

EDWARD AYRES DE ABREU
CESEM-FCSH/NOVA
Bolseiro FCT

DO IMAGINÁRIO ICONOGRÁFICO EM TORNO DE RUY COELHO E DE SUA MÚSICA, OU QUANDO IMAGEM REVELA SOM NA CONSTRUÇÃO DO MODERNISMO PORTUGUÊS DA DÉCADA DE 1910

Resumo: Recentes descobertas documentais abriram portas a um melhor entendimento das iniciativas modernistas da chamada “geração de *Orpheu*”. Feitos históricos como as estreias da *Symphonia Camoneana* em 1913 ou do *Bailado do encantamento* e d’*A princesa dos sapatos de ferro* em 1918, por diversas razões ignorados ou menosprezados pela historiografia, são agora alvo de crescente interesse por parte do meio académico. Neste contexto, propõe-se uma reflexão sobre o imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho (1889-1986) e da música que apresentou nestes anos fervilhantes, nomeadamente através da observação e análise de três tipos distintos de imagem: retratos do compositor, iconografia musical directamente associada à sua obra musical —fontes publicadas na imprensa musical ou humorística— e iconografia para-musical (ilustrando o aparato visual das produções baléticas acima referidas). Esta iconografia reforça ou contraria a música a que se refere? O que nos revela acerca da sua efectiva modernidade? Que *som* a *imagem* revela, e o que nos diz acerca dos processos de construção, recepção e transformação de ideários modernistas?

Palavras-chave: modernismo, futurismo, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Ballets Russes

Recepción: septiembre de 2016. Aceptación: octubre de 2016.

ON THE ICONOGRAPHIC IMAGERY SURROUNDING RUY COELHO AND HIS MUSIC, OR HOW IMAGE REVEALS SOUND DURING THE DAWN OF PORTUGUESE MODERNISM IN THE 1910S

Abstract: Recent discoveries have opened the door to a better understanding of the artists of the “*Geração d’Orpheu*” (Orpheus’ Generation) and their modernist initiatives. There has been growing interest in historical events such as the premieres of *Symphonia Camoneana* in 1913 and the ballets *Bailado do encantamento* and *A princesa dos sapatos de ferro* in 1918, ignored or underrated by historiography for various reasons until recently. In this context, I propose an examination of the iconographic imagery around the Portuguese composer Ruy Coelho (1889-1986) and the music he presented in the bustling years of the 1910s, through the analysis of three different types of image: the portraits of the composer, the musical iconography directly linked to his musical work—specifically those images which were published in the musical or humorous press—and iconography somehow linked to his music, namely the visual apparatus of his ballets. Does this iconography reinforce or contradict the music it refers to? What can it reveal concerning the music’s modernity? What sound does image reveal, and what can we learn from iconography regarding the construction, reception and remaking processes of modernist ideals?

Keywords: Ruy Coelho, modernism, futurism, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Ballets Russes

Introdução

Vida e obra do compositor português Ruy Coelho, nascido em 1889 e falecido em 1986, têm sido gradual e recentemente redescobertas depois de décadas de obscuridade, em grande parte graças à doação do seu espólio à Biblioteca Nacional de Portugal em 2011. Todavia, apesar de uma recente dissertação de mestrado (Ayres de Abreu, 2014b) que procura esclarecer a proximidade do compositor com outros artistas da chamada “geração de *Orpheu*” —designação referente à célebre revista que, em 1915, mais expressivamente expôs ao público os imaginários e ideários modernistas dos seus jovens idealizadores—, há ainda diversas questões por esmiuçar e várias hipóteses interpretativas por consolidar. Dentre elas, importa continuar a explorar o real comprometimento e impacto do compositor e dos artistas seus pares no quadro das aventuras mais ou menos vanguardistas daquela época e respectivas redes de sociabilidade. Supondo-se que a iconografia musical e para-musical poderão ser testemunhos eloquentes da época em que circularam, ajudando-nos assim a situar e a pesar, de forma mais contundente, o lugar e o poder comunicativo dos diversos actores estudados e de sua obra artística, coloca-se, então, um primeiro desafio: com que significância

visual se inaugura e se sustém, neste contexto, a carreira de Ruy Coelho, naqueles que poderão ser considerados os eventos mais mediáticos dos seus primeiros anos — a *Symphonia Camoneana*, estreada em 1913, o *Bailado do encantamento* e *A princeza dos sapatos de ferro*, estreados em 1918? Este artigo procura responder a este desafio perscrutando as fontes iconográficas respeitantes a estas obras que à época circularam publicamente em materiais impressos e que chegaram até aos nossos dias. Desenhos preparatórios dos cenários e figurinos dos referidos bailados, alguns dos quais recentemente descobertos, poderão também, no diálogo que encerram com os registos fotográficos sobreviventes e com a música a que se referem, nutrir a reflexão em torno das problemáticas enunciadas ao longo do texto e, sobretudo, subsidiar o actual estado da arte acerca dos processos de construção, recepção e transformação de ideários modernistas na década de 10 do século XX português.

Começar: a imagem pública de um *enfant terrible*

O primeiro registo iconográfico encontrado a respeito do novel compositor, uma sua fotografia, data de 1910 (Imagem 1). Publicado na revista *Ilustração Portuguesa*, o registo acompanha um texto assaz elogioso acerca de um concerto ocorrido a 30 de Abril desse ano em Berlim, onde se encontrava a estudar desde 1909, dando-se conta da interpretação da sua primeira sonata para piano e violino, obra “trabalhada com apuro dentro dos moldes modernísimos da arte”, e sublinhando-se a sua “consagração, definitiva[,] que se manifestou pelo aplauso mais vibrante e entusiástico de uma assembléa que o victoriou” (Sem autor, 1910, p. 94). O enquadramento romântico da revista propriamente dita pouco nos diz acerca do compositor ou da sua música, mas não deixa de se destacar a dimensão do seu farto cabelo, que parece enfatizar a verticalidade da sua figura, de braços cruzados, olhar algo inquisidor, prolongando-se por sobre um quase círculo que, pelo lado esquerdo, chega a envolver-lhe os ombros. É como se o compositor não coubesse nesse círculo, e como se a mancha escura do seu cabelo agisse em contraponto no seu delimita superior de meia-lua.

Seria esta uma inócua moda passageira? Se observarmos a literatura sobre aparência masculina destes anos parece ser clara a pouca importância dada à discussão sobre cortes de cabelo, sobretudo quando comparada com o por vezes beligerante confronto de opiniões, por meio de argumentos religiosos ou científicos, acerca de pêlos faciais — confronto de tal forma apaixonado que o comediante William Inglis chega a propor ironicamente, em 1907, a taxaço de bigodes (Corson, 1965, pp. 568-570). O movimento higienista parecia contudo levar a dianteira e, neste sentido, tanto os jovens como os adultos mais atentos aos debates científicos privilegiavam não apenas uma face depilada como um cabelo “bem aparado”, contra a imundície e as doenças

a que começam a ficar associados os cabelos longos, os românticos bigodes e as barbas venerandas — barbas que, todavia, ainda se usavam comumente em França (Corson, 1965, p. 567). Como lembra Corson (1965) a propósito de moda capilar, no seu *Fashions in Hair*, “[w]hether this is done to curry favour with royalty, to express one’s own individuality, or to outdo one’s friends, it becomes a sort of status symbol” (p. 19).¹



Imagens 1-5. Retratos fotográficos de autoria desconhecida. À esquerda, em cima: (1) Publicado na *Ilustração Portuguesa* (Sem autor, 1910, p. 93); (2) Colecção particular, [Berlim, 1910?]. À esquerda, em baixo: (3) Colecção particular, [Berlim, 1910?];² (4) Publicado na *Ilustração Portuguesa* (Sem autor, 1911b, p. 664).³ À direita: (5) Publicado no *Echo Musical* (Sem autor, 1911a, p. 1).⁴

Observando agora como se mantém assim proeminente o cabelo invulgar de Ruy Coelho durante a sua estada em Berlim (Imagens 2 e 3)

- 1 “seja para seduzir por via de uma aparência aristocrática, para expressar a sua própria individualidade ou para parecer melhor do que os seus próprios amigos, [o corte de cabelo] torna-se como que um símbolo de estatuto”
- 2 Vários recortes de imprensa, constantes do Espólio Ruy Coelho, atestam a circulação deste retrato: *Novidades* (1913), *Occidente* (1913), *Diário de Notícias* (1913 e 1917).
- 3 Este retrato foi republicado na *Ilustração Portuguesa* (Sem autor, 1913a, p. 608).
- 4 Este retrato foi republicado no *Eco Musical* (Sadé, 1913, p. 1), e em pelo menos outro recorte localizado no Espólio Ruy Coelho, datado de 07/12/1913.

ratifica-se a suspeita de que este caso se trata sobretudo de um “expressar a sua própria individualidade”, mas é com as fotografias que se publicam em Lisboa em 1911 (Imagens 4 e 5) que a aparência do compositor atinge proporções definitivamente *dramáticas* — isto é, claramente encenadas. Aqui, um exacerbado cabelo no seu mais alto grau de imposição alia-se a um olhar particularmente perscrutante e, no último exemplo, a uma pose de teatralizante profundidade meditativa. Significativamente, estes retratos publicam-se no ano em que o compositor regressa à capital portuguesa para uma breve estadia de apenas seis semanas cujo feito mais mediático acaba por ser o ataque perpetrado na imprensa contra Luiz de Freitas Branco, seu ex-condiscípulo, nas suas palavras um “tolo mascarado de compositor” conforme se fez publicar no *Echo Musical* (Cordeiro e Freitas, 1911, p. 2). Retoma para isso uma crítica antes lançada por Dom Modesto, pseudónimo de Adriano Merêa, acusando-o de plágio, e procura provar as acusações em acto público. A diatribe, agreste nos termos, é um rastilho que fará correr muita tinta entre duas falanges.

Mais significativamente ainda, é em 1910⁵ que Ruy Coelho trava conhecimento, em Paris, com Santa-Rita Pintor, o mais irreverente dos modernistas portugueses da sua geração, e um dos mais propensos ao escândalo, com quem parece partilhar, desde logo, o gosto por cortes de cabelo invulgares (Imagem 7), e veremos adiante como esta semelhança não deverá ser inocente.

A intimidade entre imaginários modernistas e soluções capilares estende-se aliás a outros membros da “geração de *Orpheu*”: José de Almada Negreiros (1913) diz, humoristicamente, ter descoberto o seu “indiscutível” talento de desenhador no dia em que fez ao seu barbeiro “proibição de córtes á escovinha no meu cabelo” (p. 14). Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor e Almada terão também firmado um pacto diante da tábua quinhentista *Ecce Homo*, do Museu Nacional de Arte Antiga, que passou por cortar os seus cabelos e sobrancelhas à navalha de barba, assim passeando pela capital o “remotíssimo grito do silêncio” (Almada Negreiros, 1959, s. p.). Como lembrou Pinto de Almeida (1994), Santa-Rita “sabia, ou intuía, a força das imagens num mundo que brevemente haveria de ser dominado por elas”. Não por acaso, “o trânsito que vai [do seu quadro *Cabeça*] ao retrato

5 Segundo testemunho de Ruy Coelho (2016 [1922], p. 67), ter-se-ão conhecido em 1911 aquando de uma “conferência de Magalhães Lima”. No manuscrito autógrafa percebe-se que a data tinha sido corrigida: a memória do autor não lho permitia já precisar o ano. Uma verificação do percurso cronológico de Magalhães Lima durante estes anos (Sem autor, 1978, pp. 9-10) faz-nos chegar à conclusão, contudo, que o encontro se deu a 8 de Outubro de 1910, dia em que o célebre político republicano profere a conferência parisiense, aliás publicada pouco depois (Magalhães Lima, 1913).

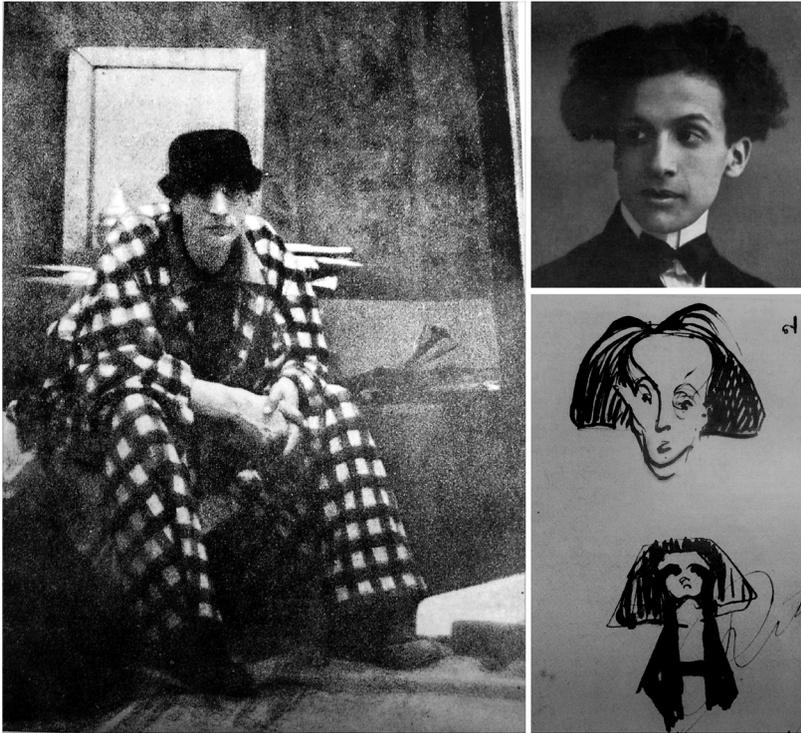
(Imagem 6) que fez publicar em Portugal Futurista — também esta, *revista-auto-retrato* —, com aquele *fato-tabuleiro de xadrês*, percorre a dimensão narcísica que cobriu a construção (inteligentemente orquestrada) do *mito-de-si-mesmo*” (p. 336).⁶ A construção deste “mito de si próprio” releva-se também dos auto-retratos que rabisca em Paris (Imagem 8), “exercícios de café onde o artista parece perseguir um aspecto que o afirme singularmente, inspirando-se tanto em modelos egípcios como numa indumentária que, em sua opinião, pudesse corresponder ao modo como um artista se deve apresentar em sociedade” (Matos Chaves, 1989, p. 84). Este pendor não é um fenómeno isolado: de acordo com Marinetti, “fashion was one of the fundamental elements of the ‘new religion-morality of speed’; [...] fashion could be considered another ‘space of the divine’, in which ‘we create the passion for what is new and hatred for what has already been seen’” (Celant, 1992, p. 454),⁷ e a indumentária de alguns futuristas procurou expressamente a violência das cores, o dinamismo, o impacto visual das figuras. Como Giacomo Balla escreveu num manifesto acerca do traje masculino, em 1914, “Futurist clothes will therefore be *aggressive*, able to increase courage... *dynamic* because of the dynamic patterns and colours of the fabrics which inspire a love of danger... *illuminating*, in order to spread light around when it rains, and correct the twilight greyness in the streets and in our nervous systems” (Celant, 1992, p. 454).⁸

Entre os artistas europeus que comungavam do espírito futurista, esta construção não pode evidentemente dissociar-se da rápida descoberta do *escândalo* e do *insulto* como dispositivos passíveis de utilização enquanto auto-promoção e enquanto meio para disseminar as suas ideias (Fauchereau, 1992, p. 565). Somos levados a deduzir, portanto, da parte de Ruy Coelho, *enfant terrible* na música portuguesa dos anos dez do século XX, uma evidente admiração e sintonia de personalidade para com Santa-Rita Pintor, também ele atento ao espírito de vanguarda europeia destes anos, ainda que, à parte o carácter polemista, a ousadia do compositor pareça restringir-se à dimensão do seu cabelo, sem passar pela indumentária.

6 Itálicos fiéis à fonte, aqui e em diante.

7 “a moda foi um dos elementos fundamentais da ‘nova moral-religião da velocidade’ [...], podendo ser considerada um outro ‘espaço do divino’ em que ‘desenvolvemos paixão pelo que é novo e ódio pelo que já foi visto’”

8 “As roupas futuristas deverão assim ser *agressivas*, aptas a incrementar coragem... *dinâmicas* por conta dos padrões dinâmicos e das cores das fábricas que inspiram amor ao perigo... *iluminadoras*, por forma a iluminar o entorno quando chove e a corrigir o cinzento do crepúsculo nas ruas e nos nossos sistemas nervosos.”



Imagens 6-8. À esquerda: (6) retrato fotográfico de Santa-Rita Pintor, em *Portugal Futurista*, sobre uma legenda que o declarava “o grande iniciador do movimento futurista em Portugal” (Sem autor, 1917, p. 5). À direita, acima: (7) Santa-Rita em 1910. Retrato publicado em *Tiro e Sport* (Santos Vieira, 1910, s. p.). Abaixo: (8) auto-retratos realizados no seu segundo ano parisiense (Matos Chaves, 1989, pp. 84-85).

De resto, a admiração é ratificada pela recente descoberta do manuscrito autógrafa d’*O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal*, uma conferência que Ruy Coelho apresentou no Rio de Janeiro em 1922, em que descreve e apresenta ao público brasileiro alguns dos mais importantes artistas da sua geração. É precisamente sobre Santa-Rita, entretanto falecido em 1918, que Ruy Coelho se detém com maior detalhe, evocando *blagues*, episódios caricatos, e elegendo-o como o “iniciador da sensibilidade da arte moderna em Portugal”, como um criador, “pela palavra”, de “imagens novas no espírito de todos aqueles rapazes que sempre, desde Paris, lhe ouviram as bizarras preleções” (Coelho, 2016 [1922], p. 68). A forma minuciosa e entusiasmada como descreve o seu primeiro contacto com o pintor não nos deixa margem para dúvidas quanto à importância atribuída ao seu trajar, à sua imagem física — donde, nomeadamente, capilar— e psicológica:

[...] entre figuras diversas [...], uma estava na assistência que me chamou a atenção, pela sua rara linha esguia e correctíssima de artista italiano da Renascença, de fina cabeça recortada numa comprida cabeleira de pagem, e toda vestida num fato negro em que o laço também negro da gravata, no branco de polimento da camisa, dava austeridade premeditada. [...] O rosto magro, seco, vendo a figura marchar, e vendo-lhe os pequeninos olhos interrogativos de jesuíta, o tronco estreito em cima, alargando-se sempre até ao fim do jaquetão, larguíssimo, e então as calças ainda alargando-se mais, ficando mais largas sobre o sapato negro de verniz do que as de “boca de sino”, me diziam que aquele rapaz não poderia ser um italiano como a princípio julgara. Aquilo tudo só poderia ser um português, e de Lisboa. As calças, cortadas em um alfaiate de Paris, lá tinham o jeito fadista do Marialva da Mouraria. Os olhos eram mesmo de jesuíta do Largo de S. Domingos. Vivos como uma fogueira assando cristãos-novos.” (Coelho, 2016 [1922], p. 67).

1913: A recepção iconográfica da sua música

Ruy Coelho volta para Berlim depois da referida curta visita à capital portuguesa, de onde regressará apenas em 1913, trazendo consigo a ambição de estrear uma assaz megalómana *Symphonia Camoneana*, partitura de carácter programático inspirada em Luiz de Camões e escrita com o apoio literário do influente político republicano Theophilo Braga, que acreditava ver, no jovem compositor, a promessa de solução para o que “considerava ser ainda um lugar vacante — o do Compositor — no panteão lusíada” (Ayes de Abreu, 2014b, p. 28), panteão em que se haviam já consagrado artistas de outras áreas mas em que a música não teria encontrado um “génio” equivalente. Ademais, a partitura acusava influências musicais tão distintas quanto a oitava sinfonia de Gustav Mahler ou as experiências pantonais de Arnold Schönberg — com quem Ruy Coelho chega a ter algumas aulas.

A chegada do jovem e irreverente compositor e os preparativos para a apresentação da obra são amplamente anunciados na imprensa periódica; a expectativa, compreensível pelo aparato gigantesco com que a sinfonia se anunciava — terá reunido, entre coro e orquestra, cerca de cinco centenas de músicos, feito inédito em Portugal —, estendeu-se naturalmente ao círculo de amigos do compositor. Havendo consciência de que é mister construir-se a imagem pública do *ser-se modernista*, é natural que os correlegionários tenham procurado apetrechar este imaginário promovendo-se a eles próprios. Não é pois de estranhar que, no II Salão dos Humoristas (Sem autor, 1913b), em Junho

de 1913 —o mês da grande estreia—, Almada Negreiros —ele próprio neste evento caricaturado por Sanches de Castro— expunha caricaturas suas de Ruy Coelho, identificado como compositor da *Symphonia Camoneana*, António Joyce, maestro dos coros da sinfonia, e Guilherme Fontainha, pianista brasileiro que estudava também em Berlim e um dos dedicatários da partitura. Poucos meses antes, Fernando Pessoa, de quem também se expunham, no mesmo Salão, caricaturas de Almada Negreiros e de Norberto Correia, registava no seu diário o seu entusiasmo por ouvir o compositor falar da sua obra “agora patriótica” (Pessoa, 2008 [1913], s. p.).

Curiosamente, e a um nível mais prático, é interessante lembrar que estes “recém inaugurados eventos expositivos, consagrados ao elogio do modernismo sob o signo do humor, revelam-se uma espécie de desígnio comum a uma série de artistas, cujas práticas passam pela criação publicitária nos seus mais diversos géneros” (Leal Rodrigues, 2005, pp. 273-274). Se os anos 10 do século XX se revelam uma época de acelerada renovação ideológica em torno da publicidade de produtos comerciais e do humor, cabe seguramente aos modernistas a mais inventiva sensibilidade interpretativa e a mais sagaz capacidade motora destes processos de transformação: afinal, quanto de Almada é poesia, quanto é propaganda, quanto é *performance*?⁹ A publicidade parece pois ser “mais uma metáfora da ressurreição modernista, assumida como utópica anestesia do provincianismo urbano” em que a cidade é o “seu palco por excelência” (Leal Rodrigues, 2005, p. 278), cidade mobilizadora e mobilizada, em função de uma partitura insólita, qual se fora *happening* ou, permita-se anacronismo ainda maior, *flash mob*, frustrados afinal por um ataque bombista no dia da estreia, que tinha sido integrada pela Câmara Municipal de Lisboa nas festividades oficiais do “Dia da Raça”, 10 de Junho.

E é em jeito de propaganda que *O seculo comico* publica uma caricatura de Ruy Coelho cinco dias antes da estreia (Imagem 9). De autoria desconhecida —não cremos que se trate da caricatura que Almada expôs no Salão, muito embora também não se tenha localizado esta obra—, a imagem aposta naquilo que é mais óbvio e que mais tem sido aqui destacado: o olhar dramático e a farta cabeleira, vertical e verticalizante, que ultrapassa os limites da caixa e que se afigura maior do que o seu próprio rosto e mais larga do que o seu próprio torso, maior até e mais presente do que a partitura — que, pela posição com que é segura e pelo olhar com que (não) é observada, parece apêndice secundário ou até motivo de desdém por parte do seu próprio compositor. É, de resto, uma partitura pouco legível, ainda que clara na disposição da sua estrutura e das suas inscrições, o que parece confirmar a pouca importância com que o ilustrador pretendia dotá-la. Um soneto, assinado por Belmiro, publicado logo

9 Leia-se, a propósito, Cabral Martins (2014).

abaixo da imagem, dá conta de um Camões muito agradecido pela composição da *Symphonia Camoneana* — obra que, depois de ele “ter sofrido tantos danos”, lhe permite bendizer agora “o ter-nos feito uma epopeia”. Ao fim, o humorista lembra que o poeta-mor, “[por] nos haver cantado, dança agora!” (Belmiro, 1913), e este espírito dançante, jovial e tão embevecido, ilustrando um nome então consagrado como a mais importante figura da literatura nacional ante um compositor debutante, carrancudo e sobranceiro, não deixa de provocar mordaz contraste.



Imagem 9. Ruy Coelho segundo o lápis d’*O seculo comico* (Sem autor, 1913c).

O caricaturista parece destarte ressaltar o assumido messianismo hiperbólico com que o caricaturado se fazia manifestar — caricaturado que, na portentosa edição da partitura, impressa em Lípsia, grava em epígrafe peculiar aviso: “Ninguém de vós ouse reprovar os hymnos compostos em louvor da Patria” (Coelho, 1913, p. 9). Vários críticos reprovaram, contudo, a sua obra: para uns, era “de tal forma confusa e *original* que leva a palma a tudo que até hoje se tem escrito no genero *ultra-moderno*” (L. C., 1913, p. 138); outros descreviam-na como “poço de dissonâncias” (Modesto, 1913). Aos críticos Ruy Coelho acusava ignorância:

“nunca ouviram os ‘Primitivos’[,] a ‘Falange Russa’[,] a potente geração symphonica de Beethowenn — Bruckner — Mahler, os modernos coloristas francezes, os Impressionistas, desconhecem o esforço audaz de Schönberg e Satie [...] [;] não veem a relação entre um verso de Camões, ‘Eu canto o peito ilustre luzitano’ e as tendências symphonicas iniciadas por Beethowenn na ‘Heroica’[,] passando pelos ‘Niebelungen’ de Wagner, pela ‘Vida de um Heroe’ de Strauss, pela VIII de Mahler, até á formação das teorias cheias de ‘Raça’ de Marinet[t]i, o chefe do Futurismo, o que fatalmente, levando Portugal a integrar-se neste movimento, trará á Musica a criação duma obra monumental resultante das profundas características da ‘Raça Portuguesa’. Não veem que depois da Tetralogia da Terra, de Wagner, Portugal fatalmente creará a Tetralogia do Mar!” (Coelho, 1915, pp. 32-33).

Ironicamente, não só a música mas também o contorno político da estreia da *Symphonia Camoneana* serão alvos da acutilante perspicácia d’*O Matias*, periódico humorístico, no mês seguinte à estreia. Numa ilustração de grande destaque, ocupando duas páginas, da autoria do director do periódico, Alfredo Cândido (1879-1960), um grupo de políticos coralistas encontra-se reunido para um ensaio da partitura (Imagem 10). No título do desenho —*A Synphonia Camaleona*— perpassa já a volubilidade dos homens com responsabilidades governativas, e nas partituras que seguram nas mãos não encontramos música mas apenas a palavra “convicções”. “Convicção” a que o compositor se entregava com autoconfiança artística e patriótica incomensurável, “convicção” a que estes políticos se determinam com afincão não fosse a sua sorte reger-se por “Eleições” — título da partitura principal, a do maestro ou ensaiador de coros, que se encontra ao órgão de tubos. A astúcia do caricaturista fê-lo dividir a crítica num tríptico: à esquerda deste quadro principal vemos uma figura (também política, supõe-se) a dar ao fole —afinal, a *música* aqui ensaiada é um *artifício* concertado nos bastidores— e, à direita, vemos uma figura desoladíssima, saindo porta fora, como quem desiste do ensaio: trata-se do “zé-ninguém, o zé-povo que deveria ser o soberano na nova ideologia liberal [e] nunca passou de pretendente sem apoios políticos e económicos, [...] [permanecendo] sempre espoliado, espezinhado” (Macedo de Sousa, 2010, p. 23). Este Zé Povinho, figura criada por Rafael Bordalo Pinheiro em 1875 —mas com antecedentes desde, pelo menos, 1856 (Sousa, 1991, s. p.)— era já um ícone incontornável do imaginário humorístico português, e a legenda da caricatura aqui analisada

ênfatisa bem a crítica social exposta: o organista-ensaiador exclama “Vamos a ver se *os baixos* dão a nota” —aproveitando uma comum piada entre músicos acerca da incerta proficiência de afinação do naipe masculino mais grave—, e o Zé responde “Eu que dou todas as notas, parece-me que d’esta vez desafino”. Ficavam assim triplamente criticados as dificuldades técnicas impostas por uma partitura de difícil —senão impossível— interpretação (por conta das *notas de música*), o avultado custo económico desta estreia (por conta das *notas de dinheiro*) e a miserabilidade económica das classes *baixas* e respectiva subserviência ante a classe governativa. Aliás, a música enquanto arte maior, representada por uma lira, surge como se fora uma bolsa, um mero acessório vestido a tiracolo pela figura que, na secção central do tríptico, se encontra mais próxima da saída —da fuga?—... Ainda à direita, uma sombra trémula e sinistra parece envergar um barrete frígio no que se pode ler ser uma reinterpretação da “Mulher-República”, outro ícone “de suma importância para a caricatura oitocentista” (Macedo de Sousa, 2010, p. 23), como se a verdadeira República, já anciã, ou já fantasma, observasse a novíssima república actual, implantada depois da queda do regime monárquico em 1910, como um espectro de um sonho antigo observa o pesadelo da vida real.



Imagem 10. *A Synphonia Camaleona (Parodia à Synphonia camoniana)* (Cândido, 1993, pp. 56-57).

Um pormenor curioso completa esta engenhosa ilustração: a ausência de teclas pretas no órgão. Tratar-se-ia de um erro demasiado flagrante para qualquer desenhador com o dom mínimo da observação, e o contexto leva-nos a acreditar facilmente no carácter intencional deste gesto gráfico: a ausência de teclas pretas, transfigurando o teclado numa superfície inócua sem referentes, ou com referentes sonoros à primeira vista inlocalizáveis, pode bem servir de metáfora para a pantonalidade com que Ruy Coelho dotou vários momentos da partitura.¹⁰

1918: Ballets Russes à portuguesa entre simbolismo, futurismo e ingenuísmo

Foi preciso esperar quase cinco anos para o autor da *Symphonia Camoneana* voltar a apresentar em público um espectáculo de grande aparato e de grande impacto mediático,¹¹ desta feita com as estreias do *Bailado do encantamento* e d'*A princesa dos sapatos de ferro*. O contexto foi particularmente estimulante: pouco antes, entre Dezembro de 1917 e Janeiro de 1918, os Ballets Russes apresentavam-se em Lisboa, e Almada Negreiros escrevia, a este propósito, um impetuoso e aclamativo manifesto, também assinado por Ruy Coelho e por José Pacheco, que se anexou à revista *Portugal Futurista*. Parecia a concretização de ambições sonhadas há anos: o compositor havia terminado a composição d'*A princesa dos sapatos de ferro*, para orquestra sinfónica, em Janeiro de 1912, durante os seus estudos em Berlim, sob a influência de *Pétrouchka* de Stravinsky (a que terá provavelmente assistido), e Almada Negreiros deixava-se entusiasmar, pelo menos desde 1915, pela obra de Sonia Delaunay, então em Portugal, imaginando realizações baléticas em colaboração com esta pintora. Os dois jovens artistas portugueses haviam já experimentado também, em conjunto ou individualmente, a realização de outros projectos baléticos, como os camerísticos *Historia da Carochinha* e *O Sonho da Princesa na Rosa* (de que se acharam provas de apresentação pública em 1916), ou ainda como a pantomima *Lenda de Inês*, cuja música havia sido executada em 1917.¹² Chegados a 1918, já depois dos espectáculos apresentados pela companhia de Diaghilev, as boas relações de Ruy Coelho e de Almada Negreiros com alguns elementos da aristocracia local, certamente confirmadas pelo sucesso das

10 A respeito da pantonalidade na *Symphonia Camoneana* leia-se Ayres de Abreu (2014b, pp. 31-44).

11 Registe-se ainda a estreia de *Serão da infanta*, ópera em prólogo e um acto, apresentada em récita única a 1 de Dezembro de 1913, presumivelmente neo-romântica, escrita talvez para tentar cativar o interesse do público lisboeta depois do descalabro da sinfonia. Leia-se Ayres de Abreu (2014b, pp. 51-52).

12 Para um estado da arte sobre os bailados criados e (ou) projectados por estes artistas, leia-se Ayres de Abreu (2014a).

experiências baléticas anteriores, levam D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor) a promover, em Abril, um espectáculo beneficente no Teatro de São Carlos, apresentado em três récitas, em que terão participado sessenta e seis bailarinos amadores (Pavão dos Santos, 1984, p. 11): dá-se enfim a estreia da partitura berlinense e do recém-criado *Bailado do encantamento*, a primeira sobre argumento do compositor, o segundo sobre poema de Martinho Nobre de Mello.

Na sequência da arrojada *Portugal Futurista* e tendo presente o imaginário visual e sonoro vanguardista a que os Ballets Russes são comumente associados, esperar-se-ia dos bailados portugueses de 1918 uma resposta similarmente ousada. Detenhamo-nos na observação de algumas das poucas fontes que nos chegaram, começando pelas que se referem ao *Bailado do encantamento*, executado com figurinos e cenários de Raul Lino (1879-1974), *mise-en-scène* e coreografia no primeiro acto de Almada Negreiros e coreografia no segundo acto de Louis Symonoff, com o concurso de David Bromberg. Um “imaginário repleto de elementos simbolistas pontuando um fundo edificado de perfis medievo e mourisco” (Ayres de Abreu, 2016, p.151), cores suaves com gradações subtis, a placidez quase hierática das formas e da composição, parecem sugerir, na *maquette* do cenário do segundo acto (Imagem 11), a evocação de um elegante universo onírico.



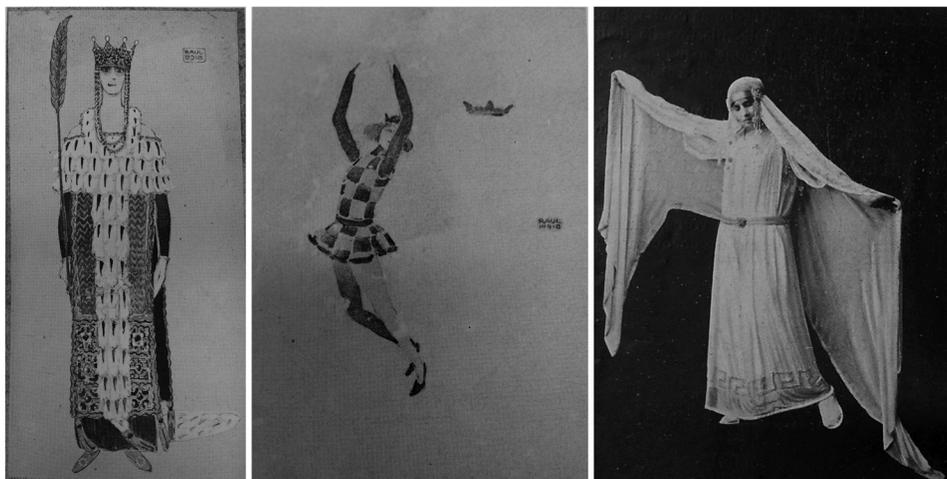
Imagem 11. *Maquette* do cenário do segundo acto do *Bailado do encantamento*, por Raul Lino (Sem autor, 1918, p. 5).

Os figurinos (Imagens 12-16) confirmam este imaginário, bem apropriado ao argumento do bailado (Sem autor, 1918, pp. 2-11), um romântico elogio à beleza e à arte como entidades que superam até mesmo o amor. Debalde as suas danças de corte e os seus pueris divertimentos, o bailado é todo ele um crescente encantamento que culmina na própria morte do Poeta, encantamento sintomaticamente conduzido por uma música tonal e de graciosa melodia,¹³ longe já das significativas experiências sintácticas, harmónicas e tímbricas que Ruy Coelho havia explorado na *Symphonia Camoneana*.



Imagens 12-13. Figurinos de Raul Lino para a Rainha do *Bailado do encantamento*, datados de 1918. À esquerda: (12) Guache sobre cartão (Sem autor, 1984, pp. 20 e 63). À direita: (13) Fotografia com D. Helena da Silveira de Vasconcellos e Souza (Castello Melhor) (Sem autor, 1918, p. 6).

¹³ Partes do *Bailado do encantamento* são aliás aproveitamentos de obras anteriores de Ruy Coelho, como um excerto da romântica suíte para piano *Bouquet*, publicada em Berlim em 1911 e sintomaticamente dedicada a Engelbert Humperdinck. Deve contudo insistir-se no facto de ainda não ter sido feita uma análise rigorosa às partituras encontradas que, de resto, foram localizadas “num maço de autógrafos incompletos e desorganizados, encontrando-se [a música] truncada e inutilizada” (Ayres de Abreu, 2014b, p. 88).



Imagens 14-16. Figurinos de Raul Lino para o *Bailado do encantamento*, datados de 1918. Da esquerda para a direita: (16) Rainha, guache sobre cartão (Sem autor, 1984, pp. 21 e 63); (17) Bobo, guache sobre cartão (Sem autor, 1984, pp. 21 e 63); (18) Fotografia com D. Maria da Luz Burnay de Mello Breyner (Mafra) enquanto Branca Assucena (Sem autor, 1918, p. 4, ou Simões, 1918, s. p.).

Até aqui, portanto, verificamos pouco de *modernismo*, muito menos de *futurismo*. Começa a estranhar-se a associação de Almada Negreiros ao projecto, o mesmo que no ano transacto escrevera tão belicoso manifesto em prol dos Ballets Russes. Neste contexto, uma recente descoberta vem aprofundar esta estranheza: três figurinos de Almada Negreiros, cuja proveniência é curiosamente descrita como “desconhecida”, fazem-se publicar num artigo (Afonso Ferreira e Pinto dos Santos, 2015) que os identifica sob o título *A Rainha Encantada*, nome pelo qual o espectáculo começara a ser anunciado na imprensa, no que Sara Afonso Ferreira crê materializar-se a apresentação simultânea do *Bailado do encantamento* e d’*A princeza dos sapatos de ferro*¹⁴ quando, na verdade, a identificação dos personagens (Rainha, Pajem e Escrava) diz apenas respeito à primeira peça. Daqui se retiram duas ilações: a forte probabilidade de o projecto inicial do espectáculo ter incluído apenas a adaptação do texto de Nobre de Mello, tendo sido a partitura berlinense de Ruy Coelho —aliás breve—¹⁵ entretanto acrescentada ao programa; e o facto

¹⁴ “*A Rainha Encantada* [...], título provisório do espectáculo promovido por Helena Castello Melhor com a colaboração de Almada, Raul Lino, José Pacheco e Rui Coelho, materializado pela apresentação simultânea do *Bailado do Encantamento* e d’*A Princeza dos Sapatos de Ferro* [...]” (Afonso Ferreira e Pinto dos Santos, 2015, p. 137).

¹⁵ *A princeza dos sapatos de ferro* tem a duração aproximada de doze minutos: Coelho, 1997 (CD áudio).

de os figurinos que Almada concebeu para o *Bailado do encantamento* serem substituídos —admitindo a hipótese de Almada ter sido de facto incumbido desta tarefa e de os ter apresentado aos seus pares— pelos de Raul Lino...

Escapam-nos as motivações que expliquem estas ocorrências, mais há algo ainda mais intrigante: por um lado, o programa de sala do espectáculo de 1918 (Sem autor, 1918) também não reproduz desenhos ou fotografias dos supostos figurinos que Almada Negreiros terá efectivamente concebido para o bailado de menores dimensões, *A princesa dos sapatos de ferro* — nem mesmo o suplemento da revista *Atlântida* (Simões, 1918), em que se publicam *croquis* de Cottineli Telmo em jeito de reportagem e fotografias de alguns personagens do *Bailado do encantamento*, algumas delas ao ar-livre (frente ao que parece ser o célebre Theatro Thalia ou Theatro das Laranjeiras, edifício já naquela altura arruinado); por outro, a observação dos desenhos que nos chegaram e sua comparação com as respectivas fotografias (ainda que de má qualidade e, portanto, de leitura dúbia) mostram-nos uma execução bastante mais fiel para os figurinos de Raul Lino (Imagens 12-13) do que para os de Negreiros (Imagens 17-18 e 19-20). Veja-se, por exemplo, como o Diabo parece perder as asas, não sendo também claro que mantenha a máscara de barba vermelha e o saiote triangular que se adivinham a partir do desenho; no figurino da Princesa, veja-se como as listas da sua saia tornam-se rectas e a rede losangular do torso mal se vê, com o seu contraste reduzido ao mínimo.



Imagens 17-18. À esquerda: (17) Figurino para o Diabo d'A *princesa dos sapatos de ferro*, por Almada Negreiros. Colecção CAM — Fundação Calouste Gulbenkian (Pinto dos Santos, 2013). À direita: (18) Almada Negeiros vestido enquanto Diabo em fotografia de autor desconhecido (Sem autor, 1984, p. X).



Imagens 19-20. À esquerda: Figurino para a Princesa d'A *princesa dos sapatos de ferro*, por Almada Negreiros (Sem autor, 1984, p. 22 e 63) (19). À direita: (20) Registo fotográfico de Maria da Conceição de Mello Breyner (Tatão) enquanto Princesa, de autor desconhecido, [1918], Espólio Almada Negreiros e Sarah Afonso, ANSA-F-304.¹⁶

E, todavia, estes elementos, aparentemente perdidos (ou atenuados) entre o projecto e a sua concretização, seriam extraordinariamente instigantes numa análise da relação entre música e imagem n'A *princesa dos sapatos de ferro*: primeiro, pelas formas, cores e texturas com que se constituem; depois, pelo sentido de repetição rítmica que estes valores imprimem. De facto, estes impulsos imagéticos parecem uma interpretação visual extremamente sensível à música que Ruy Coelho havia escrito, onde por vezes um “bloco de material gestual e textural, qual *moto perpetuo*, se repete por vários compassos feito máquina incessante, sem que disso se releve melodia romanticamente condutora nem se distinga encadeamento tonal segundo as normas modulatórias da tradição romântica” (Ayres de Abreu, 2014b, p. 19). Esta repetição, provocando uma “permanente cintilação” graças à “delicada estratificação rítmica” de que é constituída (Exemplo 1a), na circularidade obsessiva com que se refaz a cada compasso ou no carácter cíclico com que vai retornando ao longo do bailado, ou ainda no expressivo zigzague linear de flautas e flautim que se pode observar nalguns momentos (Exemplo 1b, cc. 23-30), parece bem o equivalente sonoro da cintilação rítmica e cromática —cintilação aliás exponencial em bailando— que as texturas circular do Diabo e losangular da Princesa, ou a mancha zigzagueante de sua saia, poderiam proporcionar.

¹⁶ Imagem publicada em *Modern!sno — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. Visto a 15 de Agosto de 2016, em <http://modernismo.pt/index.php/1906-1918/59-15>.

The image displays two systems of a musical score, labeled 23 and 27. The first system (23) includes staves for 'flautas e flautim', 'clarinetes', 'glockenspiel', 'violinos e harpas', and 'tpm., tbn., vln., vcl., cbs.'. The second system (27) includes staves for 'flautas e flautim', 'clarinetes', 'glockenspiel', 'violinos e harpas', and 'trompas (a 4)'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as '10' and '10'.

Exemplo 1b (continuação da p. anterior).

A “permanente cintilação” parece também, aliás, sublinhar-se na proposta pontilhista de José Pacheco para o cenário deste bailado (Imagem 21), que segundo o compositor “marcou para todos os efeitos uma data na cenografia portuguesa” (Coelho, 2016 [19??], p. 72). Se a isto juntarmos a mecanicidade das andas e o azul eléctrico do torso e pernas do desenho do Diabo, as suas linhas de corte anguloso e agressivo, lembrando ainda, por exemplo, a “aspereza harmónica vertical” dos nove acordes que configuram choques de tríades distantes num dos momentos mais tenebrosos da partitura (Aires de Abreu, 2014b, p. 23), somos levados a associar estas soluções técnicas ao imaginário futurista — até porque este declarado elogio a uma ritmicidade obsessiva, a uma velocidade maquinal, a uma trepidação endiabrada, servem excelentemente,

como metáfora de uma eternidade incessantemente febril (e fabril), o simples mas significativo argumento do bailado: uma anciã pede a uma bela princesa para lhe pentear os cabelos e, dada a recusa, a pobre moça vê-se amaldiçoada pela intrusa (que era afinal o Diabo mascarado), e obrigada a dançar, implacável e freneticamente, até gastar sete pares de sapatos de *ferro*.

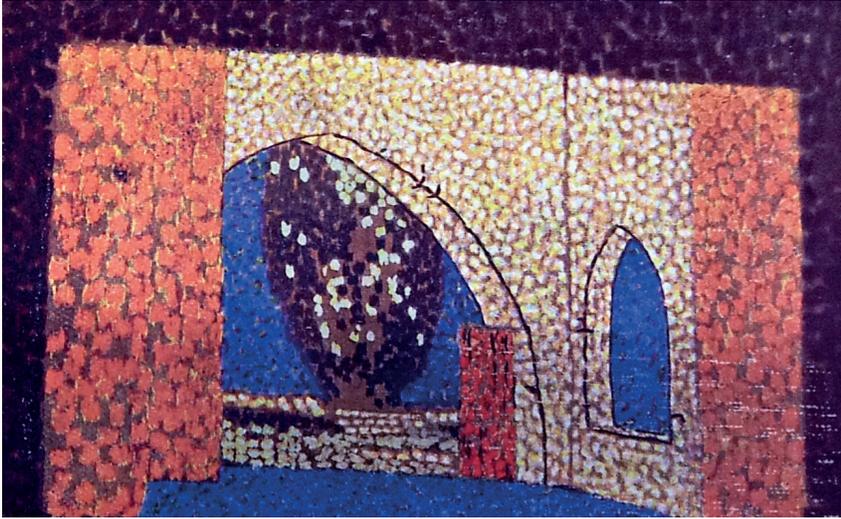


Imagem 21. *Maquette* do cenário d'*A princesa dos sapatos de ferro*, por José Pacheco (Sem autor, 1918, p. 9)

Para além desta íntima relação entre a criação de Almada Negreiros, de Pacheco e de Ruy Coelho numa obra que o compositor havia finalizado seis anos antes, assim comprovando um espírito colaborativo e a vontade de criação de uma obra coesa, os figurinos projectados para *A princesa dos sapatos de ferro* denotam ainda, como já observado (Afonso Ferreira e Pinto de Almeida, 2015, p. 137), a influência de Sonia Delaunay, mas também a do pintor Mikhail Larionov e do bailarino e coreógrafo Léonide Massine —que terá mostrado interesse pela já referida *Lenda de Inês*, projecto balético de Almada Negreiros e Ruy Coelho (Pavão dos Santos, 1984, p.10)—. No contexto da vinda dos Ballets Russes a Portugal, estes dois artistas eslavos foram os principais responsáveis pela apresentação do único espectáculo que terá causado algum *frisson* no público lisboeta, *Solei de nuit* — o que não surpreende, dada a programação assaz conservadora da temporada, sem espaço para os bailados mais arrojados do novel repertório da *troupe*. Almada Negreiros assistiu ao espectáculo e Sara Afonso Ferreira sugeriu recentemente que a sua apreciação terá sido positiva, observando como o torso do Diabo d'*A princesa* “retoma visivelmente o ricto do «Deus Sol» de Larionov” e

como o figurino se desenha, “como a ilustração de *Sol da Noite*, com a rigidez de um autómato cujos membros fixos se moveriam artificialmente” — para além de induzir afinidade entre a coreografia de Massine e a que o jovem português então executou (Afonso Ferreira, 2014, pp. 440).

Mais do que isso, a autora identifica nos já referidos três figurinos recém-descobertos, que Almada Negreiros havia concebido para personagens do *Bailado do encantamento* e que não chegaram a ser executados, uma “caligrafia intencionalmente pueril” e uma composição visual em que se revelam “vários processos infantilizantes característicos do primitivismo de Larionov [...] e até aqui inéditos na produção gráfica de Almada”. Assim, pelo carácter “tosco, subtil mas perceptível, destas ilustrações”, Almada Negreiros “parece enunciar, como meio de aceder à fonte de uma identidade que se procura, a via da Ingenuidade [...] (des)aprendizagem ingénuo que, prenunciada [no manifesto] *Os Bailados Russos em Lisboa* viria a marcar profundamente a futura obra do artista” (Afonso Ferreira, 2014, pp. 441-442), tal como em *Jardim da Pierrette*, que Almada apresenta a 21 de Junho de 1918 e em que recorria à música de Grieg e de Chopin — o que, para quem subscrevera um *Portugal Futurista* no ano anterior, é por si só assaz demonstrativo do seu percurso multifacetado e esteticamente exploratório.

E se a música previamente composta por Ruy Coelho parece motivar e instigar com profunda afinidade o Almada Negreiros d’A *princeza*, também a Ruy Coelho parece-nos ser possível atribuir um significativo encorajamento para este caminhar na senda de um ingenuísmo artístico de que a *Invenção do dia claro*, opúsculo publicado em 1921 pela editora Olisipo, de Fernando Pessoa, que traduz parte do texto para inglês, será expressivo manifesto (Silva, 1994, e Afonso Ferreira e Gaspar, 2008). Não por acaso, aliás, Ruy Coelho elegeu Almada Negreiros, em 1922, como “o mais forte e verdadeiro espírito moderno da Arte, em Portugal”, destacando sobretudo esse texto:

Ultimamente com a *Invenção do Dia Claro* Almada descobriu a mais formosa teoria da sua arte. Achou ele que a verdadeira felicidade espiritual está na conquista do “Dia Claro”; isto é, do dia simples e luminoso, tal como é para as criancinhas com as suas verdades decididas, sem as convenções e todos os enganos de que é feita a vida das pessoas grandes, artificiosas de tudo [...]. *Invenção do Dia Claro* é uma síntese peninsular do Portuguesismo que nós conquistámos para a nossa arte actual, que desejamos reflorir e fecundar no mais íntimo amor rácico da Pátria a que pertencemos (Coelho, 2016 [1922], p. 68).

A esta conquista, enunciada na primeira pessoa do plural, não podem dissociar-se as demais iniciativas baléticas de menores dimensões daqueles

anos. Ruy Coelho, “verificando a pobreza da Arte infantil portuguesa” procurara desde cedo criar bailados infantis que, “sendo um ingénuo divertimento para as criancinhas, para nós pessoas grandes obedecesse[m] a estes dois fins simultâneos: Educação estética e filosófica, e educação física” (Coelho 2016 [19??], p. 73). Informado por Jaques-Dalcroze, Ruy Coelho ambicionava assim estimular a formação multidisciplinar das crianças por via de um bailado que, ao invés de mera “série de danças”, fosse assumido como “expressão musical do gesto e da forma” (Coelho 2016 [19??], p. 74). Esta preocupação, possivelmente trazida dos seus estudos em Berlim, tem como uma das suas consequências o Salon Infantil que organiza com José Pacheko no Grémio Literário, e em que Almada Negreiros colabora como um dos membros do júri da secção de artes plásticas. De resto, esta preocupação justifica também as partituras da canção *Infancia* (1916), evocação de um universo infantil a partir d’*O mundo dos meus bonitos* de Augusto de Santa-Rita (irmão de Santa-Rita Pintor), e dos seus bailados *Historia da carochinha* (1916), *A bella e a fera* (1918) e *O sonho da pobresinha* — também identificado como *A pobresinha no jardim* — (1918), aparentemente executados sem o concurso de Almada Negreiros. Mas talvez até *O sonho da Rosa*, apresentado em 1916, em que este artista participou na concepção da *mise-en-scène*, tivesse algum cunho ingenuísta se nos fiarmos na similarmente camerística instrumentação, no contexto aristocrático juvenil e amador em que se realizou e nos figurinos delicados e minimalisticamente classicizantes (Imagem 22), tão próximos do que viriam a ser os figurinos de Raul Lino para o *Bailado do encantamento* (veja-se especialmente a Imagem 16).



Imagem 22. Registo fotográfico d’*O sonho da Rosa*, publicado na *Ilustração Portuguesa* (Sem autor, 1916, p. 444).

O imaginário em torno deste elogio à ingenuidade parece-nos assim ter existido enquanto germen potencial desde os primeiros anos da carreira destes artistas. No ano em que se conhecem, 1913, Almada expõe no II Salão dos Humoristas, como vimos, uma caricatura de Ruy Coelho, mas expõe também *Morreu «Pierrette»* — e logo nos lembramos do bailado *Jardim da Pierrette* que apresentaria em 1918. E também de 1913 data o seu poema *Rondel do alentejo*, “de inocente ritmo de dança [...] numa alegria popular tradicional a que o artista seria sempre sensível” (França, 1997, p. 19), publicado em 1922 no segundo número de *Contemporânea*. Ora a música de um dos andamentos do *Bailado do encantamento* ganharia também autonomia enquanto *Rondel alentejano*.

Recomeçar sempre: apontamentos em jeito de conclusão

Como disse o republicanista Magalhães Lima (1910) na conferência parisiense em que o compositor conheceu o irreverente Santa-Rita Pintor, “[p]our créer une patrie nouvelle, il faut former des hommes nouveaux” (p. 23).¹⁷ Esta ideia, proferida como apelo a um ressurgimento anímico e moral ante o cenário político do anterior regime monárquico, tido como calamitoso e degradante, que acabara de cair três dias antes, e ante um país “ignorado pelo mundo civilizado”, e por entre uma reflexão sobre o que é ser “bom” ou “mau” patriota, terá certamente causado alguma impressão. Significativamente, dentre as “partituras nervosas” que Ruy Coelho traz de Berlim em 1913, a *Symphonia Camoneana*, estreada num evento com evidentes contornos políticos, será porventura “o hino guerreiro e encorajante da linda aventura da geração a que pertencia o compositor” (Macedo, 1942, p. 88). Polemista e ambicioso, o compositor deixava-se retratar com um corte de cabelo assaz provocatório e revelador num contexto em que escândalo e individualidade eram cultuados pelos jovens com ambições modernistas, cruzando-se portanto um imaginário de vanguarda com um ideário nacionalista içado pelas especificidades de uma República recém-nascida e de um país depauperado económica e artisticamente. Por isso, a recepção da sua obra pelo olhar perspicaz do caricaturista Alfredo Cândido mereceu uma sátira tão musical quanto política.

Em 1918, Ruy Coelho tem a oportunidade de levar à cena um projecto balético de grandes dimensões cujos conteúdos e contornos artísticos deram azo a vários equívocos na historiografia recente. Sasportes (1985), ao afirmar que Almada Negreiros teria retido dos bailados apresentados pela companhia de Diaghilev a “elegância tranquila dos ballets neo-românticos” e a “doçura das cores pastel” (p. 139) parece tê-lo confundido, como se depreende pelo que atrás observámos e no que concerne aos bailados apresentados no São Carlos, com o Raul Lino do *Bailado do encantamento*. Almada, pelo contrário, procurando

17 “para criar uma pátria nova é necessário formar homens novos.”

corresponder à modernidade da partitura d’*A princesa dos sapatos de ferro* de Ruy Coelho, opta por soluções cromáticas, formais e texturais de pungente energia e ritmicidade, contribuindo inteligentemente para aquela que podemos considerar a obra tecnicamente mais arrojada de toda a história do bailado em Portugal das primeiras décadas do século XX, isto incluindo todos os espectáculos apresentados pelos Ballets Russes que, afinal, fizeram uso de música não mais que romântica e em grande parte já conhecida do público lisboeta (Ferreira de Castro, 2012). Mesmo *Soleil de nuit*, que como referido terá impressionado Almada Negreiros no que à sua componente visual e coreográfica diz respeito, fazia-se dançar sobre música de Rismky-Korsakov, escrita por volta de 1880... É interessante notar que Almada Negreiros ainda sonhará com a apresentação em Paris d’*A princesa dos sapatos de ferro*, e chega nesta cidade a contactar, em 1919, com Erik Satie (Afonso Ferreira, 2014, p. 445), ambicionando novos desafios baléticos, mas nada disto se concretiza. Ao mesmo tempo, como sugerido por Sara Afonso Ferreira, amadurecia e concretizava-se em Almada — e, notámo-lo aqui, também em Ruy Coelho — uma atracção pelo universo infantil como meio estético experimental, meio com que se comprometeriam e a partir do qual se celebraria pouco depois uma *Invenção do dia claro*. De resto, este pendor enquadrava-se nos pressupostos regeneradores que instigaram os espíritos a criar uma arte simultaneamente inovadora e nacional contra o marasmo político, cultural e social em que o país se encontrava, e pode ser lido como uma manifestação directa dessa vontade de futuro: ingenuísmo enquanto recomeço. Segundo Silva (1994),

A Ingenuidade, procurada e concretizada mediante o seu buscar textualizador, corporiza uma cosmovisão mitopoética de raiz romântica [...]. O Romantismo alemão confere à ingenuidade e à inocência (estado a reaver, segundo o ex-líbris de Almada) o teor de símbolos privilegiados da própria ideia de procriação, de germinação, de nascença, necessários à restauração de uma natureza perdida. Este tipo de propósito aponta para uma das suas vertentes capitais, o chamado primitivismo na sua ambição de regressar a uma visão directa, pura, das coisas (p. 275).

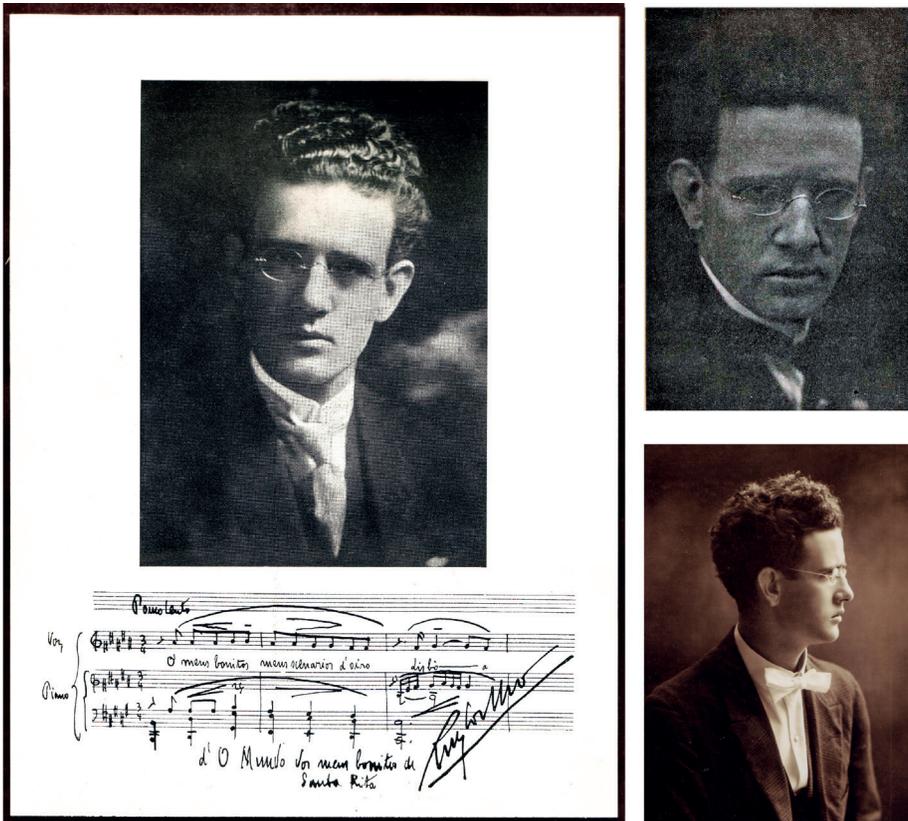
Aqui chegados, cremos ter demonstrado como a observação dos registos iconográficos em torno de Ruy Coelho e de sua música se revela um meio poderoso para reforçar hipóteses interpretativas e dirimir preconceitos historiográficos. As fotografias do seu início de carreira sublinham a sua vontade de impacto e de vanguarda; as caricaturas satirizam-na, associando-a ao sensível contexto socio-político da época. Fotografias e desenhos de cenários

e figurinos permitem, numa leitura conjunta com os respectivos materiais musicais e literários, esclarecer os propósitos artísticos das criações baléticas empreendidas, confirmando orientações estéticas de diferente natureza. Não seria possível contudo terminar este artigo sem voltar à dimensão do retrato fotográfico. Afinal, se serviu à demonstração de como afirmar-se modernista passou também pelo construir imagem pública por volta de 1913, servirá seguramente para vermos como esta construção se temperou depois, por volta de 1918, por via de outras experiências e de outras influências. E serve, como seguidamente se observa, em jeito de conclusão, através da observação de três fotografias que circularam publicamente nesta época.

A que aqui se reproduz na Imagem 23 publicou-se em 1924, fazendo-se acompanhar pelo *incipit* da já referida canção *Infancia*, de 1916. Um cabelo menos impositivo, a serenidade compositiva do enquadramento e a elegante e sóbria relação luz-sombra conferem ao retrato uma aura vagamente sonhadora e rejuvenescida, muito apropriada à simplicidade e espírito evocativo da música, que puerilmente canta “Ó meus bonitos, meus cenários d’oiro...”, e que assim se enquadra perfeitamente na senda ingenuísta já abordada. A relação luz-sombra é bastante diferente na Imagem 24, reprodução de uma fotografia publicada em 1918 na também mencionada reportagem que a *Atlantida* dedica aos célebres bailados. Trata-se de um registo da autoria de Victoriano Braga, dramaturgo e fotógrafo amador, “*compagnon de route* dos modernistas” (Zenith, 2011, p. 11) a quem devemos alguns dos melhores retratos de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor e José Pacheko, entre outros, retratos que “parecem questionar pelo seu sentido anímico o olhar fotográfico” e em que os retratados são, segundo Serra (2014), “figurantes que se comportam como actores que encenam estados de alma e não como pessoas que posam para um retrato” (p. 18). Não nos parece ser apenas este o factor de distinção dos retratos de Victoriano Braga: se é certo que Ruy Coelho encontra aqui aquela que será porventura a sua fotografia mais dramática, pela proximidade da câmara que põe a nu um rosto com as suas marcas peculiares, pela gestão da luz que permite distinguir como nunca aquele olhar tão inquisitivo quão inquietante, vimos como eram igualmente encenadas as suas fotografias dos primeiros anos. A diferença está na captação desses “estados de alma”, nas primeiras fotografias fixados segundo convenções românticas de muito clara nitidez lumínica, compositiva e gestual (o estatismo de compenetração ameaçadora na Imagem 4, um forçado existencialismo de artista-filósofo na Imagem 5), mas na lente de Victoriano fixados enquanto tentativa de “rendre, par l’image, l’étrangeté de l’être, ainsi que le caractère extraordinaire et fantastique du médium”¹⁸ — aproveitando a reflexão de Mousset-Becouze (2014, p. 138) sobre a *Wunderkamera* (“câmara

18 “fazer passar, pela imagem, a estranheza do ser, e bem assim o carácter extraordinário e fantástico do médium”

maravilhosa”) de August Strindberg (1849-1912) e seus “retratos psicológicos”. Mais do que fotografar actores encenando estados de alma num sentido plástico-teatral, trata-se portanto de fotografar um transcendente potencial, sem ademanes ou *décors*, obscuro e misterioso, que nos parece aqui muito devedor do imaginário simbolista (Mousset-Becouze, 2014) e que mereceria neste quadro uma análise aprofundada. Sintomaticamente, na mesma reportagem, os retratos de Raul Lino e Martinho Nobre de Mello que se fazem publicar são extraordinariamente contrastantes. Ao contrário de Ruy Coelho, Almada Negreiros, José Pacheco e Gonçalo de Mello Breyner (intérprete do papel de Poeta), que foram fotografados por Victoriano Braga, estes dois outros colaboradores figuram em *clichés* algo banais do estúdio Furtado & Reis (Simões, 1918).



Imagens 23-25. À esquerda: (23) Fotografia de autor desconhecido com *incipit* autógrafo de *Infancia* de Ruy Coelho, publicados em *Folhas de Arte* (Santa-Rita, 1924, p. X). À direita, acima: (24) Fotografia assinada por Victoriano Braga, publicada na *Atlantida* (Simões, 1918, p. 3). Abaixo: (25) Fotografia de autor desconhecido (Colecção particular [Lisboa, 1918?]).

Por fim, a Imagem 25 reproduz a fotografia original de autoria desconhecida a partir da qual foi publicado o retrato de Ruy Coelho no programa de sala dos bailados em São Carlos (Sem autor, 1918), brochura em que de Victoriano Braga figuravam apenas retratos de José Pacheco e de Almada Negreiros. Classicizantes o perfil luminoso e o todo apumado, perdia-se definitivamente qualquer vestígio de urgência panfletária modernista, sobrando apenas o porte imperioso e altaneiro. A encimar listas de obras ou a ilustrar programas de sala, esta será uma das suas fotografias mais recorrentes nos anos seguintes... Talvez até fosse este o retrato do narcísico episódio, ocorrido décadas mais tarde, que Elvira de Freitas relatou em entrevista recente:

O [Guilherme] Kjölner [...] vivia com dificuldades e passava o tempo [...] à espera de alguém que o convidasse para tomar café... Um dia disse: “Ó maestro, hoje já me pode pagar?” [...]. Então, [Ruy Coelho] abre uma pasta, tira uma fotografia dele, escreve uma dedicatória ao grande cantor e seu colaborador com toda a admiração, estende-a e diz: “Toma lá, rapaz; isto não vale 700 escudos?”... (Freitas, 2013, p. 23)

Referências

- Afonso Ferreira, S. (2014). Almada, os Bailados Russos e o «Club das Cinco Cores». *Revista de História da Arte* [Lisboa]: Instituto de História da Arte, 439-448. Visto a 12 de Agosto de 2016, em <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>.
- Afonso Ferreira, S. & Gaspar, L. M. (2008). Negreiros, Almada. Em *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [Lisboa]: Caminho, 511-515.
- Afonso Ferreira, S. & Pinto dos Santos, M. (2015). Almada Negreiros e Sonia Delaunay. Em *O círculo Delaunay* [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna, 134-157.
- Almada Negreiros, J. (1913) [Autobiografia]. Em *Grupo de Humoristas Portugueses — 2.ª Exposição em 1913*. Lisboa: Typographia do Commercio, 14.
- _____. (21 de Maio de 1959). *Amadeo de Souza Cardoso*. Vida literária — Suplemento do “Diário de Lisboa”, s. p.
- Ayres de Abreu, E. (2014a). Danças e contradanças: Almada Negreiros e Ruy Coelho. *Revista de História da Arte* [Lisboa]: Instituto de História da Arte, 111-124. Visto a 12 de Agosto de 2016, em <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>.
- _____. (2014b). *Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d’Orpheu*. Dissertação de mestrado. Universidade Nova de Lisboa.
- _____. (2016). Imaginando a evidência — Apontamentos para a revelação da música no pensar, no viver e no habitar de Raul Lino. Em *Colóquio Nacional Raul Lino em Sintra — Actas do II Ciclo de Conferências* [2a edição], 163-180.
- Belmiro (5 de Julho de 1913). (Ruy Coelho). *O seculo comico*, 3.

- Cabral Martins, F. (2014). A invenção da escrita em Almada Negreiros. *Revista de História da Arte* [Lisboa]: Instituto de História da Arte, 134-139. Visto a 12 de Agosto de 2016, em <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>.
- Cândido, A. (22 de Julho de 1913). A Synphonia Camaleona (Parodia à Synphonia camonianiana). *O Matias*, 56-57.
- Celant, G. (1992). Clothing. Em *Futurism & Futurisms*. London: Thames and Hudson, 453-454.
- Coelho, R. (1913). *Symphonia Camoneana*. Berlim: Bernhard Siegel.
- _____ (1915). *Carta a um compositor célebre — Factos para a historia da Arte em [ESPAÇO] Portugal*. Lisboa: Livraria Brasileira de Monteiro & C.^a.
- _____ (2016). Conjunto 2. *Glosas*, núm. 14, Maio [19??], 72-74.
- _____ (2016). Conjunto 1 — O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal. *Glosas*, núm. 14, Maio [1922], 67-74.
- Cordeiro, J. M. & Freitas, E. (27 de Abril de 1911). O sonho d'um musico de 20 annos. *Echo Musical*, 2-6.
- Corson, R. (1965). *Fashions in Hair — The First Five Thousand Years*. Londres: Peter Owen.
- Fauchereau, S. (1992). Scandal. Em *Futurism & Futurisms*. London: Thames and Hudson, 565.
- Ferreira de Castro, P. (2012). De S. Petersburgo a Lisboa: a música dos *Ballets russes*. Em *Lisboa e os Ballets Russes*, [São Francisco]: Blurb, 2012, 31-44.
- França, J.-A. (1997). Almada Negreiros, Letras e Artes. Em *Almada Negreiros: Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 17-50.
- Freitas, E. (2013). Entrevista — Elvira de Freitas. *Glosas*, núm. 7, Janeiro, 19-23.
- L. C. (15 de Junho de 1913) [Sem título]. *A Arte Musical*, 138.
- Leal Rodrigues, S. (2005). Humor, Modernismo e Anúncios Publicitários. Em *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 270-286.
- Macedo, D. (1942). Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal II. *Aventura*, núm. 2, 85-89.
- Macedo de Sousa, O. (2010). *As caricaturas da Primeira República*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Magalhães Lima [S.] (1910). *Le Portugal Républicain — Conférence faite, dans les salons du Café du GLOBE, à Paris, le 8 Octobre 1910*. Paris: Association Internationale de Conférences.
- Matos Chaves, J. (1989). *Santa-Rita*. Lisboa: Quimera Editores.
- Modesto, D. (12 de Junho de 1913). Theatro de S. Carlos — Symphonia Camoneana para grande orchestra, côros e fanfarras de Ruy Coelho sobre a poesia *Á Morte de Camões* de Theophilo Braga. *O Dia*.
- Moussset-Becouze, C. (2014). *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique*. Tese de Doutoramento. Université Bordeaux Montaigne.
- Pavão dos Santos, V. (1984). O homem de teatro. Em *Almada Negreiros e o espectáculo* [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna.
- Pessoa, F. (2008 [1913]) [Diário - Fev.-Abr. 1913]. Em *Arquivo Pessoa*. S. l.: Obra Aberta CRL. Visto a 12 de Agosto de 2016, em <http://arquivopessoa.net/textos/4458>.
- Pinto de Almeida, B. (1994). Guilherme Santa-Rita. Em *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 336.

- Pinto dos Santos, M. (2013). *José de Almada Negreiros — Figurino para o bailado A Princesa dos Sapatos de Ferro* [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna. Visto em 15 de Agosto de 2016, em <https://gulbenkian.pt/cam/collection-item/figurino-para-o-bailado-a-princesa-dos-sapatos-de-ferro-138308/>
- Sadi (16 de Junho de 1913). Carta do outro mundo — Ao espirito de Ruy Coelho. *Eco Musical*, núm. 118, 1.
- Santa-Rita, A. (Dir.) (1924). *Folhas de Arte*. Lisboa: Portugalia.
- Santos Vieira (1910). *Arte. Tiro e Sport*, ano ?, número ?, 15 de Março, s. p.
- Sasportes, J. (1985). Almada e a Dança. Em *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio Sobre Almada Negreiros Realizado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Outubro de 1984*, Lisboa: FCG-ACARTE, 133-145.
- Sem autor (1910). Um concerto em Berlim. *Ilustração Portuguesa*, 18 de Julho, 93-94.
- _____ (27 de Abril de 1911). Ruy Coelho. *Echo Musical*, núm. 16, 1.
- _____ (20 de Novembro de 1911). Artes e letras. *Ilustração Portuguesa*, núm. 300, 664.
- _____ (Maio de 1913). Figuras e factos. *Ilustração Portuguesa*, 607-608.
- _____ (1913). *Grupo de Humoristas Portugueses — 2.ª Exposição em 1913*. Lisboa: Typographia do Commercio, 1913.
- _____ (5 de Julho de 1913). Em foco. *O seculo comico*, 3.
- _____ (3 de Abril de 1916). Uma festa elegante. *Ilustração Portuguesa*, núm. 528, 444.
- _____ (1917). *Portugal Futurista*. Lisboa: S. Ferreira.
- _____ (1918). *Teatro de S. Carlos — Programa da festa de caridade a favor das madrinhas de guerra*. Lisboa: s. n.
- _____ (1978). *Magalhães Lima (1850-1928) no cinquentenário da sua morte — exposição*. Lisboa: Grémio Lusitano.
- _____ (1984) *Almada Negreiros e o espectáculo*. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna.
- Serra, F. (2014). Vitorano [sic] Braga, homem de teatro, fotógrafo amador e fotógrafo de *Orpheu*. Em *Workshop Fotografia Investigação Arquivo* [Livro de Actas]. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 14-19. Visto a 12 de Agosto de 2016, em <http://www.museudoteatroedanca.pt/Data/Documents/WKS%20MNT%20Book%20artigos1.pdf>
- Silva, C. (1994). *Almada Negreiros — A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Simões, N. (1918). Sobre o Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro [suplemento]. *Atlantida*, núm. 32, 32.
- Sousa, O. (1991). *A caricatura política em Portugal*. Lisboa: Salão Nacional de Caricatura.
- Zenith, R. (2011). *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Recortes de imprensa** (Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal)
- [Não identificado] (22 de Abril de 1913) [Não identificado], *Novidades*.
- _____ (1 de Dezembro de 1913) [Não identificado], *Diário de Notícias*.
- _____ (7 de Dezembro de 1913) [Não identificado], [Não identificado].

_____ (10 de Dezembro de 1913) [Não identificado], *Occidente*.

_____ (14 de Abril de 1917) [Não identificado], *Diário de Notícias*.

Fotografias em “Colecção particular”

Espólio familiar de Ruy Coelho

Partituras

Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal, sem cota

Discografia

Coelho, R. (1997). *The Princess with the Iron Shoes — Summer Walks — Violin Sonatas Nos. 1 and 2* [CD áudio]. [S. l.]: Strauss — Música e Vídeo S. A.

Edward Ayres de Abreu estudou no Conservatório Nacional (Piano) e na Escola Superior de Música de Lisboa (Composição), em Portugal. É mestre em Ciências Musicais — Musicologia Histórica pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequenta o Doutoramento enquanto bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. É membro fundador e Presidente da Direcção do MPMP, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, no âmbito da qual tem concebido e coordenado diversos projectos editoriais e de programação musical, e Director-geral da revista *Glosas*. Colabora, em aulas, cursos ou concertos comentados, com a Fundação Calouste Gulbenkian, o Teatro Nacional de São Carlos e o Instituto de Filosofia Luso-Brasileira.

www.edward.pt / aa@edward.pt