

# ALMADA NEGREIROS, A DANÇA E OS *BALLETS RUSSES*

FILOMENA SERRA

Universidade Nova de Lisboa

## Resumo

Os *Ballets Russes* (1909-1929), representaram um momento privilegiado da arte moderna ocidental. Empurrada pela Guerra, a célebre companhia de Serge Diaghilev (1872-1929), iniciaria várias tournées pela Península Ibérica, sendo Lisboa um dos lugares de destino. A chegada e permanência na cidade entusiasmou os jovens artistas modernistas entre os quais, o jovem futurista José de Almada Negreiros (1893-1970), colaborador da revista *Orpheu*, que escreveu o "*Manifesto dos Bailados Russos*". Este é, provavelmente, o primeiro e único manifesto do século XX que toma como tema os *Ballets Russes*. O texto, que se apresenta, equaciona os aspectos que envolvem a escrita do manifesto, a dimensão estética do futurismo em Portugal e a própria dança na sua relação com outros escritos de Almada Negreiros.

## Abstract

*The Ballets Russes (1909-1929) have represented a special moment of western modern art. Because of the World War I, the famous company directed by Serge Diaghilev (1872-1929) launched several tournées in the Iberian Peninsula and Lisbon was one of the group's destinies. Its arrival and stay in the Portuguese capital caused the enthusiasm of young modern artists among whom the futurist artist José de Almada Negreiros (1893-1970), collaborator of the review Orpheu, who wrote at that occasion a "Ballets Russes Manifesto". This is probably the first and only manifesto of the 20th century concerning the Ballets Russes. The present essay analyses the various aspects involved on the writing of the Manifesto, in particular the aesthetic dimensions of Futurism in Portugal as well as the art of dance in relation with other writings by Almada Negreiros.*

## Palavras-chaves:

Almada  
Negreiros;  
Ballets Russes;  
futurismo;  
modernismo;  
dança.

## Keywords:

Almada  
Negreiros;  
Ballets Russes;  
futurism;  
modernism;  
dance.

Os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, lugar de experimentação de quase todas as artes, representaram um momento privilegiado da arte moderna ocidental. Em Portugal, as notícias da companhia de Diaghilev, vindas de Paris, despertavam desde há muito o entusiasmo e a curiosidade dos jovens artistas modernistas e de uma elite aristocrata que alguns desses jovens frequentavam. Foi o caso de José de Almada Negreiros (1893-1970), a quem o impacto estético dos espetáculos dos *Ballets Russes* (1909-1929) levou a escrever um manifesto datado de 14 de Outubro de 1917, ainda antes da chegada da companhia a Lisboa.

A primeira parte do meu texto apresenta as relações que Almada manteve com a dança, os contactos epistolares e os projectos idealizados em colaboração com Sonia e Robert e Sonia Delaunay, bem como algumas actividades vanguardistas directa ou indirectamente ligadas aos *Ballets Russes*. Na segunda parte, descreve-se o contexto internacional bem como o lisboeta e as respectivas ligações de Almada com alguns dos companheiros da sua geração. Finalmente na última parte, tentarei equacionar alguns aspectos que envolvem a escrita do Manifesto “Os Bailados Russos em Lisboa” e avaliar em que medida ele ultrapassa a dimensão estética do futurismo e da própria dança para se concentrar na dimensão política anti-decadentista de textos anteriores.

## Almada e a Dança

É plausível que as primeiras alusões à dança ocorram na obra de Almada Negreiros, em 1913, quando descreve corpos dançantes ao luar na poesia Rondel do Alentejo<sup>1</sup> ano em que prepara o primeiro projecto de bailado, *O Sonho da Rosa*, apresentado dois anos mais tarde. Almada escreve:

A expressão de Arte Bailado não é inteiramente ignorada em Portugal e não o é porque nós somos autores de BAILADOS alguns dos quais já realizados. O nosso primeiro BAILADO foi representado em 6 de Abril de 1915 em Lisboa, no Palácio da Rosa, dos Srs. Marquês de Castelo-Melhor e interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal. O nosso sucesso ficou garantido na sensação que hoje ainda persiste<sup>2</sup>.

E imediatamente a seguir diz-nos:

Fomos convidados por Mme. de Mello Breyner para a composição de um outro bailado. Criámos então a LENDA d'IGNEZ cuja leitura teve lugar no Palácio Anadia no Inverno de 1916, preparando-se a sua execução para o próximo inverno<sup>3</sup>.

Meses depois do primeiro bailado, numa carta datada de Outubro de 1915 dirigida aos Delaunay, que se encontravam em Vila do Conde desde o Verão do mesmo ano, o pintor Eduardo Viana descreve o entusiasmo quase infantil de Almada, que ao ouvir o nome de Sonia

<sup>1</sup>Almada descreve um minuete dançado ao luar e diz, por exemplo, nos seguintes versos: «Rompem fogo/pandeiretas/morenitas,/ bailam tetas e bonitas,/bailam chitas/ e jaquetas,/ são as fitas/desafogo/de luar./Voa o xaile/andorinha/pelo baile,/e a vida/doentinha/e a ermida/ ao luar. (...) Giram pés/giram passos/girassóis/e os bonés,/ e os braços/ destes dois/giram laços/ ao luar. Esta poesia escrita em 1913 seria só publicada em Junho de 1922 na revista *Contemporânea*.

<sup>2</sup> "Nota". In: *Portugal Futurista* (Lisboa, 1917), 4ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1990.

<sup>3</sup> Idem, *Ibidem*.

Delaunay dança entusiasmado em plena rua e planeia imediatamente partir para o Norte de Portugal para “fazer *ballets russes* – danças simultaneistas – com um guarda-roupa desenhado por Sonia”:

*Je suis passé à la "Brasileira". Almada m'a vu. Il se met à faire un potin incroyable, court à moi en jetant les chaises par terre et tombe dans mes bras presque évanoui de bonheur. (...) Je lui parle de l'exposition de Madame – et qu'est ce qu'il pense de sa collaboration à la publicité? Il fait tout de suite des danses rythmiques en plein trottoir. Il serait enchanté de faire des ballets russes – danses simultanés – avec un costume en couleurs fait par Madame. Il me dit qu'il va écrire un article d'une série qu'il pense faire sur Madame: cela vient dans le Século! Il me donne l'excellente nouvelle qu'il partira pour Vila do Conde et travaillera avec nous.*

Mas Almada não partiu para Vila do Conde e, em Janeiro do ano seguinte, escreve desolado a Eduardo Viana, que ali se encontra:

Escrevi uma carta a Madame Delaunay e julguei ter dito nela toda a minha grande admiração e todos os exageros da minha amizade sincera; porém, como foi em francês que eu lh'a escrevi, temo não ter-me feito compreender e isto traz-me apouquentado. Eu também não sei o que eles possam pensar de mim. Porque efectivamente eu raramente escrevo para lhes dizer esta minha adoração quotidiana que é o estímulo de eu chegar a ser o seu maior admirador. Por outro lado, eu ainda não fui a Vila do Conde quando tenho prometido fazê-lo, mas, tu que eu sinto que és meu amigo diz-lhes quanto eu lhes quero, quanto eu penso neles, quanto eu sinto que eles são da minha família, da minha família que eu quero. Não queres saber como eu vivo abandonado de entusiasmo e de tudo – a minha tragédia empeçonha-se tentacular e tumultuosa.

Mais uma vez, Almada renova a sua admiração a Sonia Delaunay e, de novo em Fevereiro, escreve-lhe uma carta em forma de poema em que lhe envia *Ronda Alentejana (Rondel do Alentejo)*<sup>4</sup>. Logo a seguir, noutra carta de Fevereiro-Março de 1916, menciona a transformação da sua consciência individual como uma metamorfose existencial e estética. Faz-lhe referência não só à *Cena do Ódio*, como de novo a uma eventual colaboração num projecto de “Ballets”:

*Mais je ferais des poèmes de force et de santé en revanche tumultueuse. (...) Ici, si bas, je ne suis que métamorphoses. J'ai voulu donner au monde la révélation nette de ce qu'il ne veut pas voir de ses yeux naïfs. Et un très long poème plein de haine bourgeoise que je crie dans des rythmes exagérés d'esclave empoisonné. C'est la scène de la haine. C'est un cri européen et blond du Nord. Je chante ici mon grand désir d'être danseur de force et d'avoir des yeux tout blancs. Je pense toujours toujours à nos poèmes en couleurs, mais je n'en ai pas encore fait un digne de ma gloire avec votre belle collaboration (...). Et nos ballets? Est-ce que vous l'avez oubliés? Oh! Moi, Non! Moi, je les chante tous les soirs en désirs électriques d'exhibition. Je sens dans vos tableaux les beaux gestes de mes ballets simultanés. Je vois des disques tout nus où raidit l'obscénité d'être belle, où bouge la rondeur des ventres qui glissent en sueurs d'amour. Il y a là tout l'internationalisme de la musique des montagnes et l'expression frissonnante des grands mots, et les caresses passionnées du génie féminin. Je travaille toujours, toujours, enchanté par votre inspiration<sup>5</sup>.*

As relações com os Delaunay manter-se-ão no plano epistolar até à partida definitiva do casal para Espanha. Porém, essa comunicação constituiu, durante os cerca de dois anos dos

<sup>4</sup> Carta de José de Almada-Negreiros a Sonia Delaunay (Lisboa, 1 de Fevereiro de 1916). Paulo Ferreira, idem, pp.105-107.

<sup>5</sup> Carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay (Lisboa, Fevereiro-Março 1916?). Paulo Ferreira, idem, pp.107-109.

artistas em Portugal, um foco de estímulo. Projectou-se fundar uma associação bem como organizar exposições colectivas itinerantes e editar álbuns de arte, onde além de Amadeo de Souza-Cardoso, participavam Almada e Eduardo Viana<sup>6</sup>. É dentro desse espírito que Almada fará sair no jornal *A Ideia Nacional* uma fotografia de Sonia Delaunay em “robe e voilette de cores simultâneas” e a informação da mais recente exposição da artista, em Estocolmo, assim como de uma próxima exposição colectiva «simultaneista» em Barcelona, onde o próprio Almada participaria ao lado de Sonia e Robert Delaunay, Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana<sup>7</sup>.

Um pouco mais tarde, menciona na correspondência que troca com Sonia, a 30 de Maio de 1916, a publicação do “Manifesto Anti-Dantas”, cujo primeiro número dedicaria à artista “ma marraine (...) celle qui fait taire”<sup>8</sup>. Nesse manifesto, onde se assume como “Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo”, regista no verso do documento toda a sua obra literária e anuncia a preparação do “Ballet Verónese e Bleu”, dedicado a “Mme. Sonia Delaunay-Terk”, bem como os “Poèmes Portugais par Mme Sonia Delaunay e José de Almada-Negreiros”<sup>9</sup>.

Nestes registos epistolares, Almada revelava cada vez mais uma visualidade plástica de pintor, mais do que uma efectiva concepção da dança. Esse aspecto que se ia enriquecendo intervém na sua prosa ou nos poemas animados de uma sensibilidade cubo-futurista, como é o caso de Mima-Fataxa<sup>10</sup> de 18 de Março de 1916, que inserirá em Portugal Futurista ao lado dos *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)*, do mesmo ano. Mima evoca a actriz e dançarina do circo que se expressa com o corpo mas não com a voz e as palavras. E Fataxa é a cigana andaluza de corpo moreno dançante. Esta Mima-Fataxa é uma nova “reelaboração estilística” e estética da prosa Mima-Fataxa de “Frisos” de Orpheu<sup>11</sup>, na qual a cigana romântica “seguindo o ritmo acanalhado das ancas desconjuntadas” usa “nas danças o tic-tac metálico das sandálias”. Na segunda, Mima-Fataxa transforma-se plasticamente na mulher-luxúria, a bailarina da metrópole luminosa parisiense. Os seus gestos lembram a nova liberdade gestual dos *Ballets Russes*. E as palavras transformam-se na “sintaxe sem fios” das “palavras em liberdade” de Marinetti. Todo o poema é um repositório de referências à dança, aparecendo os nomes de autores e dançarinos do novo bailado europeu e americano, como Isadora Duncan, Fokine e Nijinsky, ou personagens de bailados como Petrouchka, Thaïs e Cleópatra.

É, porém, na “Conferência Futurista”, a grande manifestação encenada por Almada Negreiros e por Guilherme de Santa-Rita no Teatro República em 14 de Abril de 1917, que

<sup>6</sup> O grupo que organizaria as exposições itinerantes chamadas “Expositions Mouvantes” chamar-se-ia “Corporation Nouvelle” e seria constituído por Sónia e Robert Delaunay, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Almada Negreiros, bem como pelo pintor russo que vivia em Paris, D. Rossine, os poetas Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars.

<sup>7</sup> Na rubrica “Arte e Artistas”. In: *Ideia Nacional*, Lisboa, Ano 2, nº 19, 6 de Abril de 1916.

<sup>8</sup> O “Manifesto Anti-Dantas” escrito em 1915, reagia à estreia a 21 de Outubro da peça de Júlio Dantas *Sóror Mariana*. Embora exista referência que seria publicado para daí a dois dias na carta a Sonia Delaunay de 30 de Maio de 1916, o manifesto será publicado em Junho de 1916, conforme notícia do jornal *A Ideia Nacional* (Lisboa, 15 de Junho de 1916).

<sup>9</sup> “Carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay (30 de Maio de 1916)”, que se encontra em Vigo. Paulo Ferreira, idem, pp.175-177.

<sup>10</sup> Almada Negreiros, “Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino”. In: *Portugal Futurista*, Idem.

<sup>11</sup> Ver a propósito de Mima-Fataxa, Isabel Allegro de Magalhães, *Almada Mima-Fataxa em dois tempos*. Lisboa: Colóquio-Letras, nº 95, Janeiro 1987, pp.51-53.



incluirá o texto futurista de Marinetti dedicado ao music-hall, publicado em Novembro de 1913 em Londres<sup>12</sup>. Vestido com um fato de macaco azul de operário enquanto numa das frisas Santa-Rita provocava o público ali presente, Almada leu o “Ultimatum”<sup>13</sup>, o “Manifesto Futurista da Luxúria” (Paris, Janeiro de 1911) de Valérie de Saint-Point<sup>14</sup> e o texto “Tuons le Clair de Lune!” (Abril, 1909) de Marinetti, bem como o “Manifesto do 'Music-Hall'” (Londres, 1913). Este apresentava uma nova concepção de tempo e espaço, propunha uma dança teatralizada e uma nova sensibilidade, uma espécie de loucura maravilhosa, a *psychofolie* futurista, precisamente posta em prática nessa tarde lisboeta. A surpresa, a ironia, o riso e a pantomina, aliados a todas as técnicas futuristas das “palavras em liberdade” dos sons e dos ruídos, faziam a entrada pública do futurismo em Portugal.

Em Lisboa, no círculo das gentes de *Orpheu*, eram conhecidas revistas estrangeiras como a *Comoedia* editada por Gaston de Pawlowski ou do *Mercure de France*, que Mário de Sá-Carneiro enviou a Fernando Pessoa, como refere na sua correspondência. Nelas se podiam ver as ilustrações e ler as informações sobre os espectáculos de danças de Isadora Duncan, de Loie Fuller e Valerie de Saint Point, bem como dos Ballets Russes<sup>15</sup>. Amadeo de Souza-Cardoso conhecia seguramente o que a companhia de Serge Diaghilev vinha introduzindo na plasticidade das cenografias e no sistema das artes em geral, desde que os *Ballets Russes* tinham deslumbrado pela primeira vez Paris, no Teatro do Chatelêt, em Maio de 1909, precisamente meses depois de Marinetti publicar no jornal *Le Figaro* a “Fundação e Manifesto do Futurismo”. Tal como Eduardo Viana ou José Pacheco, cuja permanência em Paris terminara com o anúncio da Guerra. As notícias dos espectáculos dos *Ballets Russes* e das suas audiências circulavam e espalhavam-se pelo Chiado e pelo ponto de encontro que era A Brasileira.

### Os Ballets Russes em Lisboa

Quando os *Ballets Russes* chegam a Lisboa, não admira que Almada Negreiros se entusiasme. Os seus luxuosos espectáculos de acção e movimento recriavam artística e intelectualmente uma tradição aristocrática, ao mesmo tempo que surpreendiam pelo seu orientalismo e arrojada sensualidade. Recusavam as fórmulas teatrais do tradicional ballet russo imperial, continuadas pela companhia de Ana Pavlova, cuja dança apresentada nas principais salas europeias atingira uma dinâmica plasticamente bela e psicologicamente vazia<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> O “Manifesto do Music-Hall” publicado no jornal londrino *Daily Mail*, em 21 de Novembro de 1913, seria rebaptizado na revista *Lacerba*, por “Declaração Futurista sobre o Teatro de Variedades”.

<sup>13</sup> “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, incluído no *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917, 4ª edição fac-similada. Lisboa: Contexto, 1990.

<sup>14</sup> Valentine de Saint-Point (1875-1953), fez uma carreira literária e publicou diversos manifestos futuristas defendendo o mito da “Supermulher”. Escreveu em 1910 o “Manifesto da Mulher Futurista”. Interessou-se, também, pela dança, criando a “Métachorie” em 1913. Abandonou o movimento futurista em 1914 quando se instalou no Egipto e se converteu ao Islão.

<sup>15</sup> José Sasportes, “Os Ballets Russes em Lisboa”. In: *Trajectória da Dança em Portugal*, Lisboa, ICALP, 1979, p. 57.

<sup>16</sup> José Sasportes, «Serge de Diaghileff cinquenta anos depois», *Colóquio-Artes*, nº 43, 2ª série, Dezembro de 1979, p.67.

Foi o primitivismo estilizado dos *Ballets Russes* que, ao fundir um exotismo decorativo e as inovações experimentais de Nijinsky, acabou por constituir a grande revolução nas artes cénicas, no bailado, na coreografia, nos cenários e figurinos, numa combinação exuberante entre música, teatro e dança. Segundo o historiador da dança José Sasportes, Nijinsky concentrou-se “sobre o movimento puro, voltando ostensivamente as costas ao tipo de atitudes que os espectadores esperavam encontrar em cena”. Em Lisboa, o repertório apresentado seguiu a etapa mais tradicional dos *Ballets Russes*. Os programas insistiram no exotismo oriental e no decorativismo dos cenários de Léon Bakst e nas coreografias de Michel Fokine. Lisboa não viu, assim, as representações mais vanguardistas que, meses antes, Nijinsky dançara em Paris, Barcelona e Madrid, como *L'Après Midi d'un Faune* e a *Sagração da Primavera*, ou ainda, a coreografia de Picasso para o “ballet-performance” *Parade*, no qual o argumento de Jean Cocteau, a música de Eric Satie e a coreografia de Leónidas Massine atingira “*un surréalisme* que era a manifestação de um espírito novo”, como escreveu Apollinaire<sup>17</sup>. Os *Ballets Russes* encontraram aí, por conseguinte, um ambiente favorável, que aproveitaram. E, em Espanha, que conseguira manter-se neutra em relação à Guerra, buscaram o financiamento do rei Afonso XIII, que se tornara, além de um entusiasta e admirador dos Ballets, amigo pessoal de Diaghilev<sup>18</sup>.

“Vêm aí os *Ballets Russes!*”. A *Ilustração Portuguesa*, em Dezembro de 1917, chamava, assim, a atenção dos leitores e do público em geral para a sua chegada a Lisboa<sup>19</sup>. Pouco tempo antes, jornais como *O Século* ou o *Diário de Notícias*<sup>20</sup> anunciavam a saída da companhia de Diaghilev de Madrid em direcção a Lisboa para se apresentar no Coliseu dos Recreios. A nova geração que frequentava o Chiado esteve presente no Coliseu onde os Ballets Russes se apresentaram só em 13 de Dezembro de 1917 devido ao tumulto provocado pelo golpe de Sidónio Pais. Certamente terão lido a entrevista de Serge Diaghilev ao jornal *República* no dia seguinte. Entre eles, encontravam-se alguns jovens das Escolas de Belas-Artes, como os futuros arquitectos Carlos Chambers Ramos (1897-1969), que acompanhou Almada Negreiros, e ainda Gonçalo de Mello Breyner (1896-1947), Jorge Segurado (1898-1990), José Angelo Cottinelli Telmo (1897- 1948)<sup>21</sup>, bem como o futuro dramaturgo, cenógrafo e jornalista José

<sup>17</sup> Apollinaire escreveria essas notas no próprio programa. William Rubin (ed.). *Pablo Picasso a Retrospective*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1980, p.198.

<sup>18</sup> Depois da última actuação em São Carlos em inícios de Janeiro de 1918, Diaghilev e Massine e alguns outros elementos da companhia partiriam para Espanha à procura de financiamentos. Só em Março de 1918, os restantes elementos que permaneciam na capital se reuniram ao resto da companhia para iniciarem uma tournée por diversas cidades espanholas, primeiro ao Norte em Valladolid e depois pelas cidades mediterrânicas incluindo Granada, onde Manuel de Falla pode compôr *O Chapéu de Três Bicos*.

<sup>19</sup> Essa frase iniciava o texto não assinado “Os Bailes Russos de Diaghilew” da *Ilustração Portuguesa*, nº615, 3 de Dezembro 1917. O texto acentuava a “beleza” e a “bizarria dos cenários e guarda-roupa”, as “deliciosas e imorredouras obras-primas” dos músicos que dão “encanto” aos poemas coreografados” as “atitudes estranhas e inverosímeis” das bailarinas e a “riqueza faustosa e brilhante, em tão estremada e soberana elegância!”. É ainda apresentado um desenho de “Fokine, o ressuscitador do ballet” e fotografias de “diversos aspectos dos bailes russos”.

<sup>20</sup> *O Século*, em 23 de Novembro de 1917, anunciava a chegada a 30 do mesmo mês. Enquanto o *Diário de Notícias* de dia 3 de Dezembro anunciava a chegada no dia anterior.

<sup>21</sup> Cottinelli Telmo foi um dos grandes entusiastas dos Ballets Russes. Foram encontrados no seu espólio desenhos alusivos. Por exemplo, um desenho “Papillons. Ballet Russe. 1917” onde no verso se encontra a inscrição “Ricordo di 1917. Oh! Les Beaux ballets!”. Ainda outros dois desenhos de momentos de bailado de 1917, que lembram o exotismo dos figurinos e capas dos programas de Léon Bakst para os Ballets Russes. Alguns desses desenhos foram oferecidos ao amigo e colega Carlos Ramos. À semelhança de Ramos, Cottinelli terá, muito provavelmente, acompanhado Almada Negreiros na visita ao grupo dos Ballets Russes no Hotel Avenida Palace.

Júlio Leitão de Barros (1896-1967). Mais velho e admirado por estes jovens, o arquiteto Raul Lino (1879-1974) organizaria em sua casa uma pequena recepção à companhia de Diaghilev. Raul Lino conta-nos:

O meu interesse pelos espectáculos teatrais e baléticos acresceu por essa época com a revelação do Bailado Russo do Diaghilew no Teatro do Ocidente em Berlim (...). Mais tarde quando a companhia Diaghilew veio a Lisboa, organizámos em nosso modesto terceiro andar uma demonstração de bailaricos portugueses e uma pequena exposição de trajes populares, numa tarde dedicada ao Leonide Massine, à Lopokova e a outras figuras do Bailado Russo. Isso deu então bastante escândalo em Lisboa e foi tido como grande atrevimento nosso, pelos bons burgueses da nossa cidade! Lisboa mudou muito! Essas mesmas figuras seriam aqui recebidas pelos próceres mais ricos, apenas<sup>22</sup>.

Raul Lino tal como o músico Rui Coelho (1889-1986) já tinham visto espetáculos dos *Ballets Russes* em Berlim. Esta indicação serve para sublinhar o clima entre esta nova geração de arquitetos ávida de ideias novas e o convívio estabelecido com a nova geração de pintores, poetas e músicos e, como veremos, de críticos, dramaturgos e fotógrafos. Outros nomes podem, ainda, ser mencionados. Além de José Pacheco, o jovem editor de Orpheu António Ferro (1895-1956), mas também o futuro crítico e historiador de arte Luís Reis Santos (1898-1967), ele próprio mais tarde bailarino, usando o pseudónimo Luís de Turcifal; ou o dramaturgo, cenógrafo, cantor lírico, jornalista e fotógrafo amador Vitoriano Braga (1888-1940), parente e amigo de Fernando Pessoa; Martinho Nobre de Melo (1891-1985), em breve ministro de Sidónio Pais, futuro colaborador da revista *Contemporânea* e futuro animador do movimento pré-fascista “Cruzada Nun’ Álvares”; bem como o fotógrafo Pedro Lima, autor da imagem fotográfica de Santa-Rita, publicada em *Portugal Futurista* e também das belas fotografias das bailarinas Lydia Lupokova e de Lubov Tchernicheva que ilustrariam o livro do crítico Manuel Sousa Pinto logo publicado em 1918<sup>23</sup>, dedicado a Lupokova “bela e breve peregrina”, que reunia os artigos publicados e ilustrados por Almada Negreiros na revista *Atlântida*<sup>24</sup>.

O desenho de Almada Negreiros “*Soleil de Nuit*” que ilustra o texto de Sousa Pinto sobre o mesmo bailado contrapõe-se à crítica “grosseira” deste sobre a gestualidade de Massine, tal como à de outro crítico de então, que ainda menos informado, diria que esse bailado era “uma fantasia de manicómio (...) dançada por malucos” cujo “cenário não vale nada”<sup>25</sup>. Porém, talvez tenha sido o espectáculo mais perturbante que Lisboa viu<sup>26</sup>. Compreendia uma sequência de temas populares russos dançado num cenário assinado pelo vanguardista russo Mikhail Larionov<sup>27</sup>. Almada deixou-nos ainda outros desenhos, poucos, sobre os bailados *O Espectro*

Ver João Paulo Martins. *Cottinelli Telmo 1897-1948: a Obra do Arquitecto*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, UNL-FCSH, 1995, 1º vol., pp. 44-45 e Notas 114 e 115.

<sup>22</sup> Diogo Lino Pimentel, “Biografia”. In: *Fundação Calouste Gulbenkian* (ed.), Raul Lino Exposição Retrospectiva da sua Obra. Lisboa: FCG, 1970, p. 11.

<sup>23</sup> Ver Manoel de Sousa Pinto. *Bailados Russos*. Lisboa: Edição da Atlântida, 1918.

<sup>24</sup> Ver *Atlântida*, *Mensário Artístico*, *Literário e Social para Portugal e Brasil*, nº 26 a 28, respectivamente as críticas de 15 de Dezembro de 1917, de 15 de Fevereiro e 15 de Janeiro de 1918.

<sup>25</sup> F. Rodrigues Alves no jornal *A Luta*, citado por José Sasportes, “Os Ballets Russes em Lisboa”. In: *Trajectória da Dança em Portugal*. Lisboa: ICALP, 1979. p. 76.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*, p. 76.

<sup>27</sup> Mikhail Larionov (1881-1964), companheiro de Natalia Gontcharova, participou no *Velo de Ouro* (Golden Fleece) em Moscovo, em 1908. Membro fundador dos grupos *Valete de Ouros* (Jack of Diamonds) (1909-1911) e *Cauda de Burro* (*Donkey's Tail*) (1912-1913). Depois de uma pintura pós-impressionista criou o Raionismo. Em 1915 trabalhou em Paris para Serge Diaghilev.

da Rosa e *Xerazade*, bem como os desenhos das figuras de Columbina e Arlequim de Carnaval, que se repetirão na sua longa obra de desenhista.

Depois das noites de apresentação no Coliseu dos Recreios, os *Ballets Russes* apresentaram mais dois espectáculos no Teatro de São Carlos, entretanto aberto por intervenção da marquesa de Castelo Melhor, Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa e do antigo médico da corte D. Tomás Mello Breyner, conde de Mafra, pai de Tatão<sup>28</sup>, a amiga querida de Almada Negreiros<sup>29</sup>. Nestes espetáculos, agora promovidos pela antiga aristocracia, repetiram-se os números anteriores mas a grande sensação teria sido uma recente coreografia de Massine, *As Mulheres de Bom Humor*, estreada no teatro Costanzi de Roma havia poucos meses.

Aparentemente, poderíamos concluir que o impacto dos *Ballets Russes* nesta geração foi enorme. No futuro imediato desse tempo, a dança seria circunscrita de novo ao círculo aristocrático do Palácio da Rosa e levaria Almada Negreiros a tornar-se momentaneamente coreógrafo e figurinista, mas também bailarino improvisado, como Cotinelli Telmo e Luís Reis Santos ou cenógrafo como Raul Lino e José Pacheco. Essas práticas tiveram lugar na realização e apresentação do *Bailado do Encantamento*<sup>30</sup> e d'*A Princesa dos Sapatos de Ferro*<sup>31</sup>, apresentados em São Carlos em 11 de Abril de 1918, com pompa e circunstância abrilhantados pelo presidente da República Sidónio Pais. Nessa *soirée* a favor das madrinhas de Guerra, que se repetiu mais duas vezes, reviveram-se “tradições de elegância e de luxo e o público escolhido que nele se reuniu” admirou a “tenacidade e bizzarria de uma senhora ilustre”<sup>32</sup>. A crítica conferiu-lhes uma adesão que não concedera aos *Ballets Russes* que tinham viajado alguns dias antes em direcção a Espanha<sup>33</sup>. A *Ilustração Portuguesa*, ao apresentar estes espetáculos usou, segundo José Sasportes, “a linguagem excessiva que viria a caracterizar, ao longo dos anos o acolhimento a-crítico dispensado a manifestações de dança muito aquém dos elogios que lhes eram dirigidos. Tratava-se já do nacionalismo tipicamente mascarado de ausência de profissionalismo”<sup>34</sup>.

No conjunto da obra de Almada encontraremos sempre os sinais e a recordação que para ele constituiu “a noite mais entusiástica da sua vida”<sup>35</sup>, aquela em que num palco desempenhou o papel de actor e bailarino nos papéis de bruxa e de diabo. Cerca de dois meses depois no teatro da Trindade é ainda representado *O Jardim da Pierrette*, espetáculo que, a pedido das suas amigas do Palácio da Rosa, coreografou, fez os figurinos e cenários e cuja memória deixaria fixada num livro anos mais tarde. As mesmas amigas que, de novo, lhe pediram para

<sup>28</sup> Nome de Conceição Mello Breyner, a princesa d' *A Princesa dos Sapatos de Ferro*.

<sup>29</sup> Vítor Pavão dos Santos. *O Escaparate de todas as Artes Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro-SEC-IPM, 1993. pp. 18-19.

<sup>30</sup> *O Bailado do Encantamento* tinha música e argumento de Ruy Coelho. Este inspirara-se num poema de Martinho Nobre de Mello. O primeiro acto foi coreografado por Almada Negreiros. O segundo por Louis Symonoff e David Bromberg. Os cenários e figurinos eram de Raul Lino.

<sup>31</sup> A música do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro* foi composta por Ruy Coelho em Berlim, em 1912. A coreografia era de Almada Negreiros e os cenários de José Pacheco.

<sup>32</sup> “Os Bailados em São Carlos”. In: *Ilustração Portuguesa*, 13 de Maio de 2009.

<sup>33</sup> Os *Ballets Russes* deixaram Lisboa em Março 28 de Março de 1918, apresentando-se em seguida em Valladolid três dias depois.

<sup>34</sup> José Sasportes. “Os *Ballets Russes* em Lisboa”, *Opus Cit.*, p.77.

<sup>35</sup> Almada Negreiros, “Almada responde à carta de Ruy Coelho” (*Diário de Lisboa*, 27 de Maio de 1925), *Opus Cit.*, p. 128.



coreografar o bailado por elas inventado *O Sonho do Estatuário* para uma festa privada na Quinta das Laranjeiras<sup>36</sup>.

Um ciclo fechara-se nesse ano de 1918. Certamente, dentro de si próprio far-se-ia um enorme e doloroso silêncio quando recebeu a notícia da morte de Santa-Rita no dia 29 do mês de Abril e, meses mais tarde, a de Amadeo de Souza-Cardoso ocorrida em 25 de Outubro. É difícil acreditar que ele, o mais consciente e moderno criador do seu tempo, tivesse deixado de se interessar pelo bailado, apesar da sua experiência diletante de bailarino.

### Almada e o Manifesto "Os Bailados Russos em Lisboa"

Porém, talvez o legado mais imediato dos *Ballets Russes* em Portugal tenha sido o texto que escreveu a propósito da sua vinda a Portugal e que ficou provavelmente, como o primeiro e único manifesto do século XX que toma como tema e paradigma do seu tempo os *Ballets Russes*. Contudo, este manifesto é mais programático que estético. Não encontramos, como veremos, uma estética da dança, nem Almada a poderia ter num país onde era uma arte secundária. Também nunca tinha visto os Ballets Russes. Talvez por essa razão aponte para uma temática anti-decadentista já abordada e desenvolvida noutros escritos e manifestos.

O texto "Os Bailados Russos em Lisboa" foi apenso ao primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, logo apreendido, como se sabe, pela polícia republicana de Afonso Costa em Novembro de 1917, o que significa que os seus organizadores não previram incluí-lo e muito menos publicá-lo<sup>37</sup>. Contudo, passados quase cem anos, os exemplares a que temos acesso nas bibliotecas convencem-nos disso mesmo<sup>38</sup>. Então coloca-se a seguinte pergunta: quando foi apenso por Almada Negreiros? O exemplar que existe na Biblioteca Nacional em Lisboa, que consultamos na seção de Reservados apresenta-se restaurado nas margens junto às lombadas não sendo, por essa razão, verificável o estado anterior. As páginas do manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* apresentam textura, tamanho e caracteres tipográficos diferentes das restantes páginas. Não se encontram numeradas, tal como a página que as antecede que anuncia *A Engomadeira*, mas esta é em papel seda e vem a seguir à folha de rosto. Seria, portanto esta a número dois. Ora as duas páginas do manifesto encontram-se imediatamente depois desta e antes do texto "Santa Rita Pintor" de Bettencourt Rebello que corresponde à página 3. Na prática, parece fazer parte integrante da revista. O tempo sobrepôs-se, assim, à "verdade dos factos". Nessa medida, a história ou as histórias à volta desse manifesto tornam-se para os investigadores ainda mais aliciante. Sobretudo, quando nos deparamos com outros indicadores curiosos que são o da autoria e da datação.

<sup>36</sup> Ver Vitor Pavão dos Santos, *O Escaparate de todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Museu do Teatro-SEC-IPM, 1993, p.30.

<sup>37</sup> Essa apensação foi-me chamada à atenção por Ana Paula Guimarães. *As Estrelas Acessíveis*. Lisboa: Terramar, 2004, p. 69, onde diz: "O já referido manifesto sobre os Ballets Russes, colado à mão nos exemplares do notável número único de Portugal Futurista". Também na recente edição de Fernando Cabral Martins et al (ed.). *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 360, se pode ler "Os Bailados Russos em Lisboa, Edição do autor, Lisboa, 1917. Folha volante impressa na Tipografia F. Monteiro, Rua do Mundo, 57, foi apensa ao *Portugal Futurista 1*, Lisboa, s/d (Nov. 1917)."

<sup>38</sup> Esta investigação deverá a seu tempo ser completada com outra a fazer na Torre do Tombo aos arquivos da polícia de 1917, que cremos nunca foi realizada.

Sabemos que Almada Negreiros foi o autor exclusivo d’*Os Bailados Russos em Lisboa* e como a partir da sua leitura, uma noite no restaurante Tavares em Lisboa, os nomes de Rui Coelho e de José Pacheco vêm a aparecer no manifesto em coautoria. O esclarecimento dado pelo próprio em carta escrita para o *Diário de Lisboa* em 1925, a propósito da reposição do *Bailado da Princesa dos Sapatos de Ferro* que Rui Coelho pretendia fazer à sua revelia<sup>39</sup>, permite-nos ainda outras conclusões. Almada recorda então:

E já que tem tão pouca memória, oiça Ruy Coelho esta historia:

Em Dezembro de 1918<sup>40</sup> chegaram a Lisboa os bailados russos de Diaghilew. O sucesso foi grande e escrevi um manifesto, *Os bailados russos em Lisboa* e sobre o qual Diaghilew disse ser o melhor que se tinha escrito sobre os seus bailados.

- Em todo o mundo? perguntei.

- Em todo o mundo, respondeu Diaghilew.

Fiquei surpreendido e como tinha umas pratas na algibeira fui à tipografia encomendar cinco mil exemplares. À noite li no Tavares o primeiro exemplar a Ruy Coelho e a outro camarada.

Depois da leitura repeti a apreciação de Diaghilew e Ruy Coelho comentou:

- Mas isso, deixa-me dizer-te, não é correcto! (...)

- Sim, ou bem que há camaradagem, ou bem que não há! (...)

- Se tu andasses sosinho estava bem, mas nós andamos sempre juntos os três, portanto o manifesto devia estar assinado pelos três.

- Mas fui eu o autor, arrisquei eu<sup>41</sup>.

Almada conta que saiu dali para a tipografia onde pôs mais duas assinaturas e, para comprovar o reportório das obras, introduziu uma “Nota” onde consta os bailados em colaboração. E concluía com os nomes de “Ruy Coelho, músico”, “José Pacheco, arquitecto” e “José de Almada Negreiros, poeta e pintor”.

Também parece dar a entender que só por altura da chegada dos *Ballets Russes* a Lisboa, depois de ter visto os primeiros espectáculos, é que escreveu o manifesto, tendo aparentemente o famoso empresário e produtor Serge Diaghilev comentado de forma positiva o texto. Anos mais tarde, a sua mulher Sarah Afonso, viria a relatar que Almada frequentou o Hotel Avenida Palace, onde Diaghilev se hospedava com a companhia, tendo sido Almada quem o foi esperar à estação do Rossio na companhia de José Pacheco (1885-1934). Havia tiros na rua, mas utilizaram uma passagem que ligava a estação ao hotel. Desse modo Almada acabou por passar vários dias com eles e fez amizade com Leónidas Massine<sup>42</sup>.

Estas afirmações e as de Almada Negreiros ao *Diário de Lisboa* em 1925 sugerem outra interrogação a propósito da data de 14 de Outubro de 1917 impressa no manifesto. É por esta altura que começam a surgir na imprensa as notícias da vinda dos *Ballets Russes* a Lisboa. Que esta data parte da sua estratégia de antecipação e de agir rapidamente é um sinal óbvio do espírito comum às práticas vanguardistas europeias de escrita de manifestos, que é a vontade de se adiantar ao seu próprio tempo anunciando o futuro. Todavia, subsiste o porquê da razão da escolha de tal data e não outra. Como o nome da revista indica, *Portugal Futurista* reiterava a posição futurista dos seus principais mentores - Guilherme de Santa-Rita e Almada Negreiros

<sup>39</sup> Almada Negreiros, “Almada responde à carta de Ruy Coelho” (*Diário de Lisboa*, 27 de Maio de 1925). In: *Obras Completas*, vol. III. Lisboa: IN-CM. pp. 127-130.

<sup>40</sup> Deve ler-se “1917”. A data de 1918 é certamente um erro da edição citada na nota seguinte.

<sup>41</sup> Almada Negreiros, “Almada responde à carta de Ruy Coelho”. *Opus. Cit.* 127-130.

<sup>42</sup> Maria José Almada Negreiros. *Conversas com Sarah Afonso*. Lisboa: Arcádia, 1982, p. 49.

- os que levaram o futurismo até às últimas consequências<sup>43</sup> e da revista fizeram um vasto repositório do projeto e da sua ação vanguardista. Por essa razão, o texto “Os Bailados Russos” pode incluir-se, como o fez Almada, dentro dessa ação. Mas se a sua classificação de manifesto levanta poucas incertezas, considerá-lo um “manifesto futurista” levanta alguns problemas.

“Os Bailados Russos em Lisboa” oferece-se com as características essenciais de um manifesto, ou seja, com as “receitas” geralmente exploradas neste tipo de textos. Apresenta-se como uma declaração pública e exprime uma atitude e uma posição estético-cultural e política. A sua linguagem é provocatória, sarcástica, retórica e interpelativa. Cria um ambiente propício à assimilação do conteúdo do ideal propagandeado. Pressupõe, também, a existência de um público que escuta e recebe essas ideias. Apregoa, pois, uma modernidade que rompe com a história. É formalmente reiterador com as suas frases curtas, imperativas, em exclamações e em imagens, cuja estrutura é obviamente a de um manifesto. Embora Almada não o tenha designado como tal, podemos assim denominá-lo. Todavia, se nos debruçarmos sobre o seu conteúdo, não encontramos nele uma concepção da dança ou da dança futurista como no manifesto *La Danse Futuriste*, que Marinetti publicou no mesmo ano, na revista *L'Italia Futurista* (nº 21, 8 de Julho, 1917).

Enquanto Marinetti inicia o seu manifesto afirmando que “a dança sempre extraiu da vida os seus ritmos e a suas formas”, para logo a seguir nos dar dela uma história sintética desde o princípio da humanidade até à sua concepção e visão da dança futurista, Almada abre o seu texto com a exortação: “Português, atenção! É a ti próprio que nos dirigimos. Vimos propor-te a tua liberdade!” Será deste modo que todo este manifesto chama a atenção, interroga, acusa e propõe. Traça o “retrato” do português que afirma conhecer bem, pois nele pensa e estuda-o todos os dias. Esse “retrato” é o de alguém que esgota as suas grandes e espontâneas energias no álcool e no mal-estar da sua ignorância, num “lyrismo natural e leigo”. Mas, promete salvá-lo. A missão “quasi-impossível” que é a de fazer dos Portugueses europeus, afirma-se é o maior heroísmo do mundo e mesmo uma guerra que é a “guerra contra ti!” português, pois “quando te vemos nem sempre vens na mesma direcção que Nós!”. E conclui: “Hoje porém é ocasião de te falarmos. Escuta: OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: uma das mais *bellas étapes* da civilização moderna está na nossa terra!”.

Marinetti, pelo seu lado, falava unicamente do fato de os *Ballets Russes* serem artisticamente muito interessantes no modo como modernizaram as danças populares russas, através da maravilhosa fusão e interpenetração entre música e dança. Enquanto se pronuncia sobre a dança e a sua história mostrando como Nijinsky influenciado pelas pesquisas cubistas atingiu “a geometria pura da dança, liberta das mímicas e da excitação sexual” ou compara a dança de Isadora Duncan ao impressionismo em pintura, Almada escreve sobre os Bailados Russos como se não os tivesse visto.

<sup>43</sup> As personalidades que mais se distinguiram, embora momentaneamente em torno do futurismo, sem passar o limiar dos anos 20 são Almada Negreiros, Guilherme de Santa-Rita, Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), Raul Leal, Amadeo de Sousa-Cardoso. Com muito menor envolvimento, temos de referir o “grupo” que no jornal *Heraldo de Faro* abriu uma rubrica sobre o “Futurismo”, como os pintores Carlos Porfírio e Lyster Franco. Citando Nuno Júdice podemos considerar Almada e Santa-Rita os que “assumiram o futurismo até às suas últimas consequências”, eles próprios formando o “Comité Futurista de Lisboa”. Nuno Júdice “O Futurismo em Portugal”. In: *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto, 4ª edição fac-similada, 1990.

Para Marinetti, mesmo Valentine de Saint-Point tão do agrado de Almada e de Santa-Rita e cujo *"Manifesto da Luxúria"* foi lido no Teatro República e se inclui no *Portugal Futurista*, apresenta uma dança "abstracta e metafísica". As suas "métachories", um misto de mímica e dança estão para ele ultrapassadas, chama-as de passadistas, porque inspiradas em velhas sensibilidades gregas e medievais. Marinetti preferia, pois, Lois Füller e o "cake-walk" dos negros. Pretendia ultrapassar as possibilidades musculares da dança, criando um corpo ideal cujos gestos imitariam os movimentos das máquinas, dos volantes, das rodas e dos pistons. Só desse modo a fusão do homem e da máquina se prepararia e atingiria o "metalismo" da dança futurista. A proposta de Marinetti é concreta. A dança futurista, segundo ele, devia ser «dissonante, desgraciosa, assimétrica, sintética, dinâmica e "parolibre" (palavras em liberdade) e, se possível, inspiradas, como exemplifica, nos três mecanismos: o shrapnel<sup>44</sup>, a metralhadora e o avião.

Por seu turno Almada abandona no seu manifesto toda as imagens visuais e fragmentadas de Mima-Fataxa, e mesmo a montagem maravilhosa de *Saltimbancos* ou a escrita automática de *K4-Quadrado Azul* também de 1917. É verdade que se tratam de um poema e de duas ficções enquanto o manifesto é um texto programático. Todavia, qualquer imagem de dança ou proposta de uma dança estão afastados. Por outro lado, Almada quer na Conferência Futurista no Teatro República e no *Portugal Futurista*, elege o "Manifesto da Luxúria" de Valentine de Saint Point tal como o "Manifesto do Music-Hall", que Marinetti já superou em finais de 1917.

São outros os signos, mensagens e metáforas que compõem o "Manifesto dos Bailados Russos em Lisboa". E porque se localizam em Lisboa a sua proposta também é local, isto é, restringe-se ao espaço físico do seu país e ao "caso mental português", como lhe chamaria Fernando Pessoa. Por essa razão, para Almada Negreiros, os *Ballets Russes* eram a própria definição de arte moderna. Corolário de liberdade de criação, em que a arte e a vida se juntam. Eram "a melhor expressão da Arte" que aconselhava aos portugueses pois explicavam "a Sublime Simplicidade da Vida". Não só reuniam o sentido do maravilhoso como as qualidades, os sentimentos e os comportamentos que, inerentes à essência da natureza humana, Almada inventaria numa série de aspectos gerais. É a estes que de modo paradoxal faz corresponder termos por vezes contraditórios<sup>45</sup> mas segundo ele mostrados através da Arte, apontam o único caminho aos jovens. Desta forma, os Bailados Russos surgem sublimes e são o correlativo da arte moderna. Além de uma pedagogia artística, considera-os uma ciência e faz deles uma ideologia da educação, uma disciplina para a formação do carácter e um caminho para a autonomia e emancipação do indivíduo, justamente o que o "Portuguez" deve aprender nos Bailados Russos: educar-se a si próprio. Todo o discurso de Almada nos "Bailados Russos em

<sup>44</sup> Shrapnel é um tipo de óbus empregue durante a primeira guerra mundial que continha projecteis de metal que explodiam no ar e caíam em chuva sobre os soldados.

<sup>45</sup> São eles: "animalidade, a virilidade, o espontâneo, o infantil, o hesitante, o ingénuo, o sentimental, o abstracto, o concreto, o positivo, o útil, o inteligente, o sintético, o completo... A morbidez, a volúpia, o vício, a virtude, a força, a violência, o heroísmo, a razão, o dever, a disciplina a vontade ou o domínio... O amor, o ódio, o ideal, a paixão, a obsessão, o ciúme, a cobardia, a perfídia, o artifício, a sedução, a originalidade, a sagacidade, a tenacidade, a intuição a consciência, a dedução, o cínico... A elegância, o raffinement, o luxo, o gesto a rítmica, a Arte, a proporção, o sumptuoso, o grande e o megalómano, o belo, o inverosímil, o fantástico, o solene, o religioso, o puro, o fenómeno, a invenção...». «Os Bailados Russos em Lisboa». In: *Portugal Futurista*. Lisboa, Contexto, 4ª edição fac-similada, 1990.



Lisboa” assenta nesta ideia. A exortação a ir vê-los é pois correspondente a ir ver a “bela Europa e o seu cérebro”, o gesto dominador da “Civilização” moderna. Também é, porém, aprender a “ser livre e feliz” e “disciplinado para se poder emancipar” para acabar com o servilismo. Neste derradeiro apelo à transfiguração, Almada conclui o “Manifesto dos Bailados Russos”: “A ti, Portuguez! A todos os Portugueses! Com esta brutal energia do nosso puro sangue de artistas conscientes, com os olhos atentos na Europa, exigimos imediatamente essa colossal diferença entre servilismo e disciplina!”.

O discurso convoca a provocação e por vezes o sarcasmo. Ao mesmo tempo, há uma preocupação de estetização da vida. Os Bailados Russos surgem assim como uma espécie de sonho que desce da Europa não só para nos ensinar a sermos Europeus mas a verdadeira vida. Se viajarmos no tempo, dois anos antes, encontramos a mesma ideia no poema *A Cena do Ódio*<sup>46</sup>, escrito “durante os três dias e três noites em que durou a revolução de 14 de Maio de 1915”<sup>47</sup>. Nele, Almada faz o mais duro libelo contra a sociedade portuguesa e, talvez, a primeira grande denúncia da ideologia da decadência. Dedicado a Álvaro de Campos, define-se a si próprio como “poeta sensacionista e Narciso do Egipto”, encarnando em múltiplas vozes quase proféticas o estatuto do poeta enquanto criador, aquele que toma consciência da sua individualidade e da sua vida única e singular para ser vivida em acção. Faz ainda uma revisão da história portuguesa dos últimos séculos até esse preciso momento. Como mais tarde no *Portugal Futurista*, define três problemáticas: a da realidade poética e existencial do próprio poeta e a sua relação com o passado histórico da Pátria e com o regime republicano, cuja crítica é feroz; a da enumeração das vantagens da guerra; e, por fim, a da crítica dos portugueses e dos seus defeitos. Ora, é precisamente este o tema central do “Manifesto dos Bailados Russos”, como o do *Ultimatum*, que Almada aqui retoma e desenvolve mais uma vez. A nova geração a que pertencia queria ser europeia e do século XX. Alguns anos mais tarde voltará a esta ideia para criticar precisamente alguns dos seus actuais companheiros<sup>48</sup>. Apóstolo, iconoclasta e profeta do futuro, Almada acaba por interrogar qual o lugar de Portugal na Europa.

É esta consciência sempre presente de crise e do desconforto de Portugal não conseguir posicionar-se ao nível da Europa culta que preenche as representações mentais do manifesto. Ela atravessa não só o poema *A Cena do Ódio*, como exige na Conferência Futurista, realizada em 14 de Abril de 1917 no Teatro República, “data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português”<sup>49</sup>, o nascimento de uma “geração construtiva”. Talvez, então, a singular datação de 14 de Outubro do manifesto sobre a vinda d’“Os Bailados Russos em Lisboa” se enquadre e compreenda como prolongamento não só desses textos anteriores como do “combate” levado a cabo por Almada. Não sendo um manifesto da dança futurista, a vertigem

<sup>46</sup> Almada afirma ter escrito o poema “durante os três dias e as três noites que durou a revolução de Maio de 1915”, ou seja, em 14-05-1915. Seria publicado parcialmente em 1923 e, integralmente, em 1958.

<sup>47</sup> Foi um sangrento golpe desencadeado pela Marinha de Guerra contra a ditadura de Pimenta de Castro de que resultaram fuzilamentos de estudantes, assaltos a casa consideradas monárquicas e ajustes de contas promovidos pela “formiga branca”, a “secreta” de Afonso Costa.

<sup>48</sup> Almada Negreiros, “Modernismo”, escrito em Novembro de 1926, para a Conferência pronunciada na festa de encerramento do II Salão de Outono.

<sup>49</sup> Reprodução do folheto da “1ª Conferência Futurista de José de Almada-Negreiros”. In: *Portugal Futurista*, Reprodução do folheto da “1ª Conferência Futurista de José de Almada-Negreiros”, Opus Cit.

do discurso traz-nos, pelo seu vigor um sentimento nacionalista anti-decadência que é também a palavra de ordem d'*A Cena do Ódio*, do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* e, sobretudo, da própria acção de “guerra” aí desencadeada no sentido de fazer renascer o sentimento de uma pátria. Esta chave, comum ao “Manifesto dos Bailados Russos” não é pois extemporânea. O tom nele torna-se, porém, menos violento para ser pedagógico e para impôr uma visão estética do mundo. Esta permite decifrar o enérgico discurso anti-decadência de Almada. Em virtude disso, os três “textos de guerra” adquirem uma maior ressonância e amplitude na dinâmica específica do futurismo português<sup>50</sup>, colocando-se por essa razão na mesma linha do seu mestre Álvaro de Campos cujo *Ultimatum* foi incluído no *Portugal Futurista*. Tratava-se então de politizar a arte e de varrer o que restava de decadentismo dos tempos de *Orpheu*<sup>51</sup>.

Os acontecimentos mundiais tinham alterado a própria sociedade portuguesa. Portugal entrara na Grande Guerra. A batalha do Marne e o desembarque na Flandres tinham ocorrido em Setembro, ocupando em texto e imagens fotográficas da guerra toda a imprensa e o quotidiano português. Em 15 de Outubro de 1917, o dia seguinte àquele que registou no “Manifesto dos Bailados Russos”, Almada escrevia na *Ilustração Portuguesa*, no suplemento “Século Cómico”, um pequeno texto ilustrado por Stuart de Carvalhais, intitulado “As Tempestades da Guerra”<sup>52</sup>, desarmante panegírico de tom nietschiano, no qual se celebra o novo homem que iria sair da guerra. Almada responde à desolação e à morte da Guerra como redenção regeneradora desse novo homem. Se a Guerra é a “grande experiência” e “Portugal um país de fracos e um país decadente”, como diz no seu *Ultimatum*, porque razão nos fala agora de “amar o próximo”? Embora fazendo o elogio da guerra, este louvor perdeu a força. Como que intuindo a irrealização da utopia, os temas da “velocidade” e da aceleração, tão caros aos “futuristas”, são também curiosamente avaliados de um outro modo:

O sol que é o olho ciclópico do infinito vem espreitar, vitorioso, o que se passa no pequenino planeta em «débacle». Os canhões estrugidores estão agora senhores do campo. O guerreiro ama o sol, porque o astro-rei é o Deus das batalhas.  
 - O sol tem assistido ao desmoronamento do mundo cosmográfico. Ele ilustra ainda a convulsão espasmódica d’um mundo microscópico que se... suicida.  
 - Bem dito seja o sol – diz o autor dos combates. Nem uma nuvem tolda agora o céu, para o qual os crentes elevavam outrora os braços suplicantes e para o qual hoje em dia o fogo trucidante das batalhas espadana imprecações de raiva.  
 - «Bem dito seja o sol!» dizem os heróis da morte. O homem, todo-poderoso, caminha para o sol, nos aviões devastadores. Toda a arte, toda a sciencia da Vida, se fundiram em instrumentos de morte. O sol e a vida; o sol e Deus. O sol ilumina, a sorrir, o estertor convulsivo da humanidade que creou.  
 - Porque o sol das batalhas quer, talvez, fazer surgir da humanidade que enlouqueceu um novo homo-sapiens, capaz de labutar e de amar o próximo, esperando a morte, sem acelerar, estupidamente, na sua marcha regular e intravável. O sol polvilha d’oiro o sepulcro da terra. O sol rejubila, em fecundações fulgurantes.  
 - Bem dito seja o Sol...

<sup>50</sup> É verdade que a mesma ideia atravessa o *Manifesto Anti-Dantas* tal como o *Manifesto da exposição Souza-Cardoso*. Todavia, estes estão instrumentalizados por estas duas personagens num caso negativo noutro positivamente.

<sup>51</sup> Sobre este tema da “estetização da política” e a sua relação com o nacionalismo português na década de 10 ver a versão inglesa de Manuel Villaverde Cabral, “The Aesthetics of Nationalism: Literary Modernism and Political Authoritarianism in early 20 th Century Portugal”. In: *Luso Brazilian Review*, The University of Wisconsin Press, XXVI, nº 1, Summer 1989.

<sup>52</sup> Segundo averigui este texto nunca foi reeditado nas múltiplas antologias que têm sido publicadas da sua obra. Almada Negreiros. “As Tempestades da Guerra”. In: *Ilustração Portuguesa*, Suplemento “O Século Cómico”, 15 de Outubro de 1917.

Fechava-se o ciclo do futurismo português, e aproximava-se o tempo de inventar o dia claro. Nas lembranças dos dias juvenis do Palácio da Rosa e no vazio da memória deixada pelos pintores Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa-Rita seus “inspiradores, queridos e leais companheiros”<sup>53</sup>, Almada partiria para França no ano seguinte. Num cabaret de Biarritz sobreviveria como dançarino profissional. No mesmo espírito de metamorfose de si próprio que o levou a produzir alguns dos mais belos textos do século XX escritos em português, Almada pôr-se-ia a “nascer” outra vez. Porém, será num outro espaço vazio e simbólico, o da ausência de relação entre a arte e os poderes públicos republicanos, na falta de uma companhia de dança e de um público esclarecido que, anos mais tarde, a “Política do Espírito” de António Ferro ensaiará, numa perspectiva falsificada, a criação de um grupo de danças folclóricas teatralizadas a que o próprio Ferro e a crítica chamariam de “Ballets Russos Portugueses”.

<sup>53</sup> “Modernismo”, escrito em Novembro de 1926, para a Conferência pronunciada na festa de encerramento do II Salão de Outono. In: *José de Almada Negreiros, Obras Completas Textos de Intervenção*, vol. 6. Lisboa: Editorial Estampa, p.58