

## **Percursos da dança portuguesa em espetáculos de ópera e músico-teatrais: considerações sobre a atuação dos “encenadores-coreógrafos” (1940-2014)**

Nuno Fidalgo

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Portugal

[ngnfidalgo@gmail.com](mailto:ngnfidalgo@gmail.com)

**Resumo:** Estudar o panorama operático e músico-teatral português das últimas décadas, em particular as suas práticas de encenação, significa ir ao encontro de uma geografia artística própria, que agrupou mais de 50 criadores provenientes de domínios muito distintos. Este facto é revelador não só da diversidade que caracteriza o panorama em questão, mas também de um experimentalismo crescente em torno dos géneros músico-teatrais que se tem observado, um pouco por todo o país, em diferentes instituições e circuitos artísticos. Ao focar um grupo específico de encenadores oriundos da dança portuguesa, procuro não só aprofundar o olhar sobre a encenação operática e músico-teatral em Portugal, mas também descrever a participação dos coreógrafos portugueses no contexto visado, restituindo o percurso de alguns criadores que colaboraram nas temporadas líricas do Teatro Nacional São Carlos, entre 1940 e a actualidade, e inquirindo a intervenção da “Nova Dança Portuguesa” em produções músico-teatrais dos últimos 20 anos.

**Palavras-Chave:** Ópera; Teatro-Música; Dança; Portugal; Séculos XX-XXI

**Abstract:** To study opera and music-theatrical genres in the Portuguese context of the last decades, particularly with regard to stage production strategies, involves defining an artistic geography that unites more than 50 creators from very different fields. This reveals not only the diversity of this context, but also a growing motivation for music-theatrical genres that has been observed all over the country in recent decades. By focusing on a specific group of creators coming from a Portuguese dance background, I intend, on the one hand, to deepen the knowledge about opera and music-theatrical staging in Portugal and, on the other, to describe the participation of Portuguese dancers in the intended context, restoring the path of some creators who collaborated in lyrical seasons of Teatro Nacional de São Carlos, from 1940 to the present. I additionally aim to analyse the intervention of the “New Portuguese Dance” in music-theatrical productions over the past 20 years.

**Keywords:** Opera; Music-Theatre; Dance; Portugal; 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries

Estudar o panorama operático e músico-teatral português dos últimos 20 anos, particularmente as suas práticas de encenação (Fidalgo 2012; Fidalgo 2014), implica reconhecer e definir uma geografia artística própria que agrupou mais de 50 criadores provenientes de formações e domínios artísticos muito distintos, facto revelador da heterogeneidade que caracteriza o panorama em questão, bem como da motivação e experimentalismo crescentes que se têm observado em torno da ópera e dos géneros músico-teatrais (Fidalgo 2013). A “ópera como teatro” (Carvalho 2005), isto é, a ópera como objecto artístico músico-teatral cuja realidade performativa não se pode descurar ou omitir, nem sempre constituiu uma temática privilegiada pelas Ciências Musicais. Até tarde no século XX, os estudos de ópera centravam-se tendencialmente na análise dos aspectos musicais (posteriormente também na análise do libreto), continuando, contudo, a não conceder um lugar de destaque ao estudo dos aspectos cénicos e ao seu reconhecimento como uma parte constitutiva do género operático<sup>69</sup>. Neste sentido, é da maior importância proceder à análise crítica das propostas cénicas e das criações que despontaram na cena musical portuguesa nas últimas décadas, procurando, deste modo, expandir o debate sobre a encenação músico-teatral em Portugal e considerar a produção contemporânea, os seus agentes e os seus criadores.

Este artigo propõe uma reflexão sobre a presença de coreógrafos e bailarinos portugueses<sup>70</sup> em produções operáticas e músico-teatrais recentes, nas quais estes criadores assumiram funções na encenação ou como colaboradores no âmbito coreográfico do espectáculo. Não constituindo um estudo exaustivo e concludente sobre o tema em análise, o trabalho aqui proposto visa, em primeiro lugar, apresentar algumas considerações a propósito da intervenção dos “encenadores-coreógrafos” na cena lírica portuguesa, particularmente no contexto do Teatro Nacional São Carlos (TNSC), restituindo o percurso de coreógrafos e bailarinos portugueses que, desde os anos 1940, ali se destacaram; em segundo lugar, procura considerar o panorama mais recente, inquirindo a participação de coreógrafos da “Nova Dança Portuguesa” e de outros criadores contemporâneos em produções músico-teatrais dos últimos 20 anos.

### **Colaborações ceno-coreográficas no Teatro Nacional São Carlos**

Numa primeira instância deste trabalho, procurei identificar quais os coreógrafos e bailarinos portugueses que encenaram ópera (ou colaboraram ao nível coreográfico) nas temporadas líricas do TNSC, desde 1940 até ao presente. Com este levantamento

---

<sup>69</sup> A propósito da evolução interdisciplinar nos estudos de ópera cf. Levin 1993, Hutcheon 2006 e, particularmente, Levin 2007.

<sup>70</sup> Além dos coreógrafos e bailarinos de nacionalidade portuguesa, incluem-se também nesta categoria os residentes em Portugal, cujo trabalho tem sido desenvolvido em diferentes áreas artísticas, particularmente nos domínios operático e músico-teatral.

pretendi desenhar uma perspectiva contextualizadora que me permitisse vislumbrar os primórdios das intervenções da dança portuguesa no domínio da encenação operática. O ano de 1940 como ponto de partida desta pesquisa fundamenta-se sobretudo em questões de índole histórica e cultural, constituindo uma data simbólica por diversos motivos: foi em 1940 que sucedeu a reabertura do TNSC, com a estreia da ópera *D. João IV* de Ruy Coelho, simultânea às celebrações do duplo centenário da fundação e restauração da independência de Portugal e após uma interrupção de quase uma década nas temporadas líricas desta instituição. Foi também neste ano que foi criada a Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio (1940-1977), cuja relação intrínseca com o TNSC (onde tinha o seu estúdio e realizava as suas temporadas) se reflectiu, como se verá, nas colaborações de coreógrafos e bailarinos nas temporadas líricas deste teatro. No que toca ao próprio conceito de encenação, é sabido que a sua introdução em Portugal se deu contemporaneamente aos movimentos e teorizações franceses do início do século XX<sup>71</sup>, muito embora a sua implementação se tenha feito sentir apenas no decurso dos anos 1940, com o impulso concedido pelos primeiros “teatros-estúdio” – Teatro-Estúdio do Salitre (1946), Casa da Comédia (1946), Teatro Experimental do Porto (1953) (Pina Coelho 2009). É, pois, pouco provável que a consolidação do conceito de encenação tenha acontecido na ópera em Portugal antes de 1940<sup>72</sup>, tendo em conta o isolamento deste meio durante o século XX e o seu afastamento em relação às práticas inovadoras de encenação que se desenvolviam no contexto internacional, nomeadamente as experiências pioneiras de Adolphe Appia, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, entre outros<sup>73</sup>. Assim, por todos estes motivos pode propor-se o ano de 1940 como uma hipótese para o início das participações coreográficas na cena músico-teatral portuguesa e, bem assim, do aparecimento da figura do “coreógrafo-encenador”, que tenho vindo a sugerir.

---

<sup>71</sup> Ao contrário do que sucedeu em outros momentos da história do teatro português, Eugénia Vasques informa que a importação do conceito de *mise-en-scène* em Portugal, se deu “sem escandalosa *décalage*” (Vasques 2010: 41), devendo-se este facto, entre outros motivos, ao intercâmbio que os actores portugueses estabeleciam com o meio teatral francês (*ibidem*).

<sup>72</sup> É de notar, contudo, a referência a encenadores nas temporadas do TNSC em finais do século XIX e início do século XX – o que não reflecte necessariamente uma consolidação efectiva do conceito de encenação nas práticas cénicas desta instituição. Segundo Mário Moreau, o primeiro encenador português a apresentar-se numa temporada do TNSC terá sido Leopoldo de Carvalho em 1885-86, na encenação de *I Promessi Sposi* de Amilcare Ponchielli (Moreau 1999: 991). Já no início do século XX encontram-se referências aos encenadores António Pinheiro (1915-16), Dr. Rodolfo Xavier da Silva (1915-16), Augusto de Melo (1926-27) e Joaquim de Oliveira (1926-27). Antes destes casos, verifica-se (ainda que irregularmente) a menção à função de director de cena (por exemplo, na temporada de 1852-53, António Porto).

<sup>73</sup> Para uma síntese histórica da encenação de ópera, cf. Savage, Millington & Cox 1992; Merlin 2007a. Sobre a relação da cena operática portuguesa (no contexto pós-25 de Abril) com a teoria e prática desenvolvida por Bertolt Brecht, cf. Gomes Ribeiro 2012.

<b>TABELA I</b>		
<b>Coreógrafos e bailarinos portugueses com colaborações ceno-coreográficas em espectáculos líricos do TNSC (1940-2010)</b>		
Décadas	Encenações	Coreografias
1940-50	Francis Graça (2)	Margarida de Abreu (2)
1950-1960	Francis Graça (1)	Francis Graça (7)
1960-1970		Fernando Lima (2) Margarida de Abreu e Fernando Lima (4)
1970-1980		Margarida de Abreu (3) Fernando Lima (1) Jorge Trincheiras (1) Célia Neves (1)
1980-1990	Armando Jorge (1) Vicente Trindade (2)	Armando Jorge (12) Vicente Trindade (14)
1990-2000	Olga Roriz (1)	Olga Roriz (1) Vicente Trindade (1) Armando Jorge (1) Marta Athayde (1) Paulo Ribeiro (1) Rui Lopes-Graça (1) Aldara Bizarro (1) Armando Maciel (1)
2000-2010	Rui Horta (1)	Vicente Trindade (1) Jean-Paul Bucchieri (1)

**Tabela I:** Coreógrafos e bailarinos portugueses com colaborações ceno-coreográficas em espectáculos líricos do TNSC (1940-2010)

Como se pode observar, perdurou até aos anos 1970-80 a reconhecida ligação entre o TNSC e os Bailados Verde-Gaio, com a presença nas temporadas líricas de alguns nomes relacionados com esta companhia de bailado, tais como Francis Graça, Fernando Lima ou Margarida de Abreu. Curiosamente, esta coreógrafa – formada pelo Instituto Jacques Dalcroze, autora de um manifesto sobre dança (1946) e criadora do Círculo de Iniciação Coreográfica do TNSC – nunca terá ali assumido funções como encenadora, apesar das 9 coreografias que assegurou, sobretudo a partir da década de 60, em óperas tão distintas como *Orfeo* de Gluck (1967) ou *Aida* de Verdi (1976), e apesar da influência que exerceu em muitos coreógrafos e bailarinos que encenaram ópera no TNSC e noutros teatros da capital<sup>74</sup>. A Tabela I permite igualmente constatar uma assimetria entre

<sup>74</sup> É o caso dos bailarinos Armando Jorge, Vicente Trindade e Olga Roriz. Outra discípula de Margarida de Abreu que marcou presença no universo lírico português foi Anna Máscolo, coreógrafa residente na Companhia de Ópera do Teatro da Trindade entre 1963 e 1975.

o número de coreógrafos que encenaram e os que colaboraram somente ao nível coreográfico. Com efeito, no espaço de 70 anos foram apenas 5 os criadores da dança a encenar ópera no TNSC: Francis Graça, Armando Jorge, Vicente Trindade, Olga Roriz e Rui Horta. Apesar deste número reduzido de “encenadores-coreógrafos”, é interessante notar como se atribuiu a 2 destes criadores (muito distantes entre si em termos estéticos e temporais) a encenação de óperas de Stravinsky em estreia nacional: *L'Histoire du Soldat*, encenada por Francis Graça (1944) e *Perséphone*, encenada por Olga Roriz (1997).

Quanto às colaborações coreográficas, aconteceram em maior número e foram, a partir de um determinado momento, mais diversificadas no que respeita ao percurso e à formação dos seus intervenientes. Entre as décadas de 1940-60, predominaram nas coreografias do TNSC os elementos do Verde-Gaio, particularmente em óperas de compositores nacionais como João Arroio e Ruy Coelho, mas também em óperas de Wagner, Verdi ou Bizet. Nas duas décadas que se seguiram – protagonizadas pelas colaborações de Armando Jorge e Vicente Trindade – foi notória a incidência sobre o cânone romântico, sendo principalmente na dramaturgia verdiana que os coreógrafos nacionais intervieram; contudo, são de mencionar, neste contexto, as colaborações de Vicente Trindade em *Três Máscaras*, de Maria de Lurdes Martins (1986) e de Armando Jorge na *Trilogia das Barcas*, de Joly Braga Santos (1988). Com o início da década de 1990, o número de colaborações da dança diminuiu em comparação com o sucedido em anos anteriores, mas ganhou em diversidade no que concerne aos coreógrafos e bailarinos representados; de facto, o TNSC não foi indiferente ao fenómeno da “Nova Dança Portuguesa” que despontou neste período, ainda que os criadores associados a este fenómeno se tenham apresentado muito pontualmente nesta instituição e, com a excepção de Olga Roriz, sem envolvimento na encenação operática.

### **A “Nova Dança Portuguesa” na encenação músico-teatral (1990-2013)**

Foi no ano de 1990 que Olga Roriz colaborou com o encenador João Perry em *Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa e, um ano mais tarde, com Ricardo Pais na estreia de *Amor de Perdição*, de António Emiliano (ambas no TNSC). Poder-se-iam considerar estas duas produções como marcos simbólicos da crescente presença de coreógrafos no universo lírico português – não só nas práticas do TNSC –, sobretudo se atentarmos no facto de ter sido precisamente nesse início de década que a “Nova Dança Portuguesa” ia definindo o seu percurso. Como refere António Pinto Ribeiro a este respeito (Ribeiro/Sasportes 1991: 83):

A dança que agora começava [...] assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia, das quais se destacam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação. Mas, principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes, como o confirmam as biografias dos principais protagonistas de diversas formações artísticas e com singulares projectos coreográficos dos quais resultou uma Nova Dança de autores.

Associados a este impulso regenerador da dança portuguesa estão alguns dos coreógrafos que encenaram produções de índole músico-teatral nos últimos 20 anos, tais como Aldara Bizarro, Paulo Ribeiro ou Rui Horta. Os dados recolhidos na Tabela II – ainda que parciais e provisórios – possibilitam desde já retirar algumas ilações sobre o envolvimento da dança no universo músico-teatral português desde os anos 90 até ao presente.

<b>TABELA II</b>		
<b>Coreógrafos e bailarinos portugueses com colaborações ceno-coreográficas em espectáculos de ópera e músico-teatrais (1990-2014)</b>		
Anos	Encenações	Coreografias
1990-1995		Olga Roriz (2) Marta Athayde (1) Paulo Ribeiro (1)
1996-2000	Olga Roriz (1)	Rui Lopes-Graça (1) Aldara Bizarro (1)
2006-2010	Luca Aprea (3) Jean-Paul Bucchieri (1) Rui Horta (2)	Jean-Paul Bucchieri (1) Aldara Bizarro (1) Ana Borralho e João Galante (1) Sara Vaz (1)
2011-2014	Luca Aprea (4) Clara Andermatt (1)	Jean-Paul Bucchieri (1) Sofia Dias e Vítor Roriz (1)

**Tabela II:** Coreógrafos e bailarinos portugueses com colaborações ceno-coreográficas em espectáculos de ópera e músico-teatrais (1990-2014)

Em termos de períodos históricos e tipologia de repertórios, notou-se um maior número de colaborações da dança em criações contemporâneas (11 produções) e na ópera barroca (6 produções), sendo também nestas categorias que os coreógrafos e bailarinos nacionais maioritariamente participaram como encenadores. Notou-se ainda a ausência

de “encenadores-coreógrafos” em óperas do século XIX, o que corrobora, aliás, a tendência geral no que toca à representatividade dos encenadores nacionais em determinados repertórios operáticos, nos últimos 10 anos (Fidalgo 2012).

A presença de coreógrafos nacionais caracterizou-se pela participação em projectos experimentais, acompanhando o perfil de algumas instituições apostadas na criação contemporânea e na criação de estratégias de programação alternativas à reprodução dos cânones de repertório. Neste modelo incluem-se espectáculos como *Uma Vaca Flatterzunge*, de Vítor Rua (movimento: Ana Borralho/João Galante 2009) e *Saga*, uma “ópera extravagante” de Jorge Salgueiro (encenação: João Brites; movimento: Aldara Bizarro 2008), produções que procuraram desafiar as configurações tradicionais da ópera enquanto género músico-teatral. Outro caso foi *La Spinalba*, de Francisco António de Almeida (encenação: Luca Aprea, 2009) que inaugurou um conjunto de produções de ópera barroca, algumas em estreia absoluta, dinamizadas pelo encenador italiano e pelos Músicos do Tejo.

## Conclusões

Os coreógrafos e bailarinos nacionais que se têm apresentado na cena operática e músico-teatral portuguesa, sobretudo desde o início dos anos 1990, protagonizam, ao lado de criadores de outras áreas e formações artísticas, uma verdadeira mudança e uma abertura progressiva nos processos e nas linguagens de encenação destes géneros artísticos. É, portanto, bastante desejável que este grupo de “encenadores-coreógrafos” venha a ser estudado à luz das relações entre ópera e dança, definindo genealogias, desvendando tendências e analisando as encenações nos seus múltiplos aspectos – por outras palavras, pensar numa dramaturgia do corpo, do gesto e do movimento, em articulação com o material musical e a sua exploração pelos criadores.

Neste sentido seria muito interessante atentar na recuperação dos repertórios barrocos na actualidade, prática que tem sido liderada no contexto português por Luca Aprea e Os Músicos do Tejo. Em 2009, a propósito da encenação de *La Spinalba*, Aprea definiu a sua abordagem à ópera barroca como um trabalho centrado no intérprete e no seu “repertório gestual”, uma pesquisa direccionada, entre outros aspectos, pelas noções de espaço-tempo, partitura e composição (Aprea 2009: 7); para o coreógrafo, um dos elementos primordiais deste seu trabalho consiste na exploração das “relações entre verbo e canto” (*ibidem*), ou seja, na procura de uma teatralidade que subjaz aos próprios meios expressivos do material musical – Aprea sublinha, neste sentido, a importância do recitativo, cuja flexibilidade rítmica possibilita uma manipulação mais livre do tempo.

Nesta mesma linha de trabalho, seria produtivo analisar as abordagens dos coreógrafos à partitura – abordagem “fisiológica”, nas palavras de Luca Aprea (Aprea 2011: 4), relação “física” com a música, de acordo com Luís Tinoco a propósito da encenação de Rui Horta da ópera *Paint Me* (Tinoco 2010: 54); em que medida os olhares dos coreógrafos sobre o material musical se traduzem no movimento e na composição cénica e que leituras se podem inferir desta relação?

Em suma, o carácter esporádico das participações da dança na encenação de espectáculos de ópera e músico-teatrais inviabiliza, neste momento, a definição de um fenómeno análogo à *tanzopera* europeia – que agrupou produções líricas memoráveis encenadas por coreógrafas como Pina Bausch ou Sasha Waltz; não obstante, penso ter demonstrado como o envolvimento destes criadores na cena lírica constituiu mais do que uma breve passagem, sendo um traço característico e essencial da paisagem multiforme da encenação contemporânea e merecendo destaque em futuros estudos interdisciplinares, sobre ópera, dança e teatro.

## Referências

- Abreu, Margarida de (1946) *Manifesto*. Lisboa: Bertrand Irmãos.
- Aprea, Luca (2009) “Notas sobre a Encenação”, Programa de *La Spinalba*, Francisco António de Almeida. CCB: Lisboa.
- Aprea, Luca (2011) “Depoimentos”, Programa de *Le Carnaval et la Folie* de André Destouches, encenação: Luca Aprea. CCB: Lisboa.
- Carvalho, Mário Vieira de (2005) *Por lo imposible andamos - A Ópera como Teatro: de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Âmbar.
- Fidalgo, Nuno (2012) *Processos de actualização e adaptação na encenação de óperas de W. A. Mozart em Lisboa, na primeira década do século XXI*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (FCSH - UNL).
- Fidalgo, Nuno (2013) “Outros palcos da encenação em Portugal: os encenadores e a ópera nos últimos 20 anos.” *Sinais de Cena*, 20 (APCT): 69-74.
- Fidalgo, Nuno (2014) “Seeking for new communication strategies: *Le Nozze di Figaro* by Wolfgang Amadeus Mozart at Teatro da Trindade (Lisbon, 2006)”, Schmid-Reiter et al. (eds) *Opera Staging: Erzählweisen*, Europäischen Musiktheater-Akademie, Viena: ConBrio. (237-256).
- Gomes Ribeiro, Paula (2014) “The politics of memory: Brecht’s legacy on opera staging at the Teatro de São Carlos in the first years of democracy in Portugal”, Schmid-Reiter et al. (eds) *Opera Staging: Erzählweisen*, Europäischen Musiktheater-Akademie,

Viena: ConBrio.

Hutcheon, Linda (2006) "Interdisciplinary Opera Studies", *PMLA, Modern Language Association*, 121 (3): 802-810.

Levin, David J. (1993) *Opera through other eyes*. Stanford: Stanford University Press.

Levin, David J. (2007) *Unsettling Opera – Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*. Chicago: The University of Chicago Press.

Merlin, Christian (2007a) "Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra", *L'avant-scène Opéra – Opéra et mise-en-scène*. Paris: éditions Premières Loges.

Moreau, Mário (1999) *O teatro de S. Carlos – Dois séculos de História*. Lisboa: Hugin Editores.

Pina Coelho, Rui (2009) *Casa da Comédia (1946-1975): Um Palco para uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Ribeiro, António Pinto e José Sasportes (1991) *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Savage, Roger, Barry Millington e John Cox (1992) "Production", in Stanley Sadie (ed) *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III. London: MacMillan Press. (1106-1132).

Tinoco, Luís (2010) Entrevista de Mónica Brito ao compositor, *Glosas*, Novembro, pp. 50-60.

Vasques, Eugénia (2010) *Para uma História da Encenação em Portugal: O Difícil Progresso do Conceito de Encenação no Teatro (1836-1928)*. Lisboa: Sá da Costa.