

Orfeu em Lisboa: um compositor — uma geração? — à procura de sua Eurídice

Edward Ayres de Abreu*

Keywords

Ruy Coelho, *Orpheu* Generation, The Tavares Group, Avant-garde movements, Modernism, Futurism, Sensationism, Intersectionism, Chamber music, Opera.

Abstract

Much has been written lately about *Orpheu* and its context, but there have been two noteworthy absences: as if it were possible to conceive of the mythical player of lyre without speaking of the art of the muses and, as if it were possible to imagine him while ignoring the importance of the unfortunate nymph, little has been written about music, little about Eurydice. This article tries to reflect on these two absences by revealing some steps of the beginning of the career of Ruy Coelho (1889-1986), a compositor still virtually unknown nowadays, raising some questions regarding the recent discovery of the manuscript “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal” (1922) and of a largely ignored unusual event from fifty years ago — the opera-reading-ballet-mime *Orfeu em Lisboa* (1963-1966).

Palavras-chave

Ruy Coelho, Geração de *Orpheu*, Grupo do Tavares, Movimentos de vanguarda, Modernismo, Futurismo, Sensacionismo, Interseccionismo, Música de câmara, Ópera.

Resumo

Sobre a revista *Orpheu* e seu contexto muito se tem escrito ultimamente, mas duas ausências flagrantemente se acusam: como se fosse possível conceber o mítico tangedor de lira sem falar da arte das musas, e como se fosse possível imaginá-lo ignorando a essencialidade da ninfa desafortunada, pouco se tem escrito sobre música, pouco se tem escrito sobre Eurídice. Este artigo procura reflectir sobre estas duas ausências em desvelando alguns passos do início de carreira de Ruy Coelho (1889-1986), compositor ainda hoje praticamente esquecido, problematizando-o em função do recém-descoberto manuscrito “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal” (1922) e de um ignorado insólito de há cinquenta anos — a ópera-declamação-ballet-mímica *Orfeu em Lisboa* (1963-1966).

* Universidade NOVA de Lisboa — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. O autor, doutorando, escreveu este artigo enquanto bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Constrições

A doação do espólio do compositor Ruy Coelho (1889-1986) à Biblioteca Nacional de Portugal em 2011, cujo depósito se completou em 2017, proporciona agora um contacto privilegiado com documentos imprescindíveis para o estudo de sua vida e de sua obra. O silenciamento geral a que foi votada esta figura controversa dever-se-á provavelmente, mais do que à obra musical propriamente dita, à natureza acintosamente polemista do seu carácter — donde as decorrentes inimizades que foi transversalmente acumulando ao longo do tempo — e à penúria do meio musical seu contemporâneo — desde as praticamente nulas condições editoriais às incertas suficiência (em número) e proficiência dos intérpretes, o que evidentemente inviabilizaria execuções fidedignas e, assim, uma apreciação justa das suas partituras.¹ Um estudo que se debruce sobre estas várias hipóteses está, contudo, por fazer. A surpreendente dimensão da produção criativa deste compositor — a quem pouco tempo faltaria para celebrar um século de vida —, confirmada aquando da inventariação preliminar das partituras do seu espólio, é outro imponderável que tem dificultado ou, pelo menos, atrasado uma reavaliação que esclareça, mitigue, confirme ou contrarie os preconceitos de que são feitas as quase sempre breves e superficiais referências ao seu nome, nas raras vezes em que é lembrado.

Especialmente instigante, e fonte dos maiores equívocos e imprecisões, é o seu início de carreira, época em que convive proximamente com todos aqueles que, hoje, associamos à “geração de *Orpheu*”. A este período dedicaram-se já alguns estudos (cf. AYRES DE ABREU, 2014, 2015a, 2015b, 2015c, 2016), de que o presente artigo aproveita grande parte das referências que, destarte, para melhor legibilidade, se reduzirão aqui ao essencial. Todavia, as reflexões têm sido, necessariamente, embrionárias, porquanto condicionadas a um levantamento de dados ainda longe de exaustivo e à escassez de edições críticas das fontes musicais — e, já agora, sua execução prática e respectivo registo sonoro, como exemplarmente no-lo proporcionou *O violino d’Orpheu* (COELHO, 2015), recente projecto discográfico que veio pela primeira vez disponibilizar publicamente uma leitura rigorosa de obras fundamentais: o *Largo* e a *Sonata para piano e violino* n.º 1, ambas de 1912, a *Sonata para piano e violino* n.º 2 e o *Trio*, ambas de 1916. Aos poucos, pois, reúnem-se condições para a compreensão do lugar e impacte de Ruy Coelho enquanto agente modernista, e a essa demanda procuram dedicar-se as seguintes linhas.

¹ Isto depreendemos das linhas e entrelinhas de inúmeras críticas e testemunhos publicados ao longo da vida de Ruy Coelho, como exemplarmente no-lo acusa o seu paradigmático opúsculo *Os grilos da “Seara”* (1931), resultado de prolongadas e irremediáveis contendas, alimentadas de superficialíssimo argumentário, com, dentre outros, Fernando Lopes-Graça (1906-1994).



Fig. 1. Registro fotográfico de Ruy Coelho em 1911. Colecção particular.



Fig. 2. Captado por Victoriano Braga, em *Atlantida*, n.º 32, Lisboa, 1918.

O artigo centra-se no período compreendido entre as duas primeiras “sinfonias camoneanas”, estreadas respectivamente em 1913 e em 1917. Não obstante o facto de os sintomas aqui levantados se evidenciarem muito para além do período seleccionado, e de as relações e concretizações artísticas entre Ruy Coelho e demais figuras da sua geração continuarem a desenvolver-se pelos anos seguintes, creio ser suficientemente forte o contraste entre uma e outra obra, e suficientemente revelador o percurso que as medeia, para enfim procurar reflectir sobre *Orpheu*, música e Eurídice no diálogo que as fontes de que dispomos estabelecem com dois achados particularmente sugestivos: “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, conferência apresentada em 1922, e *Orfeu em Lisboa*, ópera-declamação-ballet-mímica composta entre 1963 e 1966.

Deambulações

Quando Ruy Coelho regressa de Berlim em 1913, para onde partira em 1909, traz consigo uma “pasta cheia de partituras nervosas”, como lembrará mais tarde o escultor Diogo de Macedo, num texto em que se fazia ainda destacar a sua “petulância valorosa”, o seu “temperamento revolucionário” e a *Symphonia Camoneana*, “hino guerreiro e encorajante da linda aventura da geração a que pertencia o compositor” (MACEDO, 1942: 88). Obra programática, escrita com a colaboração de Theophilo Braga — a quem Ruy Coelho devia a mediação com António Augusto Carvalho Monteiro, o “Monteiro dos Milhões”, que assim se tornara mecenas do jovem estudante —, pretendia-se profeticamente inaugural de

uma carreira votada ao louvor da pátria e ao elogio da modernidade musical. Permeável à descoberta da *Sinfonia n.º 8* de Gustav Mahler e ao contacto com as experiências pantonais de Arnold Schoenberg, de quem Ruy Coelho chega a receber algumas lições, a partitura serviu como aparatosa demonstração de poder empreendedor e como manifesto de uma intrepidez experimental seguramente inédita e inaudita. Qual *happening* ou, permita-se-me ainda maior anacronismo, qual *flash mob*, a *Camoneana* terá reunido coro, orquestra e fanfarras *ad hoc* num total de aproximadamente cinco centenas de músicos aquando da estreia — e única apresentação — a 10 de Junho, “Dia da Raça”.

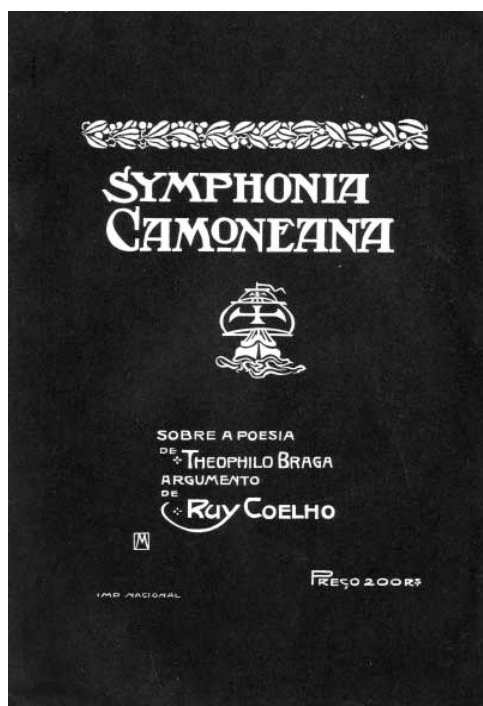


Fig. 3. Capa do programa de sala da *Symphonia Camoneana*. Espólio Ruy Coelho.

O novel compositor foi em geral satirizado ou recebido com incredulidade: havia quem confessasse ser difícil apreciar a obra “pelo simples facto [de] que nada comprehendemos d’ella” e por ser “de tal forma confusa e *original* que leva a palma a tudo que até hoje se tem escrito no genero *ultra-moderno*”² (L. C., 1913: 138); para outro crítico, “[n’]aquelle poço de dissonancias, mal se distingue coisa que prenda a attenção” (MODESTO, 1913). Pouco depois, qual resposta indirecta à *Camoneana*, Júlio Neuparth faz publicar um texto contrapondo “modernismo” — em que, note-se a ingenuidade terminológica, destacava compositores românticos como Gabriel Fauré e Gustave Charpentier — a “futurismo”, que associava a Francesco Balilla Pratella: o primeiro caso seria “a mais eloquente prova de que se pode fazer musica [...] sem recorrer a processos incompreensíveis que nos arranham os ouvidos”, e no segundo haveria todo um “longo percurso sem um só

² Itálicos conforme o original.

acorde perfeito, nem uma só frase que nos acaricie o ouvido, ou entretenha o espirito” (NEUPARTH, 1913).

Outra foi a recepção de Ruy Coelho por parte dos artistas com ambições artísticas renovadoras. Victoriano Braga, “*compagnon de route* dos modernistas” (ZENITH, 2011: 11), oferece-lhe cópia dactilografada, com assinatura autógrafa, do episódio dramático *Extremo recurso*.³ Fernando Pessoa regista encontros com o compositor no seu diário, mostrando-se “muito entusiasmado por o ouvir descrever a sua obra, agora patriótica”, e referindo-se mais tarde a uma “sinfonia das Caravelas”, talvez relacionada com os projectos sinfónicos do companheiro, que por seu turno lhe anunciara a intenção de musicar “Ó naus [felizes, que do mar vago]” (PESSOA, 2014: 126-132). Por este altura, ambos são caricaturados por Almada Negreiros para o II Salão dos Humoristas (cf. [SEM AUTOR], 1913b).

Depois da megalómana *Camoneana* seguiu-se *Serão da infanta*, ópera estreada em Dezembro na tentativa de seduzir o poder político e de acalmar os ânimos da crítica por via de uma linguagem “à maneira de Massenet e Puccini” (S. T., 1913: 4), conseguindo assim Ruy Coelho “impôr-se á opinião rebelde e acéfala do nosso meio pequenino de literatura e arte”, com:

[...] musicas de encanto[,] toadas de sentimento, motivos de graça, curvas de som, que se erguem, mais alto e mais, em girandola, num alegre vivo, como grinaldas, para, em breve, se esfolharem mansamente e acariciarem, num deliquio de extase, o ar morno da noite...

Ao longe, vagamente, um solo de harpas, melodico, subtil, abre a amfora dos seus perfumes de som, que se disseminam e alatram em nebulosa remotissima...

(COBEIRA, 1913: 378)

Mário de Sá-Carneiro — que por esta altura lhe oferece um exemplar de *Dispersão*, com dedicatória “Ao admiravel compositor [...] com extrema simpatia e apreço” —, José Pacheco, Mário Beirão, Carlos Franco, João do Amaral e outros amigos avançam com uma subscrição pública para pagar as despesas contraídas em tão melíflua récita. Confiante no sucesso potencial além-fronteiras da *Camoneana*, o compositor parte em época natalícia para Paris com o sonho de aí apresentar a sua obra, mas não leva consigo o esperado lucro de *Serão da infanta* que, pelo contrário, revelara-se novo descalabro. A obstinação messiânica por uma vitória artística espiritual, concretizada em redentora obra musical, idealizava-se agora sob o sacrifício de um exílio auto-imposto:

E se depois d’isto tudo, não consigo nem a audição da Symphonia [...] tenho o recurso mais bello que pode querer um homem da minha condição: Volto para a minha terra, e faço-me como antigamente embarcado. E ahi longe da imbecilidade apavoneada comporei a Tetralogia do Mar. [...] Dou o pontapé n’essa cambada, e vou para o barco — Depois então ao fim de 8 ou 10 annos quando tiver acabado a grande-obra, virei aqui e a Berlim, impô-la.

(COELHO, 1914)

³ Este documento, datado de Junho de 1913, acha-se depositado, sem cota, no Espólio Ruy Coelho.

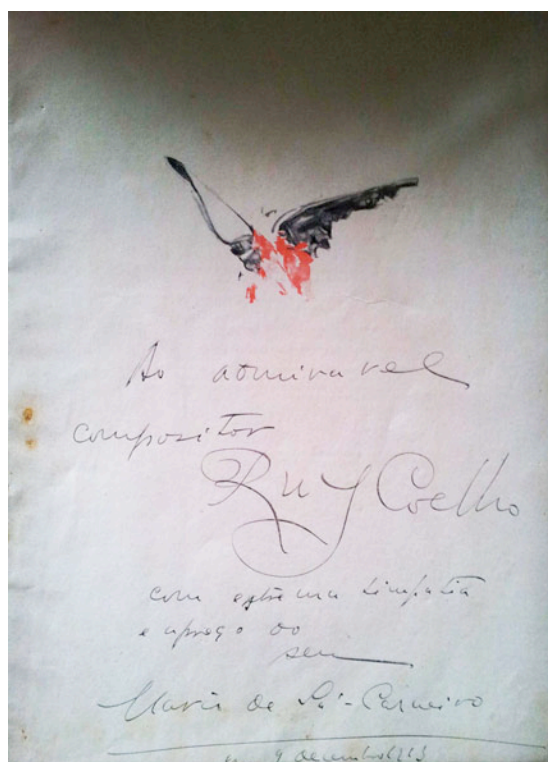


Fig. 4. Dedicatória de Sá-Carneiro num exemplar de *Dispersão*. Espólio Ruy Coelho.

Tenta ainda a intercessão de Theophilo Braga e dos ilustres republicanos Xavier de Carvalho e Magalhães Lima. Nada consegue. Entretanto começa a compor uma *Symphonia Militar*, “canto heroico ao espirito da liberdade da nossa Raça”, para ser cantada e tocada no próximo 10 de Junho, na Rotunda, à noite, por um conjunto de mil militares e seus “instrumentos de guerra”, e para ser ouvida por um público de sessenta mil pessoas: “verdadeira apothecose” bem afim dos preceitos artístico-belicistas de Marinetti...

Regressará a Portugal por volta de Março de 1914 sem *Camoneana* em Paris e sem *Militar* em Lisboa. Restava-lhe satisfazer as necessidades de subsistência mediante actividades pianísticas em casinos, em termas e noutros contextos marginais, voltando a tentar a sorte com a reposição de *Serão da infanta* e a estreia de uma nova ópera, *O Vagamundo*, que também se perdeu e sobre a qual pouco se conseguiu apurar⁴. A desolação de Ruy Coelho coincidiu, no seu pior momento, com o eclodir da I Grande Guerra; motivado por ambas as fatalidades, escreve, em Agosto, uma crónica musical feita enigmática descrição de um sonho apocalíptico em torno de um compositor, Malmoral, e de sua obra tão devastadora quanto o seu grito: *Finis Humanitates*.

⁴ O *Vagamundo* partia de um poema de Lutegarde de Caires, e ambas as óperas se programaram em festa de homenagem à cantora Cezarina Lira, sob a direcção de David de Souza, no Politeama, a 8 de Julho de 1914. Cf. [SEM AUTOR], 1914.

O referido retiro de oito a dez anos, todavia, não se cumpriu. De volta ao Chiado, regressam ambições de vanguarda: o mesmo Ruy Coelho que havia ficado horrorizado com *Pauis* no ano anterior projecta agora uma sessão de música moderna sobre paúlismo e, depois, sobre interseccionismo. Um manifesto assinado por Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Pacheko, Jorge Barradas, António Ferro, entre outros, dirigindo-se ao Visconde de São Luiz de Braga, influente empresário teatral, apela por esta altura à execução de um *Hymno aos Soldados de Portugal*, de Ruy Coelho — obra provavelmente relacionada com o projecto da *Symphonia Militar*...⁵ Novamente, nada disto se concretizará. Falhando um concurso para pensionistas no estrangeiro e incapacitado de levar avante os seus projectos mais arrojados, e ainda sob o peso das polémicas que envolveram a *Symphonia Camoneana* e *Serão da infanta*, distribui folhas volantes e faz-se presença regular na imprensa atacando com virulência os meios musical e político. Chega a pedir ao célebre Paul Dukas um comentário sobre um quarteto de cordas do já citado Júlio Neuparth, o que consegue e faz publicar; como Neuparth são criticados vários professores do Conservatório, e Ruy Coelho ousa mesmo arrasar a consagrada autoridade de Vianna da Motta, satirizando o *Scherzo* da sinfonia *À Pátria* (“dominante, dominante, tonica, tonica, dominante, dominante, tonica, tonica — repete, pum-tá-tá, pum-tá-tá, — a menor, — ora-agora-viras-tu” (COELHO, 1915: 32)... e nem mesmo Pedro Blanch, o maestro que dirigiu a *Camoneana*, escapa a uma severa caricatura:

A sobreposição de dois accordes diferentes torturava aquele “Kapelmeister”. E uma phrase paráda e longa, quasi lhe congestionava o cerebro. [...] [Os] musicos hespanhoes não dispensam o «colorau» e as “Malaguenhas”! [...] No dia do ensaio geral já era um cadáver quem dirigia a execução da minha Symphonia.

(COELHO, 1915: 8)

Aos críticos de sua obra acusava a ignorância ante os clássicos e a actualidade da nova música: “nunca ouviram os ‘Primitivos’[,] a ‘Falange Russa’[,] a potente geração symphonica de Beethowenn — Bruckner — Mahler, os modernos coloristas francezes, os Impressionistas, desconhecem o esforço audaz de Schönberg e Satie” — e, sobretudo, acusava-os de não entenderem o seu projecto como urgente e fatal culminar de uma superior genealogia musical — germanófila, por sinal — que se iniciara com Beethoven:

[...] não sentem mesmo as palavras do filosofo alemão: “É preciso mediterraneanizar a musica”[,] não sentem a “Raça”[,] não veem a relação entre um verso de Camões, “Eu canto o peito ilustre luzitano” e as tendencias symphonicas iniciadas por Beethowenn na “Heroica”[,] passando pelos “Niebelungen” de Wagner, pela “Vida de um Heroe” de Strauss, pela VIII de Mahler, até

⁵ Estes projectos são referidos em missiva de Sá-Carneiro para Pessoa, a 2 de Dezembro de 1914 (cf. SÁ-CARNEIRO, 2004: 234). O manifesto foi leiloado em 2012; uma breve descrição foi publicada no catálogo então divulgado (cf. [SEM AUTOR], [2012]).

á formação das teorias cheias de “Raça” de Marinetti, o chefe do Futurismo, o que fatalmente, levando Portugal a integrar-se neste movimento, trará á Musica a criação duma obra monumental resultante das profundas características da “Raça Portuguesa”. Não veem que depois da Tetralogia da Terra, de Wagner, Portugal, fatalmente creará a Tetralogia do Mar!

(COELHO, 1915: 32-33)

Tais farpas são reunidas em *Carta a um compositor célebre*, opúsculo impresso no início de 1915 que oferece aos seus amigos próximos.⁶ Neste ano, o de *Orpheu*, o seu nome é anotado por Pessoa numa (provável) lista de assinantes e divulgadores (cf. PESSOA, 2009: 501-506), e Ruy Coelho, no *Jornal da Noite*, satiriza um concerto com obras de Vianna da Motta reduzindo o célebre pianista à imagem de um “braço, vestido de casaca”, dançando no “palacio do Vice-Rei”, assim parafraseando parte de 16, poema publicado na célebre revista e mais tarde republicado em *Indícios de ouro*.⁷ Também se mantém próximo dos seus colegas quando Júlio Dantas mimoseia os criadores do segundo número da revista com o título de “paranóicos”, contra o que assina, com Almada e Pacheko, a convocatória do “Grande Congresso de Artistas e Escritores da Nova Geração para protestar contra a modorra a que os velhos a obrigam”, realizado na cervejaria Jansen, na sequência do qual Almada escreve o célebre *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, em cujo rol de visados se mencionava, qual eco do desentendimento havido com Ruy Coelho, o já referido Blanch.

Musicalmente, há registo de alguma actividade pianística com repertório tardo-romântico, sendo neste contexto assaz elogiado pela crítica, e, como compositor, logra publicar um *Fado* para piano de intenção plausivelmente comercial. Começam também, nesta altura, a surgir indícios da sua proximidade com Affonso Lopes Vieira, com quem enceta um projecto de criação do *Lied* português enquanto “retrato de uma sentimentalidade descomplicada” (CARDOSO PEREIRA, 2009: 597) — para aproveitar uma justa descrição referente à obra do poeta — e enquanto procura de uma comunicabilidade que, recusando a via folclorizante, tanto absorve fórmulas técnicas de tradição erudita como elementos de cariz popular. Esta senda neo-romântica — assim adjectivamo-la à falta de melhor termo, e com a ainda ligeireza com que folheámos as obras, e ainda “apesar da inércia com que certa crítica prolonga o preconceito de entender a qualificação de ‘neo-romântico’ como labéu de retoma serôdia do expressivismo romântico e como *capitis diminutio* no âmbito da axiologia estético-literária” (SEABRA PEREIRA, 2004: 359) — parece culminar na publicação de *Canções de saudade e amor*, em 1918, ciclo celebrado pelos então jovens compositores Ivo Cruz e António Fragoso — figura mítica que faleceu nesse fatídico ano e que seria lembrada como um d’“Os Mortos da Geração Nova”

⁶ Achou-se um exemplar no Espólio José Pacheko, com dedicatória ao “caro amigo” e “brilhante espírito”, datada de 22 de Janeiro de 1915, e um outro no Espólio Fernando Pessoa (Casa Fernando Pessoa, Lisboa), com dedicatória de 2 de Fevereiro de 1915.

⁷ O recorte, identificando como sendo do *Jornal da Noite* (20/04/1915), acha-se num conjunto coligido por Mário de Sá-Carneiro, agora depositado no Espólio Fernando Pessoa (Biblioteca Nacional de Portugal).

no primeiro suplemento da *Contemporânea*, em 1925. Ora o mesmo espírito revelava-se já, também, na *II Symphonia Camoneana*, partitura que integrava duas das canções do ciclo e que estaria já completa em Dezembro de 1915, mas que, à excepção de um seu excerto,⁸ não seria estreada senão em 1917 — altura em que, apesar de a linguagem empregue ser muito menos ousada do que a da anterior sinfonia (fosse linear a história do “primeiro modernismo” e veríamos nisto um afastamento estético face aos seus correlegionários), Ruy Coelho merecerá almoço de homenagem por Almada, Santa-Rita, Pacheko, Victor Falcão e João do Amaral, entre outros, e verá ainda a sua música adjectivada de “ultra-moderna” (cf. QUINTELA, 1917: 92).

Esta sucessão de insucessos, de adiamentos e de derivações estéticas faz-nos perguntar sobre que obras de Ruy Coelho terão afinal configurado momentos marcantes num quadro musical de cariz modernista. Como vimos, durante os dois anos que se seguiram à estreia da megalómana *Symphonia Camoneana*, e a menos que novos dados venham contradizer esta percepção, foram mais modernistas as intenções goradas e as polémicas de imprensa do que a efectiva prática musical do *enfant terrible*. Estranhamente, dentre as “partituras nervosas” que trouxera de Berlim nenhuma outra parece ter-se apresentado durante estes anos. Dentre outros títulos, mantiveram-se formidavelmente emudecidos o ciclo 6 *Kacides Mauresques*, testemunho de contacto com *Estampes* e *Chansons de Bilitis* de Debussy, e a que é ainda irresistível associar a xilogravura *Mauresques* de Amadeo; *Largo*, aforística e pantonalmente schoenberguiano; o bailado *A princeza dos sapatos de ferro*, devedor de *Pétrouchka* de Stravinsky; ou mesmo a primeira *Sonata para piano e violino*, cujas frases nervosas, para aproveitar a descrição de Romain Rolland (cit. em [SEM AUTOR], 1913a), lembram Richard Strauss, e que, nalguns passos, como já notado, soam qual premonição de Prokofiev (AZEVEDO, 2010: 42).

Ora o ano de 1916 parece responder com especial pertinência a esta questão. À parte a tentativa de uma opereta, *Margarida do Adro*, o compositor procura, sob a influência do pensamento de Jaques-Dalcroze, a realização de bailados de câmara como a *Historia da Carochinha* e *O Sonho da Princesa na Rosa* — este último lembrado em reportagem da *Ilustração Portuguesa* (cf. [SEM AUTOR], 1916a), em que se publicou a única fotografia de que há memória com a presença, no mesmo espaço, de Almada Negreiros e de Ruy Coelho, cujo nome é omissso no texto e na legenda — e duas outras obras de câmara vêm enriquecer sobremaneira o catálogo do compositor: um trio para violino, violoncelo e piano, e uma segunda sonata para piano e violino.

⁸ Um dos seus andamentos, a “égloga” *Na fonte dos amores de Ignez (na madrugada)*, é apresentado em Março de 1915, no Teatro Politeama, numa festa de homenagem ao maestro David de Souza.



Fig. 5. Almada Negreiros, Ruy Coelho e as bailarinas de *Sonho da Princeza na Rosa*, fotografados para a *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, 1916.



Fig. 6. O compositor rodeado de alguns dos intérpretes de *História da Carochinha*, em 1916. Coleção particular.

O *Trio* é estreado a 24 de Fevereiro na Liga Naval, revelando “originalidade” e “recorte moderno” (S. T., 1916), ainda que de forma mais reservada do que a ensaiada na *Camoneana* ou na primeira *Sonata para piano e violino*. Debalde a contenção, Rey Colaço, dedicatário, numa revista musical madrilena, descreve-a como “un interesante trio, de modernísimas tendencias” (cit. em [SEM AUTOR], 1916b). A sintaxe é tonalmente mais clara, de condução mais evidente, o melodismo mais contido e gracioso, a execução instrumental menos virtuosística, a estrutura formal mais sóbria e expectável — apesar de haver, é certo, sobretudo no terceiro andamento, momentos de brusca não-modulação, de incrustação de acordes estranhos à tonalidade global de dó maior — donde alguma graça pontualmente bitonal —, e também de alguma excentricidade tímbrica. Com efeito, segundo um crítico, o *Trio* “nada tem que aproveitar, na louca extravagância com que as frases, ou antes, as notas, se sucedem e sobrepõem, sem que consiga apreender-se uma ideia, por pequena que seja, que nos guie no temeroso labirinto dos seus tres andamentos” (AVELAR, 1916: 689-690).

Depois, a 8 de Novembro de 1916, Ruy Coelho termina a *Sonata para piano e violino* n.º 2. Escrita num só andamento, configura-se como corpo irregularmente compósito em que os mais contrastantes gestos técnicos e ambientes evocativos se sucedem e coexistem, ora lembrando o aparato tímbrico de carrilhões ora uma expansividade lírica de singular candura, harpejos de exóticas distorções harmónicas, marchas marteladas contra melodias de extrema angulosidade, a solidão atonalmente expressionista feita monodia hesitante ou sombria polifonia, uma fuga pantonal a três frenéticas vozes ou mesmo ecos desfigurados do início da *Sonata* para piano de Liszt, em que as pausas, ante a desintegração dos materiais sonoros, ganham espaço dramático “de forma a que o lento, a expressão estática, — o silêncio — por contraste máximo, alcançam finalmente todo o seu poder infinito de evocação”... e, enfim, tudo isto entrecortado, truncado ou subitamente diluído em inesperadas não-cadências: em suma, como de novo diria Ruy Coelho, “simultaneismo da rítmica, da cor, da linha e da ideia em sínteses rápidas de vertigem” (COELHO, 2016 [1922]: 71). Por outras palavras, simultaneidade de materiais e de emoções como recurso anti-dogmático de princípios técnicos que, destarte, se anulam como tal e se valorizam como sensações tão-só, na aparência intuitivamente urdidas. Desta anulação de princípios evidencia-se a recorrente ofensiva à sintaxe tonal, tal como preconizado em reflexão autógrafa, localizada em página solta cujo restante caderno se perdeu: Ruy Coelho concede a dó maior — qual cor branca, reunindo em si todas as cores — a universalidade sobre todos os sons (os então conhecidos e os que viessem a surgir), podendo assim “affirmar-se que não ha tons affastados e que se pode modular logo directamente para todos os tons; seja qual fôr o ponto de partida”⁹ — ideal não muito distante, afinal, do que se reclama em alguns passos do manifesto *La musica futurista* (BALILLA PRATELLA, 1986 [1911]).

⁹ Esta página solta acha-se, sem cota, no Espólio Ruy Coelho. Deverá datar de 1917, dada a sua presumível relação com um curso de música na Liga Naval adiante referido.

A multitude de recursos da partitura e a forma como se apresentam lembram igualmente o projecto sensacionista de Fernando Pessoa, ao centrar-se na sensação em si como meio e fim de criação e leitura de uma arte (cf. PESSOA, 1966 [circa 1916]: 134-138), podendo ainda referir-se o ideário interseccionista no primado da intersecção multiplicativa de valores interartísticos e da intersecção da sensação com o próprio objecto sentido (in LOPES, 1993: 265-266; datável de 1915). Nesta assumpção, a segunda *Sonata* de Coelho soa como manifesto em potência no seu primado da sensação como meio e fim, o objecto sonoro por ele mesmo e a nossa sensação dele nele vertida: em inúmeras passagens, ao invés de frases lógicas e cadências expectáveis segundo a sintaxe romântica tradicional, há para o ouvinte objectos que se fazem e se desfazem irracionalmente como sensações indomadas; quase como paradoxo, à falta de programa há música “pura”, mas sem lei que lhe ofereça arquitectura por nada que não apenas o usufruto da sensação — o que, de novo, lembra Pratella: é mister considerar-se “le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori” (BALILLA PRATELLA, 1986 [1911]: 550-551).

A proximidade com os actores de *Orpheu* mantinha-se estreita em 1916. Temos registo de várias cartas parisienses de Sá-Carneiro, endereçadas a Pacheco e a Pessoa, em que o escritor lhes pede para cumprimentar os seus amigos, Coelho inclusive. A 5 de Dezembro — menos de um mês depois de terminada a *Sonata*, portanto —, Almada organiza em sua casa um jantar de homenagem a Amadeo em que Pessoa, Pacheco e Ruy marcam presença. Quando o compositor visita a exposição de Amadeo na Liga Naval, acompanhado do pintor e de Almada, salva os seus amigos do contacto inoportuno com o crítico Alfredo Pimenta. Também Falcão lembra “Amizades do Ruy e José Pacheco” e “Blagues do Santa-Rita” em missiva para Amadeo, a 28 de Dezembro (cf. PIRES, 1993: 135-136; SÁ-CARNEIRO, 2004 [1916]: 345; ZENITH, 2015: 144; PAMPLONA, 1983: 70-71; VASCONCELOS, 2016: 304).

Não teria sido oportuno fazer estrear esta sua partitura no contexto da exposição de Amadeo — cuja obra, aliás, tem também motivado reflexões na sua eventual relação com o ideário sensacionista (cf. SOARES, 2015)? Podemos até perguntar se a coincidência de datas entre a composição desta sonata e a exposição de Amadeo não o pressuporia já: afinal, por que razão se lançaria Ruy Coelho, naquele período, à composição de uma obra tão peculiar? Certo é que a estreia se deu apenas, aparentemente, a 9 de Maio de 1917, no São Carlos, num concerto em que um crítico a descreveu como “mais uma obra de estylo charivarico, do genero d’aquellas de que Ruy Coelho é useiro e vezeiro” (AVELAR, 1917) — ao passo que algumas das *Canções de saudade e amor*, no mesmo evento apresentadas, mereceram elogioso destaque.

Seria preciso esperar até 1924 para ouvir de novo esta obra em Portugal, num evento em que, acompanhada da estreia nacional da primeira *Sonata para piano e violino*, integrou a parte musical d’*A Idade do Jazz-Band*, conferência de António Ferro promovida pela *Contemporânea*... Antes disso, em 1922, Ruy Coelho

(como também António Ferro, aliás) viajou para o Brasil, contactando com, dentre outros, Carlos Lobo de Oliveira, que lhe reserva o direito de musicar o bailado *Christmas Cake* e que o faz co-dedicatário da obra (juntamente com Ronald de Carvalho, Almada Negreiros, António Sardinha e João do Amaral).¹⁰ O momento mais importante desta viagem deu-se no Rio de Janeiro com “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, conferência que precedeu, sintomaticamente, a estreia internacional da *Sonata para piano e violino n.º 2*. O texto da conferência (COELHO, 2016 [1922]) é, apesar de incompleto, um extraordinário testemunho da sua época e da geração a que pertenceu o compositor, qual panorâmica em que se destacam menções a Santa-Rita, Almada, Pacheko, Eduardo Vianna, João do Amaral e Victor Falcão, e em que tece algumas considerações pessoais sobre como criar uma música simultaneamente portuguesa e moderna. Acha-se no manuscrito, para além disto, uma confissão particularmente reveladora... Lá iremos.

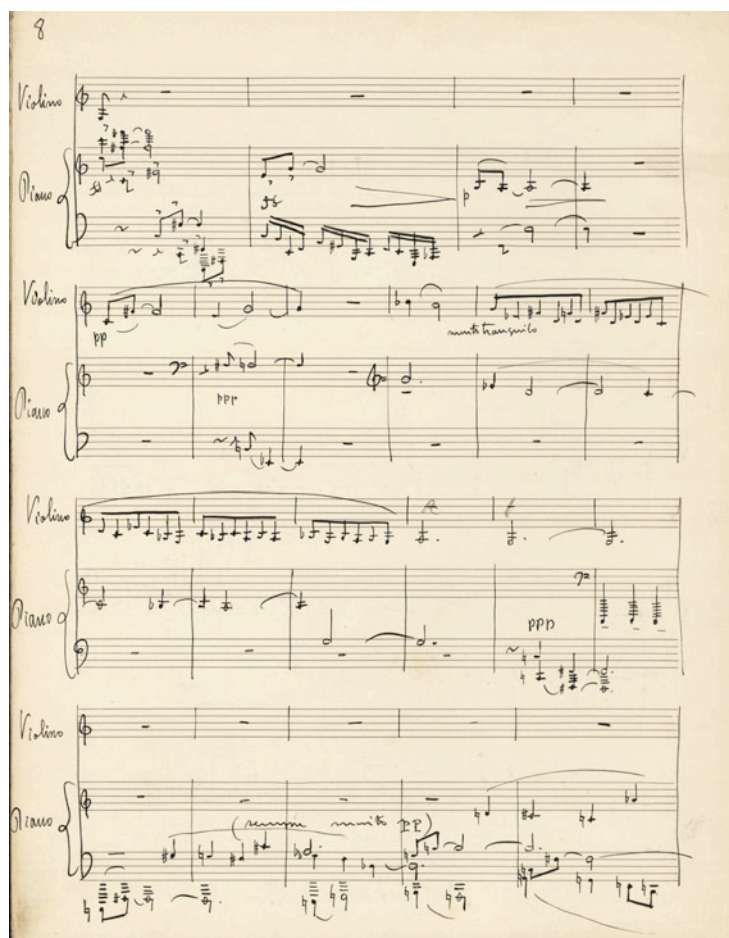


Fig. 7. Excerto do manuscrito autógrafa da *Sonata para piano e violino n.º 2*. Espólio Ruy Coelho.

¹⁰ Conforme documentação autógrafa de Carlos Lobo de Oliveira, assinada a 27 de Janeiro de 1923, e depositada, sem cota, no Espólio Ruy Coelho. Note-se que *Christmas Cake* é depois publicado em *Athena* 4, de Pessoa e Ruy Vaz, em 1925, com dedicatória ligeiramente diferente: “A Ronald de Carvalho, Homero Prates, Aggripino Grieco, Ruy Coelho, João do Amaral, José Osorio de Oliveira, em lembrança de camaradagem no Brasil” (LOBO DE OLIVEIRA, 1925: 125).

Revisitações

Diz-nos Eduardo Lourenço que, “paradoxalmente, em termos míticos e, ao mesmo tempo, biográficos, esse Orpheu — pelo menos para quase todos eles — era um Orpheu sem Eurídice” (LOURENÇO, 2016: 445). Arnaldo Saraiva havia já sublinhado uma outra constrição de ausência: a da orfandade (em Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Côrtes-Rodrigues, e de certa forma também em Santa-Rita), lendo no *corpus* destes autores obras atravessadas

[...] por sentimentos e pensamentos que definem uma orfandade essencial, uma vida fantasmática, errante ou “sem suporte”. O nome *Orpheu* ganha assim a imprevista ressonância que vem não só da paronomásia, porque pode vir da etimologia. Como disse Alain Rey, “na ausência de etimologia segura, podemos perguntar-nos se *Orpheus* não é um derivado de *orphanos*, ‘privados de’”.

(SARAIVA, 2015: 15)

Curiosamente, podemos juntar Ruy Coelho a esta enumeração: também ele perde ainda jovem um ascendente — no seu caso o pai, barqueiro em Alcácer do Sal.¹¹ Mas, aproveitando as ideias de Lourenço e de Saraiva, pode *Orpheu* sem *Eurydice* ser uma forma outra de orfandade? E de que *Eurydice* estaria este *Orpheu* privado?

Avancemos até 1962. Talvez como rememoração de quanto produziu durante a sua juventude, Ruy Coelho faz finalmente estrear *Largo*, precisamente meio século depois de o ter composto. No ano seguinte, estes dois minutos e meio de música são transcritos para orquestra, integrando *Calendário (impressões dum parque de Lisboa)*, um conjunto de sete “quadros sinfónicos”. E é também em 1963 que o compositor se lança à composição de *Orfeu em Lisboa*, a sua última obra musicodramática de grandes dimensões — de resto, pouco mais comporá até ao final da sua vida. Estranhamente — porque caso único no seu catálogo de mais de vinte títulos operáticos —, *Orfeu em Lisboa* é anunciada como ópera-declamação-ballet-mímica, qual *Gesamtkunstwerk* derradeiro, e a este insólito acresce um libreto que, escrito pelo compositor num português tão magro em léxico e recursos estilísticos quão inquietantemente penumbroso em significação, nos oferece bizarro itinerário, “por vezes difuso numa floresta de elementos cuja função redundante rocambolesca” (FIALHO, 2001: 229). Ensaie-se aqui uma sinopse.¹²

¹¹ Não nos foi possível confirmar a data exacta em que Ruy Coelho perde o pai. A orfandade e as dificuldades económicas da família são mencionadas em carta de Alexandre Rey Colaço a 13 de Novembro de 1918, preservada sem cota no Espólio Ruy Coelho.

¹² A sinopse e respectivas citações prepararam-se a partir das partituras manuscritas autógrafas, depositadas sem cota no Espólio Ruy Coelho.



Fig. 8. Desenho de cenário para a barraca de feira de *Orfeu em Lisboa*.
Não assinado¹³ nem datado. Espólio Ruy Coelho.



Fig. 9. Desenho de cenário para a Boîte d'Or de *Orfeu em Lisboa*.
Não assinado nem datado. Espólio Ruy Coelho.

Primeiro acto: numa barraca de feira, enquanto o povo vai chegando, um espalhafatoso Parlapatão anuncia o espectáculo e explica a trama: Orfeu chegará a Lisboa sem saber como veio, nem por que razão, e será então conduzido, primeiro, ao Inferno, de lá trazendo Eurídice, acalmadas as fúrias e vencendo o Diabo com a sua lira, e, depois, à Boîte d'Or, onde encontrará uma Eurídice moderna, amada dos

¹³ Segundo o programa de sala da estreia do primeiro acto, em 1964, conservado sem cota no Espólio Ruy Coelho, as “maquetas dos cenários” são de Raul Coelho, filho do compositor, e os “cenários, luzes e arranjos de cena” são de Alfredo Furiga.

fadistas e dos elegantes, que fuma, bebe e joga. Orfeu, ao chegar, parece de facto não ter vontade própria: é Parlapatão quem o conduz. A primeira viagem prossegue como previsto e Orfeu consegue levar Eurídice até aos Campos Elíseos. A segunda viagem não corre tão bem: ouve-se fado, as pessoas “bem” dançam uma valsa, bailarinas dançam *zapateado* e um *toreador* aproxima-se de Eurídice, que ignora Orfeu... À insistência do poeta, o dono do *cabaret* responde com arma branca. Só depois de morto consegue Orfeu o abraço de sua amada.

Segundo acto: a mesma barraca de feira, os mesmos espectadores. Parlapatão avisa: “Venham ver a continuação! Afinal Orfeu não sucumbiu!”... Com efeito, vêmo-lo ser levado para “o Alto da Colina do Lago Azul”, onde começa um cortejo de julgamento à luz baça dos archotes. Orfeu é trazido por sátiros e bacantes e seguido por um cão, um burro, uma galinha, um mocho — isto é, figuras da Boîte d’Or metamorfoseadas. Começa a serenata dos “Noctívagos de Lisboa”, que vêm assistir ao julgamento. Então, o mocho chia para Orfeu: “Porque não chias como eu?”... A galinha cacareja, o burro zurre, o cão ladra, todos com questões similares. Ouvem-se as doze badaladas. Atraído pela vozeria aparece um cisne, que vem para salvar Orfeu mas, dardejado pelo olhar do mocho, cai morto. Sátiros, bacantes e animais ordenam que Orfeu vá para o Inferno. Lá chegando, rodeado por todos, é agarrado pelos diabos que o tentam levar para a “Gruta do Fogo”. Clamando por Eurídice, chega enfim a sua amada, trazida por Amor, por quem é agora conduzido: “Vem para o jardim das quimeras onde as flores florescem sempre”. Dirigem-se então para a eterna primavera. As flores dançam. As flores florescem sempre...

Terceiro acto: a mesma barraca de feira, os mesmos espectadores. Parlapatão avisa: “Venham ver a continuação! Orfeu, levado pelos deuses, vai a caminho do Olimpo!”... Até lá chegar, Orfeu e Eurídice passam por um sapal que brilha aos reflexos intensos do sol poente. Rãs e outros batráquios, sapos e ralos — de novo os frequentadores da Boîte d’Or metamorfoseados —, saltam, dançam, coacham. Depois do sapal, passam pelo “Vale da Maceira”, onde bruxas dançam de noite em volta de um velho poço sem fundo. Ao romper da manhã, os viajantes deparam com três meninas debaixo de um laranjal: “uma está com uma roca, a fiar; outra, doba, doba, dobadoira; e a do meio dedilha uma lira”. Chegam, finalmente, ao Olimpo. Os deuses rodeiam o casal em cortejo solene, que é levado para junto de Júpiter pela mão de Vénus. O deus-mor manda trazer os animais que julgaram Orfeu e sentencia: “o Mocho que nunca mais possa ver a luz do Sol”, “a Galinha que cacareje sempre que ponha ovos”, “o Burro que seja sempre burro e que lhe ponham albarda”, “o Cão que seja cão e que lhe ponham açaimo”. Quando os animais saem, todo o Olimpo ri. E Júpiter remata: “Ergamos um Hino à luz, à Verdade”.

Não sendo propósito deste artigo interpretar todas as nuances deste insólito libreto, cumpre destacar alguns aspectos. Primeiro, Orfeu não tem vontade

própria. Quem o guia? Ora Parlapatão, ora Amor. Parlapatão é um feirante perspicaz, mestre publicitário, narrador onnipresente que vai explicando aos actores-espectadores a peculiar sucessão de artifícios em curso como se eles não fossem capazes de perceber o que se passa (e seria oportuno perguntarmo-nos se, de facto, nós, espectadores reais, percebemo-lo)... Já Amor é presença subtil e fugaz, mas a única capaz de resgatar Orfeu do Inferno, trazendo-lhe a Eurídice mundana — eis curiosa inversão de papéis. Quanto à Boîte d'Or, somos nela confrontados com os caprichos da boemia, o superior desdém do prazer e do vício ante a lira do poeta, e os seus frequentadores metamorfoseiam-se em diversos animais a cuja posterior condenação olímpica não pode negar-se irónica e arguta lapalissada: “o burro que seja sempre burro”... Esta tensão entre sofrimento e inevitabilidade parece ser, de resto, *the missing link* com o subtítulo “Ópera de Job”, aunciado num cartaz torto que Parlapatão procura endireitar ao subir o pano do primeiro acto e que, significativamente, retoma a célebre história do Antigo Testamento, tortuosa prova de amizade para com os seus próximos, tortuosa prova de fé para com o divino...

O que nos diz a partitura? Se *Orfeu em Lisboa* se contrói em palco como um espectáculo dentro de outro espectáculo, numa sucessão interpenetrativa de cortinas a reforçar máscaras e ironias entre o espectador e o artifício, também à partitura consignou Ruy Coelho um peculiar exercício de recontextualização de múltiplos tempos e espaços, incorporando auto-citações de, entre outras fontes, *A princeza dos sapatos de ferro* e a *Symphonia Camoneana*... Mesmo a representação da feira é mote recorrente ao longo do percurso do compositor, que já em 1908 apresentava, para orquestra, uma *Tarde de feira*, e que em 1912 ambicionava refazê-la como “partida aos exclusivistas”, procurando “[s]entimentos, côres, gestos, rythmos, impressionismos, realismos, interiores de barracas, mysterios, palhaços, poeira, sol quente, aleijados, gritos d’horror, d’ironia, o diabo” para “acabar com principios n’uma arte tão livre como por excellencia o é a Musica!” (COELHO, 1912). Este seria, aliás, provavelmente, o *Bailado da feira* que se anunciava “em preparação” em *Portugal Futurista*.¹⁴ Neste quadro, qual último grande fôlego de um compositor que cuidou da sua produção como quem persegue uma missão fatalmente inexorável, *Orfeu em Lisboa* parece bem um gesto que, mais do que releitura, serve de espelho autobiográfico para um premeditado fim artístico.

E se Eurídice for Música? Ou se for Eurídice a própria Arte? Como a música-arte impossibilitada de se fazer cumprir em *Música surda* de Amadeo (cf. VASCONCELOS, 2016: 220-221), a Eurídice de Ruy Coelho é presença absolutamente muda do início ao fim da ópera... Eurídice é uma ilusão, uma inexistência a que este Orfeu se dedica com alguma ingenuidade, sem saber sequer onde buscá-la. A busca fá-la mediante as ordens de um destino caprichoso, corporalizado num espalhafatoso

¹⁴ Em 1930 apresentará, efectivamente, um bailado intitulado *A feira*, e em 1957 um *Auto da feira* sobre Gil Vicente, mas não dispomos de dados para confirmar relação entre estes títulos.

Parlapatão, que o faz passar pelas mais bizarras e fantásticas experiências. Pontualmente, a busca prossegue com a graça anímica de um Amor que o eleva ao eterno idílio, eterno sonho, eterna primavera — mas, note-se, não ao Olimpo. Pelo caminho, os que lhe são próximos e os que assistem com desdém à sua procura por um ideal maior — eis Job, eis o *cabaret* quotidiano — tornam-se os seus próprios julgadores, levando-o ao inferno. No fim, todos se vêm condenados, pasme-se, a ser aquilo que são, mas Orfeu, que é Job, que é Ruy — curioso jogo linguístico-ontológico¹⁵ —, consegue enfim chegar à utopia politeísta na companhia de sua musa.

Com efeito, segundo as notas de programa, *Orfeu em Lisboa* procurava reflectir sobre “o conflito entre o artista que procura os caminhos que têm florescido desde os mais antigos tempos, e o panorama de certa frivolidade dos tempos modernos”.¹⁶ Parlapatão bem avisava, no primeiro acto, que “n’estes tempos o Inferno é diferente”: “Vai, Orfeu, à Boîte d’Or, e verás como o Inferno ali é outro”. Como reza a célebre expressão “o inferno são os Outros” (SARTRE, 2013 [1944]: 53), a visão de Orfeu enferma da visão dos companheiros (Parlapatão, actores-espectadores e espectadores-reais *y compris*) e da visão que lhe transmitiu o mundo no seu processo de descoberta de si próprio. A viagem de *Orfeu em Lisboa* é tanto a do artista em busca do seu ideal artístico como a nossa em busca da nossa verdade última, seja o que isso for — e os outros, e o mundo, são enfim o inferno em nós, fonte permanente de tensão e contingência, fonte e causa de um encontro possível apenas através de uma *conditio irrationalis*: a via olímpica. Como confessava Almada, a propósito das comemorações do meio século de *Orpheu* — isto é, na mesma época em que Ruy Coelho compunha *Orfeu em Lisboa* —, os “companheiros do ‘Orpheu’ foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum” (NEGREIROS, 2016 [1965]: 502).

A Boîte d’Or pode neste sentido ser lida como ressonância de *Orpheu* ou daquilo em que *Orpheu* teria degenerado, para o compositor, no defluir do tempo. Isto é, símbolo de uma senda artística de ideais elevados que se resumia agora — ou que se subjugara, em seu tempo — à mundanidade de desígnios menores de que o fado, o *zapateado*, as valsas de salão são signos representativos. Mais do que isso, e finalmente aproveitando o testemunho do compositor na referida conferência de 1922, a Boîte d’Or pode ser lida como símbolo das “preocupações estéticas [da geração], e [sua] direcção espiritual; ~~e até mesmo, porque não, as suas desilusões, desenganos e falência estética~~” (COELHO, 2016 [1922]: 67) — desilusões, desenganos e falência estética que ousou pensar mas rasurou, quem sabe se porque, a mantê-lo, formularia sensível e inoportuna contrariedade face à tese com que terminaria o depoimento:

¹⁵ Orfeu, Job, Ruy: três letras sempre, se apartado ficar o remanescente reduto *eu*.

¹⁶ O programa de sala acha-se, sem cota, no Espólio Ruy Coelho.

O Grupo do Tavares¹⁷ jamais vendeu a sua Arte. [...] O essencial é o artista nunca se nivelar para agradar às multidões. Elas que venham até nós. Por isso, caminhemos sempre nesta formosa estrada de sonho, mesmo que se tenham momentos em que, sem luz do sol, seja nosso guia, somente, a nossa própria estrela.

(COELHO, 2016 [1922]: 72)

Quase a perfazer oitenta anos, o compositor substitui, em suma, a estrela por um parlapatão. Eis Eurídice: arte inefável e inatingível. E por que razão? Já aqui afluímos a dificuldade técnica das partituras, a falta de músicos, a viabilidade orçamental para executar as obras — factor este decisivo, por exemplo, para o adiamento d'*A princeza dos sapatos de ferro*, estreada apenas em 1918. Aliás, quando reposta em 1925, Almada, poucas semanas depois de oferecer um exemplar de *Pierrot e Arlequim* com esclarecedora dedicatória — “para o Ruy Coelho — ao camarada — ao amigo — o seu maior admirador” —, é preso por sua própria vontade “por não querer bailar no Teatro de S. Carlos” ([SEM AUTOR], 1925). Passado um mês, o caso torna-se ainda menos reconciliável: para Coelho, Almada seria mero “intérprete” e não “colaborador”; o ego de Almada ripostou, subitamente céptico face ao talento do “camarada” e lembrando a precariedade do processo de concretização musical dos seus espectáculos, “tão conhecidos na nossa praça por *salve-se quem puder!*” (NEGREIROS, 1925). Em resposta, Ruy Coelho justificava os espectáculos “*salve-se quem puder*” com a inevitabilidade de um contexto artístico e pessoal de fracos recursos, comparando-se a outros respeitados compositores e maestros:

Exigente era Mancineli, e já no fim da sua gloriosa carreira vi-o no «Tristão», em S. Carlos, substituir instrumentos para não comprometer a companhia.

Exigente era Guy e vi-o, no Porto, fazer o «Parsifal», sem os escenarios de rotação, para salvar os camaradas.

Exigente era Wagner, e em Paris, para seguir a sua vida, copiava valsas...

Mas estes eram profissionais. Os amadores são sempre muito impressionáveis...

(COELHO, 1925)

Claro que o agravo entre os dois artistas durou pouco tempo. Em 1926 ainda Almada incluía Ruy Coelho em selecta enumeração enquanto reflectia sobre modernismo: “o nosso grupo inicial está reduzido a quatro: um escritor, Fernando Pessoa; um músico, Ruy Coelho; um pintor, Eduardo Vianna, e eu. Morreram, um poeta, Mário de Sá-Carneiro; e dois pintores: Guilherme de Santa Rita e Amadeo de Souza-Cardoso” (NEGREIROS, 2006 [1926]: 144). Esta posição não surpreende, para um Almada cuja memória da estreia d'*A princeza* acusava “nem mais nem menos” do que a “noite mais entusiastica” da sua vida (NEGREIROS, 1925) — e, de facto, esta obra configurou-se, no contexto português, como o espectáculo musico-dramático mais

¹⁷ Designação que, neste texto, Ruy Coelho atribui ao grupo de amigos com ambições artísticas renovadoras, e que se refere ao restaurante em que se reuniam habitualmente.

próximo dos ideais futuristas daquela década e como marco incontornável na história do bailado moderno e da música de vanguarda portugueses — marco bem mais actual e inovador do que a música afinal não mais que romântica na sua generalidade (e em grande parte já conhecida do público lisboeta) que os Ballets Russes trouxeram a Lisboa. E, ainda assim, nova contradição: no mesmo programa d’*A princeza dos sapatos de ferro* estreava-se o *Bailado do encantamento*, a partir de um poema de Martinho Nobre de Mello, com cenários e figurinos de Raul Lino fundamentalmente devedores de imaginários simbolistas...

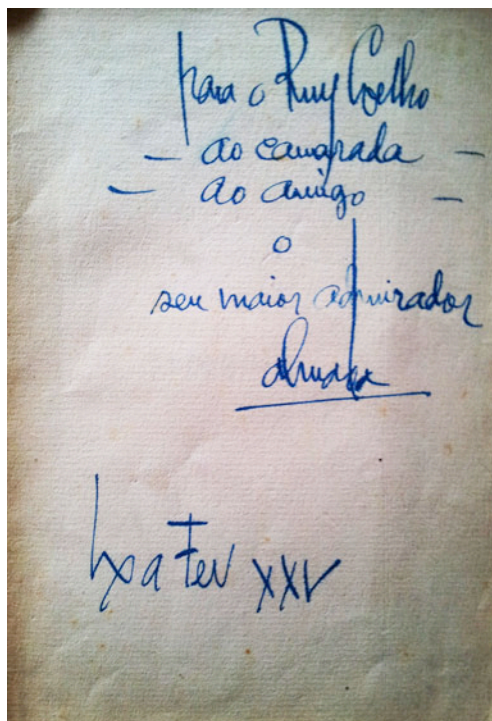


Fig. 10. Dedicatória de Almada Negreiros em exemplar de *Pierrot e Arlequin*. Espólio Ruy Coelho.

Com efeito, não terá sido também pertinente, neste deambular, o factor *aplauso*? Eis porque Ruy Coelho faz, de *Orfeu em Lisboa*, teatro dentro do teatro: farpa-mor para uma audiência-inferno. Neste inferno, que são os outros, trata-se afinal de escrever não por uma estrela mas pelo que se é levado a moldar para satisfação do espectador. Sintomaticamente, posto o célebre aviso que contrariava as pretensões futuristas de Ruy Coelho (O COMITÉ FUTURISTA, 1984 [1917]), não deixa de ser irónico que, um ano após a sentença, Almada apresente o bailado *O jardim da Pierrette* com música de Grieg e de Chopin. E o que tem o Almada Negreiros de *Portugal Futurista* a ver com o d’*A Invenção do Dia Claro*, manifesto poético da ingenuidade, publicado em Dezembro pela Olisipo, editora de Pessoa, que traduz parte do texto para inglês (cf. PIZARRO e AFONSO FERREIRA, 2009)? Para Ruy, este documento seria a “síntese peninsular do Portuguesismo que nós conquistámos para a nossa arte actual, que desejamos reflorir e fecundar no mais íntimo amor rácico da Pátria a que

pertencemos” (COELHO, 2016 [1922]: 68). Depois, ao regressar de Espanha, Almada entrega-se “à elaboração de uma *Histoire du Portugal par coeur*, próxima ideologicamente da carga mítica e da atitude deliberadamente ingenuísta que conduziria Pessoa a Alberto Caeiro e, mais tarde, à codificação da *Mensagem*” (HENRIQUES DA SILVA, 1995: 380). Pessoa empenhar-se-á também, “entre 1924 e 1925[,] na revista *Athena*, [...] em que tentará defender, entre classicismo e algum academismo, a harmonia do paradigma clássico” (SILVESTRE, 2008: 475). No fundo,

[a] consideração de presenças de excepção e de momentos marcantes ao longo dos anos 10, não pode fazer-nos esquecer um fundo residual no qual se movem numerosos artistas [...] que evoluem diferentemente para os anos 20, consolidando a estética modernista, que lentamente se vai aproximando de uma padronização, através da qual penetrará num gosto oficial e numa aceitação tácita de algum público.

(CASTRO e HENRIQUES DA SILVA, 1997: 106-107)

Bibliografia

- AYRES DE ABREU, Edward (2016). “Do imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho e de sua música, ou quando imagem revela som na construção do modernismo português da década de 1910”, *no prelo*.
- ____ (2015a). “O violino d’Orpheu na música de Ruy Coelho”, in Ruy Coelho, *O violino d’Orpheu*. CD. [S. l.]: MPMP.
- ____ (2015b). “Ruy Coelho e a geração d’Orpheu”. *Nova Águia*, n.º 15, pp. 64-71.
- ____ (2015c). “Ruy Coelho como arauto do ‘portuguezismo’ e da modernidade lusitana: as viagens ao Brasil em 1919 e 1922”, *no prelo*.
- ____ (2014). “Ruy Coelho: o compositor da geração d’Orpheu”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- AVELAR, Humberto de (1917). “Concerto de Musica de Camara Portuguesa”, in *A Capital*, n.º 2420 (11 de Maio), p. 3.
- ____ (1916). “Crónica Musical”, in *Atlantida*, n.º 7 (15 de Maio), pp. 688-691.
- AZEVEDO, Sérgio (2010). “Valerá a pena redescobrir a música de Ruy Coelho?”, in *Glosas*, n.º 1, Maio, pp. 39-43.
- BALILLA PRATELLA, Francesco (1986). “La musica futurista”, em *Futurismo & Futurismi*. Pontus Hulten (ed.). Milão: Bompiani, pp. 550-551.
- CARDOSO PEREIRA, Paulo Alexandre (2009). *A beleza imortal das catedrais — Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. I.
- CASTRO, Laura, e Raquel HENRIQUES DA SILVA (1997). *História da Arte Portuguesa — Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- COBEIRA, António (1913). “Cronica Ocidental”, in *O Occidente*, n.º 1258 (10 de Dezembro), p. 378.
- COELHO, Ruy (2016). “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal — e outras páginas inéditas de Ruy Coelho”, in *Glosas*, n.º 14, Maio, pp. 67-74.
- ____ (2015). *O violino d’Orpheu*. CD. [S. l.]: MPMP.
- ____ (1931). *Os grilos da “Seara”*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial.
- ____ (1925). “Outra carta — O caso do bailado ‘A Princeza dos Sapatos de Ferro’”, in *Diário de Lisboa* n.º 1248, (7 de Maio), p. 2.
- ____ (1915). *Carta a um compositor célebre — Factos para a historia da Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Brasileira de Monteiro & C.ª.

- _____. (1914). [Carta a Theophilo Braga, de Paris, a 10 de Março]. Arquivo Regional de Ponta Delgada, TB/189/098.
- _____. (1912). [Carta a Theophilo Braga, de Berlim, a 27 de Novembro]. Arquivo Regional de Ponta Delgada, TB/189/076 e TB/189/077.
- FIALHO, Maria do Céu (2001). "Ruy Coelho, Orfeu em Lisboa", em *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, coord. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Colibri, vol. II, pp. 228-229.
- HENRIQUES DA SILVA, Raquel (1995). "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas". In *História da Arte Portuguesa*, vol. III (*Do Barroco à Contemporaneidade*). Paulo Pereira (dir.). Lisboa: Temas e Debates, pp. 369-405.
- L. C. (1913). ["Concertos"], in *A Arte Musical*, n.º 348 (15 de Junho), pp. 135-139.
- LOBO DE OLIVEIRA, Carlos (1925). "Christmas Cake", in *Athena*, n.º 4, pp. 125-134.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, Eduardo (2016). "Conferência", in *100 Orpheu*. Annabela Rita e Dionísio Vila Maior (orgs.). [S. l.]: Edições Esgotadas, pp. 443-450.
- MACEDO, Diogo de (1942). "Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal II", in *Aventura* n.º 2, Agosto, pp. 85-89.
- MODESTO, Dom (1913). "Theatro de S. Carlos — Symphonia Camoneana para grande orchestra, cónos e fanfarras de Ruy Coelho sobre a poesia Á Morte de Camões de Theophilo Braga", in *O Dia* (12 de Junho). [Recorte preservado sem cota no Espólio Ruy Coelho.]
- NEGREIROS, José de Almada (2016). "Orpheu 1915-1965: una reedición". Editado por Alejandro Giraldo Gil. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 495-563. Consultável em <http://www.pessoaplural.com/> Última visita a 15/05/2017.
- _____. (2006). *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1925). "O caso do bailado 'Princeza dos Sapatos de Ferro' — Almada responde á carta de Ruy Coelho", in *Diário de Lisboa*, n.º 1245 (4 de Maio), p. 2.
- NEUPARTH, Júlio (1913). "Musica Moderna – Musica Futurista", in *Eco Musical*, n.º 121 (8 de Julho), p. 202.
- O COMITÉ FUTURISTA (1984). "Atenção!", in *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora. 3.ª ed. fac-similada, p. 42.
- PAMPLONA, Fernando de (1983). *Chave da Pintura de Amadeo — As ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª.
- PESSOA, Fernando (2014 [2003]). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo e AFONSO FERREIRA, Sara (2009). "A génese d'A *Invenção do Dia Claro* e o estabelecimento de *Invention of the Bright Day*", in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Jerónimo Pizarro (org.). Alfragide: Texto Editores, pp. 283-338.
- QUINTELA, Augusto (1917). "São Carlos – Concerto Ruy Coelho", in *Eco Musical*, n.º 294, (20 de Abril), p. 92.
- SÁ-CARNEIRO (2004). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTA-RITA, Augusto de (dir.) (1924). *Folhas de Arte*. Lisboa: Livraria Portugalia — Editora.
- SARAIVA, Arnaldo (2015). *Os Órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SARTRE, Jean-Paul (2013). *À Porta Fechada — A P... Respeitadora*. Tradução de Virgínia e Jacinto Ramos e Regina Guimarães. Lisboa: Artistas Unidos e Livros Cotovia.

- SEABRA PEREIRA, José Carlos (2004). *História Crítica da Literatura Portuguesa*; vol. VII: *Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2.^a ed.
- [SEM AUTOR] [2012]. *Leilão de Manuscritos — 10 de Dezembro — Lisboa, Palácio da Independência* [catálogo]. Lisboa: José F. Vicente / Leilões. [Documento em formato digital (*.pdf)]
- _____ (1925). “Uma questao de arte — Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro de S. Carlos”, in *Diario de Lisboa*, n.º 1240, (27 de Abril), p. 5.
- _____ (1916a). “Uma festa elegante”, in *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, (3 de Abril), p. 444.
- _____ (1916b). “Ruy Coelho e a crítica”, in *A Ideia Nacional*, n.º 20, (13 de Abril), p. 9.
- _____ (1914). “A nova opera ‘O Vagamundo’”, in *Republica*, n.º 1250, (5 de Julho), p. 3.
- _____ (1913a). “A Symphonia Camoneana de Ruy Coelho”, in *Novidades*, n.º 8777 (22 de Abril), p. 3.
- _____ (1913b). *Grupo de Humoristas Portugueses. 2.^a Exposição em 1913* [catálogo]. Lisboa: Typographia do Commercio.
- SILVESTRE, Osvaldo (2008). “Modernismo”, em *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, 472-476.
- SIMÕES, Nuno (1918). *Sobre o Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro* [suplemento], in *Atlantida*, n.º 32.. Pacheko, Almada e «Contemporânea». Daniel Pires (coord.). Lisboa: Centro Nacional de Cultura; Bertrand Editora, 1993.
- SOARES, Marta (2015). “Parto da Viola para ‘Orpheu’: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os ‘hors-textes’ de Orpheu 3”, in *Anuário de Literatura*, vol. 20, n.º 2, pp. 116-135.
- S. T. (1916). “Música — Concerto Rui Coelho”, in *Republica*, n.º 1841, (26 de Fevereiro), p. 2.
- _____ (1913). “‘O Serão da Infanta’, opera de Ruy Coelho”, in *Republica*, n.º 1040 (4 de Dezembro), p. 4.
- VASCONCELOS, Maria João (2016) (coord.). *Amadeo de Souza-Cardoso — 2016-1916 — Porto-Lisboa*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis e Blue Book.
- ZENITH, Richard (2015) (org.). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.
- _____ (2011). *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arquivos

Colecções particulares dos herdeiros de Ruy Coelho e de Martinho Almada Pimentel.
 Espólio José Pacheko, Centro Nacional de Cultura.
 Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal.
 Espólio Fernando Pessoa, Casa Fernando Pessoa.
 Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal.