

Simultaneidades e sincronismos na modernidade portuguesa (1915-1918)

Sheila Radburn Nunes

Doutoranda em Ciências da Arte e do Património na FBAUL. É Mestre em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela FBAUL. É membro colaborador no grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda" do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA.

sheilanunes@campus.ul.pt

Resumo

O início da I Guerra em 1914 veio interromper de forma drástica o percurso artístico de vários artistas estrangeiros que na altura residiam em Paris, como os portugueses Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Eduardo Viana (1881-1967) e José Pacheco (1885-1934), que assim se viram obrigados a um regresso forçado a Portugal. Durante o período da guerra, as poucas actividades em torno das artes na Europa surgiam periféricamente: no ano de 1916, Amadeo de Souza-Cardoso expôs no Porto e em Lisboa; e Sonia (1885-1979) e Robert Delaunay (1885-1941) expuseram na Escandinávia. As deslocções forçadas abriram espaço à criação de novas relações e a novas dinâmicas artísticas, como é o caso da chegada a Portugal do casal Delaunay em 1915. Foi neste país, no extremo da Europa, que eles exploraram a simultaneidade na pintura de forma mais intensiva, ao observarem os aspectos visíveis da teoria do contraste das cores no Minho rural. Esta ruralidade, culturalmente rica, reflectiu-se não só na pintura dos Delaunay, com um regresso à figuração e com novos temas, como nas obras de Eduardo Viana e de Amadeo de Souza-Cardoso. A permanência do casal em Portugal, até 1917, permitiu que se criasse uma «relação do cubismo órfico com a situação portuguesa [...] notória do ponto de vista dos resultados inter-culturais» (Ferreira, 1990: 166). Para Almada Negreiros (1893-1970), que apenas iria a Paris em 1919, estava reservado o fenómeno único da vanguarda artística a vir ao seu encontro, que aconteceu com a chegada do casal Delaunay, que representavam um «símbolo vivo de uma vanguarda francesa» (*Ibidem*). A visita a Lisboa da companhia de bailado Ballets Russes de Serge Dia-

ghilev (1872-1929), entre dezembro de 1917 e março de 1918, iria trazer a Almada um estímulo acrescido, que se manifestaria noutra acontecimento ímpar. Nesse ano, ele apresentaria ao público o primeiro bailado português pensado em termos de arte total, sob um programa de mecenato cultural privado proveniente da aristocracia lisboeta. Através de Sonia Delaunay, Almada teria a revelação de que não havia separação entre arte maior ou menor, ao serem aplicados os princípios da simultaneidade em tudo. Ambos partilhavam de um gosto pela performance estética: ela, usando os seu «vestido simultâneo» como uma obra de arte em movimento, combinada com o ambiente circundante; ele, nos teatrais manifestos futuristas e na balletomania. O convívio com os Delaunay e com a companhia de Diaghilev iria estimular em Almada uma evolução na sua produção artística – na passagem de uma actividade literária e performativa para a criação de bailados –, visível no seu trabalho para figurinos.

Palavras-chave: Modernismo; Sonia Delaunay; Almada Negreiros; Simultaneísmo; Ballets Russes.

Abstract

The beginning of the First World War in 1914 drastically interrupted the artistic journey of several foreign artists who were living in Paris at the time, which included the Portuguese Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Eduardo Viana (1881-1967) and José Pacheco (1885-1934), who then were forced to return to Portugal. During the war period, the few activities around the arts appeared in the peripheral areas of Europe: in 1916, Amadeo de Souza-Cardoso exhibited in Porto and Lisbon; and Sonia (1885-1979) and Robert Delaunay (1885-1941) exhibited in Scandinavia. These forced dislocations made space for the creation of new relationships and artistic dynamics, as is the case with the arrival of the Delaunay couple in Portugal in 1915. It was in this most peripheral country in Europe that they explored Simultanism in painting more intensively, by observing the visible aspects of the simultaneous contrast of colour theory in rural Minho. This culturally rich rurality was reflected not only in their paintings during this period, with the return to figuration and with new themes, but also in works by Eduardo Viana and Amadeo de Souza-Cardoso. Their stay in Portugal, until 1917, allowed the creation of a «relationship between Orphic Cubism and the Portuguese situation [...] notable from the point of view of inter-cultural results». For Almada Negreiros (1893-1970), who only went to Paris in 1919, the unique phenomenon of the artistic avant-garde coming to meet him happened with the arrival of the Delaunay couple, who represented the «living symbol of a French avant-garde». The visit to Lisbon of the ballet company Ballets russes by Serge Diaghilev (1872-1929), between December 1917 and March 1918, gave Almada Negreiros an added stimulus, which manifested in a unique event: in that year he would present the public with the first Portuguese ballet designed in terms of total art, under a program of cultural private patronage from the

Lisbon aristocracy. Through Sonia Delaunay, Almada would have the revelation that there was no separation between fine arts and lesser arts, as the principles of simultanism were applied to everything. Both had an affinity for aesthetic performance, with Sonia wearing her "Simultaneous dress" as a moving work of art combined with the surrounding environment and with Almada's theatrical futurist manifestos and balletomania. The connection with the Delaunay and with Diaghilev's company would stimulate an evolution in Almada's artistic production – moving from literary and performative activity to the creation of ballets –, which is visible in his costume design work.

Keywords Public art; Mobility; CowParade.

O tema sobre as relações criadas entre os Delaunay e estes artistas portugueses é algo que tem sido abordado em grandes estudos, desde 1972, com o pintor Paulo Ferreira (1911-1999) a publicar a correspondência que Sonia Delaunay guardara desse período, com a consequente exposição na Fundação Gulbenkian¹. A mesma Fundação trouxe ao público uma nova exposição, dez anos depois, desta vez dedicada aos Delaunay e, mais recentemente, a exposição *O Círculo Delaunay*, em 2016, que apresentou a contextualização de alguns dos aspetos das relações artísticas criadas. Aparentemente, por esse motivo, tudo indica que seria inútil voltar a este assunto. Ao retornar à série de eventos ocorridos no período indicado, este artigo procura sublinhar as várias dinâmicas que surgem causadas pela deslocação destes artistas, com a criação de um novo espaço nas relações artísticas. O exílio e deslocação dos Delaunay e dos artistas portugueses, de Paris para Lisboa e Minho, irá proporcionar uma partilha de influências e uma evolução dos vários processos artísticos, que vão da pintura aos figurinos e que apenas poderiam nascer a partir dessa deslocação. Esta valorização das questões trazidas pela mobilidade permite um melhor entendimento sobre o modo como se dá a entrada de elementos da modernidade no espaço da cenografia portuguesa.

O início da Primeira Guerra mundial, em agosto de 1914, veio interromper o percurso artístico de inúmeros artistas modernistas oriundos de vários países que residiam e trabalhavam em Paris. Epicentro cultural desde o início do século XX, era para onde a comunidade artística confluía para poder contactar de perto com as experiências e movimentos vanguardistas no domínio das artes. Com o início da guerra, cessava a atividade das sociedades artísticas expositivas e, como consequência, os Salons parisienses foram interrompidos durante cinco anos². Deu-se então a dispersão desses artistas e, em muitos casos, o regresso forçado aos seus países de origem, como aconteceu a Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, José Pacheco e Guilherme de Santa Rita, entre outros – uma opção natural, uma vez que Portugal não estava em guerra (entraria apenas em 1916). No entanto, por estar situado na periferia europeia e pela ausência de uma cultura artística moderna³, o país que os esperava podia, na realidade, vir a representar um exílio artístico.

A necessidade de dar continuidade a um trabalho já iniciado fez com que este «punhado de artistas moços, através todas as dificuldades e todos os obstáculos de um ambiente avesso»⁴, viesse contribuir para fundar a modernidade em Portugal. Esta iria surgir quer no domínio das publicações, com as revistas *Orpheu*, *Contemporânea* (1915) e *Portugal Futurista* (1917), quer na área expositiva. A primeira exposição individual de carácter vincadamente moderno seria a de Amadeo de Souza-Cardoso, em 1916, no Porto e em Lisboa, ano em que José Pacheco iria abrir a Galeria das Artes⁵, no Chiado. No caso de Amadeo de Souza-Cardoso havia já uma internacionalização

da sua obra: expusera, por exemplo, no *Salon des Indépendants* em 1911 e 1912; no *Armory Show* em Nova Iorque, Chicago e Boston, em 1913. Neste ano também se apresentou em Berlim no salão de Outono (*Herbstsalon*), na galeria *Der Sturm*, por via da amizade com o casal Delaunay. Esta vertente internacional refletia-se igualmente na suas relações de amizade: enquanto em Paris, convivera com Brancusi, Archipenko, Modigliani (dividindo com ele um estúdio onde, em 1911, expuseram em conjunto) frequentando também as tertúlias domingueiras em casa de Sonia e Robert Delaunay. Para este casal, a guerra corresponderia a um exílio forçado e à procura de um local que pudesse não só garantir a segurança e uma qualidade de vida básica, como a continuidade dos projectos artísticos até aí desenvolvidos. Portugal surgiu como resposta para Sonia e Robert Delaunay, que tinham recebido a notícia do início da guerra em Espanha, onde se encontravam de férias, tendo permanecido nesse ano em Madrid.

Em 1915, Robert desloca-se a Lisboa, onde vem encontrar amigos e um interesse animador pelas questões da vanguarda artística. Por sugestão de Amadeo de Souza-Cardoso⁶, já instalado na casa familiar de Manhufe, em Amarante, os Delaunay optam por seguir para Portugal, onde inicialmente apenas iriam passar o verão, acabando por prolongar a sua estadia por quase dois anos. Esta permanência serviu de estímulo aos seus amigos portugueses que nela viam um reforço para ajudar à continuidade de um projecto de modernidade, tanto a nível pessoal como nacional.

Almada Negreiros: de «desenhador» a «poeta d’Orpheu, futurista e tudo»

Por altura do início da guerra, Almada Negreiros não tinha ainda iniciado uma obra plástica. O seu campo de acção centrava-se no desenho humorístico, contando já com alguma actividade expositiva⁷, sendo, nesse ano de 1914, um dos colaboradores artísticos do semanário monárquico *Papagaio Real*. Em 1915, para além de participar na I Exposição de Humoristas e Modernistas, no Porto, em maio, Almada já experimentava novos registos e, para além da actividade de desenhador, utilizava a escrita, colaborando na revista *Orpheu*⁸. No primeiro número, ele apresenta uma colecção de pequenos fragmentos de texto em prosa poética, intitulada *Frizos*, que assina ainda como «desenhador José de Almada Negreiros»⁹. Em abril, ele estreia o seu primeiro bailado, *O Sonho da Rosa*, a um grupo de aristocratas lisboetas, no Palácio da Rosa, dos condes de Castelo Melhor. Interpretado por «gentis damas da Aristocracia de Portugal», Almada recebe de «madame Mello-Breyner»¹⁰ a encomenda para um novo bailado, *Lenda d’Ignez*, cuja leitura teria lugar no Palácio da Anadia «no inverno de 1916.»¹¹

O evento da Revolta de 14 de maio, de 1915, marca uma viragem na expressão literária de Almada Negreiros, que ressurgiu como «Poeta sensacionista e Narciso do Egipto», ao escrever durante os três dias da revolta *A Cena do Ódio*. Trata-se de um extenso e igualmente revoltado poema de 710 versos,



Fig.1 - Almada Negreiros e Ruy Coelho posam junto das jovens aristocratas que participaram no bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, publicado na *Ilustração Portuguesa* n.º 528, 3 de abril 1916, p. 444. Créditos: BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

dedicado a Álvaro de Campos¹², que teria publicação prevista para o terceiro número da revista *Orpheu*, nunca publicado¹³. O tom do poema, que já anuncia o lado teatral com tendência performativa de Almada Negreiros, terá continuidade no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* que escreve em outubro desse ano¹⁴, assinando já como «poeta d'Orpheu, futurista e tudo». É apenas na 1.ª Conferência Futurista, de 4 de abril de 1917, que Almada irá apresentar «o futurismo ao povo português»¹⁵, surgindo como figura de vanguarda e de espectáculo performativo, numa nova componente visual e teatral, no gesto e na pose: vestido de fato-macaco frente a um cenário com telas viradas do avesso para o público¹⁶, no palco do Teatro República, em Lisboa.

É na Brasileira do Chiado, em junho de 1915, num ano de transformação criativa pessoal, que o «Narcisse d'Egypte»¹⁷ de 22 anos e frequentador do «centro intelectual»¹⁸ que o café representa, é apresentado a Sonia e Robert Delaunay, ambos com 30 anos. Tendo chegado a Lisboa por volta de finais de maio de 1915¹⁹, eles seguem para o norte, onde se instalam em Vila do Conde, na Rua dos Banhos, com Eduardo Viana e Samuel Halpert (1884-1930), amigo de Robert Delaunay, que se juntara ao casal em Espanha. Inicialmente,

Fig. 2 - A componente performativa de Almada Negreiros na *Conferência Futurista*, que é publicada no *Portugal Futurista*. Créditos: modernismo.pt



Almada Negreiros pretendia deslocar-se ao Norte para trabalhar com eles, chegando a ser anunciada a sua chegada teatral a Vila do Conde com um «galgo, duas espécies de cegonhas [...], um macaco»²⁰; mas esta ida não se chega a concretizar, apesar de, no ano seguinte, ele continuar a manifestar essa intenção. Por esse motivo, o convívio directo entre Almada Negreiros e o casal Delaunay terá sido curto, mas, mesmo assim, o suficiente para entusiasmar o jovem vanguardista nas teorias da simultaneidade. Isto é possível verificar na correspondência que troca com Sonia Delaunay, até agosto de 1916, delineando e propondo projetos artísticos conjuntos com aquela que declara ser sua «Mestre», que crê «ter descendido na Europa para pregar / A Verdade das coisas». Almada exclama «Vivam as coisas!», que diz ter-se tornado no seu «ex-libris»²¹. Para Sonia, o termo *simultané* possibilitava ver várias coisas em simultâneo e os vários aspectos de uma mesma coisa ou ver uma nova criação a partir da justaposição dos elementos diversos²². Para ela, não existia diferenciação nas formas de arte e apresentava o lado versátil e multidisciplinar da simultaneidade ao aplicá-la a objectos do quotidiano, ao vestuário e a todas as coisas.

Sonia e Robert Delaunay

Para Sonia Delaunay, o ano de 1913 é de grande evolução artística: ela colabora num trabalho conjunto de poesia e pintura com o poeta suíço Blaise Cendrars (1887-1961), que conheceu no final do ano anterior, editando em conjunto, em outubro, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Neste cartão desdobrável em formato de livro, mais do que uma mera ilustração, Sonia transcreve o poema para uma linguagem cromática. Impressionada pelo efeito da luz eléctrica que nesse ano substituíra a iluminação a gás na cidade parisiense, trazendo a novidade dos anúncios luminosos, ela cria *Prismes électriques, Boulevard Saint-Michel*, inaugurando uma nova estrutura pictórica, em que as cores se tornam no tema principal. Na composição, Sonia «transmuta a claridade das atmosferas diurnas para um mundo nocturno»²³, ao procurar exprimir as vibrações cromáticas da luz artificial. A obra é exposta no ano seguinte, no Salon des Indépendants, em que Robert expõe *Hommage à Blériot*, dedicado ao aviador Louis Blériot. Ainda neste ano, Sonia pinta uma tela com dimensões de mural, com o título de *Bal Bullier*²⁴, o nome do local de diversão nocturno que frequentam e onde se dança o tango. Para uma das noites, ela cria um «vestido simultâneo», *La Robe simultanée*, composto pela justaposição de tecidos, cores e texturas que, sob a luz eléctrica e com o movimento do corpo, ganha um grande efeito visual, uma «pintura viva»²⁵, segundo Robert Delaunay.

Como teórico e um dos dissidentes do cubismo, a proposta artística de Robert Delaunay apresentava a cor como elemento autónomo e único objecto da pintura. Ao mesmo tempo forma e tema, as cores vivas substituíam todos os elementos pictóricos: desenho, volume, perspectiva e sombreado.

Em 1911, ele tinha causado sensação no Salon des Indépendants, com o quadro *La Ville de Paris*, que Apollinaire considerara o mais importante da exposição²⁶. A obra seguiu para o *Armory Show*, não sendo exposta devido às suas dimensões, o que fez com que Robert Delaunay retirasse todas as outras que enviara. Em finais de 1912, a convite de Kandinsky – que também explorou a cor na pintura –, apresentou-se na exposição *Blaue Reiter (Cavaleiro Azul)* em Munique. Num artigo para o *Der Sturm*, em 1913, Apollinaire declarava que na pintura havia apenas duas tendências: uma vinda do cubismo de Picasso e outra do orfeísmo de Delaunay²⁷ que nesse ano apresentava *Formes circulaires*. Surgia a exposição no *Herbstsalon (Salão de outono)*, em Berlim, na galeria *Der Sturm*, com artistas do leste da Europa, como Chagall, Archipenko, Brancusi, Larionov e Gontcharova. Sonia Delaunay acompanhava Robert, ocupando ambos duas salas da exposição²⁸ com a pintura de ambos e os objectos simultâneos de Sonia, sendo estabelecida uma ligação de todos os elementos pela cor, algo que era reforçado pela chegada da artista usando o *Robe simultanée*²⁹.

A residência artística em *La Simultanée* e a influência do Minho

Ao se instalarem no piso térreo de uma vivenda colada às dunas³⁰, longe das mundanidades, Sonia e Robert Delaunay descobriam localmente as condições que permitiam observar na realidade as leis científicas do físico Chevreul³¹ sobre o contraste simultâneo das cores, condições essas que iam para além daquilo que o próprio autor da teoria poderia ter previsto:

«As leis, descobertas cientificamente por Chevreul e verificadas por ele na experiência de cores práticas, foram observadas por Robert e por mim na natureza, em Espanha e Portugal, onde a irradiação da luz é mais pura, menos nebulosa do que em França. A própria qualidade desta luz permitiu-nos ir mais



Fig. 3 – Sonia Delaunay com a Robe simultanée (frente e verso), 1913, que surge na publicação *Montjoie!*, abril-maio-junho 1914. A foto da esquerda surge igualmente reproduzida n' *A Ideia Nacional* de 6 de abril de 1916. Créditos: Bibliothèque nationale de France

longe do que Chevreul e, para além dos acordes baseados em contrastes, de encontrar dissonâncias, ou seja, vibrações rápidas que provocam uma maior exaltação da cor pela proximidade de certas cores quentes e frias.»³²

As condições atmosféricas que determinavam a qualidade da luz já não se traduziam na «fria e transparente de Madrid», mas em «raios de sol mais humanos»³³ que traziam contrastes ao colorido das feiras, aos trajes e artesanato, à natureza e a tudo quanto surgia aos olhos de Sonia e Robert Delaunay. Isto acentuava a sua visão das cores puras, fazendo com que vivessem uma experiência visual como que imersiva, no sentido que hoje se dá a algumas exposições multimédia. Havia a impressão de viver num «país de sonho»³⁴, em que os aspectos da vida minhota iam muito ao encontro das memórias de infância de Sonia, reencontrando no norte de Portugal as cores dos mercados e a animação popular da Ucrânia natal³⁵.

Após a experiência reveladora que tivera, dois anos antes, com a chegada da luz eléctrica a Paris, o Minho proporcionava a Sonia uma segunda experiência visual, desta vez com os efeitos da luz diurna:

«A luz não era intensa, mas exaltava todas as cores – as casas multicores ou de um branco brilhante, de linha sóbria, os camponeses nos seus trajes típicos, os tecidos, as cerâmicas com linhas de uma beleza antiga, de uma pureza surpreendente, [...]»³⁶

Perante este estímulo visual³⁷, eles dedicam-se totalmente à pintura. A experiência de Vila do Conde, inicialmente prevista para durar um mês, iria reflectir-se numa renovada produção artística para Sonia e Robert Delaunay nos dois anos seguintes³⁸:

«[...] Assim que se chega sente-se envolvido numa atmosfera de sonho, de lentidão: os movimentos ritmados e indiferentes dos bois nos jugos arcaicos, com grandes cornos, guiados por uma jovem rapariga envolta em tecidos multicoloridos; outras visões selvagens e estranhas, em que as cores se entrecrocavam, se exaltam numa velocidade vertiginosa. Os contrastes violentos de manchas coloridas, as roupas das mulheres, os xailes brilhantes com os verdes saborosos e metálicos das melancias. As formas, as cores, mulheres que desaparecem numa montanha de abóboras, de legumes, nos mercados feéricos, ao sol, entrecortadas por uma figura alta que suporta um vaso, puro e irregular na forma como um vaso antigo, sobre a cabeça. Os costumes populares, uma riqueza de cor rara. Todos estes redondos brilhantes, quebrados pelos negros profundos e brancos cintilantes das roupas masculinas que trazem a gravidade, os ângulos neste mar agitado de cores difusas.»³⁹

Para Robert, o período em Portugal mostrou-se frutífero, com a produção de um total de quarenta e sete obras, um número significativo considerando que, enquanto permaneceu em Espanha, em 1914, e depois entre 1917 e 1921, ele apenas executou trinta trabalhos⁴⁰. Ao contrário da sua primeira fase destrutiva ou, como ele descreveu, de «pintura catastrófica»⁴¹, próxima do cubismo tradicional, em Portugal, Robert Delaunay progrediu na sua fase construtiva, simultaneísta e sensorial⁴². Regressou à figuração, que abandonara entre 1912 e 1913, voltando a pintar formas baseadas na vida real, como naturezas-mortas e retratos. Para além da pintura a óleo, Robert e Sonia experimentavam outras técnicas, como a têmpera e a encáustica, quer pintada ou em *pouchoir* (stencil), curiosamente uma técnica mais tradicional do que moderna⁴³. Composta por pigmentos, cera, cola e uma fonte de calor, foi utilizada para elaborar a capa do catálogo da exposição que Sonia iria fazer em 1916, em Estocolmo, na Kunstgalleriet. O casal sugeriu esta técnica a Eduardo Viana e Amadeo de Souza-Cardoso, mas que apenas o primeiro iria seguir, uma vez que Amadeo considerava que esta técnica não é propícia à sua expressão plástica⁴⁴. Por outro lado, os temas da arte popular minhota que os Delaunay passaram a explorar nas suas obras – resultantes das idas às feiras com Eduardo Viana –, foram plenamente adoptados. Vemos objectos e brinquedos do folclore local reproduzidos em obras como *Louça de Barcelos*⁴⁵, de Viana, de 1915, com uma boneca de trapos, pequenas ocarinas e figuras populares de barro, ou em *A Revolta das Bonecas* (1916) que iria oferecer a Sonia. Com Amadeu de Souza-Cardoso surge *Canção popular - a Russa e Figaro* e *Canção Popular e o Pássaro do Brasil*⁴⁶, ambas de 1916, apresentando várias tipologias de bilhas de barro⁴⁷. Apesar de não adoptar a encáustica, Amadeo iria utilizar a técnica do *pouchoir* em telas a óleo, como é o caso de *Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde*⁴⁸, de 1916.

Nas obras destes dois pintores portugueses é possível ver a aplicação de elementos formais simultaneístas adaptados à respectiva linguagem pictórica individual. Na sua pintura, Amadeo de Souza-Cardoso integra os discos delaunaianos, em que materializa e solidifica a cor, subordinando-a à estrutura plástica, fazendo-a passar de elemento transparente a denso: nesta aplicação de «cor-forma»⁴⁹, ele transforma os discos em alvos, como em *Mucha*, de 1915⁵⁰. Por seu lado, Eduardo Viana «coisifica os discos»⁵¹ ao torná-los em objectos, como vemos nos alguidares do *Homem das Louças* (1919).

A entrada de Portugal na guerra, em março de 1916, vinha marcar uma nova mudança para os Delaunay. Robert é obrigado a deslocar-se ao consulado em Vigo, para uma nova avaliação médica para determinar a sua conscrição. Ao regressar de uma visita a Robert, dá-se a detenção de Sonia, inesperadamente, por alegada suspeita de espionagem e de fazer passar mensagens a submarinos alemães que circulavam pela costa⁵². O facto de estar levar para Vigo a sua volumosa correspondência, que incluía cartas com nomes alemães dos amigos da galeria *Der Sturm*, veio como confirmação das suspeitas, sendo

então preso Eduardo Viana⁵³. A denúncia teria sido feita ao consulado francês, no Porto, como resultado de Sonia deixar a secar no exterior de *La Simultanée* telas pintadas com discos órficos⁵⁴. Uma possível explicação para este mal-entendido é o facto de ter sido durante a Primeira Guerra que as forças aéreas francesas começaram a usar insígnias redondas com anéis coloridos nas asas dos aviões, visíveis a partir do solo⁵⁵. A ajuda veio de Amadeo de Souza-Cardoso, que tratou de arranjar o apoio legal necessário para retirar as suspeitas que tinham sido criadas. O casal não regressou mais à casa *La Simultanée* de Vila do Conde e, nesse mesmo ano, passou a residir em Monção e em Valença do Minho, até janeiro de 1917. Neste período, Sonia cria projectos gráficos, como cartazes (*Dubonnet*, *Zénith*), uma capa para a revista *Vogue*, e pinta as séries de *Natures Mortes Portugaises* e *Marchés au Minho*. Cria ainda *L'Hommage au Donateur*, o seu primeiro trabalho de larga escala, um projecto para um mural de azulejos⁵⁶ a figurar na fachada do Asilo Fonseca, em Valença do Minho⁵⁷. Robert descreve *L'Hommage* como uma «festa humana», uma «apoteose de toda a expressão portuguesa, onde se encontram os elementos de todos os estudos e quadros»⁵⁸ por ela produzidos durante a permanência em Portugal.

Os projectos simultaneístas conjuntos

A correspondência mantida entre o casal Delaunay e os seus amigos portugueses revela a intenção de garantir uma continuidade da actividade artística com ligações internacionais, através do desenvolvimento de projetos comuns. É assim que surge o coletivo de rede internacional *Corporation Nouvelle* (*Nova Corporação*), formado por Amadeo de Souza-Cardoso, sediado em Manhufe, Eduardo Viana, em Vila do Conde, Almada Negreiros, em Lisboa, e ainda o pintor russo Daniel Rossiné⁵⁹, a viver em Paris. Contava ainda com os poetas Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire para a primeira publicação, o *Album N 1 des Expositions mouvantes, Nord-Sud-Est-Ouest*, assinalando a amplitude geográfica do projecto. Poemas de ambos são publicados na revista *Portugal Futurista*, em 1917, por via de Almada Negreiros⁶⁰. A *Corporation* teria como fim a organização de exposições conjuntas itinerantes (*Expositions mouvantes*) e a edição de «álbuns originais impressos a *pochoir*»⁶¹, vendidos por subscrição, que associariam pintores a poetas. Eduardo Viana tomou conta da realização do projecto editorial, decidindo sobre os aspectos formais do mesmo. Para além de enviar obras que seriam para figurar numa exposição em Barcelona, Amadeu de Souza-Cardoso fez estudos em stencil para a capa do primeiro álbum, em que «desconstruiu as letras individualmente, nas suas componentes»⁶². Esta experiência terá despertado o seu interesse no lettering, como é possível ver em obras como *Canção de Açude poema em cor* (c. 1915), tendo ainda «encomendado stencils em dois tamanhos para assinar as suas pinturas»⁶³. Embora Almada Negreiros não tenha feito estudos para o *Album*, ele irá utilizar a técnica do *pochoir* mais tarde, em 1919, numa esfera

privada: ao criar uma publicação artesanal, *parva (em latim)*, e na troca de correspondência com quatro jovens aristocratas com quem cria o «Club das Cinco Cores». Formado por Lalá, Zeka, Treka (Tareca), Tatão e Zu (ele próprio), Almada faz cada nome corresponder a uma cor, respectivamente, amarelo, vermelho, azul, violeta e verde⁶⁴.

Entretanto, os projectos editoriais e expositivos da *Corporation Nouvelle* não chegariam a concretizar-se e os contratemplos resultaram em mal-entendidos, chegando a haver um corte temporário de relações entre Robert Delaunay e Eduardo Viana⁶⁵, que dera mais prioridade a este projecto do que à sua pintura⁶⁶. Mesmo assim, esta iniciativa veio inspirar outras parcerias artísticas, como aquela entre Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso, na publicação de *K4 o quadrado azul*, por volta de fevereiro-março de 1917. Este «trabalho experimental tipográfico único, em Portugal»⁶⁷, trazia no interior um encarte de quatro páginas⁶⁸ a anunciar a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval em dezembro de 1916. É provável que a capa também tenha sido criada neste ano, pois surge em duas obras datadas desse ano de Eduardo Viana: *La Petite*⁶⁹, que usa a técnica mista de cera, óleo e colagem de amostras de tecidos; e *K4 Quadrado Azul*⁷⁰, uma natureza-morta em que na representação da capa sobressai um quadrado azul.

Sem nunca sair de Lisboa, Almada Negreiros mostrou, logo de início, o interesse em colaborar com Sonia Delaunay: quer na composição de um «bailado simultâneo» ou na criação de «poemas portugueses» ou «poèmes en couleurs», à semelhança das experiências de colaboração artística que Sonia tivera com Blaise Cendrars em *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, publicado em 1913⁷¹. Neste trabalho, a pintura e a poesia coexistem num só objecto, numa «representação síncrona da simultaneidade», até então inédita, surgida «como condição da própria modernidade enquanto fenómeno inter-artístico»⁷². A esta experiência seguiu-se *Zénith*, em 1914, um cartaz publicitário para a marca de relógios suíça com o mesmo nome e que marca o surgimento do «quadro-poema»⁷³. Sonia teria feito vários estudos, e há a indicação que teria cedido um dos exemplares a Almada Negreiros, segundo uma carta que ele envia para Vigo, a 30 de maio de 1916, em que «pede de joelhos» para ficar com *Zénith*, no qual se revê, como num «retrato em que parece mais belo»⁷⁴.

A intenção colaborativa está manifestada na correspondência que ela recebe: na primeira carta, de 24 de agosto de 1915, Almada diz estar a pensar «muito, muitas vezes, mesmo muitas vezes, sempre, nos nossos poemas, nas cores» e declara esperar encontrar a sua própria «glória num fato simultâneo»⁷⁵. Por volta de outubro, é Eduardo Viana que confirma a Sonia que Almada «ficaria encantado de fazer uns bailados russos – danças simultâneas – com um traje de cores feito por Madame»⁷⁶. Em fevereiro de 1916, Almada Negreiros envia-lhe dois poemas: *Ronda Alentejana*⁷⁷ e um outro em francês, apesar de não dominar inteiramente a língua, como lamenta em várias cartas. Em verso,

celebra «a minha irmã que voltou / da juventude da minha alma / mais jovem que eu» e declara-se «excessivo», um «macaco-negro-palhaço-saltador / Rompendo com seus gestos inéditos / círculos-sol / discos-luz», afirmando que se «encontrará»⁷⁸. Entretanto, a 7 de março, Almada apresenta em ambiente privado a coreografia do bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, que é realizado no Palácio da Rosa, residência dos condes de Castelo Melhor. Na mesma altura, relata a Sonia ter escrito «la scène de la haine» (*A Cena do Ódio*), mas diz-lhe que, apesar de continuar a pensar «sempre, sempre nos nossos poemas em cores», sabe que ainda não fez ainda um «digno da minha glória com a sua bela colaboração»⁷⁹, e pergunta:

«[...] E os nossos ballets? Será que já se esqueceu? Oh! eu, não! Eu canto-os todas as noites em desejos eléctricos de exibição. Eu sinto nos seus quadros os belos gestos dos meus ballets simultaneístas. Vejo discos todos nus onde a obscenidade de ser bela enrijece, onde move o redondo dos ventres que deslizam em sudações de amor. Há também aí todo o internacionalismo da música das montanhas e a expressão estremeçada das grandes palavras, e as carícias apaixonadas do génio feminino.»⁸⁰

Esta descrição parece reflectir uma ideia já discutida entre ambos para o bailado *Ballet Véronèse et Bleu*, um nome que não parece surgir ao acaso, uma vez que o trabalho cromático do pintor renascentista italiano era uma referência para Sonia⁸¹. Entretanto, numa carta enviada para o Porto a 23 de abril, Almada informa Sonia que tem «trabalhado muito a cor simultânea»⁸². A 30 de maio de 1916, envia nova carta com um poema no qual a glorifica e anuncia a publicação do *Manifesto Anti-Dantas* dedicando-lhe o primeiro número⁸³. Na última página da publicação surgirá listada a obra literária, que no final já indica «*Ballet Veronèse et Bleu* (em preparação) – A Mme Sonia Delaunay-Terk» e «*Poèmes Portugais* por Mme. Sonia Delaunay-Terk e José de Almada-Negreiros»⁸⁴, o que já pressupõe o início dessa colaboração.

Na mesma carta, Almada refere ainda o artigo publicado na *Ideia Nacional*⁸⁵, de página inteira, num formato de carta dirigida a José Pacheko, que servia para Almada apresentar Sonia Delaunay-Terk ao público português. O texto era acompanhado da reprodução de uma foto de Sonia envergando o seu «robe e voilette de cores simultâneas»⁸⁶. Referia também a sua exposição em Estocolmo, e a «festa simultanista» aí efectuada, com a leitura de *La prose du Transsibérien* e a apresentação das «primeiras sinfonias simultanistas das músicas modernas». Era anunciada a abertura da exposição em Barcelona com apenas «mais três portugueses que são: Cardozo, Eduardo Viana e este seu amigo José de Almada Negreiros», omitindo o nome da *Corporation Nouvelle*. Esta informação fez com que Amadeo mandasse publicar um esclarecimento quanto ao carácter da exposição, uma vez que ele não se revia em nenhuma escola ou «ismo» artístico⁸⁷.

Apesar da breve incursão pelo bailado e da autoria da capa para *A Ideia Nacional*⁸⁸, com um Cristo crucificado verde, a actividade predominante de Almada permanecia no domínio literário. Aqui ele aplicava as influências dos conceitos teóricos da simultaneidade trazidos pelos Delaunay, especialmente pela sua mentora Sonia, ao incluir a sua actividade literária no «tudo» em que a teoria se aplicava para além da tela. No ano de 1916, ele escrevia *Saltimbancos - contrastes simultâneos*, dedicado a Santa Rita Pintor, publicado apenas no ano seguinte em *Portugal Futurista*⁸⁹. No texto, ele constrói uma narrativa simultaneísta de frase única, sem pontuação, dividida em três partes, em que sobressai um jogo verbal e visual em torno das cores. Cria contrastes sucessivos «com as cores nomeadas a criar ambientes que logo se dissolvem em outras cores contrastantes com as anteriores, verificando-se que a primeira parte abre e fecha com cores complementares, amarelo e azul, respectivamente»⁹⁰. A 7 de maio, escreve *Litoral*, que dedica a Amadeo de Souza-Cardoso, publicado em formato de desdobrável, para a inauguração da sua exposição em Lisboa vinda do Porto. *Litoral* descreve uma viagem de comboio entre Lisboa e o Porto, com «vistas sincopadas, de cena, signos e figuras, retiradas da sua ordem e contexto, linhas de texto interrompidas por espaços e alinhamentos verticais internos, segundo a prática futurista»⁹¹. O tema de *Litoral* lembra a viagem de comboio de Blaise Cendrars em *La prose du Transsibérien*, e terá certamente sido nele inspirado, tal como nas experiências de Mallarmé⁹² (1842-1898), ao conjugar a poesia com inovações tipográficas num desdobrável que, com a sua estrutura aberta, permite múltiplas sequências de leitura⁹³. Esta libertação das normas da linguagem verbal, usando a fragmentação e a montagem tipográfica na exploração poética, surgia como processo que permitia a «justaposição simultaneísta», usada por Apollinaire e Cendrars. Almada seguia então o mesmo processo, ao compreender que «a simultaneidade supõe uma consciência múltipla, para além das noções finitas do tempo e de espaço, exigindo novos discursos estéticos»⁹⁴.

Em setembro, Almada participava numa exposição coletiva na Galeria das Artes que José Pacheco adquirira⁹⁵, com trinta e quatro obras. Nela, ele expunha/introduzia ao público «obras polémicas [como] um rectângulo inteiramente negro⁹⁶ ou uma linha vertical saindo de outra horizontal»⁹⁷. Num ano de actividade «transbordante»⁹⁸ nesta procura pelo «tudo», Almada Negreiros escreve e publica o manifesto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso, Liga Naval de Lisboa*⁹⁹, que inaugura a 4 de dezembro e convive com Amadeo durante o período da exposição. Há ainda a registar, neste período, a leitura da composição encomendada, *Lenda d'Inêz*, que teria a previsão de ser produzida no ano seguinte.

A actividade expositiva durante o período da guerra

Durante a sua permanência em Vila do Conde, Sonia produziu as séries *Portugaises, Jouets Portugais*, que retratavam mulheres e bonecos minhotos,

para além de *Chanteurs Flamencos*¹⁰⁰ e *Disques*. Aplicou também a simultaneidade em outros suportes como peças cerâmicas, capas de livros, objectos de uso doméstico, brinquedos, caixas de jóias e colares simultâneos¹⁰¹. Ela produziu ainda uma série de estudos de autoretratos, a guache e têmpera, que serviriam para compor a capa do catálogo da sua segunda exposição, na galeria Nya konstgalleriet de Arturo Ciacelli (1883-1966), em Estocolmo¹⁰². Sonia apresentava vinte e seis obras, dezoito das quais produzidas em Portugal, para além de um cartaz, exemplares de *La Prose du Transsibérien* e o «primeiro vestido simultaneísta». No catálogo surge também a publicação do poema de Blaise Cendrars *Sur le robe elle a un corps*¹⁰³. Robert participou também, enviando quatro obras. Após o fecho, a 14 de abril, a exposição seguiu para Christiania (Noruega), apresentando-se na Galeria Blomquist Kunsthandel entre 16 de abril e 14 de maio¹⁰⁴. Esta exposição faria parte do programa das exposições internacionais promovidas pela *Corporation Nouvelle*, conjuntamente com outras duas: em Lisboa e em Barcelona, esta última com a participação prevista de Amadeo de Souza-Cardoso.

No início de abril Amadeo pedia a Robert (em Vigo) detalhes sobre Estocolmo-Christiania e Barcelona (para o outono desse ano)¹⁰⁵ e mostrava preocupação com os custos de expedição das suas obras para Vigo. A 20 de abril afirmava querer expor com os Delaunay em Estocolmo, apesar de ter poucas obras, dizendo estar mais preparado para a capital catalã¹⁰⁶. Com a detenção de Sonia estes planos foram interrompidos, com Amadeo no Porto entre 8 e 19 de abril¹⁰⁷ para lhe prestar ajuda, voltando depois a Manhufe e regressando novamente ao Porto a 28 de abril para se despedir dela. Este imprevisto acabou por trazer dificuldades ao trabalho de Amadeu, impossibilitando o envio de obras para a abertura da exposição na Noruega¹⁰⁸. A 19 de junho, ele pedia de volta as pinturas a óleo que já tinha enviado para a exposição de Barcelona¹⁰⁹. No outono desse ano, Amadeo publicava um álbum de divulgação com reproduções fotográficas de obras suas *12 Reproductions*¹¹⁰ e retomava a correspondência com o norte-americano Walter Pach, que o levaria em 1913 a expor no *Armory Show*. A 1 de novembro ele inaugurava a sua exposição individual *Abstraccionismo*, no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, no Porto¹¹¹, que depois seria apresentada na Liga Naval, em Lisboa, entre 4 e 18 de dezembro.

Os Ballets Russes «descem da Europa» até Almada Negreiros

Para Sonia Delaunay e Almada Negreiros, o ano de 1917 é aquele em que ambos conhecem pessoalmente Serge Diaghilev (1872-1929), criador dos Ballets Russes, mas em condições bastante distintas: ele, durante a passagem da companhia por Lisboa; ela, já a viver em Madrid. Ambos conheciam e admiravam os Ballets Russes e – ao contrário de Sonia –, Almada Negreiros nunca tinha assistido a nenhum bailado ao vivo, embora ele estivesse bastante bem informado sobre a companhia. A informação surgia, quer através dos relatos de

amigos que tinham visto algumas das produções – como Amadeo, o compositor Ruy Coelho ou as famílias aristocráticas com quem Almada se relacionava e que eram assíduas aos espectáculos em Paris –, quer por revistas estrangeiras que chegavam a Portugal¹¹².

Desde 1915 que Almada manifestava o seu interesse por esta nova forma de arte introduzida por Diaghilev em 1909, como prova a nota que acompanha o manifesto que Almada escreveu sobre a vinda dos Ballets Russes a Lisboa. Nela, ele diz que «o nosso primeiro BAILADO foi representado em 6 de Abril de 1915, em Lisboa, no Palácio da Rosa, dos Srs. Marqueses de Castello-Melhor e interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal». Apresenta um currículo com oito bailados (*A princesa dos Sapatos de Ferro*, *O Sonho de Rosas*, *História da Carochinha*, *Lenda d'Inez*), dois dos quais em preparação (*Bailado de Feira e Joux*)¹¹³. A dança é algo presente na vida de Almada, como surge descrita na correspondência que Sonia Delaunay recebe em 1915. Há o relato do episódio das «danças rítmicas que faz no passeio» quando Viana lhe pergunta sobre uma colaboração na publicidade à exposição de Sonia¹¹⁴.

Em 1916, é novamente no Palácio da Rosa que surge «uma festa elegante» fotografada para as páginas da *Ilustração Portuguesa*¹¹⁵, em que vemos Helena Castelo-Melhor¹¹⁶ e as intérpretes de *O Sonho da Princesa na Rosa*, acompanhadas por Almada Negreiros e pelo compositor Ruy Coelho. Nas fotos vemos as jovens a usar indumentárias inspiradas nas vestes gregas antigas, sendo que era comum neste meio a aprendizagem da dança, que incluía o ensino de «danças gregas»¹¹⁷. Este visual remete para a figura da bailarina americana Isadora Duncan, cujo estilo de dança era oposto ao rigor técnico do bailado russo apresentado por Diaghilev, valorizando antes a intuição e a espontaneidade¹¹⁸. O grupo apresentado na foto da revista iria ter um maior protagonismo dois anos depois, juntamente com José Pacheco e Raul Lino, com a estreia no Teatro S. Carlos, em Lisboa, do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*. No entanto, a verdadeira estreia de Almada num palco público ocorrera a 14 de abril de 1917, declamando o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas*, com intervenções encenadas por Santa Rita Pintor¹¹⁹. A Conferência Futurista incluía o *Manifesto Futurista da Luxúria*, de Madame Saint-Point e *Music-Hall et Tuons le Clair de Lune*, de Marinetti, fechando com o anúncio de uma segunda parte, uma «comédia futurista» a ser feita em breve, mas que nunca se realizou¹²⁰. Por esta altura, a 30 de abril, os Ballets Russes, que devido à guerra tinham mudado a sua produção para Roma, apresentavam *Feu d'artifice*, uma peça sem bailarinos, com música de Stravinski e cenário do futurista Giacomo Balla (1871-1958). No mês seguinte, em Paris, a companhia russa estreava *Parade*, de Jean Cocteau, com música de Erik Satie, cenário e figurinos de Picasso (que contara com ajuda de Fortunato Depero (1892-1960), em Roma¹²¹) e coreografia de Léonide Massine (1896-1979). Apollinaire descreveu este bailado como «o ponto de partida de uma série de manifestações» de «esta nova aliança», que estaria «à altura do progresso científico e industrial»¹²².

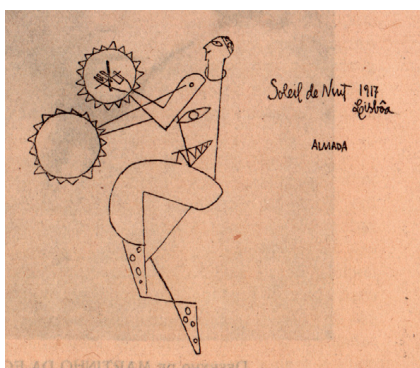


Fig.4 e 5 - Desenhos de Almada Negreiros para os bailados *Carnaval* e *Soleil de Nuit*, exibidos em Lisboa pelos *Ballets Russes*. Créditos: BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

No entanto, este bailado não foi apresentado ao público português. Diaghilev optou antes por um repertório mais convencional, isto é, com a vertente mais exótica e orientalizada que criara a reputação da companhia em êxitos como *Shéhérazade* (1910). A temporada em Lisboa foi difícil para os Ballets Russes: o Coliseu dos Recreios, «um edifício imenso que parecia um circo»¹²³, não agradou a Diaghilev. Para além disso, a estreia teve de ser adiada por coincidir com a revolta sidonista¹²⁴, o que obrigou a que a companhia permanecesse no hotel. Com a vitória de Sidónio (1872-1918), os espetáculos foram realizados e, graças à intervenção de admiradores aristocratas, o São Carlos foi reaberto para receber os Bailados Russos, numa segunda apresentação, no início de janeiro de 1918, a favor da Associação das Madrinhas de Guerra¹²⁵. Para além dos bailados apresentados no Coliseu, o palco do São Carlos trouxe também novidades. Destacaram-se *Soleil de nuit* (1915), de Massine, com música folclórica russa e cenário de Mikhail Larionov (1881-1964) e, com maior sucesso, *Carnaval*. Almada assistiu a ambos bailados, tendo desenhado aspectos dos figurinos¹²⁶. Sobre a exibição de *Soleil de nuit*, mais próximo do vanguardismo estético, surgiram comentários que vinham dar razão a Diaghilev ao ter apostado num repertório mais conservador:

«O Sol da Noite é uma fantasia de manicómio, indiscutivelmente caricatural. O impenetrável simbolismo deste bailado causa espanto. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos, esta peça de baile interessa pelo imprevisto ineditismo dos seus processos, pelo contorcionismo alvar a que obriga os seus intérpretes e pela originalidade dos seus trajes. O cenário não vale nada.»¹²⁷

Isto mostra que o manifesto escrito por Almada, em outubro¹²⁸, onde se assina «poeta e pintor», e publicado em dezembro¹²⁹, na véspera da chegada dos Ballets Russes não sortira o efeito pedagógico

pretendido. Ao querer sacudir o torpor da indiferença do público, interpelara-o de forma urgente: «Escuta! Os Bailados Russos estão em Lisboa! Isto quer dizer: uma das mais belas etapas da civilização da Europa Moderna está na nossa terra», atirando depois um desfile de adjectivos para definir o «maravilhoso» de que era constituído. Almada ouviu de Diaghilev que este manifesto era o melhor texto que já lera sobre a sua companhia. Mostrando interesse no bailado *Lenda d'Inez*, Diaghilev teria levado «consigo o argumento, a planificação e os desenhos dos cenários e figurinos assinados por Almada»¹³⁰. Dada a necessidade de conseguir mais contratos para a sua companhia, Diaghilev partia para Espanha logo a seguir aos espectáculos lisboetas, o que impediu um aprofundamento da sua amizade com Almada. A permanência dos bailarinos em Lisboa por um total de quase quatro meses permitiu que Almada fizesse amizade com Léonide Massine, que o terá ajudado com as questões ligadas à coreografia das suas criações¹³¹, nomeadamente *A Princesa dos Sapatos de Ferro* ou do *Bailado do Encantamento*. Estes bailados subiriam ao palco do Teatro São Carlos a 11 de abril¹³², num evento que juntou os verdadeiros entusiastas que reconheciam a modernidade dos Ballets Russes: a «intelectualidade futurista entusiasta e uma aristocracia medianamente esclarecida»¹³³.

O primeiro bailado a ser apresentado, *Bailado do Encantamento*, era composto por dois actos, sendo o primeiro encenado por Almada e o segundo por Louis Symonoff, num total de dezoito cenas, com cenário e figurinos de Raul Lino¹³⁴. Ao palco subia um total de setenta figuras, num desfile de damas, pajens, escravas, tocadoras de harpa, cavaleiros e a patrocinadora Helena Castelo Melhor no papel de Rainha. O bailado contava com a participação de Cottinelli Telmo e do futuro historiador de arte Luís Reis Santos no papel de bobos¹³⁵. Os figurinos seguiam uma linha estética medieval apresentando também uma vertente orientalista, patente na dança do «Grupo das Escravas»¹³⁶.

Para este bailado, Almada Negreiros também desenhou três figurinos¹³⁷, que não foram usados, que apresentam uma maior modernidade do que aqueles criados por Raul Lino. Almada aplica os elementos geométricos e o cromatismo que segue a linha estética da companhia russa, particularmente a «maneira infantil» e primitivista de Larionov em *Soleil de Nuit*, que utiliza na grande simplificação do desenho¹³⁸.

A Princesa dos Sapatos de Ferro, composta em Berlim em 1912 por Ruy Coelho¹³⁹, já contou com os figurinos de Almada Negreiros que também dançou os papéis de Bruxa e do Diabo. O cenário de José Pacheko, apresentava um tratamento pontilhista, que Ruy Coelho descreveu como «genial» por resolver «o problema de correlação do som e da cor»¹⁴⁰. No cenário, vemos o que aparenta ser uma varanda ou pátio com aberturas em arco para um espaço exterior, de cor azul forte, que contrasta com as cores quentes do interior¹⁴¹. O bailado tinha menos figuras do que o anterior, sendo composto por três personagens (a Princesa, a Bruxa e o Diabo) e quatro figurantes. O figurino que Almada desenha para a princesa não corresponde àquele que foi executado: o corpete,



Fig. 6 - José de Almada Negreiros no papel de Diabo do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. Créditos: BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

com um padrão de losangos, é substituído por um mais simples e as faixas verticais contrastadas em ziguezague da saia rodada são substituídas por listas direitas. No figurino do Diabo encontramos elementos formais e cromáticos de inspiração simultaneísta, em que predomina o azul, com as asas que abrem sob os braços compostas por secções de círculos concêntricos, num contraste cromático de amarelos e azuis¹⁴². Vemos aqui a integração dos discos delaunaianos, num sentido mais decorativo, na linha dos trabalhos desenvolvidos por Sonia. Este figurino também não corresponde àquele que foi apresentado, de construção mais simplificada. Segundo o testemunho de Sarah Affonso, a Bruxa trazia um vestido de veludo e seda em tons de roxo e preto, um chapéu com uma pluma e uma vassoura de adereço. Surgia em cima de andas, o que dava um efeito teatral eficaz. Em relação aos figurantes, estes surgiam com um *maillot* vermelho¹⁴³.

Após o êxito obtido, foi apresentado um novo trabalho no Teatro da Trindade: *O Jardim de Pierrette*¹⁴⁴, um «bailado-mímico»¹⁴⁵ inspirado em *Carnaval*, com coreografia, cenário, figurinos e programa ilustrado da autoria de Almada Negreiros¹⁴⁶. O cenário apresenta um jardim de desenho quadriculado e os figurinos para as figuras de Arlequim, Arlequina, Pierrot e Pierrette mostram elementos geométricos coloridos, com losangos e barras rematadas com triângulos, adivinhando-se

Fig. 7 - Maria da Conceição de Mello Breyner (Tatão) no papel da Princesa no bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. Créditos: modernismo.pt





Fig. 8 -Intérpretes do bailado *O Jardim de Pierrette*, de Almada Negreiros, que assina os figurinos, 1918. Créditos: Sousa, 2019

os jogos visuais cromáticos criados pela coreografia. Observando alguns registos fotográficos que existem dos figurinos para Arlequim e Arlequina¹⁴⁷, surge a ligação imediata aos figurinos criados por Bakst para *Carnaval*, baseados nos trajes da *commedia dell'Arte* italiana¹⁴⁸. *O Jardim de Pierrette* foi interpretado pelo grupo de pequenas bailarinas que tinham participado nos bailados exibidos no teatro S. Carlos, em abril, que entrariam no «Club das Cinco Cores», formado por Almada. Ele manteria a ligação ao grupo por correspondência, ao partir no ano seguinte para Paris¹⁴⁹.

A passagem dos Ballets Russes por Lisboa, trouxe ao público português a oportunidade de ver ao vivo os cenários e figurinos de Alexandre Benois (*Les Sylphides*), Léon Bakst (*Schéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *Carnaval*, *Thamar*, *Cléopâtre*), Nicholas Roerich (*Les Danses Polovtsiennes du Prince Igor*) e Michel Larionov (*Soleil de nuit*). No entanto, não é possível saber que cenários foram vistos em *Cléopâtre*, uma vez que vários trabalhos de Bakst para este bailado tinham sido destruídos meses antes por um incêndio, durante a tournée da companhia pela América do Sul.

Após a sua saída de Portugal, os Delaunay iriam conhecer Diaghilev em Madrid, recebendo o convite para colaborarem numa nova produção da sua companhia. No entanto, acabaram

por concordar em redesenhar os novos cenários e figurinos para *Cléopâtre*, a estreiar em Londres em setembro de 1918. Coube a Robert criar o cenário e a Sonia os figurinos¹⁵⁰, o que mudaria de forma radical a imagem da personagem principal do bailado. Para este trabalho, Sonia iria aplicar elementos que pensara utilizar no projecto de bailado *Ballet Veronèse et Bleu* com Almada Negreiros¹⁵¹. O visual orientalizado que Bakst criara para *Cléopâtre* e *Shéhérazade* tornara-se moda, inspirando os costureiros a apresentar variações do tema que surgiam nas revistas e que eram adoptadas pelo público feminino. Ao aplicar nos novos figurinos os princípios da pintura simultânea, Sonia acabou por também os introduzir na área do vestuário e da moda. Para Cleópatra, ela criou um figurino de linhas abstractizantes, numa estilização baseada nos baixos relevos egípcios, com uma saia comprida e justa a limitar o livre movimento da bailarina. Dois círculos concêntricos e jóias definiam os seios e mamilos. Um grande disco órfico no centro do figurino definia o ventre: a metade superior do disco surgia como um arco-íris que se prolongava em duas tiras de tecido pesado que caíam das ancas. O tecido usado era opaco com pérolas falsas, lantejoulas douradas e contas de vidro colorido¹⁵². Ao observar uma imagem do figurino¹⁵³, existe algo que parece remeter para o poema que Almada escreveu a Sonia, em 1916, invocando o «redondo dos ventres que deslizam em sudações de amor»¹⁵⁴.

Conclusão

Nos vários casos de mobilidade e deslocação dos artistas pela Europa no início da primeira guerra, assistimos ao regresso a Portugal de Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e José Pacheco, bem como à chegada de Sonia e Robert Delaunay. Entre eles são estabelecidos contactos artísticos, que incluem também Almada Negreiros, abrindo a estes artistas portugueses a possibilidade de uma ligação às vanguardas artísticas e literárias europeias graças à rede de contactos que os Delaunay mantinham. A partir de um interesse comum no desenvolvimento e internacionalização da sua actividade artística, formam a *Corporation Nouvelle*, apostada na promoção de exposições itinerantes e edição de álbuns artísticos em parceria com poetas.

Após a intenção inicial de passar apenas o verão, os Delaunay optam pela fixação temporária em Vila do Conde. A casa onde residem é baptizada *La simultanée*, nome para esta residência artística, que dura quase um ano, partilhada com Sam Halpert e Eduardo Viana. A inesperada qualidade atmosférica luminosa do Minho surge para o casal como uma revelação e estimula a sua evolução cromática, passando dos franceses «prismas eléctricos» para «prismas solares» mais luminosos e puros. Trabalham a técnica da cera a quente, na procura de obter cores mais vibrantes para as suas telas. De todos os amigos portugueses, é Eduardo Viana quem irá usufruir directamente do convívio com o casal, tanto na evolução técnica, ao adoptar os processos artísticos dos Delaunay, como na temática das pinturas, com base na cultura minhota. No

caso de Almada Negreiros, a sua imobilidade geográfica é compensada pela ruptura mobilizadora e transformadora, que nele transborda, veloz, de forma visível e decisiva. Esta evolução formativa acontece quando Sonia Delaunay o apresenta à infinita possibilidade da aplicação do simultaneísmo em «todas as coisas». Almada não só adopta o conceito como o extrapola para a sua infinita possibilidade de ser, num «eu excessivo», que ama e que quer ver morrer «todas as suas existências». Ele manifesta a sua multiplicidade no domínio literário e na obra artística, que inclui a dança e a coreografia. Logo após a partida dos Delaunay, Almada conhece os Ballets Russes, de natureza itinerante, e que, tal como Sonia, «desceram à Europa» para transformar a realidade das coisas artísticas. Nos seus espectáculos, apresentam obras de arte total, com cenários e figurinos de um cromatismo visualmente estimulante. Almada Negreiros adivinha o potencial catalisador para um salto evolutivo das artes nacionais e, no seu manifesto dedicado aos Ballets Russes, interpela o público nesse sentido. No entanto, as perturbações políticas da revolução sidonista e a falta de condições dos espaços onde se exibem, não ajudam a que a companhia tenha a sua melhor prestação. Após os espectáculos, enquanto Diaghilev procura por novos contratos, os bailarinos permanecem em Lisboa. Com esta fixação temporária, Almada Negreiros convive com Massine, que o ajuda no entendimento das questões ligadas aos aspetos coreográficos e da deslocação física em palco. Em 1918, Almada apresenta os seus bailados ao público, como resultado de tudo quanto absorvera e integrara da sua «mestre» Sonia Delaunay e da experiência directa com os Ballets Russes. No mesmo ano, Sonia Delaunay aplicava os elementos que pensara usar no bailado idealizado com Almada, nos seus figurinos para os Ballets Russes. O final do ano de 1918 é marcado pela morte de Amadeo e pelo fim da guerra, que terminava com a mobilidade forçada dos vários exílios artísticos. Foi esta mobilidade que criou as condições para que houvesse a possibilidade de um avanço na modernidade, ao permitir este encontro entre os Delaunay e os seus amigos portugueses. Paradoxalmente, longe das grandes cidades, a fixação do casal no Minho foi o que permitiu o desenvolvimento e a consolidação da corrente artística da simultaneidade. Ao contrário dos Delaunay, a experiência parisiense de Almada, durante 1919, não corresponderia a um prolongamento da sua formação, semelhante ao que tivera durante a guerra, sem sair de Lisboa. Passados vinte anos após sair de Portugal, Sonia apresentava, em 1937, um mural de grandes dimensões, *Étude pour Portugal*, na Exposição Internacional de Paris. Ao longo de dezoito metros, numa área mais extensa do que aquela que idealizara para o seu primeiro mural em Valença do Minho, nunca concretizado, Sonia homenageava o seu «benfeitor»: o período português.

Notas

¹ Com a edição do catálogo com o mesmo título, *Sonia e Robert Delaunay em Portugal, e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Sousa Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*.

² Sobre este tema, ver Maingon, C. (2016). *Où va le cubisme français? Regards sur le Salon d'Automne et le Salon des Artistes indépendants de 1914*. In Branland, M. (Ed.), *1914: Guerre et avant-gardes. War and the Avant-Gardes*. Presses universitaires de Paris Nanterre

³ Sobre este tema, Paulo Ferreira refere que, para além do ensino artístico na Escola de Belas-Artes ser de base clássica, havia ainda assinalar a ausência em Portugal do movimento impressionista e a criação tardia do Museu de Arte Contemporânea, que surgia apenas em 1911, que se manteve fechado aos novos artistas durante anos. Cf. Ferreira, 1972.

⁴ [n.a.] «Na imprensa – Surge a *Contemporânea*», in *Contemporânea*, número *specimen*, 1915, p. 1. Acedido em <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

⁵ No espaço do Salão Bobone, na rua Serpa Pinto.

⁶ Madsen, 1989: 146.

⁷ Em março de 1913 Almada Negreiros apresentou a sua primeira exposição na Escola Internacional de Lisboa, com 84 desenhos humorísticos, oito cartazes e uma tela. Em junho do mesmo ano, participou na 2.ª Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses, no Grémio Literário, em Lisboa.

⁸ Lançada em março, com capa ilustrada por José Pacheco.

⁹ Para os seus amigos do «Orpheu», um desenhador seria considerado um artista de género menor. Cf. França, 1974: 31.

¹⁰ Trata-se da mãe de Gonçalo Mello Breyner, que era amigo de Almada Negreiros desde os tempos em que ambos frequentavam o Colégio de Campolide. Terá sido esta amizade que permitiu a Almada estabelecer relações de

proximidade com a aristocracia lisboeta.

¹¹ Segundo a nota que Almada Negreiros escreveu no manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa*, escrito em outubro de 1917, que acompanhava a publicação *Portugal Futurista* de novembro do mesmo ano. Publicação acedida em <https://modernismo.pt/index.php/portugal-futurista>.

¹² A dedicatória diz: «A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares».

¹³ Uma versão bastante truncada do poema seria apenas publicada na revista *Contemporânea*, de José Pacheco, em janeiro de 1923. Apenas em 1958 seria publicada a versão completa. Sobre este tema, ver: Amorim, O. N. de. (2016). A partitura do Orpheu: o lugar de “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros. In *Revista Desassossego*, 7(14), 111-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p111-124>

¹⁴ Após a estreia da peça *Soror Mariana Alcoforado*, de Júlio Dantas. O manifesto é publicado em 1916.

¹⁵ Assim afirma Almada Negreiros na revista *Portugal Futurista*, que publica a conferência.

¹⁶ Segundo relato de Cottinelli Telmo, em 1941. Cf. Santos, 1993: 9.

¹⁷ Assina desta forma a primeira carta que envia a Sonia Delaunay, datada de 24 de agosto de 1915. Cf. Ferreira, 1972: 85.

¹⁸ *Ibid.*: 25.

¹⁹ Ou seja, pouco depois da Revolta de 14 de maio, o que também poderá ter influenciado o casal Delaunay, que vinha com o filho Charles, de apenas 4 anos, a optar por Vila do Conde.

²⁰ Carta de Eduardo Viana para Sonia Delaunay, outubro de 1915. Cf. *ibid.*: 93.

²¹ Repetindo em cinco línguas, na carta de 30 de maio de 1916. Cf. *ibid.*: 176.

²² «The adjective *simultané*, which would

remain Sonia's favorite word, meant seeing several things at once, seeing several aspects of one thing, or seeing a new creation from the sharp juxtaposition of previously diverse elements.» Cf. Madsen, *op. cit.*: 105.

²³ Pernes, 1972: 10.

²⁴ A tela mede 390 x 97cm, hoje na coleção do Centre Pompidou, inv. AM 3307 P.

²⁵ «[...]Les robes [étaient] [...] un composé vu d'ensemble comme un objet, comme une peinture pour ainsi dire vivante, une sculpture sur des formes vivantes [...]». Cf. Cortiana, R. (2012). "Sur la robe elle a un corps". Poème-manifeste de Blaise Cendrars? In *À la rencontre: Affinités et coups de foudre*. Presses universitaires de Paris Nanterre. doi :10.4000/books.pupo.2529

²⁶ Num artigo publicado no *L'Intransigeant*, 1a 19 de março de 1913. Cf. Madsen, *op. cit.*: 115.

²⁷ *Ibidem*: 121.

²⁸ Não há certeza se as 26 obras apresentadas por Sonia (que incluíam quatro pinturas) estariam apenas numa das salas. Sobre este tema ver: Goetzmann, S. 2021. Chapitre II. Lumières astrales au Herbstsalon berlinois, automne 1913. In «Et les grands cris de l'Est»: Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. doi :10.4000/books.editionsmsh.25244

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ No primeiro piso instalaram-se Eduardo Viana e Sam Halpert, pintor americano e antigo aluno de Robert que se juntara ao casal em Espanha. Cf. Madsen, *op. cit.*: 149.

³¹ Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839). A teoria defendia que se dois objectos de cores diferentes fossem colocados lado a lado, nenhum deles manteria a sua cor original, adquirindo um novo tom devido à influência das cores dos outros objectos.

³² Delaunay, 1978: 75-76. [Tradução da autora].

³³ Robert anotou: «[...] Les rayons du soleil sont plus humains, plus proches que la lumière froide et transparente de Madrid... [...]». *Ibid.*: 75.

³⁴ Sonia escreveu: «[...] on a eu l'impression de se trouver dans un pays de rêve.[...]». Ferreira, 1972: 44.

³⁵ Damase, 1982.

³⁶ Ferreira, *ibid.*.

³⁷ Na sua autobiografia, Sonia descreve que estava «embriagada com as cores»: «[...] J'étais ivre de couleurs et me suis mise à peindre tout de suite, comme d'ailleurs Delaunay et notre compagnon portugais, Edouardo Vianna. [...]». Delaunay, *op. cit.*: 73.

³⁸ «[...] Nous nous sommes jetés dans la peinture. On peignait du petit matin au soir. Venus pour um mois d'été, nous sommes restés près de deux ans, [...]». Cf. Ferreira, *ibid.*.

³⁹ Delaunay, *ibid.*: 75. [Tradução da autora].

⁴⁰ Desde o Verão de 1914 até junho de 1915 apenas são conhecidas dez telas e duas aguarelas produzidas. Cf. Bière, 1995.

⁴¹ Ferreira, *ibid.*: 226.

⁴² Dias, 2022.

⁴³ Será uma das razões invocadas por Amadeu de Souza-Cardoso para não seguir a técnica do *pochoir*, como refere em carta datada de agosto de 1916. Cf. Ferreira, *ibid.*: 185.

⁴⁴ «[...] J'ai commencé des travaux a cire, mais, franchement, j'aime mieux l'huile, c'est plus dans mon tempérement. [...]». *Ibid.*: 134.

⁴⁵ Na coleção do Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

⁴⁶ Respectivamente na coleção FCG-CAM, Inv. 77P18, em Lisboa, e na coleção Museu Amadeu de Souza-Cardoso, em Amarante.

- ⁴⁷ Esta temática, aqui introduzida pelos Delaunay, é também encontrada mais tarde em obras de outros artistas como Mário Eloy, José Tagarro, e Sarah Affonso (pela sua forte ligação ao Minho), entre outros.
- ⁴⁸ Colecção FCG-CAM, Inv. 68P17, Lisboa.
- ⁴⁹ Dias, 2011: 69.
- ⁵⁰ Colecção FCG-CAM, Inv. 86P21, Lisboa.
- ⁵¹ Dias, 2022: 124.
- ⁵² Sonia fica detida no Porto, ao pretender a renovação do visto. A mala com a sua correspondência é depois apreendida na fronteira, transportada por Beatriz, empregada dos Delaunay em Vila do Conde.
- ⁵³ Como resultado da detenção, Viana vê a destruição de algumas das suas obras em *pochoir* que tinham sido enroladas e levadas para o Porto antes de estarem secas, conforme carta enviada a Sonia depois de 14 de abril. Cf. Ferreira, 1972: 143.
- ⁵⁴ A denúncia poderia vir de um clima de suspeitas criado por uma notícia publicada dois meses antes, num jornal de Vila do Conde, que indicava o relato surgido no *Primeiro de Janeiro* sobre um avião alemão que fora visto a sobrevoar à noite o Mindelo e a Póvoa, dias antes, na tentativa de bombardear Vila do Conde e que só não o conseguira por esta se encontrar às escuras. In *A República*, 6.º ano, n.º 250, 20 de fevereiro de 1916.
- ⁵⁵ Ver link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nieuport_23_C.1.jpg
- ⁵⁶ O projecto pintado em cera sobre tela, hoje na coleção do Centre Pompidou, em Paris, media 3,26 x 1,30 metros, sendo que o mural teria cerca 15 metros de largura.
- ⁵⁷ Dias, *ibid.*: 112.
- ⁵⁸ Ferreira, *ibid.*: 45.
- ⁵⁹ Vladimir Baranoff-Rossiné, que criara um piano cujas teclas permitiam a projecção de luzes. Cf. Öhrner, 2015: 94.
- ⁶⁰ DIAS, *ibid.*: 114.
- ⁶¹ França, 2009: 66.
- ⁶² Fior, 2005: 82. [Tradução da autora].
- ⁶³ Segundo Fior, Amadeu começara a incorporar letras ou palavras na sua pintura «desde que começara a assinar o seu trabalho com stencil. Mas quando começou a preparar a sua exposição *Abstraccionismo*, ele adicionou palavras ou fragmentos de palavras para dar-lhes um enquadramento futurista. [...] Na pequena brochura de 1916, *12 Reproductions*, as pinturas que mais tarde terão inscrições surgem sem as mesmas, e sem a assinatura em stencil». *Ibid.*: 95. [Tradução da autora].
- ⁶⁴ As jovens eram, respectivamente, Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, Maria José Burnay Soares Cardoso, Maria Madalena Morais da Silva Amado e Maria da Conceição de Mello Breyner. Sobre este tema ver Ferreira, 2014.
- ⁶⁵ Numa carta datada de 6 de julho de 1916, que ele escreve a Sonia, fala sobre este desentendimento. Cf. Ferreira, 1972: 189-190.
- ⁶⁶ França, 2009: 49.
- ⁶⁷ Fior, *op. cit.*: 87. [Tradução da autora].
- ⁶⁸ Com a data de 12 de dezembro de 1916.
- ⁶⁹ Colecção FCG-CAM, Inv. 69P38, Lisboa.
- ⁷⁰ Colecção FCG-CAM, Inv. 83P37, Lisboa.
- ⁷¹ Poema em que Cendrars descreve uma viagem de comboio que faz através da Rússia, em 1905, acompanhado de uma prostituta francesa.
- ⁷² Cf. Ferreira, 1990: 149-150.
- ⁷³ «Poème-tableau» no original, que seguia o entendimento da arte como ideia global, em que a pintura e a poesia poderiam coexistir num mesmo objecto. *Ibidem*.
- ⁷⁴ Ferreira, 1972: 175. [Tradução da autora].
- ⁷⁵ *Ibid.*: 85. [Tradução da autora].
- ⁷⁶ *Ibid.*: 93. [Tradução da autora].
- ⁷⁷ Assim descrito na carta, tratando-se

possivelmente do poema *Rondel do Alentejo* escrito em 1913 e publicado em 1922, no n.º 2 da revista *Contemporânea*.

⁷⁸ *Ibid.*: 105-107. [Tradução da autora].

⁷⁹ *Ibid.*: 108.

⁸⁰ *Ibid.* [Tradução da autora].

⁸¹ Na sua autobiografia ela refere que em Vila do Conde trabalhou longamente na sua pintura *Chanteurs Flamenco (dit Grand Flamenco)*, de 1915, pois queria obter uma pintura «tão bela como um Veronese». Cf. Delaunay, *op. cit.*: 76.

⁸² Ferreira, 1972: 175.

⁸³ *Ibid.*: 176.

⁸⁴ Surge novamente assim em *K4 o quadrado azul*, publicado entre fevereiro e março do ano seguinte

⁸⁵ Publicado a 6 de abril de 1916. Revista monárquica semanal ilustrada, dirigida por Homem Christo Filho, que dura até 16 de junho de 1916.

⁸⁶ Assim descrito na legenda da foto. A página da *A Ideia Nacional* vem reproduzida em Ferreira, 1972.

⁸⁷ Tal como irá clarificar mais tarde, numa entrevista que é publicada no jornal *O Dia*, de 4 de dezembro de 1916, dia da inauguração da sua exposição na Liga Naval, em Lisboa.

⁸⁸ Capa de 20 de abril de 1916.

⁸⁹ Na mesma publicação são publicados *A Engomadeira*, *Mima-Fataxa*, o texto integral da Conferência Futurista e o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa*.

⁹⁰ Ferreira e Santos, 2016.

⁹¹ Fior, *op. cit.*: 85. [Tradução da autora].

⁹² Em *Le Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, publicado na revista *Cosmopolis*.

⁹³ Fior, *ibid.*

⁹⁴ Harbec, 2021: 35.

⁹⁵ Em carta enviada a 26 de junho de 1916, Eduardo Viana diz a Sonia Delaunay, que José Pacheko acaba de adquirir ao

Salão Bobone o espaço para a Galeria de Artes, em Lisboa, com oito artistas fundadores societários, «para exposições, conferências, etc.». Cf. Ferreira, 1972: 162.

⁹⁶ A lembrar o Suprematismo do pintor russo (que tal como Sonia, nascera na Ucrânia) Kazimir Malevich (1879-1935) e na pintura *O Quadrado Negro*, de 1915.

⁹⁷ França, 2009: 95.

⁹⁸ *Ibid.*: 94

⁹⁹ Como já referido, foi depois colado entre as páginas finais de *K4 o Quadrado Azul*.

¹⁰⁰ Em *Chanteurs Flamencos* Sonia introduz a cor preta. Cf. Madsen, *op. cit.*: 145.

¹⁰¹ Num postal enviado a Amadeo, a 31 de dezembro de 1915, Robert indica que Sonia envia um «pequeno colar simultâneo» a Lucie, mulher de Amadeo. Cf. Ferreira, *ibid.*: 81.

¹⁰² Inaugurada a 23 de março de 1916.

¹⁰³ Sem conhecimento do autor. Blaise Cendrars insistirá com Sonia durante um ano o envio do poema. Cf. Cortiana, Rino. «"Sur la robe elle a un corps". Poème-manifeste de Blaise Cendrars?» In: *À la rencontre: Affinités et coups de foudre*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. Acedido em: <http://books.openedition.org/pupo/2529>.

¹⁰⁴ Örner, *op. cit.*: 93

¹⁰⁵ Ferreira, 1972: 121.

¹⁰⁶ Chega a enviar cinco obras em maio. *Ibid.*: 133.

¹⁰⁷ Ele escreve a Robert no dia 14 de abril a dizer que está no Porto há uma semana, e no dia 20 diz que voltou a Manhufe. *Ibid.*: 123.

¹⁰⁸ A última referência que Amadeo faz sobre a hipótese de expôr em Estocolmo e Christiania é numa carta não datada enviada a Robert, em abril, certamente enviada antes da detenção de Sonia. *Ibid.*: 121.

¹⁰⁹ *Ibid.*: 136.

¹¹⁰ A Biblioteca Nacional Digital disponibiliza um exemplar digitalizado em <https://purl.pt/34667>

¹¹¹ Em que apresenta 80 pinturas a óleo, quatro a cera, dezanove aguarelas e dez desenhos.

¹¹² Como é o caso da *Comoedia Illustré*, que trazia como encarte os programas dos espectáculos de cada temporada apresentada pela companhia na capital francesa.

¹¹³ O que, segundo José Sasportes, «não quer dizer que estes bailados tivessem sido realmente apresentados. Uns não o chegaram a ser, outros foram-no depois, como veremos. Assinale-se que estes artistas tomam por bailado o texto que encerrava a ideia da acção coreográfica». Cf. Sasportes, 1970: 272

¹¹⁴ Ferreira, 1972: 93.

¹¹⁵ «Uma festa elegante» in *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, 3 de abril de 1916.

¹¹⁶ Trata-se de Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (1889-1965), patrocinadora dos bailados.

¹¹⁷ Sousa, 2019: 55.

¹¹⁸ *Ibid.*: 70-71.

¹¹⁹ Que, mantendo-se focado no seu programa futurista, não tem qualquer contacto registado com o casal Delaunay ou com os Ballets Russes.

¹²⁰ Santos, 1993: 9.

¹²¹ As figuras dos Empresários fora inspirada a partir dos figurinos-construções que Fortunato Depero criara para *Chant du Rossignol* de Stravinski, projecto de Diaghilev que fracassara. Picasso retomou a ideia, e o próprio Depero realizou as construções, de acordo com o desenho do pintor espanhol.

¹²² Do programa dos Ballets Russes, *Parade*, de 18 de maio de 1917. Cf. Harbec, *op. cit.*: 451.

¹²³ Segundo descreve a bailarina Lydia Sokolova nas suas memórias. Cf. SASPORTES, *op. cit.*: 262.

¹²⁴ Segundo Massine, na sua autobiografia, eles estavam acompanhados por um português, que ele descreve como «elegant balletomane», que seria «provavelmente Almada». Cf. Castro, 2014: 55, 193.

¹²⁵ Dirigida por Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner, que encomendara a Almada a *Lenda d'Inez*.

¹²⁶ Manuel de Sousa Pinto, «Impressões dos Ballets Russes» in Revista *Atlântida*, n.º 28, abril 1918.

¹²⁷ F. Rodrigues Alves, in *Lucta* apud Sasportes, *op. cit.*: 265.

¹²⁸ Mês inicialmente previsto para os espectáculos dos Ballets Russes em Lisboa. Castro, *ibid.*: 55.

¹²⁹ Ver nota 11.

¹³⁰ Sasportes, *op. cit.*: 272.

¹³¹ «O José passava os dias com eles. Assistia aos ensaios, pedia-lhe opiniões e ele dava». Cf. Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, Arcadia, Lisboa, 1982, 49-50.

¹³² Logo após a saída definitiva dos Ballets Russes de Portugal, a 28 de março.

¹³³ Castro, *op. cit.*: 65.

¹³⁴ Que apresentam influências simbolistas da Secessão vienense, aplicadas ao tema medieval do argumento inspirado num poema de Martinho Nobre de Melo.

¹³⁵ Santos, 1993: 24, 29.

¹³⁶ Conforme se observa numa foto publicada na *Ilustração Portuguesa*, de 13 maio de 1918. Cf. Sousa, 2019: 90.

¹³⁷ O nome inicial do bailado era *A Rainha Encantada*, conforme vem identificado nos figurinos da «A Rainha», da «Escrava» e do «Pajem da Rainha». Cf. Ferreira, 2014: 441-442.

¹³⁸ Até aí, inédito em Almada. *Ibid.*

¹³⁹ Em entrevista para *O Dia*, de 26 março de 1918, Almada Negreiros refere que Ruy Coelho lhe apresentou a composição em abril de 1917. Sousa, *ibid.*: 152.

¹⁴⁰ *Ibid.*: 70.

¹⁴¹ Maqueta do cenário de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, madeira prensada, lápis de cor, 57x77 cm, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, inv. MNT 204396.

¹⁴² *Diabo*, guache sobre cartão, 51x36cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, inv. DP3338.

¹⁴³ Ver nota 133.

¹⁴⁴ A anteceder a peça *Michette et sa mère*.

¹⁴⁵ Sousa, *op. cit.*: 114.

¹⁴⁶ O argumento de *O Jardim da Pierrette*, em edição litografada de Almada Negreiros, de 1918, inclui desenhos dos figurinos. Há um exemplar no Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, n.º inv. MNT 61589.

¹⁴⁷ Cf. Santos, 1993: 30-33; Santos, 2019: 338.

¹⁴⁸ No caso do Arlequim parece também haver uma ligação para a *robe simultanée* de Sonia Delaunay: ao contrário do figurino de duas peças usado por Fokine, o de Almada aparenta ser de uma só peça, com o padrão da parte inferior do traje a estabelecer uma continuidade com a parte superior, na sua relação formal e cromática, à semelhança da «robe simultanée» de Sonia Delaunay.

¹⁴⁹ Que por sua vez iria inspirar *A Invenção do Dia Claro*. Sobre este tema, ver: Ferreira, 2014: 438-448.

¹⁵⁰ Sonia tinha visto a produção de 1909, com cenário e figurinos de Bakst.

¹⁵¹ Madsen, *op. cit.*: 169.

¹⁵² BELLOW, *op. cit.*: 146.

¹⁵³ A imagem pode ser vista em <https://www.wikiart.org/en/sonia-delaunay/costume-design-for-cleopatra-1918>.

¹⁵⁴ Ver nota 82.

Bibliografia

Bière, Delphine (1995). Les correspondants portugais de Robert Delaunay 1915-1917. In Monnier, G., & Vovelle, J. (Eds.), *Un art sans frontières: L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*. Éditions de la Sorbonne. doi :10.4000/books.porsorbonne.441

Branland, Marine (Ed.) (2016). *1914: Guerre et avant-gardes. War and the Avant-Gardes*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. doi :10.4000/books.pupo.15590

Castro, Maria João [coord.] (2014). *Lisboa e os Ballets Russes*. FCSH - Universidade Nova de Lisboa

Damase, Jacques (1982). [Introdução] *Sonia e Robert Delaunay*. [catálogo]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.p.

Delaunay, Sonia (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: Robert Laffont

Dias, Fernando Rosa (2011). *Ecoss expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1914-1940)*. Lisboa: Campo da Comunicação

Dias, Fernando Rosa (2022). Influência de Sónia Delaunay na obra de Amadeo de Sousa-Cardoso. In *Actas Colóquio Internacional: Francesas em Portugal: itinerários múltiplos*. Isabel C. Lousada, Jorge Pereira de Sampaio [coord.]: 107-126

Ferreira, António Quadros (1990). *Les relations artistiques entre le Portugal et la France (1910-1930) - Analyse et réception de la modernité chez Almada*. Thèse de Doctorat - Centre du XXe siècle - Université de Nice Sophia Antipolis

Ferreira, Paulo (1972) *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, Presses Universitaires de France

Ferreira, Sara Afonso (2014). Almada, os Bailados Russos e o "Club das Cinco

Cores". In *Revista de História da Arte, Série W*, n.º 2, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, Lisboa, pp. 438-448.

Ferreira, Sara Afonso e Santos, Mariana Pinto dos (2016). Almada Negreiros e Sonia Delaunay. In *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian: 135-157

Fior, Robin (2005). *Sebastião Rodrigues and the development of modern graphic in Portugal*. Thesis submitted for the degree of Ph.D. Department of Typography and Graphic Communication - University of Reading

França, José-Augusto (1974). *Almada. O português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Cor

França, José-Augusto (2009). *A arte em Portugal no século XX*. [4ª ed.] Lisboa: Livros Horizonte

Harbec, Jacinthe (2021). *Ballets russes et Ballets suédois. La Musique à la croisée des arts 1917-1924*. Paris: VRIN

Madsen, Axel (1989). *Sonia Delaunay: artist of the lost generation*. New York: Open Road Media

Örner, Annikka (2016). Delaunay e Estocolmo. In *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian: 226-240

Pernes, Fernando (1972). Os Delaunay e a pintura portuguesa. In *Sonia e Robert Delaunay em Portugal, e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Sousa Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 9-14

Santos, Vítor Pavão dos (1993). *O Escaparate de todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro / Instituto Português de Museus

Sasportes, José (1970). *A História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Sousa, Maria Leonor C. B. Vasconcelos e (2019). *A Grande Guerra e o espectáculo*.

O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918). Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Catálogos

Sonia e Robert Delaunay em Portugal, e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Sousa Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972

Sonia e Robert Delaunay, catálogo da exposição em Portugal. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Fotobiografia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle. Lisboa, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2016

José de Almada Negreiros. Uma maneira de ser moderno. Lisboa: Museu Calouste/Sistema Solar - Documenta, 2017