

Do Cubismo órfico ao Orfeu lusitano: os Delaunay em Portugal, entre misticismo e sinestesia

Barbara Aniello

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/389>

Référence électronique

Barbara Aniello, « Do Cubismo órfico ao Orfeu lusitano: os Delaunay em Portugal, entre misticismo e sinestesia », *Reflexos* [En ligne], 4 | 2021, mis en ligne le 03 mai 2022, consulté le 17 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/389>

Droits d'auteur

CC BY

Do Cubismo órfico ao Orfeu lusitano: os Delaunay em Portugal, entre misticismo e sinestesia

Barbara Aniello

PLAN

Uma estadia inesperada
Começa o reino de Orfeu
O Orfirmo luso

TEXTE

Uma estadia inesperada

- 1 As recíprocas influências entre o Cubismo Órfico, apadrinhado por Apollinaire, e o Modernismo Lusitano, constantemente sedento de exemplos europeus, pertencem ao campo da Estética Comparada, na acepção de Étienne Souriau . As inúmeras consonâncias entre Orphisme francês e Orfeu lusitano, embora até agora inéditas , afloram pontualmente a partir do cotejo entre pintura e literatura.

La plus belle époque de ma vie, les grandes vacances... parce que j'ai pu travailler dans les meilleures conditions qu'un peintre puisse rêver : la luminosité violente de ce pays, l'animation de la rue qui me rappelait la Russie de mon enfance, les fêtes, les marchés, les chants, les danses populaires .

- 2 Assim Sonia Delaunay, depois dos 63 anos, evoca na memória a sua estadia lusa. Em 1914, a guerra surpreende-a com o marido, de tal forma que umas férias de dois meses se tornam um auto-exílio de seis anos. O casal permanece dois anos em Portugal, entre 1915 e 1917, morando em Vila do Conde, Monção e Valença do Minho. Sonia já tinha completado o livro a quatro mãos com o poeta Blaise Cendrars, *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (fig. 1);

Robert estava em plena crise criativa, pensando até deixar de pintar, depois de ter descoberto as virtudes da luz simultânea (fig. 2).

Fig 1.



Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913.

Fig 2.



2. Robert Delaunay, *Contrastes Simultanés*, 1912, MoMA, New York.

- 3 Portugal torna-se então um desafio para ela e uma terapia para ele, segundo as palavras da mulher: « J'ai senti qu'il avait besoin à la fois de se retrouver seul dans un jardin, avec des couleurs naturelles fortes et pures, et de reformer un petit groupe de travail, de vivre entre peintres ». Consagrados por Apollinaire no templo da Section d'or, que viram os Delaunay na alma lusa? A luz, a música, a dança, como confessa Sonia. Relendo a sua declaração, encontramos um microcosmo sinestético, quase naïf; uma impressão visual (luminosité violente) inflama a faísca da memória (Russie), segue depois uma impressão auditiva (Chants) e a fusão total na dança (Danses populaires). Não é por acaso que, após o parêntese ibérico, Sonia cria os trajes para Djaghilev e os Bailados Russos, tendo já reflectido, desde 1913, sobre a luz em movimento com Tango, Bal Bullier (fig. 3).

Fig 3



3. Sonia Delaunay, Tango, *Le Bal Bullier*, 1913, Musée D'Art Moderne de La Ville de Paris, Paris.

- 4 A passagem por Portugal assinala a troca da luz artificial da Ville Lumière pelo sol vivo, deslumbrante do Atlântico: « Dans un soleil éblouissant, les couleurs des châles, les vêtements des femmes, les teints hâlés, des pastèques vertes foncé, le milieu rouge vif s'éteignant dans les roses. J'étais ivre de couleurs et me suis mise à peindre tout de suite ». Surgem pinturas como *Fillette Aux Pastèques*, 1915 (fig. 4), *Grand Flamenco*, 1916 (fig. 6), *Danseuse*, 1916 (fig. 5), onde o simultaneísmo assume as formas da caixa harmónica duma guitarra ou de uma saia de bailarina. No *Grand Flamenco*, é como se o pizicato invisível da guitarra produzisse vibrações cromáticas ou cromófonas contagiando paredes, mesas ou o ar circundante.

Fig 4.



4. Sonia Delaunay, *Fillette Aux Pastèques*, 1915, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris.

Fig 5.



5. Sonia Delaunay, *Danseuse*, 1916, col. priv.

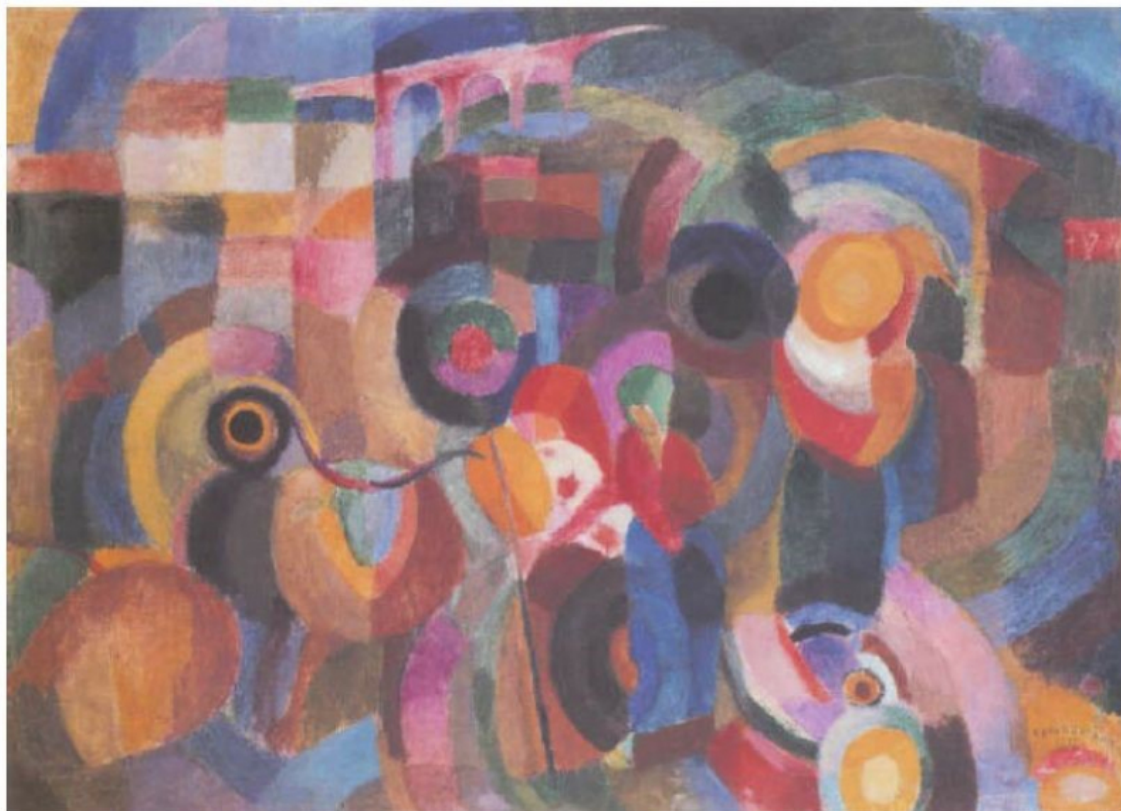
Fig 6.



6. Sonia Delaunay, *Grand Flamenco*, 1916, CAM/Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

- 5 Já em 1912, Robert e o seu amigo russo Alexandre Smirnoff tinham teorizado a sincromia, segundo a qual os raios luminosos são como ondas auditivas em comunicação misteriosa com o mundo inteiro. Em Portugal, todas estas especulações filosóficas e esotéricas renascem como investigação espontânea sobre a cor. Na série dos mercados, por exemplo, Sonia opera uma síntese entre visão, audição, paladar e tacto. Em *Marché Au Minho*, 1915 (fig. 7), o pitoresco matiza-se na procura dos arquétipos universais da luz.

Fig 7.



7. Sonia Delaunay, *Marché Au Minho*, 1915, col. priv.

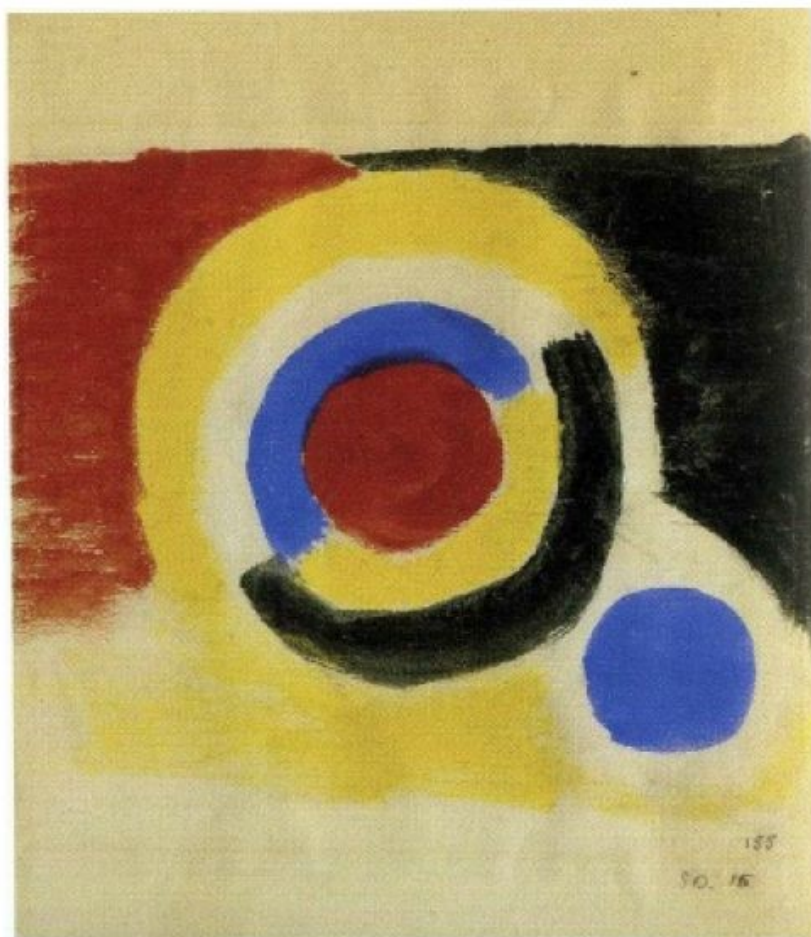
- 6 Metamorfose extrema e fascinante são os autoretratos de 1916 (fig. 8), verdadeiros ritmos puros, nos quais o rosto/não-rosto de Sonia se reflete na paisagem/não-paisagem de Portugal (fig. 9).

Fig 8.



8. Sonia Delaunay, *Autoritratti*, 1916, col. priv.

Fig 9.



9. Sonia Delaunay, *Disque, Portugal*, 1915, Fundación Mapfre, Madrid.

- 7 Sonia parte do real e chega ao abstracto; Robert percorre a viagem no sentido inverso: do abstracto ao real, como testemunha a sua mulher a propósito de *Nature Morte ou Symphonie Colorée*, 1915-1916 (fig. 10): « Robert Delaunay a peint ce qu'il y avait dans notre jardin, des plantes grasses. Et puis, il a peint aussi des fichus que je ramenais du marché ». Nas sinfonias botânicas de Robert, a vida rústica da aldeia torna-se objecto da sua pintura. A doméstica da casa assume então o papel de uma *verseuse* lusa (fig. 11) que, na parte alta da moldura, mostra uma correspondência circular extraordinária entre o mundo vegetal, astral e humano, geometricamente harmonizado com o folclore local. As citações geométricas, o círculo, a oval e a esfera são pre-textos para sugestões herméticas, que remetem para o cósmico, o essencial, o absoluto.

Fig 10.



10. Robert Delaunay, *Nature Morte ou Symphonie Colorée*, 1915-1916, Musée D'art Moderne de La Ville de Paris, Paris.

Fig 11.



11. Robert Delaunay, *La Grande Portugaise ou La Verseuse*, 1916, Centre Pompidou, Paris.

- 8 Depois das leituras das obras de Chevreul, Robert descobre em Portugal uma luz mais pura, menos brumeuse do que em Paris. Depois das séries sobre as Villes e Tours, regressa à natureza, redescobrendo a cor.

Aussitôt en arrivant, on se sent enveloppé dans une atmosphère de rêve, de lenteur ; les mouvements rythmés et indifférents des boeufs dans les attelages archaïques, avec de grandes cornes, guidés par une toute petite fille enveloppée dans les étoffes multicolores ; d'autres visions sauvages et étranges où les couleurs s'entrechoquent, s'exaltent avec une vitesse vertigineuse. Des contrastes violents de taches colorées, des vêtements de femmes, des châles éclatants avec les verts savoureux et métalliques des pastèques. Des formes, des couleurs, femmes disparaissent dans une montagne de potirons, de légumes, dans des marchés féeriques, au soleil, entrecoupées par

une figure haute supportant un vase, pur et irrégulier de forme, comme un vase antique sur la tête. Des costumes populaires, une richesse de couleurs rares. Toutes ces rondeurs éclatantes, brisées par les noirs profonds et les blancs étincelants des costumes masculins qui apportent de la gravité, des angles dans cette mer mouvante de couleurs répandues.

- 9 A cor mexe-se centrífuga e centripetamente, contagiando seres vivos e inanimados: é o Simultaneísmo, ou seja, nas palavras de Robert, o seu fundador: « [...] des accords fondés sur des contrastes, des dissonances, c'est-à-dire des vibrations rapides qui provoquent une exaltation plus grande de la couleur par le voisinage de certaines couleurs chaudes et froides ».

Começa o reino de Orfeu

- 10 Com o eclodir da guerra, os artistas portugueses residentes em Paris regressam à Pátria. Entre eles, Mário de Sá-Carneiro, Guilherme de Santa-Rita, Eduardo Viana e Amadeo de Souza Cardoso. Quando Amadeo encontra os Delaunay em Vila do Conde, já os conhecia muito bem, depois de os encontrar nos círculos parisienses e nas exposições em Berlim, Monaco, Moscovo, Londres, Estados-Unidos. Viana convida-os para passar o inverno em Portugal. Na mesma altura em que estes artistas regressam à pátria, nasce o orfismo lusitano. Em março de 1915, sai o primeiro número da revista Orpheu e em junho, o segundo. O terceiro, em preparação, nunca viu a luz.
- 11 Em agosto, os Delaunay chegam a Portugal. Enquanto o orphisme francês se fixa no norte do país, o orfismo luso estabelece-se no centro, em Lisboa. Coincidência espiritual? Segundo Ricardo Daunt sim, na minha opinião não. Baptizado por Apollinaire, o cubismo francês não podia ter sido exportado por Amadeo que, fechado no seu atelier em Manhufe, fica ativamente isolado até morrer. Nem Mário de Sá-Carneiro na sua correspondência com Fernando Pessoa consegue transmitir a lição cubista que alternadamente aceita e recusa, embora haja na sua poesia traços de simultaneísmo, como por exemplo, em *Álcool*, 1913:

Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...

Um disco de ouro surge a voitar...
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

12 Sem falar da técnica cubista de Além/Mistério, 1913:

[...] gomos de ar que se entrechocavam e soçobravam em catadupas, vértices esbatidos de luz, calotes de cor, planos que ora volteavam ou se detinham, harmonizando-se bizarramente, e eram assim – como as coisas que sustentavam ou trapassavam – uma beleza nova, talvez, em todo o caso bem digna de um pintor imortal...

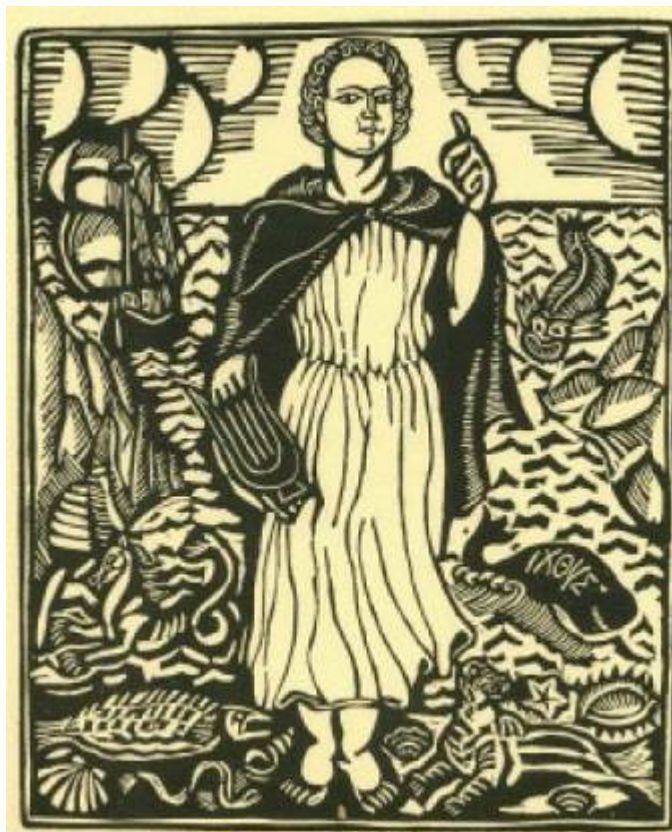
- 13 Em janeiro de 1913, numa carta a Pessoa, Mário de Sá-Carneiro sugere o título de Orfeu em alternativa a Sinfonia em x; noutra carta ao amigo, Pessoa fala na sua obsessão pela Teosofia, na qual, segundo ele, « reside a verdade ». É esta, no meu entender, a resposta à pergunta sobre o paralelo entre Orfismo e Orfismo. Orfeu é o herói que desce ao fundo de si e da terra, em busca de amor. Decapitado, continua a cantar até chegar à ilha de Lesbo. Orfeu é metáfora da gnose, vox media, equilíbrio dos excessos e extremos: mitiga Dionísio e tempera Apolo. O criador do Orphisme, Apollinaire, descreve Orfeu como um precursor de Cristo. Por isso, ilustrando *Le Poète Bestiaire* ou *Le cortège d'Orphée*, de Apollinaire (figs. 13 e 14), Raoul Dufy emoldura-o simbolicamente entre passado e futuro, entre Pirâmides e Tours, enquanto aponta para o alto com o dedo, como Platão.

Fig 12.



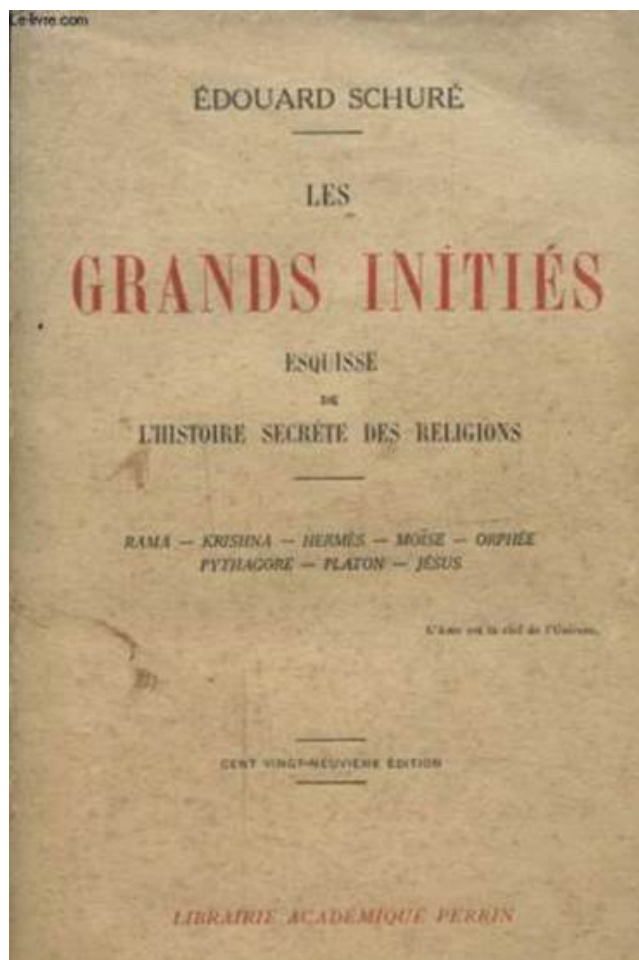
12. Raoul Dufy, *Orphée*, Ilustrações para *Le Bestiaire*, ou *Le cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire, 1911.

Fig 13.



13. Raoul Dufy, Orphée, Ilustrações para *Le Bestiaire, ou Le cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire, 1911.
14. Apollinaire traça uma linha de continuidade entre Orfeu e Cristo, com base nas ideias de Schuré, autor de *Les Grands Initiés* (fig. 15) .

Fig 14.



14. Capa da primeira edição do livro de Edouard Schuré, *Les Grands Initiés*, Perrin, Paris, 1889.
15. Neste livro, livre de chevet de muitos mas jamais citado, o autor evoca uma série de iniciados, apresentados como centelhas duma única flama divina. Na incisão, no texto e na fonte, Orfeu ocupa o 5º lugar da série: Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeu, Pitágoras, Platão, Jesus. Schuré fala na cabeça de Orfeu, comparando-a ao disco solar que, não por acaso, Robert Delaunay pinta desde 1912.
16. Orfeu resulta do fenício: Aour = luz; rophae = cura. Por amor, Orfeu desce às trevas e volta à luz. A sua viagem é iniciática, curadora, transformadora . Segundo a teosofia, a cabeça, construída com base

nas leis planetárias, é sede do pensamento criativo, da transmissão psíquica e representa, também, um símbolo astral. Daí Robert Delaunay reservar sempre à cabeça um tratamento especial, circundando-a de auras órficas e aludindo, por este meio, à dança dos astros, por vezes ocultada nos jogos linguísticos dos anúncios publicitários da cidade. Para Schuré, como para Blavatsky, descer equivale a subir, Orfeu é como Cristo, desce até à morte e regressa à luz, aceita a humilhação e reconstrói o templo interior.

- 17 Na correspondência com Pessoa, ao lado de uma citação do projecto editorial de um Orfeu-Sinfonia, Mário de Sá-Carneiro cita o verso do amigo Pessoa « Quanto mais desço em mim mais subo em Deus. » Lembro que Pessoa traduziu a obra de Blavatsky e Amadeo, numa das páginas do próprio diário, citando « A vox do silêncio, texto para comprar ». O ideal esotérico é citado explicitamente por Luís de Montalvor, director do primeiro número da revista. É o próprio Montalvor que diz ter intitulado assim a revista, reivindicando a paternidade da definição de Orfeu. Portanto, estes textos esotéricos em circulação são, no meu entender, a ponte para a contemporaneidade das ocorrências de ambos os termos, entre poesia e pintura.

O Orfirmo luso

- 18 O convívio entre portugueses e franceses leva o grupo de artistas a conceber o sonho de fundar umas exposições itinerantes internacionais que percorressem a Europa de Norte a Sul, de Leste a Oeste. Nasce obras como *Album N.1 pour La Corporation Nouvelle, Expositions Mouvantes*, 1916 (fig. 16 e 28).

Fig 15.



15. Robert Delaunay, *Album N.1 pour La Corporation Nouvelle*, Expositions Mouvantes, 1916.

Fig 16.



16. Amadeo de Souza-Cardoso, *Esboço para a Corporation Nouvelle*, 1915, CAM/ Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

- 19 A viagem ibérica dos Delaunay marca uma viragem na vanguarda portuguesa. Se a relação de Viana com o casal é de dependência, como demonstram por exemplo os seus *Bonecos Portugueses*, 1916 (figs. 17 e 18), Amadeo afirma-se, quanto a ele, pela distância.

Fig 17.



17. Eduardo Viana, *Bonecos Portugueses*, 1916 e Eduardo Viana, *a Revolta*, 1916, Museu do Chiado, Lisboa.

Fig 18.



18. Sonia Delaunay, *Poupées Portugaises*, 1916, col. priv.

- 20 A linguagem de Sonia é traduzida por Viana em termos dialectais. Como diz José-Augusto França, o disco « cosifica-se » no Homem Das Loijas, 1919 (fig. 19) e Eduardo Lourenço afirma que Viana « converte uma finalidade em puro meio ».

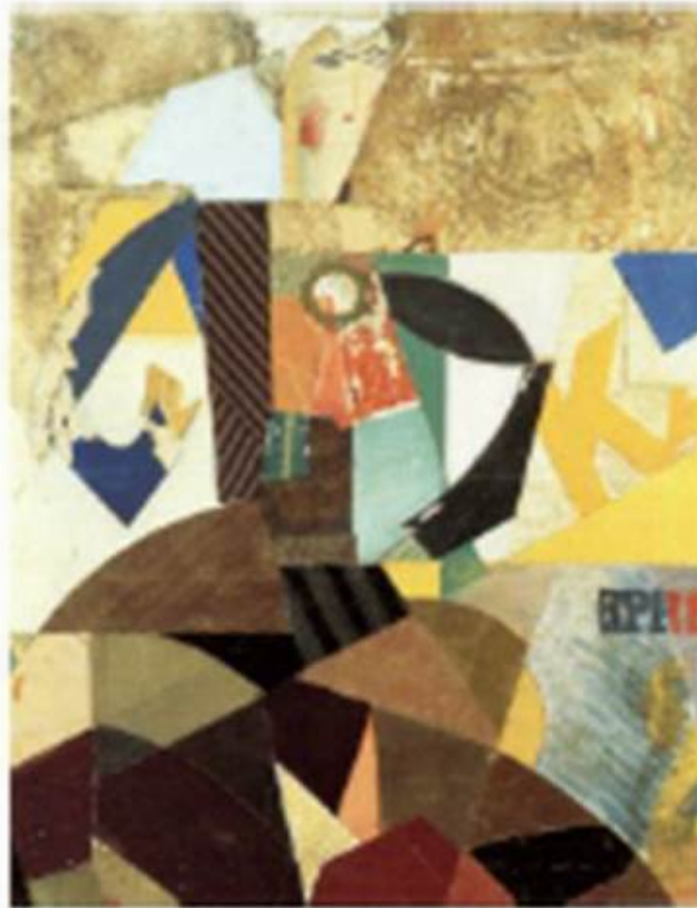
Fig 19.



19. Eduardo Viana, *Homem das Loijas*, 1919, Museu do Chiado, Lisboa.

- 21 Uma curiosa consonância é a sua *Petite* (fig. 20). Viana aproxima iconograficamente a citação da obra de Sonia e Cendrars *La Prose du transibérien et de la petite Jehanne de France*, às revistas *Orfeu* e *K4* quadrado azul, tentando quase sintetizar visualmente orfismos e futurismo.

Fig 20.



20. Eduardo Viana, *La Petite*, 1916, Cam/Centro Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

- 22 Amadeo, pelo contrário, reflete sobre música durante a estadia portuguesa dos Delaunay. A dele é uma música silenciosa, uma musica interrompida, suspensa, muda, alusiva à música das Esferas, como demonstram pinturas cujos títulos remetem para o silêncio: *Musica Sorda*, 1914-15 (fig. 21); *Cavaquinho*, 1914-15 (fig. 22).

Fig 21.



21. Amadeo de Souza-Cardoso, *Musica Sorda*, 1914-15, CAM/Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Fig 22.



22. Amadeo de Souza-Cardoso, Sem título, 1915-16, CAM/Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

- 23 Lê-se na agenda desses anos: « Muito diz quem não diz tudo. A um ser discreto pertence o tempo que faz-se mudo ». Por isso os seus violinos e guitarras não têm cordas, nem arcos, nem aberturas na caixa harmónica. Também interessado pelo ruído, Amadeo percorre todas as possibilidades sonoras do *futurismo*, como demonstram obras como *Sem Título* e *Sem Título (Máquina Registradora)*, 1917 (fig. 23). A lição de Sonia emerge em obras como *Canção popular*. *La russe et le Figaro*, 1916, *Canção popular* e *o pássaro do Brasil*, 1916 (fig. 24). Estas obras citam a iconografia folclórica e vivamente cromática da artista francesa, embora Amadeo se mantenha fiel a si próprio no estilo e nas soluções pessoais.

Fig 23.



23. Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem Título (Máquina Registradora)*, 1917, CAM/Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Fig 24.



24. Amadeo de Souza-Cardoso, Canção popular. *La russe et le Figaro*, 1916, *Canção popular e o pássaro do Brasil*, 1916, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.

- 24 Na altura, José de Almada Negreiros ainda desenhava e não pintava, dedicando-se à escrita. Na *Mima Fataxa*, reflecte sobre « deslocações abstractas do dinamismo interior duma alma » e também fala nos « gestos-cores » de Sonia, chegando em *Saltimbancos*, contrastes simultâneos a alcançar a técnica do casal e dedicando o seu *Manifesto anti-Dantas* à sua amiga russa .
- 25 O epílogo do convívio luso-francês deve-se a um curioso acidente diplomático: Sonia é acusada de espionagem. Os seus discos gigantes e multicolores nas paredes da casa rebaptizada *Ville Simultanée* são interpretados como sinais por submarinos estrangeiros (fig. 25). A exposição itinerante é retardada e o projecto acaba.

Fig 25.



25. Foto de Sonia em frente da *Ville Simultanée* em Vila do Conde.

- 26 A última obra portuguesa de Sonia é para a *Capela da Misericórdia*, em Valença do Minho (fig. 26).

Fig 26.



26. Sonia Delaunay, *La Miséricorde (Apothéose Du Donateur Par Le Peuple Reconnaissant)*, 1916, col. priv.

- 27 Aqui, o conceito bíblico da misericórdia – *miser* = homem *cor* = coração de Deus – surge invertido: *não* é Deus que desce até ao pecador mas o homem que se ergue até Deus. No mundo ibérico, esta apoteose do pecador é uma revolução: os filhos sobem até ao pai e a misericórdia, ou seja o amor, desce e sobe, tal como Orfeu no seu mito.
- 28 Mais tarde, chamado a decorar *Le Palais de l'Air* na *Expo internationale* de 1937 (fig. 27), Robert conjuga luz absoluta e cor local, passando do figurativo ao abstracto, mas a um abstracto quase tátil – como na *Nature Morte Au Tapis Rouge*, 1936 (fig. 29) – por causa da argila, areia, madeira que tornam a sua pintura concreta, tangível, matéria. E reiterando este motivo até ao infinito, quase como um monge nas suas repetitivas meditações (fig. 30), mantém na memória a experiência do real e do local português (fig. 31).

Fig 27



27. Robert Delaunay, *Pavillon de l'air*, Pour L'exposition Internationale de 1937, Centre Pompidou, Paris.

Fig 29.



29. Robert Delaunay. *Nature Morte au Tapis Rouge*, 1936, Galeria Manuel Barbié, Barcelona.

Fig 30.



30. Robert Delaunay, *Rythmes Sans Fin*, 1933, Centre Pompidou, Paris.

Fig 31.



31. Robert Delaunay, *La Grande Portugaise ou La Verseuse*, 1916, Centre Pompidou, Paris e Robert Delaunay, *La Grande Portugaise*, 1916, CAM/Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

- 29 Em *Voyages Lointains*, Sonia funde mercado, fruta, aqueduto, na luz lusa (fig. 32-33-34) . Tudo se resolve em ritmo ascendente, vertiginoso, concêntrico, rutilante.

Fig 32.



32. Sonia Delaunay, *Portugal*, esboço, 1936, col. priv.

Fig 33.



33. Sonia Delaunay, *Étude Pour Voyages Lointains*, 1937, Centre Pompidou, Paris.

Fig 34.



34. Sonia Delaunay, *Étude Pour Voyages Lontains*, 1937, Centre Pompidou, Paris.

- 30 O Orfeu lusitano volta-se para trás. Surpresa, a sua Eurídice não morre, sublima-se na apoteose da pura luz (fig. 35).

Fig 35.



35. Robert Delaunay, *Étude Pour Hélice Et Rythme*, 1937, Centre Pompidou, Paris.

- 31 Assim, descendo e subindo, pintura, literatura e música dialogam entre sinestesia e misticismo.

BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV., *L'utile, il bello, il vero, Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, Pisa, ETS, 2002.
- Apollinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes : médiations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière, 1913.
- Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'Art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960.
- Apollinaire, Guillaume, *Le Bestiaire ou le règne d'Orphée*, Paris, ill. Raoul Dufy, 1967.
- Blavatsky, Helena Petrovna, *A voz do silêncio e outros fragmentos extraídos do Livro dos preceitos áureos*, trad. Fernando Pessoa, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- Blavatsky, Helena Petrovna, « Le origini del rituale nella Chiesa e nella Massoneria », trad. di Marpa, in *Lucifer*, vol. IV, marzo e maggio 1889. Reproduzido em Blavatsky, Helena Petrovna, *Collected Writings*, vol XI, Wheaton, Quest Books, 1883-1885.
- Damase, Jacques, « Sonia Delaunay : un demi-siècle d'avant-garde », in *Connaissance des arts*, Paris, Artcurial, 1977.
- Daunt, Ricardo, *O sentido de Orfeu na história universal: da Grécia à Portugal*. <http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-dalingua/194-o-sentido-de-orfeu-na-historiauniversal-da-grecia-aportugal>. Consultado a 6 de março de 2010.
- Delaunay, Robert, *Du cubisme a l'Art Abstrait*, Francastel, Paul ed., Paris, S.E.V.P.E.N, 1957.
- Delaunay, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris, Robert Laffont, 1978.
- Delville, Jean, *Dialogue entre nous, Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*, Bruges, Imprimerie frères Daveluy, 1895.
- Ferreira, Paulo, *Amadeo de Souza-Cardoso : le météore portugais 1887-1918*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995.
- Ferreira, Paulo (ed.), Veríssimo Serrão, José (intr.), *Correspondance de quatre artistes portugais : Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, F.C.G., Centre Culturel Portugais, 1972.
- França, José-Augusto, *O Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força; Almada Negreiros, o português sem mestre*, Lisboa, Bertrand, 1986.
- França, José-Augusto, *O Eduardo Viana*, Lisboa, Artis, 1969.
- França, José-Augusto, « O significado histórico do Orpheu, 1915-1975: inquérito », in *Colóquio/Letras*, nº 26, Lisboa, julho 1975.
- Lourenço, Eduardo, « Os círculos dos Delaunay ou o estatuto da nossa pintura », in *O Espelho Imaginário*,

Pintura, anti-pintura, não-pintura, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981, p. 109-155.

Margarido, Alfredo, « A complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o cubismo », in *Colóquio/Artes*, nº 82, Lisboa, Setembro 1989.

Molder, J.; Freitas, H. De; Alfaro, C.; Miranda, A. T. et al., *Amadeo de Souza Cardoso: diálogo de vanguardas avant-garde dialogues*, Lisboa, F.C.G., 2006.

Ornellas, Bárbara, « Portugal na vida e na obra de Sonia Delaunay (1915-1916) », in *Colóquio/Artes*, nº 8, Lisboa, Julho 1972.

Orpheu, revista trimestral de literatura, nº 1, Lisboa, Março 1915.

Pessoa, Fernando, *Correspondência*, vol. I, 1905-1922, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

Pessoa, Fernando, *Obras*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, 1986.

Sá-Carneiro, Mário de, *Correspondência com Fernando Pessoa*, Sobral Cunha T. (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Schuré, Édouard, *Les grands Initiés*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1960.

Souza Cardoso, Amadeo de, *Caderno de notas de Amadeo de Souza Cardoso*, Paris, s.d., p. 22, in *Espólio Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa, Biblioteca de Arte da F.C.G.

Souza Cardoso, *Catálogo raisonné*, (fotobiografia, pintura), F.C.G., coord. J. Molder, H. de Freitas, C. Alfaro, A. T. Miranda, L. de Oliveira, Lisboa, 2007-2008.

RÉSUMÉ

Português

A partir da análise comparada entre o Orfismo francês e o Orfeu português, surge um estreito diálogo entre literatura e pintura com referências e associações surpreendentes entre o círculo de Pessoa e o casal Delaunay, refugiados em Portugal na altura da Primeira Guerra Mundial.

INDEX

Palavras chaves

orfismo, Delaunay, vanguarda, modernismo, Pessoa, almada negreiros, estética comparada

AUTEUR

Barbara Aniello

Docente Incaricato Associato Pontificia Università

Gregoriana barbara.aniello@gmail.com