

# ALMADA, OS BAILADOS RUSSOS E O «CLUB DAS CINCO CORES»

## RESUMO

A importância, para Almada, do contacto com os Bailados Russos, que actuam em Lisboa em Dezembro de 1917 e Janeiro de 1918, excede os limites da produção do artista no domínio específico da dança. Marcado pelo primitivismo visual e coreográfico de Larionov e Massine, que trazem *Sol da Noite* a Lisboa, é na esteira das representações portuguesas da companhia de Sergei Diaghilev, no âmbito dos espectáculos promovidos em Abril de 1918 por Helena Castelo Melhor, que Almada conhece as pequenas bailarinas que viriam, com ele, a compor o «Club das Cinco Cores». Originalmente campo de experiências baléticas, o grupo tornar-se-ia, como nos mostram as cartas (inéditas) de Almada a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, a cena privilegiada da busca e da criação da Ingenuidade.

## PALAVRAS-CHAVE

BAILADOS RUSSOS | PRIMITIVISMO | ARTE INFANTIL | RELAÇÕES INTER-ARTES | INGENUIDADE

## ABSTRACT

For Almada, the contact with the *Ballets Russes*, which performed in Lisbon in December 1917 and January 1918, was important far beyond the limits of the artist's production in the specific field of Dance. Following the presentations in Portugal by Sergei Diaghilev's Company — Almada was struck by Larionov's and Massine's visual and choreographic primitivism, patent in *The Midnight Sun*, which they stage in Lisbon — Helena Castelo Melhor promoted the events that, in April 1918, allowed the artist to meet the young dancers with whom he was to found the «Five Colours Club». The group would later evolve, as the (still unpublished) letters Almada wrote to Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso show, from the original ballet research field into the privileged stage for the quest and the creation of Ingenuity.

## KEY WORDS

BALLETS RUSSES | PRIMITIVISM | CHILD ART | INTERART STUDIES | INGENUITY

SARA AFONSO FERREIRA  
Universidade Nova de Lisboa



**A**nunciada no manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* por Rui Coelho, José Pacheco e Almada, autor do texto<sup>1</sup>, no momento inicialmente previsto para a sua estreia lisboeta em Outubro de 1917<sup>2</sup>, a companhia de Diaghilev apresenta-se finalmente no Coliseu dos Recreios entre 13 e 27 de Dezembro de 1917 e, no Teatro de São Carlos, nos dias 2 e 3 de Janeiro de 1918. A passagem dos Bailados Russos por Lisboa influencia substancialmente Almada que assiste aos espectáculos e convive intensamente com a *troupe*, tornando-se mesmo, ao que parece, amigo de Massine.<sup>3</sup>

José Sasportes escreve que Almada, «perante o seu primeiro banho de arte europeia [...], parece ter escolhido aquela parte mais hesitante da revolução da arte contemporânea que [...] se ligava ainda ao passado [e] ao formalismo decorativo da arte nova» (Sasportes 1985, 138). Consciente da falta de documentação real que toca a produção almadiana dessa época, e inspirando-se nas «opções de Almada [...] particularmente visíveis nos bailados que vai ajudar a criar na imediata esteira dos [...] russos» (Sasportes 1985, 138), é a «elegância tranquila dos ballets neo-românticos» e a «doçura das cores pastel de *Carnaval*» (Sasportes 1985, 139), que o investigador considera ser a principal marca dos Bailados Russos na obra do artista. Sasportes estima assim que seja «admissível que Almada partilhasse, em parte, o gosto do crítico [...] Manuel de Sousa Pinto, cujos artigos ilustrou», que «saudava exactamente nos Bailados Russos esse gosto reformista que a revolução da arte moderna já começava a ultrapassar», que «denuncia[va] o modernismo de *Parade*» e que «lamenta[va] que nas obras

de Massine “prevaleça a parte coreográfica”» (Sasportes 1985, 138).

Ora note-se, por um lado, que a opinião de Almada acerca de *Parade* (de Massine, Satie, Picasso e Cocteau) — ao qual não terá assistido pessoalmente (excluído das representações portuguesas) mas cujo programa (oferecido talvez pelo próprio coreógrafo) conservou cuidadosamente<sup>4</sup> — parece ser contrária à de Manuel de Sousa Pinto. As palavras que Almada escreve de Paris a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (a Lalá)<sup>5</sup>, em 14 de Abril de 1919, são reveladoras do apreço do artista por *Parade* e pelos seus autores. Abordando um dos seus projectos baléticos (de que quase nada se sabe), intitulado *Nau Catrineta*, Almada orgulha-se da colaboração de Eric Satie, «autor de *Parade*, ballet cubiste», que «está compondo comigo para orquestra»<sup>6</sup>.

Por outro lado, como se verá, o entusiasmo do «futurista» Almada face à modernidade da companhia de Diaghilev, expressa no manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa*, parece não ter diminuído após as representações lisboetas da companhia russa. Anunciando os Bailados Russos como tendo «uma compreensão feliz da arte moderna» (Negreiros 2006, 37), como sendo «a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar» e «[u]ma das mais belas etapas da civilização da Europa moderna» (Negreiros 2006, 36), Almada anseia claramente pela «originalidade», pelo «gesto», pelo «inverosímil», pelo «fantástico», pelo «fenómeno» e pela «invenção» (Negreiros 2006, 36) dos espectáculos mais inovadores da companhia. E, muito embora o repertório

<sup>1</sup> Numa carta ao *Diário de Lisboa*, publicada a 4 de Maio de 1925, Almada afirma ser o único autor do manifesto co-assinado por Rui Coelho e por José Pacheco. No espólio conservado pelos seus herdeiros pudemos localizar um exemplar da folha volante assinada exclusivamente pelo artista (ANSA-IMP-1).

<sup>2</sup> A partir de 13 de Outubro de 1917, a imprensa lisboeta começa a anunciar os Bailados Russos no Coliseu dos Recreios. Previa-se inicialmente que as representações tivessem lugar entre 24 e 31 de Outubro de 1917. O manifesto de Almada está datado de 14 de Outubro de 1917.

<sup>3</sup> Cf. Ribas, Tomaz. 1962. «Ballet em Portugal». Adolfo Salazar. *História da Dança e do Ballet*. [Lisboa]: Artis; Sasportes, José. 1970. *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian — Serviço de Música; Ramos, Carlos. 1968. [Introdução ao catálogo da exposição]. *Eduardo Viana*. Lisboa: SNI; Negreiros, Maria José de Almada. 1993. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

<sup>4</sup> Pudemos localizar, no espólio de Almada conservado pelos seus herdeiros, o programa *Les Ballets Russes à Paris: saison mai 1917*, largamente dedicado a *Parade* (ANSA-IMP-2).

<sup>5</sup> Este documento faz parte de um conjunto inédito, constituído pelas cartas de Almada a Lalá e ao «Club das Cinco Cores» e pelo diário íntimo da primeira, a que pudemos aceder graças à amabilidade da família Ivo Cruz, detentora do espólio da jovem amiga do artista. Agradecemos especialmente a Ana Isabel Ivo Cruz, Duarte Ivo Cruz e Mafalda Ivo Cruz. Agradecemos também a Joana Morais Varela e a Luis Manuel Gaspar, que nos permitiram descobrir este material.

dançado em Lisboa seja maioritariamente constituído por bailados mais antigos e acessíveis do ponto de vista musical, coreográfico e plástico, Almada pôde assistir, nomeadamente, ao bailado *Sol da Noite*, de Massine e Larionov que assina, para além de participar directamente na encenação, a parte plástica do espectáculo.

Dançado no Coliseu dos Recreios e no Teatro de São Carlos *Sol da Noite* constitui o único escândalo, embora discreto, da *saïson*. *A Luta* considera-o «uma fantasia de manicómio, indescritivelmente caricatural», uma «ode futurista concebida por farsantes e dançada por malucos» cujo «cenário não vale nada»<sup>7</sup>. A «índole deformadora, caricatural, excêntrica mesmo» de Massine e a «sua exagerante maneira cómica» também «não entusiasma[m]»<sup>8</sup> Sousa Pinto. O crítico finaliza a crónica que dedica a *Sol da Noite*, ilustrada por Almada, dizendo que, «Vestido à minhota — e não são menos garridos os fatos de Viana — com passos do vira, do malhão ou da cana-verde em vez dos do *hopac*, o *Sol da Noite*, com a mesma arbitrariedade de título, poderia chamar-se “Vinho Verde”.»<sup>9</sup> Desmerece-se assim fundamentalmente o desígnio de Massine e Larionov de construir o bailado num estilo autenticamente camponês, com figurinos baseados de perto na arte popular russa e uma coreografia inspirada em antigas danças tradicionais e marcada por gestos rudes e primitivos.<sup>10</sup> Ora para Almada o espectáculo parece ter sido positivamente inspirador.

À primeira vista, poder-se-ia considerar que a ilustração almadiana para o artigo de Sousa Pinto dedicado a *Sol da Noite* espelha, pela dureza do traço anguloso, a opinião

sarcástica do jornalista acerca do jogo do bailarino e coreógrafo Massine, cujas «atitudes rígidas» são dignas, segundo ele, de um «polichinelo de bazar»<sup>11</sup>. No entanto, o figurino que Almada compõe para a personagem do «Diabo» d’*A Princesa dos Sapatos de Ferro* — que ele próprio interpreta, sendo também autor da coreografia do espectáculo estreado em Abril de 1918 (com o eventual apoio do próprio Massine)<sup>12</sup> — conduz-nos a pensar que Almada admira os gestos criados pelo célebre coreógrafo, menosprezados pelo autor das *Impressões dos Bailados Russos*. De facto, esta figura de cores vivas, cujo torso retoma visivelmente o ricto do «Deus Sol»<sup>13</sup> de Larionov, desenha-se, como a ilustração de *Sol da Noite*, com a rigidez de um autómato cujos membros fixos se moveriam artificialmente — as articulações assemelham-se aos encaixes de um boneco mecânico — a personagem de Almada apresentando-se, significativamente, com andas nos pés. O paralelo entre as descrições da representação d’*A Princesa dos Sapatos de Ferro*, que Sarah Affonso nos oferece, e do espectáculo *Sol da Noite*, comentado por Manuel de Sousa Pinto, parecem-nos, aliás, reveladoras. O jogo do Diabo-Almada, que «andava à roda» e «saltava por cima dos diabinhos que estavam sentados ou de cócoras» em «grupos espalhados pelo palco» (Negreiros 1993, 39), lembra-nos, de certa forma, a actuação de Massine «andando de um extremo ao outro do palco, saltando no meio da vasta roda das labregas acachapadas»<sup>14</sup>. Note-se, finalmente, que no seu bailado *O Jardim da Pierrette*<sup>15</sup>, Almada parece atribuir um sentido

<sup>6</sup> Carta de Almada aos membros do «Club das Cinco Cores», datada de «Paris lundi 14 avril 19 / 29 Rue Singer / Passy / Paris — XVI».

<sup>7</sup> Alves, F. Rodrigues. 17.12.1917. «Os Bailes Russos». *A Luta*: 3.

<sup>8</sup> Pinto, Manuel de Sousa. 15.02.1918. «Impressões dos Bailados Russos: IX Sol da Noite». *Atlântida*, 28: 484.

<sup>9</sup> *Op. cit.*: 486.

<sup>10</sup> Cf. Schouvaloff, Alexander. 1997. «Soleil de Nuit (The Midnight Sun)». *The Art of Ballets Russes*. New Haven e Londres: Yale University Press: 230-232.

<sup>11</sup> Pinto, Manuel de Sousa. 15.02.1918. «Impressões dos Bailados Russos: IX Sol da Noite». *Atlântida*, 28: 485.

<sup>12</sup> Cf. Sasportes, José. 1970. *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian — Serviço de Música: 264.

<sup>13</sup> Cf. Schouvaloff, Alexander. 1997. «Soleil de Nuit (The Midnight Sun)». *The Art of Ballets Russes*. New Haven e Londres: Yale University Press: 231.

<sup>14</sup> Pinto, Manuel de Sousa. 15.02.1918. «Impressões dos Bailados Russos: IX Sol da Noite». *Atlântida*, 28: 485.

<sup>15</sup> Cf. *Infra*.

eminentemente positivo aos defeitos enunciados por Sousa Pinto acerca d'As *Mulheres de Bom Humor* (que Massine traz a Lisboa), considerado pelo crítico como uma «descabelada farsa» onde «a pantomina [...] se sobrepõe à dança», «uma verdadeira fantochada, em que, por vezes, as figuras parecem, intencionalmente, movidas a cordéis»<sup>16</sup>. Com efeito, *O Jardim da Pierrette* anuncia-se como um «Bailado-Mímico»<sup>17</sup> e é recordado, num croquis de Maria Madalena Morais da Silva Amado (a Tareca)<sup>18</sup>, dançarina e colaboradora de Almada no espectáculo, como uma peça de marionetas.

Mas voltemos a *Sol da Noite*, que parece ter sido inspirador não só do ponto de vista coreográfico mas também plástico. Notou-se já a referência, visível no desenho do «Diabo», ao «Deus Sol» de Larionov. Ora, em Janeiro de 1918, Almada assina um conjunto de três figurinos praticamente desconhecido dos investigadores — «A Rainha», «Escrava» e «O Pajem da Rainha» para *A Rainha Encantada* — que testemunha da influência da maneira infantil do artista russo.

*A Rainha Encantada*, segundo se pôde apurar nas páginas da imprensa, foi o título escolhido a certa altura para o espectáculo projectado por Helena Castelo Melhor (a partir de Janeiro de 1918) e finalmente concretizado nos dias 10, 19 e 21 de Abril, no Teatro de São Carlos, pela apresentação do *Bailado do Encantamento*<sup>19</sup> e d'*A Princesa dos Sapatos de Ferro*<sup>20</sup>, ambos dançados por amadores oriundos da alta sociedade lisboeta. Eis o que, no dia 27 de Fevereiro de 1918, nos diz o *Diário Nacional*:

**«Está já, ao que nos dizem, ensaiada a primeira parte do bailado da *Rainha Encantada* que veremos na festa que a [...] gentilíssima filha dos Srs. Marqueses de Castelo Melhor está organizando e se realizará no antigo Real Teatro de São Carlos. Almada Negreiros, que é também o ensaiador, e Raul Lino desenharam tanto para o guarda-roupa como para o cenário belos croquis.»<sup>21</sup>**

A dupla natureza do espectáculo é referida pela primeira vez no *Diário Nacional* a 25 de Março de 1918, não voltando a mencionar-se *A Rainha Encantada*.

Nos figurinos de Almada para o projectado espectáculo, o título e o nome das personagens representadas inscrevem-se com uma caligrafia intencionalmente pueril. O desenho das letras convoca, desde logo, o universo da infância que marca, fundamentalmente, a construção destas imagens. Nestas composições, nas personagens femininas sobretudo, notamos o uso, embora de forma nitidamente menos violenta e incisiva (o traço mantém uma elegância tipicamente almadiana), de vários processos infantilizantes característicos do primitivismo de Larionov (identificáveis nos cenários e nos figurinos de *Sol da Noite*) e até aqui inéditos na produção gráfica de Almada. A perspectiva truncada (bem visível nos jarros da «Escrava» e na coroa da «Rainha»); as figuras achatadas (veja-se o modo como os braços se dobram) e sem volume (a personagem da «Rainha» desenha-se num só bloco desajeitado) em que se privilegia o jogo dos contornos e das cores; as faces estereotipadas (em que os olhos e as sobrancelhas são

<sup>16</sup> Pinto, Manuel de Sousa. 15.02.1918. «Impressões dos Bailados Russos: XI As Mulheres de Bom Humor». *Atlântida*, 28: 491.

<sup>17</sup> Num programa conservado pelos herdeiros de Lalá. Trata-se de uma folha volante, não ilustrada, que terá sido distribuída durante o espectáculo.

<sup>18</sup> Cf. Vieira, Joaquim. 2001. *Fotobiografias Século XX: Almada Negreiros*. Lisboa: Círculo de Leitores: 61.

<sup>19</sup> Com libreto de Martinho Nobre de Mello, música de Rui Coelho, cenários e figurinos de Raul Lino e coreografia de Louis Symonoff, David Bromberg e Almada (coreógrafo do primeiro acto e da entrada do segundo).

<sup>20</sup> Com libreto e música de Rui Coelho, cenário de José Pacheco, figurinos e coreografia de Almada (que também dança os papéis da «Bruxa» e do «Diabo»).

<sup>21</sup> «Elegâncias / Festas de caridade». 27.02.1918. *Diário Nacional*: 3.



definidas por um traço único e estilizado e as maçãs do rosto marcadas por dois discos avermelhados); o desenho voluntariamente inábil dos olhos (não alinhados) e das mãos; a candura de certos detalhes (a flor no jarro da «Escrava», os cabelos das personagens femininas, as fitas nas tranças da «Rainha»): são elementos que servem o carácter tosco, subtil mas perceptível, destas ilustrações.

Após ter destruído o passado e proclamado a revolução de *Orpheu*<sup>22</sup>, após ter celebrado Amadeo como profeta e motor do nascimento de Portugal «prò século em que vive a Terra»<sup>23</sup> (Negreiros 2006, 19), após ter anunciado a criação da «pátria portuguesa do século XX» e «a apoteose do homem completo»<sup>24</sup> (Negreiros 2006, 25-26), Almada institui os Bailados Russos, no manifesto que lhes dedica, como meio efectivo de atingir o «máximo da disciplina individual» e «o domínio absoluto da personalidade» (Negreiros 2006, 37). A «grande missão educativa» dos Bailados Russos, que dispensam «qualquer preparação literária ou artística» (Negreiros 2006, 36), serve, segundo o manifesto, a prevenir o «cérebro» da juventude que, assim tornado «Consciência», se sublima em «Vontade para regular ou favorecer as condições naturais», que «ficam intactas» (Negreiros 2006, 37). À luz dos Bailados Russos, «explicativ[os] dos aspectos gerais e sintéticos dos sentimentos» — cuja «série completa» sublinha à partida a atenção concedida ao «espontâneo», ao «infantil», ao «hesitante», ao «ingénuo», à «intuição», ao «gesto», ao «puro», e finalmente, à «invenção» (Negreiros 2006, 36) — Almada parece enunciar, como meio de aceder à fonte de uma identidade que se procura, a via da

Ingenuidade. Ora os três desenhos para *A Rainha Encantada*, gerados no seio das representações lisboetas da companhia de Diaghilev, sob a influência de uma obra de cariz nitidamente primitivista, parecem constituir os primeiros passos de Almada rumo à (des)aprendizagem ingénua que, renunciada n'Os *Bailados Russos em Lisboa* viria a marcar profundamente a futura obra do artista.

Tendo assistido às tumultuosas representações lisboetas da companhia de Diaghilev, e notoriamente marcado pelo seu vanguardismo, Almada recobra a sua antiga avidez de bailado (de que os projectos expostos nas tábuas bibliográficas das suas obras de então e nas cartas que escreve a Sonia Delaunay são testemunha) actualizada num palco de intervenção *outró*, mas tal-qualmente enraizado na modernidade, que a cena do *performer* futurista. Os figurinos para *A Rainha Encantada*, que nos evocam também a arte de Sonia Delaunay — nomeadamente os seus «costumes simultâneos [...] cujas maravilhas ainda vivem orientalmente aplaudidas nos meus olhos de peregrino»<sup>25</sup>, segundo palavras de Almada — retomam, aliás, a ideia antiga de «faire des ballets russes — danses simultanées — avec un costume de couleurs fait par Madame [Delaunay]» (Ferreira 1981, 93) e o desígnio, apresentado nas tábuas bibliográficas almadianas, de criar um «*Ballet véronèse et bleu*, [...] Suite-Style des métal-couleurs»<sup>26</sup> dedicado à artista.

O relevo que Almada confere aos espectáculos organizados em Abril de 1918 por Helena Castelo Melhor, e muito particularmente à *Princesa dos Sapatos de Ferro*,

<sup>22</sup> No *Manifesto Anti-Dantas*, publicado em Junho de 1916.

<sup>23</sup> No manifesto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso Liga Naval de Lisboa*, publicado em Dezembro de 1916.

<sup>24</sup> No *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, datado de Dezembro de 1917.

<sup>25</sup> Negreiros, José de Almada. 06.04.1916. «Arte e artistas [carta de Almada a José Pacheco]». *A Ideia Nacional* série 2, 19: 6.

<sup>26</sup> Este título aparece nas tábuas bibliográficas do *Manifesto Anti-Dantas* (Junho 1916), de *Litoral* (Dezembro de 1916), de *K4 O Quadrado Azul* (Março de 1917) e d'*A Engomadeira* (Dezembro de 1917).

visivelmente marcados, como se viu, pela influência dos bailados mais modernos produzidos por Diaghilev em Lisboa, transparece numa entrevista concedida pelo artista, pouco antes da estreia, ao jornal *O Dia*, e nos textos da polémica que, no âmbito da reposição d'*A Princesa dos Sapatos de Ferro* em 1925, o oporia a Rui Coelho nas páginas do *Diário de Lisboa*.

A primeira fonte, até aqui ausente da bibliografia almadiana, destaca o espectáculo do quadro puramente amador e aristocrático em que nasce, factor que, ainda hoje, enturva a produção de Almada no domínio da dança:

**«É sobretudo [isto] que eu pretendo tornar bem evidente. É que muito pouca gente [...] sabe a alta significação desta festa, quer pelo sentido aristocrático, quer pela sua intenção de Arte. Entre esses poucos que compreenderam esta bela iniciativa estão os artistas que colaboram com a organizadora [...]. / A nossa festa não é propriamente uma festa de amadores e não o é porque D. Helena de Castelo Melhor escolheu para a dirigirem artistas profissionais dos que mais evidência têm atingido, no Portugal que aparece. Este gosto da organizadora é que eu pretendo que não deve passar despercebido ante os olhos da sociedade portuguesa, porque significa a extraordinária vantagem de fazer de uma festa de caridade um esplêndido espectáculo de arte jovem e enobrecida. É esta a minha opinião: não se deve usar a caridade senão por uma intenção nobre ou de beleza. Parece-me ser esta a opinião de D. Helena Castelo Melhor.»<sup>27</sup>**

Os acontecimentos que envolvem a reposição d'*A Princesa dos Sapatos de Ferro* em 1925<sup>28</sup>, largamente conhecidos, demonstram manifestamente o valor que Almada atribui à produção de 1918 e a importância que confere ao seu papel de coreógrafo e de bailarino. Lembremos que no dia da estreia Almada se recusaria a dançar, entregando-se à prisão em sinal de protesto<sup>29</sup>, por considerar que Rui Coelho, «tendo tomado por palavra a responsabilidade da montagem do bailado» — criado «em colaboração com o arquitecto José Pacheco e comigo!» — estava «afinal iludido acerca da extensão e do valor dessa responsabilidade» faltando-lhe «conhecimento [...] sobre a arte daqueles com quem tem necessidade de colaborar»<sup>30</sup>. A violenta oposição de Almada — que recorda «o espectáculo organizado por D. Helena Castelo Melhor, de que fazia parte o presente bailado, representação essa que foi sem mais nem menos do que a noite mais entusiástica da minha vida»<sup>31</sup> — a Rui Coelho, que considera o artista um simples executante numa obra exclusivamente sua, prossegue nas páginas do *Diário de Lisboa*. É enquanto encenador de um espectáculo por ele animado visualmente, pelos seus figurinos, e fisicamente, pelos gestos que cria e que interpreta, que Almada intervém na polémica, defendendo o palco que, depois das fulgurantes aparições do panfletário «futurista», se torna lugar privilegiado de uma acção artística essencialmente *performativa*.

A cena dos bailados portugueses representados em Abril de 1918 no Teatro de São Carlos constitui, finalmente, o campo onde floresce o «Club das Cinco Cores», composto

<sup>27</sup> «Vida Elegante / Bailados / Uma soberba festa d'arte». 26.03.1918. *O Dia*: 2.

<sup>28</sup> A polémica ocupa as páginas do *Diário de Lisboa* entre 27 de Abril e 7 de Maio de 1925.

<sup>29</sup> «Uma questão de arte / Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro de S. Carlos». 27.04.1925. *Diário de Lisboa*: 5.

<sup>30</sup> «Música / A Orquestra Sinfónica de Madrid e uma carta de José de Almada Negreiros». 27.04.1925. *Diário de Lisboa*: 2.

<sup>31</sup> «O caso do bailado "Princesa dos Sapatos de Ferro" / Almada responde à carta de Rui Coelho». 4.05.1925. *Diário de Lisboa*: 2.

por Almada, Maria da Conceição de Mello Breyner (a Tatão), Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (a Lalá), Maria José Burnay Soares Cardoso (a Zeca) e Maria Madalena Morais da Silva Amado (a Tareca). Estas meninas, dançarinas do *Bailado do Encantamento* e d'*A Princesa dos Sapatos de Ferro*, tomariam o lugar de Rui Coelho e de Pacheco no palco das criações baléticas de Almada e tornar-se-iam o centro da produção ingénua do autor.

No dia 21 de Junho de 1918, Tareca, Lalá, Tatão e Zeca<sup>32</sup> dançam, no âmbito de uma festa de caridade, o Bailado-Mímico de José de Almada Negreiros intitulado *O Jardim da Pierrette*. A música é de Grieg e de Chopin e o argumento de Tareca. Almada é o autor da coreografia, do cenário, dos figurinos e de um programa ilustrado. Na véspera da estreia d'*O Jardim da Pierrette* Almada concede uma entrevista ao *Diário Nacional*, que elucida a génese da sua obra:

«Sim senhor, é verdade que vai exhibir-se mais um bailado meu. [...] Imediatamente depois do extraordinário sucesso de S. Carlos [...] fui convidado pelas gentilíssimas intérpretes de *O Jardim da Pierrette*, a colaborar com elas num bailado feito por nós. Foi o que sucedeu: O bailado não é exclusivamente meu, nem exclusivamente delas; o bailado é meu e delas, é nosso. [...] As minhas intérpretes são nem mais nem menos do que esse talentoso conjunto das *meninas* na cena do Jardim com que abria o 2.º acto do *Bailado do Encantamento*. Durante o esforço inacreditável que eu despendi com os ensaios reparei

com regozijo que alguém me fazia justiça. Esse alguém eram as mais pequeninas. Foi então que me convidaram a colaborar com elas num bailado que fosse exclusivamente nosso, num bailado em que o público não tivesse dúvidas absolutamente nenhuma de que era apenas o nosso valor, sem intervenção estrangeira, que dominava o palco. [...] / Há dias, depois de um ensaio de apresentação [...], alguém que me veio felicitar convictamente confessou-se-me inteiramente subjugado pelo desempenho das petizas e comentou: não há dúvida que uma criança é um mundo inteiro! Então, coube-me a vez de rectificar e expliquei-lhe que a sua frase poderia estar muito a par da verdade mas que, além disso, as minhas gentis intérpretes não eram bem um símbolo de crianças [...] [,] eram uma excepção ao valor de crianças, porque tinham além de crianças o verdadeiro valor de origem sã e completa. Eu próprio fico maravilhado quando tantas vezes penso neste acaso, talvez único em todos os tempos, de cinco crianças de valores tão independentes se terem encontrado numa intensíssima vontade de acordo entre elas e de acordo com os meus dez anos de Arte.»<sup>33</sup>

Neste texto, Almada sublinha a relevância do bailado no quadro da sua produção artística, destacando-o voluntariamente das representações «estrangeira[s]» dos Bailados Russos, e o carácter colaborativo de um espectáculo que, elaborado em conjunto pelo artista e pelas jovens bailarinas, atesta de um interesse nascente pela criação infantil (que não é alheio à influência do primitivismo plástico

<sup>32</sup> Note-se que o espectáculo também contou com a participação de Maria Teresa Morais da Silva Amado.

<sup>33</sup> «Bailados / *O Jardim da Pierrette* [entrevista]». 20.06.1918. *Diário Nacional*: 3.

e coreográfico de Larionov e Massine). A participação de Almada, como membro do júri da secção de artes plásticas, no *Salon Infantil* organizado por Rui Coelho e por José Pacheco no Grémio Literário, entre 25 de Maio e 27 de Junho de 1918 (na mesma época em que se estreia *O Jardim da Pierrette*), testemunha desta mesma atenção. O artista associa-se, assim, ao desígnio dos seus companheiros que «entenderam promover esta exposição», não só «como forma de nas novas camadas criar o ambiente próprio à compreensão das modernas correntes da ideia Europeia, em que Portugal, num forte Ressurgimento da NOSSA GERAÇÃO, comunga», mas também, «como primeira tentativa de conhecimento das tendências espontâneas da raça, a que se deve a maior atenção por nelas residirem os bons elementos da criação artística» (Pacheco e Coelho 1918, 1).

As cartas que Almada envia a Lalá, Zeca, Tatão e Tareca, assim como o diário íntimo da primeira<sup>34</sup>, permitem-nos não só determinar o alcance do *Jardim da Pierrette*, pressentido na entrevista ao *Diário Nacional*, e descobrir que a dança continua, bem após o espectáculo da Trindade, um palco de experimentação e de jogo relevante para Almada, mas também sublinhar a estreita relação que existe entre o «Club das Cinco Cores» e a génese da *Ingenuidade*.

Citemos algumas palavras que mostram o entusiasmo de Almada pelo *Jardim da Pierrette* e pelo «Club das Cinco Cores», criado no contexto da representação do bailado:

«Recordo ainda os nossos ensaios, sobretudo os do *Jardim da Pierrette* no palco da Trindade. [...] Foi aí que

**foi fundado O Nosso Club, nascido de tanta alegria, esse clubinho de 5 pessoas que amanhã serão os maiores de todos entre os portugueses. [...] Aqui em Paris por toda a parte onde eu vou só vejo [...] S. Carlos, S. Carlos, S. Carlos, Trindade, Trindade, Trindade, Trindade, Trindade, Trindade. [...] Viva o nosso Club! Viva a Tareca, viva a Tatão, viva a Zeca, viva a Lalá!»<sup>35</sup>**

A correspondência referida — que nos informa da intenção de recriar *A Princesa dos Sapatos de Ferro* em Paris e que Almada terá assistido aos Bailados Russos na capital francesa — dá-nos ainda conta de dois projectos de bailado, *Nau Catrineta* e *A Carruagem*, ambos desenvolvidos no âmbito do «Club». Do segundo, cujo título surge numa nota bibliográfica conservada pela Biblioteca Nacional<sup>36</sup> entre as realizações de Almada como coreógrafo e encenador, e que estaria praticamente concluído em 1924, Almada oferece-nos, aliás, uma pormenorizada descrição.

As cartas de Almada a Lalá mostram-nos que o artista segue atentamente a criação das suas jovens amigas — «Eu preciso de saber o que fazem vocês, o que vocês inventam» — cuja amizade é o seu «maior estímulo para Arte», uma verdadeira «inspiração»<sup>37</sup> e o terreno fecundo em que germina a sua própria criação, marcada, doravante, pela identidade (re-)encontrada do artista-menino:

**«O único verdadeiro amigo que tenho tido é a arte. Ela sim é minha verdadeira amiga. Brincamos juntos todo o santo dia, desde manhã até à noite. Ela diz-me coisas novas todos**

<sup>34</sup> Cf. nota n.º 5.

<sup>35</sup> Carta de Almada aos membros do «Club das Cinco Cores», datada de «Paris 24 Maio 1919 29 Rue Singer / Passy / Paris — 16e».

<sup>36</sup> BNP Esp. D8.

<sup>37</sup> Carta de Almada aos membros do «Club das Cinco Cores», datada de «Paris 24 Maio 1919 29 Rue Singer / Passy / Paris — 16e».



os dias e ensina-me coisas lindíssimas. Estou mais bebé do que nunca. Tenho muitos papéis de cores e faço comboios e vapores com muito fumo e que vão viajar muito longe, ao sol. Já conheço quase todas as linhas e todas as cores. Estou verdadeiramente contente. Gosto imenso de estar sozinho com os meus lápis: é quando estou mais perto de vocês. Já consigo fazer coisas que eu gosto, em desenho. [...] Agora sou todo para a Arte. [...] Trabalho com toda a alegria, todo o dia: faço 5 a 6 desenhos por dia e escrevo coisas e também faço negócios para ganhar dinheiro para comprar muito papel branco e muitos lápis e muitos pincéis e muitas cores: Uma riqueza! Faço muitos cavalos de circo com amazonas e bailarinas e palhaços e público e bombeiros. Ontem fiz o retrato de uma menina em cabelo com a perna traçada. Faço as coisas muito claras. Estou contente. Fiz uma garrafa tão parecida que o quadro caiu no chão e só a garrafa é que se partiu. Foi uma pena. Estou a preparar as minhas coisas para ir a Portugal. Se não fosse o nosso Club não pensava em Portugal antes de 10 anos. [...] Viva o Nosso Club! Coitadinhos dos outros. Eu estou cada vez mais eu; tão eu que já me encontrei: gosto de tudo o que está assinado ALMADA.»<sup>38</sup>

Através desta vasta correspondência desvenda-se grande parte da obra de Almada representativa da poética da Ingenuidade, profundamente enraizada, assim, neste teatro de experimentações infantis. Os manuscritos dos poemas *Os Ingleses Fumam Cachimbo* e *La lettre*, são-nos revelados nestas cartas. Descubrem-se, graças às suas

páginas, inúmeros textos inéditos. Uma versão variante do poema *Histoire du Portugal par cœur*, cujo título remete directamente para as quatro amigas de Almada, *Histoire du Portugal par cœur et au hasard écrite par moi pour mes quatre cousines*, surge nas páginas da revista manuscrita *parva*<sup>39</sup>, porta-voz, segundo outra carta de Almada, das ideias do «Club das Cinco Cores»:

«Tenho imensas coisas a propor ao nosso Club. [...] [P]or exemplo, a criação de um órgão representativo das ideias da nossa agremiação, que será um jornal onde apenas têm direito de colaborar os sócios fundadores do Club e os sócios eleitos por unanimidade entre os sócios fundadores. Este jornal será escrito em original com as datas de Lisboa e Paris conforme as residências dos autores. [...] Entre as várias secções do jornal haverá um ou vinte folhetins, anúncios luminosos d'espírito e de piada, coisas para a gente se perder de riso, coisas para fingir que é para chorar, [...] poesia maluquíssima, correspondência diária de Paris por diabo verde, entrevistas com cavalgadas, [...] invenções de jogos para brincar dentro de casa quando chove no jardim [...] secção da estupidez livre, secção de máximas filosóficas inventadas por nós [...], secção triste com versos ao contrário e as rimas de pernas para o ar, [...] secção de versos inventados por cada um de nós, versos feitos com fósforos ardidados, com bocadinhos de pó d'arroz e pedaços de cabelos de meninas apaixonadas, versos feitos com cordas de vapor e água salgada; secção de fantasia perdulária a vapor sem válvulas de segurança,

<sup>38</sup> Carta de Almada a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), datada de «Paris 29 Fev 20 3 r. Laffite».

<sup>39</sup> Os quatro números desta revista fazem parte da colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (DP243, DP244, DP245 e DP246).

etc, etc, etc, etc, etc, etc, etc, etc... O jornal pode ter tantas páginas quantas a gente quiser desde 1 até infinitas. É proibido o número ímpar de páginas. O título ainda não está inventado mas ficará resolvido de acordo entre nós 5. O título será qualquer coisa parecida com qualquer coisa conhecida como por exemplo: jornal, tinteiro, garrafa, nove, dez, zero, azul, mar, Helena Castelo Melhor, bailado, Sim, Não, Talvez, vinte-sete, azeite, aranha, arame, prego, mastro, maestro, batuta, estúpido, idiota, poeta, patriota, etc, etc. O título pode ser também uma palavra inventada ou uma palavra estrangeira ou pode não ter título o jornal. Não é obrigatório ter título e se tiver não é obrigatório vir ao princípio, pode vir onde a gente quiser, no meio, no fim, ao lado, à banda, atravessado, uma letra em cada página, etc, como a gente muito bem quiser. Enfim é um jornal de futuro o jornal d'o nosso Club.»<sup>40</sup>

A própria *Invenção do Dia Claro*, singularmente verde porque esta é a cor de Almada, manifesto de uma Ingenuidade em que o autor «procura comunicar a “inocência” de uma visão depurada, infantil e quase primitiva da realidade» «através de um tom claro e de umas formas simples» (Sapega 1992, 79) surge, finalmente, intimamente ligada ao «Club das Cinco Cores»:

«[Lalá,] Você sabe muito bem que *A Invenção do Dia Claro* não é senão a minha imensa amizade pelo Nosso Club, por quem vivo! Você há-de forçosamente reparar que cada palavra da *Invenção do Dia Claro* pensa em si e nos do nosso Club. [...] Enfim, o livro é para o Nosso Club [...].

[...] O que é facto é que eu não teria pensado nunca em escrever *A Invenção do Dia Claro*, plo menos da maneira como a escrevi, se não fosse a intenção de a escrever para os meus maiores amigos do Nosso Club. [...] Não se esqueça — *A Invenção do Dia Claro* é nossa!»<sup>41</sup>

A importância, para Almada, do contacto com os Bailados Russos, excede os limites da produção do artista no domínio específico da dança. Marcado pelo primitivismo visual e coreográfico de Larionov e Massine, que trazem *Sol da Noite* a Lisboa, é na esteira das representações portuguesas da companhia de Diaghilev, no âmbito dos espectáculos promovidos por Helena Castelo Melhor, que Almada conhece as pequenas bailarinas que viriam, com ele, a compor o «Club das Cinco Cores». Originalmente campo de experiências baléticas, o grupo tornar-se ia, como nos mostram as cartas (inéditas) de Almada a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, a cena privilegiada da busca e da criação da Ingenuidade almadiana.

<sup>40</sup> Carta de Almada aos membros do «Club das Cinco Cores», datada de «Paris 24 Maio 1919 29 Rue Singer / Passy / Paris — 16e».

<sup>41</sup> Carta de Almada a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), datada de Lisboa «1 Fev. 21».

---

**BIBLIOGRAFIA**

- Alves, F. Rodrigues. 17.12.1917. «Os Bailes Russos». *A Luta*: 3.
- «Bailados / O Jardim de Pierrette [entrevista]». 20.06.1918. *Diário Nacional*: 3.
- Eduardo Viana. 1968. Lisboa: SNI.
- «Elegâncias / Festas de caridade». 27.02.1918. *Diário Nacional*: 3.
- Ferreira, Paulo. 1981. *Correspondance de quatre artistes portugais : Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: PUF.
- «Música / A Orquestra Sinfónica de Madrid e uma carta de José de Almada Negreiros». 27.04.1925. *Diário de Lisboa*: 2.
- Negreiros, José de Almada. 06.04.1916. «Arte e Artistas [carta de Almada a José Pacheco]». *A Ideia Nacional* série 2, 19: 6.
- Negreiros, José de Almada. 2006. *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Negreiros, Maria José de Almada. 1993. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- «O caso do bailado “Princesa dos Sapatos de Ferro” / Almada responde à carta de Rui Coelho». 4.05.1925. *Diário de Lisboa*: 2.
- Pacheco, José. Coelho, Rui. 1918. «A Nossa Ideia». *Salon Infantil*. Lisboa: Grémio Literário: 1.
- Pinto, Manuel de Sousa. 15.02.1918. «Impressões dos Bailados Russos: IX Sol da Noite». *Atlântida*, 28: 484-486.
- Pinto, Manuel de Sousa. 15.02.1918. «Impressões dos Bailados Russos: XI As Mulheres de Bom Humor». *Atlântida*, 28: 490-491.
- Salazar, Adolfo. 1962. *História da Dança e do Ballet*. [Lisboa]: Artis.
- Sapega, Ellen. 1992. *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Sasportes, José. 1970. *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian — Serviço de Música.
- Sasportes, José. 1985. «Almada e a Dança». *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.
- Schouvaloff, Alexander. 1997. *The Art of Ballets Russes*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- «Uma questão de arte / Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro de S. Carlos». 27.04.1925. *Diário de Lisboa*: 5.
- «Vida Elegante / Bailados / Uma soberba festa d'arte». 26.03.1918. *O Dia*: 2.
- Vieira, Joaquim. 2001. *Fotobiografias Século XX: Almada Negreiros*. Lisboa: Círculo de Leitores.