

---

ENGOMADEIRA, *SALTIMBANCOS* E *QUADRADO AZUL*: A NARRATIVA PLÁSTICA  
DE ALMADA NEGREIROS NO PRIMEIRO MODERNISMO PORTUGUÊS

---

ERMELINDA FERREIRA\*

---

RESUMO

Neste ensaio, estudamos três singulares novelas escritas entre 1915 e 1917 por Almada Negreiros, um dos principais colaboradores da revista *Orpheu*: *A engomadeira*, *K4 O quadrado azul* e *Saltimbancos (contrastes simultâneos)*, que se constituem experiências de narrativas plásticas em que a sugestão do pictórico supera a do enredo, subordinando-o. Comentamos ainda o único romance deste autor, *Nome de guerra*, escrito numa fase posterior aos anos da efervescência modernista, procurando as razões desta opção tardia pelo convencionalismo narrativo, e o porquê dessa insistência na mensagem por um artista que se notabilizou, ao longo da vida, pelo uso da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa, Almada Negreiros, narrativas plásticas.

De todos os colaboradores da revista *Orpheu*, em torno da qual se organizaram os movimentos artísticos do primeiro modernismo em Portugal no ano de 1915, José de Almada Negreiros foi o que sintetizou a alma do grupo ao se definir e atuar, simultaneamente, como poeta e pintor. Artista plural, procurou como nenhum outro enfatizar a interdisciplinaridade como uma das características fundamentais dessa publicação:

Há quem persista em que *Orpheu* foi início de um epocal das letras quando afinal era já a conseqüência do encontro das letras e da pintura. *Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV. [...] Orpheu dava aqui e entre os primeiros em todo o mundo o mesmo que eclodira pouco antes em Paris: o encontro das letras e da pintura, este encontro*

---

\* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

secularmente aprazado e continuamente abortado. [...] Esta característica do *Orpheu* é a característica mesma da modernidade actual.[...] Seria excusada esta notificação se a crítica ao *Orpheu* alguma vez tivesse dado conta do encontro actual das letras e da pintura, o qual é no *Orpheu* o seu evidente sentido mesmo.<sup>1</sup>

Deve-se, portanto, a Almada Negreiros, cuja experiência de vida e cuja prática artística justificam-no como uma verdadeira *personificação* do encontro das letras e da pintura, o relevo conferido a este aspecto que singularizou a revista, reunindo criadores de diversas áreas, cujo intercâmbio rendeu experiências singulares e inovadoras. Uma breve análise da sua produção mostra como foi intenso o diálogo por ele promovido entre os vários meios de expressão aos quais se dedicou: caricatura, desenho, pintura, teatro, dança, literatura, ensaio. Como diz Rui Mário Gonçalves:

As diversas artes que Almada praticou citam-se umas às outras e a si próprias, umas frases retomavam propostas e esboços anteriores. Este retomar delas mesmas e umas às outras, como modos de fazer citações, transposições, redefinições, era fruto de um voluntarismo que merece cuidada análise, porque talvez esteja aí uma das chaves mestras do seu construtivismo entendido de uma maneira englobante.<sup>2</sup>

Na época de *Orpheu*, palavras e imagens elaboram uma quase simbiose: são figuras que traduzem textos, textos que as ilustram, figuras que encerram estórias ou chegam a se contaminar com palavras, palavras que se contaminam com a plasticidade das figuras e passam a reproduzir o seu silêncio. Inventariar todos os possíveis exemplos e estudá-los a fundo transcenderia os limites deste trabalho.

Limitamo-nos, portanto, a comentar alguns dos textos de Almada Negreiros mais representativos deste diálogo entre os meios: as três peças ficcionais produzidas nos anos da efervescência modernista – *A engomadeira*, “novela vulgar lisboeta” escrita em 1915 e publicada em folheto em 1917; *K4 O quadrado azul*, “poesia término” publicada em folheto em 1917; e *Saltimbancos (contrastes simultâneos)*, de 1916, publicado em 1917 na revista *Portugal Futurista*, dedicados respectivamente a José Pacheco, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa

Rita Pintor –, obras que parecem revelar como a sintonia do artista com os princípios estéticos mais avançados de sua época se manifestaria antes na literatura do que na pintura, e de modo ainda mais surpreendente quando se observa a natureza essencialmente plástica das inovações propostas por estes textos.

O abstracionismo geometrizar para o qual evolui o desenho e a pintura figurativa de Almada Negreiros – como se pode observar através da série de auto-retratos e de outras séries temáticas de sua preferência, como as personagens da *Commedia dell'arte* e a maternidade<sup>3</sup> – já dominavam na literatura dos primeiros tempos, que curiosamente evoluiria num sentido inverso: para a ordem narrativa linear e a convencionalidade do conto “O cágado” (não obstante o enredo da ordem do realismo mágico), e sobretudo do romance *Nome de guerra*, escrito em 1925 e publicado em 1938.

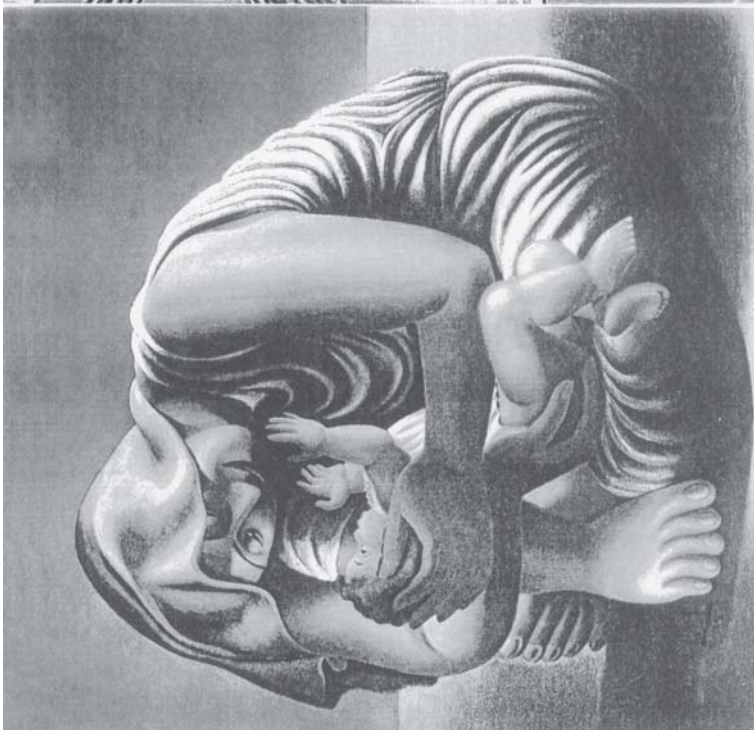
Se a imagem, de início, foi para Almada Negreiros o veículo de uma mensagem cujo conteúdo vai-se gradualmente esvaziando, a escrita terá sido, estranho como possa parecer, o espaço do exercício de um vazio: o conto como não-representação, semelhante à marcha da pintura para a não-pintura, da representação para a apresentação sem presença posta em movimento pela arte cubista e futurista do início do século. Daí a importância crucial das três exóticas narrativas mencionadas, como manifestações genuinamente expressivas da percepção de Almada Negreiros do momento modernista europeu e de suas estratégias de ruptura dos critérios de representação, postas em prática sobretudo pela pintura.

Comparar a “engomadeira” da novela com a personagem homônima de um quadro do artista pintado em 1933 pode ser sugestivo. À primeira vista, tem-se a impressão de que somente o título as aproxima. Na pintura – uma espécie de paródia de um quadro da fase azul de Picasso, intitulado *Woman ironing*, de 1904 –, a figura feminina é claramente definida, a profissão demarcada pelos objetos, ferro e mesa de passar; e pela atitude de esforço com que se abandona à tarefa: o desnível dos ombros, o rosto descaído, o olhar cansado.

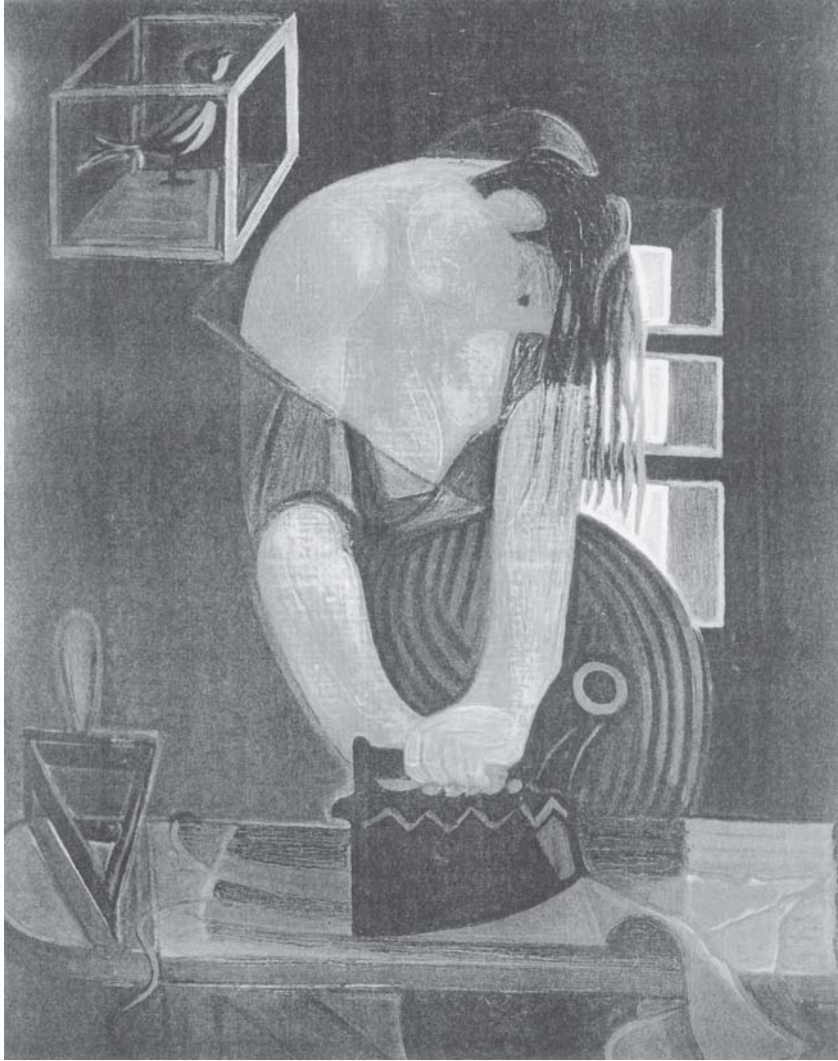
A paleta do pintor, porém, transforma esses traços de identificação numa imagem de pura sensualidade (bem oposta à atmosfera sombria que define a engomadeira de Picasso): a camisa que resvala, desnudando o colo, a inclinação dos quadris, os cabelos soltos e a suavidade



*Maternidade*, Almada Negreiros, 1948.



*Maternidade*, Almada Negreiros, 1935.



*A engomadeira*, Almada Negreiros, 1933.

arredondada dos contornos do corpo dão uma súbita leveza à figura, convertendo seus gestos num movimento de dança. As cores quentes abstraem toda a sugestão de sofrimento da engomadeira, transformando-a numa imagem alegre, cálida, lírica como o absurdo pássaro dentro de um não menos absurdo cubo verde a pairar no espaço à esquerda da figura.

A mesma leveza, a mesma sensualidade e a mesma sugestão do absurdo perpassam o texto de 1915, embora desprovidas de um correspondente grau de referencialidade. Na verdade, a enigmática imagem literária da engomadeira, ao contrário de sua representação plástica, jamais se destaca do automatismo de um discurso pré-surrealista cuja função parece ser a de desorganizar a estrutura e a linguagem habitual da ficção, metaforizada na figura-tema. Desde o início, desagrada ao narrador, que se confessa um caricaturista, a aparência cansativa da personagem.

Nada me encantava nela, nem aquele arremedo da moda tão ingênuo e inconsciente que lembrava os quartos andares da Estefânia ou os próprios figurinos desenhados que vêm de Paris, nem o seu quê de jovem que brilhava na saliva por entre os dentes, nem mesmo o seu incógnito que não iria além de um par de meias de seda estreadas a semana passada. *Tudo nela tinha um limite de grande saldo ou de abatimentos por motivo de obras. A não ser os olhos que tinham uma cintilação meridional de beira-mar com dramas de marujos daqui a alguns anos, a sua boca e o seu nariz e toda a sua proporção tinham uma bitola resumida que nem dá direito a reforma.*<sup>4</sup>

Talvez mais uma crítica ao desgaste do argumento tradicional – “vulgar” – do gênero do que propriamente uma descrição da personagem, o que se destaca neste texto é a curiosa insistência numa determinada cor: o verde. É verde a tinta que se derrama sobre a caricatura do Cristo no capítulo X – numa provável alusão ao célebre *Cristo verde*, de Almada Negreiros, imagem sem rosto que serviu de capa, em 1916, a um dos números da revista *A Idéia Nacional* – e que é retomada várias vezes no decorrer da narrativa; é “esmeralda” o verde que salta de um desenho do sexo masculino feito no ventre da personagem para o exótico batom de seus lábios, e daí para a marca “postiça e obscena” do beijo



depositado no peito de um absurdo anão, que uma absurda torre vomita para a morte no final da estória.

Da mesma maneira, é predominantemente verde a pintura da engomadeira de 1933, desde o fundo escuro à blusa esmeralda e aos contornos claros dos objetos: suportes, quadrados e janelas. Embora possivelmente casual, a insistente conjunção desta figura com esta cor não deixa de evocar o autor do poema “Contrariedades”, que, já em 1876, opõe à sua revolta contra os editores, os críticos e os escritores oportunistas e limitados, a figura de uma pobre engomadeira, feia, tísica, que deve contas à botica, que mal ganha para sopas, todavia, à tarde, “cantarola uma canção plangente duma opereta nova”.

Na “cena de ódio” que é esta novela, Almada Negreiros reproduz a mesma cólera de Cesário Verde através do mesmo contraponto, tendo, de um lado, representada na figura do sr. Barbosa – tal como no Dantas do famoso manifesto de 1915 –, toda a “geração d’indignos e de cegos, resma de charlatães e de vendidos” a quem é preciso matar como ao anão de sua fábula; e, de outro, a figura feminina que se dedica à “arte de engomadeira”, mas cuja “grande vocação” é a música, e no entanto acaba simplesmente vendendo-se ao sr. Barbosa.<sup>5</sup>

A peculiaridade desta figura é a perda da inocência que ainda caracteriza a personagem de Cesário. Assim, a engomadeira de Almada Negreiros não é a mesma trabalhadora esforçada e ingênua – espelho do poeta que nela se contempla, numa nostálgica empatia –, mas é uma preguiçosa a quem não apetece levantar da cama sequer para se vestir, deve à farmácia ampolas de morfina e trai escandalosamente o amante com outras mulheres – varinas, de preferência –, atentando, em tais encontros, contra o senso comum do homem, que, por sua vez, trai a sua ingenuidade ao imaginar vê-la “deitada co ventre pra baixo sobre um espelho muito grande ao comprido sobre a cama”.

O caráter *especular* da traição da engomadeira talvez seja o da própria arte moderna que, já não detentora de uma inocência original, luta e se rebela, e é capaz até de usar as armas do inimigo para defender-se, mas que o faz, paradoxalmente, para denunciar as desventuras da esperteza saloia às quais estão sujeitos todos os ingênuos. Como deixa claro Almada Negreiros no ensaio que traz este título – e que pode vir em defesa dos experimentalismos postos em prática nos seus textos, nos quais é patente a desconstrução de todas as instâncias narrativas:

tempo, espaço, enredo, ponto de vista e personagem –, não se trata de fazer a apologia da ignorância nem o desprestígio da sabedoria. Não se trata sequer de fazer o elogio dos ingênuos, mas o da ingenuidade.

A ingenuidade é o legítimo segredo de cada qual, é a sua verdadeira idade, é o seu próprio sentimento livre, é a alma do nosso corpo, é a própria luz de toda a nossa resistência moral. Mas os ingênuos são os primeiros que ignoram a força criadora da ingenuidade, e na ânsia de crescer compram vantagens imediatas ao preço de sua própria ingenuidade. *Raríssimos foram e são os ingênuos que se comprometeram um dia para consigo próprios a não competir neste mundo senão consigo mesmos.* A grande maioria desanima logo de entrada e prefere *tricher* no jogo da honra, do mérito e do valor. São eles as próprias vítimas de si mesmos, os suicidas dos seus legítimos poetas, os grotescos espantelhos da sua própria esperteza saloia.<sup>6</sup>

Apesar do atentado à estrutura da narrativa convencional, o texto d'*A engomadeira*, dentre os mais considerados, é ainda o que trabalha pela veiculação de uma mensagem perceptível, operando mais no campo da paródia e da crítica. O verde que recrudescer na composição d'*A engomadeira* adquire uma função simbólica que reproduz toda a complexidade alusiva a esta cor de polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, imagem de vida e de morte. Situado entre o azul e o amarelo, o verde é o resultado de intersecções cromáticas e entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. Em princípio, o verde é um valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, equidistante do azul-celeste e do vermelho infernal.<sup>7</sup>

Cor tranqüilizadora e refrescante na natureza, o verde pode tornar-se subitamente repulsivo na pele dos répteis, misterioso nos olhos felinos, devastador no corpo monstruoso da inveja. Assim, a engomadeira: discurso verde que seduz com ânsias destruidoras, que aniquila esquemas preestabelecidos e faz vacilar as estruturas da narrativa, mas que ainda parece impor-se neste processo como necessidade de renovação, insistência de esperança na continuidade da arte, pelo menos na sua transmissibilidade, no sentido expresso pelo texto “Hist verde”, em que a cor é o protagonista cuja “única preocupação era, na verdade, a de ir para diante”.<sup>8</sup>



O verde é, portanto, a chave – curiosa porque plástica – desta primeira experiência de ruptura de Almada Negreiros com o convencionalismo na arte, que se dá numa ficção cujo efeito é o da presentificação de um manifesto. Não por acaso um dos episódios mais marcantes desta narrativa é o capítulo IV – “o saboroso episódio das chaves”, como o denomina David Mourão-Ferreira<sup>9</sup> –, que põe em questão as categorias do tempo e do espaço narrativos, ultrapassando mesmo as soluções do cubismo e do futurismo para o tema e invadindo o território ainda não cogitado do que viria a ser o surrealismo.

Neste trecho, a chave não é uma solução. Não abre nem fecha portas. Agiganta-se, encolhe-se, multiplica-se vertiginosamente, transformando-se num significante esvaziado, pronto a ser preenchido por quaisquer significados. Assim, passa a designar o conteúdo já não nomeado das gavetas e dos armários; substitui outros substantivos e adjetivos, como no trecho que implica a remessa de um pagamento: “[...] por este pacote só te poderei mandar setecentas e oito *chaves*”, ou de uma cor: “o gato *cor de chave*”, ou de uma função: “cum molho de chaves *à guisa de coleira*”; transforma-se em sugestão onomatopáica: “ela mexeu em chaves que riram uma satisfação que era dela”; confunde-se com a imagem de um “mancebo apurado pra cavalaria” e com o próprio narrador: “A própria cama se a gente reparasse bem era um pedaço de uma chave *de que eu também fazia parte*”.

Ao final do episódio assiste-se a um fantástico e quase literal transbordamento de *chaves* – o vocábulo é repetido vinte e cinco vezes em duas páginas –, que se converte num pesadelo assustador: a ameaça de um texto cujas palavras são todas substituídas pela mesma *palavra-chave*, que tudo absorver, tudo sintetiza e tudo exprime, em meio a um abissal vazio. O texto, enfim, como um objeto que nada pretende dizer, capaz de adquirir inclusive uma outra apresentação, de natureza plástica, descrita por Almada Negreiros como uma “caixa de lata relativamente pequena e relativamente pintada de verde-escuro com letras brancas escrevendo *chaves*”.

De fato, a “caixa de lata verde-escura” – hipotética forma cubóide na qual se oculta a engomadeira – perde todo o “volume” e toda a sugestão remanescente de perspectiva ainda presente no seu enredo para estampar-se predominantemente numa forma geométrica plana, em *K4 O quadrado azul*. Ao contrário do texto anterior, que ainda

trabalha com outros símbolos e alusões, neste texto tais elementos não sobrevivem à destruidora paródia das duas primeiras páginas, cedendo lugar à cor e à forma, que são os elementos mais enfatizados.

Uma cor – azul – e uma forma – o quadrado, mas nem elas mesmas inteiramente caracterizadas: “Apenas a cor caprichava em não se definir e de tal maneira que Eu já duvidava de o ter visto azul” e “Talvez que o azul é que fosse quadrado”. Assim, elementos de um possível cenário de uma história jamais contada: portas, paredes, pisos, tetos, tapetes, móveis, cortinas, molduras, folhas de papel, envelopes de carta, guardanapos etc., são mencionados com o único propósito de se contaminarem de “quadrado azul”, assim como os corpos dos personagens “que ainda não sabem do quadrado azul” desmancham-se “como duas metades mal-coladas”, e o enredo de um provável romance abstrai-se numa “quadra de quatro vértices” feita com uma única palavra, Amar: A+M+A+R.

O ponto de vista também sucumbe a esta estranha perspectiva, de maneira que “por toda a parte um só quadrado azul enchia o quarto todo e sempre cum dos vértices *onde Eu fitasse*”; e até a autoria do texto se resume em função do mesmo mote, e por isso “em vez de assinatura estava mal impresso um quadrado azul numa impaciência de cor”. Como diante de uma grande tela monocromática, Almada Negreiros estampa nesta não-estória o silêncio e o vazio do mais radical abstracionismo, proposta que antecipa um gênero de pintura muito distante ainda do seu próprio tempo, mas que já poderia encontrar uma definição satisfatória no texto: “Neste momento o quadrado azul era o sítio exacto onde existia perpendicularmente a maior profundidade oceânica”. Uma profundidade toda superfície, uma superfície predominantemente azul.

A esse respeito, diz Eduardo Lourenço em ensaio sobre a arte moderna:

Um quadro de Rothko – como um monocromo de Klein, independentemente da sua função provocatória – não tem interioridade nem exterioridade. Em boa lógica não pertence ao *mundo da arte*, mas ao *mundo-mundo*. A sua objectalidade é total, embora por isso mesmo manifeste a máxima contradição na óptica anterior: o “quadro” é não-quadro. Daí a tratá-lo como tal, tomando a sério a sua *quadralidade*, quer dizer, como objeto

manipulável, não mediará um passo. O “eterno” retângulo ou “quadrado”, suporte pictural de uma realidade que integrou o mundo nela, ou vice-versa, será tratado como forma contingente por vários pintores. ... A sua significação estética é outra: é a da “representação” sem referente e da sua conversão em “objeto”, e pouco importa que seja de origem popular ou culta. A função é a mesma: ao converter-se em realidade pleonástica, o quadro não reforça a re-presentação, destrói-a do interior.<sup>10</sup>

Não por acaso a con-fusão do corpo masculino (voz, tempo) com o feminino (silêncio, espaço) é mais enfática neste do que nos demais textos, provavelmente porque *K4 O quadrado azul* se assume inteiramente como espaço, prescindindo da narração em função da descrição.

É inegável neste texto a marca de uma “escritura feminina”.<sup>11</sup> Observe-se a confluência de estratégias: a relativização da estória em função da descrição de objetos e sensações, a presença imperiosa do “corpo”, a tendência à interrupção de um qualquer fluxo narrativo – veja-se no longo discurso final a celebração de uma velocidade que, no limite, devorará todo o sentido da “distância” e atingirá o imobilismo do espaço –, além da flagrante plasticidade do texto, seja através de reiteradas referências à forma e à cor, seja através do aproveitamento da palavra em sua materialidade – como se percebe na já mencionada simplificação do enredo pela alusão ao somatório de letras A+M+A+R, ou na simplificação do sentido pela alusão à sucessão de letras V,E,R,D,A,D,E; mas sobretudo, no parágrafo final, o texto de um telegrama colocado em destaque pela mudança de caracteres gráficos, que reproduz um autêntico quadro composto com palavras vindas do noticiário dos jornais, em associações de idéias e de sons –, reforçando mais uma vez a estreita ligação deste tipo de escritura com a pintura.

Além disso, o discurso antiintelectualista – “Oh, puff!! Como eu odeio a Humanidade que se exprime” – que também ressoa “A cena do ódio” parece vir em defesa da falta do sentido e muitas vezes do silêncio posto em prática pela própria narrativa, cuja evidente prolixidade antes adorna o vazio do que o preenche, num efeito típico da escritura considerada “feminina”, que Roland Barthes definiria como o “texto de gozo” ou “de fruição”, em oposição ao “texto de prazer”.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: Aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. [...] Se fosse possível imaginar uma estética da fruição textual, teríamos de incluir nela: *a escrita em voz alta*. Em atenção aos sons da língua, a escrita em voz alta não é fonológica, mas fonética; o seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções: o que ela procura são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem.<sup>12</sup>

Não surpreende, pois, a confissão do narrador em *K4*, entendendo-se o “corpo” deste sujeito da enunciação, que se intitula “Eu”, como a própria narrativa: “Eu era a minha amante!... Eu era como alguém que a desfrutasse na intimidade *espreitando-a de dentro dos olhos dela*. [...] Reparei espantado que estando Eu todo descoberto o meu corpo nu era de mulher”. Ao avançar, prescindindo também de um qualquer objeto, a descrição transmuda-se no próprio objeto. Como se depreende deste parágrafo, em lugar de meramente *descrever* o imobilismo e a plasticidade de uma natureza-morta, o narrador propõe-se a inscrevê-la no texto, numa explícita passagem do visual e do racional para o âmbito do tátil e do sensual na constituição da obra:

E Eu que apenas tinha *sentido no meu cérebro* a alegria dos reflexos dos cristais, o requinte do perfume das compotas, a música de um quarto de acordar, o servilismo dos apanhados das cortinas, o dever confidencial dos móveis, a embriaguez íntima dos bibelots, *agora era com todo o meu corpo* que possuía todas essas sensibilidades tão intensificadamente independentes nos seus contornos, nas suas transparências, nos seus lugares, nas suas substâncias que a carne toda me deliciava demoradamente em espasmos de poros, alternadamente em desafios de mais gozo.<sup>13</sup>

O quadro de Eduardo Viana *K4 O quadrado azul*, no qual se supõe ter trabalhado Amadeo, é por sinal uma natureza-morta convencional, cuja única referência ao texto é a própria capa feita por Almada Negreiros, reproduzida ao fundo, verdadeiro exercício do cubismo sintético cujos símbolos, simplificados ao máximo – uma letra, um número, uma forma, uma cor, uma palavra –, reúnem-se numa colagem na qual elementos gráficos e plásticos intercambiam indistintamente as suas funções, num efetivo apagamento de fronteiras entre as artes.

Mulher-pintura na escritura, mulher-escritora na pintura. De fato, há uma peculiaridade na pintura de Almada Negreiros que parece apontar com insistência para a evidência da “escritura feminina” em sua obra, pelo menos como tema: é deveras curiosa, além de inusitada, a quantidade de mulheres que lêem e escrevem em seus quadros, superando mesmo as que se dedicam a namorar, a dançar ou a pentear os cabelos, para não dizer que há as que namoram, dançam ou penteiam-se enquanto lêem ou escrevem.

Quando o próprio Fernando Pessoa, na voz de Bernardo Soares, confessa-se absolutamente pasmo ao encontrar, por acaso, um leitor de *Orpheu* – julgando tal preferência uma excentricidade entre os seus contemporâneos –, surpreende que seja justamente nas mãos de uma leitora que vá parar o número 2 da revista, ali posto por Almada Negreiros no quadro *Lendo Orpheu 2*.<sup>14</sup>

A imagem é tão recorrente que não pode ser ignorada. Para além de seus próprios auto-retratos como escritor e leitor, são indubitavelmente femininas as demais representações destas atividades na obra plástica de Almada Negreiros, o que pode não ser um aspecto meramente casual.

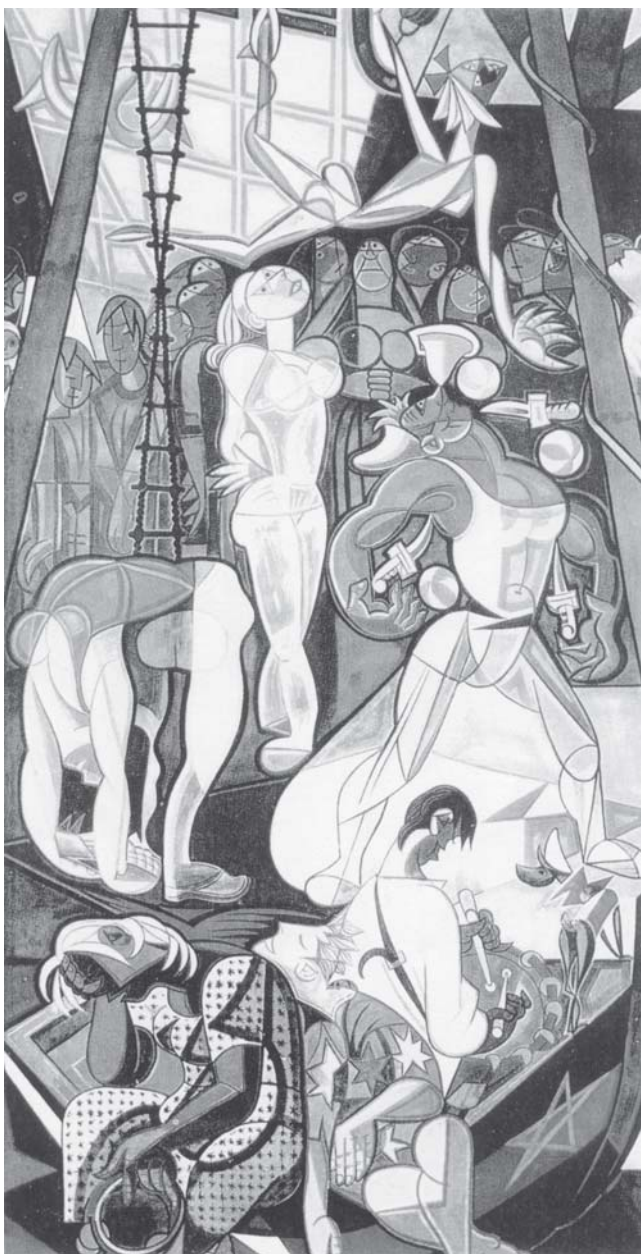
Uma explicação poderia ser sugerida pela afinidade do poeta com a figura de Homero, que faz de Penélope, na *Odisséia*, uma imagem feminina da memória. A conhecida estratégia de Penélope de manter viva a lembrança de Ulisses, destecendo à noite a mesma teia feita durante o dia, questiona a tradição como o resgate intacto do original e do vivido, e propõe o refazer, a partir da perda e do esquecimento, como um gesto indissociável, senão da preservação, pelo menos da transmissibilidade da memória, gesto reproduzido pelo próprio Almada Negreiros no que tem de feminina a tessitura de suas narrativas.<sup>15</sup>

É importante salientar que também nestes trabalhos observa-se a evolução do figurativismo para o abstracionismo geométrico, tendendo

a imagem da mulher-leitora ou escritora para a fusão, em geral, com o círculo sugerido pelas formas arredondadas de seu corpo, ainda que isto estabeleça um contraste com o quadrado da mesa, do livro ou da folha de papel sobre os quais se debruça. À semelhança de seus textos que convergem para uma síntese – a palavra-chave, o *quadrado azul* –, também o desenho parece buscar uma expressão não-simbólica: o desenho só imagem, só figura, em lugar da mensagem, do sentido, da revelação.

É interessante como Almada Negreiros parece ir buscar no texto de *Saltimbancos (contrastes simultâneos)*, de 1917, a inspiração para um dos painéis do tríptico *Domingo lisboeta*, pintados para a gare marítima da Rocha do Conde de Óbidos, em 1948. Contrastes simultâneos entre o passado plástico – na alusão às figuras dos observadores, cuja disposição resgata a de um dos painéis de Nuno Gonçalves – e o passado literário, pois as mesmas figuras também evocam o primeiro dos três blocos narrativos de *Saltimbancos*, no qual se dispõem “soldados parados soldados cinzentos” de frente para um “picadeiro amarelo” – ponto de intersecção comum aos contrastes do enredo –, simultaneamente o local dos exercícios de equitação do quartel, onde se dará a cena dos cavalos de cobrição, e a área circular e central do circo, onde se dará a cena da exibição do espetáculo dos saltimbancos. No painel de Almada Negreiros, assim como em sua estória, a figura central é uma menina, uma artista de circo: Zora.

Vários estudos sobre esta narrativa apontam o poder visual das imagens literárias criadas por Almada Negreiros com recursos estritamente lingüísticos.<sup>16</sup> O texto compõe-se de três parágrafos ininterruptos (cada um formado por um período único e sem pontuação) nos quais se elaboram esboços descritivos fortemente marcados pela alusão a cores – cinza e amarelo no primeiro, azul e verde no segundo e vermelho no terceiro. As frases se sucedem como pinceladas, obedecendo a um “ritmo” – pausas, fôlego, interrupções – determinado menos pela oralidade do discurso do que pelos limites impostos pela luz à visão que tenta traçar os contornos cromáticos dos elementos: casas, muros, paisagens e perfis. Mas o que realmente chama a atenção é o imbricamento espacial e temporal das cenas descritas através de diferentes pontos de vista, cujo efeito é quase cinematográfico.<sup>17</sup>



*Domingo Lisboa* (Tríptico 3/3, Rocha Conde de Óbitos), 1948, Almada Negreiros.



No primeiro bloco sucedem-se descrições do exercício de marcha dos soldados cinzentos no quartel, encadeadas com cenas que parecem brotar da memória de algum deles, que certamente se abstrai a divagar em meio à monótona visão dos uniformes monocromáticos. Os espaços resgatados pela memória imiscuem-se na mesma linha temporal do espaço presente – o da marcha: “um dois cinzento sempre brim quer se volte pro sol quer se volte pra sombra” –, descortinando para o leitor quadros de cunho impressionista, de extrema e contrastante leveza poética, como o das raparigas, sucessivamente vistas “de chapéu de palha de aba larga ao sol”, a “cantar em cima dos carros de boi cheios de papoilas”, a “passar a ribeira a vau coas saias arregaçadas até as virilhas”, a “urinar acoradas na sombra azul do muro de cal do cemitério”; ou o da festa junina; ou o das referências a vários *flashes* de encontros com uma moça, o namoro num bote, num banco, sob um xaile, a briga, até que a sua atenção seja novamente atraída para o instante vivido, agora contaminado pelo expressionismo das cores e pelo realismo da cena de cobrição dos animais no picadeiro.

Neste momento, o ponto de vista parece mudar: o soldado volta a ser um ator na cena agora contemplada pela menina, cuja vívida descrição – que em certos aspectos lembra quadros de Almada Negreiros que retratam o amor entre centauros – é subitamente interrompida como um corte numa filmagem: “mas de repente do lado de fora gritaram por Zora e o canto do picadeiro ficou vazio na transparência mais longe do ar do sol pesado e quente sobre o vácuo depois do azul”.

Segunda cena: Zora precisa apanhar lenha para o pai “no monte lá em cima ao pé do moinho”. É muito cedo: “frio frio azul transparente e frio (bis) no branco das casas no fumo branco das casas brancas de manhã azul a desmaiar e empalidecer...”. Zora inicia a subida, vendo as “cabras *oblíquas* a subir na relva” e o sol a se imiscuir na paisagem, lentamente. A cena se desdobra em pontos de vista contrastantes e simultâneos: as pessoas que vão nos vagões pretos de terceira classe do comboio que passa lá embaixo olham para cima e vêem “o moinho velho com histórias e moleiros e dramas de namorados e merendas e piqueniques e burricadas e conversas para entreter”, enquanto Zora olha para baixo e vê “o rio que todos acham bonito lá em baixo como o estilhaço dum espelho deitado pra cima entre as árvores verde-escuro atarracadas enterradas no vale”.

Esquecida de sua tarefa, a menina explora o interior do moinho e se distrai com as coisas que vê e encontra: restos de merendas e jornais que foram embrulhos, datas a lápis pelas paredes, teias de aranha, um cortiço de abelhas, pedaços rasgados de uma carta escrita em papel vulgar com tinta roxa, rolhas ordinárias de gasosas, um botão de bota – evidências concretas das histórias possíveis apenas imaginadas pelos passageiros do comboio, à visão misteriosa e sugestiva do moinho abandonado no alto do morro. O tempo passa, nada de lenha, Zora leva uma reprimenda dos pais e fica sem almoço, e vai lavar roupa “antes do ensaio” no rio “que todos acham bonito visto lá de cima do moinho [...] entre as árvores *sem tronco* no vale verde-escuro”.

Terceira cena: Zora no seu maiô vermelho esfarrapado de trapezista pobre no centro do picadeiro do circo mambembe, a olhar em volta. Corte para as imagens sucessivamente vistas pela menina de cabeça para baixo e em posições inusitadas, conforme os movimentos e as inclinações do seu corpo durante as cambalhotas; e da menina vista pela platéia. Num certo momento, por exemplo, curvada sobre si mesma, ela vê o “buço triangular do sexo inocente” através de um rasgão no maiô, que vai ficando maior à medida em que ela se move, e que ela tenta disfarçar com um alfinete de ama, apesar do público “querer mais assim co rasgão era melhor”.

O efeito das cenas descritas a partir desta perspectiva múltipla, muito similar ao da pintura futurista, é surpreendente e inusitado num texto literário:

[...] e a cabeça pra cima vermelha-em-brasa redonda e o circo outra vez direito com três degraus de caras iguais em círculos de expressão dividida até ao entusiasmo dos de pé descalço sentados pequenos à frente de olhos espantados [...] outra vez e outra vez fincou os pés no tapete [...] e as nádegas fortemente comprimidas pra voltar pra cima outra vez co circo outra vez direito de caras de homens e o pescoço dela todo pintado de roxo a fugir-lhe pla respiração [...].

Aos volteios de Zora no trapézio somam-se – à semelhança das reminiscências do soldado durante a marcha – cenas recuperadas pela memória da menina e intercaladas ao tempo presente: o desfile pelas ruas, tabernas, portas e quintais da cidade, numa tarde já distante, para

divulgar o espetáculo; um passeio à praia, a visão dos meninos ricos a brincar na areia ao sol, a descoberta do cadáver sem perna em meio às rochas cheias de limo, ao lado de caixas e caixotes e mastros partidos de um provável naufrágio, o avental cheio de conchas, o habitual atraso, o retorno sobressaltado por caminhos assombrados por violadores e salteadores imaginários, e finalmente as novidades relatadas “ao jantar de sardinhas e pão quente e azeite cru e vá lá café por ser domingo de circo”.

Como no episódio anterior, que faz a enumeração arqueológica de índices de histórias possíveis, aqui também o passado é resgatado em fragmentos superpostos de histórias não relatadas. Falta, talvez, o olhar de um narrador onisciente, comum às narrativas tradicionais, capaz de enxergar além e estabelecer conexões e enredos para os objetos resgatados pela percepção imediatista, limitada, meramente curiosa ou simplesmente ingênua dos personagens comuns, cujos olhares presos ao instante Almada Negreiros utiliza na narração deste conto.

E subitamente a atenção da menina volta a se concentrar no tempo presente, atraída pelo tumulto que se forma no circo quando o pai expulsa pelos suspensórios dois garotos da primeira fila que brigavam às rasteiras e às bofetadas, e o público reage indignado, atirando pedras nas latas de acetilene que iluminavam o picadeiro na escuridão da noite, e ameaçam incendiar tudo: “arcos de escuridão cada vez mais claros e mais claros de acetilene sobre o tapete”. A briga culmina com o espancamento da família de saltimbancos, que reage desesperada em meio aos imprompérios e insultos intercalados aos ruídos do bombo e do cornetim, até que a última pedrada seja desferida contra o último bico de acetilene e a cena mergulhe suavemente num escuro e num silêncio de final de peça.

Toda esta inclinação pela imagem pura e pelo seu silêncio, presentes neste que é, na opinião de José Augusto França, “um conjunto literário experimental ímpar nas letras nacionais”, evoluirá, contudo, para o convencionalismo e a disciplina gramatical do romance *Nome de guerra*, no qual as imagens trabalhadas nas narrativas dos primeiros tempos organizam-se de forma a explicitar a mensagem, ainda que esta seja uma mensagem de revolução e de mudança. Talvez não muito confiante na disponibilidade do leitor para destrinçar do silêncio dos textos plásticos a mensagem de liberdade e autonomia, Almada Negreiros de certa forma a “traduz” para a fábula de seu romance – obra pedagógica,

conceitual ou de aprendizagem –, no qual disserta sobre o princípio da poética da ingenuidade já tantas vezes trabalhado em poemas, contos, ensaios e mesmo na pintura.

A plasticidade da linguagem, embora presente, faz-se mais conceitual do que estrutural, embora o narrador se confesse um desenhista, e algumas passagens sejam quase ekfrásticas,<sup>18</sup> como a do capítulo V – “Desgraçador” – que reproduz com muita precisão um painel de um dos dois trípticos pintados para a gare marítima de Alcântara, intitulado *Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa*:

As mulheres [...] iam e vinham sobre duas grossas e compridas pranchas de madeira lançadas desde a borda da fragata até ao cais, numa distância parecida com uns dez metros. O equilíbrio dessas mulheres não tinha uma hesitação à altura de três homens da água, e em menos de três palmos de largura durante os dez metros. Acrescente-se a isto que levavam à cabeça as canastras, umas vezes vazias e outras vezes cheias até em cima, em pirâmide, conforme iam ou vinham da fragata. [...] havia também uma beleza de linhas e de formas à qual não era estranha a sua natureza feminina. O gesto de abaixarem-se para acertar a cabeça ao meio da canastra carregada, a marcha sobre a prancha com o peso todo à cabeça, o modo de despejar a canastra inclinando o corpo de lado pela cintura eram exactos e cheios de graça.<sup>19</sup>

Elabora-se no capítulo VII, “O tio”, o retrato de uma figura-tipo de Almada Negreiros, a do guardião da sociedade e de sua mediania, já reproduzida no Dantas e no Sr. Barbosa, por exemplo, e que Almada Negreiros ilustra numa caricatura com dedicatória “ao sobrinho”, como se fosse obra do personagem.

Mas é no capítulo XXXVIII, curiosamente intitulado “Os olhos da nossa memória vêm melhor do que os nossos”, que se coloca uma discussão fulcral para a compreensão da modernidade pelo artista, através da minuciosa descrição da personagem Judite. Neste trecho, Almada Negreiros parece, em alguns momentos, remeter-se à descrição da engomadeira; em outros, ao desenho de um rosto feminino de sua autoria, intitulado *Judite*, de 1913; e finalmente, numa tentativa já não de descrever, mas de recompor, remete-se à Vênus de Milo para agredir o corpo da moça, transformando-o numa verdadeira ruína. Como Perseu



*Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa* (Tríptico, 1/3, Alcântara),  
1945, Almada Negreiros.

no mito da Medusa, Almada Negreiros aproxima-se cautelosamente, de costas, com o espelho de Minerva ajudando-o a evitar a “contaminação” do olhar frontal e petrificador de uma realidade prostituída que ameaça converter a arte à imobilidade e ao silêncio, e tenta “decepar” a sua odiosa figura:

Se a Judite fosse uma estátua, podia ser aproveitada como exemplo de beleza, *depois de sofrer algumas mutilações*. Estas seriam correspondentes aos estragos que a vida fizera sobre aquela natureza formosa e robusta. Por exemplo: destruir-lhe os seios. Não cortá-los, destruí-los completamente e deixar-lhes os vestígios de terem sido retirados. Cortar-lhe os braços como os da Vênus de Milo, isto é, conservando apenas a capa dos ombros e os sovacos. *Aproveitar-lhe da cabeça, tanto quanto possível, apenas o perfil [...]* Respeitar sobretudo aquele tronco genial, feito de uma só peça. O corpo todo valia menos do que só o tronco. E conservar intacto o maior valor da estátua, o que era a qualidade da matéria natural, infabricável, irrepetível, única na própria natureza que o criou, essa natureza que cria tudo independente de tudo!<sup>20</sup>

Em seu livro *Body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*, Linda Nochlin comenta um quadro de Henri Fuseli, *Artist overwhelmed by the grandeur of antique ruins*:

*Modernity, in this memorable drawing, is figured as irrevocable loss, poignant regret for lost totality, a vanished wholeness. So devastated is the artist by this loss that he cannot even see; he is represented as self-blinded. With one hand covering his eyes, he gently and lovingly extends his other arm to embrace, and at the same time to palp, the extent, volume and texture of the giant foot at his side. Touch is the sense in question here, suggested both by the gesture and by the formal qualities of the drawing itself.*<sup>21</sup>

Para Nochlin, o artista não está apenas deslumbrado com a grandeza e a beleza das ruínas, mas está sobretudo desolado diante da perda de um estado de felicidade e de totalidade que agora só poderá encontrar no passado ou no futuro, preso à nostalgia ou projetado na

utopia. Não é exatamente esta reverência o que se sente no artista Almada Negreiros diante da ruína-Judite, embora seja semelhante a sensação de cegueira, de dor, e até de revolta diante da realidade perdida. É preciso lembrar que Judite, para Antunes, “não é uma mulher, é a própria realidade, a pedra de toque com que afinal verifiquei a realidade da minha vida”.

Que Judite seja uma prostituta, porém, não é mero acaso. Em seu estudo “Catastrophist utopia: the feminine as allegory of modernity”, Christine Buci-Glucksmann comenta que a ênfase na corruptibilidade do corpo representado na arte moderna e a estética do fragmento por ela induzida acabam encontrando uma metáfora na imagem da prostituta:

*The prostituted body organizes itself within the dual movement of allegorical violence: disfigurement and devaluation of everything real, then its phantasmagoric humanization. Woman has now lost her aura, her religious and cultural hic et nunc, her absolute uniqueness, her female body betokening a celestial beauty peculiar to love. Beauty no longer sees, no longer speaks. Her eyes, like clear, inexpressive mirrors, are closed to any sublimated, ideal belief. Beauty has been petrified. As Baudelaire writes in his poem “La Beauté”: ‘Je suis belle, o mortels! comme un rêve de pierre,/Et mon sein, où chacun s’est meurtri tour à tour/Est fait pour inspirer au poète un amour/Éternel et muet ainsi que la matière.’ This dream of stone, this silent, petrified, materialized love, recalls Benjamin’s haunting description of allegory as ‘image of petrified unrest’, as ‘petrified, primordial landscape’. It refers to the dual movement affecting the love-object in modernity.<sup>22</sup> (grifos nossos)*

No romance de Almada Negreiros, as “duas naturezas” do protagonista estão ligadas a alegorias femininas. Maria, moça de província, realidade de sonho amarrada por nós “difícilimos de desatar”, representa um estado beatífico porque ignorante de tudo e ausente de vontade. É a fase infantil do Antunes.<sup>23</sup> Desatados os nós, despe-se a Maria da imagem nua e sedutora da realidade urbana, moderna, cruel porque artificial, dura, hipócrita, realidade de máscaras e mentiras, cuja cara é a de Judite, e cujo nome é “de guerra”. É a fase de iniciação do Antunes na vida sexual e social, também sujeita a entusiasmos e desilusões.<sup>24</sup>



Morta a Maria, acabada a Judite, começa realmente o romance, que tem por objeto principal a crise existencial do Antunes – que reflete a crise do mundo moderno –, à qual conduz o pretexto desta história de amor. É a fase do reaver-se, quando o personagem, solitário e perdido, medita longamente sobre a escolha de um caminho para a sua vida, e descobre que, jamais tendo amado nenhuma das realidades que o mundo lhe oferecera, cabe-lhe, portanto, a tarefa de construir uma que possa amar.

Essa construção passa necessariamente pela destruição dos modelos anteriores, daí a violência com que o Antunes lança-se contra a imagem de Judite e num gesto nada nostálgico dá expressão a uma deliberada remoção de tudo o que considera feio e inadequado em sua figura, de modo a aproximá-la, algo ironicamente, de um modelo de beleza que a memória nos traz já mutilado – a Vênus de Milo. Como diz Nochlin:

*The fragment, rather than symbolizing nostalgia for the past, enacts the deliberate destruction of that past, or, at least, a pulverization of what were perceived to be its repressive traditions. Both outright vandalism and what one might think of as a recycling of the vandalized fragments of the past for allegorical purposes functioned as revolutionary strategies.<sup>25</sup>*

Da fase de destruição, Antunes passa, porém, à da contemplação. Duas sentenças se lhe apresentam como soluções paradoxais para lidar com o passado em função do novo futuro pessoal que deseja construir: “A experiência não instrui nada” (Pascal) e “Nada se conhece senão por experiência” (Poincaré). Retomam-se, com outra roupagem, as figuras do cego e do moço-de-cegos, a experiência como memória e a experiência como imaginação: vontade criadora e empreendedora. Da primeira, tem uma visão abrangente do alto de sua água-furtada:

Palmela e Almada. De cá, Sintra e Santarém. Mouros, Afonso Henriques. Os cruzados. E desde então até hoje. Até aqui a esta água-furtada. Até mim. Tanta gente e tantos séculos encarreirados por aqui: as quinas, Avis, caravelas, o pelicano, a esfera armilar, Filipes, azul e branco, encarnado e verde, e continua. Nada para mim. Portugal.<sup>26</sup>

Da segunda – o “desejar poder querer” da mensagem pessoana – Antunes obtém uma inspiração no céu, na ordem eterna dos astros, na influência das estrelas de quem toma partido. Do “salto mortal” que dá para a sua “segunda natureza”, conclui:

O pensamento humano e a humanidade não são uma e a mesma coisa. O pensamento humano leva sempre uma incomensurável dianteira à marcha geral da humanidade. O que o pensamento humano quer imediatamente são exemplos pessoais. *A humanidade é apenas um elemento, como a terra, a água, o ar e o fogo.* Há de facto diferença entre aqueles que têm capacidade para suportar sozinhos o peso da atmosfera e aqueles que apenas ombro-a-ombro resistiriam ao cotidiano. *O pensamento humano sabe que tem o poder de restituir a alma aos apavorados.*<sup>27</sup>

À mesma conclusão chega Pessoa através da heteronímia, resumindo a sua percepção da influência – ou das relações possíveis que a modernidade pode estabelecer com a tradição – no prefácio que escreve para as *Ficções do interlúdio*:

Referem os astrólogos os efeitos em todas as causas à operação de quatro elementos – o fogo, a água, o ar e a terra. Com este sentido poderemos compreender a operação das influências. Uns agem sobre os homens como a terra, soterrando-os e abolindo-os, e esses são os mandantes do mundo. Uns agem sobre os homens como o ar, envolvendo-os e escondendo-os uns dos outros, e esses são os mandantes do além-mundo. Uns agem sobre os outros como a água, que os ensopa e converte em sua mesma substância, e esses são os ideólogos e os filósofos, que dispersam pelos outros as energias da própria alma. Uns agem sobre os homens como o fogo, que queima neles todo o accidental, e os deixa nus e verídicos, e esses são os libertadores. Caeiro é dessa raça. Caeiro tem essa força.<sup>28</sup>

A natureza ígnea da influência exercida pelo “mestre” revela o porquê do poder de despersonalização dramática de Caeiro: a ele é atribuída a função de facilitar, nos outros, a manifestação de identidades diferentes; por isso a sua influência não pode ser um exercício de poder e de domínio, nem um ato de possessão espiritual ou ideológica. O mestre,

para Pessoa, é o mais incompleto e o mais provisório dos seres, porque a ele cabe sobretudo a tarefa de estimular nos outros a busca da liberdade, conseguida a partir do crescimento e autonomia individuais. A partir de Caeiro, é possível descobrir toda a disciplina mental que é própria de Ricardo Reis, toda a emoção que é característica de Álvaro de Campos, e toda a genialidade que teima em se revelar na figura de Fernando Pessoa, por mais artifícios que ele elabore para ocultar-se.

Através de um caminho radicalmente diferente – o da exposição pessoal –, Almada Negreiros propõe a mesma coisa. Estão ambos, ao fim e ao cabo, como cegos fitando um céu estrelado, o Pessoa-astrólogo para calcular a precisão da influência dos astros sobre os atos e os fatos no mundo, Almada Negreiros (através do Antunes) para declarar ao mundo os desígnios do astral: há no firmamento estrelas suficientes para todos; é preciso apenas que cada um confie na sua própria estrela, recusando influências que não sejam *ígneas*, autênticas, libertadoras. Como diz Pessoa: “Por que as estrelas exercem influência sobre nós é uma questão difícil de responder, mas não é uma questão científica. A questão científica é: influenciam ou não? A razão por que é metafísica e não precisa perturbar o fato, uma vez que achamos que é um fato.”<sup>29</sup>

Por isso, o papel atribuído a Caeiro no drama heteronímico só se justifica para personificar a necessidade do conhecimento dos mestres do passado, independentemente do seguimento de suas doutrinas ou da crença em suas verdades. O mestre, afinal, é o inacessível, o interdito, a verdade, o desejo de criar. Deste desejo, como do brilho das estrelas, parece emanar um fluido etéreo que leva as pessoas a agir, e com isso, a modificar seu destino e o estado de coisas no mundo. Este era, aliás, o significado da palavra “influência”, antes que passasse a ser empregada no sentido de “coagir” ou de “exercer poder sobre um outro”.

Se a leitura a partir dos astros era para o primitivo um sinônimo de leitura em geral, pode-se supor – como afirma Walter Benjamin – que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, tenha migrado gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis:

Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que

ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras, a *clarividência* confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história.<sup>30</sup>

Ao contrário de muitos artistas modernos, partidários da tradição da novidade, Almada Negreiros e Pessoa falaram em suas obras, insistentemente, da importância da leitura sempre renovada da tradição, chegando por caminhos tão pessoais – originais, mesmo – à conclusão de que, como diz o primeiro, “os homens mais admiráveis são aqueles que nunca se acabam”, talvez porque somente homens e mulheres assim possam compreender e fazer compreender – sobretudo numa época dominada pelo paradigma da velocidade, com seus valores fugazes e suas celebridades descartáveis, e pelo poder de uma *visão* cada vez mais imediatista e oportunista – que, como diz Pessoa, “ver é ter visto”.

#### ABSTRACT

This essay presents an analysis of three novels written by Almada Negreiros, one of the main participants of the review *Orpheu*, between 1915 and 1917: *A Engomadeira*, *K4 O quadrado azul* and *Saltimbancos (contrastes simultâneos)*, which are experiments of plastic narratives where the suggestion of the pictorial subordinates the plot. We also comment the only novel written by this author after the years of the modernist effervescence, *Nome de guerra*, searching for reasons of this late option for the narrative conventionalism, and of this insistence in the message coming from an artist who became known by the use of the image.

KEY WORDS: Portuguese literature, Almada Negreiros, plastic narratives.

---

#### NOTAS

1. ALMADA NEGREIROS. *Orpheu*. In: *Obras completas*, v. VI, p. 169-188.
2. GONÇALVES, Rui Mário. Duplo retrato. In: *Sarah Affonso e Almada. Exposição conjunta em Cascais*, 29 de março/26 de maio de 1996.

3. Comparem-se, a título de exemplo, os óleos *Maternidade*, de 1935, e *Maternidade*, de 1948. É possível ainda que a fixação de Almada Negreiros neste tema na pintura também possa estar na raiz da “escrita feminina” posta em prática nas suas narrativas e poemas da época de *Orpheu*, à semelhança, aliás, dos demais participantes do grupo, nomeadamente Sá Carneiro e Pessoa, que não raro assumem “pontos de vista” femininos em seus textos. Em seu estudo sobre a escrita feminina, Lucia Castello Branco fala que a figura da mãe é simbólica para este tipo de escritura, colocando em jogo uma “língua mátria”, que não busca o sentido, a certeza, a resolução dos conflitos, a comunicação da mensagem (como a “língua pátria”), mas a carícia do som, do ritmo, da modulação da voz e da respiração ressaltadas na materialidade da palavra, num tipo de linguagem próximo ao da linguagem materna (balbucios, sussurros, gemidos, grito). Arnaldo Saraiva já havia alertado para a condição de órfãos, principalmente de mãe, de alguns dos principais colaboradores de *Orpheu*: Pessoa perdeu o pai aos cinco anos e “perdeu a mãe” aos sete, para o padrasto; Sá Carneiro perdeu a mãe aos dois anos, Almada Negreiros perdeu-a aos três anos, Cortes-Rodrigues antes de um ano e Santa-Rita diz ser o filho de uma ama que o teria abandonado para ser criado por uma família de posses. Saraiva menciona a relação fonética das palavras *órfão* e *Orpheu*, revista que teria congregado os jovens poetas como “o lugar – real e simbólico – do ignorado afeto ou da garantida identidade, a festa do convívio familiar e o campo social da vitória, ainda que pontual, sobre um destino que os queria crianças abandonadas e diminuídas”; e onde poderiam conjugar, como Murilo Mendes (numa composição bem *feminina*), um estranho verbo: “Orfeu Orftu Orfele/Orfnós Orfvós Orfeles” (SARAIVA, Arnaldo. “Os órfãos de *Orpheu* e o romance heteronímico”. In: *Actas do II Congresso Internacional sobre Fernando Pessoa*, p. 519-530).
4. ALMADA NEGREIROS. A engomadeira. In: *Obras completas*, v. IV, p. 61.
5. Figura não inteiramente negativa, o Sr. Barbosa ora encarna a imagem indesejada da esperteza saloia, ora evoca, de alguma maneira, o papel do Mecenas, personagem elogiada por Almada Negreiros: “Era um simples cavaleiro romano que se serviu do seu crédito junto de Augusto para encorajar as artes e as letras. Porque Mecenas não pensou nunca em proteger coisas ou pessoas onde não cabe nenhuma espécie de proteção. [...] Mas teve a honra de deixar à posteridade as obras íntegras de Vergílio, de Horácio e de Propércio, sem que o seu nome Mecenas as atinja sequer numa vírgula do texto. Em nome da humanidade inteira, obrigado, Mecenas!” (ALMADA NEGREIROS. Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia. In: *Obras completas*, v. V, p. 152).

6. Idem, *ibidem*, p. 150.
7. O uso alegórico da cor na literatura de Almada Negreiros é freqüente. Ele mesmo aponta nesta direção, no subtítulo do texto *Histoire du Portugal par coeur – illustrée aux couleurs nationales*.
8. ALMADA NEGREIROS. “Hist Verde”, manuscrito de maio de 1921, foi reproduzido em *Almada: A cena do corpo*, uma publicação do Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994. p. 58.
9. MOURÃO-FERREIRA, David. Almada ficcionista. In: *Compilação das comunicações apresentadas no Congresso sobre Almada Negreiros*, FCG, out. 1984.
10. LOURENÇO, Eduardo. Objeto sem pintura e pintura como objeto. In: *O espelho imaginário. Pintura anti-pintura não-pintura*, p. 105.
11. Diz o narrador, muito sugestivamente: “Se eu me detinha a observar o quadrado pela *perpendicular do desejo* iluminava-se o palco artificialmente leve de triângulo nu em record azuladamente feminino”. Assim, em *K4*, a personagem apenas esboçada “um dia dera para pintar” a fim de “compreendê-lo melhor” – entenda-se: a fim de compreender melhor o poema do próprio Almada Negreiros, cuja referência neste texto não parece casual: “Mima fatáxa – sinfonia cosmopolita e apologia do triângulo feminino” (de 1916, publicado em 1917 em *Portugal Futurista*, título que também designa um texto do poema em prosa “Frisos”, de 1915, igualmente de temática feminina). A sugestão de “compreensão” advinda desta quase proposta de uma leitura paralela não se coloca, no entanto, como garantia de esclarecimento: “O quadrado azul não era, porém, assim tão fácil que não fosse e por muitas vezes desmanchado em *pertences de máquina sem intenção...*”.
12. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*.
13. ALMADA NEGREIROS. *K4 O quadrado azul*. In: *Obras completas*, v. IV, p. 31.
14. Diz Bernardo Soares: “Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos” (PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*, p. 44). Para Almada Negreiros, neste quadro não datado, a arte de *Orpheu* sói ser para uma mulher que, com expressão inteligente, parece absorvida na leitura do *Orpheu 2*, enquanto não explicita sequer o que lê o homem ao seu lado, em cujos pés o pintor depôs um papel contendo os nomes dos participantes da revista: Fernando Pessoa, Luiz de Montalvor, Mário de Sá Carneiro, Côrtes Rodrigues, José Pacheco, Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho, José de Almada Negreiros.

15. Um interessante paralelo poderia ser tecido com a escrita autobiográfica, considerada um gênero de predileção das mulheres.
16. Teolinda Gersão, no prefácio escrito para a reedição de 1981 da revista *Portugal Futurista*, comenta: “Tal como na pintura de vanguarda (simultaneístas, cubistas e futuristas utilizam os mesmos processos) o espectador era colocado no centro do quadro, fazendo parte do ‘espetáculo’, abolindo-se portanto a distância, numa óptica em que a perspectiva cedia o lugar à superfície, também no texto de Almada o leitor é ‘atirado’ para ‘dentro’, sem dele poder distanciar-se, perspectivá-lo, olhando-o ‘de fora’; a sua visão é fragmentária e caótica, porque não conseguirá obter uma visão de conjunto”.
17. Discordamos da “impossibilidade descritiva” e da “anulação do *récit*” atribuídas por David Mourão Ferreira a este texto (cf. op. cit., p. 91). Embora difícil de obter, a “visão de conjunto” não é impossível, pois esta não é uma narrativa da ordem do *nonsense*, apesar de sua estrutura radicalmente fragmentária. A descrição parece ser mesmo a principal característica deste “tríptico verbal”, com períodos semanticamente autônomos, desenvolvidos em torno de enredos muito breves e simples, de grande plasticidade e poeticidade – a marcha, a cobrição, a coleta de lenha, o espetáculo dos saltimbancos –, ligados entre si pela personagem Zora.
18. *Ekphrasis* é o termo utilizado para designar a representação verbal de uma representação visual. No caso, embora o trecho mencionado possa ser considerado uma representação muito clara do painel, a *ekphrasis* não fica bem caracterizada, dado que o texto antecede a pintura, realizada em 1945.
19. ALMADA NEGREIROS. Nome de guerra. In: *Obras completas*, v. II, p. 36.
20. Idem, *ibidem*, p. 145.
21. NOCHLIN, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, p. 7.
22. BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *The baroque reason*, p. 100.
23. A morte de Maria, representaria, assim, a perda do amor sublime. Na visão de Buci-Glucksmann (p. 101): “... a loss of that sublimated love linking Beauty and Truth which made the figure of woman – Beatrice in the Divine Comedy, for example – the mediator of another, more ‘celestial’ love. The Beauty of the ‘immortals’ has thus turned into the ‘dream of stone’ of the mortals. On the female body the poet reads precariousness, mortality, his own ‘castration’.”
24. Judite, com seus seios destruídos, seus braços cortados e sem rosto, representaria, por sua vez, o “sonho de pedra”, definido por Buci-Glucksmann (p. 102): “In this de-idealized beauty stripped bare by the



appearance-destroying gaze of the allegorist, in this curious ‘ontology’ of woman’s nothingness, the female body is robbed of its maternal body and becomes desirable only by going to the limits as dead-body, fragmented-body, petrified-body. [...] But this utopia is critical as well as destructive; it has not only a regressive but also a progressive aspect. [...] the prostituted body is not only fragment, ruin of nature, disfigurement of the ‘sublime body’. It is also a staging in and through new imaginaries created by a thousand excitations: fashion, gambling, succession of images, the whole phantasmagoria of modernity. It is thereby re-idealized and humanized, for the prostitute is the way which the commodity attempts to look itself in the face. It celebrates its becoming human in the whore.”

25. Idem, *ibidem*, p. 8.
26. Visão que Fernando Pessoa, talvez meditando – como Almada Negreiros com o Antunes – através de um personagem à janela de um quarto andar qualquer da Rua dos Douradores, também transforma no argumento do livro *Mensagem*, que culmina com o poema “Nevoeiro”: [...] Ninguém sabe que coisa quer./Ninguém conhece que alma tem./Nem o que é mal nem o que é bem./ (Que ânsia distante perto chora?)/Tudo é incerto e derradeiro./Tudo é disperso, nada é inteiro./Ó Portugal, hoje és nevoeiro...”
27. ALMADA NEGREIROS. *Nome de guerra*, p. 209.
28. PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*, p. 91.
29. Idem, *ibidem*, p. 506.
30. BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 112.

## REFERÊNCIAS

ALMADA NEGREIROS, José de. *Ver*. Notas e prefácio de Lima de Freitas. Lisboa: Arcádia, 1982.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. I. Poesia, II. Nome de guerra, III. Artigos no diário de Lisboa, IV. Contos e novelas, V. Ensaios, VI. Textos de intervenção, VII. Teatro. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dessins*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

\_\_\_\_\_. Quem era Homero? Almada Negreiros definiu ontem à noite o bimilenário enigma grego. *Diário de Notícias*, 16 jan.

ALMADA NEGREIROS, José de, SARAH, Affonso. Exposição conjunta em Cascais. Catálogo. Câmara Municipal de Cascais, 29 de março/26 de maio de 1996.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *The baroque reason*. The aesthetics of modernity. London: Sage, 1984.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

CENTRO CULTURAL DE BELÉM. *Almada: a cena do corpo*. Lisboa, 1994.

\_\_\_\_\_. *O rosto da máscara*. Auto-representação na arte portuguesa. Lisboa, maio 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O espelho imaginário*. Pintura anti-pintura não-pintura. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981.

NOCHLIN, Linda. *The body in pieces*. The fragment as a metaphor of modernity. London: Thames and Hudson, 1982.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego, por Bernardo Soares*. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PORTUGAL FUTURISTA. 4.ed. fac-similada (1990) do número original único de 1917. Estudos prévios de Nuno Júdice e Gustavo Nobre. Lisboa: Contexto, 1991.

SARAIVA, Arnaldo. Os órfãos de *Orpheu* e o romance heteronímico. In: Congresso Internacional sobre Fernando Pessoa, 1983, Nashville. *Actas do II*, Nashville, 1983.