiros, sendo logo chamadas à atenção pelas damas presentes que de imediato as admoestam, já que "que são horas, mais que horas, de parecerem como quem são". Contrariamente, a transgressão da modista (sedução de um homem que não é seu), por se operar ao mesmo nível social, não envolve qualquer interferência exterior, resolvendo-se a questão entre os interessados.

Mas a participação dos plebeus nos festejos dos nobres é cerceada ou é lateral. Eles cuidam dos preparativos, ou participam como divertimento dos outros (tal será o papel dos jardineiros, relativamente às meninas). Por isso, é permitido às camponesas, dentro de determinados limites, dançar "a pastoral", à "provocadora Camargo", executar o seu gentil "passa-pé"², ao transformista, exhibir as suas sortes, e a Columbina, Pierrot e Arlequim, representar as suas eternas desavenças³.

1. Reportamo-nos à interpretação freudiana, segundo a qual, a Festa é um excesso permitido, uma violação solene dos interditos.

2. Segundo C. Sachs (1938), trata-se de uma forma de dança de origem Quinhentista, inicialmente plebeia, e posteriormente assimilada pela aristocracia. O facto de os não-aristocratas ou os camponeses serem autorizados a dançar neste festejo palaciano, é expressivo da interinfluência entre as "danças altas" plebeias e as "danças baixas" (de corte ou de salão) da aristocracia, que, na realidade, se verificou naquela época. (cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 1.)

3. As personagens referidas marcavam, de uma forma ou de outra, as actividades teatrais do século XVIII. A "Camargo" era, na época, uma célebre bailarina; as desavenças de Columbina, Pierrot e Arlequim, constituíam um tema teatral inspirado na comédia italiana que foi sendo retomado ao longo do tempo.

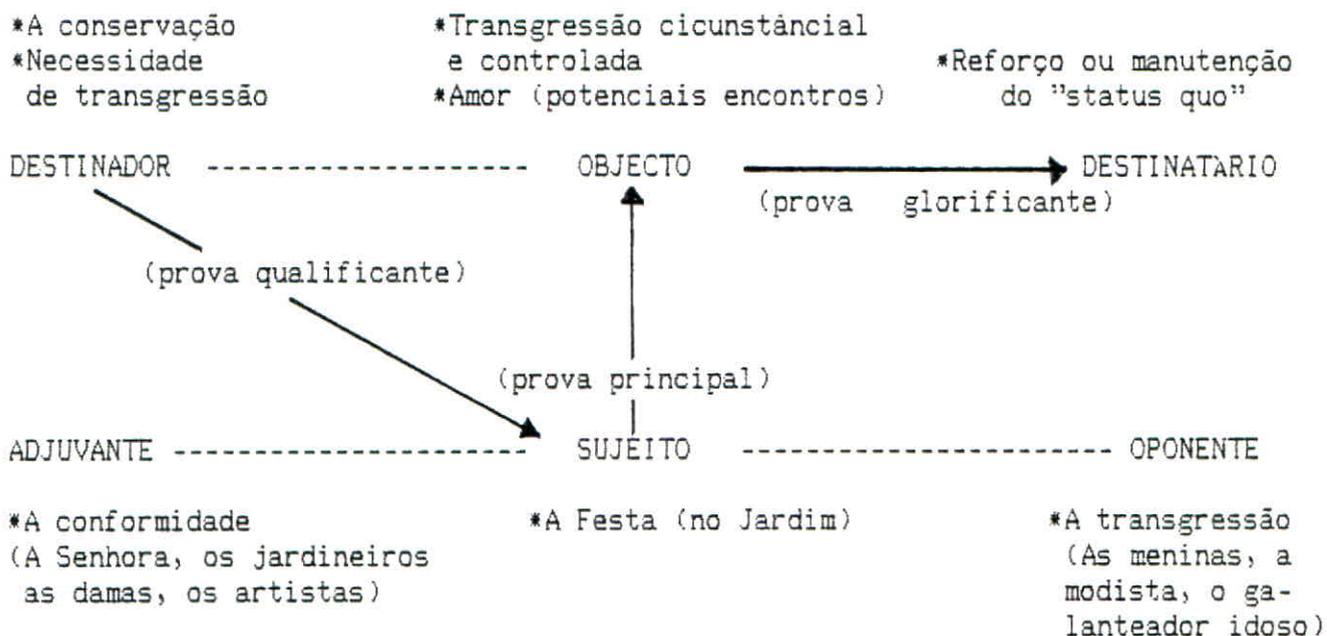
Surge ainda, pela primeira e única vez em todo o reportório que estudamos, uma referência à raça negra, vagamente protagonizada por dois seres exóticos, criados de seu estatuto.

Reduzindo a narrativa ao modelo funcional, revela-se, como na estruturada e conteúdo desta história de "pequenos nadas", se reflectem as relações e as normas de conduta entre classes sociais:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
Durante os preparativos da festa, as meninas brincam enquanto os jardineiros trabalham e namoram	As meninas surpreendem, maliciosas e trocistas, os jardineiros, que ficam profundamente envergonhados	Intervém as damas, lembrando as meninas que deverão "parecer como quem são"	A Festa. A plebe participa, servindo ou divertindo os aristocratas.	A Festa acaba "em alegria", como queria a senhora do palácio.
(separação)	(<u>contacto</u>)	(<u>condenação</u>)	(<u>integração controlada</u>)	(separação)

A transformação narrativa mostra como a atmosfera de festa leva as meninas à sua pequena transgressão, e como a integração controlada, ou melhor dizendo, a justaposição das classes sociais, conduziu à sua separação efectiva, e, por conseguinte, à manutenção do "status quo". Este aspecto conservador e segregador é importante, uma vez que a Festa é também um lugar de potenciais encontros amorosos entre elementos da mesma classe, como se deixa entrever nas palavras finais do argumento, segundo as quais a "Festa no Jardim, como queria a senhora do palácio e do parque, acaba em alegria dançada e de mãos muito apertadas".

O modelo actancial dá conta da relação de forças psicológica, e dos conflitos e psicossociais que esta narrativa contém em estado de latência:



Projeções temporais

A evocação de toda uma atmosfera Setecentista situa a obra, naturalmente, num tempo passado. Mas se atendermos ao conteúdo latente, é reconhecível a sua projeção num tempo presente, ou mesmo uma certa intemporalidade, que se liga à dimensão conservadora dos grupos humanos, expressa em todo o fenómeno psicossocial de reacção à mudança.

Do ponto de vista cénico e narrativo, representa-se um tempo diurno, um tempo solar, corroborador de toda a ambiência de alegria e descontração de uma festa estival.

O espaço cénico

O espaço do Jardim é um espaço exterior, mas é um espaço sumptuosamente circundado (fig. 57 e 58). A cenografia marca assim, a ideia de um lugar protegido e que possui, por isso, as características que Lapierre e Aucou-

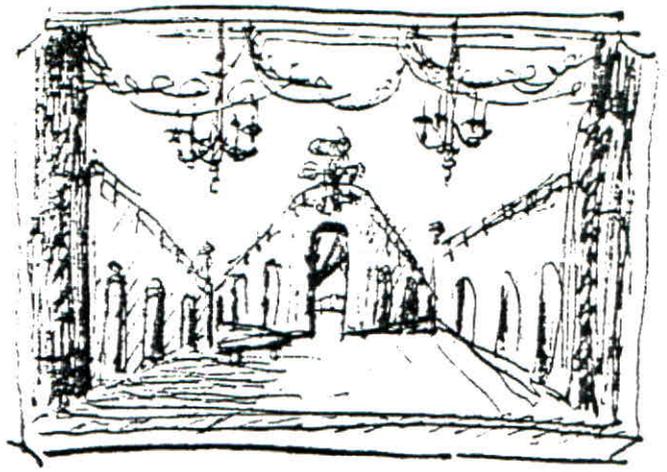


Fig.57 - Desenho de Paulo Ferreira
Cenário de "Festa no Jardim" (ed.do S.N.I.1947)

turier (1975) atribuíram aos espaços securizantes. A ostensividade da simetria cenográfica, de acordo com os mesmos autores assinala, como num prolongamento do estereotipo dos princípios e da posição psicossocial aristocrata, toda uma imagem da ordem, da estabilidade conservadora e dos valores permanentes. Os preceitos da simetria, evocam a ideia da imposição ou do respeito pela regra, que, de acordo com o ideário psico-cultural da época, se supõe fruto de uma autoridade de direito divino.

A afirmação psicossocial, reforça-se ainda, em termos perceptivos, em todos os indícios de nobreza palaciana, sugeridos não só pela imponência das arcadas circundantes, como pela solidez elevação central¹, que exhibe no topo, e no preciso centro perceptivo do espaço cenográfico, um florão, à imagem de uma coroa real, à imagem do poder temporal.

Quanto aos dois gigantescos lustres, a sua presença num espaço exterior e diurno, e num contexto de representação naturalista, só pode justificar-se pela necessidade de afirmar a sumptuosidade da existência dos privilegiados, filha dos favores da sua temporalidade.

De acordo com o âmbito temático, todas estas representações funcionam como símbolos de distinção, da demarcação e do evitamento de contactos ou de trocas com um mundo exterior plebeu, ressentido como potencialmente ameaçador, e que se pretende por isso separado.

1.Observando com atenção, este efeito de elevação é obtido através de uma ambígua tentativa de representação da perspectiva.

Modelos corporais, motores e do comportamento

Esta perspectiva de uma existência clivada segundo mundos distintos, tem os seus reflexos na representação do corpo, do movimento e na indumentária.

No contraste entre ostentação e simplicidade que acompanha as diferenças sociais, à exibição do corpo dos plebeus, mais acentuada, aproximando-o simbolicamente da "natureza rude" e suas conotações, opõe-se um corpo aristocrático, que, em ocultações e enfeites, procura um sinónimo da sofisticação, do requinte e da nobreza do espírito. Note-se, por exemplo (figs 58 e 59), a diferença do comprimento das saias ou da justeza das calças que se verifica entre os homens e as mulheres das diferentes classes sociais, ou no recurso ao guarda-sol, protector da brancura da pele, significante da delicadeza da alma e da subtracção a tarefas penosas.

Em termos da forma, e do retrato social, e também do nível etário das personagens, esta coreografia afasta-se das demais¹, permanecendo porém, o conteúdo conservador.

Este será, aliás, entre todos os bailados do "Verde Gaio", aquele que mais se aproxima da dança académico-clássica², talvez por ser esta a linha técnico-estética que melhor representa a verticalizada imagem que almejava a imagem do corpo aristocrático, a que se reporta a temática.

Como afirmava M. Bernard (1971), "le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses fantasmes".

1. A obra integra o período em que, sob a direcção da Guglielmo Morresi, o "Verde Gaio" entraria no que A. Ferro (1947) apelidaria de "nova fase artística".

2. Esta sua tentativa de incursão nos domínios de uma linha académico-clássica mais pura, terá assinado a sentença de morte da Companhia, em consequência da ausência de uma base técnica apropriada. Que o relativo sucesso que obtinha o "Verde Gaio", não se encontrava nessa vocação, demonstra-o, melhor do que as palavras, a técnica de pontas da bailarina do "pas-de-deux" (fig. 58).

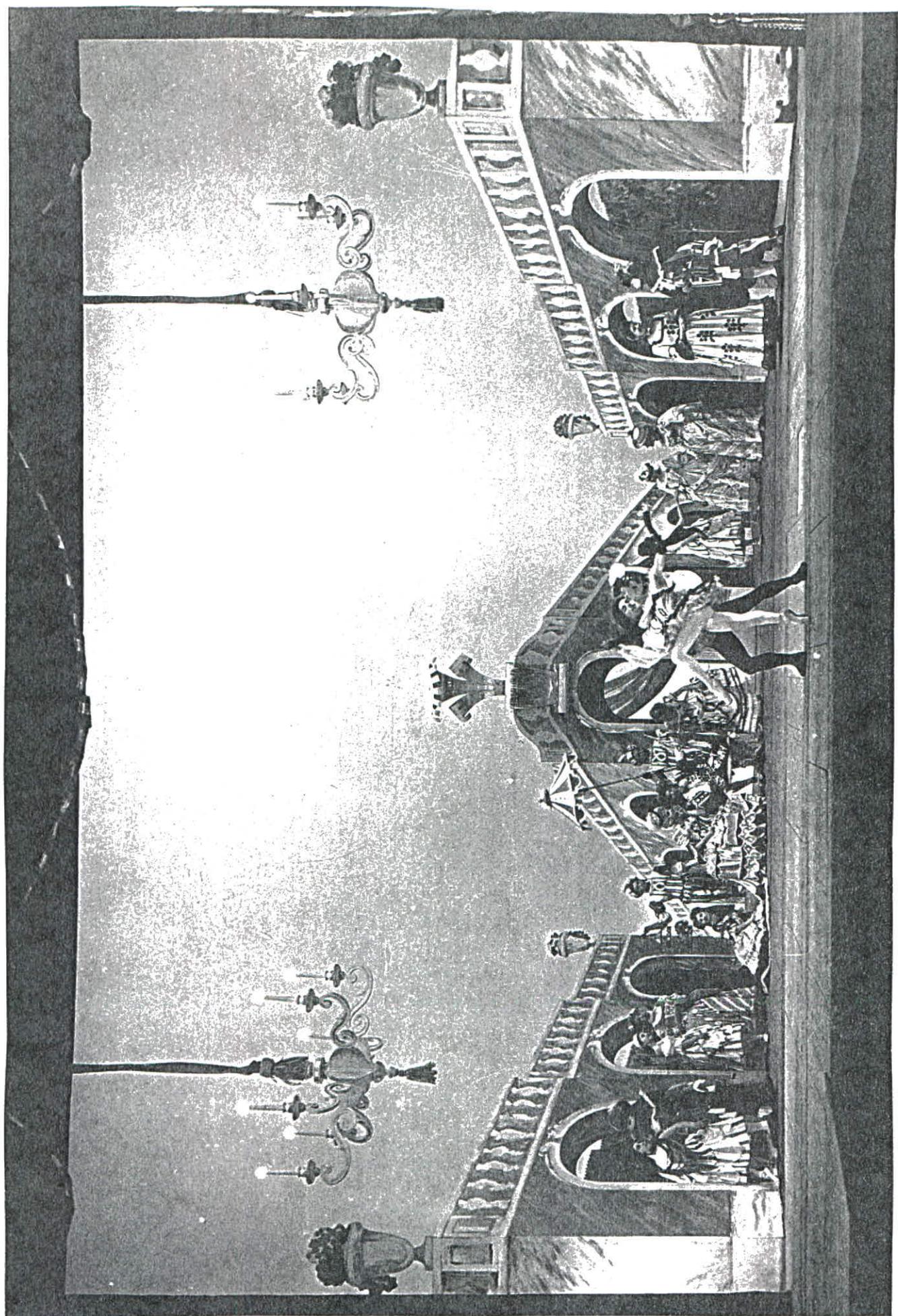


Fig.58 - O bailado "Festa no Jardim" (col. da Fototeca da D.G.C.S)



Fig.59 - Maquetas dos figurinos para "Festa no Jardim", por Paulo Ferreira (ed. do S.N.I. 1949)

11. - Nazaré (1948) (F.Graça/F.Freitas)

Âmbito temático - A infidelidade e o vício são pecados mais tarde ou mais cedo castigados.

é uma história de pescadores, em que Francisco Inácio, tendo perdido a amor de Maria Loura, que o trocara por Faneca, entrega-se ao álcool e deixa de ir ao mar. Uma noite, durante uma briga com Faneca por causa da rapariga, rebenta uma tempestade. Esquecendo os seus agravos, todos acorrem para ajudar os pescadores que estavam no mar. F.Inácio consegue arrancar Faneca do mar, mas já sem vida. Ante o pranto geral, F.Inácio pensa que mais valera que Deus o tivesse levado a ele.

Se o foco temático da acção deste bailado é o da tragédia que ocorre, como um castigo, sobre quem ousou ser infiel ou cair no vício, existem outros núcleos temáticos que se revelam significativos. Um deles é a valorização do trabalho popular e a condenação do ócio: "F.Inácio não voltou ao mar, bebe para esquecer e já é mal visto pelos companheiros"; numa outra vertente temática, acentua-se a grandeza da vida do mar, magnificada na coragem masculina ("as mulheres tentam convencê-los a não irem naquela maré, mas o mar é a vida, do mar vem o sustento, e eles gostam de dominar o perigo: - é o seu orgulho").

A imagem da mulher surge, uma vez mais, organizada segundo uma ambivalência, que se polarizada entre o estereótipo simbólico, da mulher-mãe (lunar) e o da mulher-sedutora (venusiana). A narrativa sublinha, neste caso, o seu carácter provocador: Gertrudes, "que se mete à cara" do Zé da Luzia, "vem hoje mais provocante que nunca" (fig. 61); ou "as peixeiras vão-se aproximando, inconfundíveis com as suas cinturas estreitas e as ancas movediças como a areia que pisam"; ou "Mãe Loura, a quem F.Inácio tanto se dedicara, trocou-o pelo Faneca". Faz-se notar, no entanto, os bons princípios destas gentes, já que toda a comunidade condena tais atitudes.

O outro pólo da imagem do feminino que se apresenta, é o da conser-
vação da vida ("tentam dissudir os homen de partir quando o mar está mau"), o
de suporte (maternal) do homem, sem o qual, estes, a crêr no destino de
F.Inácio, se "perdem", e o de uma devotada resignação ("resignadas, acompanham
o barco até à água, vêem-no afastar-se galgando as ondas, agitando as capas
até o perderem de vista e ali ficam paradas a rezar pelo seu regresso").

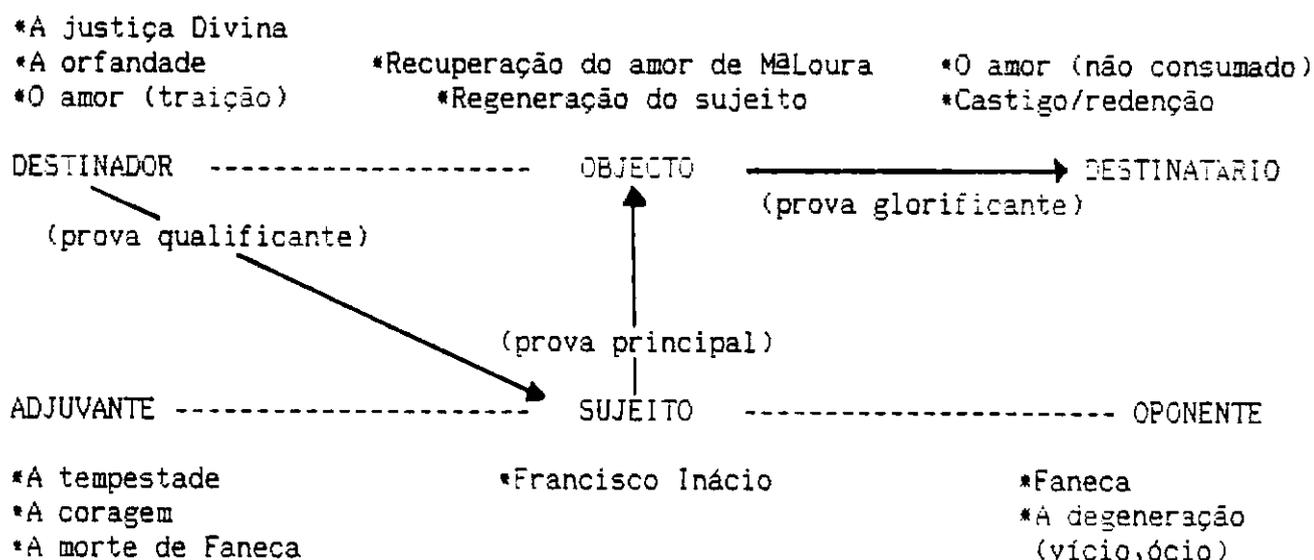
Um núcleo temático importante é ainda o da valorização da família,
enquanto quadro de referência essencial para a formação psicológica e espiri-
tual dos individuos, e garante da sua felicidade. Em diferentes momentos, no
argumento, sublinha-se o facto de a degeneração de F.Inácio se dever a ter
"perdido a mãe, e o pai ter morrido no mar". Apesar da réstia de dignidade
que demonstra no final da narrativa coreográfica, a infelicidade e a solidão
permanecem sobre ele como um estigma: "Mais valera que Deus o levasse a ele,
que não tem mãe nem noiva para chorar"

A redução da acção coreográfica ao modelo funcional, dá conta, através
das provas de transição, dos mais importantes momentos e conteúdos temáticos,
conducentes ao dramático desenlaço final:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
F.Inácio, viti- ma da orfandade e da traição amorosa, entre- ga-se à bebida	Os homens partem para enfrentar o mar.F.Inácio, ao ficar em terra, fica mal visto pe- los companheiros.	Etilizado, F.Iná- cio tenta à força beijar M ^a Loura. Briga com Faneca. Rebenta a tempes- tade, e todos acorrem ao salva- mento.	Esquecendo os agravos pes- soais,F.Inácio faz-se ao mar trazendo de volta Faneca, já sem vida.	Apesar de re- dimido,F.Iná- cio lamenta a sua solidão.
(degeneração)	(<u>segregação</u>)	(<u>desespero</u>)	(<u>redenção/castigo</u>)	(solidão)

Um destino fatal surge como uma incontornável decorrência da orfanidade, do vício e da traição, caminho sem retorno do qual nem uma conduta redentora ou o castigo permitem o retrocesso.

Torna-se claro como, à imagem do ideário cristão, castigo e redenção se confundem, não poupando quem ousou cometer o pecado da infidelidade ou do vício. A narrativa, reduzida ao eixo actancial, realça essa verificação, uma vez que a força da função actancial destinador, condiciona a resultante das tensões dinâmicas que animam a acção coreográfica:



Projeções temporais

A acção desenvolve-se num tempo presente, que reproduz embora, toda a atmosfera de um tradicionalismo folclórico, pelo que identificamos a projecção temporal aqui retratada, como um presente conservador, presente-passado.

As cenas iniciais do bailado decorrem numa ambiência crepuscular que pressagia o drama, desenvolvendo-se este sob o signo da noite, sua metáfora temporal mais provável.

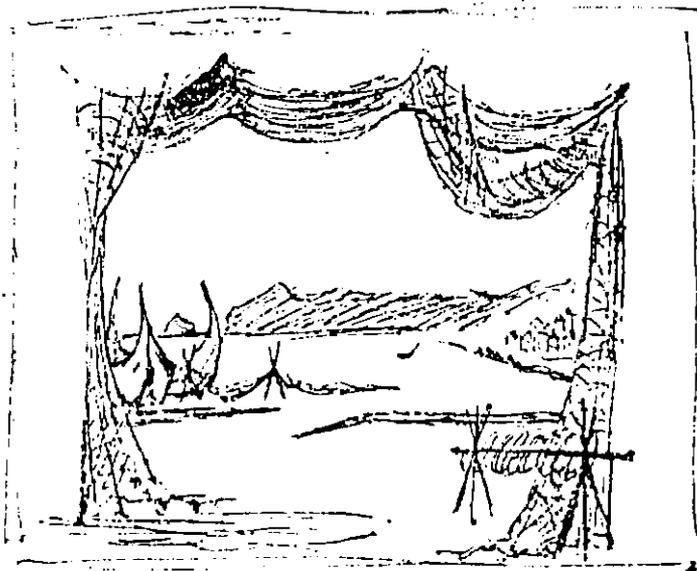


Fig.60 - Desenho do cenário de "Nazaré"(1948)
por José Barbosa (ed. do S.N.I. 1948)

O espaço cénico

O ciclorama que ocupa o fundo do palco, pretende ser uma reprodução naturalística da praia da Nazaré, onde para além das célebres embarcações, nem o rochedo de D.Fuas Roupinho foi esquecido (fig. 60). À direita surge, representado à distância, o casario. Nesta zona espacial, de acordo com E.Hammer (1981) e M.Descamps (1989) localiza-se, do ponto de vista simbólico, o futuro longínquo. A sua significação no presente contexto, sugere uma promessa permanente de refúgio e protecção, a nostalgia do lar que falta a F.Inácio.

Neste espaço exterior, utilizam-se recursos cénico-coreográficos interessantes, nomeadamente, através do efeito produzido com as redes de pesca (fig. 62) que consegue, em certos momentos, ser também uma sugestão da teia das relações humanas, ou na ocasião em que o elenco feminino, na sua ânsia de não deixar partir os homens para o mar, formam com o seu próprio corpo, o barco que os irá levar.

O dramatismo da cena da tempestade, é criado através do ambiente feérico da luz de archotes, que as mulheres brandem em desespero. A intensidade da angústia é induzida pela sua localização e atitude corporal. A per-

sistência em representar os seus corpos orientados para a esquerda, sugere, segundo E.Hammer (1981) e M.Descamps (1989) tensão, ansiedade, o evitamento do futuro. Do seu posicionamento, sobre um rochedo situado no centro geométrico de cena, decorre, de acordo com R.Arnhem (1983) e M.Descamps (1989) a imposição perceptiva da sua presença, o aumento da força da sua imagem. A insistência da direcção do olhar, orientado numa diagonal, no sentido do canto inferior esquerdo, corresponde, segundo M.Descamps (1989), à representação da angústia e da inquietação.¹

No momento final, uma rede translúcida cai sobre a boca do palco, interpondo-se à percepção directa dos acontecimentos e, nesse efeito de des-realização, esfuma-se, por afastamento, a tragédia, e abre-se lugar à nostalgia.

Modelos corporais, motores e do comportamento

Todo o guarda-roupa pretende ser uma reprodução naturalista dos trajes regionais da Nazaré, ficando à partida definida a filiação regionalista do bailado (figs. 61 e 62).

De acordo com esse preceito folclórico-regionalista, o traje, sexualmente diferenciado, acentua a estereotipia psicosexual dos comportamentos, patente, como vimos, no conteúdo temático da narrativa coreográfica. Cabeça e cabelos, surgem uma vez mais cobertos, com lenços, barretes chapéus ou pesadas mantilhas. Apesar das ligeiras "nuances" aplicadas ao modelo nazareno, o guarda-roupa é bastante uniformizado.

1.0 acesso a estas imagens foi possível através do visionamento de Nazaré, o filme de AntºLopes Ribeiro (1962) sobre este bailado, a que já nos referimos anteriormente (cf. Capítulo Segundo, Secção 1.1.).

A indumentária deixa as linhas do corpo e do movimento pouco visíveis, sobretudo no caso das mulheres, à excepção de todo um movimento de elevação dos braços, este, aliás, uma das características coreográficamente mais marcantes (fig. 62). No bailado utilizam-se sapatilhas de meia-ponta, que, ao invés dos botins e dos sapatos de carácter de inspiração regional habitualmente utilizados em coreografias anteriores, oferecem aos bailarinos, e em particular às bailarinas, outras possibilidades de movimentação (fig.61,62).

As diferenças técnico-artísticas que registámos nesta obra, relativamente às antecedentes, também se aplicam ao movimento coreográfico. Mais independente do receituário das marcações simétricas, é permitido, pela exploração desse recurso, amplificar os efeitos plásticos e dramáticos do corpo humano. No entanto, a estrutura do trabalho coreográfico submete-se completamente a uma diferenciação das marcações entre o elenco masculino e feminino. A excepção dos protagonistas, não se observam muitos momentos em que ocorra interacção coreográfica entre bailarinos e bailarinas, como num prolongamento da separação das funções psicossociais, que se sublinham no argumento.

Nas suas linhas gerais esta obra sugere, em alguns parâmetros estético-coreográficos, uma evolução no sentido da aproximação às correntes expressionistas contemporâneas¹.

1. Este bailado, criado em 1948 por Francis Graça, já reflecte a maior permeabilidade às influências da dança contemporânea, que, por essa ocasião se fazia sentir nas opções do "Verde Gaio", designadamente, durante o período da direcção de Ivo Cramer. A heterodoxia estético-coreográfica que se verificava no final dos anos 40, face a um "Verde Gaio" sem fundamentos sólidos que autorizassem a sua efectiva assimilação, somada à dificuldade da sua conciliação com o projecto nacionalista e propagandístico inicial, revelou-se fatal para o futuro da Companhia (cf. Capítulo Segundo, Secção 2.3.).

Essas características são de alguma forma seguidas pela música¹ na qual é perceptível, na sua sonoridade orquestral, evocações ritmo-melódicas de sabor folclórico. À semelhança do que acontecera em "A Menina Tonta", Frederico de Freitas compôs a partitura expressamente para este bailado. A própria música possui um carácter narrativo, isto é, o código sonoro é acompanhado, de forma quase sinestésica, pelo código visual e motor, nas suas alusões emotivo-dramáticas.

1. Reportamo-nos ao registo musical do bailado, que integra o filme de Ant2-Lopes Ribeiro (1962).



Fig.61 - "Nazaré" (col. da D.G.C.S)

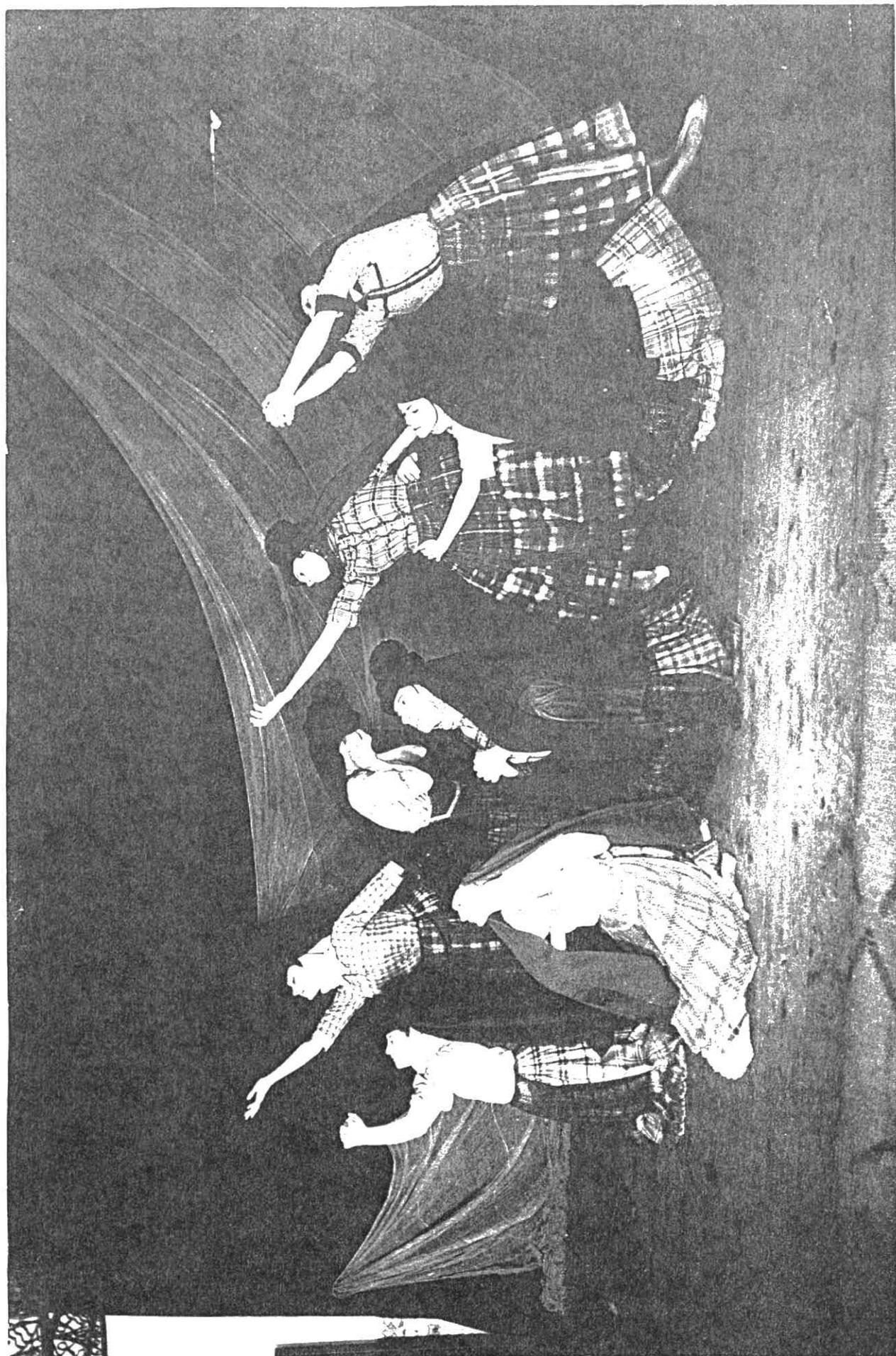


Fig.62 - "Nazaré" (col. da D.G.C.S)

12 - A Menina e os Fantoches (1948) (I.Cramer/Prokofieff)

Âmbito temático - A rebeldia origina infelicidade e culpabilidade.

O quotidiano de um bairro urbano, é o cenário da história de uma menina que não gostava de escola, e era rebelde e desobediente. Um dia, todo o bairro assistiu ao espectáculo do homem dos fantoches, no qual duas mulheres se batiam até um polícia as separar. Depois, a menina adormece e tem um pesadelo, no qual fazia mal a todos os seus conhecidos. Quando acordou, sentiu-se feia e má. A partir desse dia tornou-se uma menina obediente e aplicada como as outras.

Em jeito de história infantil, podemos identificar nesta narrativa coreográfica uma estrutura bipolarizada em torno de dois pólos temáticos: O crescimento individual, e a conformidade psicossocial.

A temática do crescimento, está subjacente numa ideia de substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade.

A imagem de uma reminiscência super-egoica, é algo que vem de fora (o homem dos fantoches), que vai determinar, através da indução da culpabilidade, a transição do estado infantil. A infância é o período do desenvolvimento psicológico que mais se associa ao princípio do prazer. Este, no presente contexto é apresentado como sinónimo da rebeldia e como impedimento ao crescimento e à socialização, implicando a manutenção de um estado de tipo regressivo (porque só queria brincar, a menina "não gostava de aprender", "desobedecia à mãe" e "nem o polícia respeitava").

Depois do espectáculo de fantoches, a menina "cansa-se de brincar". A ocorrência do pesadelo, exprime a culpabilidade e, por conseguinte, a interiorização da Regra. A submissão ao princípio da realidade, surge assim como a moeda de troca, para a (re)conquista do amor da mãe e do apreço social.

A temática da conformidade psicossocial, cruza-se assim com a temática do crescimento. Como representantes simbólicos da conformidade (e do princípio da realidade) estão os valores da família (a mãe), das instituições (a professora), e da autoridade (o polícia). A transgressão (princípio do prazer) é representada pela rebeldia de uma conduta hedonista (a menina)¹.

A redução da acção coreográfica ao modelo funcional, demonstra as conotações qualificativas, que marcam as provas que assistem à transformação da conduta negativa inicial, na conduta positiva final:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
A conduta rebelde da menina contrasta com a rotina quotidiana do bairro	Chega o homem dos fantoches. A sensação da sua rotina da manhã, é mandada interromper pelo polícia.	Entusiasmada com os robertos e cantada de brincar, a menina adormece e tem o sonho mau	Atormentada pelo remorso, a menina torna-se obediente e respeitadora.	O quotidiano prossegue, agora em perfeita harmonia
(conduta negativa)	(<u>transgressão/repressão</u>)	(<u>culpabilidade</u>)	(<u>conformidade</u>)	(conduta positiva)

De acordo com o que é sugerido a partir da correlação entre modelo funcional e modelo actancial, toda a acção envolve uma bipolarização de valores que, tendo embora diferentes funções actanciais, se organizam em torno dos núcleos "rebeldia-culpabilidade" (prazer imediato) versus "submissão-tranquilidade" (prazer diferido):

1. É identificável no conteúdo latente desta narrativa, uma assinalável semelhança com princípios ideológicos do Estado Novo, e, de forma geral, com o princípio totalitário de uma conformidade psicossocial exteriormente imposta (super-egoica), e de tipo uniformizante (cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 1. - Nota pgs.75/76)

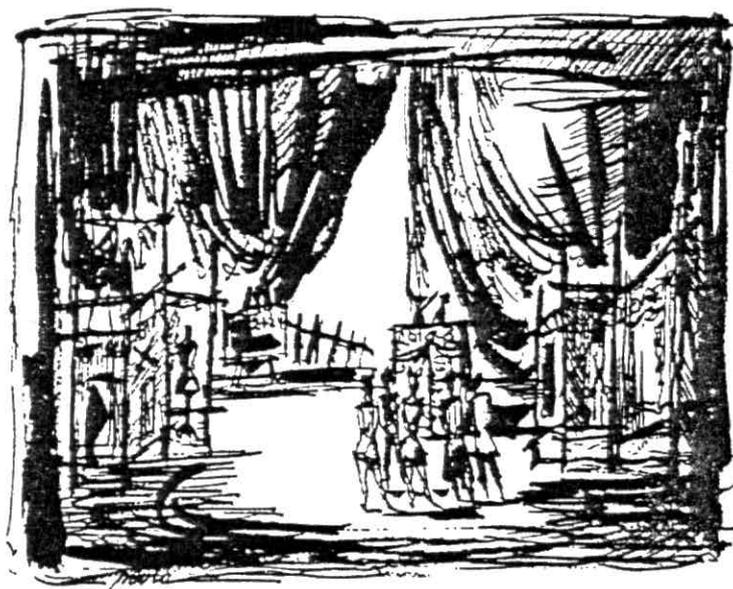


Fig.63 -

Cenário de "A menina e os Fantoques" (1948)
Desenho de Paulo Ferreira (ed. do S.N.I. 1948)

Em todo o reportório analisado será esta a única coreografia que explicita cenográfica e narrativamente a inserção urbana. Se analisarmos o estatuto social das personagens, assinalamos o facto de ser a pequena burguesia urbana a protagonista desta história, na qual os conteúdos temáticos revelam todo um sistema latente de valores que, numa analogia com fenómenos psicossociológicos verificados, surgem como expressões do ideário do Estado Novo (sua valorização do princípio da família, das instituições e da autoridade), de alguma forma protagonizado pela mentalidade do grupo social em que se alicerçou.

Nesse sentido, todo o espaço coreograficamente útil, apresenta-se circundado por uma série de expressões materiais da vida pequeno-burguesa, numa evocação inequívoca do contexto social em presença e de seus valores.

Modelos corporais, motores e do comportamento

O guarda-roupa segue a linha naturalística do cenário, e individualiza as características das personagens, definindo o seu sexo, estatuto de criança, adulto ou boneco (fantoche).

A indumentária das crianças deixa o corpo bastante visível e liberto para o movimento, comparativamente aos adultos. Apresentam-se também, com o cabelo à vista e a cabeça descoberta, o que parece ser uma possibilidade que o seu estatuto infantil confere (fig. 64).

Os vários indícios que, ao nível da narrativa e das opções plásticas e coreográficas, aproximam a estrutura superficial deste bailado de uma história para crianças, são explicitados na atmosfera que cria o seu acompanhamento musical: "Pedro e o Lobo", de Prokofieff.

Integrando este bailado a "nova fase artística" do "Verde Gaio", a diferença relativamente às obras anteriores parece assentar nas características dos recursos estéticos e na técnica do movimento, que definem a atmosfera do contexto narrativo. Mas ao nível do conteúdo profundo, tanto ao nível temático como estético, continua a verificar-se um conservadorismo homólogo a todo um âmbito ideológico que parece dominar a produção artística do "Verde Gaio".

Assim, na esteira da oposição urbano/rural do salazarismo, o modelo corporal individualizante observado nas personagens, assim como a temática da transgressão (ainda que se assistisse à sua reconversão no sentido da conformidade) associa-se ao contexto urbano, permanecendo, como no caso de "Noite sem Fim", conotados com implícitos juízos de valor pejurativos.

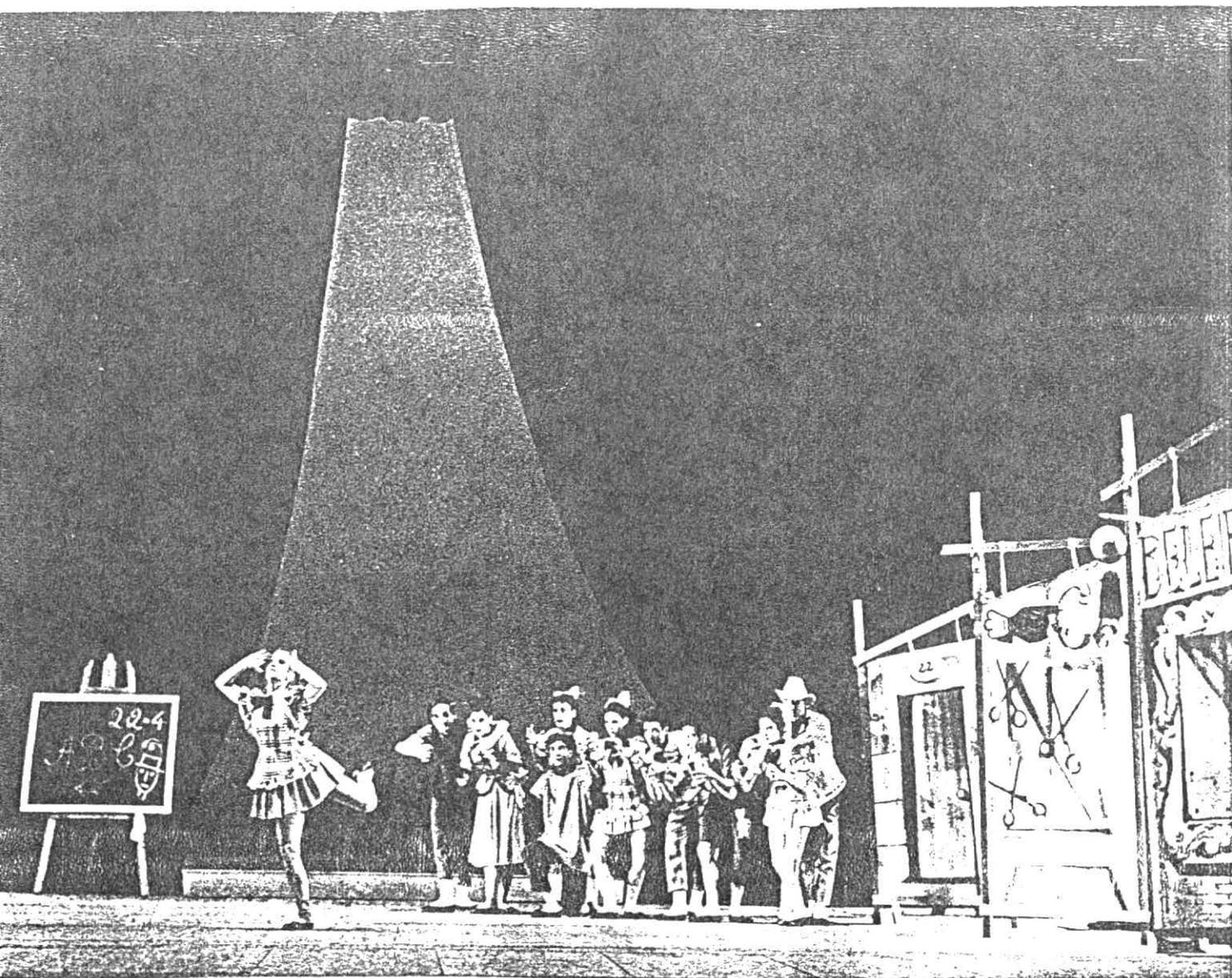


Fig.64 - Fotografia do bailado "A Menina e os Fantoques" (ed. do S.N.I. 1948)

13.- Aventuras de Arlequim (1948)¹

(I.Cramer/Scarlati)

Ambito temático - Uma versão da eterna e tradicional instabilidade amorosa de Arlequim

Arlequim, marido de Colombina, está apaixonado por Bianca, filha de Pantalone, que aceita os galanteios de Arlequim. Florindo, patrão de ambos, corteja a bela Rosina, por quem Pantalone está igualmente apaixonado. Mas ela, para desgosto deste último, concede a Florindo todas as suas atenções.

Arlequim, personagem clássico criado pela comédia italiana, com as suas vestes tradicionais à base de fragmentos triangulares de cores diferentes, caracteriza-se por ser um jovem engraçado, de temperamento malicioso, um pouco tonto, e muito instável. Nesse sentido, são as características da personalidade de Arlequim, as suas eternas desavenças, que se projectam nesta tema coreográfico, em que a volubilidade das personagens as conduz a situações em que se sucedem, confusa e vertiginosamente, os encontros e os desencontros, as alegrias e os desgostos.

Tal como a imagem de Arlequim que, tradicionalmente, transporta uma espada de madeira, oculta a cara com uma máscara, e veste um traje de retalhos, toda a narrativa é uma imagem da inconsistência e da inconstância, da ausência de ideias, de princípios, e de carácter.

1. Estes últimos bailados que vamos analisar constituem um conjunto de obras de menor relevo que as anteriores, tendo tido, talvez por isso, menos divulgação. Por consequência, a informação iconográfica existente é escassa, pelo que a possibilidade de análise deste parâmetro é limitada. Por outro lado, os argumentos constituem-se em vagas sugestões coreográficas, o que nos leva a supor que seria o movimento em si o móbil mais importante destas obras, de acordo com a modernização (e internacionalização) estética que Ivo Cramer, director artístico durante um curto período, e autor destas coreografias, tentaria imprimir à Companhia.

De assinalar, que Pantalone, talvez pelo estatuto de paternidade sugerir a sua não pertença ao mundo da instabilidade juvenil, é rejeitado por Rosina. De alguma forma, este evento sugere a delimitação desta atmosfera de inconstância, ao âmbito juvenil, ridicularizando-se a persistência etária de uma certa forma de conduta.

Não se revelando produtiva, a redução da narrativa ao modelo estrutural de A.Greimas (1966), passamos de imediato à análise dos parâmetros seguintes.

Projeções temporais

Pelo carácter clássico-tradicional da personagem Arlequim, e sendo essa característica explorada em toda criação estética deste bailado, identificamos na atmosfera retratada, a evocação de um tempo passado, embora o tema da inconstância amorosa seja, de alguma forma, um tema intemporal.

O espaço cénico

Como num prolongamento material das características psicológicas de Arlequim, e da desorientação interior dos restantes personagens, a imagem do espaço cénico, é a de um espaço interior, vazio e sem conforto, anárquico e destruído (figs. 65 e 66).

Em termos perceptivo-simbólicos, esse efeito é produzido pela organização assimétrica e fragmentada dos elementos cenográficos, evocadora,

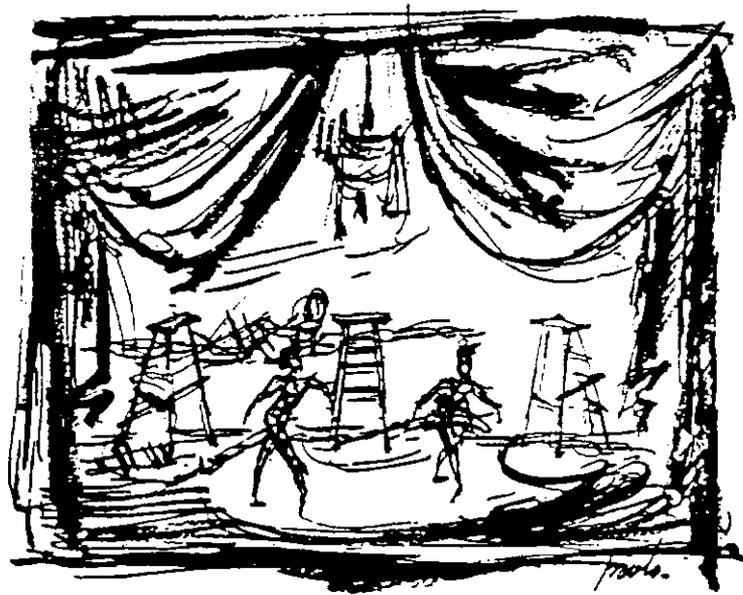


Fig.65 - Cenário de "Aventuras de Arlequin"
Desenho de Paulo Ferreira (ed.S.N.I. 1948)

segundo Lapierre e Aucouturier (1975), da ideia de desordem, de uma atmosfera de desacordo imanente. Os dois escadotes, por exemplo, pela sua estrutura assimétrica, ângulos acentuados e linhas quebradas, reiteram toda essa ambiência, não sugerindo qualquer hipótese de uma subida (evasão) segura. Como assinalaram J.Chevalier e colab.(1975), enquanto símbolo, a "escada" evocaria uma dinâmica ascensional, com todas as conotações de libertação, ou de fuga do real lhe estão associadas. Essa significação é acentuada pela sua localização, ao centro e à direita que, de acordo com M.Descamps (1989) orientaria essa sugestão ascensional no sentido de uma fuga para o futuro, ou sobre um presente idealizado, irrealista.

São ainda indiciadas pistas que remetem para a ideia da desolação dos lugares provisórios ou dos lugares desabitados. Perceptivamente evidente pela sua posição central-superior, um lustre semi-coberto e degradado. No canto posterior esquerdo (segundo M.Descamps, 1989, e E.Hammer 1981, lugar das evocações do passado, da inquietação ou da angústia) um longo lençol caído sobre o solo e cobre anárquica e parcialmente alguns objectos. Juntamente com a imagem dos escadotes, estes perceptos corroboram a impressão de efemeridade, das coisas precárias, desconstruídas, dos espaços há muito fechados.

Modelos corporais, motores e do comportamento

O guarda-roupa é uma versão estilizada dos trajes da época. As personagens estão identificadas de acordo com o seu papel. De forma geral, o corpo e o movimento são mais visíveis, do que nos bailados da "anterior fase artística" do "Verde-Gaio" (notem-se as sapatilhas de meia-ponta, o comprimento das saias, os decotes, a visibilidade dos braços, etc.- fig. 66). A cabeça e os cabelos descobertos, facto não habitual no repertório, parecem querer significar a fragilidade caracterial das personagens.

Do ponto de vista simbólico-perceptivo, é interessante o traje de Arlequim, já que nele se parecem condensar todas as significações deste bailado. A sua textura fragmentada, feita de linhas quebradas, e o acentuado contraste das cores evocam, de acordo com as investigações de K. Warner e colab. (1964), M. Luscher (1971) e Lapierre e Aucouturier (1975), toda uma situação conflitual de um ser lábil, que não se consegue individualizar, nem encontrar-se no turbilhão dos seus desejos, projectos e possibilidades.

Em termos técnicos e estéticos, esta obra situa-se já na linha da chamada dança contemporânea, e reflecte uma aragem internacional¹, afastando-se bastante da via original do "Verde Gaio".

1. Recordamos que quase todas as coreografias de 1948, são de Ivo Cramer, o bailarino sueco que durante um curto período, dirigiu a companhia. Cramer adquiriu a sua formação junto de conhecidos mestres da dança expressionista contemporânea, no estilo de Kurt Jooss, como Birgit Cullberg e Sigurd Leeder.

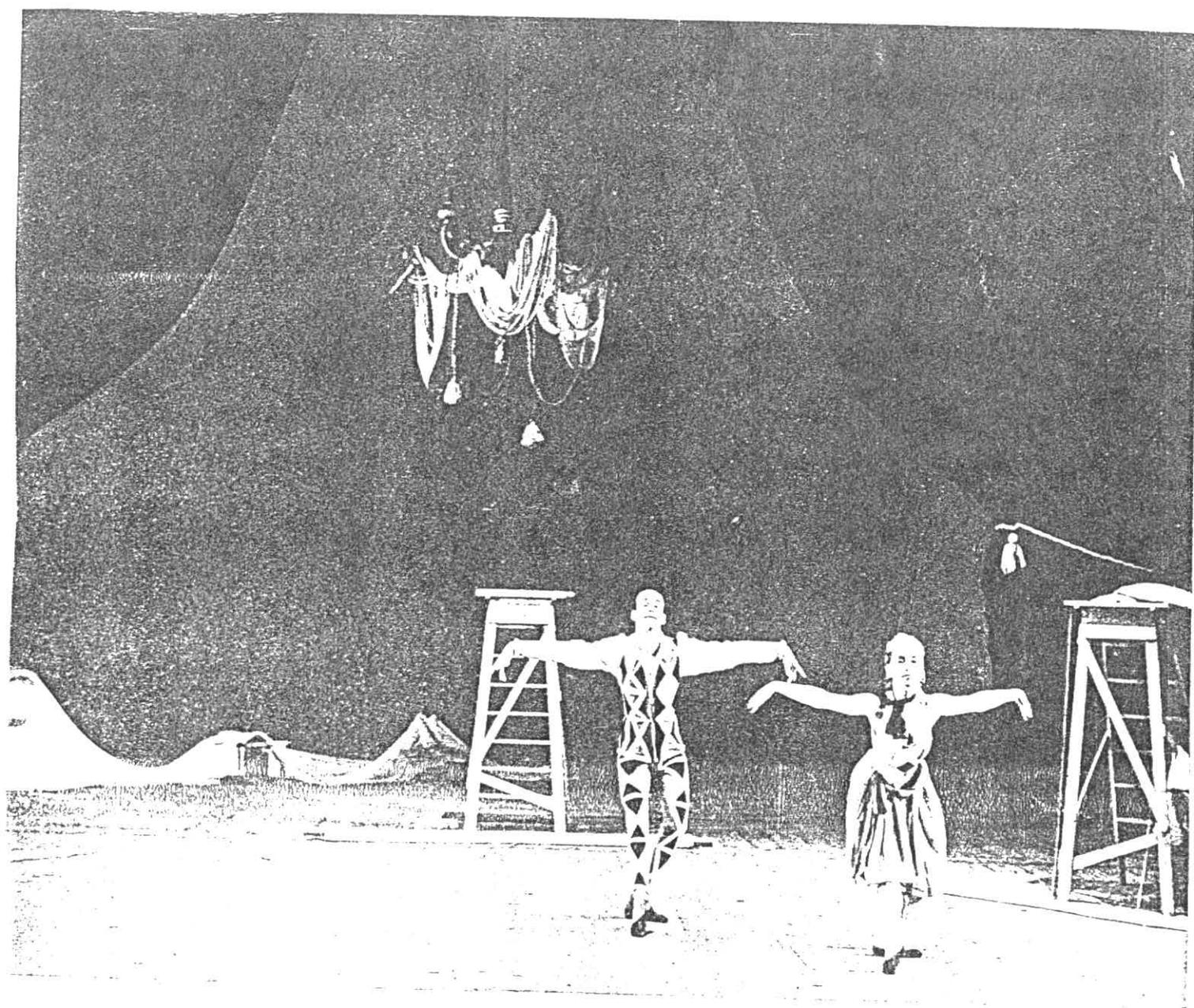


Fig.66 - Fotografia do bailado "Aventuras de Arlequim" (ed. S.N.I. 1949)

Âmbito temático - Recriação de um romance medieval português.

"Ai triste de mim viúva/ Ai triste de mim coitada !/
De três filhinhas que tenho,/ Sem nenhuma ser casada.

Esta quadra de sabor medieval, constitui o tema em que se inspira o bailado. Coreografa-se o amor no feminino, segundo três tipos temperamentais, nomeadamente, o Amor, a Preguiça e Ciranda, nomes das três filhas de uma viúva suspirante e preocupada em relação aos seus destinos. De acordo com o receituário das histórias de amor cortês, um Cavaleiro galante surgirá.

Dentro de linha de trabalho de Ivo Cramer, este bailado surge estética e tecnicamente na linguagem da dança contemporânea, na sua vertente expressionista.

Não se revelando produtiva a análise do agumento através do modelo funcional e actancial de A.Greimas (1966), passamos de imediato ao estudo dos parâmetros seguintes.

Projecções temporais

Representa-se um tempo passado, localizado, de acordo com os indicadores do argumento e do guarda-roupa, na Idade Média.

A atmosfera da narrativa coreográfica caracteriza-se pela sua **obscuridade**.

O espaço cénico

A principal característica da cenografia, é a sua dimensão vazia, aberta e despojada (fig. 67), que prolonga no espaço a desolação da viúva, e amplifica a razão dos seus cuidados: a ausência.

Como sublinham Lapiere e Aucouturier (1975), todo o espaço aberto marca, em potência, um estado ansiogénico, que se liga a um sentimento de desprotecção, de indefinição de limites, aos fantasmas de desintegração do Eu.

Por outro lado, de acordo com a linha estética deste bailado, a desocupação do espaço oferece, por um efeito de contraste, todas as possibilidades de uma maior concentração perceptiva sobre os estímulos sonoros (música de Ravel), visuais e cinestésicos, induzindo assim um poderoso efeito de destaque sobre o poder expressivo do corpo e do movimento puro.

Modelos corporais, motores e do comportamento

O guarda-roupa possui todas as características de uma estilização de inspiração medieval. Não se individualizam, deste ponto de vista, as características temperamentais das três filhas¹, mas assinalam-se as diferenças psicológicas e etárias entre estas e a mãe (fig. 67).

As linhas do corpo e do movimento ocultam-se sob o vestuário, sendo a zona do pescoço, braços e tronco a mais visível. A cabeça e os cabelos estão cobertos seguindo os preceitos do trajar medievo.

Para além de preocupações de reconstituição da época, e da caracterização nessa linha, de toda uma atmosfera, o principal efeito interpretativo que induz esta indumentária, é o de sobriedade e evocação de uma ambiência austera.

1. Neste caso, como aliás todos os outros, seria fundamental, e para já não falar da possibilidade de analisar a obra através de filme, o acesso à dimensão cromática da imagem.



Fig.67 - Fotografia do bailado "Balada" (1948; ed.do S.N.I. 1949)

15. - Para lá do Oriente (1948) ... (I.Cramer/Prokofieff)

Ambito temático - O desencanto que deriva da fugacidade do amor

É o diálogo interior de um ser humano, que, apesar de se sentir seguro na sua solidão, percebe em si o estigma da Sombra. A efemeridade de um encontro de amor, destruirá toda a réstia de ilusão, e conduzirá à queda numa inexorável e profunda melancolia.

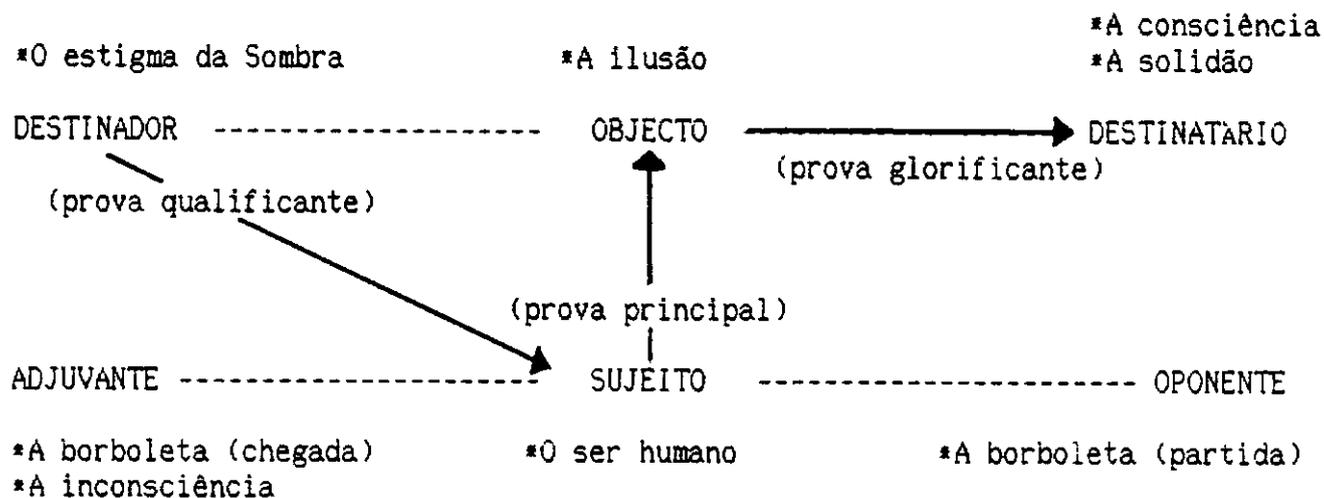
Em tom intimista, aborda-se nesta coreografia o drama interior que resulta da necessidade incontornável de todo o humano de se realizar em complementaridade com outro ser. A fugacidade que muitas vezes envolve esse acontecimento, leva ao reencontro doloroso com a única complementaridade permanente possível, e realmente essencial: a solidão.

Reduzida ao modelo funcional, a sequência da narrativa coreográfica apresenta-se da seguinte forma:

SITUAÇÃO INICIAL	PROVA QUALIFICANTE	PROVA PRINCIPAL	PROVA GLORIFICANTE	SITUAÇÃO FINAL
Inconsciente do seu drama essencial, o Homem sente-se seguro de si próprio	Mas a Sombra -me, mulher submissa e constante"	Entra uma borboleta e esquecendo tudo mais danço com ela, acompanho-a"sempre.	Mas a borboleta parte,definitivamente.Sem mais ilusões "caio na vel e melancolia profunda"	Retorna a Sombra,sem prestante.
(inconsciência)	(<u>estigma da solidão</u>)	(<u>ilusão</u>)	(<u>desilusão</u>)	(consciência)

A estrutura da narrativa coreográfica, revela como é no confronto com as provas, que o sujeito ganha a consciência do desencanto fundamental da sua existência, sua única e verdadeira realidade, seu único valor durável. Será assim a atitude niilista, a força temática determinante desta coreografia interior.

O modelo actancial oferece uma perspectiva correlacionada das funções dos diferentes momentos da narrativa, com a dinâmica das relações de força actanciais:



Projecções temporais

O tempo retratado é um tempo sem tempo, um tempo interior e universal. Nesta coreografia semi-abstracta, os indicadores iconográficos reiteram esta asserção: a atmosfera de **obscuridade** e o **despojamento** cénico sugere-nos a representação de um tempo interior, imponderável.

O espaço cénico

A (escassa) informação iconográfica de que dispomos para analisar esta coreografia, anuncia um espaço cénico vazio, despojado, um espaço em aberto. Como salientam Lapierre e Aucouturier (1975), estas características evocam toda uma problemática da dissolução da identidade, da indefinição dos limites do Eu. Por outro lado E.Hammer (1981) identifica neste tipo de formas simbólico-expressivas, uma associação com a síndrome depressiva, com uma inibição geral da personalidade.

Os indicadores estéticos e a interpretação teórica do seu significado expressivo-comunicativo revelam, portanto, a consonância destes indicadores com a análise do âmbito temático da narrativa.

Modelos corporais, motores e do comportamento

A análise dos elementos iconográficos, pela sua escassez, oferece-nos poucas possibilidades. Uma representação da personagem Sombra (fig. 68), sugere-nos um ser oriental, pelas características da marcação coreográfica e



Fig.68 - "Para lá do Oriente"
(1948; ed.S.N.I.1949)

do trajar. O recurso ao exotismo, através da evocação de um contraste cultural, deverá acentuar a atmosfera de estranheza interior, filosófica, que se pretende imprimir à obra.

Personagens femininas ou de atribuição conotativa feminina, são utilizadas para representar as principais forças actanciais. Este recurso garante a evocação permanente, ainda que subliminar, da questão central do drama interior do sujeito. Nesse sentido, a solidão representa (e é representada por) uma mulher.

Pelas suas características plásticas e coreográficas, e sobretudo pelas suas características temáticas, esta será, de todas as obras do reportório que analisámos, a mais diferenciada, a que mais se afasta da matriz estético-ideológica original do "Verde-Gaio". Este drama interior, segue as vias da abstracção, afastando-se da exterioridade e do primarismo maniqueista das restantes obras, cuja tónica bucólico-rural e de exaltação histórica se representa de acordo com o receituário de uma estética realista e naturalista, por vezes de índole mística.

16. - Passatempo (1941-1948) (F.Graça, G.Morresi, I.Cramer/
R.Coelho, F.Freitas, Rossini,
Bizet, Ó.Silva, Rameau; canções
por Maria Paula/R.Coelho, A.Rey
Colaço, E.Halfter, A.Santos)

"Passatempo", era a designação sob a qual, a intermear os programas dos espectáculos, se apresentavam pequenas séries de coreografias curtas, sem enredo nem grandes arranjos cénicos. Nas primeiras apresentações do "Verde Gaio", incluiu-se também no "Passatempo", a interpretação ao vivo de canções pela artista Maria Paula.¹ Posteriormente esse espaço do espectáculo passaria a ser utilizado para a apresentação de trechos de música orquestral.

Seguindo a estrutura tradicional do espectáculo balético, o "Passatempo" cumpria uma função comparável à dos "divertissements" dos bailados clássicos, ou dos "intermezzos" dos ballet-ópera Setecentistas.

A análise das características das onze coreografias, estreadas entre 1941 e 1948, revela tantos traços comuns, que se justifica a sua apresentação conjunta.

Possivelmente devido ao seu carácter lateral, relativamente às obras de mais relevo para o espectáculo, os registos iconográficos existentes são escassos. Assim se justifica, por opção e por necessidade, uma abordagem muito sucinta deste conjunto de pequenas coreografias, através da indicação das suas características principais.

1.A cantora foi apresentada por A.Ferro (1940), na estreia do "Verde Gaio", com as seguintes palavras: "(...)linda voz e lindo rosto, a autêntica Bela Portuguesa, tipo de raça que envaidece a raça, simultaneamente a Clara das Pupilas e a Joaninha do Vale de Santarém. As suas deliciosas aparições entre os bailados são os hors-texte do "Verde Gaio", e, ao mesmo tempo, as fitas de seda que os ligam".

Apresentamos em Anexo, uma cronologia destas canções, e indicações sobre a sua autoria.

No período referido estrearam-se: O Fado (1941), A Dança dos Pastores da Beira (1941), Os Noivos (1941), A Chula do Douro (1941; fig.69,70 e 72), Dança de Trás-os-Montes (1941; fig. 71), Nazaré (1943; fig.73), Noite de S.João (1944), Tarantela (1946), Farandole (1947;fig.74), Três Danças (1948), Quatro Danças (1948)¹.

De acordo com a estética e temática dominantes no reportório, estes bailados seguem, do ponto de vista do estilo coreográfico, uma linha folclórico-regional estilizada segundo preceitos técnicos da dança clássica. Essa filiação é visível nas linhas do movimento dos bailarinos dos quais apresentamos algumas reproduções fotográficas nas páginas seguintes. O guarda roupa é também uma estilização, de forma geral pouco depurada, dos trajes regionais. Todo este intuito conservador manifestava-se, relativamente ao guarda-roupa, na importância fundamental atribuída ao seu enriquecimento, que se sobrepunha a outros critérios, como por exemplo o de deixar o movimento mais liberto, solto ou visível².

A temática folclórica destas coreografias deixa entrever todo o projecto psico-cultural e o cenário ideológico em que se movia o S.P.N./S.N.I.. Procurava-se magnificar os valores populares, os costumes regionais e a existência rural, através de uma elevação do seu estatuto ao

1. Apresentamos em Anexo, outras informações sobre os bailados do "Passatempo".

2. Como nos revela o testemunho de Abílio Morais (1991), ex-bailarino da companhia, dançar com lenços, xales, camisas, casacas, sobre-casacas, coletes, saias, sobre-saias, aventais, rendas, camisas bordadas, sapatos, socas... trajes tão complicados, pesados e quentes, tornava-se por vezes difícil ou penoso. Sobretudo, o traje feminino exigia o uso de múltiplas peças de vestuário.

nível das artes maiores, por forma a justificar a mobilização de um público selecto ao seu aplauso e aos mais prestigiados teatros da capital.

No entanto, todo esse "élan" nacionalista parece atenuar-se, se olharmos as características que assumem as coreografias do "Passatempo", a partir de 1946, síndrome que, aliás, atingiria todo o repertório. Verifica-se, sem excepção, que a relativa internacionalização observada se relaciona com os períodos em que a Companhia foi dirigida artisticamente pelo italiano Guglielmo Morresi e pelo sueco Ivo Cramer, espaços de tempo esses que correspondem aos períodos de ausência de Francis Graça.

O próprio acompanhamento musical deixa de ser responsabilidade de compositores portugueses, para se substituir pelas partituras pré-existentes de grandes clássicos, como Bizet, Rossini ou Rameau.

Convém sublinhar, no entanto, que, embora internacionalizadas, danças como Farandole ou Tarantela¹, guardam a sua origem popular. Apenas as Quatro Danças ("Ouverture- Menuet-idylle-Rigaudon") de Ivo Cramer se inscrevem, como sublinhou C.Sachs (1938) numa tradição palaciana Seiscentos-Setecentista.

1.A "farândola", uma forma de dança cujas origens remontam à Antiguidade Clássica, tornou-se, segundo J.Barii (1964), numa dança tradicional da Provença, sendo conotada como dança de fertilidade. A "tarantela" é uma dança popular muito viva, de origem sul-italiana e medieva. O seu nome, segundo H.Koegler (1987), deriva de Taranto, uma cidade próxima de Nápoles. Esta dança teria, originariamente, as virtudes de um ritual curativo, contra a mordedura da tarântola: para eliminar, através da sudorese, o veneno da picada da aranha, seria necessário dançar até à exaustão.

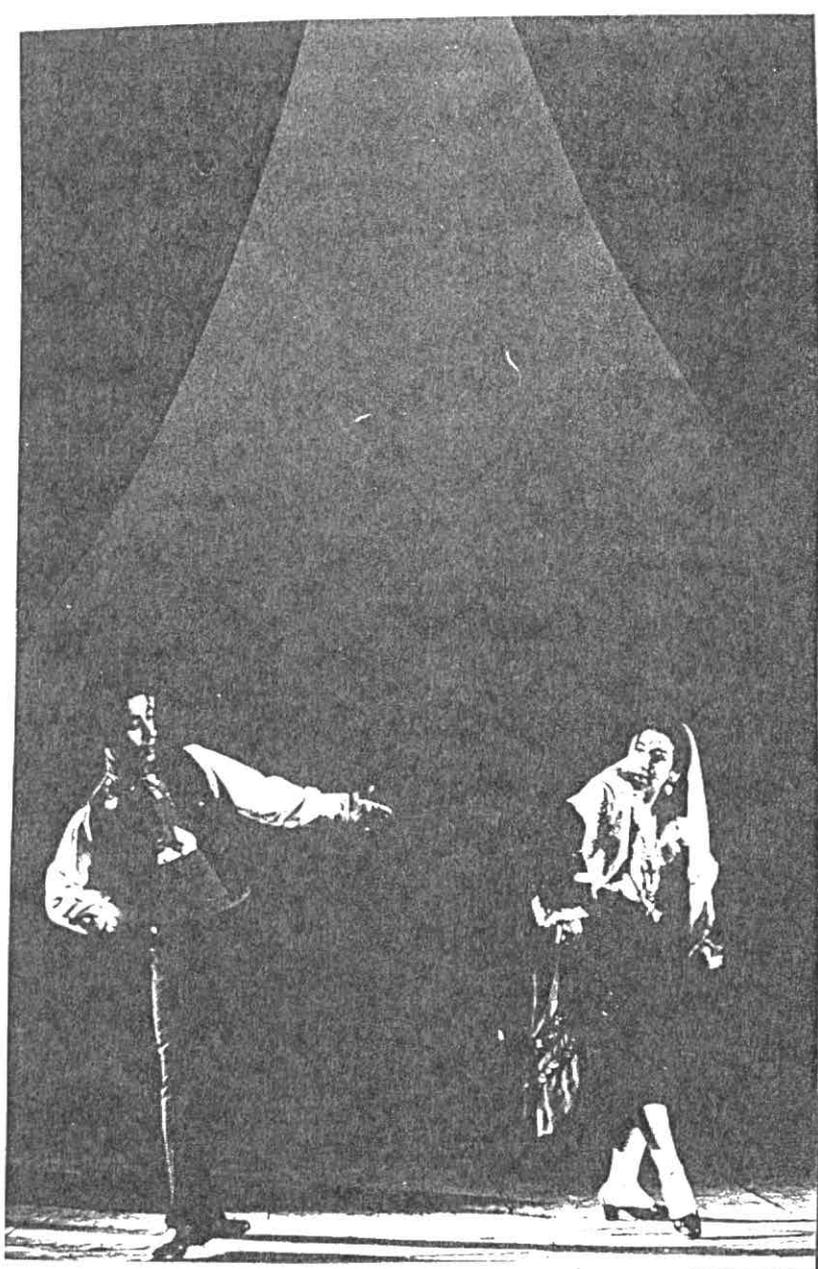


Fig. 71 - Figurino de Tomaz de Melo (Tom)
para a "Dança de Trás-os-Montes (1941)

Figs.69 e 70 - "A Chula do Douro" (1941;
col. da Fototeca da D.G.C.S)

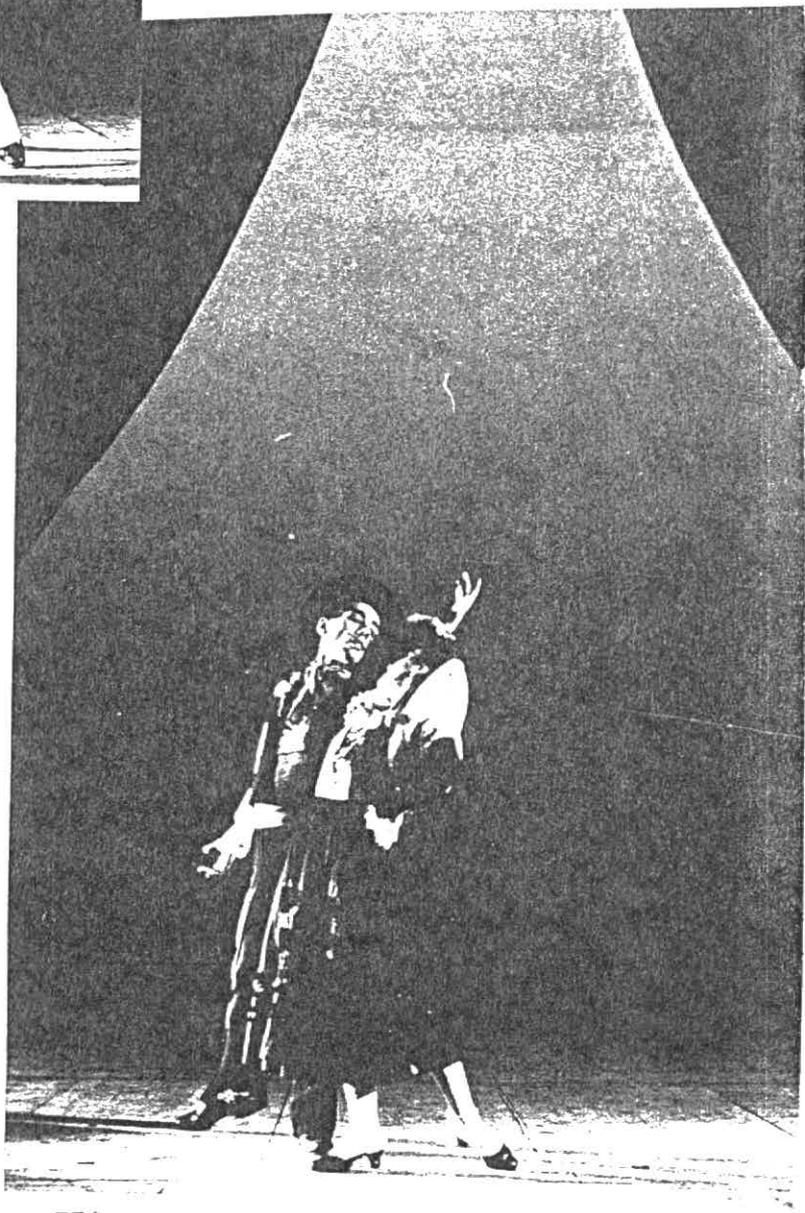


Fig.72 - Figurino de Tom para
a "Chula do Douro" (1941)



Fig. 73 -

Francis Graça e Ruth Walden
no bailado "Nazaré" (1943)

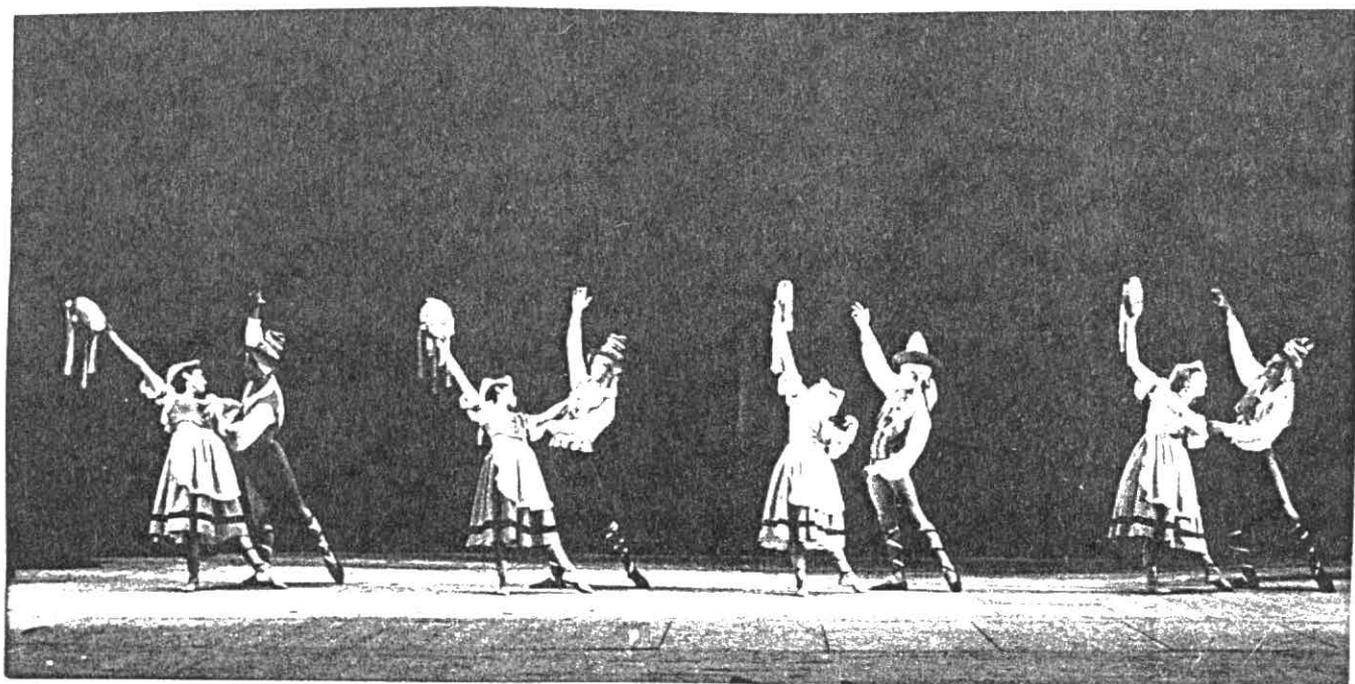


Fig. 74 - Bailado "Farandole" (1947; col. da Fototeca da D.G.C.S)

Capítulo Quarto - A simbologia do "Verde Gaio"

Nesta primeira avaliação do itinerário percorrido, surge como uma evidência, o facto de todas as conexões simbólicas que se desenharam ao longo da análise das obras se deverem inscrever no contexto da função psicossocial e psico-cultural de uma companhia de dança, que resulta de um projecto de propaganda de um regime com determinadas características.

Na criação do "Verde Gaio" predominaram duas linhas de influência: ser um objecto de prestígio do Estado, seguindo por isso, escrupulosamente, a linha estética e ideológica oficial; dirigir-se, actuando, sobre um estrato social restrito, e secundariamente, sobre sectores mais amplos da população, através de versões mediatizadas e reconstruídas das suas produções. Essas versões visavam não só as obras, como também - e sobretudo - todo o invólucro que acompanhava as apresentações públicas.

Será pois num contexto sistémico e pragmático que deverá ser enquadrada a análise da função e significado simbólico da mensagem das artes bailatórias do "Verde Gaio".

Para uma desocultação das projecções ideológicas veiculadas através dos mitos e dos símbolos que atravessam o repertório, uma sobreposição correlacionada das características das principais forças temáticas, dos recursos estético-artísticos, dos modelos corporais, e dos padrões motores do comportamento, revela a presença de certas estruturas, concepções ou idealizações invariantes que se organizam, tendencialmente, segundo um código de significações bipolar.

No seu conjunto, as narrativas coreográficas organizam-se segundo duas forças temáticas fundamentais. Um fatalismo trágico-nostálgico, sempre implícito em temas que transcendem a rotina do quotidiano, verificou-se no caso das obras "D. Sebastião", "Inês de Castro", "Imagens da Terra e do Mar", "Nazaré", "Noite sem Fim", e, em certa medida, apesar das diferenças estilísticas no bailado "Para Lá do Oriente".

Neste grupo incluem-se os bailados de inspiração histórica, de marcado arcaísmo nostálgico, que, de acordo com a atitude psico-cultural do Estado Novo ficcionam, num registo místico-lendário episódios históricos verídicos.

Os períodos históricos retratados são sempre a Idade Média ("Inês de Castro", "Balada" e "Lenda das Amedoeiras") ou a época dos Descobrimentos (D. Sebastião). A esses períodos parecem corresponder duas imagens do país: a de um lirismo brando, ligado aos valores da terra e da permanência, e a de uma exaltação guerreira e visionária, de olhos postos no mar, na ideia de partir.

Do ponto de vista temático, as obras que transpiram esse fatalismo trágico-nostálgico, definem-se por envolverem uma proximidade particular ou um afastamento excessivo relativamente a desígnios de carácter divino.

As diferentes situações que se representam revelam ainda um semi-confessado investimento narcísico sobre uma auto-imagem nacional, através de mitificações do que se apresenta como traços caracteriais ou antecedentes da nação. Situações, porém, nas quais, de uma forma ou de outra, sempre se reitera uma relação particular com uma instância transcendente ou com o divino: a ocorrência de uma morte redentora, de um estado de nostalgia oceânica, ou de um sacrifício de amor surgem como uma forma de regeneração e elevação espiritual, como uma espécie de resposta ao apelo de um destino maior.

As restantes coreografias, situadas no outro pólo temático, caracterizam-se por um optimismo, idealizado em torno dos valores da conformidade, associados a um quotidiano na sua vertente tradicionalista, conservadora, submetido à durabilidade dos valores antigos. Sempre colocado sob a égide do sancionamento do ideário religioso, esse optimismo associa-se aos pequenos nada's de que se constróiem as alegrias singelas da vida rural, cenário modesto e permanente de todos os encontros amorosos promissores. Este tipo de temática, dominante no reportório, e de acordo com o que depreendemos a partir da análise dos programas dos espectáculos, envolve as coreografias que foram levadas a público com mais insistência, no período entre 1940 e 1950.

Outro tipo de organização bipolar que atravessa o reportório é o da relação entre o meio urbano e o meio rural. O meio rural, maioritariamente representado, surge, como vimos, associado à bucólica harmonia e à autenticidade de uma existência campestre, que se contrapõe à atmosfera e espírito urbanos. Estes apresentam-se como portadores de degenerescência e como lugares

de transgressão, de desolação ou de uma agressividade latente . Desta vertente seriam exemplos, os bailados "Noite sem Fim", "A Menina e os Fantoches" e "Para Lá do Oriente".

A individualização das personagens é um atributo que se associa, tendencialmente, às figuras urbanas, parecendo subentender-se nesse recurso, um juízo pejorativo.

A insistência sobre valores da ruralidade, acompanha-se de exultante simbologia ligada ao elemento terrestre, arquétipo do feminino e da conservação, que, positivamente conotado, se sobrepõe aos atributos do elemento aquático este, aliás, algo desvanecido, para uma arte de um país de vocação atlântica. No reportório, o elemento aquático ou a simbologia subjacente, acompanham os eventos trágicos, surgindo como uma energia dissolutora de contornos ou como responsável por estados de nostalgia oceânica e de imobilismo. Dessa vertente seriam exemplos "Nazaré" e "Imagens da Terra e do Mar" ou "D.Sebastião".

Também as representações sociais verificadas nos temas coreográficos, denotam o carácter de um estatismo conservador, igualmente apresentado segundo preceitos bipolares. As acções coreográficas desenvolvem-se, quase sempre, entre as gentes do povo ou em ambiente nobre ou aristocrático, não se verificando qualquer interacção entre classes sociais. Designadamente, em "Festa no Jardim", "D.Sebastião", "Inês de Castro", "Lenda das Amendoeiras" ou "Balada", as narrativas desenvolvem-se num contexto psicossocial "nobre", sem que se verifique qualquer intromissão de um elemento de outra classe. A separação apresenta-se pois peremptória, aparentando corresponder, pura e simplesmente, à ordem natural das coisas. A transgressão do "status quo" é alvo de conde-

nação e de imediata reconversão. "Festa no Jardim" ilustra a (única) verificação deste tipo de ocorrência.¹

Esta segregação é acentuada através de vários índices. O estatuto de nobreza confere o direito a uma individualização ou diferenciação entre personagens, verificada ao nível da caracterização dos seus atributos através do argumento, do vestuário, e pelo comportamento que é coreograficamente invocado. Esses índices são reconhecíveis nos bailados "D. Sebastião", "Lenda das Amendoeiras", "Festa no Jardim", "Inês de Castro" ou "Balada".

Pelo contrário, o estatuto da personagem popular surge maioritariamente anonimizado e a sua representação corporal e coreográfica é de tendência uniformizante.

Mas toda esta estereotipia, é dinamizada (e sacralizada) em termos temáticos e narrativos, pela dominância de princípios cristãos. São estes que orientam, explícita ou implícitamente, os destinos da acção, determinando por um lado, as forças que orientam estas representações dançadas da vida laica, e por outro, quais os valores de que se investirão as diferentes funções actanciais. Nesse sentido, revela-se uma ligação entre o sistema de valores religioso e a ideologia do Poder. Os princípios da Igreja e do Poder confundem-se no estabelecimento dos critérios que definem os limites entre transgressão e conformidade, degeneração e redenção, pecado ou virtude.

Essa sobreposição de princípios e valores observa-se face aos temas históricos ("D. Sebastião", "Inês de Castro"), induzindo o sacrifício individu-

1. Este fenómeno são dignos de registo uma vez que, mesmo nos grandes "ballets" Românticos dos séculos XVIII e XIX, espectáculo de divertimento aristocrático da época (onde, de certa forma, o "Verde Gaio" encontra uma identificação projectiva, do ponto de vista da sua função psicossocial) príncipes maravilhosos apaixonam-se, com frequência, por modestas camponesas.

al, a abnegação ou o ascético desprendimento material, em favor dos interesses nacionais e colectivos. Mas as transgressões condenadas abrangem não só a conduta espiritual como o inconformismo psicossocial ("A Menina e os Fantoches", "Festa no Jardim", "Noite sem Fim" ou "Nazaré").

Outra ocorrência marcante deste fenómeno de sobreposição relaciona-se com uma deserotização das condutas - que, em linguagem psicanalítica poderíamos chamar de perversa - na qual se transpõe, para o plano dos comportamentos sociais (área do poder governativo), a somatofobia cristã. Os bailados que contém alegorias sexuais mais evidentes, sublimam-nas na temática místico-nacionalista ("Ribatejo", "Imagens da Terra e do Mar"), enquanto que os encontros amorosos naturais entre seres humanos, se realizam na observância da maior das castidades, numa atmosfera infantilizante, subjugando-se sempre, directa ou implicitamente, ao sancionamento divino ou de instâncias transcendentais ("Muro do Derrête", "Lenda das Amedoeiras", "Homem do Cravo na Boca" ou "Menina Tonta").

Esta tendência para o estabelecimento de dicotomias simples e exclusivas entre si, no que respeita aos conteúdos e forças temáticas, associada à incipiência dos argumentos, que se desenvolvem maioritariamente em jeito de história infantil ou de conto popular, observada numa perspectiva sistémica, ou da pragmática da comunicação, permite afirmar estarmos em presença de narrativas com um carácter regressivo. Ou seja, se pensarmos no contexto, geral e imediato, e no público a que se dirigia o espectáculo, são perceptíveis dissonâncias que conotam as obras de um carácter que podemos considerar, do ponto e vista psico-cultural, como involutivo.

Nesse mesmo sentido, interpretamos o facto de a maioria dos acontecimentos, conducentes à transformação final da acção, se deverem à intervenção de alguém ou de alguma coisa exterior (ou superior) à própria vontade ou diligências dos protagonistas. Esta permanente expectativa e delegação no exterior, da função de recompensa, atribuição de uma solução ou de penitência, equivale a uma representação das características do pensamento mágico e primitivo.

Este fenómeno verificar-se-à mesmo em coreografias que se pretendem obras de fundo, como "D. Sebastião", "Inês de Castro", "Imagens da Terra e do Mar" ou "Noite Sem Fim".

Num contexto em que as opções estético-artísticas se pretendem situar numa linha realista e de puro naturalismo, estes factos induzem dissonâncias que assumem o carácter de uma mistificação. Nos bailados de inspiração histórica, por exemplo, a realidade dos factos é transmutada, os finais trágicos reconvertem-se, e toda a dinâmica actancial, recursos cénicos e coreográficos, são determinados pela ideia de representar forças e instâncias transcendentais, que conduzirão personagens ou actantes na direcção de um destino mítico ou invulgar.

A expressão, no conteúdo latente da temática invocada, de todas estas características e valores simbólicos, são, no caso da dança, transmitidos através dos recursos estético-artísticos, e do seu prolongamento nos modelos do corpo, padrões motores e do comportamento, caracterizadores específicos da expressão e comunicação coreográficas.

Assim, a estética oficial naturalista vai encontrar a sua expressão simbólica apropriada numa forma de dança na qual a estilização técnica serve

fundamentalmente propósitos miméticos face ao real. Tal como no grafismo dos programas dos espectáculos, o movimento é estruturado segundo preceitos de ordem, produzidos muitas vezes através de efeitos de simetria e alternâncias regulares. O controlo das conotações expressivas da corporalidade decorre ainda da sua submissão absoluta ao texto.

O ideário conservador dominante é representado através de projeções temporais que remetem constantemente para um tempo passado de ressonância histórica, mítica, lendária ou tradicional, ou por uma veemente intrusão das forças do passado sobre o tempo presente. Os recursos cénicos e as marcações coreográficas, através dos padrões motores, evocam, reforçando a sua importância simbólica, essas projeções temporais.

Quanto aos atributos qualificativos associados ao tempo nocturno ou diurno, retratado cenograficamente através de efeitos luminotécnicos de claridade/obscuridade, eles seguem em absoluto, os estereótipos metafóricos da "luz" e das "trevas", tão caras à retórica cristã e bíblica. Se por um lado, a noite e a obscuridade, associadas ao recolhimento e a vivências interiores, condensam as virtualidades essenciais da existência, por outro, associam-se ao indeterminado, e à energia incontrolável do sonho e do inconsciente. Por oposição, o tempo solar e diurno apresenta-se positivamente conotado, assim exaltando o valor simbólico da exterioridade, enquanto negação da interioridade e da individualidade. As representações metafóricas decorrentes ligam-se à ideia de crescimento, plenitude, enquanto significações de uma iluminação espiritual e da nitidez clara e realista de todas as formas.

Colocada num sentido metafórico idêntico, está a insistência coreográfica em padrões e motivos motores associados às dinâmicas ascensional ou descensional.

Concomitante ao tempo diurno e solar, domina também a representação de **espaços exteriores**, que não se apresentam, no entanto, como espaços abertos. Surgem normalmente circundados por elementos cénicos simbolicamente relevantes para a acção. A imagem do espaço assim criada, evoca, em termos psicológicos, um espaço defensivo ou securizante, o que, associado à sua índole naturalista, que não abre lugar a associações projectivas, subtraíndo-se ao estímulo à abstracção.

Os **espaços interiores** aparecem associados a situações de sofrimento ou a estados de exaltação mística ("D. Sebastião", "Lenda das Amendoeiras", "Inês de Castro" ou "Aventuras de Arlequim"). Os **espaços abertos** prenunciam, de forma geral, a desolação, a tragédia, a ultrapassagem, a indefinição ou a ameaça dos contornos do Eu ("Inês de Castro", "D. Sebastião", "Noite sem Fim", "Aventuras de Arlequim", "Balada" ou "Para lá do Oriente").

A predominância dos espaços exteriores circundados, sugere-nos um prolongamento simbólico da ideia da luz e da frescura regeneradoras, um enaltecimento de princípios existenciais extratensivos, eventualmente evocadores de uma abertura ao colectivo. Estes princípios opõem-se às referências da interioridade e da individualidade. Mas o envolvimento circundante, garante, no espaço cénico, a representação permanente dos limites impostos, e a constante vigilância da autoridade e dos valores psico-culturais de referência.

De forma geral, o estilo cenográfico, predominantemente naturalista, de acordo com o traço regressivo que assinalámos relativamente à temática, apresenta com frequência uma estereotípia aparentada às formas de realismo visual, típicas do desenho infantil.

Outro símbolo dominante no reportório é o da ideia de juventude, sempre correlacionado com a ideia de um encontro de amor são, casto, protegido

pela colectividade e pelos auspícios divinos, como uma promessa de união prolífera realizada adentro dos preceitos da família e da moral cristã.

A imagem da castidade é invocada por um guarda-roupa que evita qualquer sugestão das linhas do corpo (sobretudo feminino), sugerindo esse facto uma idealização relativa aos modelos do homem e da mulher portugueses. Como uma reafirmação do valor e dos contornos dessa castidade, a imagem da mulher árabe, ancestral estereótipo do imaginário português, representa um desafio a essa idealização da pureza.

Esta atitude em relação ao corpo, que denota um recrudescimento de uma atitude somatofóbica enraizada na tradição bíblica, associa à nudez e à visão do corpo, a degradação materialista e a pobreza moral e espiritual.

Outra referência constante em termos da imagem do corpo é a ocultação da cabeça e do cabelo. Símbolos da força, da moral, da consciência e da sedução, a sua cobertura evoca a contenção individual, a conformidade social e o pudor. Nesse sentido, são as personagens infantis, lábeis, insanas, heróicas ou erotizadas, as únicas em que se observa a desocultação dessa parte do corpo ("Inês de Castro", "Menina Tonta", "D. Sebastião", "A Menina e os Fantoches", "Aventuras de Arlequim").

A ambivalência com que por vezes se representa a mulher nacional (como em "Muro do Derrete" ou "Nazaré"), surge como uma evocação atávica da imagem de Eva. A função desta ambivalência visa assinalar a importância particular atribuída à rectidão da conduta feminina e despoletar um sentimento de condenação face a qualquer percalço desviante.

A estereotipia do comportamento psico-sexual e psicossocial mostra-se absoluta e prolonga-se de forma determinante sobre a estrutura coreográfica. O

homem apresenta-se segundo uma imagem corporal verticalizada, e de acordo com um modelo comportamental activo-transformador; a mulher segundo uma imagem corporal horizontalizada e de acordo com um modelo comportamental passivo-conservador. A ideia predominante que a este propósito o reportório nos faz reter, é a de que os homens chegam e partem e de que as mulheres permanecem.

Assim, os homens e as mulheres nacionais que personificam, o "pólo optimista" da temática, são apresentados na sua estética rústica, feita de uma integridade moral sadia, de quem a vida se escoia, conforme, límpida e despreocupada, entre um amor ao trabalho sem ambições de ouro e a alegria singela dos dias ensolarados.

Os homens que personificam o "pólo fatalista trágico-nostálgico" são representados maioritariamente como aventureiros exaltados, heróis visionários capazes de gestos corajosos e nobres nas circunstâncias mais adversas ("Inês de Castro", "D. Sebastião" e "Nazaré"). A imagem da mulher neste grupo, mais discreta, caracteriza-se pela sua devoção ao homem, e por uma conduta que parece transportar uma espécie de altivez interior ("Inês de Castro", "Nazaré").

Esta idealização de um modelo colectivo nacional é simbolizada através da exploração da tendência uniformizante do guarda-roupa, e, em termos coreográficos pela predominância da presença de grupos em palco.

A coreografia a solo é praticamente inexistente, e nunca se observa ao nível das representações do estrato social popular.

No labirinto dos seus estereótipos e representações, o "Verde Gaio" constitui um microcosmos da "personalidade histórica" e do ideário do Estado Novo. Os símbolos e as metáforas que as obras transportam, constituem autênticas reproduções miniaturizadas das idealizações do regime sobre si próprio, sobre o seu projecto psico-cultural, e sobre a colectividade da nação.

Identificado, ao longo deste itinerário, a mensagem, o destinatário e o emissor, importa agora reflectir, em jeito de conclusão, sobre a função da primeira, seus efeitos e significações simbólicas, e sobre o sentido da sua ocorrência em plena Modernidade.

SÍNTESE DAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DAS COREOGRAFIAS

	TEMÁTICA	PROJECCOES TEMPORAIS	PERSONAGENS	ATMOSFERA	ESPAÇO	MOVIMENTO/ COMPORTAMENTO	CORPO/ GUARDA-ROUPA
MURO DO DERRETE	rural/tradicional amor bem sucedido sancionamento divino	presente/passado (conservador)	juventude anonimizado	diurna (nocturna) solar	exterior circundado naturalista	folc./estilizado simetria; mimético estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniformizado coercivo
LENDA DAS AMENDOEIRAS	lenda nobreza amor ameaçado bem sucedido	passado (lendário)	juventude personalizado	diurna	interior circund.; natu- ralista/estiliz.	néo-clássico mimético estereotipado	estiliz.mediev.natural. diferenciado solto/coercivo
RIBATEJO	rural alegoria regional	presente (conservador)	juventude anonimizado	diurna solar	exterior circundado; natu- ralista; simétrico	folc./estilizado simétrico estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniformizado coercivo
INÉS DE CASTRO	histórico-lendário nobreza amor inviável	passado (histórico- lendário)	juventude personalizado	obscuridade nocturna	interior/(ext.) aberto natural./estiliz.	néo-clássico mimético estereotipado	estiliz.mediev.natural. diferenciado coercivo
O HOMEM DO CRAVO BOCA	rural/tradicional sancionamento divino amor bem sucedido	presente/ passado	juventude anonimizado	diurna solar (nocturna)	exterior circundado naturalista	folc./estilizado mimético; simétrico estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniformizado coercivo
MENINA TONTA	rural amor bem sucedido sancionamento divino	presente (conservador)	juventude personal./anonimizado	diurna solar	exterior circundado natural.; simétrico	folc./estilizado mimético; simétrico estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniform./diferenciado coercivo
D.SEBASTIAO	histórico-lendário nobreza sancionamento divino	passado/presente (histórico; mítico- lendário)	juventude personalizado	obscur.nocturna/ luminosidade matinal	inter./exterior aberto; natural./ estiliz./expression.	néo-clássico mimético estereot./express.	estiliz.Quinhentista natural.; uniform./difer. coercivo/solto
IMAGENS DA TERRA E MAR	popular; alegoria da génese da nação sancionamento divino	passado/presente (mítico)	juventude anonimizado	nocturna/ diurna	exterior circundado alegórico; simétrico	folc./estilizado simétrico estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniformizado coercivo
NOITE SEM FIM	urbano abismo dos falhados condenação divina	presente (intemporal)	adulto personalizado	nocturna	exterior aberto expressionista	moderno expressionista	expressionista diferenciado solto
FESTA NO JARDIM	nobreza; segregação psicossocial	passado (presente)	juventude/adulto personalizado	diurna solar	exterior circundado natural.; simétrico	clássico simétrico; mimético estereotipado	estiliz.Setecentista natural.; diferenciado coercivo
NAZARÉ	piscatório traição, vício; amor inviável; condenação divina	presente (conservador)	juventude personalizado	obscuridade nocturna	exterior circundado natural./expression.	folc./estilizado expression/mimético estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniformizado coercivo
MENINA E FANTOCHES	urbano; infantil; rebelião/condenação conformidade psicossocial	presente (conservador)	infância/adulto personalizado	diurna solar (obscur.onírica)	exterior circundado natural; simétrico	néo-clássico/ moderno mimético	estiliz.urbano natural. diferenciado solto
AVENTURAS DE ARLEQUIM	clássico-popular desencontro amoroso fragilidade de carácter	passado	juventude personalizado	-	exterior/(int.) aberto expressionista	néo-clássico (expressionista)	estiliz.época diferenciado solto
BALADA	nobreza passado histórico expectativa amorosa	passado	juventude/adulto personalizado	obscuridade	exterior/interior aberto expressionista	expressionista	estiliz.mediev.natural. diferenciado/(uniform.) coercivo
PARA LA DO ORIENTE	(urbano) desencanto sentimental drama intimista	intemporal (presente)	humano (juventude/adulto) anonimizado	obscuridade	(interior) aberto	expressionista semi-abstracto	expressionista diferenciado
PASSATEMPO	popular folclórico-regional	presente (conservador)	juventude anonimizado	diurna solar	exterior aberto	folc./estiliz. estereotipado	estereot.folc.estiliz. uniformizado coercivo

CONCLUSÃO

Uma das hipóteses de que partimos para este estudo consistia na previsão de que o "Verde Gaio", através dos atributos comunicativos específicos à dança teatral, e pela sua ligação intrínseca ao regime, exprimiria, através das suas componentes artística e corporal, uma representação simbólica do ideário do Estado Novo, da personalidade colectiva e dos traços psicoculturais característicos da Modernidade.

Ao fim deste itinerário essa é uma ideia que podemos vêr, na sua generalidade, confirmada.

Da análise do reportório do "Verde Gaio" resulta, inequivocamente, a identificação de toda uma simbologia que se filia no ideário do Estado Novo.

Os principais núcleos temáticos observados no reportório coreográfico reflectem o tipo de auto-imagem nacional que o Estado Novo pretendia protagonizar, da qual o "Verde Gaio" se apresenta como uma reprodução miniaturizada.

Essas forças temáticas polarizam-se em torno de uma idealização de valores associados ao enaltecimento de um quotidiano rural, e à mistificação de um destino nacional grandioso.

Estas ideias são representadas de acordo com o seu envolvimento numa atmosfera passadista, onde os acontecimentos e os antecedentes históricos se transformam em ficções magnificadas, mistificadas em tom trágico-nostálgico. Preconcepções que se ligam à crença numa grandeza espiritual e felicidade, atingidas mediante sacrifícios redentores, que os sublimes valores colectivos justificam. Essas representações idealizadas são símbolo da mítica do ressurgimento nacional em que se empenhava o regime.

Toda ideologia subjacente a esta atitude procurará, utilizando a expressão de O.Reboul (1980), a sua "legitimação pelo sagrado".¹

Análise temática do modelo estético-coreográfico e dos padrões motores do comportamento revelou, no reportório do "Verde Gaio", uma presença marcante desta contaminação de valores e princípios entre Estado e Igreja.

A análise revelou ainda que os conteúdos de índole "rural-conservadora" se sobrepunham aos de "exaltação historicista", embora fosse, supostamente, este último o mais adequado aos propósitos entusiásticos das facções político-culturais mais agressivas ou mais modernas do fascismo.

O facto de a revalorização nacional da dança teatral se ter associado, nas primeiras décadas do século a movimentos (elites) culturais modernas, poderia deixar prever uma manifestação de conteúdos estético ideológicos diversos daqueles que neste caso se nos apresentam.

Mas entre o dinamismo inovador, supostamente protagonizado por A.Ferro, e o arcaísmo salazarista, seria este último a incarnar, sobretudo ao

1. O estado Novo procuraria na realidade, assinalou A.Marques (1981), desenvolver, aproveitando as tendências reactivas que se seguiram à laicização do poder verificada durante a República, uma aproximação entre o Estado e a Igreja.

nível dos conteúdos, e apesar da responsabilidade de A.Ferro no projecto, os valores psico-culturais predominantes na mensagem estético-ideológica do "Verde Gaio".

A qualificação negativa que, ao longo do reportório, subrepticamente se atribui ao meio urbano, conotado como antro de perdição que contrasta e se opõe à bucólica harmonia da ruralidade, seria disso um paradigma.

Mas em outra simbologia constante no reportório, como a da idealização da juventude e a exploração de recursos cénicos associados ao carácter solar e diurno das narrativas, podemos identificar representações metaforizadas do Estado Novo.

Como assinalou W.Reich (1976), esta categoria de símbolos, que exprimem o ideal de uma energia regeneradora e impoluta, constituíram suportes sintomáticos que acompanharam a ascensão dos fascismos europeus, no seu utopismo regenerador, de combate à conspiração dos corpos e dos espíritos.

Este ideário corporal, que se animava de motivações ético-políticas e se prolongava em receios permanentemente alimentados relativos à "contaminação do sangue do povo" foi, de forma geral, obsessivamente explorado pelos regimes fascistas em nome da continuidade da pureza e ascendência da raça.

As fronteiras e a incorruptibilidade do corpo deveriam ser então protegidas como continuações das fronteiras e da integridade da Pátria.

Desta atitude, exacerbada pela ancestral suspeição cristã face à corporalidade, deriva a idealização da castidade, a condenação do erotismo e a sublimação dos impulsos do corpo que, no despojamento de conotações biológicas, assim se deifica.

Em Portugal, essa totalitária componente ascética, também se promoveu a modelo colectivo, procurando o seu exemplo de identificação projectiva, de

acordo com as observações de C.Garnier (1952), na austera imagem da liderança de Salazar.

é nesse contexto que integramos o reconhecimento da presença, no nosso objecto de estudo, de uma série de demonstrações de estereotipia, ao nível das condutas psicosexuais, psicossociais, e da imagem corporal, que transparecem nos modelos coreográficos. De entre essas demonstrações, registamos a insistência em imagens da mulher onde se valorizam as características associadas à função maternal, a des-sensualização decorrente da ocultação do corpo, e o ideal de um amor casto que, nascido sob os auspícios divinos, constitui o prenúncio de uma profleridade sã. Estas verificações levaram-nos a reconhecer no "Verde Gaio", uma evocação subliminar do mito da família modelada de acordo com o receituário da moral católica.

Tal imagem da família, mito tão caro ao projecto existencial salazarista, valorizada, juntamente com as corporações e as instituições municipais¹, como pilar fundamental da nação, parece corresponder à mistificação hitleriana que W.Reich (1976) apelidou de "felicidade da família numerosa", uma das idealizações através das quais o nazismo que visava criar garantias quanto à expansão e integridade da raça ariana.

Dentro da mesma linha de raciocínio, a segregação social verificada nas acções e temas coreográficos do reportório, o modelo psicossocial de conformidade, e a representação uniformizada do corpo, constituem-se, de acordo com S.Moscovici (1981) e S.Rubidge (1989b) em reflexos de uma atitude fascizante.

1. Cf. artigo 5º do Decálogo do Estado Novo

Seguindo a perspectiva de J.Crespo (1984), nesta categoria de fenómenos poder-se-iam ler sintomas de uma atitude de redução dos excessos, e de controlo do corpo, atitude essa identificável como reactiva ou de involução, face a uma liberalização moderna das condutas.

Os próprios atributos da dança (que, de alguma forma, partilha com o desporto) - no sentido de ser uma arte que idealiza um corpo perfeito, sublime, e que busca silenciosamente a ultrapassagem de si próprio, mortificando-se no suor e no trabalho do treino - constituem uma imagem que é possível fazer coincidir, simbolicamente, com o modelo existencial salazarista.

Na sequência destas considerações, podemos colocar as projecções corporais do "Verde Gaio", sob a seguinte afirmação de M.Douglas (1971) "(...) le corps est un symbole de la société, et le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale".

Do ponto de vista da psicologia colectiva, é relevante o facto de os principais traços caracteriais que identificámos, de acordo com R.Aragão (1985), E.Lourenço (1988) e M.Martins (1990), entre outros autores, como definidores da "personalidade histórica", onde se incluem as características "feminina" e "mística", com as quais estabelecemos uma correspondência com a presença de uma simbologia terrestre e oceânica, é relevante, dizíamos, o facto de esses traços se encontrarem de alguma forma representados nas forças temático-estéticas dominantes do reportório. Designadamente, a questão da fragilidade do suporte de identificação masculina, latente na personalidade

colectiva¹, reflecte-se simbolicamente nas obras, através da evocação dominante de uma simbologia associada ao elemento terrestre, arquétipo do feminino.

Observámos ainda que, a despeito de alguns indícios de exaltação do princípio masculino, segundo W.Reich (1976), consonante com os fantasmas do poder totalitário², outros indicadores da análise temática e estético-coreográfica, apontam para uma inversão dos papéis de identificação, entre os valores do feminino e da vinculação materna e os valores do masculino e da vinculação paterna. Este factor corresponderia, como vimos, a um dos traços identitários da personalidade histórica. O "elemento místico" seria então a necessária sobrecompensação de uma fragilidade genuína, autorizando o desenvolvimento de uma auto-imagem nacional irrealista.

O estudo actancial da narrativa coreográfica tornou notória a presença da representação de correspondências com essa sintomatologia mística, não só nas versões ficcionadas de episódios históricos ou sobre os antecedentes da nacionalidade, como na constante emergência de instâncias exteriores ou superiores ao núcleo real da acção dos personagens, intervindo como uma espécie de condicionamento mágico sobre todo o desenvolvimento da narrativa.

1. Este fenómeno reflectir-se-ia no modelo de uma "ditadura imponderável e ausente", como reconheceria A.Ferro (Jornal de Notícias de 29/4/1942; cit. in M.Carvalho, 1987), ingrediente que, na necessidade de encontrar cumplicidades com a psicologia colectiva, amenizaria o fascismo português. Nesse sentido, Salazar promoveu, sob certos aspectos, uma acção política de vinculação feminina (cf. Parte I, Capítulo Segundo, Secção 2.3.).

2. Também S.Moscovici (1981) considera que as "massas", passivas, receptivas e manobráveis, se identificariam, potencialmente, ao princípio feminino. Aliás, Hitler, que levou essa ideia ao paroxismo, chegaria a afirmar que "o povo tem características femininas" (Mein Kampf; cit. in W.Reich, 1976)

Observámos ainda como estas verificações, por revelarem certas disparidades face aos modelos artísticos preconizados pelo regime via S.P.N., que se submetiam a receituários de índole naturalista, introduzem um factor de dissonância.

Por esta forma, poderemos afirmar que na estrutura e conteúdo das suas produções, e sobretudo na componente mistificadora que revelam, o "Verde Gaio", enquanto agente da propaganda do Poder, reproduz e perpetua determinadas fixações regressivas sintomáticas da personalidade colectiva.

O "Verde Gaio", miniatura do país inspirada na imagem de um oásis de paz, onde as figuras populares se retratam, dançando alegremente as suas cores e lendas, na santa inconsciência que falseia a realidade das suas condições de vida, segue a vertente do pensamento salazarista segundo a qual "os povos felizes são os que não têm História". Nesse sentido, o culto do passado tradicional e a decorrente sobrecompensação mística, apaziguadores irrealis e irrealistas de eventuais insatisfações, cruza-se com as fixações psico-colectivas, desempenhando a função de manter um estatuto de menoridade e de desencorajar percepções do presente e apreensões quanto ao futuro.

Quanto à relação entre "Verde Gaio" e Modernidade, ela não é, em absoluto, linear. Uma passagem em revista das condições de produção que levaram à constituição da Companhia e determinaram as características das suas produções, dos fenómenos de divulgação e recepção, e do contexto imediato das obras, conjuntamente com a análise dos bailados, indica que o que de mais "moderno" existiu no "Verde Gaio", residiu no próprio gesto da sua criação.

Encontrar-se-ão, pontualmente, em algumas opções estéticas ou formais, indícios de Modernidade, mas definitivamente, esses indícios não se encontram ao nível dos conteúdos.

É importante lembrar que, a despeito de uma alegada filiação ao modelo dos Ballets Russes de Diaghilev e Nijinsky, o processo do "Verde Gaio" foi, como salienta J.Sasportes (1970), inverso ao daquele. O que era "moderno" nos Ballets Russes de 1917/18, já não o seria nos anos 40 e, para além disso, as obras que Diaghilev trouxe a Lisboa não correspondiam sequer ao seu expoente mais inovador. A exultação folclórica da companhia de Diaghilev era ainda resultado de um processo espontâneo, e não de uma decisão racional de importar um modelo exterior. Acrescente-se que os Ballets Russes não perseguiram os objectivos propagandísticos que enganosa e entusiasmadamente os promotores desta nossa pioneira companhia de dança nele julgaram reconhecer.

A essência do artificialismo folclórico-propagandístico do "Verde Gaio" seria traída quando, apesar dos ventos favoráveis, dez anos volvidos sobre a sua criação, resistiria mal a investidas de heterodoxias estético-estilísticas.

A relação do "Verde Gaio" com a Modernidade revelou-se repleta de equívocos e paradoxos. É moderna na sua génese e conservadora na resultante. Uma arte enfeudada a preceitos rígidos, uma atitude face ao corpo que se revelava de cariz somatofóbico, e uma ideologia clivada segundo posições dualistas face à vida e ao mundo, não constituíam por certo ingredientes "modernos".

Peter Faulkner definiria da seguinte forma, em 1917, o ruptura que trouxe o advento dos movimentos modernistas:

"Modernism is part of the historical process by which the arts have dissociated themselves from nineteenth century assumptions, which had come in the course of time to seem like dead conventions. These assumptions about literary forms were closely related to a particular relationship in which the writer could assume a community of attitudes, a shared sense of reality"

P.Faulkner (1917¹; cit in C.Barreira, 1981, pg.61)

1. Peter Faulkner, Modernism, Londres, Methuen e Co., 1917

A revivescência do naturalismo Oitocentista e dos valores eternos do classicismo, que dominou o anacronismo da estética oficial, só no âmbito de uma série de ambiguidades integrará expressões de arte modernas. Mas, nesse contexto, interessa-nos sobretudo a representação das atitudes psico-culturais. M.Descamps (1988) assim descreveu as transformações da mentalidade Moderna:

"Rien ne peut fonctionner que par des couples d'oppositions, car il n'y a pas d'action sans réaction, mais dans un processus dynamique novateur et non une lutte stérile. Alors l'Adversaire devient Partenaire et il n'y a plus de Diable"

M.Descamps (1988, pg.228)

Bem oposta a esta atitude complementarista "moderna", o que observamos na ideologia subjacente ao "Verde Gaio", intermediária da do Estado Novo, é toda uma galeria de mistificações nacionais onde a exaltação do passado se inscreve num fundo de recrudescimento Maniqueísta, fortemente enraizado na moral católica.

Essa posição assenta numa atitude de clivagem, na qual, através de um processo de introjecção do "bom objecto" (à Nação e ao Estado Novo, correspondem todos os valores positivos) e de projecção do "mau objecto" sobre o exterior (fora da Nação, ou à margem do Estado Novo, estão os maus princípios, e um mundo entregue ao caos), poderíamos identificar, aplicando o modelo kleiniano ao domínio colectivo e à evolução psico-cultural, uma fixação regressiva (alimentada) à posição "esquizo-paranoide" infantil.

Esta relação de bipolarização exclusiva repete-se nos conteúdos ideológicos do "Verde Gaio". Como prolongamento do ideário do regime, contam-se, no subtexto das suas coreografias, histórias de lutas sem tréguas entre Deuses e Demónios.

Como assinala R.Kaes (1980), a toda a ideologia assegura uma defesa eficaz contra as angústias psicóticas da posição esquizo-paranoide (e depressiva); funciona como uma segurança (psíquica, grupal e social) contra a dúvida, a ambivalência e o risco. De acordo com A.Vieira (1983), as ideologias visam ainda, em última análise, promover nos indivíduos respostas sociais adequadas, em situações anti-naturais extremas.

As artes, sobretudo quando revestidas de propósitos propagandísticos, cumpririam essa função de indução da conformidade, divulgando os valores vigentes e modelando mentalidades.

Assim, quando A.Ferro (1940) nos pretende apresentar o "Verde Gaio" como uma pedagogia do "bom-gosto", conhecemos os objectivos do projecto e sabemos de que bom gosto se trata. Uma estética oficial que preconiza a eternização do espírito nacional (e do regime) no âmbito de um receituário dominado pelo naturalismo e pela ideia de exaltação da nação e do passado, encontra a sua adequada versão bailatoria numa dança de estilização folclórica, que persegue a fixação dos valores nacionais nos caminhos da imitação de uma realidade, da qual os eventos foram prévia e irrealisticamente seleccionados.

A submissão absoluta da dança ao texto, o significado simbólico da insistência nos espaços abertos e circundados, da dominante das representações diurnas e solares, da uniformização dos corpos ou das estruturas coreográficas simétricas, regulares e ordenadas, sabemos agora que, entre outros sintomas observados, são continentes de mensagens psico-culturais, veiculadas em grande medida, segundo processos infra-rationais. E nesse contexto, reconhecemos a significação defensiva subjacente à recusa das formas abstractas, enquanto símbolos da incoercibilidade do psiquismo humano, e o que significa classificá-las como "loucura das formas e dos temas" (A.Ferro, s/d, cit. in M.Calado, 1981a).

Este itinerário conduziu-nos à confirmação da segunda hipótese que formulámos: as representações simbólicas do "Verde Gaio", correspondem por um lado a propósitos deliberados, e por outro, exprimem involuntariamente outros significados. Em ambos os casos, um considerável sector da mensagem é subliminamente veiculada, o que decorre do poder comunicativo primário da dança.

Na terceira hipótese, tínhamos previsto que factores como o reconhecimento desse potencial comunicativo específico da dança (enraizado em factores psico-biológicos), associado ao fenómeno de revalorização psico-cultural moderna desta forma de arte, teria levado o regime a conceber o "Verde Gaio" como um oportuno e sedutor instrumento de prestígio e propaganda.

Um artigo da crítica de dança francesa, E.Vuillermoz, que A.Ferro (1950) publicará em Portugal, demonstra como existia da parte do S.P.N., ou pelo menos de A.Ferro, a consciência de que a dança, pelas suas características comunicativas (linguagem imagética, corporalidade e efemeridade) se poderia constituir como um instrumento de propaganda adaptado à época moderna, tempo em que "os homens (...), empolgados pelo ritmo trepidante da vida moderna e formados na escola dos rápidos ideogramas de cinema, se habituarão a pensar por imagens" (E.Vuillermoz, s/d, cit. in A.Ferro, 1950; sublinhados nossos).

Face ao sucesso que a Companhia terá tido ao longo dos seus primeiros anos, facto que podemos com uma certa segurança confirmar através da recensão de alguma comunicação social da época, é de crêr que o "Verde Gaio" tivesse temporariamente funcionado como um "oportuno e sedutor instrumento de prestígio e propaganda".

No entanto, como concluímos, essa propaganda constituía-se sobretudo numa forma de prestígio do Estado, destinada a exibições em círculo restrito. A divulgação a nível mais alargado, da responsabilidade da comunicação social, processava-se mediatamente, em imagens retocadas dos mesmos eventos.

A sedução, passado o primeiro impacto da novidade, não estaria, como vimos, na modernidade do espectáculo. É como podemos deduzir, a expectativa que acompanharia uma ida ao S.Carlos, só poderia ser, para além da estética oficial, a do "foyer". Traduzindo em termos informacionais, a informação estética deveria ser próxima de zero, e a redundância quase total.

À exceção de um ou outro parâmetro estético mais inovador verificámos que, a incipiência dos conteúdos temáticos, os recursos cenográficos, as metáforas utilizadas e as características do movimento coreográfico, primavam pela sua previsibilidade.

D.Berlyne (1964; cit. in R.Francés, 1968) identifica neste tipo de conduta aproximativa em relação às artes, que visa a procura de previsibilidade¹, uma "curiosidade recreativa". Nesse sentido, e dadas as características da elite que frequentava a "sala de visitas da nação", é provável que, e na perspectiva da pragmática da comunicação, a mensagem do "Verde Gaio" e a sua função psicossocial, derivassem de um reforço ideológico que confirmasse ao grupo a sua coesão e sentimento de pertença, enfim, um reforço do seu estatuto. Nesse contexto, ganham sentido, enquanto modelos de identificação securizantes, as imagens de conformidade e de peremptória segregação psicossocial subjacentes no reportório coreográfico.

1.No outro pólo, o autor situa uma "curiosidade perceptiva", ou seja, a procura de originalidade; o tipo de situação a escolher (no presente caso, a induzir), dependerá da natureza da satisfação que os sujeitos buscam, e da sua tolerância para com diferentes níveis de complexidade.(cf. Parte I, Capítulo 3. 3. 2.). Nesse sentido o "Verde Gaio" cumpriria uma função perceptiva ou psicológica meramente diversiva.

Para esse fim convinha pois, uma arte que não levantasse os ânimos nem desinquietasse os espíritos, uma arte de características iminentemente diversivas e conteúdo mistificador. Por outro lado, assim se autorizava a restante população, a quem chegava uma versão reconstruída de todas essas imagens - de um povo idolatrado em obras apresentadas num contexto socio-cultural prestigiante -, a identificar-se, projectivamente, sobre um modelo idealizado (pré-concebido) de si própria e do Poder.

Nesse sentido, o "projecto 'Verde Gaio'" insere-se nítidamente nas tradições que, ao longo de séculos, aproximaram a dança teatral do Poder.

Essa característica e função diversiva justificaria ainda o investimento na dança, uma arte efémera, quando a tónica geral da política cultural se orientava para o incentivo de uma arte de fachada, com um carácter de permanência, como a arquitectura a estatuária ou mesmo a pintura, que perpetuavam versões visualizadas do Estado Novo e do seu ideário.

O carácter efémero da dança responde assim, simultânea e ambíguamente, às aragens de um tempo moderno e a uma função psicossocial conservadora.

É interessante notar que a grande ausência dos povos colonizados neste reportório, deverá significar que, no sonho imperial do regime e na sua auto-imagem, uma identificação com esses povos não integrava a idealização positiva da nação sobre si própria, que se pretendia, de forma apropriada, desenvolver.

Esta atitude, assim como o apaziguamento da ostensividade nacionalista que acompanhava as apresentações do "Verde Gaio" no estrangeiro, constituem uma denotação implícita de ancestrais temores, das fragilidades da "personalidade histórica".

Assim, nas "tournées" ao estrangeiro, o "Verde Gaio" cumpria a função de exportar uma determinada imagem da nação e de propaganda turística. Mas como vimos, para esse efeito, alterava-se o invólucro do produto, acentando-se o seu cariz lírico-bucólico.

De acordo com R.Kaes (1980), de forma geral, insistir na ostentação da imagem nacional e do respectivo modelo ideológico, é um procedimento que funciona, a nível interno, como suporte de identificação colectivo. Desse processo resulta (e procura-se) um efeito de indiferenciação psíquica, que age em proveito da discriminação intra- e inter-grupal. Esse efeito corresponde inteiramente às motivações psico-culturais latentes às directrizes do regime, de acordo com as quais o incremento do sentimento de diferenciação nacional visava um reforço (irrealista) da auto-imagem colectiva.

Estas questões conduzem-nos à quarta e última hipótese levantada: da ponderação de formas e conteúdos - entre conservação e inovação, regressão ou progressão - produzidos de forma não necessariamente consciente, decorre a caracterização da função psicossocial do "Verde Gaio" e do seu efeito psico-cultural.

Sabemos que o conteúdo é conservador e regressivo e que, pontualmente, as formas terão sido inovadoras e progressivas. Procurámos estabelecer uma aproximação daquela que terá sido a sua função psicossocial, decorrente das significações simbólicas que inferimos a partir dos diferentes níveis de análise. Quanto ao efeito ou ressonâncias psico-culturais do "Verde Gaio", em face das considerações que temos vindo a desenvolver, concluímos que ele terá sido reduzido comparativamente ao seu significado simbólico.

Esse significado simbólico adquire um estatuto relevante sobretudo para o olhar arqueológico que os cinquenta anos que hoje nos separam da década de 40 autorizam.

De resto, nos nossos dias, o "Verde Gaio" permanece, apesar de todas as suas vicissitudes, como a primeira referência de índole profissional, na memória do (pequeno) mundo da dança teatral portuguesa.

No seu próprio tempo o "Verde Gaio" não terá significado mais do que um "fait divers" chique para consumo de uma escassa minoria, desatenta, incrédula ou antecipadamente apologista.

Mas os seus promotores quiseram, desde logo, injectar o seu evento de valor simbólico. Nesse sentido, a ocorrência da estreia da Companhia, verificada no âmbito das festas Comemorativas do Oitavo Centenário da Fundação da Nacionalidade, terá funcionado, voluntária e explicitamente, como um estigma de nascimento. Procurou-se o prolongar o efeito psico-cultural esboçado, reiterando a associação da Companhia à imagem de prestígio que o regime almejava construir em seu torno. Mas, a restrita área de acção em que todo este evento decorre, faz dele uma espécie de objecto narcísico do Poder. Nesse sentido, o "Verde Gaio" representará uma espécie de ficção para consumo interno, como um devaneio concretizado a que o regime se entrega sobre si próprio, e sobre a idealização dos traços caracteriais de uma nação.

Nesse processo de recriação de origens e tradições, identificamos uma semelhança com o fenómeno da "ficção original" descrito por S.Freud (1909; in le Galliot, 1977) de acordo com o qual o regime (o herói, a criança), devido à crença numa origem sagrada, se imaginaria um caminhante que percorre, entre provações e contratempos, a direcção de um destino maravilhoso. Tal como o herói romântico que, insatisfeito com a sua existência terrestre, é levado a recriá-la no Além.

Inserido em todo este contexto, o efeito psico-cultural do "Verde Gaio" assume características de um evento fictício.

O conceito de "pseudo-evento", formulado por D.Boorstin (1962), ajuda-nos a compreender o fenómeno:

"Em primeiro lugar, os pseudo-eventos são planeados ou incitados; não são espontâneos. Segundo, são organizados com a finalidade explícita de obter a cobertura dos meios de comunicação de massa. Terceiro é enfatizado o significado simbólico do evento. Finalmente, o pseudo-evento pretende estimular a realização de uma profecia através do próprio esforço para que ela ocorra"

D.Boorstin (1962; cit. in S.Littlejohn, 1982, pg.351)

Caracteriza a geração de um pseudo-evento, decorrer de uma necessidade ou de uma receptividade do próprio público, enquanto que a sua ritualização induz outros pseudo-eventos de apoio.

Concluimos anteriormente, que a ressonância artístico-cultural do "Verde Gaio", terá sido ficcionada pelos seus adjuvantes, depreciada pelos seus oponentes, e enviesada pelos estrangeiros. Independentemente de se estabelecerem ou não limites à objectividade de cada um destes promotores de imagens, existe um efeito psico-cultural que se impõe, inexorável: os Bailados Portugueses Verde Gaio permanecerão, para a posteridade, como a primeira referência a uma companhia de dança teatral em Portugal.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Nota : Organizámos esta secção em duas grandes partes - Fontes e Bibliografia. Na primeira, apresentamos a descrição dos elementos textuais, iconográficos, fonográficos e dos depoimentos, recolhidos ao longo da pesquisa de fontes. Esse material constituiu a base documental a partir da qual organizámos o "corpus" para análise. Na segunda parte, apresentamos os estudos contemporâneos e as obras de referência citados ao longo do texto.

Para ajudar à procura de qualquer título, importa referir que ao longo da parte relativa à bibliografia incluímos quase exclusivamente publicações posteriores a 1950 (exep-tuando casos raros). óbviamente, na parte relativa às fontes, encontram-se quase todas as referências anteriores àquela data.

As datas indicados ao longo do texto, correspondem sempre às edições consultadas, mencionando-se no final da referên-cia, entre parênteses, e sempre que possível, a data da edição original.

Quanto às citações, optámos por não traduzir os textos que apresentam valor literário ou cuja tradução empobreceria manifestamente o seu conteúdo.

1. - FONTES

1. 1. - Documentos textuais

- Os Anos 40 na Arte Portuguesa - catálogos da exposição com o mesmo título promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- Catálogos de exposições promovidas pelo S.P.N./S.N.I.
- Decálogo do Estado Novo, ed. S.P.N., 1934
- Decreto-Lei nº 26 611 (19/5/1936) - Regulamento da Mocidade Portuguesa

- Decreto-Lei nº 30 279 (23/1/1940) do Ministério da Educação Nacional; legislação da criação do I.N.E.F.
- Ferro, António - "Madame Ballet Russe" in Batalha das Flores (recolha de artigos publ. n.º Jornal, em 1919; H. Antunes e Co., R. Janeiro, 1923) in Obras de António Ferro, Lisboa, Verbo, 1986.
 - "Bailado Incompleto", in Ilustração Portuguesa (10/12/1921), in Obras de António Ferro, Lisboa, Verbo, 1986
 - "A Arte Moderna e os Bailados Russos" in Ilustração Portuguesa, (14/1/1922); in Obras de António Ferro, Lisboa, Verbo, 1986
 - discurso pronunciado na primeira apresentação do "Verde Gaio", em 8/11/40, no teatro da Trindade; ed. S.P.N., 1940
 - entrevista ao Diário Popular, em 28/11/49
 - discurso de apresentação do "Verde Gaio", nas tournées" a Barcelona, Madrid e Paris, ed. S.P.N., 1950
 - Bailados Portugueses "Verde Gaio" (1940-1950), col. "Política do Espírito", ed. S.N.I. 1950
 - "Salazar e o Infante" (1933) in Não Discutimos a Pátria, Lisboa, Linha Geral, 1961
 - Obras de António Ferro (1918-1932; Intervenção Modernista- Teoria do Gosto), Verbo, 1987
- García, Fernando - "O Teatro Nacional de S.Carlos, no Antigo e no Novo" in Panorama, (n.º15/16, ano 3, 1943)
- Garnier, Christine - "Férias com Salazar", Comp. Editora Nacional, 1952
- Grupo de Bailados Verde Gaio, ed. S.N.I., 1965
- Haskell, Arnold - entrevista sobre o "Verde Gaio" concedida pelo crítico ao Século, em 31/10/1950; in A.Ferro (1950)
 - entrevista sobre o "Verde Gaio" concedida pelo crítico ao Comércio do Porto, em 1/11/1950; in A.Ferro (1950)
- Opiniões da crítica espanhola sobre o "Verde Gaio", in A.Ferro (1950)
- Opiniões da crítica francesa sobre o "Verde Gaio", in A.Ferro (1950)

- Pacheco, Carneiro - discurso proferido em 24/5/36, na Sociedade Portuguesa de Geografia, intitulado "A formação da Mocidade e a defesa da Pátria", in L.Arriaga, Mocidade Portuguesa, Lisboa, Terra Livre, 1976
- Portugal- Notes and Pictures, S.N.I., 1951
- Programas dos espectáculos¹:
 - "Verde Gaio", Bailados Portugueses, S.P.N., 1940
 - Bailados Portugueses Verde Gaio, S.P.N., 1941
 - Espectáculo de Gala em honra de S.Exã o General Conde de Jordana, Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha, 20/12/42
 - Bailados Portugueses Verde Gaio, S.Carlos, 3ªtemp., Janeiro 1943
 - "Verde Gaio" Bailados Portugueses, S.P.N., 1943
 - Bailados Portugueses Verde Gaio, 3ªtemp., Fevereiro de 1943
 - Bailados Portugueses Verde Gaio, 3ªTemp., Março de 1943
 - Ballets Portugueses Verde Gaio, Teatro del Coliseum, Madrid, 1943
 - "Verde Gaio" - argumentos de los Bailados, S.P.N., 1943
 - Ballets Portugueses "Verde Gaio"- argumentos de los bailados, Madrid, 1943
 - Estampas Portuguesas en la Féria de Sevilla, Jardines del Alcazar, Sec. de la Cultura Popular, 1944
 - "Verde Gaio" - Bailados Portugueses, 4ªtemp., S.Carlos, Janeiro 1943
 - Bailados Portugueses "Verde Gaio", 4ªtemp., Coliseu dos Recreios Junho de 1944
 - Espectáculo de Gala das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, S.Carlos, 26/5/1947

1.Os programas dos espectáculos constituíram uma fonte de informação fundamental para o presente trabalho, uma vez que reúnem, para além de fotografias e argumentos dos bailados, algumas reproduções de maquetas dos cenários e figurinos.

- Bailados Portugueses "Verde Gaio", S.Carlos, 6/12/1947
- Festa do Maio Florido, oferecida pelo S.N.I., Coliseu do Porto, em 21/5/48
- Bailados Portugueses Verde Gaio, S.Carlos, Dezembro de 1948
- Ballet Portugais "Verde Gaio", Théâtre des Champs Elisées, 1949
- Bailados Portugueses "Verde Gaio", Teatro Rivoli, Porto, 1951
- Regulamento da Mocidade Portuguesa Feminina, ed.M.P.F., 1937
- Revista A Esfera, ano 3, Nº63, de 20/2/43
- Revista Panorama, ed. do S.P.N./S.N.I. Nº1, ano 1, 1941
 - Nº2, ano 2, 1941
 - Nº13, ano 3, 1943
 - Nº15/16, ano 3, 1943
 - Nº19, ano 3, 1944
 - Nº31, ano 6, 1947
 - Nº34, ano 7, 1948
- Salazar, Ant^oOliveira - Antologia de textos(1929-1961), in Não Discutimos a Pátria, Lisboa, Linha Geral, 1961
- Sampaio, Albino Forjaz, "Porque me Orgulho de ser Português", ed.Sá da Costa, 1950
- Schreiber, Émile - "Le Portugal de Salazar", Paris, Denoel, 1938
- Vuillermoz, Émile - crítica à apresentação do "Verde Gaio" em Paris, in A.Ferro (1950)

1. 2. - Documentos iconográficos

- Cartazes¹

- Cartaz de propaganda do S.P.N., de Almada Negreiros (1934)
- Cartaz de propaganda político-cultural, S.N.I. (1946)
- Grupo de Bailados "Verde Gaio", cartaz não datado e sem referência de autor, S.N.I.
- "Teatro do Povo"; cartaz de Paulo Ferreira, não datado, S.N.I.
- "Salazar - Tudo pela Nação, Nada Contra a Nação", cartaz de M. Castro, não datado, S.N.I.
- "Verde Gaio"; cartaz de Paulo Ferreira, S.P.N. (1940)
- "Verde Gaio" Bailados Portugueses; cartaz de Bernardo Marques, S.P.N. (1941)
- "Verde Gaio" Bailados Portugueses; cartaz de Carlos Botelho, S.P.N. (1941)
- "Verde Gaio" Bailados Portugueses; cartaz de Bernardo Marques, S.P.N. (1942)

- Tarjetas²

- "O decálogo do Estado Novo"; ed. S.P.N., 1934
- "Aos desportistas ! "; ed. S.P.N., s/d

1. Estes cartazes são pertença da Biblioteca da Direcção Geral da Comunicação Social (ex - S.P.N./S.N.I.), que, amavelmente, procedeu à sua reprodução fotográfica, com vista a possibilitar-nos a utilização destes documentos para efeitos do presente trabalho.

2. Estas tarjetas pertencem ao arquivo na Biblioteca da Direcção Geral da Comunicação Social (ex - S.P.N./S.N.I.), que nos autorizou a sua reprodução para os efeitos do presente estudo.

- "O Império Português e a 1ª Exposição Colonial", ed.S.P.N., s/d
- "Trabalhadores de Portugal", tarjeta eleitoral da União Nacional, s/d
- "Do que nos salvou Salazar !", tarjeta eleitoral de União Nacional, s/d
- "Mulheres de Portugal !", tarjeta eleitoral da União Nacional, s/d
- "Portugueses !", tarjeta auto-apologética do Estado Novo, 1934
- "Monárquicos ! Convém não esquecer", tarjeta não datada, de um grupo de monárquicos não identificados, de apoio á União Nacional e a Salazar
- "Uma voz de mulher: Não !", tarjeta de apoio a Salazar, por um grupo de mulheres não identificadas, s/d

- Filmes¹

- "Exposição do Mundo Português - 1940", realização de AntºLopes Ribeiro para o S.P.N., 1941
- "Exposição do Mundo Português - 1940", realização de Fernando Carneiro Mendes para o S.P.N., 1942
- "Jornal Português" nº 36, patrocinado pela Soc.Port. de Actividades Cinematográficas (S.P.A.C.) e pelo S.P.N., 1943
- "14 Anos de Política do Espírito - Apontamentos para uma Exposição", realização, texto e montagem de AntºLopes Ribeiro; patrocínio do S.N.I./S.P.A.C., 1948
- "As Artes Ao Serviço da Nação", realização, texto, locução e montagem AntºLopes Ribeiro
- "Nazaré", bailado do "Verde Gaio" estreado em 1948, com coreografia e argumento de Francis Graça e música de Frederico de Freitas; Realização e montagem de AntºLopes Ribeiro; patrocínio do S.N.I., 1962.

1.Os filmes são propriedade da Cinemateca Portuguesa, à qual agradecemos a possibilidade do seu visionamento.

- Fotografia¹

- Estudo fotográfico de Francis Graça, pelo fotógrafo San Paio
- Estudo fotográfico de Francis Graça, pelo fotógrafo Silva Nogueira.
- Cerca de 100 fotografias da autoria de Horácio Novais, sobre espectáculos e coreografias do "Verde Gaio".

- Cenários e figurinos²

- Originais das maquetas dos cenários do "Verde Gaio"
- Originais dos estudos dos figurinos do "Verde Gaio"
- Guarda-roupa original do "Verde Gaio"

- Outra informação iconográfica³

- "Aerodanzatrice", do pintor futurista Crali (1931)
- "Alegoria do Estado Novo", desenho de Almada Negreiros (1938) para o livro Roteiro da Mocidade e do Império, de Silva Tavares
- Desfile dos vanguardistas por ocasião de uma homenagem a Salazar, em 1934; fotografia s/referência de data e autor.

1. As sequências fotográficas de Silva Nogueira e de San Paio constituem material inédito, e pertencem ao seu espólio particular. Actualmente pertencem aos Arquivos de Fotografia do Instituto Português do Património Cultural. Este serviço forneceu-nos, amavelmente, reproduções das referidas espécies para efeito do presente trabalho.

As fotografias de Horacio Novais integram o espólio fotográfico do ex-S.P.N./S.N.I. e pertencem actualmente à Fototeca da Direcção Geral da Comunicação Social. Este serviço proporcionou-nos a posse de reproduções dessa documentação, que constituiu a base do nosso estudo iconológico sobre as obras do "Verde Gaio".

2. Agradecemos ao Museu do Teatro, a possibilidade de consultar os originais das maquetas dos cenários e figurinos, assim como a possibilidade de visitar o depósito onde se encontra uma parte significativa do actualmente que subsiste do guarda-roupa do "Verde Gaio".

3. Apresentamos a origem deste material no índice das Figuras

- Giannina Censi (1913-) fotografia da bailarina futurista italiana, s/ ref. de autor e data.
- "Imagem do Estado Novo Português", baixo-relevo de Henrique Bettencourt (1937), exposto no Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris.
- Imagem de O Livro da Primeira Classe, Liv. Popular Francisco Franco, 1954
- Nijinsky em "L'après-Midi d'un Faune", fotografia s/referência de data e autor
- Nijinsky em 1913; fotografia s/referência de autor

1. 3. - Documentos fonográficos

- "A Dança da Menina Tonta" (1940) de Frederico de Freitas, editado em disco compacto pela Portugal Som (1988), com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura.

1. 4. - Depoimentos

- Abílio Morais - ex-bailarino do "Verde Gaio"
- Fernando Lima - ex-bailarino, coreógrafo e director artístico do "Verde Gaio"
- José de Azevedo - ex-bailarino do "Verde Gaio"
- Dra Olga Alves - Directora dos Arquivos Sonoros da R.D.P.

2. - BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIOULI, Margarida "A Exposição de 1940", in COLÓQUIO ARTES, nº87, Lisboa (1990) Gulbenkian, 1990
- ADAYR, Christy "Viewing Woman - The second sex", in DANCE THEATER e colab. (1989) JOURNAL, nº2, vol.7, Londres, Laban Center, 1989
- ADSHEAD, Janet DANCE ANALYSIS - Theory and Practice, London, Dance ed. (1988) Books, 1988
- AHSEN, Akhte TROJAN HORSE - Imagery in Psychology, Art, Literature and Politics, N.Iorque, Brandon House Inc., 1984 (1984)
- OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA (actas do colóquio realizado na F.C.Gulbenkian, (1982) em 1982), Lisboa, Gulbenkian, 1982
- ANZIEU, Didier (1981) LE CORPS DE L'OEUVRE -Essays Psychanalytiques sur le travail Créateur, Paris, Gallimard, 1981
- (1984) LE GROUPE ET L'INCONSCIENT, Paris, Dunod, 1984
- ARAGÃO, Rui (1985) PORTUGAL, O DESAFIO NACIONALISTA - Psicologia e identidade Nacionais, Lisboa, Teorema, 1985
- ARNHEIM, Rudolph (1980) ARTE E PERCEÇÃO VISUAL - Uma Psicologia da Visão Criadora, Ed. da Universidade de S.Paulo, (1974)
- (1986) NEW ESSAYS ON THE PSYCHOLOGY OF ART, Berkeley University of California Press, 1986
- (1988) EL PODER DEL CENTRO - Estudio sobre la Composicion en las Artes Visuales, Madrid, Alianza Ed., (1982)
- (1988) HACIA UNA PSICOLOGIA DEL ARTE - Arte y entropia, Madrid, Alianza Ed., (1966)

- ARRIAGA, L. (1976) MOCIDADE PORTUGUESA - Breve História de um Organização Salazarista, Lisboa, Terra Livre, 1976
- BACHELARD, G. (1972) PSICANALISE DO FOGO, Lisboa, Col.Mega, 1972, (1938)
- BARDIN, Laurence (1979) ANALISE DE CONTEÚDO, Lisboa, Ed.70, 1977
- BARIL, Jacques (1964) DICTIONNAIRE DE DANSE, Paris, Seuil, 1964
- BARREIRA, Cecília (1981) NACIONALISMO E MODERNISMO - de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981
- BARTHES, Roland (1984) ELEMENTOS DE SEMIOLOGIA, Lisboa, Ed.70, (1964)
- BATALHA, Ana P. (1985) "A Emergência do Sentido Rítmico", in LUDENS, Vol.9, nº4, Lisboa, U.T.L., Inst. Sup. Ed. Física, 1985
- BATESON, Gregory (1971) STEPS TO AN ECOLOGY OF MIND, N.Iorque, Pan Books, (s/d)
- BÉJART, Maurice (1963) "Arts et Littérature", in ENCICLOPÉDIE FRANÇAISE, tomos XVI e XVII, Paris, 1963
- BELLEMIN-NOEL, J. (1978) PSYCHANALYSE ET LITTÉRATURE, Paris, Puf, 1978
- BELO, Maria e colab. (1987) "O Estado Novo e as Mulheres" in ESTADO NOVO - Das Origens ao Fim da Autarcia, Lisboa, Fragmentos, 1987
- BERGER, René (1972) ART ET COMMUNICATION, Paris, Casterman, 1972
- BERGHAUS, Gunter (1990) "Danza Futurista - Giannina Censi" in DANCE THEATER JOURNAL, vol. 8, nº9, Londres, Laban Center, 1990
- BERLYNE, D. E. (1964) "Aesthetic behaviour and exploratory behaviour", ACTAS DO Vº CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA, Amesterdão, 1964
- BERNARD, Michel (1972) LE CORPS, Paris, Ed.Universitaires, 1972
- (1976) L'EXPRESSIVITÉ DU CORPS - Recherches sur les Fondements de la Théâtralité, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1976
- (1985) "Quelques Reflexions sur le Jeu d'Acteur Contemporain", in BULLETIN DE PSYCHOLOGIE, t.38, 7-11, (370), Paris, 1985
- BERNSTEIN, L. (1976) THE UNANSWERED QUESTION, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1976
- BEST, David (1975) "The Aesthetics of Dance", in DANCE RESEARCH, Cord, vol 7/2, N.Iorque, 1975
- (1978) "Physical Education and Aesthetics" in BULLETIN OF PHYSICAL EDUCATION, vol.XIV, nº1, Londres, 1978

- (1978) PHYLOSOPHY AND HUMAN MOVEMENT, Londres, Georg Allen e Unwin, 1978
- BOAS, Franzisca, ed. (1944) THE FUNCTION OF DANCE IN HUMAN SOCIETY, New York, Boas School, 1944
- le BON, Gustave (1910) LEIS PSICOLÓGICAS DA EVOLUÇÃO DOS POVOS, Lisboa, Bibl. de Educação Nacional, 1910
- BOORSTIN, D. J. (1962) THE IMAGE: OR WHAT HAPPENED TO THE AMERICAN DREAM, Nova Iorque, Ateneum, 1962
- BOURCIER, Paul (1978) HISTOIRE DE LA DANSE EN OCCIDENT, Paris, Points, 1978
- (1989) DANSER DEVANT LES DIEUX - La Notion du Divin dans l'Orchestique, Paris, la Recherche en Danse, 1989
- BOWLBY, J. (1970) ATTACHEMENT AND LOSS, Londres, Hogart Press, 1970
- BRANCO, J. Freitas (1982) "A Música em Portugal nos Anos 40", in ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- BRENTON, David (1990) ANTHROPOLOGIE DU CORPS ET MODERNITÉ, Paris, Puf, 1990
- BRILLANT, Maurice (1953) PROBLÈMES DE LA DANSE, Paris, Armand Colin, 1953
- BRITO, J. Pais (1982) "O Estado Novo e a Aldeia Mais Portuguesa de Portugal", in O FASCISMO EM PORTUGAL, Lisboa, A Regra do Jogo, 1982
- BROHM, Jean-M. (1975) CORPS ET POLITIQUE, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975
- BULLETIN DE PSYCHOLOGIE - nº 329, XXX, 1976-7, "Nouvelles Perspectives en Psychologie de l'Art" (Actas do 6º colóquio sobre Estética Experimental, Paris, Julho 1976), Paris 1977
- (1977)
- nº379, XL, 1986-7, "Psychologie de la Politique" (Actas do Colóquio sobre Psicologia Política, Paris, Junho 1986), Paris, 1987
- (1987)
- CALADO, Margarida (1981) "O Estado Novo e as Artes" in ARTE OPINIÃO nº13,14 e 15, Lisboa, E.S.B.A.L., 1981
- CARDOSO, Miguel Esteves (1982) "Misticismo e Ideologia no Contexto Cultural Português: a Saudade, o Sebastianismo e o Integralismo Lusitano" in ANALISE SOCIAL, Vol. XVIII (72-73-74), Lisboa, 1982
- CARVALHO, M. Vieira (1987) "Ópera como Estetização da Política e Propaganda do Estado", in O ESTADO NOVO - das Origens ao Fim da Autarcia, Lisboa, Fragmentos, 1987
- CAUCHARD, Paul (1978) "O Cérebro e o Sistema Nervoso" in DICIONARIO DE PSICOLOGIA, org. de Michel e Françoise Gauquelin, Lisboa, Verbo, 1978, (1971)

- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (1971) POUR UNE PSYCHANALYSE DE L'ART ET DE LA CREATIVITÉ, Paris, Payot, 1971
- CHEVALLIER, Jean e A.GHEERBRANT (1974) DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, Paris, Seghers, 1974
- COHEN, Jean (1976) ESTRUTURA DA LINGUAGEM POÉTICA, Lisboa, D.Quixote, 1973
- COHEN, Lynn Renée (1975) "Non-Verbal Behaviour" in DANCE RESEARCH JOURNAL, Vol.7, nº2, Londres, Laban Center, 1975
- COPELAND, Roger (1990) "Founding Mothers - Duncan, Graham, Rainer and Sexual Politics" in DANCE THEATER JOURNAL, Vol.8, nº3, Londres, Laban Center, 1990
- CORRAZE, J. (1982) AS COMUNICAÇÕES NÃO-VERBAIS, R.Janeiro, Zahar, (1980)
- COSTA, Eduardo F. (1961) NÃO DISCUTIMOS A PATRIA - Antologia de Textos do Prof. Oliveira Salazar, Lisboa, Linha Geral, 1961
- COSTA, J.Bénard (1982) "Os Anos 40 no Cinema", in OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- CRESPO, Jorge (1984) A ECONOMIA DO CORPO EM PORTUGAL NOS FINAIS DO ANTIGO REGIME (Dissertação apresentada ao ISEF de Lisboa, com vista à obtenção do grau de Doutor em Educação Física), U.T.L., Lisboa, Inst.Sup. de Educação Física, 1984; publ. com o tít. A HISTÓRIA DO CORPO, Lisboa, Difel, 1990
- CROZIER, W.Ray e A.J.CHAPMAN eds. (1984) COGNITIVE PROCESSES IN THE PERCEPTION OF ART, Amesterdão, Elsevier Science Publ., 1984
- DÉRIBÉRE, M. (1988) LA COULEUR, Paris, Puf, 1988, (1964)
- DESCAMPS, Marc-Alain (1986) L'INVENTION DU CORPS, Paris, Puf, 1986
- (1988) CORPS HAI ET ADORÉ - Psycho-Histoire des Idées sur le corps: sa Haine et sa Réhabilitation, Paris, Sand, 1988
- (1989) LE LANGUAGE SUR LE CORPS ET LA COMMUNICATION CORPORELLE, Paris, Puf, 1989
- DORFLES, Gillo (1988) O DEVER DAS ARTES, Lisboa, D.Quixote, 1967
- DOUGLAS, Mary (1971) DE LA SOUILLURE - Essai sur la Notion de Pollution de Tabou, Paris, Maspero, (1967)
- DUBOIS, Jean e colab. (1974) RETÓRICA GERAL, S.Paulo, Cultrix, (1970)
- DURAND, Gilbert (1969) LES STRUCTURES ANTHROPOLOGIQUES DE L'IMAGINAIRE, Paris, Bordas, 1969

- ECO, Humberto (1989) A OBRA ABERTA, Lisboa, Difel, (1962)
- EHRENZWEIG, Anton (1976) PSICOANALISIS DE LA PERCEPCION ARTISTICA, Barcelona, Gustavo Gilli, (1965)
- EIBL-EIBESFELDT, Irenhaus (1977) AMOR E ÓDIO, Lisboa, Bertrand, (1970)
- ELIADE, Mircea (1987) A PROVAÇÃO DO LABIRINTO, Lisboa, D.Quixote, 1987
- ESTADO NOVO - Das Origens ao Fim da Autarcia (Comunicações apresentadas ao colóquio sobre o Estado Novo, realizado com o alto patrocínio de Sua Ex^a o Presidente da República, em Nov. de 1986), Lisboa, Fragmentos, 1987
- FARNDALÉ, Nigel (1990) "Against Dance Criticism", in DANCE THEATER JOURNAL, vol. 8, nº3, Londres, Laban Center, 1990
- O FASCISMO EM PORTUGAL (Actas do colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa, em Março 1980), Lisboa, A Regra do Jogo, 1982
- de FELICE, Ph. (1947) FOULES EN DÉLIRE, EXTASES COLLECTIVES, Paris, Albinchel, 1947
- FELICE, Renzo (1978) EXPLICAR O FASCISMO, Lisboa, ed. 70, (1977)
- FISHER, Gustave-Nicolas (1981) LA PSYCHOSOCIOLOGIE DE L'ESPACE, Paris, Puf
- FOSSION, André (1978) POUR COMPRENDRE LES LECTURES NOUVELLES - Linguistique et pratiques Textuelles, Paris, ed. Duculot, 1978
- FOUCAULT, Michel (1988) LA NAISSANCE DE LA CLINIQUE, Paris, Puf, (1963)
- (1990) SURVEILLER ET PUNIR - Naissance de la Prison, Paris, Gallimard, (1975)
- FOULQUIÉ, Paul e R. SAINT-JEAN (1962) DICTIONNAIRE DE LA LANGUE PHILOSOPHIQUE, Paris, Puf, 1962
- FRAISSE, Paul (1962) PSYCHOLOGIE DU TEMPS, Paris, Puf, 1962
- (1974) LA PSYCHOLOGIE DU RYTHME, Paris, Puf, 1974
- FRANÇA, José Augusto (1974) A ARTE EM PORTUGAL NO SÉC.XX - 1911-1961, Lisboa, Bertrand, 1974
- (1981) "Os Anos 40 na Arte Portuguesa", in COLÓQUIO ARTES nº48, Lisboa, Gulbenkian, 1981
- (1990a) "Estratégias de 1939 - No Limiar da Exposição do Mundo Português" in COLÓQUIO ARTES, nº87, Lisboa, Gulbenkian 1990
- (1990b) "Entre Belém e o Chiado" in COLÓQUIO ARTES, nº87, Lisboa, Gulbenkian, 1990

- FRANCÉS, Robert (1958) LA PERCEPTION DE LA MUSIQUE, Paris, Vrin, 1958
- (1968) PSYCHOLOGIE DE L'ESTHÉTIQUE, Paris, Puf, 1968
- (1974) "L'Art et la Vie Quotidienne", in TRAITÉ DE PSYCHOLOGIE APPLIQUÉE, Vol.X, Paris, Puf, 1974
- e colabs. (1979) PSYCHOLOGIE DE L'ART ET DE L'ESTHÉTIQUE, Paris, Puf, 1979
- idem e M. BRUCHON-SCHWEIZER (1982) "Expression Musicale et expression Corporelle", in L'ANNÉE PSYCHOLOGIQUE, Paris, Univ. Nanterre, 1982
- FREUD, Sigmund (1909) "Le Roman Familial des Névrosés" in MYTHE DE LA NAISSANCE DU HÉROS, Otto Rank, (?), (1909)
- (1979) INTRODUCTION A LA PSYCHANALYSE, Paris, Payot, (1916)
- (1981) "Psychologie des Foules et Analyse du Moi", in ESSAIS DE PSYCHANALYSE, Paris, Payot, (1923)
- (1985) "La création littéraire et le rêve éveillé" in ESSAYS DE PSYCHANALYSE APPLIQUÉE, Paris, Gallimard, 1985 (1908)
- (1987) PSICOANALISIS DEL ARTE, Madrid, Alianza Ed., (1907-28)
- (1988) LES MOTS d'ESPRIT ET SES RAPPORTS AVEC L'INCONSCIENT, Paris, Gallimard, 1905
- FROSH, Stephen (1989) "Melting into air: Psychoanalysis and Social Experience" in FREE ASSOCIATION - Psychoanalysis, Groups, Politics and Culture, n°16, Londres, Free Association Books, 1989
- FULLER, Peter (1983) ARTE E PSICANALISE, Lisboa, D.Quixote, (1980)
- FUSCO, Renato (1988) HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORANEA, Lisboa, Presença, 1983
- le GALLIOT, Jean (1977) PSYCHANALYSE ET LANGAGES LITTÉRAIRES - Théorie et Pratique, Paris, Nathan, 1977
- GAMWELL, Lynn e Richard WELLS (ed.) (1989) SIGMUND FREUD AND ART - His Personal Collection of Antiques, N.Iorque, State Univ. of Binhamton/ Freud Museum de Londres, 1989
- GARAUDY, Roger (1973) DANSER SA VIE, Paris, Seuil, 1973
- GARDNER, Howard (1973) THE ARTS AND THE HUMAN DEVELOPMENT, N.Iorque, John Wiley and Sons, 1973
- GLIKMAN, Jack (1978) "Dance and Theory of Expression", in DANCE THEATER JOURNAL, vol.10, n°2, Londres, Laban Center, 1978

- GOMBRICH, E.H. (1987) L'ART ET L'ILLUSION - Psychologie de la Representation Picturale, Paris, Gallimard, (1979)
- (1979) "Action and Expression in Western Art" in NON-VERBAL COMMUNICATION, Londres, Cambridge Univ. Press, (1972)
- GONÇALVES, R.Mário (1982) "Artes plásticas. Nova criatividade, novo espírito crítico" in OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- GREIMAS, A.J. (1966) SÉMANTIQUE STRUCTURELLE - Recherche de Méthode, Paris, Larousse, 1966
- e colab. (1979) PRATICAS E LINGUAGENS GESTUAIS, Lisboa, Vega, 1979
- GRODDECK, G. (1969) LA MALADIE L'ART ET LE SYMBOLE, Paris, Gallimard, 1969
- GUIMARAES, Angela (1987) "O Labirinto dos Mitos" in O ESTADO NOVO - Das Origens ao Fim da Autarcia, Lisboa, Fragmentos, 1987
- HALL, Edward T. (1971) LA DIMENSION CACHEE, Paris, Seuil, (1966)
- (1984) LA DANSE DE LA VIE - Temps Culturel, Temps Vécu, Paris, Seuil, (1983)
- HAMMER, E. (1981) APLICAÇÕES CLÍNICAS DOS DESENHOS PROJECTIVOS, R.Janeiro, Ed.Interamericana, (1978)
- HAMILTON, Edith (1983) A MITOLOGIA, Lisboa, D.Quixote, 1942
- HANNA, J.Lynne (1979) TO DANCE IS HUMAN - A Theory of Non-Verbal Communication, Univ. of Texas Press, 1979
- (1988a) DANCE AND STRESS, N.Yorque, Univ.of Chicago Press, 1988
- (1988b) DANCE SEX AND GENDER - Signs of Identity, Dominance, Defiance And Desire, Univ. of Chicago Press, 1988
- HARLOW, H. (1976) "A Natureza do Amor", in AS LIGAÇÕES INFANTIS, Lisboa, Bertrand, 1976, (1958)
- H'DOUBLER, Margaret (1983) DANCE - A CREATIVE ART EXPERIENCE, Winsconsin Press, 1983, Londres (1940)
- HUTCHINSTON, A. (1970) LABANOTATION, N.Iorque, Theater Arts Books, 1970 (1954)
- HUYGE, René (1986) O PODER DA IMAGEM, Lisboa, Ed. 70, 1986
- IMBERTY, Michel e colab. (1979) "Le domaine Musical" in PSYCHOLOGIE DE L'ART ET DE L'ESTHÉTIQUE, R.Francés e colab., Paris, PUF, 1979
- JOUSSE, Marcel (1974) L'ANTHROPOLOGIE DU GESTE, Paris, Gallimard, 1974

- KAES, René (1980) L'IDÉOLOGIE. études Psychanalytiques, Paris, Dunod, 1980
- KLEIN, Melanie (1967) ESSAIS DE PSYCHANALYSE, Paris, Payot, 1967
- KOFFMAN, Sarah (1985) L'ENFANCE DE L'ART - Une Interprétation de l'Esthétique Freudienne, Paris, ed. de Gallilé, 1985
- KOSE, G. (1984) "The Psychological Investigation of Art: Theoretical and Methodological Implications", in COGNITIVE PROCESSES IN THE PERCEPTION OF ART, W. Croizer e A. Chapman ed., Amesterdão, N. Holland, 1984
- KRIS, Ernst (1978) PSYCHANALYSE DE L'ART, Paris, Puf, (1952)
- KREITLER, H. e colab. (1972) PSYCHOLOGY AND THE ARTS, Duke Univ. Press, 1972
- KOEGLER, Horst (1987) THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF BALLET, Oxford Univ. Press, 1987
- LABAN, Rudolph (1971) THE MASTERY OF MOVEMENT, Boston, Plays Inc., 1971
- LANGE, Rodenyk (1975) THE NATURE OF DANCE - An Anthropological Perspective Londres, Mc Donald and Evans, 1975
- LANGER, Susanne (1957) PROBLEMS OF ART - Ten Phylosophical Lectures, N. Iorque, Charles Scribner's Sons, 1957
- LAPIERRE, André e B. AUCOUTURIER (1975) LA SYMBOLIQUE DU MOUVEMENT, Paris, E.P.I., 1975
- LEÇA, C. Pontes (1982) "Os anos 40 no Bailado", in OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- (1982) "Os Anos 40 na Música", in OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- LEGENBRE, Pierre (1978) LA PASSION d'ÊTRE UN AUTRE - étude pour la Danse, Paris, Seuil, 1978
- LEPECKI, André (1989) "Três em Meio Acto - Estudo sobre a elaboração estética de uma Coreografia Abstracta" (art. não publ.), Lisboa, Univ. Nova, 1989
- LEVENTHAL, Marcia (1979) "Structure in Dance-Therapy - a model for personality integration" in DANCE RESEARCH COLLEGE, P. Rowe e E. Stlodelle ed., N. Iorque, Cord, 1979
- LEYENS, J.-P. (1988) PSICOLOGIA SOCIAL, Lisboa, Ed. 70, 1988, (1979)
- LIMA, Mesquitela (1983) ANTROPOLOGIA DO SIMBÓLICO, Lisboa, Presença, 1983
- LIPOVETSKY, Gilles (1989) O IMPÉRIO DO EFÊMERO- A moda e o seu Destino nas Sociedades Contemporâneas, Lisboa, D. Quixote, 1987

- LITTLEJOHN, Stephen (1982) FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA COMUNICAÇÃO HUMANA, R.Janeiro Zahar, (1978)
- LOUIS, Maurice (1963) LE FOLKLORE ET LA DANSE, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983
- LOURENÇO, Eduardo (1982) "Fascismo e cultura no antigo regime" in ANALISE SOCIAL vol.XVIII (72-73-74), Lisboa, 1982
- (1988) O LABIRINTO DA SAUDADE - Psicanálise Mística do Destino Português, Lisboa, D.Quixote, 1988, (1978)
- LUQUET, G. (1979) O DESENHO INFANTIL, Porto, Liv.Civilização, 1979, (1969)
- LUSCHER, M. (1973) LE TEST DES COULEURS DE LUSCHER, ed. Aubanel, 1973, (1969)
- MACCHIONI, M.A. e colab. (1976) ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE DO FASCISMO, Paris, 10/18 1976
- MAC RAE, Donald (1975) "The Body and Social Metaphor" in THE BODY AS A MEDIUM OF EXPRESSION, Jonathan BENTHAL e Ted POLHEMUS (ed.), Londres, Penguin Books, 1975
- MAISONNEUVE, Jean (s/d) A DINÂMICA DOS GRUPOS, Lisboa, Livros do Brasil (1967)
- idem e Marilou B.-SCHWEIZER (1981) MODÈLES DU CORPS ET PSYCHOLOGIE DE L'ESTHÉTIQUE, Paris Puf, 1981
- MANNONI, Pierre (1987) PSICOLOGIA COLECTIVA, Lisboa, Europa-América, 1985
- MARCUSE, H. (1963) ÉROS ET CIVILIZATION, Paris, Minuit, 1963
- MARQUES, A.O. (1981) HISTÓRIA DE PORTUGAL, Lisboa, Palas, 1981
- MARTINS, Moisés de Lemos (1990) O OLHO DE DEUS NO DISCURSO SALAZARISTA, Lisboa, Afrontamento, 1990
- MATOS, Sergio C.Campos (1990) HISTÓRIA MITOLOGIA E IMAGINÁRIO NACIONAL - uma Prospeção nos Manuais dos Liceus (1885-1939), Lisboa, Univ. Nova (Dissertação com vista à obtenção do grau Mestre em Cultura e Literatura Portuguesa Contemporânea, 1988); Lisboa, Horizonte, 1990
- MAURON, Charles (1963) DES MÉTAPHORES OBSÉDANTES AU MYTHE PERSONNEL - Introduction à la Psychocritique, Paris, José Corti, 1963
- McLUHAN, M. e colab. (1967) THE MEDIUM IS THE MESSAGE, N.Iorque, Bantam, 1967
- MEDINA, João (1977) SALAZAR EM FRANÇA, Lisboa, Atica, 1977
- (1979) SALAZAR E OS FASCISTAS - Salazarismo e Nacional-Sindicalismo, a História de um Conflito (1932/35), Lisboa, Bertrand, 1979

- (1986) "Zé Povinho e Camões - dois pólos da prototipia nacional", in COLÓQUIO LETRAS, nº92, Lisboa, Gulbenkian, 1986
- METZ, Christian e colab. PSICANALISE E CINEMA, S.Paulo, Global ed., 1980,
(1980) (1975)
- MIDOL, Nancy (1975) "Reflexions sur le Corps Dans le Théâtre Contemporain"
in EDUCATION PHYSIQUE ET SPORTS, nº133, Paris, 1975
- MOLES, Abraham (1972) THÉORIE DE L'INFORMATION ET PERCEPTION ESTHÉTIQUE,
Paris, Denoel, 1972
- idem e E.ROHMER (1978) PSYCHOLOGIE DE L'ESPACE, Paris, Casterman, 1978
- MOORE, Carol-L. (1988) BEYOND WORDS - Movement Observation and Analysis,
e Kaoru YAMAMOTO N.Iorque, Gordon and Breach Science publ., 1988
- MOSCOVICI, Serge (1981) L'AGE DES FOULES, Paris, Arthème et Fayard, 1981
- NORTH, Marion (1972) PERSONALITY ASSESSMENT THROUGH MOVEMENT, Londres, Mc.
Donald and Evans Ltd, 1972
- NUNES, Eduardo (1990) "O Sítio de Belém no seu Tempo", in COLÓQUIO ARTES,
nº87, Lisboa, Gulbenkian, 1990
- OLIVEIRA, L.Carvalho PROBLEMAS DO BALLET EM PORTUGAL, Lisboa, Seara Nova,
(1962) 1962
- PANOFSKY, Erwin (1989) O SIGNIFICADO DAS ARTES VISUAIS, Lisboa, Presença,
1989, (1955)
- PARLEBAS, Pierre (1977) "Linguistique, Semiologie et Conduites Motrices" in
EDUCATION PHYSIQUE ET SPORTS nº 144, Paris, 1977
- LA PASSION DE LA DANSE, (ob.colect.), Paris, Grund, 1978, (1977)
(1978)
- PEDRO, António (1990) "Grandeza e Virtudes da Arte Moderna", in COLÓQUIO AR-
TES nº 87, Lisboa, Gulbenkian, 1990
- PORTELA, Artur (1987) SALAZARISMO E ARTES PLASTICAS, Lisboa, ICALP/Bibl.
Breve, 1987, (1982)
- PRIDDLE, Ruth E. (1978) PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVES ON DANCE (Selected papers
ed. from the S. Francisco CORD/SEM conference-based series III), N. Iorque, Dance Research Annual, Fall, 1974
- PUJADE-RENAUD, Claude DANSE ET NARCISSISME EN EDUCATION, Paris, E.S.F.,
(1976) 1976
- PURETZ, Susan L. (1975) "Body Consciousness: you are what you feel" in DANCE
RESEARCH JOURNAL, vol.VII/2, 1975
- (1976) "Influence of Modern Dance on Body Image" in ESSAYS IN

DANCE RESEARCH, Philadelphia, Congress on Dance Research, Dance Research Annual IX, Nov.1976

(1978) "A Comparison of the Effects of Dance and Physical Education on the Self-Concept of Selected Disadvantaged Girls" in PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVES ON DANCE, N. Iorque, Dance Research Annual XI, 1978

(1988) "Psychomotor Research and the Dance Teacher", in SCIENCE OF THE DANCE TRAINING, Illinois, Human Kinetic Books, 1988

QUEL CORPS ? - nº 6, "Corps et Fascisme", Paris, 1976

RAPPORT SCIENTIFIQUE - Laboratoire de Psychologie de l'Art, de la Culture et de l'Environnement, Univ. de Paris X (Nanterre), Paris, 1989

REBELLO, Luís F. (1979) O TEATRO MODERNISTA E SIMBOLISTA, Lisboa, ICALP/Bibl. Breve, 1979

(1982) "O teatro nos anos 40" in OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA Lisboa, Gulbenkian, 1982

(1988) HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS, Lisboa, Europa-América, 1988

REBOUL, Olivier (1980) LANGAGE ET IDEOLOGIE, Paris, PUF, 1980

REICH, Wilhem (1976) A PSICOLOGIA DE MASSAS DO FASCISMO, Lisboa, D.Quixote, 1976, (1942)

REUHLIN, Maurice (1973) LES MÉTHODES EN PSYCHOLOGIE, Paris, PUF, 1973, (1969)

(1974) "Psychologie ou Psychologies ?", in BULLETIN DE PSYCHOLOGIE, XXVII, nº 309, 1974

REYMOND-RIVIER, B. (1977) O DESENVOLVIMENTO SOCIAL DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE, Lisboa, Aster, 1977, (1973)

RIBAS, Tomás (1959) A DANÇA E O BALLET NO PASSADO E NO PRESENTE, Lisboa, Arcádia, 1959

(1966) O QUE É O BALLET ?, Lisboa, Arcádia, 1966

(1982a) DANÇAS POPULARES PORTUGESAS, Lisboa, ICALP/Bibl. Breve, 1982

(1982b) "A Dança e o Ballet em Portugal nos anos 40" in OS ANOS NA ARTE PORTUGUESA, F.C.Gulbenkian, 1982

ROCHA, Clara Crabée (1985) REVISTAS LITERÁRIAS DO SÉCULO XX EM PORTUGAL, Lisboa Imp. Nacional Casa da Moeda, 1985

- RODRIGUES, António (1987) ANTÓNIO FERRO NA IDADE DO JAZZ-BAND, Lisboa, Univ.Nova (Dissertação com vista á obtenção do Grau de Mestre em História da Arte, 1897)
- RODRIGUES, Graça Almeida (1980) BREVE HISTÓRIA DA CENSURA LITERÁRIA EM PORTUGAL, Lisboa, ICALP/Bibl. Breve, 1980
- ROSNER, S. ed. (1974) ESSAYS IN CREATIVITY, Londres, (?), 1974
- ROUQUETTE, M.L. (1988) LA PSYCHOLOGIE POLITIQUE, Paris, PUF, 1988
- ROWE, Patricia A. e Ernestine STODELLE Dance ed. (1979) DANCE RESEARCH COLLAGE - A Variety of Subjects Embracing the Abstract and the Practical, N. Iorque, Research Annual X, CORD, 1979
- ROYCE, Anya (1977) ANTHROPOLOGY OF DANCE, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1977
- RUBIDGE, Sarah (1989a) "Decoding Dance - Dance Hidden Political Agenda" in DANCE THEATER JOURNAL, vol. 7, nº 2, Londres, Laban Center, 1989
- (1989b) "Political Dance" in DANCE THEATER JOURNAL, vol. 7, nº 2, Londres, Laban Center 1989
- SACHS, Curt (1938) HISTOIRE DE LA DANSE, Paris, Gallimard, 1938
- SALAZAR, Adolfo (1962) HISTÓRIA DA DANÇA E DO BALLET, Lisboa, (?), 1962
- SANDLE, Douglas (1972) "Aesthetics and Psychology of Qualitative Movement", in PSYCOLOGICAL ASPECTS OF PHYSICAL EDUCATION AND SPORTS, J. E. KANE (ed.), Londres, Routledge and Keagan Paul, 1972
- SARAIVA, J. Hermano (1983) HISTÓRIA CONCISA DE PORTUGAL, Lisboa, Europa-América, 1983, (1978)
- SASPORTES, J. Estêvão (1970) HISTÓRIA DA DANÇA EM PORTUGAL, Lisboa, Gulbenkian, 1970
- (1979) TRAJECTÓRIA DA DANÇA TEATRAL EM PORTUGAL, Lisboa, ICALP/Bibl. Breve, 1979
- (1983) PANSAR A DANÇA - Reflexão Estética de Mallarmé a Cocteau, Lisboa, Imp. Nacional Casa da Moeda, 1980
- SCHAE, K. Warner e Robert HEISS (1964) COLOR AND PERSONALITY - A Manual for the Color Pvramid Test, Berna, Hans Huber Publish., 1964
- SCHILDER, PAUL (1968) L'IMAGE DU CORPS - Etudes des Forces Constructives de la Psyché, Paris, Gallimard, 1968 (1950)
- SCHNITT, Jerome e Dianne (1988) "Psychological Aspects of Dance", in SCIENCE OF DANCE TRAINING, Priscilla M. Clarkson e Margaret Skrinar ed. Londres, Human Kinetic Books, 1988

- SCHOTT-BILMANN, F. (1987) DANSE, MYSTIQUE ET PSYCHANALYSE, Paris, Chiron, 1987
- (1989) LE PRIMITIVISME EN DANSE - Art et Thérapie, Paris, Chiron, 1989
- SHEETS, M. (1966) THE PHENOMENOLOGY OF DANCE, Madison, Univ. of Wisconsin-
in Press, 1966
- SPIEGEL, J. P.
e P. MACHOTKA (1974) MESSAGES OF THE BODY, N. York, Mc. Millan, Publ., 1974
- SPITZ, René A. (1968) DA LA NAISSANCE A LA PAROLE, Paris, PUF, 1968
- STEVENS, Marie C. (1977) TOWARDS A STRUCTURALIST APPROACH TO SIMBOLISM IN
DANCE, (Dissertação para a obtenção do grau de Ph.D.),
Univ. of Wisconsin-Madison, 1977
- SZALUTA, Jacques (1987) LA PSYCHOHISTOIRE, Paris, PUF, 1987
- TAMEN, Pedro (1982) "Apresentação", (palavras de apresentação do Colóquio
Os anos 40 na Arte Portuguesa) in OS ANOS 40 NA ARTE
PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- TCHAKHOTINE,
Serge (1967) A MISTIFICAÇÃO DAS MASSAS PELA PROPAGANDA POLÍTICA,
R. Janeiro, Civilização Brasileira Ed., 1967, (1952)
- THINES, G. e
Agnés LEMPEREUR (1984) DICIONARIO GERAL DAS CIÊNCIAS HUMANAS, Lisboa, Ed. 70
1984
- TISSERON, Serge (1987) TINTIM NO PSICANALISTA - Ensaio sobre a criação grá-
fica e a encenação dos seus dados na obra de Hergé,
Lisboa, Bertrand, 1987, (1985)
- TORGAL, L.Reis (1982) "Ideologia Salazarista e 'cultura popular' - análise da
e Amadeu de C.HOMEM biblioteca de uma casa do povo" in ANALISE SOCIAL, (72-
73-74), Lisboa, 1982
- VIEIRA, A.
Bracinha (1982) "A psiquiatria perante o fascismo - contributo para a
compreensão da experiência portuguesa" in O FASCIS-
MO EM PORTUGAL, Lisboa, A Regra do Jogo, 1982
- (1983) ETOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS, Lisboa, Imp. Nacional,
1983
- VISWANATHAN, Jacqueline (1982) "Les Discours sur l'Image: Les Parties Narrato-Descrip-
tives du Scénario" in SEMIOTICA, 40 - 1/2, Amesterdão,
Mouton Publ., 1982
- WAHICHE, Dominique ed. (1989) LA DANSE: NAISSANCE D'UN MOUVEMENT DE PENSÉE, ou le
Complexe Cunningham, (actas da Bienal de Dança de
Val de Marne, 1989), Paris, Armand Colin, 1989
- WALK, R.D. (1984) "Event perception, perceptual organization and emotion"
in COGNITIVE PROCESSES IN THE PERCEPTION OF ART, W.
Croizer e A.Chapman ed., Amesterdão, N.Holland, 1984

- WALLENSTEIN, Carlos (1982) "Os Anos 40 no Teatro" in OS ANOS 40 NA ARTE PORTUGUESA, Lisboa, Gulbenkian, 1982
- WATZLAWICK, Paul colab. (s/d) PRAGMATICA DA COMUNICAÇÃO HUMANA - Um Estudo dos Padrões, Patologias e Paradoxos da Interação, S.Paulo, Cultrix, s/d, (1967)
- WEBER, Jean-Paul (1972) LA PSYCHOLOGIE DE L'ART, Paris, PUF, 1972, (1958)
- WILLEM, Lydie (1985) "La danse dans l'éducation - Un Enrichissement ou une Mode ?" in LUDENS, vol.9, nº4, Lisboa, U.T.L., Inst. Sup. de Educ. Física, 1985
- WINTER, Christopher (1989) "Love and Language - Attitudes toward the body, sexuality and gender" in DANCE THEATER JOURNAL, vol.7, nº2, Londres, Laban Center, 1989
- ZELINGER, Jacob (1979) "Semiotics and theater Dance" in NEW DIRECTIONS IN DANCE, (colectânea de artigos da 7ª conferência sobre a Dança no Canadá, Univ.de Waterloo, Junho de 1979) Pergamon Press, 1979

ÍNDICE DAS FIGURAS

- Figura 1 - "Alegoria do Estado Novo"; desenho de Almada Negreiros para o livro Roteiro da Mocidade e do Império do poeta legionário Silva Tavares (Lisboa, 1938) - reproduzido em J.Medina (1978).....pg.80
- Figura 2 - Cartaz de propaganda do regime salazarista editado pelo S.P.N. e desenhado por Almada Negreiros (1934) - reproduzido em J.Medina (1978).....pg.121
- Figura 3 - "Teatro do Povo", cartaz do S.N.I. (s/ref.data nem autor) - colecção da D.G.C.S.....pg.125
- Figura 4 - Página de O Livro da Primeira Classe, Liv.Popular Francisco Franco (1954) - reproduzido em M.Martins (1990).....pg.132
- Figura 5 - Desfile vanguardista por ocasião de uma homenagem a Salazar, em 1934 - reproduzido em J.Medina (1978).....pg.138
- Figura 6 - Cartaz de propaganda distribuído pelo S.N.I.(s/ref. de data e autor) - reproduzido em M.Martins (1990).....pg.139
- Figura 7 - A bailarina futurista Giannina Censi (s/ref.data e autor) - reproduzido em G.Berghaus (1990).....pg.153
- Figura 8 - "Aerodanzatrice", do pintor futurista Crali (1931) - reproduzido em G.Berghaus (1990).....pg.154
- Figura 9 - Francis Graça, fotografado por Silva Nogueira (s/d) - colecção do Arq.Fot. do I.P.P.C.....pg.155
- Figura 10 - Francis Graça, fotografado por Silva Nogueira (s/d) - col. do Arq.Fot. do I.P.P.C.....pg.168
- Figura 11 - Nijinsky em "l'Aprés Midi d'un Faune" (s/ ref.data e autor) - reproduzido em J.Sasportes (1983).....pg.168
- Figura 12 - Cartaz de propaganda do S.N.I.(1946) - col. da D.G.C.S.....pg.201
- Figura 13 - Cartaz do "Verde Gaio", de Paulo Ferreira (1940) - col. da D.G.C.S.....pg.203
- Figura 14 - Cartaz do "Verde Gaio", de Bernardo Marques (1941) - col.D.G.C.S.....pg.204
- Figura 15 - Cartaz do "Verde Gaio", de Carlos Botelho (1941) - col. da D.G.C.S.....pg205

- Figura 16 - Página de A Esfera (20/2/43).....pg.209a
- Figura 17 - Página de Panorama, revista oficial do S.P.N./S.N.I. (nº34, 1948).....pg.210a
- Figura 18 - Aspecto do Coliseu, em dia de espectáculo do "Verde Gaio"; fotografia de Horácio Novais (s/d) - col. Fototeca da D.G.C.S.....pg.218
- Figura 19 - Pormenor de um programa de espectáculo do "Verde Gaio"; edição do S.P.N., 1941.....pg.221
- Figura 20 - Capa de um programa de espectáculo do "Verde Gaio", de Bernardo Marques (1941).....pg.222
- Figura 21 - Página de um programa de espectáculo do "Verde Gaio" edição do S.P.N. (1941).....pg.223a
- Figura 22 - Nijinsky em 1913 (s/ref.data e autor) - reproduzido em J.Sasportes (1983).....pg.225
- Figura 23 - Fotografia de Francis Graça (s/ref.autor), apresentada no programa da "tourné" do "Verde Gaio" a Paris, em 1949.....pg.225
- Figura 24 - "O muro do derrête" (1940) bailado do "Verde Gaio", fotografia de programa de espectáculo; edição do S.P.N. (1943).....pg.250
- Figura 25 - (idem, s/d); fotografia de Horácio Novais - col.Fototeca D.G.C.S.....pg.251
- Figura 26 - "Lenda das Amendoeiras" (1940), bailado do "Verde Gaio"; fot.H. Novais - col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.258
- Figura 27 - (idem).....pg.269
- Figura 28 - "Ribatejo" (1940), bailado do "Verde Gaio"; fot. H.Novais -col. Fototeca da D.G.C.S.....pg.276
- Figura 29 - (idem).....pg.277
- Figura 30 - "Inês de Castro" (1940), bailado do "Verde Gaio" fot de H.Novais; col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.284
- Figura 31 - (idem).....pg.285
- Figura 32 - (idem).....pg.286
- Figura 33 - (idem).....pg.287
- Figura 34 - "O Homem do Cravo na Bôca" (1940), maquete do cenário de Bernardo Marques; reproduzida em programa de espectáculo, editado pelo S.P.N. (1941).....pg.294

- Figura 35 - "O Homem do Cravo..." fotografia de programa de espectáculo; edição do S.P.N. (1943).....pg.295
- Figura 36 - "O Homem do Cravo...", pelo "Verde Gaio"; fot. de H.Novais - col. Fototeca da D.G.C.S.....pg.296
- Figura 37 - Figurino para o bailado "Dança da Menina Tonta" (1941), desenhado por Paulo Ferreira - reproduzido em Os anos 40 na Arte Portuguesa (Gulbenkian, 1982).....pg301
- Figura 38 - (idem).....pg301
- Figura 39 - Maqueta do cenário de "A Dança da Menina Tonta", de Paulo Ferreira; reproduzido em programa de espectáculo, ed. S.P.N. (1941).....pg.302
- Figura 40 - "A Dança da Menina Tonta", pelo "Verde Gaio"; fot.de H.Novais - col. Fototeca da D.G.C.S.....pg.303
- Figura 41 - (idem).....pg.303
- Figura 42 - Figurino para o bailado "D.Sebastião" (1943), por Mily Possoz; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I (1949).....pg.310
- Figura 44 - Fotografia do bailado D.Sebastião; fotografia de H.Novais - col. da fototeca da D.G.C.S.....pg.311
- Figura 45 - Cortina de abertura do bailado "D.Sebastião", do "Verde Gaio", de Carlos Botelho; reproduzido em programa de espectáculo; edição do S.N.I. (1949).....pg.312
- Figura 46 - Bailado "D.Sebastião"(1943), pelo "Verde Gaio"; fot. de H.Novais - col.Fototeca da D.G.C.S.....pg.313
- Figura 47 - (idem).....pg.314
- Figura 48 - (idem).....pg.314
- Figura 49 - (idem).....pg.315
- Figura 50 - (idem).....pg.316
- Figura 51 - "Imagens da Terra e do Mar" (1943), pelo "Verde Gaio"; fot. de H.Novais - col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.324
- Figura 52 - "Imagem do Estado Novo", de Albuquerque de Bettencourt (1937); reproduzido em Os Anos 40 na Arte Portuguesa (Gulbenkian, 1982).....pg.325
- Figura 53 - Desenho de figurinos e cenário para o bailado "Imagens da Terra e do Mar"(1943), de Paulo Ferreira; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1948).....pg.326

- Figura 54 - "Imagens da Terra e do Mar" (1943), pelo "Verde Gaio"; fot. de H. Novais - col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.327
- Figura 55 - Bailado "Noite sem Fim"(1947), pelo "Verde Gaio"; fot. de H. Novais - col. da fototeca da D.G.C.S.....pg.334
- Figura 56 - Desenho de figurinos para "Noite sem Fim", de Paulo Ferreira para o "Verde Gaio"; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1949).....pg.335
- Figura 57 - Desenho do cenário de "Festa no Jardim" ("Verde Gaio, 1947), de Paulo Ferreira; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1947).....pg.340
- Figura 58 - Fotografia do bailado do "Verde Gaio" "Festa no Jardim", por H. Novais - col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.342
- Figura 59 - Maquetas dos figurinos para "Festa no Jardim", do "Verde Gaio", feitas por Paulo Ferreira; reproduzidas em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1949).....pg.343
- Figura 60 - O cenário de "Nazaré"(1948), bailado do "Verde Gaio" desenhado por José Barbosa; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1948).....pg.347
- Figura 61 - Fotografia do bailado "Nazaré", do "Verde Gaio" - col. da D.G.C.S.....pg.351
- Figura 62 - (idem).....pg.352
- Figura 63 - Cenário de "A menina e os Fantoques" (1948), desenhado por Paulo Ferreira; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1948).....pg.356
- Figura 64 - Fotografia do bailado do "Verde Gaio", "A Menina e os Fantoques"; reproduzida em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1948).....pg.358
- Figura 65 - Desenho do cenário do bailado "Aventuras de Arlequim" (1948), por Paulo Ferreira; reproduzido em programa de espectáculo, ed.S.N.I. (1948).....pg.361
- Figura 66 - Fotografia do bailado "Aventuras de Arlequim" (s/ref.autor); reproduzido em programa de espectáculo, S.N.I. (1949).....pg.363
- Figura 67 - Fotografia do bailado "Balada" (1948), do "Verde Gaio"; reproduzido em programa de espectáculo, edição do S.N.I. (1949).....pg.366

- Figura 68 - Fotografia do bailado "Para lá do Oriente" (1948);
produzida e programa de espectáculo; edição de
S.N.I. (1949).....pg.369
- Figura 69 - Fotografia do bailado "A Chula do Douro" (1941), de
H.Novais - col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.374
- Figura 70 - (idem).....pg.374
- Figura 71 - Figurino de Tomaz de Melo (Tom) para a "Dança de
Trás-os- Montes (1941); reproduzido em Os anos 40 na
Arte Portuguesa (Gulbenkian, 1982).....pg.374
- Figura 72 - Figurino para a "Chula do Douro" (1941; idem).....pg.374
- Figura 73 - Francis Graça e Ruth Walden no bailado
"Nazaré" (1943), do "Verde Gaio"; reproduzido em J.
Sasportes (1970).....pg.375
- Figura 74 - Bailado "Farandole" (1947), pelo "Verde Gaio"; fot.
H.Novais - col. da Fototeca da D.G.C.S.....pg.375
- Contracapa - Francis Graça fotografado por Silva Nogueira
(s/d; col. do Arq. de Fotograf. do I.P.P.C.)

ANEXOS

1) <u>Cronologia</u> da produção coreográfica do "Verde Gaio" entre 1940 e 1950...	pg.435
2) <u>Discurso</u> de apresentação do "Verde Gaio" em Portugal (8/11/40; in ed.S.P.N., 1941).....	pg.439
3) <u>Discurso</u> de apresentação do "Verde Gaio" em Espanha e em França (in A.Ferro, 1950).....	pg.444
4) <u>Argumentos dos bailados</u>	
Muro do Derrête.....	pg.447
Lenda das Amedoeiras.....	pg.448
Ribatejo.....	pg.450
Inês de Castro.....	pg.452
Homem do Cravo na Boca.....	pg.453
Dança da Menina Tonta.....	pg.454
D.Sebastião.....	pg.455
Imagens da Terra e do Mar.....	pg.460
Noite sem Fim	pg.462
Festa no Jardim (les Petits Riens).....	pg.464
Nazaré.....	pg.466
Aventuras de Arlequim.....	pg.468
Balada (Ballade).....	pg.469
Para lá do Oriente.....	pg.470
A Menina e os Fantoques.....	pg.471
Passatempo.....	pg.472

Coreografias do Verde Gaio 1940 - 1950

TÍTULO	COREÓGRAFO	MÚSICA	ARGUMENTO	CENÁRIOS E FIGURINOS	LOCAL DA ESTREIA	ANO
<u>Muro do Derrete</u>	Francis Graça	Frederico de Freitas	Carlos Queiroz (sobre costumes regionais saloios)	Paulo Ferreira	"	"
<u>Lenda das Amendoeiras</u>	"	Croner de Vasconcelos	versão de Fernanda de Castro	M.Keil do Amaral	T.Trindade "	1940 Nov.
<u>Ribatejo</u>	"	F.de Freitas	Adolfo S. Muller	B.Marques(fig) E.Faria(cen)	T.Trindade	"
<u>InAs de Castro</u>	"	Ruy Coelho	versão de Adolfo S. Muller	José Barbosa	"	"
<u>Homem do Cravo na Boca</u>	F.Graça	Armando José Fernandes	Francisco Lage (sobre vestígios de cultos tradicionais)	B.Marques	S.Carlos	1941 Jun.
<u>A Menina Tonta</u>	F.Graça	F.de Freitas	P.Ferreira (inspirado num auto popular transmontano)	P.Ferreira	"	"
<u>D. Sebastião</u>	"	Ruy Coelho	A.Ferro (recriação dos acontecimentos de Alcacér Quibir)	C.Botelho (cortina e cenários) Mily Possoz (figurinos)	S.Carlos	1943 Jan.

TÍTULO	COREÓGRAFO	MÚSICA	ARGUMENTO	CENARIOS E FIGURINOS	LOCAL DA ESTREIA	ANO
<u>Imagens da Terra e do Mar</u>	F.Graça	F.de Freitas	A.Ferro	P.Ferreira	S.Carlos	1943 Dez.
<u>Noite sem Fim</u>	Gugielmo Morresi	sobre a "Dança Macabra" de St.Saens	A.Ferro	P.Ferreira	S.Carlos	1947 Nov.
<u>Festa no Jardim</u>	G.Morresi	Mozart "Les Petits Riens"	Francisco Lage	P.Ferreira	S.Carlos	1947 Maio
<u>Nazaré</u>	F.Graça	F.Freitas	F.Graça	Ed.Anahory J.Barbosa	S.Carlos	1948
<u>Aventuras de Arlequim</u>	I.Cramer	Scarlatti	I.Cramer	P.Ferreira	"	1948 Dez.
<u>Balada</u>	I.Cramer	Ravel (Ma Mére d'Oye)	(inspiração medieval)	"	"	"
<u>Para lá do Oriente</u>	I.Cramer	Prokofieff	I.Cramer	P.Ferreira	S.Carlos "	1948 Dez.
<u>A Menina e os fantoches</u>	"	"	P.Ferreira I.Cramer	"	"	"
<u>Passatempo*</u>	F.Graça	-	-	T.de Melo (fig.)	D.Maria	1941 Abr.
<u>Danças:</u>					"	
-Dança de T.os Montes		Ruy Coelho				
-D.do Douro		"				
-Os Noivos		"		(trajos reg.)		
-A Chula		"				
-D.dos pastores da Beira		"		B.Marques (fig.)		

TÍTULO	COREÓGRAFO	MÚSICA	ARGUMENTO	CENARIOS E FIGURINOS	LOCAL DA ESTREIA	ANO
-O Fado		"	-	(?)		
-Nazaré		F.Freitas	-	J.Barbosa	S.Carlos	1943
-Noite de S. João	"	"	(motivos populares)	B.Marques	Sevilha, Jard.del Alcazar	1944
-Tarantela	G.Morresi	Rossini	-	P.Ferreira	Porto, festa da primavera.	1946
-Farandole	"	Bizet	-	P.Ferreira	"	1947 Maio
-Três Danças	F.Graça	O.Silva	-	J.Barbosa	S.Carlos	1948 Dez.
-Quatro Danças	I.Cramer	Rameau	-	(?)	"	"
<u>Cancões:</u> *	MªPaula (intérprete)		-	B.Marques (fig.de MªPaula)	S.Carlos	1941
-Tem amores	"	Ruy Coelho	-	"		
-Cantando	"	"	-	"		
-Chora videira	"	"	-	"		
-Saias	"	"	-	"		
-Minha mãe que me deu o lenço		A.Rey Colaço	-	"		
-Ai que linda moça	-	Ernesto Half-fter (versão pãcanto e orquestra)	-	"		
-Gerinaldo		"	velho romance popular			
-Escolher "noibo"		"	-	"		
-Milho grosso		Artur Santos	-	"		
-Oh!Que calma		"	-	"		
-Sete anos andei na guerra		"	-	"		
-Santa Luzia		"	-	"		

* Passatempo, era uma parte do espectáculo, onde se incluíam algumas destas danças, e canções populares portuguesas interpretadas ao vivo pela cantora Maria Paula

★ VERDE-GAIO ★ BAILADOS PORTUGUESES ★ VERDE-GAIO ★ BAILADOS PORTUGUESES ★

VERDE-GAIO

 PALAVRAS DE
APRESENTAÇÃO,
NA PRIMEIRA
TEMPORADA,
EM 1940, POR
ANTONIO FERRO,
DIRECTOR DO
SECRETARIADO
DA PROPAGANDA
NACIONAL

★ VERDE-GAIO ★ BAILADOS PORTUGUESES ★ VERDE-GAIO ★ BAILADOS PORTUGUESES ★

A

dança, que faz parte da história sagrada de todos os deuses, rito e oração nos seus primeiros vôos, não se despiu da sua graça, da sua espiritualidade quando entrou no mundo profano, quando passou a exprimir a profunda alegria de viver que o homem sente diante de si próprio, diante do milagre da sua criação. Foi, desta forma, concentrando em si tudo quanto de elevado existe em cada povo, a essência da sua música, do seu canto, do seu teatro, das suas artes plásticas, as linhas da sua arquitectura morta e viva, a alma do seu passado e do seu presente, a revelação dos seus mais íntimos pensamentos, o substracto das suas grandes paixões. Transformou-se a dança, finalmente, em certos países, numa pátria aérea, imponderável, fugidia, impossível de conquistar.

P Á T R I A Exemplo típico da criação desta pátria subtil deu-nos a velha Rússia com a evolução dos seus bailados que tiveram o seu bêrço na Escola Imperial de Dança fundada por Pedro o Grande. Aí se formaram sucessivas gerações de bailarinos que vieram a produzir, ensinados por mestres franceses ou italianos, mas com profundas raízes no solo russo, essa maravilhosa companhia de Diaghilew, noite póstuma de Scheherazade, que dividiu a História da arte moderna em duas épocas distintas: Antes e depois dos Bailados Russos. Grande e memorável revolução da sensibilidade, a proclamação dos Estados Unidos da Dança, da Escultura e da Cór! Revolução internacional profunda, mas revolução nacional igualmente profunda, revolução não só artística mas política. Dir-se-ia que Diaghilew previa já, nesse momento, o terramoto do comunismo que viria a sacudir, a abalar, a soterrar as mais belas tradições do seu país — danças, lendas, costumes, História, — e se apressava a guardar e a enviar para fora da sua pátria, como ameaçados quadros de valor inestimável, as imagens, os ritmos, as melodias da Rússia de todos os tempos, da Rússia eterna. E foi assim que a Rússia de Pedro o Grande e da grande Catarina pôde sobreviver, escapar à revolução. Se hoje, na verdade, ainda a podemos evocar, se os russos brancos conseguem ainda respirar o ambiente da sua terra natal é através dessa pátria ambulante dos Bailados Russos, povo errante de imagens conduzido ontem por Diaghilew e Nijinsky, conduzido depois por Fokine ou por Massine. O mesmo se pode dizer das danças orientais, eternamente vivas na arte de Nyota Inioka, ou das danças espanholas que logo fugiram de Espanha, durante o interregno vermelho, juntamente com os quadros de Velazquez e de Goya. Ainda me lembro da emoção com que vi a Argentinita dançar, certa noite, no Teatro dos Campos Elísios, a Jota de Alcañiz. Não dançava sobre um palco: ela tinha, nessa noite, debaixo dos seus pés, das pontas dos seus pés, tôda a terra de Espanha!

**D U P L A
V I R T U D E**

Mas o bailado exerce ainda outro grande papel na evolução da arte nacional. Não é apenas uma escola de dança mas uma escola de música, de pintura, de cenografia, de teatro, de escultura, de architectura. Ou não fôsse a dança a menos egoísta de tôdas as artes. À volta de uma organização de bailados, superiormente dirigida, pode fazer-se um grande movimento renovador. Não foi ao acaso que Diaghilew principiou a sua grande revolução, antes de formar a sua companhia, por uma exposição de pintura. É que na composição dum bailado não trabalham sómente o bailarino, o músico, mas também o cenógrafo, o figurinista, o escritor, tôda a arte antiga e moderna, a própria alma do povo, numa intimidade, numa conjugação que não julgo possível obter nem no teatro propriamente dito nem na ópera. Por isso a época dos Bailados Russos traz agarrada a si um movimento de renovação dentro da música e das artes plásticas. A dança tem esta dupla virtude, esta permanente contradição: conserva e marcha.

**L I Ç Ã O D E
B O M G O S T O**

Outra preciosa vantagem da cultura e desenvolvimento dos bailados nacionais está na educação do gôsto, na afinação da sensibilidade. É que existe um requinte na arte do bailado que não é fácil de encontrar em qualquer outra manifestação teatral. Na ópera ou no drama podem ser deficientes, falhados, os cenários ou os figurinos mas compensados pela voz dos cantores ou pelo jôgo dos actores. No bailado, arte de conjugação, a menor falta de harmonia — côr falsa ou simplesmente indiscreta, tecido duvidoso — torna-se irritante, insuportável e não nos deixa saborear, na sua plenitude, o casamento do baile e da música. O bailado só atinge, efectivamente, a sua perfeição quando todos os elementos que o constituem se fundem numa luminosa massa orquestral, a um tempo rítmica e plástica. Por isso, um espectáculo de bailados, onde se dê a fusão de tôdas as artes, é sempre uma grande lição de bom gôsto, uma espécie de tonificante para os olhos e para a sensibilidade.

Mas essa lição de bom gôsto tem ainda o interêsse de ser uma lição de bom gôsto nacional. Podem tôdas as artes ser mais ou menos influenciadas pelas modas internacionais. Podem as próprias companhias de bailados ser inspiradas pela visão de outros agrupamentos estrangeiros, podem até os encenadores e professores não serem nacionais, mas se a nascente desses bailados, o seu fundo, não brotar na própria terra que os bailarinos pisam, a tentativa, por maior riqueza, por maiores condições de êxito de que se rodeie, está desde logo condenada à morte. A arte do bailado é uma arte eminente, dogmáticamente nacional. E só desta circunstância provém o seu indiscutível êxito internacional. Só o diferente, o inédito, interessa e apaixona os outros povos. Ou não fôsse o bailado nacional, o único admissível, mais uma emanção da terra e da história do que simples criação ou invenção. Revolva-se amorosamente o solo pátrio, tragam-se para a luz as suas velhas tradições, os seus costumes, as suas lendas, as suas canções, as suas danças ancestrais e o bailado nascerá quási insensivelmente, súbita reunião de todos êsses elementos. «O campo — escreveu Francis de Miomandre com justa razão — é, para a dança, o melhor conservatório no sentido absoluto da palavra».

PORTUGAL, MINA DE BAILADOS... Portugal, precisamente, é um dos países da Europa mais ricos em motivos de bailado. Por todo o país, de norte a sul, enterrados ou simplesmente desconhecidos, encontram-se temas infinitos, duma alta qualidade poética, para serem transformados em coreografia. Foi a essa obra que o Secretariado da Propaganda Nacional se entregou quasi desde a sua fundação. Exposições de Arte Popular, exhibições nacionais e estrangeiras do nosso folclore, publicações da especialidade, Concurso da Aldeia mais Portuguesa, não fôram mais do que simples escavações para trazer à superfície certas expressões coloridas e rítmicas da alma nacional, os gestos eternos da raça, o seu desenho interior tornado visível. A descoberta de Monsanto e do Paúl, por exemplo, que nos revelaram bruscamente todo o folclore da Beira Baixa, foi como se topássemos, aprofundando, cada vez mais, a nossa mina, com um filão riquíssimo, inexaurível. Mas tôda esta obra, que teve a sua apoteose no Centro Regional da Exposição do Mundo Português, resultaria simplesmente vistosa, decorativa, se não fôsse transposta para um plano superior, se a essência do seu bom gôsto não entrasse na visão dos portugueses, se não passasse a constituir o fundo de uma arte puramente nacional.

VERDE-GAIO «Verde-Gaio», pequena companhia de bailados portugueses, é a primeira flor produzida pelas sementes que fomos buscar à terra e lançámos à terra. Flor tímida, modesta, simples flor de campo, mas que pode transformar-se, carinhosamente tratada, no jardim de Klingsor. Com «Verde-Gaio» começam a animar-se, a ganhar vida e arte, todos aqueles objectos ingénuos e familiares do Centro Regional: as flôres de papel, as filigranas, as olarias, os trajos, as mantas, os chapéus festivos, os instrumentos populares, harmónios e adufes, as próprias mãos bailarinas das bordadoras.

Houve quem discordasse, com as melhores intenções, do nome com que baptisámos o nosso modesto agrupamento. Tinha-se receio — e compreendemos êsse temor — que a expressão «Verde-Gaio» fôsse deturpada, que desclassificasse imediatamente a nossa tentativa que poderia ser confundida com certos ranchos folclóricos que são, muitas vezes, os maiores inimigos do folclore. Sentimos também êsse perigo mas resolvemos corajosamente afrontá-lo. Isolem a expressão «Verde-Gaio» de tôdas as infiltrações revisteiras, de tôdas as sugestões de folclore barato e digam-me se podem existir duas palavras mais harmoniosas e mais visuais: «Verde-Gaio»! É tôda a paisagem portuguesa que se abre como um leque, diante dos nossos olhos, (tal como Lisboa se abriu para Giraudoux), com tôda a sua frescura e musicalidade, orquestra de pássaros, de vozes humanas, de águas vivas, de ramos de árvores. Nada de confusões, portanto. Este nosso primeiro grupo de bailados, não se chama «Verde-Gaio» para limitar a sua acção a uma simples e já banal estilização (palavra detestável!) de bailados regionais mas apenas para ter um bonito nome português. Chama-se, desta forma, «Verde-Gaio» como poderia chamar-se António, João ou Pedro...

Não se julgue por estas longas explicações, que nos pareceram indispensáveis na apresentação de um espectáculo inédito em Portugal realizado por portugueses, que

se trata de uma companhia que possa comparar-se, de longe ou de perto, com as organizações complexas dos Bailados Russos de Diaghilew ou do Colonel de Basil, ou até com as grandes *troupes* suecas ou polacas. Pensá-lo, admiti-lo sequer, é ignorar a lenta preparação necessária para se formar uma geração de bailarinos apta às grandes criações coreográficas. A História do bailado russo, por exemplo, principiou com a fundação da Escola Imperial. Alguns anos foram precisos para que os primeiros bailados de composição fôsem criados no Teatro Mariinsky. E mais de dois séculos decorreram, depois de Pedro o Grande, antes que os Bailados Russos, pelas mãos de Diaghilew, atingissem a sua mais alta expressão e deslumbrassem o mundo.

Ora em Portugal tivemos de partir do zero visto não possuímos nem escola nem tradição de bailado. Tínhamos a matéria prima, danças e ritmos no seu estado virginal, mas faltava o impulso, o sôpro criador. Há mais de vinte anos, desde a primeira visão dos Bailados Russos, que sonhávamos com a oportunidade que hoje, ainda que num plano modesto, se nos oferece. É justo, porém, dizer que êste próprio ensaio não teria sido possível se o bailado português não tivesse encontrado o seu precursor, posso dizer o seu herói, na personalidade de Francis. Coube-nos a honra de o ter apresentado ao público, há cerca de quinze anos, pela primeira vez, no palco do Teatro Novo que então fundámos. Tal foi a surpresa, tão atrasados estávamos em matéria de bailados, que o nosso gesto foi considerado audacioso, atrevido. Durante a curta passagem por êsse nosso primeiro e único teatro de vanguarda, Francis foi algumas vezes assobiado, vaiado, não pela sua arte que todos reconheciam mas pela simples impertinência de pretender seguir, em Portugal, a carreira de bailarino. Não desanimou porém. Continuou a lutar, certo da vitória, porque sabia que era êle quem tinha razão. Não tardou efectivamente a impor-se ao público e a fazer sentir a sua acção renovadora dentro do nosso teatro popular. Inteligente, subtil, possuidor duma sensibilidade finíssima, Francis teve de suprir, com a escola interior do seu instinto, com as suas qualidades de observação, o que os professores não lhe ensinaram. Mas triunfou. Fomos testemunhas dos seus êxitos no estrangeiro onde depois o levámos e podemos afirmar que Francis teria sido um grande bailarino internacional num país onde a arte do bailado fôsse tomada a sério. Mas, seja como fôr, o seu nome ficará ligado, para sempre, à História da Dança em Portugal. E mais ainda depois desta singela tentativa do *Verde-Gaio* cuja encenação e coreografia inteiramente lhe pertencem. Francis encontrou agora a ocasião que tanto desejou. Oxalá não lhe falte o apoio e o estímulo necessários para continuar a sua obra. A seu lado, Ruth é digna do nosso carinho e do nosso aplauso pela sua extraordinária compreensão do sentimento português.

Dignos de aplauso são também os rapazes e as raparigas que constituem o desprezível corpo de baile de «Verde-Gaio» sem experiência nem escola mas substituindo, até certo ponto, essa carência de técnica pela sua tocante boa vontade, pela sua intuição. Mas a arte do bailado, como já tivemos ocasião de expôr, é uma arte orquestral, de conjunto, em que o dançarino é um instrumento vivo e em que há notas de música na cor dos cenários e no desenho dos figurinos. Injusto seria, portanto, esquecer a colaboração dos compositores, dos músicos, dos artistas e dos poe-

tas que formam, justamente com Francis e os seus bailarinos, o primeiro grupo que se dispôs, verdadeiramente, a criar, com visão larga e sentido nacional, o bailado português.

Poderá afirmar-se que a arte do bailado não encontra o seu clima próprio no século tormentoso em que vivemos. Poderá até parecer insensato ter escolhido este momento de tão graves preocupações para vos fazer a apresentação do grupo «Verde-Gaio». A arte do bailado — dir-se-á — é uma expressão de tempo feliz, uma arte de luxo. Mas não estaremos de acôrdo com essa fácil crítica. Atravessamos uma época de confusão em que os países só têm a ganhar, só podem ganhar, agitando cada vez mais a sua alma. Ora nesta época triste, em que as nações mais fortes desaparecem como cenários de mágica, ou como sonhos que a manhã desfaz, todos os pretextos são bons para demonstrar ao mundo que Portugal, na carta do globo, tem a sua côr e o seu desenho próprios, côr e desenho eternos. «Verde-Gaio» é assim mais uma pincelada para avivar essa côr que ninguém apagará, mais uma fortaleza da nossa alma, mais uma bandeira portuguesa a flutuar, altiva e serena, sôbre as ruínas do velho mundo...

«Verde-Gaio» (1) é uma despreziosa antologia poética formada por alguns «estados de alma» da paisagem e da raça portuguesa. Dança, indiscutivelmente, mas dança imponderável, aquela que se coaduna com o génio contemplativo dos lusitanos, que sonham com o mar olhando o céu, ou sonham com o céu olhando o mar...

As folhas das árvores tremulam, dançam nas mãos do vento, mas nem sempre se desprendem dos seus ramos e dos seus troncos. E quando a dança nasceu, rito ou oferenda religiosa, pouco mais era do que imperceptível ondular de braços, do que leve brisa espiritual...

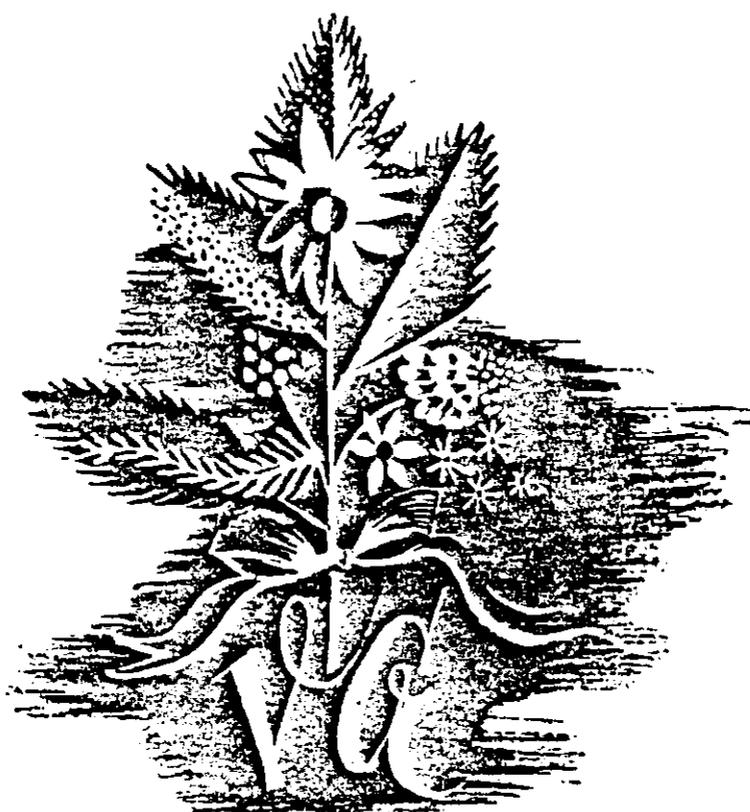
Os bailados portugueses «Verde-Gaio», assim classificados por facilidade de expressão, são, acima de tudo, imagens movediças da sensibilidade de um povo essencialmente lírico, pinceladas do sol, ou românticas dedadas do luar nas nossas paredes claras. Em «Verde-Gaio» não é o corpo da terra lusitana que dança, mas o seu espírito...

ANTÓNIO FERRO

(1) Palavras com que o grupo «Verde-Gaio» foi apresentado em Barcelona, Madrid e Paris.

BAILADOS PORTUGUESES

VERDE-GAIO



REALIZAÇÃO E DIRECÇÃO
DO
SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL



PROGRAMAS

Muro do Derrête

Música de FREDERICO DE FREITAS

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRAÇA

Cortina, Cenário e Figurinos de PAULO FERREIRA

ARGUMENTO

S E os costumes saloios não cabem no primeiro plano do quadro etnográfico nacional, nem por isso deixam de ser interessantes e de merecer atenta observação. Descendente dos mouros, aos quais o nosso primeiro Rei, depois da conquista de Lisboa, consentiu que se estabelecessem nos arredores da cidade, o saloio (de olhos e cabelos negros, de pele morena e de membros desajeitados) possui um complexo psicológico diferenciado, cuja faceta mais nítida é aquela desconfiada timidez que o escol do nosso povo classificou de «esperteza saloia».

Este bailado é, musical e coregraficamente, uma interpretação dessa faceta.

Dir-se-ia a imaginação dum artista a brincar com um tema abstracto. — Pois não é certo que as figuras, no ritmo inhumano dos seus gestos e atitudes, parecem, por vezes, títeres? No entanto, através dessa intenção suavemente caricatural, pode ver-se e escutar-se o que há de mais típico, o que há de mais autêntico na psicologia, na plástica, no folclore e no ambiente dos saloios. O próprio tema é inspirado num costume regional: O Muro do Derrête. É assim conhecido o muro do adro da capela onde as raparigas casadouras se juntam, anualmente — na feira das Mercês — em estranha e pitoresca competição amorosa. Debruçadas, aguardam que os rapazes passem, as escolham e convidem para conversar.

No bailado, há uma que parece ter ficado esquecida. Mas eis que um tímido se aproxima... Ela insinua-se. Porém, não só feminina: saloia, também. A voz sapiente do povo segreda-lhe que o mal tem cura. «Não vai a água ao moinho, que vá o moinho à água». (Adágio português do século XVI). Para mais, ela bem viu como os outros rapazes fizeram. Basta só ensinar-lhe. — Ensina-lhe...

E êle, é claro, aprende.

CARLOS QUEIROZ

A Lenda das Amendoeiras

Música de Jorge Croner de Vasconcelos
Cenário e figurinos de Maria Keil do Amaral



O Rei	FRANCIS
A Princesa	RUTH
Primeira bailarina moura	Maria Mercês Olival
Bailarino da Côrte	Mariano Franco
Físicos	António Teixeira e José Leitão
Astrólogos.	António Camoesas, Constantino Rocha e Fernando Maynar
Aias	Maria Alberta Correia e Maria Luísa Saldanha
Mouras	Lucinda Ramos, Meniche Lopes e Ernestina de Carvalho

Camponeses e Mouros

FERNANDA DE CASTRO

E a Princesa de novo sorri.

E o Rei manda cobrir de amendoeiras a terra morena do Algarve e, na primavera, a Princesa, ao ver o branco lençol das amendoeiras em flor, exclama: «Senhor... a neve! A neve per- fumada!»

«Senhor, o mal da Princesa é o mal da saudade, a nostalgia da neve...»

Os Astrologos interrogam os astros e os astros respondem:

Consultados, os Físicos da Corte procuram em vão a causa de tão estranho mal.

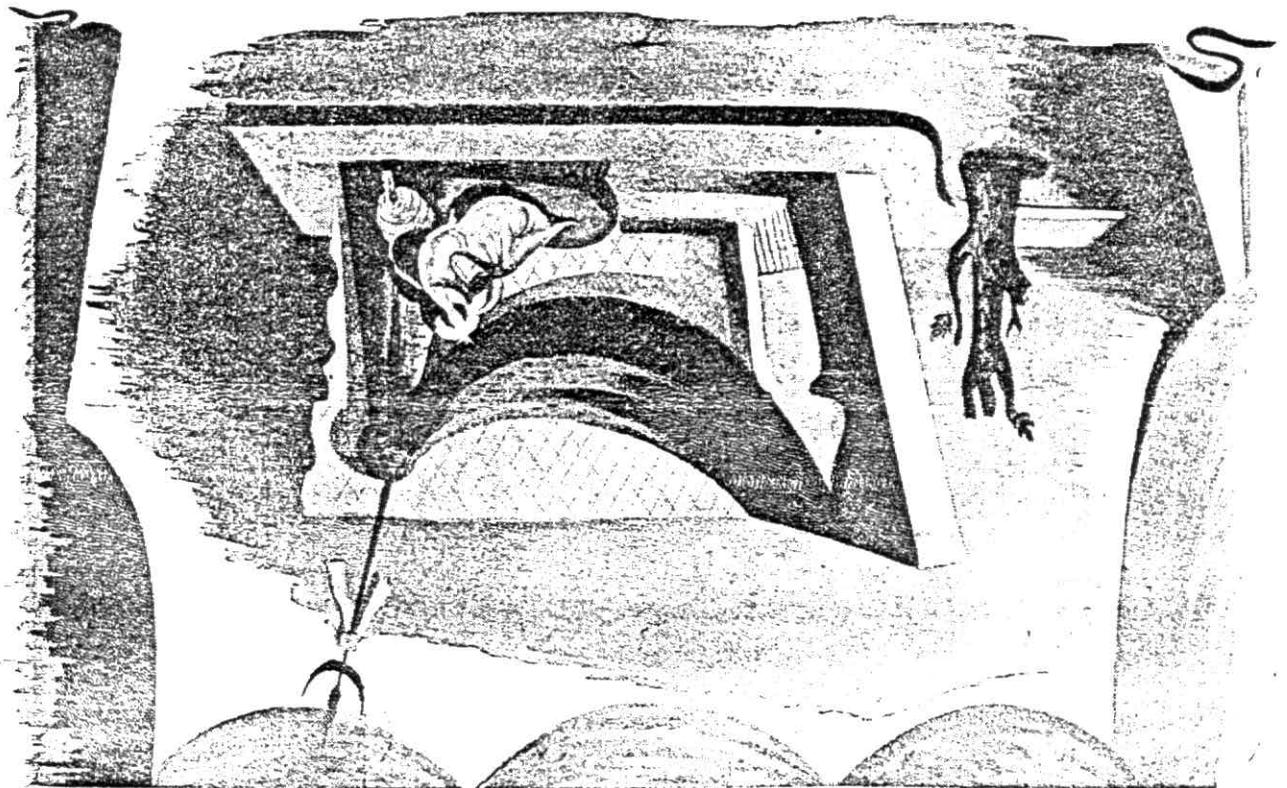
O rosto da Princesa, porém, parece agora murchar como um lírio, pi- sado pelo vento. A sua tristeza é tão funda, que de nada servem desvelos de aias, suspiros de apaixonado...

O Rei é belo, a Princesa é linda, o amor é doce...

O Rei não vem só: acompanha-o certa Princesa loira, arrancada por amor as neves da Escandinávia.

As terras brancas do Norte. A corte do Rei Mourro. A corte espera o Rei, que volta de combater nas

Desenho de Maria Keil do Amaral



R i b a t e j o

Música de Frederico de Freitas

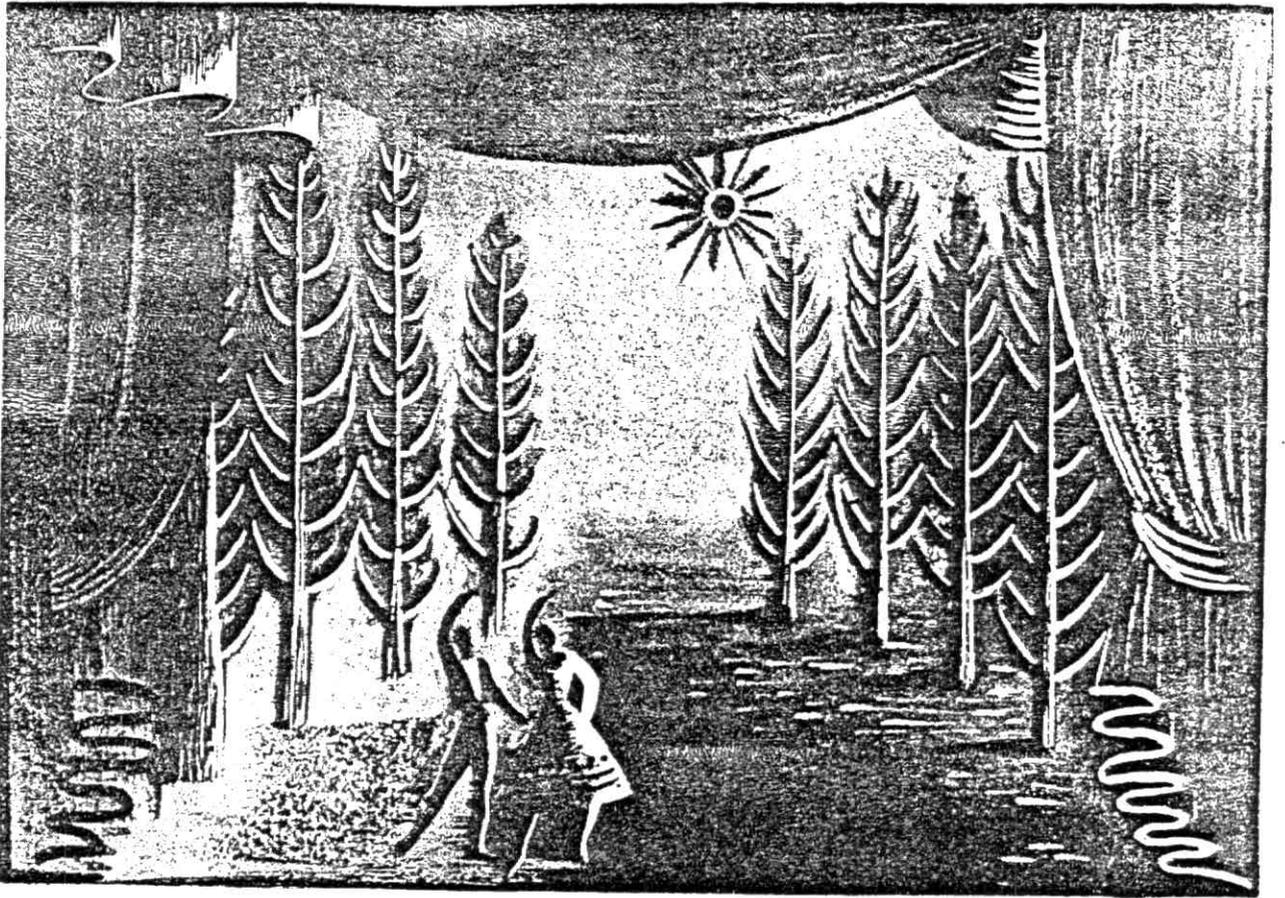
Cenário de Estrêla Faria

Figurinos (Francis e Ruth) de Bernardo Marques



Campino FRANCIS
Ribatejana RUTH

Homens e mulheres do Ribatejo



Desenho de Estrela Faria



Figuras, aqui, desdobram-se e confundem-se na interpretação do eterno diálogo, pleno de contrastes, da paisagem dilatada do Ribatejo, no seu horizonte monótono e linear, e do homem, de alma atrevida e ardente. Deste enlace, misto de entrega passiva das lezírias interminas da borda-de-água, e de posse violenta, quando o maioral, ao ombro o pampillho ferrado, arrasta atrás de si a coorte dos campinos alegres e pimpões, acometendo a distância como um garraio tresmalhado de que não temem a cornada mortal; deste enlace nasce um ambiente estranho de volúpia e de sensualidade. Como fundo, em sugestão discreta do tinnir das esporas de latão, do bater das ferraduras e, talvez, do pulsar dos corações, uma lembrança do fandango, crescendo, vibrando, até à vitória final do homem — na terra e no amor.



ADOLFO SIMÕES MÜLLER

Inês de Castro

Música de RUY COELHO

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRÇA

Cenário e Figurinos de JOSÉ BARBOSA

ARGUMENTO

Ea legenda imortal dos amores de Pedro e Inês, traduzida nas linhas puras da plástica medievá, tal como no-la apresentam os túmulos de Alcobaça, ora simples e serenas, ora floridas e torturadas. Primeiro, vemo-la, à que depois de morta foi rainha, na sua recâmara olorosa dos Paços de Santa Clara: Enquanto aias e covilheiras tecem longo manto, com mil sartais de aljôfares, Inês, posta em sossêgo, vai fiando também, no seu engano de alma, ledó e cego, o fio de oiro da saúde. É que tarda já o seu amado. As mãos de Inês como que o buscam na lonjura, esvoaçando quais pombas, irmãs da garça do seu colo real. As donzelas bailam para a distrair. Nos olhos de Inês nasce, porém, o sol: Eis Pedro que chega. E as aias saem logo num rodopio, como abelhas fugindo de corolas que se entrelaçam. É, então, o bailado do amor, em tôdas as suas gamas, idílico, leve, apaixonado, voluptuoso, até ao transe maior do «grande desvayron». Quando o infante parte na lentidão dos passos como que a temer cavar a distância até às serranias bravas da Beira onde vai caçar, Inês fica, mísera e mesquinha. Depois, é a visita do rei, «o velho pai sesudo», a quem os conselheiros fazem ver o perigo daqueles amores para Portugal. Inês implora-lhe misericórdia, roja-se-lhe aos pés, mostrando-lhe os filhos, pequenos e inocentes. Os seus rogos são, contudo, inúteis. Mal o soberano, hesitante ou desinteressado, se afasta, os algozes rodeiam-na e o corpo dela oscila e cai, como chama a apagar-se. Passam aias na noite. As lágrimas dos olhos e dos círios lembram o pranto do entêrro que levou dezassete compridas léguas de Coimbra a Alcobaça. Finalmente, Pedro junto da morta evoca tôda a sua amorosa andança. Mas o desejo e a saúde casam-se já ao desespero, à sêde de vingança e ao remorso, num íntimo conflito que o fere como o monstro da rosácea tumular. E, chorando a morte escura, Pedro tomba ao lado de Inês, a adivinhar a sepultura em que ficará perto dela para sempre — até o fim do mundo...

ADOLFO SIMÕES MÜLLER

O Homem do Cravo na Bôca

Música de ARMANDO JOSÉ FERNANDES

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRAÇA

Cenário e Figurinos de BERNARDO MARQUES

ARGUMENTO

NAS cerimónias supersticiosas praticadas ainda há pouco em algumas romarias portuguesas, descobriam-se indeléveis vestígios tradicionais do culto das Thesmophórias ou festas em honra de Ceres, deusa da agricultura no fabulário mitológico.

De véspera, no vasto terreiro, ardia em altas labaredas um grande e bojudado forno e era devoção que os romeiros, sem cessar, alimentassem com lenhas o fogo do milagre.

Amassava-se ao mesmo tempo, no extremo da localidade, um enorme e vistoso bôlo ou fogaça, de farinha de milho por espoar e sem sal, que, lá para a tarde do grande dia, era conduzido aos ombros de quatro homens, à frente da procissão e do andor da Virgem Nossa Senhora invocada.

Solenemente, então, em cumprimento de promessa, um homem destemido fazia com muito respeito três vénias à Virgem e avançava até ao andor, de onde tirava um cravo vermelho, que a imagem tinha na mão.

Tirada a flor, metia-a na bôca e, sopesando o bôlo, entrava com êle no forno em brasa, colocava-o ao centro e saía meio curvado, agitando o chapéu cá fora, em sinal de triunfo.

No dia seguinte, com grande pompa, era o bôlo retirado do forno, feito um torresmo, e distribuía-se na igreja pelos devotos, que guardavam cuidadosamente os pedacinhos, como remédio santo para males do corpo e da alma.

Tal é a génese do bailado O Homem do Cravo na Bôca, em que as Fogacéiras, tendo amassado e enfeitado o bôlo da festa, seduzem e incitam os Camponeses a fazer a sua deposição no forno em brasa.

Mas os rapazes, que sempre brincam com o fogo por amor das raparigas, diante de tamanha temeridade, deixam-se vencer pelo desânimo.

Uma há, porém, que, num apêlo atormentado e ansioso, leva mais alto os seus pensamentos.

E o voto cumpre-se, por milagre de amor e de um cravo vermelho colhido aos pés da Virgem Nossa Senhora invocada.

FRANCISCO LAGE

Dança da Menina Tonta

Música de FREDERICO DE FREITAS

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRAÇA

Cortina, Cenário e Figurinos de PAULO FERREIRA

ARGUMENTO

A DANÇA DA MENINA TONTA, *tem a estulta pretensão de ser um auto popular narrado por momices e jeitos de baile.*

Por isso vem à cena, e anda quasi sempre nela o «chocalheiro», seu principal personagem, que o anuncia e comenta com momices e mofas. Nêle se descreve uma história simples de aldeia, aldeia que deve ficar em Trá-los-Montes, e história onde há, além de moças e moços, em seus desatinos, um boticário petulante, uma pastorinha sentimental, e sobretudo três meninas, uma brincalhona, uma tímida e, mais notável do que nenhuma outra, uma tontinha.

No desenrolar do bailado se verá — coisa muito sabida e de muito acêrto — que, mau-grado os desprêsos e troças que lhes votam, são os tontos na vida quem muitas vezes dos mais triunfam.

E mais, e então, se de amor se trata, visto ser amor suprema tontura.

De tudo isto muito culpado foi o «chocalheiro», atiqador do acontecimento e sempre seu anotador, embora o fim fôsse consoante o gôsto de tôda a gente.

A história terminou em bem. Vitória, vitória, acabou-se a história!

PAULO FERREIRA

D . S e b a s t i ã o

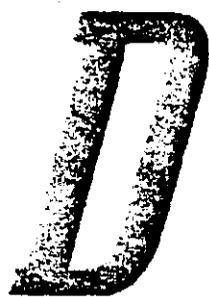
Música de RUY COELHO

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRAÇA

Cortinas e Cenário de CARLOS BOTELHO

Figurinos de MILY POSSOZ

ARGUMENTO



ESEJO prevenir, antes de mais nada, tôdas as sentinelas que guardam à vista os nossos heróis, impossibilitando-os de voar livremente na alma do povo, que não foi tecido com a verdade da História, mas sim com a sua poesia, com a sua lenda, o argumento dêste bailado. Estamos em pleno domínio da Poesia e do Sonho. Convido, por isso, no seu próprio interesse, a passar de largo (não vão incomodar-se...) os fundibulários da aparente autenticidade, todos aquêles que não compreenderam ainda que

os factos mais notáveis da história de um povo são os que se passam dentro da sua alma, *os factos principais da sua vida interior*, aquêles que lhe dão, afinal, carácter, forma, longevidade.

A figura de D. Sebastião, figura histórica mas, sobretudo, alta criação poética da alma de uma raça, não me interessa, portanto, no realismo dos seus gestos quotidianos, nas possíveis causas materiais da sua própria acção mas na sua loucura mística, fecunda, na sua auréola, e, sobretudo, na sua ascensão para o símbolo.

Significam estas palavras, esta prévia defesa que são falsos os episódios em que se baseia êste bailado? De modo algum! Tais episódios não são falsos porque são poéticos, isto é, mais verdadeiros. Ou não fôsse a poesia a luz estranha, sobrenatural, das verdades que transcendem a própria verdade, das verdades eternas.

PRELÚDIO

Sôbre uma cortina, tratada largamente à maneira das tapeçarias de Pastrana, alegoria e síntese do bailado, frontespício, capa ou manto de uma obra de realidade e sonho, a música do prelúdio corre, insinua-se, desenvolve-se como um conto maravilhoso que principia assim: «Era uma vez um rei...»

PRIMEIRO QUADRO

O Poeta e o Lusíada

Quando a cortina abre, quando o sonho se despenda, Luís de Camões lê a D. Sebastião, as últimas estrofes do seu poema.

Em que lugar? Em que palácio? Inútil indagar. Talvez a paisagem seja apenas interior, talvez seja apenas a alma de D. Sebastião escutando a voz do poeta...

O cenário é simples mas profundo, aquêle que não coube, possivelmente, no Paço de Sintra mas que poderia caber, estou certo, no sonho do rei e no sonho da História: um monumental globo terrestre com a África luminosamente desenhada e o trono de D. Sebastião, suporte da sua estátua viva, com a sua bandeira real a servir-lhe de fundo, céu da sua estirpe. Tôda a cena mergulha, oscila, se espiritualiza, se dilui numa atmosfera de constelações, num oceano de estrêlas, vagas sugestões de velhas cartas de navegar, esboçados portulanos. Esta primeira cena, repito, não se localiza, não se passa aqui ou além: passa-se, talvez, entre os astros, no próprio momento da criação do nosso destino: Camões antes de Camões, D. Sebastião antes de D. Sebastião, Alcácer-Quibir antes de Alcácer-Quibir...

Contagiado, iluminado pela recitação das estrofes heróicas do poema-filtro, D. Sebastião sai de si próprio, da sua realeza, do seu trono e dirige-se à grande esfera que o magnetiza, onde a África o chama, como se estivesse disposto a abraçá-la, a erguê-la. Diante do recorte da costa marroquina, diante de Tânger, Ceuta, gotas de sangue português a escorrer no globo, D. Sebastião recolhe-se, medita, sonha para logo se exaltar, para logo principiar a viver, na expressão do seu rosto onde todos os seus sentimentos já combatem, no vigor dos seus braços que arremetem já contra o inimigo invisível, a batalha de Alcácer-Quibir. Mas a sua alma fiel não esquece o significado cristão da sonhada luta contra os infiéis. E, gesto a gesto, passo a passo, as suas mãos devotas transformam a sua espada sonhadora e crente naquela Cruz que já se projecta no globo, ex-libris de Portugal e da sua eternidade.

Camões desapareceu com o último verso dos Lusíadas... Mas deixou aberto sôbre o trono, como um apêlo, o seu poema heróico. E é em frente dêsse poema, Livro de Horas da Pátria, que D. Sebastião, após ter colocado sôbre êle a sua espada-cruz ou a sua cruz-espada, ajoelha e reza.

SEGUNDO QUADRO

A dança dos véus

Em Marrocos. Nas imediações do campo da batalha iminente. A volta das tendas de campanha, entre as quais se destaca, se desenha o pavilhão real, alguns homens de armas de D. Sebastião — infantes e cavaleiros — seguem, com voluptuosa curiosidade, os

movimentos lentos, moles, sensuais de um grupo de moiras que dançam com os seus véus como se dançassem com os seus próprios destinos, com os seus pressentimentos...

O amor e a morte parece que se procuram, que rondam o acampamento, onde esperam encontrar-se, seu leito nupcial... Os soldados dos terços — portugueses, espanhóis, alemães, italianos, flamengos — não resistem ao apêlo das moiras. às suas danças jactantistas, nostálgicas e tentam arrancar-lhes os véus inquietos, ansiosos, que mal resguardam as suas almas e os seus desejos... Um cavaleiro mais ousado consegue, finalmente, arrancar o véu a certa moira mais submissa ou mais seduzida. É o rastilho, a primeira flor cortada... Logo as outras se abandonam, se deixam vencer... E agora são os soldados que agitam os véus, que chamam por elas que ora parecem oferecer-se ora recusar-se, vida lânguida, morna, preguiçosa mas vida obrigada a ter pressa, vida que sente já os passos da morte.

Mas eis que se ouve a voz aguda, imperativa, das trombetas. Os soldados compreendem que chegou o momento, que têm de abandonar a vida e correr para a morte. As moiras desamparadas, desorientadas, perdidas correm para todos os lados, dispersam-se... Os véus, que deixaram de voar, que já roçam o chão, são as primeiras ilusões caídas dos soldados de D. Sebastião, as primeiras vítimas da batalha...

TERCEIRO QUADRO

O arranco

Abre-se a tenda de D. Sebastião e o rei surge com o seu perfil já lendário antes de entrar na lenda. Como se continuasse a ouvir os Lusíadas, ou talvez com a ambição de lhe juntar mais algumas estrofes, o rei ensaia, visiona a sua epopeia. Nos seus gestos épicos, nas suas expressões simultaneamente guerreiras e místicas, nas suas passadas nervosas, sente-se a impaciência de cumprir o seu destino, de atacar sem demora o acampamento de Abde-Almélisque, do rei moribundo. De quando em quando, acordes plangentes, talvez choros de violas, são antecipações da derrota que D. Sebastião ajasta, repele porque já presente que nem a morte o poderá vencer. Amanhece, o grande dia-noite clareia... Chegam agora os seus capitães, os seus irmãos de armas que logo o rodeiam. Mas o toque a matinas curva-os, ajoelha-os como se já estivessem diante da própria porta do céu. Momento de suprema elevação em que os portugueses e o seu rei encomendam as suas almas a Deus que já estende os braços para as receber. Mas logo D. Sebastião, obedecendo à sua voz íntima de comando, se lança, impetuoso, seguido dos seus cavaleiros, numa arrancada heróica, síntese do seu impulso e do seu misticismo, na grande batalha que a sua alma quis!

QUARTO QUADRO

A Batalha

A batalha não é visível mas um mar encapelado cujas ondas vêm quebrar. de quando em quando, naquele areal nu. Um ou outro português acochado, ferido, vem ali morrer sozinho, ou assistido por algum dos seus companheiros de armas... Este recebe, na agonia, o beijo que certa moira lhe havia recusado, há pouco, na dança dos véus... Aquêle, que procura salvar o tesouro do acampamento, preciosas jóias guardadas no cofre real, cambaleia e tomba vencido pelo cansaço ou pela morte. Arcabuzeiros e escopeteiros de Abde-Almélisque perseguem os últimos restos do terço dos Aventureiros que recuam mas sempre a defender-se, a combater. É uma sucessão de quadros rápidos, sintéticos, simples miniaturas da grande «batalha dos Três Reis» que se trava perto dali, que parece chegar ao seu fim.

O campo enche-se de corpos, de gemidos, de ais... D. Sebastião, que se supõe rodeado de moiros, a custo se defende. Mas a sua espada faz prodígios, desenha as estrofes que sonhou... Ferido, por fim, cambaleia, vai cair. Logo se levanta, porém, e continua a lutar com o inimigo invisível mas presente na sua alma, inimigo que continuará a combater até ao fim do mundo! E agora é já com a própria Morte que luta, a Morte espectral, com vaga forma humana, rainha dos corvos que já descem sobre o campo da batalha, mulher fatal, sua única possível aventura, que procura seduzi-lo, arrastá-lo. D. Sebastião luta com ela como lutou com os moiros, procura defender-se dos seus braços-coveiros, do seu olhar sem olhos mas fundo, penetrante, magnético. «Morrer, sim, mas devagar!» D. Sebastião vacila... A morte já o leva, já o conduz, parece que já o venceu... Perdida a sua espada, sua alma heróica, D. Sebastião é mais um corpo estendido no campo morto da batalha...

.....

.....

Silêncio... Tudo acabou pouco depois do meio dia mas já se passaram muitas horas. Vai escurecendo, anoitecendo. — Ouve-se, outra vez, vagamente, na realidade ou no sonho, o choro plangente, fatalista, que parece irremediável, das violas da História ou da Lenda. — E é então que se dá o milagre, a suave aparição do Anjo redentor, do Anjo da guarda de D. Sebastião que se aproxima dêle, em passos tão leves, como as suas asas, sobre um tapete aéreo de flores musicais...

QUINTO QUADRO

Ressurreição

Acordado pela voz de Deus, pela mensagem divina que o Anjo lhe trouxe, «de roi demain», como lhe chamou Gabriel d'Annunzio, ergue-se, lentamente, transfigurado, iluminado, disposto a recomeçar no infinito, na eternidade da pátria, a batalha contra os

infiéis, contra os inimigos de Deus. Mas antes de principiar essa viagem, erguendo bem alto o talismã da sua espada, que o anjo lhe restituiu, já portadora do milagre que lhe veio do céu, D. Sebastião acorda, ressuscita os seus irmãos de armas, cujos corpos des-pertam, se arrastam, se levantam para a última vigília, para a guarda de honra da sua ascensão.

O Anjo, ensinando a D. Sebastião o caminho para Deus, regressa agora vagarosamente ao céu, à sua terra natal, vôo a vôo... Deslumbrado, fascinado, o rei vai seguindo o seu rasto de estrelas depois de ter passado entre os seus cavaleiros ressuscitados, já apurados, em sentido.

A ascensão é lenta mas sente-se nela o ritmo das coisas que vão ser eternas. D. Sebastião, apenas levemente curvado ao pêso da espada, vai ganhando, pouco a pouco, a consciência do seu triunfo sobre a morte, da sua vitória sobre a derrota. E quando chega, por fim, ao último degrau dessa escada subtil que o Anjo abriu no espaço, quando chega à vizinhança de Deus, quando vai entrar, apoteoticamente, no azul infinito, na eternidade, a sua espada, que foi ascendendo com êle, é a própria cruz da sua alma! Momento supremo! Envolvido num côro sobrenatural de vozes da terra e do céu, harpas e sinos tangidos por mãos de anjos, D. Sebastião já não é o simples rei de um reinado infeliz e breve, é o rei da nossa eterna soberania, a certeza da nossa ressurreição!

Pouco a pouco, a névoa do sonho, da lenda, vai escondendo, ocultando o vulto gentil do rei de Portugal e já príncipe do Céu... Mas que importa? Pode escondê-lo inteiramente, pode encobri-lo! Nós sabemos que D. Sebastião, sentinela da pátria, vela por nós atrás da bruma... Distante e perto, ausente e presente! Não fomos, portanto, vencidos em Alcácer-Quibir: vencemos para sempre, vencemos sempre!...

ANTÓNIO FERRO

Imagens da Terra e do Mar

Música de FREDERICO DE FREITAS

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRAÇA

Cenário de CARLOS BOTELHO

Figurinos de PAULO FERREIRA

ARGUMENTO

PORTUGAL, fôlha de imagens, luminosa fôlha de imagens, desenhada pelo Mar, colorida pela Terra. Quando a visionamos, quando se ergue diante dos nossos olhos, no aprumo, na altivez da sua verticalidade, em frente do Atlântico e do seu destino, lembra-nos uma daquelas saídas fôlhas d'Épinal da nossa infância que colávamos em cartão, amorosamente, para depois recortarmos, um a um, os seus bonecos de côres lisas, esborratadas, exército infantil dos nossos sonhos.

É o Mar e a Terra, no seu eterno e marulhante diálogo, que vão concebendo e criando essas imagens que lentamente se animam, ganham vida, que, pouco a pouco, se libertam da imaginação dos seus criadores. Não se desenhavam exactamente, por enquanto, com aquelas roupas, aquêles chapéus com que estamos habituados a vê-las dançar nas feiras e romarias, mas com as côres dos próprios sonhos com que foram sonhadas, com as tintas e os traços da imaginação, ainda frescas dos eflúvios germinadores da Terra e do Mar, trajos de flores ou de ondas, que ora lembram jardins ora lembram marinhas... Ao apêlo, cada vez mais insistente, dos dois grandes poetas portugueses, do Mar e da Terra, as imagens sobrepostas, que esboçam os seus primeiros movimentos ainda tontos, desajeitados, incipientes mas já em busca do seu ritmo, vão-se desprendendo — agora estas, depois aquelas — da sua própria fôlha, daquele sonho vivo, como se fôsem recortadas pelas mãos dêsses dois bruxos, dos dois grandes encantadores.

À volta do Mar e da Terra, começa então a sarabanda das imagens, a ronda dos bonecos vivos das nossas praias, dos nossos vales e das nossas montanhas. E define-se o que já se esboçara, a sôfrega perseguição do Ritmo, a rebusca laboriosa, inconsciente dos naturais movimentos futuros, a coordenação dos passos e dos gestos com as linhas e as côres, a fecundação do nosso canto, da nossa harmonia, o casamento do Mar e da Terra...

Há movimentos que se apontam, que mal se desenvolvem e logo quebram; outros que conseguem chegar ao seu fim, passos que maravilhosamente se ajustam, rimas sonoras,

cantantes que, finalmente, se encontram. Mas são pormenores, simples estudos, esboços, pequenas danças inacabadas mas ainda não a dança, mas ainda não o baile...

O trabalho da criação continua, porém. Agora todos os pares se juntam, numa conjugação dramática de esforços, numa fusão espiritual de linhas e de curvas, num regresso lento às suas origens, integração dolorosa, fatalista na nostalgia do Oceano e na tristeza excessiva ou na alegria excessiva (que também é tristeza) da nossa paisagem.

É o andante que antecede o final, que prepara a aleluia e a ascensão do Bailado Português. A noite desce, lentamente, sobre os corpos que continuam a dançar, que procuram rasgar a treva e marchar para a luz. Os movimentos do Mar e os movimentos da Terra alternam-se, sobrepõem-se, misturam-se, confundem-se, por fim.

Estamos no final, no allegro final. Encontrada a sua Alma, o tecido da sua Alma, fundo de tristeza com riscas de alegria, essas imagens vivas libertam-se delas próprias, depois de já se terem libertado dos seus criadores, erguendo os braços ao céu no alvoroço bendito de existirem, eufóricas por terem descido, ou subido, da imaginação à realidade, do Sonho à Vida, num bailado frenético de exultação diante de quem as idealizou e gerou, diante da Terra, diante do Mar, que não tarda a afastar-se, a mergulhar em si próprio... A noite dissipou-se, desfez-se, dir-se-ia que foi pisada... Os rostos fechados pela treva foram agora abertos, escancarados pelo Sol... Parece que nascem flores a cada passo, a cada gesto, a cada sorriso...

Aleluia! Aleluia! É a alegria, a alegria triunfal da criação! Mas a noite continua atrás do dia, e não será difícil entrever, na distância, no horizonte, o fundo de tristeza oceânica em que se desenha, se estampa essa alegria sincera mas efémera, intensa mas fugaz...

ANTÓNIO FERRO

N O I T E S E M F I M

NOITE SEM FIM, noite sem luar, noite dentro da noite... Os «últimos» desceram o último degrau e, no seu rodopio frenético, na sua trágica farândola, procuram esquecer-se do abismo em que tombaram, do abismo que não os esquece...

Restos de vidas falhadas, de sonhos desfeitos, naufragos por vocação ou por destino, farrapos com a alma em farrapos, os que perderam tudo numa só carta ou lentamente, carta a carta; os que acreditaram demasiado em si próprios ou não acreditaram nada; enxurrada sombria das ruas sem luz, dos bairros sem nome, aprendizes do purgatório, almas do outro mundo ainda neste mundo... Esta é a profissional, a «amorosa» que nunca amou nem nunca foi amada... Essa outra é a louca, doída antes de endoidecer... Aquela é a bruxa da «buena-dicha», ou da «mala-suerte»... Passa agora a mendiga, talvez mendiga porque nunca deu nada... E a corcunda, corcunda ou apenas vergada ao peso dos seus remorsos... E mais, muito mais: o poeta sem poesia, ou só com poesia (sabe-se lá!...); o bêbado que bebeu muito, que bebeu sempre, porque nunca soube sonhar; o avarento, o mais pobre de todos; o palhaço que foi sempre desbotado, triste, que nunca fez rir ninguém; o «jogador» que perdeu tudo, tudo, até o seu próprio vício... Anda também por ali, entre eles, o coveiro, o seu despachante, que entra também na dança para se entreter, passar tempo, enquanto não chega o fim da noite sem fim...

Vivos? Mortos? Nem o coveiro já o sabe... Aquele espectro que também já dança com eles, que se juntou a eles, vindo não se sabe donde, espectro de qualquer alma perdida, transviada, é prenúncio de que a morte não anda longe, de que a sua fronteira é ali ou por ali...

Noite de sabbat, em que todos os «farrapos» são bruxos, comandada, presidida pelo Diabo, que se esconde atrás de um espantalho e os faz dançar, atraindo-os ou fazendo-os recuar... Apenas a quebrar o seu fluido maligno, um figura de rapariguinha, de florista pobre, que está ali, por engano ou por miséria, flor na enxurrada e que procura, levantando o seu espelho humilde, mostrar aos «últimos» a sua decomposição, a sua agonia, com a esperança ilusória de que talvez assim consigam ainda elevar-se acima deles próprios... Entre o Mal e o Bem

(apenas a tremeluzente luzinha do Bem...), os «últimos» entrecho-
cam-se, avançam e recuam. Luta quase sem luta, porque não levan-
taram a tempo os olhos para o céu... E sente-se já que o Diabo
vencerá, e talvez só não leve consigo a rapariguinha do espelho, a
portadora do último reflexo, da última esperança...

Mas ouve-se agora o anúncio da manhã, a voz do primeiro galo, arauto
do dia nascente... Momento de pavor, de recuo, de desencanto nos
habitantes da noite que não cede, que não quer ceder...

E a manhã rompe, finalmente, clara, pacificadora, generosa... Mas os
«últimos» já não podem sair do seu inferno, já não podem aceitar o
perdão quotidiano da manhã, eternos prisioneiros do Diabo, do espan-
talho... que já não os espanta. E rastejando, confundindo-se com a
terra, sombras das suas próprias sombras, vão-se afundando, desa-
parecendo, enquanto a manhã se torna cada vez mais clara, nas suas
ruas sem luz, nos seus bairros sem nome, na sua noite irremediável,
na sua noite sem fim...

ANTÓNIO FERRO



Les Petits Riens

Musique de MOZART

Chorégraphie de GUGLIELMO MORRESI

Décor et Costumes de PAULO FERREIRA

ARGUMENT

Dans ce parc arrange au goût du XVIII.^e siècle expirant, avant la fête et en attendant l'arrivée des invités avec leurs costumes, la fille de la maîtresse de maison joue à coin-maillard avec ses amies, tandis que le jardinier et la jardinière cherchent à concilier leur amour avec les soins dus au jardin. L'amour, qui ne sait pas se tenir tranquille et à chaque instant se trahit, pour un tout, pour un rien, est une tentation pour le rire et la moquerie de ceux qui n'aiment pas. Attendez un peu, vous allez voir!... La fille de la maîtresse de maison, qui a les yeux bandés, jouet de ses amies qui, elles, ne sont pas aveugles, est amenée par la malice de ses compagnes à attraper... le jardinier. Une fleur qui lui tire le bandeau, et le jardinier cueilli par la plus belle fleur de son jardin, c'est chose qui ne s'est jamais vue! Les courbettes et encore les courbettes ne font pas défaut, de qui les fait pour le respect dû à sa jeune maîtresse, et de qui les reçoit en hommage apprécié, et plus encore des amies généreuses et moqueuses: la confusion est telle, et telle la honte des jardiniers surpris, que ces derniers paraissent supplier la terre de s'ouvrir pour les engloutir. Surviennent alors deux respectables dames pour dire aux jeunes filles que les jeux sont finis, que la fête va commencer, et qu'il est temps, grand temps, de se montrer raisonnable. Après la débandade, le parc recouvre son calme et son silence, propices aux amours du jardinier et de la jardinière, emprisonnés sans remède dans la toile de leur idylle. Mais la couturière qui arrive, pressée, et qui fait signe à quelque informateur distant, comme quelqu'un qui s'oriente sur un chemin qu'il ne connaît pas, vient à son tour troubler cette extase, car qui n'est pas attendu n'est jamais bien reçu. Elle apporte un joli costume qu'elle est pressée de remettre à la maîtresse de ce château, et demande au jardinier de lui indiquer le chemin le plus court pour y parvenir. Mais que valent ce costume, le palais et la hâte d'y arriver, auprès d'un si beau garçon? Et les yeux de la couturière commencent à devenir si doux, si doux, et s'attardent si longtemps, que la jardinière, envahie par la jalousie, décide de lui indiquer son chemin, plus rudement que poli-

ment. Un cœur d'homme amoureux est une étoffe soyeuse que la femme, entre ses doigts capricieux, plie et dépie à son bon plaisir. Et voici le docile jardinier qui s'en va, léger comme plume, sur l'ordre de la jalouse jardinière. Arrive la maîtresse de ce parc et de ce château, avec quelques-uns de ses invités... Quel est donc ce galant grotesque, perclus de rhumatismes, qui vient de faire son entrée et prétend ridiculement faire la cour à toutes les dames?... Oh! Mais la fête va commencer!... Et voici que s'animent en cadence trois villageoises de pastorale: la provocatrice Camargo, avec son charmant passe-pied, et ces masques intrigants, poursuivis nuit et jour, depuis les ombres mystérieuses de la Giuditta... La maîtresse de maison peut être heureuse! Il ne manque même pas à sa fête les charmes magiques, faits et défaits par la baguette de quelque enchanteur malicieux, et jusqu'à Colombine, Pierrot et Arlequin, unis et désunis tant que le monde est monde, qui lui apportent la grâce immortelle des méprises et des surprises de leur comédie sans fin... Et la fête dans le jardin, telle que la voulait la dame de ce parc et de ce château, finit dans la joie de la danse et des mains tendrement pressées.

FRANCISCO LAGE

N A Z A R É

PRIMEIRO QUADRO

Gente do Mar

T

ARDE de sol, que começa a despedir-se. Reflexos vermelhos de poente. Na praia, preparam-se os utensílios da pesca. Homens e mulheres puxam um barco que chegou e as peixeiras vão-se aproximando confundíveis com as suas cinturas estreitas e as ancas movediças como a areia que pisam. Conduzindo redes e remos, passam pescadores, a quem o som dos búzios chama para a próxima companhia.

O Zé da Luzia encaminhando-se para o seu barco, encontra a Gertrudes, que há muito se lhe mete à cara e que hoje vem mais provocante do que nunca. Falam-se, trocam olhares que denunciam desejos e quando se despedem são interrompidos pela Luzia, mulher do Zé, que os surpreende abraçados. Corre para o seu homem, cobre-o com o corpo e fica frente à Gertrudes, cheia de ameaças e provocações.

O Zé toma o caso a brincar, procura explicar a casualidade daquele encontro, separa-as e vai para a sua vida. A Luzia, porém, que já andava desconfiada e não é mulher fácil de enganar, vai direita à Gertrudes, insulta-a, chama outras mulheres que por ali andam, conta-lhes o que se passa e arma-se uma grande zaragata em que todas estão do lado da Luzia. Fingindo-se insensível a tantos ditos, a Gertrudes afasta-se.

O Francisco Inácio aparece, já com muito vinho. Coitado! Perdeu a mãe, o pai morreu no mar e a Maria Loura, a quem tanto se dedicou, trocou-o pelo Faneca, com quem já acertou casamento. Não voltou ao mar, bebe para esquecer e já é mal visto pelos companheiros. A Maria Loura aproxima-se com o Faneca, tão presos um ao outro, que nem dão pelo Francisco Inácio, que se afasta amargurado de ciúme.

O mar está mau e a Maria Cândida vem tentando dissuadir o Toino de partir com a sua companhia. Os homens caminham silenciosos, as mulheres vêm agitadas, procurando convencê-los a não irem naquela maré, mas o mar é a vida, do mar vem o sustento, e eles gostam de dominar o perigo: — é o seu orgulho.



Resignadas, acompanham o barco até à água, vêem-no afastar-se galgando as onças, agitam as capas até o perderem de vista e ali ficam paradas a rezar pelo seu regresso.

SEGUNDO QUADRO

Drama

Anoitece. Dois garotos, — a Alzira Petinga e o Manuel Peixinho —, encontram-se e, alheios a tudo que os rodeia, dançam e riem, atraídos um para o outro pela revelação do amor.

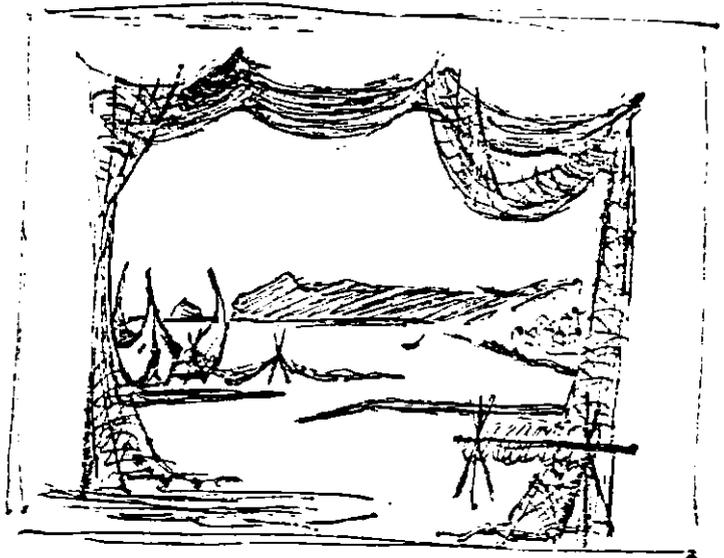
O Francisco Inácio, que vem embriagadissimo, pula, berra e chora desesperado. Quer esquecer a Maria Loura; mas, vendo-a aparecer, agarra-a à força e beija-a. Ela consegue libertar-se, corre, grita e aparece o Faneca, que se atira ao Francisco Inácio, lutando ambos violentamente, apesar da Maria Loura tentar separá-los.

Entretanto, outra tempestade se levantou e esta mais perigosa, pois as vagas são enormes e impedem os barcos de alcançar a praia. Nesse momento, todos esquecem os seus agravos para pensarem nos que estão em perigo e ir ajudá-los.

As mulheres, na praia, choram, gritam, acenam com archôtes e fazem promessas.

Pouco a pouco, a tempestade acalma, uma calmaria triste, cheia de lágrimas. Três mulheres choram a sua viuvez. O Faneca vem nos braços de Francisco Inácio, que o arrancou ao mar, mas já sem vida. Dois vultos de mulher os acompanham em grande pranto e o Francisco Inácio pensa que mais valera que Deus o levasse a ele, que não tem nem mãe, nem noiva para chorar.

FRANCIS GRAÇA



Aventures d'Arlequin

Trois sonates de SCARLATTI

(Orchestrations de TOMMAZZINI et ERNESTO HALFFTER)

Chorégraphie d'IVO CRAMÉR

Décor et Costumes de PAULO FERREIRA

ARGUMENT

Arlequin, mari de Colombine, est amoureux de Bianca, fille de Pantalone, qui accepte les galanteries d'Arlequin.

Florindo, leur patron, courtise la belle Rosine, dont Pantalone est également épris. Mais elle, au grand chagrin de ce dernier, concède à Florindo toutes ses attentions.

B a l l a d e

Musique de RAVEL
(Morceaux de «Ma Mère L'Oye»)
Chorégraphie d'IVO CRAMÉR
Décor et Costumes de PAULO FERREIRA

«Ballet inspiré de romans portugais du Moyen-Âge»

«Je suis — hélas! — une triste veuve
Et je suis tout-à-fait désolée!
Je me trouve mère de trois filles
Et aucune ne s'est mariée!...»

3. BALADA (Fragmentos da música de «Ma Mère l'Oye») RAVEL

Bailado inspirado nos romances medievais portugueses

«Ai triste de mim viúva,
Ai triste de mim coitada!
De três filhinhas que tenho,
Sem nenhuma ser casada!...»

PERSONAGENS

A Viúva BÁRBARA THIEL

As filhas:

Amor IYYNE TALVO

Preguiça MARIA MANUELA MIRANDA

Ciranda DÍDIA MARIA

O Cavaleiro IVO CRAMÉR

PARA LÁ DO ORIENTE

E

*U, Homem, «Rei da Criação», todo cheio da minha
pessoa, todo seguro de mim mesmo.*

*A Sombra segue-me, mulher submissa, constante,
rodeando-me de cuidados e atenções.*

*Entra uma Borboleta, alegre e ligeira rapariga, que
dança, que esvoaça, formosa e atraente.*

*Eu danço com ela, acompanho-a nos seus capri-
chos, até que ela parte de novo, esvoaçando, voando
sempre.*

Eu, perdidas as minhas ilusões, caio numa melancolia profunda.

A Sombra volta, então, de novo prestável, de novo constante.

IVO CRAMÉR

7. PARA LÁ DO ORIENTE (Música de «Les contes de la
vieille Grand Mère») PROKOFIEFF

Versão orquestral de ERNESTO HALFFTER

Argumento de IVO CRAMÉR

PERSONAGENS

Eu IVO CRAMÉR

A sombra BÁRBARA THIEL

Uma borboleta IYNE TALVO

A MENINA E OS FANTOCHES

E

RA uma vez uma cidade. Na cidade havia um bairro e nesse bairro uma praça. Na praça, dum lado, vivia um alfaiate e do outro um cabeleireiro. Tanto o alfaiate como o cabeleireiro tinham os seus fregueses. Ao fundo era a escola. A escola tinha uma professora. Todas as manhãs as meninas iam para a escola e o varredor varria a praça. Entre as meninas havia uma que não gostava de aprender as letras nem os números e desobedecia sempre à mãe. Nem ao polícia, que andava por ali a meter tudo na ordem, tinha respeito. Ora um belo dia veio o homem dos fantoches, dos robertos, como ela lhe chamava e apresentou uma historieta. Havia duas mulheres e uma batia na outra até que vinha um polícia e as separava. E tudo foi ver! O alfaiate, o cabeleireiro, os fregueses, o varredor, as meninas, a menina que não ia à escola, a mãe, a professora!... Tudo! Tudo! Tudo! Estavam a gostar muito, quando chegou o polícia e mandou toda a gente embora. Foi então que a menina, cansada de muito brincar e toda entusiasmada com os robertos, adormeceu e teve um sonho mau. E no sonho viu todos os seus conhecidos. Eram fantoches passando e tornando a passar sobre ela. A professora batia na mãe; o polícia separava-as... Era horrível aquilo! Mas nem tudo era assim tão de meter medo! Ela também mandava! Também sabia dar a lição! Tudo tremia, até a professora! Mas... a menina acordou e sentiu-se feia e má... E quando a mãe a foi buscar, era bonita e boazinha como as outras. E lá foi para a escola... A, b, c... 1, 2, 3, 4...

PAULO FERREIRA e IVO CRAMÉR



P a s s a t e m p o

DANÇAS PORTUGUESAS

Coreografia e Encenação de FRANCIS GRAÇA

Cenário de TOMAZ DE MELO (Tom)

Figurinos de JOSÉ BARBOSA, BERNARDO MARQUES
e TOMAZ DE MELO (Tom)

DANÇA DO DOURO

DANÇA DE TRÁS-OS-MONTES

A CHULA

OS NOIVOS

Música de RUY COELHO

RIBATEJO

NAZARÉ

O FADO

Música de FREDERICO DE FREITAS

DANÇA DOS PASTORES DA BEIRA

Música de ANTÓNIO DE MELO

Reprodução e Encadernação

COLIBRI
Sociedade de Artes Gráficas, Lda.
Alameda da Universidade
1699 LISBOA CODEX T. 76 40 38