

IDENTIDADE
SÉRIE CULTURA PORTUGUESA

FICÇÕES MODERNISTAS:

**Um estudo da obra em prosa
de José de Almada Negreiros
1915-1925**

ELLEN W.SAPEGA

FICÇÕES MODERNISTAS:

Um estudo da obra em prosa
de José de Almada Negreiros
1915-1925



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

1992

Na sua forma inicial, este ensaio foi apresentado como tese de doutoramento em Literatura Portuguesa em Vanderbilt University (E.U.A.). A recolha da matéria incluída nele resulta, em grande parte, das investigações que a autora fez em Portugal, estas sendo patrocinadas pela Fulbright-Hays Foundation e pela Fundação Calouste Gulbenkian. No ensejo, a autora agradece o apoio recebido dos indivíduos ligados a estas instituições, assim como do orientador da tese, o Professor Doutor Alexandrino. E. Severino e dos muitos outros que contribuíram à formulação das ideias nela contidas, entre eles, o Arquitecto José de Almada Negreiros e a sua família, o Pintor Lima de Freitas, o Professor Doutor Fábio Lucas, e o Doutor Laureano Silveira.

FICÇÕES MODERNISTAS:

**Um estudo da obra em prosa
de José de Almada Negreiros
1915-1925**

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA

SAPEGA, Ellen W.

Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925/Ellen W. Sapega. — Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992 — 140 p., 16 x 23 cm (Identidade: cultura portuguesa)

Crítica Literária — Cultura — Literatura — Almada Negreiros

Título

FICÇÕES MODERNISTAS: Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925

1.ª edição — 1992

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14, 1.º — 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação reservados para todos os países

Tiragem

3 000 exemplares

Capa

Técnica mista sobre papel de Almada Negreiros, 1938. Dim. 65 x 50 cm.

Colecção Particular

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro

Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA

Depósito legal n.º 53 305/92

ISSN 0871-4428

ÍNDICE

Introdução.....	7
Capítulo	
I – Os limites da narrativa almadiana: da influência simbolista em <i>Frisos</i> à experiência futurista de <i>Saltimbancos</i>	14
II – Primeiras tentativas sensacionistas: o percurso de aprendizagem seguido pelo narrador n' <i>A Engomadeira</i>	35
III – A transitividade do sujeito literário: <i>K4 O Quadrado Azul</i> como o culminar do projecto sensacionista.....	55
IV – A ingenuidade entendida como processo didáctico: o conto jornalístico dos anos 20	72
V – <i>Nome de Guerra</i> : experiência única e última no projecto da ficção Almadiana	90
VI – A «Ficção da Ingenuidade» depois de <i>Nome de Guerra</i>	111
Bibliografia.....	123

INTRODUÇÃO

AS MARCAS DA FICÇÃO ALMADIANA

No âmbito da cultura portuguesa, José de Almada Negreiros foi, sem dúvida, uma das figuras mais dinâmicas e criativas do século XX. Quando da sua morte em 1970, Almada deixou uma vasta obra cuja importância e originalidade testemunham mais de cinco décadas de produção artística. Além disso, o pintor dos grandes murais das gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos é também lembrado como um «provocateur», um homem que realizou uma série de intervenções públicas caracterizadas, sobretudo, pela sua vontade de chocar os gostos pacatos da burguesia da sua época, fazendo com que a sociedade portuguesa despertasse para as realidades sócio-culturais dos tempos modernos. É possível, de facto, caracterizar toda a vida de José de Almada Negreiros como vivida sob o signo de uma vontade incansável de renovar o discurso artístico do seu país. À luz das suas muitas e variadas actividades ao longo do século, torna-se claro que Almada visou sempre ocupar um lugar de preeminência nos debates culturais do dia, este lugar representando, para ele, um espaço onde pudesse comunicar a sua visão extremamente pessoal daquilo em que consistia ser um português a viver no século XX.

Hoje, com a perspectiva de mais de vinte anos sobre a morte de Almada Negreiros, podemos afirmar que os seus esforços não foram em vão, pois os seus quadros e murais são considerados entre os mais importantes produzidos neste século em Portugal e Almada, depois de Fernando Pessoa, é uma das mais conhecidas figuras culturais do modernismo português. À luz da sua importância cultural, não surpreende o facto de a obra plástica almadiana ter sido o tema de várias exposições nacionais e internacionais e a sua carreira artística cuidadosamente tratada sob a forma de uma biografia.¹ É curioso notar, contudo, a relativa escassez de monografias críticas dedicadas à produção

¹ Entre as mais importantes exposições da obra plástica de Almada Negreiros, assinalam-se a exposição da Fundación Juan March em Madrid, (Dezembro de 1983 a Janeiro, de 1984) e uma importante exposição montada pela Fundação Calouste Gulbenkian (Julho a Outubro de 1984). A biografia, até ao momento, definitiva de Almada Negreiros foi publicada em 1974 por José Augusto França (*Almada. O Português sem Mestre*. Lisboa: Estudos Cor, 1974; rpt. in *Amadeo e Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1983.)

literária do autor de *Nome de Guerra*. Deve-se isto, em parte, ao facto de Almada ser conhecido, hoje em dia, principalmente pela sua obra plástica ou pelas suas manifestações públicas — não admira assim que a prosa e a poesia do «Poeta d'Orpheu, Futurista, e Tudo», sejam, regra geral, relegadas para as margens da história literária ou consideradas como «secundárias». De facto, não será demais afirmar a existência de uma tendência geral de tratar esta obra como uma espécie de precursor da «verdadeira» produção plástica do autor.

Se prestarmos atenção, no entanto, à vida e obra de Almada Negreiros, torna-se evidente que o homem, tão conhecido hoje em dia como pintor e desenhador, fez a sua estreia na vida artística principalmente como escritor. Sendo já reconhecida sua colaboração literária no primeiro e no terceiro números da revista *Orpheu*, assim como a sua extensa actividade junto da revista *Portugal Futurista*, notemos que, para além desta participação nas principais revistas modernistas do dia, Almada também publicou «em separata» as novelas *A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul* nos anos imediatamente anteriores à sua partida para Paris em 1919. De volta a Portugal em 1920, Almada começou, no ano seguinte, a assinar uma crónica regular nas páginas do *Diário de Lisboa*, colaborou frequentemente na revista *Contemporânea* e publicou o poema em prosa «A Invenção do Dia Claro» pela editora Olissipo de Fernando Pessoa. Em 1925, Almada escreveu o romance *Nome de Guerra*, que só seria publicado mais de dez anos depois, e aí terminou, no fundamental, toda a produção literária almadiana.² Perante este diverso «corpus» de textos literários, é natural que surja uma série de perguntas difíceis de solucionar para quem pretenda investigar a vida e obra de Almada Negreiros. Aceite o seu interesse inicial no campo das letras, o que levou o autor de *Nome de Guerra* a deixar tão abruptamente a escrita logo depois de ter elaborado o seu primeiro, e único, romance? Coloca-se também outra pergunta acerca da influência que este aparente abandono da palavra literária teve sobre a sua subsequente produção plástica. Para responder a estas e outras perguntas, é imprescindível reconhecer, desde já, que a obra escrita de Almada Negreiros precede e, daí, serve como espécie de pré-texto dos seus já famosos quadros e murais, a maior parte deles produzida depois de 1925. Levando em conta a primazia cronológica desta escrita almadiana, é nossa intenção, neste estudo, examinar os textos escritos nos primeiros anos da sua actividade criativa para isolar e identificar as raízes históricas e estéticas do projecto artístico de José de Almada Negreiros.

² Além destes textos publicados em vida por Almada, notemos a possível existência de alguns inéditos dele que aparecem citados nas tábuas bibliográficas d'*A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*: «O Moinho», 23, 2.º Andar», «A Civilizada» (dramas); *O Mendes* (novela); *José* (romance).

Optando principalmente pela análise dos textos escritos em prosa, veremos que, desde o seu início, a obra de Almada Negreiros consiste, essencialmente, numa série de tentativas para alcançar uma nova linguagem capaz de descrever, em termos adequados, as múltiplas contradições que tinham que ser enfrentadas pelo homem do século XX. Almada foi, com efeito, o primeiro escritor português deste século a ousar incorporar, na ficção, uma visão narrativa característica da modernidade, na qual se destacam as ironias implícitas num mundo que se apresenta ao artista como radicalmente fragmentado. Por meio das suas várias experiências com a forma narrativa, pelo continuado questionamento dos problemas de enredo, de personagem e de descrição mimética, José Almada Negreiros deve ser reconhecido, de facto, como a figura que mais contribuiu para a criação de um discurso abertamente vanguardista no campo da ficção portuguesa. Além disso, é imprescindível notar que os textos almadianos formam um *corpus* ficcional coerente e válido, no sentido em que oferecem ao leitor uma obra rica em histórias e imagens que nos cativam e que permanecem no nosso imaginário.

Reconhecendo as fortes tendências vanguardistas evidentes em toda a obra escrita de Almada Negreiros, grande parte do presente estudo consiste num esforço para avaliar como nela transparecem as várias teorias vanguardistas relacionadas com o problema da subjectividade. Com efeito, é possível entender o surgir dos novos meios de comunicação praticados pelos artistas e escritores modernistas como resultado da procura de uma voz ou de uma visão poética, capaz de comunicar uma nova relação entre o sujeito e a experiência do «real».³ Assim, ao analisar textos almadianos construídos a partir de uma supressão total da subjectividade autorial, assim como casos específicos nos quais o «eu» do autor domina e engloba todo o processo narrativo, é nossa esperança determinar os sucessivos momentos de um processo de formação de uma subjectividade pessoal almadiana facilmente identificável. É nossa opinião, de facto, ser esta a subjectividade que acabou, depois de 1925, por determinar a vida e dominar a obra de Almada Negreiros.

Para levar a cabo este tipo de esforço crítico vimo-nos obrigados, antes de mais, a avaliar um grande número de factores históricos e estéticos que informaram a produção textual do autor estudado. Deste modo, o primeiro capítulo do estudo consiste numa tentativa de inserir a obra em prosa de Almada

³ Este fenómeno, de carácter fundamentalmente europeu, é tratado em vários livros referidos na bibliografia deste estudo, entre os quais devem ser assinalados Peter Bürger, *A Theory of the Avante-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984) e Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, (Cambridge: Harvard University Press, 1983). Para um tratamento da experiência nacional portuguesa durante o período da vida de Almada Negreiros, veja-se Joel Serrão, «Almada e a sua época», in *Almada*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 31-39.

Negreiros num contexto global modernista, avaliando-a à luz das já conhecidas influências «europeias», que são, por um lado, a herança simbolista e, por outro, o entusiasmo geral sentido face ao gesto libertador da experiência futurista. A confrontação textual entre os curtos poemas em prosa pós-simbolistas que formam o conjunto intitulado «Frisos», publicado em *Orpheu I*, e a experiência radical de escrever segundo as regras futuristas da «palavra em liberdade» que estão patentes na novela *Saltimbancos*, publicada em *Portugal Futurista*, servir-nos-á para revelar as essenciais insuficiências formais de ambos os modos de organizar um texto. Torna-se evidente, assim, a necessidade autorial de descobrir um espaço como que intermediário, situado entre estes dois conceitos da subjectividade, no interior do qual Almada trabalhará a forma e a função narrativas do seu «eu» literário.

Uma vez estabelecidos os «limites» da subjectividade no interior dos quais se inscreve a ficção experimental almadiana, passamos, nos capítulos II e III para a leitura da *A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*, as duas novelas «sensacionistas» escritas por Almada entre 1915-1916. É nossa convicção que estas duas novelas são essencialmente incompreensíveis se não analisadas em termos da sua estrutura e do pensamento estético que as determina e, por estas razões, as várias teorias de Fernando Pessoa que informam a prática sensacionista são citadas extensivamente nestes capítulos. Além de ilustrar a grande influência que o autor d'«A Passagem das Horas» teve nos primeiros escritos almadianos, este método de abordagem textual serve também para reinserir estas novelas sensacionistas no contexto estético no qual foram escritas.

Deste modo, será preciso aproximar estes dois textos individualmente, como exemplos de uma ficção narrativa independente, porque só por meio de uma abordagem pormenorizada das várias estratégias narrativas experimentadas N' *A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*, se pode compreender as audazes experiências formais que as caracterizam. Uma vez reconhecidas as propostas teóricas que contribuem para a instabilidade formal de *A Engomadeira*, este mesmo elemento passa a constituir um núcleo de grande interesse no âmbito deste estudo. Com, efeito, à medida que testemunhamos uma sucessiva desmontagem do conceito da subjectividade narrativa nesta novela, assistimos, simultaneamente, ao surgir de um «eu» espontaneamente autêntico, o qual optamos por designar por o «eu sensacionista almadiano». Logo a seguir, em *K4 O Quadrado Azul*, as possibilidades de este mesmo «eu» poder referir o inefável são então exploradas até ao ponto do autor se encontrar à beira do silêncio que é, no fim de contas, a descoberta e a contemplação do abstracto.

As múltiplas lições aprendidas durante a sua fase sensacionista contribuem, sem dúvida, para a formação teórica do novo rumo estético seguido por Almada a partir dos anos 20. Assim, na segunda parte do nosso estudo, quando

examinarmos a escrita que geralmente tem sido denominada pelo termo «ingenuidade», o nosso tratamento dos contos publicados por Almada em vários jornais no início da década dos 20 e de *Nome de Guerra*, romance escrito em 1925, remeter-nos-á, várias vezes, ao período inicial da experimentação sensacionista.

Em ambos os casos, parece-nos que o autor está a escrever uma espécie de resposta às perguntas levantadas em *A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*. Com efeito, em contos como «O Cágado» e «O Homem que Não Sabe Escrever» manifestam-se as primeiras intuições autorais da ingenuidade como possível solução para os problemas narrativos levantados pela teoria sensacionista. A partir de uma leitura de «O Cágado» que se aproxima da fábula como alegoria de Almada ficcionista, veremos, no quarto capítulo, que este conto jornalístico de Almada Negreiros também marca o início de uma nova fase da sua ficção. Com efeito, pelo simples facto de a história do animal ser já ironicamente contada por um narrador onisciente, opera-se uma deslocação autorial para o «exterior» do enredo que possibilita, na própria linha narrativa, um acto de avaliação final, sendo esta uma qualidade que antes faltava na prosa sensacionista almadiana.

Em conjunto com esta nova perspectiva, os contos jornalísticos da década de vinte caracterizam-se por outras transformações, tanto de temática como de tom, que parecem surgir em consequência da mudança do público leitor escolhido pelo autor. Aparecendo, sem excepção, nas páginas de jornais e revistas de grande circulação, o conto almadiano estrutura-se em torno de um estilo didáctico, cujo fim é o de mostrar ao leitor o imperativo de reinventar a inocência. Esta contínua procura da inocência leva o autor à construção de uma cuidadosamente controlada visão artística do mundo, que, em nossa opinião, serve como fundamento às famosas teorias da ingenuidade que Almada começa a elaborar nessa mesma altura.

Entre os mais conhecidos textos ingénuos almadianos contam-se, sem dúvida, os poemas «Histoire du Portugal par Coeur» e «A Invenção do Dia Claro», ambos de extrema importância para a nossa leitura da ficção almadiana. Se o primeiro, escrito em Paris em 1919, serve como prenúncio à demanda das origens evidente nos contos jornalísticos, «A Invenção do Dia Claro» apresenta uma visão madura do universo ingénuo do autor. Este universo será tratado, logo a seguir, no romance *Nome de Guerra*, a análise do qual constitui o quinto e último capítulo do nosso estudo.

Em *Nome de Guerra*, há, de facto, um regresso a alguns dos elementos essenciais que deram forma ao enredo de *A Engomadeira* mas, mais uma vez, o emprego de uma técnica narrativa diferente faz com que este romance tenha uma singeleza de propósito que o afasta do universo múltiplo explorado na

novela da década anterior. Com efeito, à medida que narrador se empenha em contar a iniciação do seu protagonista na ordem da ingenuidade, *Nome de Guerra* narra de uma vez por todas as histórias que tanto obcecaram Almada ao longo da sua carreira de ficcionista. Contudo, junto com as várias situações e imagens incorporadas das anteriores experiências narrativas do autor, surge, neste romance, um novo dilema autorial intimamente ligado à problemática da intransmissibilidade de ser que, em última análise, leva a uma confusão dos estatutos de narrador e de personagem. Parece-nos, finalmente, que o reconhecimento autorial deste impasse narrativo contribui, em grande parte, para a sensação de finalidade patente em *Nome de Guerra*, além de fazer com que este romance encapsule, de certo modo, todo o projecto de Almada Negreiros ficcionista.

É interessante notar, portanto, que o esforço literário almadiano chega ao seu fim apenas depois de ter completado a reavaliação do seu percurso de autor. Daí sermos levados a concluir que as possibilidades narrativas e o conceito de ficção patentes na obra em prosa de Almada só podem ser resumidos em termos de uma busca que, uma vez completa, não precisa de ser repetida ou reelaborada pela palavra escrita. Deve-se isto, em parte, ao facto de o projecto almadiano assumir os contornos de um projecto fictício maior que se estende, já dos textos em questão, até vários outros elementos da produção artística almadiana.

Como é o caso em qualquer leitura efectuada a partir de uma definida perspectiva crítica, seleccionámos para este estudo os textos que mais nos pareciam falar do projecto almadiano e notámos que a nossa selecção, de maneira alguma esgota a produção literária do autor. Verificar-se-á, especialmente, a ausência de quaisquer referências à obra dramática de Almada Negreiros, assim como poucas à sua vasta produção ensaística. A decisão de deixar à margem a primeira surge de um desejo de nos limitarmos a uma pesquisa concentrada no conceito de ficção tal como é ilustrado na prosa almadiana; por conseguinte, excluímos o drama devido aos problemas que se poderiam levantar face a um outro género que se estrutura a partir de uma orientação textual diferente. No caso dos ensaios, é de recordar que todos pertencem a um período posterior àquele que constitui o núcleo deste estudo, sendo tratados, por isso, apenas na conclusão.

Quanto à escolha dos textos que entram na nossa análise de uma maneira oblíqua, a maioria deles consistindo nos poemas e manifestos escritos por Almada no período compreendido na nossa pesquisa, a poesia seleccionada em cada capítulo revela a nossa intenção consciente de nos servirmos dos textos contemporâneos à ficção que poderiam facilitar a nossa leitura do momento. Foi pura coincidência a maioria dos poemas citados ser, essencialmente, poemas narrativos ou dialógicos, mas este facto, uma vez reconhecido, levanta um problema essencial da produção poética almadiana: à medida que fomos

elaborando este estudo, tornou-se-nos mais e mais evidente que a maior parte da obra de Almada, ainda que concebida sob outras formas, se relaciona com as propostas narrativas que definimos aqui.

É nossa opinião, de facto, que toda a obra almadiana é essencialmente narrativa, isto é, que surge de um forte impulso a fixar ambientes e de contar histórias. Um fim desse acto de contar histórias é o de iluminar para o leitor/espectador vários novos contornos da experiência. Deste modo, um propósito subentendido das nossas leituras da ficção almadiana reside na vontade de isolar os determinados momentos da evolução estética almadiana que, depois das datas em questão, vão reaparecer intactos na sua obra sob outras guisas não imediatamente reconhecíveis. Não há dúvida que Almada, também na sua obra plástica, nunca pretendeu esconder ou ignorar o facto de a sua visão apenas consistir numa organização conscientemente pessoal da experiência, e, na conclusão do nosso estudo, veremos como, depois de 1925, o pintor continua a servir-se das várias estratégias narrativas descobertas no processo da elaboração da sua ficção.

Com efeito, a obra em prosa representa os primeiros passos de Almada Negreiros na criação de um universo «outro», produto da sua própria ficção. Trabalhando num contexto crítico surgido da investigação pormenorizada dos elementos temáticos e formais comuns à sua obra em prosa, torna-se nítido que estas mesmas propostas narrativas informam, de certo modo, todas as ficções almadianas. Assim, ao optarmos pela análise dos temas e estruturas das várias ficções almadianas, pretendemos identificar os principais mecanismos utilizados pelo autor na construção do seu universo artístico.

Finalmente, é imprescindível reconhecer que a extraordinária riqueza deste universo almadiano resulta de uma feliz confluência de ideias, géneros e meios que, quando apreciados na sua totalidade, nos apresentam uma das mais aliciantes obras do modernismo português. Junto com Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza Cardoso e outros companheiros do movimento artístico iniciado pelo *Orpheu*, José de Almada Negreiros não hesitou nunca em aceitar o desafio da acção modernista, interpretando a chamada para a renovação da arte e da literatura do seu país sempre de um modo muito pessoal. Assim, ao lembrarmos o comentário de José Augusto França que «Dentro de *Orpheu*, propriamente não houve literatura de ficção... Nem podia haver: o *Orpheu* não dava ficção — era ficção»,⁴ esperamos, antes de mais, contribuir, com este estudo, para a melhor compreensão de alguma das ficções concretas surgidas desta ficção maior, que era o movimento modernista português.

⁴ José Augusto França, «Nota de Releitura de *A Confissão de Lúcio* e de *Nome de Guerra*», in *Estrada Larga*, vol. I, ed. Costa Barreto (Porto: Porto Editora, n.d.), p. 497.

CAPÍTULO I

OS LIMITES DA NARRATIVA ALMADIANA: DA INFLUÊNCIA SIMBOLISTA EM *FRISOS* À EXPERIÊNCIA FUTURISTA DE *SALTIMBANCOS*

O movimento modernista em Portugal, aventura literária de grandes repercussões que se estendem até aos nossos dias, manifestou-se publicamente, pela primeira vez, em Março de 1915, quando foi lançado o primeiro número da revista *Orpheu*. Dois anos mais tarde, quando a revista *Portugal Futurista* foi apreendida pela polícia, podemos considerar a primeira etapa deste movimento como que terminada. Nesse curto prazo temporal, porém, a maior ruptura jamais conhecida nas letras portuguesas foi iniciada e o terreno foi preparado para as subsequentes incursões no projecto renovador da literatura portuguesa. Assim, Eduardo Lourenço comenta que, para essa geração, «*Orpheu* era a sua infância e como acontece aos homens eles iam preparar-se no resto da vida para merecer essa infância».¹

Embora o caminho para a modernidade se revelasse em *Orpheu 1* de maneira um pouco contraditória, não há dúvidas quanto à importância desta revista como uma pedra de toque na ruptura linguística, temática e, sobretudo, epistemológica que foi o modernismo português. Contraditória, digamos, porque o primeiro número de *Orpheu* continha em si muito pouco que se afastasse dos padrões simbolistas e decadentistas já conhecidos em Portugal. Com a excepção da «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, a colaboração dos outros poetas na revista demonstra a continuada existência de fortes ligações com um passado próximo. Alguns dos nomes aparecidos no primeiro número de *Orpheu* teriam, aliás, muito pouco a ver com a história do movimento que tomou esse nome, e, com a excepção de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, «a inclusão [dos outros colaboradores] no grupo é um ‘facto histórico’, mas sem consistência profunda».² No caso destes três poetas citados, os valores pós-simbolistas e decadentistas patentes em *Orpheu 1*

¹ Eduardo Lourenço, «*Orpheu* ou a Poesia como Realidade», in *Tetracórnio* (Lisboa, Fevereiro, 1955), p. 31.

² Lourenço, «*Orpheu* ou a Poesia» p. 39.

seriam contestados gradualmente, no segundo número da revista, assim como em outras publicações que seguiriam.

A reacção pública provocada por *Orpheu 2* serve, no entanto, para revelar a presença de uma ameaça aos valores estéticos do dia, uma ameaça implícita, mas muito bem compreendida pela imprensa da época:

O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles...³

Desta e doutras reacções que se empenham em neutralizar o conteúdo de *Orpheu* perante o público, notemos, portanto, que desde o início do projecto, um espírito de provocação, se não a própria palavra provocatória, está presente. É neste clima de provocação, pois, que a audacidade será cultivada, com subsequentes tentativas artísticas de expressar pela palavra poética as múltiplas crises de fé sofridas pelo homem do século XX.

Se bem que não houvesse um verdadeiro movimento futurista em Portugal, a influência desta escola é sentida na obra de quase todos os modernistas durante o período 1915-1917, guiando poetas e pintores na procura de uma arte individual, autêntica e contemporânea. É nossa opinião que as várias manifestações denominadas «futuristas» na altura de *Orpheu* constituem apenas uma série de momentos isolados, aos quais falta a coerência estética ou histórica para serem considerados como revelantes de um programa futurista bem definido, mas não há dúvida que a influência ideológica do futurismo desempenhou um papel importante na formação estética dos modernistas portugueses. Assim, numa tentativa de traçar as origens da geração de *Orpheu* e de identificar as influências dessa geração nos escritores que a seguiram, Fernando Guimarães comenta, com toda a razão, que um dos aspectos mais importantes do projecto modernista consiste «na intenção manifestada pela geração modernista numa diversificação de opções literárias que constituem verdadeiros embriões de correntes literárias, todas elas divididas entre um fundo comum simbolista e a influência mais recente do Futurismo». ⁴ É a partir deste

³ «Os poetas de ‘Orpheu’ foram já cientificamente estudados por Júlio Dantas há 15 anos ao ocupar-se dos ‘artistas’ de Rilhafoles», *A Capital*, 30 Março 1915, p. 1; citado em Nuno Júdice, *A Era do ‘Orpheu’* (Lisboa: Teorema, 1986), pp. 60-64.

⁴ Fernando Guimarães, «O Modernismo e a Tradição da Vanguarda», in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1982), p. 21.

conceito de simbolismo e de futurismo como duas correntes «importadas» que influenciaram o pensamento estético nos primeiros anos de experimentação modernista que iniciamos o nosso estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros.

No primeiro número de *Orpheu*, Almada publicou um texto em prosa ligado ao simbolismo e ao decadentismo — *Frisos* é, de facto, um texto exemplar da influência do paulismo, «escola» teorizada e brevemente praticada por Fernando Pessoa. Em 1917, porém, encontramos Almada a publicar, em *Portugal Futurista*, um texto intitulado *Saltimbancos*, onde surge patente a teoria da «palavra em liberdade» de Marinetti. Veremos assim, nestes dois textos, exemplos do que poderíamos designar por «textos-limites» na prosa experimentalista de Almada. Sendo dos mais problemáticos textos do autor no que se refere à noção de género, a análise que deles faremos servirá como introdução a algumas das preocupações a partir das quais este estudo se estruturará: *Frisos* e *Saltimbancos* são dificilmente considerados «narrativas» mas, ao mesmo tempo, ultrapassam os limites do que, regra geral, se tem considerado «poesia em prosa». Deste modo, *Frisos* e *Saltimbancos* não só imitam as já aceites influências histórico-estéticas do modernismo português mas, ao mesmo tempo, constituem duas experiências do autor com os próprios limites da prosa, especialmente com os que dizem respeito à temporalidade e à plasticidade da escrita.

Ainda que *Frisos* tenha sido geralmente classificado pela crítica como um texto «paúllico» que acha a sua inspiração principal nas correntes decadentistas e simbolistas,⁵ temos de reconhecer nele um incipiente esforço para a renovação desses códigos. Assim, na nossa análise do texto, pretendemos isolar os aspectos pelos quais o autor é já levado a modificar algumas tendências aceites pelo paulismo. Consideramos *Frisos* um texto que se caracteriza por um jogo de tensões surgidas de um passado simbolista-decadente e de um futuro renovador que era ainda incógnito e apenas pressentido. Estas tensões revelam, aliás, uma postura incerta quanto ao papel do «eu» poético no texto, no sentido em que o problema da relação entre a subjectividade e a objectividade da escrita é levantado sem ser solucionado. À luz da existência deste problema que, em 1915, continua por resolver, *Frisos* aparece como um texto representativo de uma crise ideológico-estética subjacente à estreia pública do modernismo. Numa abordagem geracional, se tomarmos *Frisos* como representativo do conjunto de textos que formaram *Orpheu 1*, podemos assinalar a presença das tensões entre uma herança simbolista e um sonho vanguardista mas, ao mesmo

⁵ José Augusto França, resp. ao «Inquérito sobre o significado histórico de *Orpheu*» in *Modernismo e Vanguarda*, Vol. II of *Cadernos da Colóquio/Letras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 19.

tempo, no que se refere à relação do autor com o texto, podemos também encontrar certos aspectos que apresentam, em estado embrionário, algumas das preocupações formais, temáticas e linguísticas que seriam desenvolvidas na obra posterior de Almada.

Lembrando que as raízes do paulismo antecedem o aparecimento de *Orpheu* e remetem para o movimento saudosista, citamos um artigo publicado por Fernando Pessoa em 1912, na revista *A Águia* do Porto. Em resultado da colaboração breve que Pessoa teve com os saudosistas, publicaram-se dois artigos intitulados «A Nova Poesia Sociologicamente Considerada» e «A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico». ⁶ No segundo destes artigos, Pessoa tenta descrever a estética saudosista que considera como que principiando o «auge» do maior período de sempre na poesia portuguesa. A culminação do movimento sonhado por Pessoa seria o paulismo, uma corrente na qual o aperfeiçoamento do saudosismo levaria a um estilo poético cujo: —

arcaboiço espiritual é composto de três elementos
— *vago, sutileza e complexidade*... Implica
simplesmente uma ideação que tem o que é vago
ou indefinido por constante objecto e assunto,
... que traduz uma sensação simples por uma
expressão que a torna vívida, minuciosa,
detalhada, — mas detalhada... em elementos
interiores, sensações... Finalmente, entendemos
por ideação *complexa* a que traduz uma
impressão ou uma sensação simples por uma
expressão que a complica acrescentando-lhe um
elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá
um novo sentido. ⁷

Observamos, pois, como, neste momento, o poeta e teorizador do paulismo está preocupado com a ideia de encontrar um equilíbrio entre a subjectividade e a objectividade, propondo uma poesia que se estruturasse a partir de uma curiosa mistura de intelectualização de um sentimento e vice-versa. Assim, Jacinto do Prado Coelho caracteriza o paulismo «pela voluntária confusão do subjectivo e do objectivo, pela ‘associação de ideias desconexas’, pelas frases nominais,

⁶ Fernando Pessoa, «A Nova Poesia Sociologicamente Considerada» e «A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico», *A Águia*, n.ºs 4, 5, 9, 11 e 12, 2.ª série, Porto, 1912.

⁷ Fernando Pessoa, «A Nova Poesia Portuguesa», in *Textos de Crítica e de Intervenção* (Lisboa: Ática, 1980) pp. 49-51.

exclamativas, pelas aberrações de sintaxe... pelo anseio de ‘outra coisa’, um vago além, (‘ouro’, ‘azul’, ‘Mistério.’)»⁸

Não há dúvida que esta concepção da poesia que é, essencialmente, de raiz simbolista influenciou Almada na elaboração de *Frisos*. Antes de passar à análise dos vários aspectos paúlicos presentes no texto, porém, cabe dizer algumas palavras introdutórias quanto à própria forma de *Frisos*. Quando apareceu nas páginas de *Orpheu*, *Frisos* não trazia qualquer sub-título que indicasse o género do texto e, do subtítulo que o acompanha, só podemos colher o facto de o autor se considerar um «desenhador», antes de um escritor. Na mesma época, porém, Fernando Pessoa refere-se a *Frisos* como uma série de «contos»⁹ e, nos anos seguintes, a crítica tem empregado várias classificações para descrever este conjunto de pequenos textos em prosa. Em 1970 e em 1985, vêmo-los incluídos no volume de «Poesia» das *Obras Completas* de Almada Negreiros e, em outros lugares, são considerados como poemetos, poemas em prosa, parábolas, prosas poéticas ou prosas.¹⁰ Esta dúvida, se não confusão, quanto à colocação de *Frisos* num género pré-definido, deve-se, em parte, ao facto de este texto consistir em doze textos mais curtos, os quais chamaremos «quadros».¹¹ Alguns destes quadros são muito parecidos com o conceito geral do poema em prosa mas, em outros quadros, encontramos elementos característicos da prosa narrativa, ou seja os elementos significativos destes quadros são os de cena, personagem e enredo. Assim, é-nos preciso começar a análise de *Frisos* pela análise em separado destes quadros para, depois, podermos aproximar-nos do conjunto como formando um texto específico e único ao qual Almada deu o título global de *Frisos*.

Dos doze quadros constitutivos de *Frisos* isolamos, inicialmente, cinco do grupo devido ao facto deles não incluírem quaisquer estruturas narrativas. Considerando-os, desde já como exemplos do poema em prosa, notemos que, no sub-título de um destes quadros, lê-se que consiste na «Tradução de um

⁸ Jacinto do Prado Coelho, «Modernismo», in *Dicionário de Literatura* (Porto: Livraria Figueirinhas, 1965), p. 656.

⁹ Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes Rodrigues* (Lisboa: Confluência, 1945), p. 64.

¹⁰ Estas classificações provêm, respectivamente, de Maria Aliete Galhoz, «O Momento Poético de *Orpheu*», in *Orpheu*, 3.^a reedição do Vol. I (Lisboa: Ática, [1958]), p. XLVI; Duílio Colombini, *Almada Negreiros* (São Paulo: Boletim N.º 10, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1978), p. 12; J.A. França, *Almada O Português sem Mestre*, rpt. in *Amadeo e Almada* (Lisboa: Bertrand, 1983), p. 191; D.M. Ferreira, *Hospital das Letras*, p. 170; João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 4th. ed., (Lisboa: Bertrand, 1981), p. 242 e Maria Manuela Ferraz da Silva, *José de Almada Negreiros – Sua Posição Histórico-Literária*, diss. de lic., Coimbra, 1967, p. 210.

¹¹ Outro texto, intitulado «Silêncios» que apareceu em *Portugal Artístico*, N.º 1, Março de 1914, p. 7, é identificado como «do livro ‘Frizos’ a sair brevemente», mas não chegou a ser incluído na versão de *Frisos* publicada em *Orpheu 1*.

poema de uma língua desconhecida». ¹² Em outros dois, a palavra «canção» aparece no título revelando uma certa ligação com a poesia popular, aspecto ao qual voltaremos em breve. Os dois que restam, intitulados «Ruínas», e «Trevas», consistem em descrições estáticas, ambas de paisagens, que se destacam pelo alto grau de subjectivização da natureza conseguido por uma visão muito pessoal imposta pela voz poética. Em «Ruínas», observamos como um passado distante, habitado por seres lendários, é sobreposto às ruínas, no momento em que o poeta contempla a cena; em «Trevas», descreve-se um terror, tipo pesadelo, que o poeta sente à noite, enquanto ainda acordado. Assim concluímos que, nestes dois quadros, a paisagem apenas serve como base a partir da qual o poeta se lança numa análise de um estado psíquico pessoal e que as descrições assim construídas resultam da sobreposição da subjectividade do sonho poético à aproximação objectiva da natureza.

Esta subjectivização da natureza leva-nos a concluir que é de um universo paúllico que se trata nestes quadros porque o poeta está, com efeito, a projectar as suas experiências íntimas no mundo exterior objectivo, ou seja, a natureza funciona sempre, em *Frisos*, como o espelho da alma. Daí as imagens e as metáforas resultantes parecerem invulgares e, muitas vezes, exageradas. Também típicos da visão paulista são as cores e o próprio som das palavras que se destacam como elementos funcionais desta escrita. Vejamos um exemplo disso em «Trevas»: «A lua é uma laranja d'ouro num prato azul do Egipto com pérolas desirmanadas. E as silhuetas negras dos pinheiros embaloiçados na brisa eram um bailado de estátuas de sonho em vitraes azues. Mãos ladras de sombra levaram a laranja, e o prato enlutou-se». ¹³ Neste mesmo quadro, aliás encontramos uma chave para a compreensão do papel da natureza no universo paulista quando notamos que, no fim, o «eu» do poeta se desvela finalmente: «Doem-me os cabellos, fecham-se-me os olhos e quatro anjos levam-me a alma... Mas a cigarra em algazarra de alem do monte vem dizer-me que tudo dorme em silêncio na escuridão». ¹⁴ Embora o «eu» do poeta entre no quadro de uma maneira oblíqua, fazendo a sua presença sentida apenas pelo emprego do complemento indirecto do verbo, não há dúvida que tudo o que se experimenta do mundo natural é filtrado pela consciência poética, assim dando forma a uma descrição extremamente subjectivizada.

Voltando agora a nossa atenção para os quadros de *Frisos* que mais se aproximam de contos, vejamos que as mesmas características linguísticas dos poemas em prosa são postas ao serviço de uma temática típica do paulismo, no sentido em que valorizam o sonho sobre a realidade. Pela apresentação de várias

¹² José de Almada Negreiros, *Frisos*, in *Orpheu* (1915; Lisboa: Ática, [1958], p. 73.

¹³ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 78.

¹⁴ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 78.

personagens agindo ou reagindo segundo as leis de uma estrutura narrativa (isto é, em termos de um conflito e da sua resolução), observamos como, nestes quadros, «a temática é quase só amorosa, de amor de malícia e não de pecado, brinco ligeiro e fatalidade, juntamente, nas veias dos seus pares jovens». ¹⁵ Com efeito, cada texto ilustra uma faceta diferente do amor: os ciúmes, o desejo e o próprio sonho desfeito pelo amor. Parece-nos evidente que não estamos perante a imagem do amor como a garantia da plenitude e que, pelo contrário, estes quadros retratam sempre o despertar de uma inquietude face ao objecto desejado, ou seja, que o amor realizado só pode conduzir a uma destruição ou a um fracasso final. Pela utilização de uma temática que lembra o problema tratado repetidas vezes na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro, o amor serve para retratar a relação ambígua entre o sujeito e o mundo exterior. O desejo, portanto, é sempre mais importante do que a posse e a consumação amorosa implica, por definição, a própria destruição do ser. Note-se ainda que a acção de todos os contos acima referidos se desenrola em espaços míticos que pertencem ao reino do sonho em vez da realidade próxima do poeta. As personagens são, na sua maior parte, já conhecidas na tradição literária e, nestes quadros, encontramos Adão e Eva, Pierrot e Colombina (que aparecem, aliás, em dois quadros), ciganos, amazonas e pastoras. Deste modo, o tema amoroso é apresentado como um sonho dentro do sonho, ou seja, na alusão a um espaço mítico-pastoral. Podemos, portanto, resumir a necessidade imperativa de manter o sonho pelo exemplo de uma decisão tomada no fim do quadro intitulado «A Sesta»: ao acordar de um sonho fingido, Colombina rompe o encanto do desejo e, para restaurar a paz, «ficou combinado que Ella dormisse outra vez». ¹⁶ Chegamos à conclusão, pois, que, nestes quadros, a felicidade só pode ser atingida pelo abandono ao *sonho* do amor e nunca pela sua concretização.

Há, no entanto, uma ligeira diferença entre os quadros que apresentam personagens «clássicas» e os que utilizam figuras populares e, no segundo caso, é possível distinguir um certo afastamento linguístico dos padrões paulistas. Este afastamento também é visível nas duas «canções» incluídas em *Frisos* que, como dissemos, lembram as formas da poesia popular. Em «Canção da Saudade», encontramos, de facto, um marcado desnivelamento entre o tema e a linguagem que o comunica: «A ‘Canção da Saudade’... caracteriza-se por um profundo sentir da incapacidade e solidão humanas, uma linguagem leve, mas certa, contrastando com o sentimento de angústia com que o texto nos

¹⁵ Galhoz, «O Momento Poético de *Orpheu*», p. XLVI.

¹⁶ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 74.

marca». ¹⁷ Neste caso único do «eu» poético falar abertamente, não surpreende que o seu tema seja a explicação da sua concepção do amor: «Eu amo a noite, porque na luz fugidia as silhuetas indecisas das mulheres são como as silhuetas indecisas das mulheres que vivem em meus sonhos. Em amo a lua do lado que eu nunca vi. Se fosse cego amava toda a gente». ¹⁸ Mais uma vez, a influência simbolista está em evidência pela ideia de o sonho valer mais do que a realidade, esta última, para o poeta, existindo apenas para contaminar a sua concepção de beleza. É impossível, todavia, ignorar que para comunicar esse sentido misterioso do amor o poeta emprega uma linguagem simples e directa e, em vez de utilizar a metáfora complicada e a imagem invulgar, a linguagem deste quadro valoriza uma fala coloquial que podemos considerar, aliás, como uma das características da escrita vanguardista.

Nos quadros que se destacam pela utilização de personagens e de formas populares, a visão paúlca do amor começa a desmoronar-se, embora o sonho continue a ser a imagem prevalescente do amor. O sonho do amor nestes quadros é retratado como um sonho alegre, típico da paixão inocente. É nestes quadros, aliás, que também encontramos uma maior inovação formal, o melhor exemplo disso surgindo no quadro intitulado «Primavera». Neste quadro, uma pastorinha, ao tomar banho, entrega-se à sensualidade do momento e revive, em forma de devaneio (este estado sendo, aliás, o equivalente de um sonho acordado), alguns encontros sexuais prévios. O narrador onisciente deste quadro revela estes pensamentos por meio de uma série de verbos na terceira pessoa do pretérito simples: «sentiu», «lembrou-se». No meio do conto, porém esta perspectiva narrativa muda subtilmente e notamos que começa a ser utilizado o discurso indirecto livre, comunicativo de uma perspectiva íntima: «Abanou a frente para lhe fugir o pecado, mas foi dar consigo na sacristia a deixar o Senhor Prior beijar-lhe a mão e depois a testa... porque Deus é bom e perdôa tudo... e depois as faces e depois a boca e depois... fugiu... Não devia ter fugido. (elípsis no original)» ¹⁹ Começamos, com efeito, a ouvir os pensamentos da pastora, na forma de um julgamento posterior (que já pertence ao presente do narrado) à situação vivida na memória. Notemos, ao mesmo tempo, que a frase «porque Deus é bom e perdôa tudo», pertence às memórias que a pastora tem do incidente, vindo assim de um diálogo acontecido antes do tempo do narrado.

Ambos estes comentários sobre a situação surgem no texto sem qualquer intervenção directa da parte do narrador e, no mesmo parágrafo, também

¹⁷ Carlos Capela Schmidt, «Uma Trajectória: Almada Negreiros ou Almada Negreiros: Uma Trajectória ou Vice-Versa», *Estudos Portugueses e Africanos* [Campinas, S.P.], 4 (1984), p. 184.

¹⁸ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 75.

¹⁹ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 77.

encontramos exemplo de um diálogo interior verbalizado, incluído no texto sem aviso, no meio da narrativa na terceira pessoa: «... e lhe perguntou se vira por acaso uma borboleta branca a voar muito, uma borboleta muito bonita! Que não, que não tinha visto mas o boieiro desconfiado foi procurando sempre, e até mesmo por debaixo dos vestidos». ²⁰ Estes trechos revelam o brotar de uma tendência para a experimentação formal a sintáctica na narrativa que será desenvolvida mais atrevidamente na obra almadiana posterior a *Frisos*, mas fica já assinalada a presença, na escrita paulista de Almada, de uma técnica que, posteriormente, será chamada «a intersecção ao nível da sintaxe». ²¹

Esta mudança entre perspectivas e pontos de vista tem, sobretudo, o efeito de chamar a atenção para o facto de as «realidades» aludidas nos quadros (isto é, as personagens e o mundo que habitam) existirem apenas como elementos de um universo imaginário criado pelo poeta. Quando o leitor se vê obrigado a participar na recomposição da ordem dos acontecimentos e a interpretar as várias falas incluídas no texto, uma análise dos recursos técnicos da escrita torna-se imprescindível. Esta técnica, ensaiada em *Frisos*, de cortar e reordenar os elementos “românticos” do texto segundo uma ordem nova aproxima-se, de certo modo, das técnicas da pintura cubista, pois: «o que faz do conjunto destes elementos um texto modernista... é a ironia: a montagem dos elementos velhos na construção de um texto novo». ²² E, tal como acontece no cubismo, reparamos, no fim da nossa leitura de *Frisos*, no facto de termos estado a contemplar uma superfície totalmente plana: no último quadro do conjunto, intitulado «A Taça de Chá», um comentário do narrador obriga-nos a voltar ao início do texto e, na segunda leitura, é evidente que estes «frisos» são exactamente o que o título nos diz, ou seja, assemelham-se a uma «banda ou tira pintada». ²³

«A Taça de Chá», é uma narrativa descritiva de um episódio acontecido entre uma gueisha e seu amante na hora da morte deste. Terminada a agonia do amante, o tempo do narrado muda para a manhã seguinte e os vizinhos vêm «em bicos dos pés espreitar por entre os bambús, e todos viram acorada a gueisha abanando o morto com um leque de marfim». ²⁴ O episódio narrativo termina assim, com uma imagem de movimento ritmado comunicado pelo verbo «abanar» empregado num tempo progressivo. Esta acção é imediatamente parada, no entanto, pela adição de mais uma frase que transfere toda a acção

²⁰ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 77.

²¹ Óscar Lopes, «Almada Negreiros», in *Literatura Portuguesa*, vol. VIII de *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, ed. A. J. Saraiva (Lisboa: Estudos Cor, 1973), p. 692.

²² Isabel Allegro Magalhães, «Almada: ‘Mima-Fataxa’ em dois tempos», *Colóquio/Letras*, 95 (1987), p. 52.

²³ *Dicionário Prático Ilustrado*, (Porto: Lello & Irmão), 1986, p. 543.

²⁴ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 82.

para um plano estático: «A estampa do pires é igual». ²⁵ Este comentário irónico sobre a situação exige que se faça uma segunda leitura do quadro e o título do conto, neste momento, ganha relevo. Torna-se evidente que o episódio narrado resultou de um desenvolvimento imaginário, pela parte do narrador, quando contemplava o desenho de uma taça. Daí que, na segunda leitura de «A Taça de Chá», certas imagens se esclareçam quanto à sua função literal, em vez de metafórica, como, por exemplo, a descrição da gueisha em termos de «porcelana transparente como a casca de ovo da Ibis». ²⁶

Temos de reconhecer, no fim de contas, que a frase final de «A Taça de Chá» tem uma função relativa ao conjunto total de quadros tanto como a tem em relação à leitura do quadro isolado. Pela sua colocação como a frase com que termina *Frisos*, a observação que «A estampa do pires é igual» traz a súbita revelação que estávamos a contemplar toda uma série de estampas decorativas e estáticas e, da mesma maneira que voltámos ao título uma vez chegados ao fim do quadro, agora voltamos ao início do conjunto para encontrar outra referência ao texto como um objecto visual e, daí, estático: *Frisos / Do desenhador José de Almada Negreiros*. ²⁷ Um círculo de leitura completa-se ao começar de novo e, na segunda leitura de *Frisos*, a nossa distância recém-adquirida dos acontecimentos narrados obriga-nos a «Substituir... a emoção por aquilo que costuma ser a sua origem — a leitura». ²⁸

Ainda que esta ênfase final posta no próprio acto de ler se aproxime de uma posição vanguardista da literatura, temos de notar que *Frisos*, em geral, continua a ser um texto muito mais ligado a uma concepção simbolista, no sentido de transcendental, da escrita. Deve-se isto, em parte, ao sentimento de alienação que o «eu» poético comunica e, daí, ao subjectivismo que permeia todo o texto. Com efeito, no paulismo, como no simbolismo, o artista queria exilar-se da sociedade mundana cultivando imagens cosmopolitas no desejo de fugir à realidade próxima. Visto, porém que o paulismo tentou explorar todas as possibilidades do sonho como uma força libertadora, o momento era propício para introduzir um sonho do futuro. Preparar-se para o futuro obriga, pois, que o poeta leve em conta a sua situação concreta presente. Assim, no projecto futurista de Marinetti, os poetas de *Orpheu* encontraram a inspiração necessária para poderem sair da marginalidade auto-imposta e conferir um valor mais objectivo e vital à sua arte.

²⁵ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 82.

²⁶ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 80.

²⁷ Almada Negreiros, *Frisos*, p. 67.

²⁸ Fernando Guimarães, «Acerca da Poesia de Almada Negreiros», Colóquio, N.º 60 (1970), p. 34.

Não há uma data concreta que marque a ultrapassagem da prática paulista e temos de lembrar que o paulismo era, na história do modernismo português, uma escola de «transição». ²⁹ Já em *Frisos*, observamos como a cultivação de motivos pictóricos arrancou a escrita à tradição narrativa cronológica: o espaço literário circular que caracteriza o conjunto de quadros na sua totalidade sobrepõe-se a quaisquer estruturas temporais dos quadros individuais. Não é por acaso, pois, que o elemento plástico serve, em *Frisos*, como a base da segunda e mais «vanguardista» leitura do texto — é pela incorporação de motivos plásticos que todos os poetas de *Orpheu* tentam conseguir uma maior objectividade poética. Por isso, comenta Maria Aliete Galhoz que: «Convívio de plásticos e poetas, *Orpheu* cria-se um clima estimulante de interesses discutidos e conhecimentos partilhados que o leva ao invulgar de certas experiências estéticas, tentadas a partir de princípios possíveis de iguais e da utilização de processos semelhantes». ³⁰ Deste convívio, brota, aliás, uma questão debatida tanto pelos escritores como pelos pintores no início deste século: como retratar o fluxo do tempo na arte e, mais globalmente, em que consiste, exactamente a apreensão temporal do ser que vive no mundo moderno, transformado pela tecnologia?

A questão da temporalidade está, por sua própria natureza, intimamente ligada à ordem da prosa. Numa narrativa, a sequência linear das palavras, assim como o curso temporal dentro do qual se efectua uma leitura do texto conferem «naturalmente» a esse texto um elemento cronológico. A subversão desta ordem implica, em princípio, que a criação se afaste da representação mimética da realidade externa ao texto. Este afastamento do mimetismo já começara, aliás, na prosa simbolista que, em oposição às escolas realistas e naturalistas, começou a explorar os valores preeminentes da linguagem como elemento principal do texto. Não há dúvida que *Frisos* se estrutura à luz deste princípio da autonomia linguística do texto, mas temos de reparar no facto de o texto se fechar sobre si próprio, tornando-se estático, se não puramente decorativo. Pelo facto de a realidade exterior ser banida do texto, a própria estrutura torna-se reveladora da alienação pós-simbolista, donde inferimos que *Frisos* é, no fim de contas, um texto-objecto que consiste, essencialmente, na subjectivização da realidade. Em termos temporais, a subjectividade faz-se sentida num retrato do tempo como íntimo e pessoal, ou seja, a voz poética que estrutura o texto recusa-se a encarar o tempo como uma instituição «pública», reconhecida e vivida por todos, indiferente a qualquer situação particular.

²⁹ George Rudolf Lind, *A Teoria de Fernando Pessoa* (Porto: Inova, 1970), p. 51.

³⁰ Galhoz, «O Momento Poético de *Orpheu*», p. XXXV.

Afastando-se deste desejo de apenas retratar os tempos íntimos do ser, isto é, de «encontrar em tudo um além»,³¹ a teoria futurista empenhou-se na celebração do mundo contemporâneo e presente. A ênfase posta pelos futuristas no mundo exterior baseia-se, no entanto, numa nova teorização dos elementos do tempo público. Em 1909, Marinetti reconheceu que a revolução industrial introduziu, nos países europeus, uma nova concepção *pública* do tempo, chamando a atenção para o facto de o homem moderno viver numa multiplicidade de tempos simultâneos. Pela invenção do telégrafo, do telefone, do cinema e do avião, o homem do século XX podia estar ou, pelo menos, sentir que estava em todos os lados ao mesmo tempo. Daí que o culto futurista da velocidade se empenhasse na celebração da capacidade de o homem se desdobrar, não só estética ou espiritualmente (como faziam os simbolistas), mas também fisicamente: «Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo da corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco».³² Esta apreensão em simultâneo da experiência possibilitou não apenas o surgir de inúmeras perspectivas, físicas e psicológicas, a partir das quais se aproximava de um tema, mas também obrigou o artista a efectuar um corte radical com a sua herança estética — a nova arte tinha que ser imposta pela violência contra a tradição.

Sob a influência da teoria futurista, Almada publicou, nos anos 1915-17, vários manifestos que documentam o entusiasmo do autor pelos projectos renovadores de Marinetti. De grande valor histórico, estes manifestos revelam a posição de vanguarda (no sentido militar da palavra) assumida pelos modernistas contra a arte institucionalizada e «aburguesada» da Primeira República Portuguesa, dando-nos uma ideia dos conflitos hostis ocorridos entre o grande público e os escritores e pintores de *Orpheu*. O primeiro destes manifestos, intitulado «Manifesto Anti-Dantas e por extenso», data de 1915 e é ali que o autor se declara futurista pela primeira vez. Neste manifesto e nos que o seguiram («Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso», «Conferência Futurista», «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX» e «Os Bailados Russos em Lisboa»),³³ a tendência de criticar a situação cultural leva-nos a classificar estes textos como «subgéneros» que não

³¹ Pessoa, «A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico», in *Textos de Crítica*, p. 52.

³² F. T. Marinetti, «Fundação e Manifesto do Futurismo», in *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas*, ed., trans. José Mendes Ferreira (Lisboa: Editorial Vega, 1979) p. 49.

³³ Todos estes manifestos, com a excepção do último, encontram-se reunidos em José de Almada Negreiros, *Textos de Intervenção*, vol. 6 de *Obras Completas* (Lisboa: Estampa, 1972), pp. 9-39. «Os Bailados Russos» aparece em *Portugal Futurista*, (1917; rpt. Lisboa: Contexto, 1982), pp. 1-2.

pertencem propriamente à criação literária do autor: «Linguagem de agressão e de interpelação, o manifesto precede a obra, tentando criar o clima propício ao aparecimento dessa obra, como que ‘anestesiando’ o público pela violência da linguagem». ³⁴ Cumprindo os pontos do manifesto de Marinetti que clamam pela destruição dos museus, das bibliotecas e das academias, num tom agressivo característico do discurso político futurista, nota-se ainda, nestes manifestos, a ausência de uma tentativa de criar uma nova expressão literária que substituisse os antigos modos de expressão e que «cantasse» as glórias da vida moderna.

No «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», datado de 11 de Maio de 1912, Marinetti apresentou uma série de regras gerais a partir das quais esperava construir uma verdadeira linguagem futurista. Ali, e em outro texto publicado no ano seguinte, o fundador do futurismo propõe uma quebra total da sintaxe da frase para livrar o texto poético do constrangimento da lógica, esta sendo substituída pela analogia: «Tal como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se cada vez mais natural para o homem». ³⁵ Assim, a nova escrita futurista consistirá na «imaginação sem fios» e nas «palavras em liberdade», visando libertar a literatura do já velho problema da subjectividade. Por isso, Marinetti quis, por meio destas técnicas, substituir o verso livre simbolista que considerava como já ultrapassado: «O verso livre depois de ter tido mil razões para existir está destinado de hoje em diante a ser substituído pelas palavras em liberdade». ³⁶ Os pontos fundamentais deste novo projecto linguístico eram essencialmente: a destruição da sintaxe e a disposição do substantivo ao acaso (este substantivo terá, porém, o seu duplo a que estará ligado pela analogia), o uso do verbo no infinitivo («para que se adapte elasticamente ao substantivo»), a abolição do adjectivo, do advérbio e da pontuação (que pressupõem a meditação, a unidade de tom e a interrupção, todas características que anulam o «estilo vivo» da frase) e a destruição do «eu» psicológico, que será substituído pela «obsessão lírica da matéria». ³⁷

Almada, sem dúvida, conhecia bem estes manifestos porque, na revista *Portugal Futurista* de 1917, publicou dois textos, nos quais a teoria da «palavra em liberdade» é adaptada à língua portuguesa:

³⁴ Nuno Júdice, «O Futurismo em Portugal» in *Portugal Futurista*, p. XI.

³⁵ Marinetti, «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», in *Antologia do Futurismo Italiano*, p. 110.

³⁶ Marinetti, «Destruição da Sintaxe / Imaginação sem Fios / Palavras em Liberdade», in *Antologia do Futurismo Italiano*, p. 127.

³⁷ Marinetti, «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», pp. 109-117.

‘Mima-Fataxa’ e *Saltimbancos* são literariamente os mais inovadores que a revista contém. Assimilando-os e utilizando-os a seu modo, estão presentes elementos vanguardistas fundamentais e, confrontando-os com os *Frisos de Orpheu I*, é visível uma grande distanciação do autor em relação à sua posição de 1915.³⁸

A novela *Saltimbancos*, é especialmente reveladora da grande distância estética percorrida por Almada entre *Orpheu I* e *Portugal Futurista*. Nesta novela escrita em 1916, o autor empenha-se, uma vez mais, em desafiar os valores sequenciais, isto é, cronológicos, inerentes à prosa. Tal como *Frisos*, *Saltimbancos* procura subverter a temporalidade da prosa por meio da incorporação de motivos plásticos. Como aconselhou Marinetti, o emprego da «palavra em liberdade» em *Saltimbancos* visa suplantar a poesia do «humano» com a poesia das «forças cósmicas», e, ao mesmo tempo, a estruturação analógica do conteúdo desta novela revela um fim parecido aos fins dos pintores futuristas que tentaram retratar «a simultaneidade dos estados de alma numa obra de arte». ³⁹ Entendemos o próprio subtítulo de *Saltimbancos*, «Contrastes simultâneos», como uma referência às experiências visuais da época e notemos também que consiste num eco, de homenagem consciente, do título de uma exposição do pintor francês Robert Delaunay, exilado, com a sua mulher, em Portugal entre 1915-16.⁴⁰

As técnicas da pintura vanguardista e da palavra futurista são, assim, postas ao serviço da criação de uma novela na qual as experiências de várias personagens são apresentadas como simultâneas e pertencentes a um tempo presente ampliado para incluir uma grande variedade de espaços. Devido à simultaneidade que caracteriza a estrutura temporal da novela, muitos

³⁸ Teolinda Gersão, «Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal», in *Portugal Futurista*, p. XXXII. O poema «Litoral», escrito em 1916 e publicado em separata e no jornal *O Heraldo*, de Faro, também pode ser considerado como pertencendo à prática almadiana da palavra em liberdade.

³⁹ Marinetti, «O Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica», p. 142; Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, «Prefácio ao Catálogo das Exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.», in *Antologia do Futurismo Italiano*, p. 95.

⁴⁰ Delaunay, entusiasta da arte simultânea, já tinha exposto a sua obra na Galeria Sturm em Berlim em 1913 sob o mesmo título e a mulher de Delaunay Sonia Delaunay Terk, participara também na criação de arte simultaneísta, ilustrando um «livro simultâneo» de Blaise Cendrars «La Prose du Transsibirien et de la petite Jehanne de France» em 1913. Note-se, também, que ambos Cendrars e Apollinaire são representados em *Portugal Futurista*, pela inclusão de alguns dos seus poemas «inéditos», publicados por Sonia Delaunay Terk.

consideram *Saltimbancos* um exemplo do poema em prosa.⁴¹ Note-se, todavia, que *Saltimbancos* tem personagens, cenas e, até, o que podemos considerar um desenvolvimento narrativo. Através da elaboração de vários grupos ou «cadeias» de imagens contrastivas, a linha do discurso culmina em duas cenas que são descritas em termos temporais e imediatos, isto é, como sequências narrativas. Por meio de uma técnica semelhante às técnicas cinematográficas (e lembremos que, nessa altura, o cinema se desenvolvia também sob a influência da teoria simultaneísta), apresentam-se, na linha narrativa de *Saltimbancos*, várias cenas «preliminares» à acção que, depois, são integradas num momento dramático, culminante da «história». Este facto explica a nossa decisão de tratar este texto como uma narrativa, sujeitando-o a uma análise da sua estrutura temporal. É, de facto, pela análise do modo como as personagens agem no tempo que podemos chegar a algumas conclusões provisórias acerca da significação ou do tema da novela. Assim, destacamos, desde já, um elemento fundamental para a compreensão deste texto de Almada: a participação activa do leitor-espectador é obrigatória e o leitor desempenha o papel de um colaborador na novela, interpretando as imagens visuais apresentadas pelo narrador.

Além de uma divisão do texto em três trechos separados e numerados, não existem quaisquer anotações que facilitem referências ao corpo de *Saltimbancos*. Não há divisões em parágrafos, falta a pontuação e todas as palavras são escritas em letra minúscula. Não é possível julgar onde as frases começam ou terminam e o próprio texto parece que começou já no meio de um discurso prévio: «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 do conjunto».⁴² Daí o leitor encontrar-se, desde o início de *Saltimbancos*, como que no interior e todavia ainda fora de uma descrição do ambiente físico de um quartel. Esta posição contraditória é conseguida, nas primeiras oito linhas, por meio de uma «lista» de substantivos referentes aos objectos que compõem a cena: uma casa, um telhado, uma guarita, janelas, um muro, um «mastro sem bandeira» e o «mar longe do quartel». Ainda que referidos no texto, estes objectos não se combinam de uma maneira que nos deixe imaginar a sua disposição física. Além da falta de pontuação que destrói a ordem frásica de sujeito e objecto, o emprego

⁴¹ Duas leituras de *Saltimbancos* que distinguem elementos «poéticos» da prosa como, por exemplo, o ritmo da escrita e a escolha e ordem das imagens são: Vera Vouga, «Almada Negreiros, ‘Saltimbancos’: de outro texto, outra leitura», Comunicação lida no *Primeiro Simpósio de Estudos Portugueses — Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa: O Outro*, Lisboa, Dez. 1985 e Fernando Alvarenga, *A Arte Visual em Fernando Pessoa* (Lisboa: Editorial Notícias, 1984), pp. 26-29.

⁴² Teolinda Gersão, «Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal», p. XXXII.

subversivo da preposição nega-nos acesso a uma perspectiva fixa da cena e os substantivos livres são dispostos através de uma série de frases preposicionais que apontam para direcções incógnitas: «por todos lados», «para baixo», «por detrás», «no meio», «de fora», «por dentro». Assim, o leitor é confrontado com uma série de objectos familiares e fáceis de reconhecer, mas que são impossíveis de dispor em cena. Deste modo, o narrador apresenta uma cena que não podemos ver, mas que podemos sentir. Contribuindo também para esta evocação, em vez da descrição, da cena, as cores «quentes» (o amarelo e o vermelho) prevalecem e, associadas a locuções do tipo «ao sol» e «do sol», o adjectivo comunica uma sensação geral de luz e de calor.⁴³

O primeiro contraste que surge quebrando o «plano» visual do discurso ocorre no momento em que os soldados que habitam o quartel aparecem em cena — neste momento as cores mudam de tom. Ainda que não haja nenhuma ruptura de pontuação ou sintaxe no fio narrativo, tudo, de repente, se torna cinzento, com os soldados referidos por imagens como «brim cinzento», «da côr das areias dos pinheiros» e «sujos de chumbo». Estes soldados estão «curvados pra sombra» e reparamos imediatamente no facto de esta nova cadeia de imagens se estruturar a partir não só de cores, mas também de preposições que contrastam entre si. Ainda que continuem a servir de ligação principal entre os substantivos, as preposições mais comuns na descrição dos soldados são «contra» e «sem», opondo-se assim às preposições «ao», «por» ou «dentro» que caracterizam o início: «...um cinzento numerado sem nome sem alma sem licença de ter alma...»⁴⁴. Neste primeiro contraste, criado por recursos linguísticos e imagéticos, estabelece-se uma divisão entre a natureza e o elemento humano. Depois, quando o espaço descrito se alarga abruptamente para incluir uma dimensão psicológica, a divisão implícita entre o mundo e a consciência humana é mantida. Com efeito, à medida que as imagens da narrativa continuam a amontoar-se, o contraste estabelecido no início de *Saltimbancos* está continuamente em evidência, sendo ampliado pouco a pouco para incluir mais elementos de cena, mas aludindo sempre à impossibilidade de o ser humano apreender ou participar no mundo «puro» da natureza.

Uma vez estabelecido o contraste sol/cinzento, a introdução da locução preposicional «na distância» lança a narrativa para uma nova dimensão temporal e espacial. «Na distância» reporta-se, com efeito, a um plano que existe simultaneamente fora dos limites cénicos do quartel e fora do tempo

⁴³ Marinetti explicara, aliás, que: «O perfil [do adjectivo atmosfera] desafia-se, espalha-se à sua volta, iluminando, impregnando e envolvendo toda uma zona de palavras em liberdade». «Destruição da Sintaxe», p. 130. Notemos também que o futurismo «renega todas as cores esbatidas, pugnando sobretudo por uma visibilidade veloz como que *chapeada* com luz solar, às vezes». Alvarenga, p. 64.

⁴⁴ José de Almada Negreiros, *Saltimbancos*, in *Portugal Futurista*, p. 15.

presente do narrado. Por meio da associação analógica, o calor do sol desperta uma nostalgia pelo campo:

... outro brim de triturar saudades folhas mortas
no campo verde e sol com sombra azul dos
pinheiros solteiros encostados à nostalgia do
fresco da tarde na distância na agua nos gyrasoes
e na outra freguesia com raparigas a cantar
encima dos carros de bois cheios de papoilas ao
sol...) ⁴⁵

Assim, aos poucos, observamos como o discurso se concentra na situação pessoal de um soldado anónimo, através de um ponto de vista como que «dividido»: «... casar tarde com ela não é por culpa d'ele nem por culpa d'ella é por culpa do cinzento côr de chumbo do brim [...] e ella sosinha sentada no poço à espera dêle a atirar pedras pró fundo da agua salôbra...». ⁴⁶ Aqui o princípio de associação livre cria um monólogo interior, dentro do qual o passado (as memórias) e o futuro (as expectativas) são ligados, com o resultado de o presente do narrado ser «temporally thickened». ⁴⁷

É importante reconhecer que a introdução do elemento psicológico de *Saltimbancos* revela o íntimo de um ser anónimo e pouco individualizado. Temos a sensação, por isso, que a matéria apresentada é familiar, se não banal, ainda que não seja contada da forma habitual. Temos de concluir, de facto, que o conteúdo imagético de *Saltimbancos* pouco ou nada tem a ver com o projecto futurista de celebrar o mundo industrializado e que, pelo contrário, a história se estrutura ironicamente pela utilização de imagens que lembram uma visão bucólica da província portuguesa. Assim, notemos que a novidade desta escrita não reside no conteúdo das imagens mas, pelo contrário, na combinação dos dois tempos, assim como dos dois espaços fisicamente distantes. Neste intervalo «psicológico», as experiências interiores e exteriores misturam-se à toa: «...alli sósinha nos lenços de linho sem dormir em passo acelerado marche 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 direita rodar em frente da capellinha aos domingos sem ninguem pra se casar...» ⁴⁸. Já negado o acesso à intervenção directa do narrador, é o próprio leitor, neste momento, que separa, do tempo presente, os trechos relativos à memória, num acto de compreender que tudo o que se passa

⁴⁵ Almada Negreiros, *Saltimbancos*, p. 16.

⁴⁶ Almada Negreiros, *Saltimbancos*, p. 16. O espaço representado pela elipsis, nesta citação, corresponde a dezasseis linhas de texto.

⁴⁷ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), p. 86.

⁴⁸ Almada Negreiros, *Saltimbancos*, p. 16.

fora dos confins do quartel acontece ao mesmo tempo que o soldado participa na instrução militar.

Neste trecho do texto, quase todos os vestígios do tempo cronológico são abolidos do discurso, enquanto que os contrastes revelam, «ad infinitum», a multiplicidade de sensações contidas num breve instante. Daí que a linha narrativa mude outra vez e uma certa ordem temporal exterior reaparece. No fim da primeira parte, o foco da narrativa regressa ao tempo presente e fixa-se na descrição detalhada do acto da cobrição de uma série de cavalos, com as imagens anteriormente apresentadas sintetizando-se de uma maneira cinematográfica: no acto de juntar os cavalos com as éguas, a consumação do desejo sexual conduz a uma resolução temática da primeira parte da novela, no sentido em que serve para recordar a impossibilidade dessa mesma resolução na parte relativa ao soldado e à sua namorada. Por isso, é importante notar que o prazer sexual é descrito em termos do mundo «natural» dos cavalos: «...e o focinho a roçar pelo dorso da egua n'uma aceitação de delirante e maravilha e o cavallo a perder as forças n'um desequilíbrio de fraco sobre a egua...». ⁴⁹ Deste modo, as imagens cultivadas antes desta cena podem ser entendidas como que formando uma espécie de preparação para o fim da primeira parte e a descrição do prazer sexual dos cavalos realça a distinção entre o mundo e a experiência humana. Conferindo ainda mais força a este contraste, a cena termina com outra viragem para a experiência humana, desta vez para a perspectiva de uma rapariga do povo que observa a cena fora dos muros do quartel. A primeira parte de *Saltimbancos* termina quando a espectadora da cena é forçada a sair e a atender a chamada de seus pais: «...mas de repente do lado de fóra gritaram por zóra e o canto do picadeiro ficou vazio na transparência mais longe do ar do sol pesado e quente sobre o vácuo depois do azul». ⁵⁰

A segunda e a terceira partes de *Saltimbancos* têm lugar longe do quartel e consistem principalmente em várias imagens da personagem que foi apresentada na cena da cobrição dos cavalos. Na segunda parte da novela, uma variedade de perspectivas diferentes serve para retratar a rapariga chamada «zóra» quando está a lavar roupa no cume de um monte. Sabemos, através dos pensamentos dela, que, num tempo anterior, voltou a casa sem ter apanhado lenha. Como castigo, os pais negaram-lhe o almoço. Juntando-se à perspectiva do passado, encontramos também outra perspectiva, pertencendo este ao presente do narrado mas revelando a cena de uma distância longínqua. Quando passa um comboio por baixo do monte, o rio onde zóra se encontra é descrito da maneira seguinte: «...todos acham bonito visto de lá de cima do moinho como o estilhaço de um espelho deitado para cima entre as árvores sem tronco no vale

⁴⁹ Almada Negreiros, *Saltimbancos*, p. 17.

⁵⁰ Almada Negreiros, *Saltimbancos*, p. 17.

vista surgidos do passado histórico e pessoal ser, a meta da «palavra em liberdade», isto é, a libertação do texto da presença do autor, também se torna impossível. Não há dúvida, pois, que os contrastes revelados em *Saltimbancos* revelam «um *constat...* da impossibilidade de descrever, mercê da pulverização do ‘ponto de vista’ — o qual, em resultado do simultaneísmo das perspectivas, acaba por irrevogalmente a si mesmo se destruir». ⁵³ Esta impossibilidade fica claramente exposta, porém, devido à exclusão de dois pontos de vista fundamentais. Com efeito, a multiplicidade de perspectivas em *Saltimbancos* não pode ser considerada total em razão da ausência gritante das perspectivas do narrador e do leitor. Visto que estes dois pontos de vista se salvam do processo de pulverização, somos levados a inferir que o «eu» do narrador e o «eu» do leitor estão presentes em toda a parte da novela e que a sua própria ausência da narrativa chama a atenção para a sua função essencial.

Como já observámos, *Saltimbancos* só pode funcionar como uma narrativa quando o leitor aceita o desafio de ligar as imagens para tirar delas um sentido possível. O princípio analógico depende da intervenção directa do leitor no texto e, assim, este leitor é obrigado a tentar descobrir ou inventar uma intenção que forneça coerência às analogias. Esta operação, na qual se questionam as intenções do autor implícito, revela, no fim de contas, que os verdadeiros participantes na acção da novela são o autor implícito e o leitor implícito. Daí que o texto venha a simbolizar o «mundo», o que significa que apenas existe em função das próprias exigências pessoais destas duas «personagens ausentes».

Repare-se agora que, ao tentarmos traçar algumas afinidades entre *Saltimbancos* e *Frisos*, ressalta a preocupação de a palavra «plástica» ser levada às últimas consequências em *Saltimbancos*, à medida que vemos negada qualquer possibilidade de uma descrição mimética do mundo. Deste modo, a exploração das possibilidades da imagem visual como elemento constitutivo da escrita, já em evidência em *Frisos*, chega à beira da objectivização, no sentido em que as imagens incorporadas no texto de *Saltimbancos* são apresentadas como que «livres» da intervenção autorial que caracterizava a plasticidade de raiz simbolista, patente no texto de estreia de Almada. Mesmo assim, notemos que embora o sujeito de *Saltimbancos*, sob a inspiração futurista, ficasse efectivamente banido do texto, este sujeito não deixa desempenhar um papel essencial em relação à compreensão do texto. Quer isto dizer que nem através da própria teoria da «palavra em liberdade» o autor consegue libertar a escrita do elemento subjectivo humano, facto este que nos prepara para a leitura das duas novelas sensacionistas de Almada Negreiros que consistem numa exploração das múltiplas possibilidades para retratar o sujeito dentro do mundo.

⁵³ David Mourão-Ferreira, «Almada Ficcionista», in *Almada* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), p. 90.

Em conclusão, notemos que, por muito diferentes que sejam *Frisos* e *Saltimbancos* quanto ao grau de intervenção do narrador nos textos, em ambos os textos comentados neste capítulo, esta escrita chega-nos hoje como que consistindo apenas em exercícios elaborados a partir de modelos estrangeiros. Deve-se isto, em parte, à ênfase excessiva posta nos aspectos visuais que faz com que o texto tenha uma forma estática. *Frisos* é um texto circular e fechado; o fim de *Saltimbancos* é o de captar uma sensação de simultaneidade de acções e de pensamentos pela utilização de imagem «livre». A temática de ambos toma sempre um lugar secundário em relação à questão da forma e a fidelidade ao padrão exemplar (seja simbolista ou futurista) faz com que os elementos narrativos tenham pouco interesse. Por isso, quando algumas das personagens apresentadas em *Frisos* e *Saltimbancos* reaparecem em outros textos assinados pelo autor, assumem uma forma tão diferente que se tornam quase irreconhecíveis. Isto é o caso da figura de Mima-Fataxa, uma cigana ultraromântica em *Frisos* a quem Almada dedica um poema futurista em 1917, assim como no caso dos saltimbancos e dos Pierrots e Arlequins que o autor pintará nos anos seguintes. Com efeito, a maioria das personagens de *Frisos* e de *Saltimbancos* são tão estáticas como os textos nos quais se encontram inseridas. Deve-se isto, principalmente, à falta de qualquer tentativa de retratá-las em termos das forças de mudança que operam sobre elas. A mudança do ser no tempo é, pois, um elemento básico da prática narrativa. Deste modo, ainda que escritos em prosa e incorporando certas características da prosa de ficção como a construção de cenas e personagens, reconheçamos que os recursos narrativos em *Frisos* e *Saltimbancos* são forçosamente limitados.

Nas duas outras novelas que Almada publicou na década de 1910-20, o elemento temporal adquire um cariz mais importante e o problema do «eu» é abordado abertamente através do desmascaramento do «autor implícito» do texto como personagem. Deste modo, observamos que as preocupações formais da prosa almadiana mudam subtilmente. Uma nova ênfase posta no conceito de transformação indica o despertar de um interesse profundo não apenas nas estruturas da ficção mas, mais especificamente, na criação de uma ficção do ser. Não coincidentemente, Almada chamará estas novelas «interseccionistas» ou «sensationistas», indicando um afastamento dos padrões linguísticos futuristas e uma certa recuperação da subjectividade do texto, não sob a visão simbolista de um «eu» poético exilado do mundo material mas, pelo contrário, através da incorporação, no texto, de uma subjectividade dinâmica e transitória, que confere a estas novelas o estatuto de serem autênticos exemplos de ficção vanguardista escrita em língua portuguesa.

CAPÍTULO II

PRIMEIRAS TENTATIVAS SENSACIONISTAS: O PERCURSO DE APRENDIZAGEM SEGUIDO PELO NARRADOR N'A *ENGOMADEIRA*

Saltimbancos, exemplo da prática fiel dos padrões linguísticos do futurismo, é um texto único dentro do universo literário de Almada Negreiros exactamente porque, nele, o autor não se retrata a si próprio como uma personagem da ficção, nem alude à sua visão pessoal como a força organizadora do discurso. Como vimos, uma das contradições centrais da novela surgiu em consequência da exclusão do ponto de vista do «eu», o que não teve o fim desejado de banir a subjectividade do texto. Ao contrário, a ausência do ponto de vista do autor implícito apontou sempre para o problema fundamental do relacionamento do sujeito (o autor implícito) com o objecto (as situações descritas no texto) e a procura pela «psicologia da matéria» teve o efeito final de forçar uma confrontação extratextual entre o leitor e o autor. Estas observações, obviamente, implicam que o texto fracassa como um objecto independente, com as contradições ligadas à supressão do «eu» revelando, no fim de contas, a presença de um princípio interpretativo que desmente a objectividade da palavra futurista e que revela o perigo da subjectividade que ameaça contaminar a escrita, mesmo quando criada segundo as regras da «liberdade» da palavra.

Dentro do espaço demarcado pela inspiração simbolista de *Frisos*, por um lado, e a experiência futurista de *Saltimbancos*, por outro, inscreve-se a ficção mais original e autónoma de Almada Negreiros. Não admira, pois, que esta seja uma ficção onde o problema da subjectividade de um texto literário é explorado por meio do desvendamento do autor implícito dos discursos. Nas outras duas novelas publicadas em 1917, o narrador é explicitamente identificado e, em ambas, revela-se como um artista plástico. Afastando-se das estruturas narrativas de *Frisos* ou de *Saltimbancos*, as duas novelas sensacionistas de Almada, *A Engomadeira* e *K4 o Quadrado Azul*, representam o desenvolvimento de uma ficção preocupada com os problemas das origens do texto, da criação de personagens e da dicotomia entre o ser social e o ser essencial. Ainda que o aparecimento destas preocupações assinala uma certa mudança de propósito pela parte do autor, isso não quer dizer que Almada, na sua obra sensacionista, abandone as outras preocupações já referidas. O valor plástico da

linguagem, elemento fundamental para a criação da realidade do texto, e a subversão das regras temporais da narrativa tradicional continuam, aliás, a contar-se entre os principais elementos estruturais do texto. A partir da descoberta do «eu» como o organizador explícito da experiência, no entanto, estes elementos passam a constituir um repertório de sub-linguagens, sendo postos ao serviço de um projecto maior, que se orienta no sentido da criação de uma ficção do ser. Na escrita sensacionista almadiana, vemos iniciado, com efeito, um projecto de mitificação do autor implícito do texto que leva, no fim de contas, à criação de uma personagem que ainda pertence ao espaço da ficção mas que, pelo facto de muitos dos seus traços serem parecidos com os de Almada Negreiros, o autor empírico da novela, consideramos aqui como a primeira encarnação do já famoso «Almada-Mito». ¹

Na primeira das novelas sensacionistas, *A Engomadeira* (datada a 1915 mas só publicada em 1917), veremos claramente as etapas que levam à construção e à revelação do que se poderia chamar o «eu» sensacionista de Almada. Antes de analisá-la, porém, ser-nos-á indispensável voltar a atenção mais uma vez para os manifestos de teor futurista. Ali, encontraremos as primeiras indicações da presença e da subsequente importância estética do projecto surgido da dificuldade de «só ser aquilo que já somos». ²

Ainda que sejam importantes documentos para a compreensão do movimento futurista em Portugal, os quatro manifestos de Almada divergem radicalmente de uma proposta fundamental expressa na obra de Marinetti. Ao mesmo tempo que assistimos a uma tentativa para dessacralizar a arte e destruir a tradição fundada no conceito de beleza, todas as proclamações futuristas de Almada são feitas em função da presença de um autor que se encontra em combate com a sociedade. No «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», Marinetti achou a sua inspiração na matéria e as ideias contidas ali vieram de uma fonte impessoal: «Isto foi o que me disse a hélice, num turbilhão, enquanto voava a duzentos metros, sobre as potentes chaminés de Milão». ³ Por outro lado, o «Manifesto Anti-Dantas» de Almada inspira-se numa personalidade e, por isso, a recusa da tradição implica a afirmação da individualidade do autor. Como uma das grandes preocupações de Almada é a perda de originalidade nas artes e letras portuguesas, todos os seus manifestos são organizados a partir do ataque pessoal e da auto-defesa ali implícita: «Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me, portanto, como português, com o direito de

¹ Eduardo Lourenço, «Almada-Mito e os Mitos de Almada», in *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), pp. 45-47.

² Lourenço, «Almada-Mito», p. 45.

³ Marinetti, «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», p. 109.

exigir uma pátria que me mereça». ⁴ Permitir-nos-á esta afirmação concluir que o autor visa atingir uma «psicologia da matéria»? Pelo contrário, nos textos futuristas de Almada há uma hiper-sensitividade do «eu» que, em constante oposição com a sociedade, tentará elevar o seu poder individual a um plano mítico. Neste processo da mitificação do indivíduo, o «eu» do poeta integrar-se-á, finalmente, no mecanismo narrativo, fazendo-se parte essencial da ficção.

Embora o poema «A Cena do Ódio», escrito em Maio de 1915, também possa ser considerado, nalguns aspectos, um texto futurista, interessa-nos reconhecer aqui como o autor utiliza esse texto para afirmar a importância do seu «eu». Pela primeira vez, vêmo-lo a incluir uma imagem de si próprio como parte da ficção que pretende criar. ⁵ O poema abre com uma série de declarações acerca de quem é o sujeito falante e, nelas, assistimos à criação da imagem do autor, seguida imediatamente pela divinização dele: «Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis, / Divinizo-Me Meretiz, ex-líbris do Pecado, / e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o EU!» ⁶ Estes versos preliminares são extremamente importantes para a compreensão do projecto do poeta porque, além de apresentar a construção («Ergo-Me») e a mitificação («Divinizo-Me») da voz poética, estabelecem a oposição entre o poeta e a sociedade, assim como explicam as razões pelas quais o ódio será cantado: os outros não levam a criação do poeta (isto é: o seu «eu») a sério. Por se terem rido dos esforços criativos do autor, tudo e todos serão o alvo do desprezo poético ao longo do poema. Que «A Cena do Ódio» serve como resposta e contestação aos críticos dos modernistas torna-se evidente com os versos seguintes, que aparecem exactamente no meio do poema:

Tu arreganhas os dentes quando te falam d'*Orpheu*
e pões-te a rir, como os pretos, sem saber porquê.
E chamas-me doido a Mim
que sei e sinto o que Eu Escrevi!
Tu que dizes que não percebes;
rir-te-has de não perceberes? ⁷

⁴ José de Almada Negreiros, «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», *Textos de Intervenção*, p. 31

⁵ Para um comentário detalhado dos recursos retóricos utilizados neste poema, v. Gregory McNab, «The Poet Strikes Back: Almada-Negreiros in the 'Cena do Ódio'», *Luso-Brazilian Review*, 16 No. 1 (1979), pp. 41-52.

⁶ José de Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», in *Poesia*, vol. 1 de *Obras Completas* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985), p. 47.

⁷ Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 56.

Como já dissemos, a resposta do autor aos seus críticos consiste principalmente em levantar a sua voz onnipotente sobre a mediocridade burguesa. Por isso, o «eu» reforça-se no início do poema pela repetição de versos começados pelas palavras «Sou» ou «Hei-de», que esboçam um plano de destruição ao mesmo tempo que propõem a construção de uma arte nova, agora baseada na força e na agressividade: «Hei-de Alfange-Mahoma / cantar Sodoma na Voz de Nero!»⁸. Ao cantar o seu ódio, o poeta apropria-se de qualidades sobre-humanas e o leitor percebe que, além de ocupar um lugar marginalizado da ética contemporânea («Pederasta» e «Meretriz»), pertence ao reino do mito («Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermigo de Gula! / Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré Alta! / Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!»⁹ e engloba todas a épocas históricas («O meu Ódio tem tronos d’Herodes, / histerismos de Cleópatra, perversões de Catarina!»¹⁰). Nesta apropriação do mito e da história, vemos como o poeta se apresenta, por meio de alusões intertextuais, como uma personagem literária. Ao inserir-se na tradição ocidental, esta personagem será, então, capaz de modificá-la. Em contrapartida, o alvo do ódio poético concretiza-se noutra personagem à medida que vai lançando os seus insultos. Com efeito, o poema torna-se dialógico pelo uso de linguagem de valor activo (vocativos, apóstrofes, interjeições)¹¹ para, por fim, se concretizar numa troca de insultos entre o ser mítico do poeta e um bom burguês lisboeta:

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo,
meu descreditado burguês apinocado
da rua dos bacalhoeiros do meu ódio
co’a Felicidade em cada a servir aos dias!¹²

Esta breve análise de «A Cena do Ódio» leva-nos a afirmar que, ao incorporar o seu «eu» no discurso, Almada encontrou uma maneira de se referir à situação nacional específica. Uma vez liberto das constrições dos modelos estrangeiros, seria possível a criação de uma ficção original e, já consciente da distância do modelo futurista implícita na incorporação do «eu» n’«A Cena do Ódio», o autor assina o poema «José de Almada Negreiros poeta sensacionista». Note-se também que, na mesma apresentação do poema, o poeta presta

⁸ Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 47.

⁹ Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 47.

¹⁰ Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 48.

¹¹ Teresa Rita Lopes, «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo», in *Modernismo e Vanguarda*, vol. II de *Cadernos da ‘Colóquio / Letras’* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984), p. 34. Neste artigo, a autora reconhece o ‘valor activo’, da linguagem sensacionista na poesia de Sá-Carneiro.

¹² Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 56.

homenagem à escola criada por Fernando Pessoa, em nome de um dos heterónimos do poeta, e chama a atenção para a multiplicidade do ser, um dos conceitos básicos do sensacionismo: «A Álvaro de Campos / a dedicação intensa de todos os meus avatares». ¹³

Nesta fase da nossa análise e na sequência do comentário de Almada sobre Pessoa, ser-nos-á útil falar aqui das formulações do mesmo Pessoa no que respeita à teoria sensacionista. O sensacionismo representa a terceira e última fase da aventura poética vivida por Fernando Pessoa durante os anos 1913-17, um período dentro do qual o poeta sonhou com a criação de um movimento literário nacional que rivalizasse com as escolas europeias contemporâneas. Podemos afirmar que a teorização do paulismo, do interseccionismo e do sensacionismo representava, para Pessoa, uma solução para um problema comum a todos os artistas modernistas: como fazer circular as suas ideias estéticas no interior de um meio que era hostil à inovação. De facto, em certo momento, o sensacionismo representava, para o seu criador, «a reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais». ¹⁴ Depois da fase decadentista da sua obra, que era o paulismo com o qual se estreou como poeta, Pessoa passou a sonhar com a ideia de uma arte interseccionista, mas este movimento, no seu primeiro entusiasmo, aproximava-se tanto do movimento anterior que podia ser considerada como uma espécie de «paulismo a sério». ¹⁵

Pessoa escreveu «Chuva Oblíqua», o poema-programa do interseccionismo, em 1914 e publicou-o no ano seguinte, no segundo número de *Orpheu*. Inferindo uma teoria interseccionista a partir deste conjunto de poemas, vemos que o «além» paulista continuou a ser o fim desejado pelo poeta e que, na tentativa de aperfeiçoar o paradigma anterior, o além, nesse momento, seria atingido através da intersecção de imagens provenientes da subconsciência do poeta com as da realidade que o circundava. ¹⁶ Temos de reconhecer, no entanto, que esta primeira fase do interseccionismo, onde a chegada a um estado de sonho-êxtase ainda tomava precedência sobre a realidade, teve pouca duração e, já em 1915, Pessoa admitiu que estava pronto de abandonar o seu projecto, reconhecendo-o como «um mórbido período transitório, de grosseria». ¹⁷ Um ano mais tarde, quando vemos uma teorização do interseccionismo reaparecer nos escritos íntimos do poeta, essa escola foi referida como uma maneira de realizar a arte sensacionista e, neste momento, a importância do «além» fora substituída pelo processo de desmontagem, ou seja,

¹³ Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 47.

¹⁴ Fernando Pessoa, «Movimento Sensacionista», in *Exílio*, Abril de 1916, p. 46.

¹⁵ Lind, p. 56.

¹⁶ Lind, pp. 60-61.

¹⁷ Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes Rodrigues*, p. 40.

o binómio realidade-sonho cedeu em favor de uma fusão equilibrada dos dois elementos: «Interseccionismo: o sensacionismo que toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas». ¹⁸

Na transição do decadentismo para a poesia agressivamente moderna produzida pelo sensacionismo, o que se conservou do primeiro era, fundamentalmente, a decomposição de uma situação inicial nos seus vários aspectos objectivos e subjectivos. Não é de estranhar, pois, que haja, nesta tentativa de desmontar uma cena, alguma afinidade com o projecto futurista. Pessoa, tal como Marinetti, reconheceu que a arte do século XX tinha que reflectir as inovações tecnológicas que contribuíram para que a época fosse uma época de comunicações quase simultâneas, de múltiplas diferenças contidas num reduzido espaço de tempo:

A nossa época é aquela em que todos os países,
mais materialmente que nunca, e pela primeira
vez intelectualmente, existem todos dentro de cada
um, em que a Ásia, a América, a África e a
Oceânea são a Europa, e existem todos na Europa.
Basta qualquer cais europeu — mesmo aquele cais
de Alcântara — para ter ali a terra
em comprimido. ¹⁹

Convém lembrar todavia, que ainda que o futurismo e o sensacionismo tenham nascido da mesma necessidade de exprimir artisticamente uma concepção do mundo cosmopolita do século XX, os dois programas divergiram num ponto fundamental: o papel que a subjectividade do poeta desempenharia neste projecto.

Enquanto Marinetti e os futuristas queriam produzir a arte em função de um princípio de exclusão (isto é: a subjectividade, a história e a lógica deviam ser banidas do texto), Pessoa esperava criar uma escola literária totalizante, capaz de admitir tudo: «ao passo que qualquer teoria literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente». ²⁰ Deste desejo de incorporar o mais possível na teoria sensacionista, surge uma crítica explicitamente dirigida ao exclusivismo do futurismo. Em carta a Marinetti, Pessoa escreve, traduzindo para o inglês as palavras de Raul Leal: «It is

¹⁸ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho (Lisboa: Ática, n.d.), p. 187.

¹⁹ Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 113

²⁰ Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 159.

therefore necessary that the Future should be the supreme synthesis of all that has been lost and all that exists still, so that it may engender the Infinite, to which nothing is ever lacking, from which no single aspect of Existence is absent».²¹ Na fusão de vários tempos históricos, uma subjectividade acaba novamente por ser admitida no universo textual, mas agora, temos de considerá-la como uma subjectividade «fingida», baseada como é no preceito de sintetizar tudo o que é alheio ao poeta, sob a visão do seu «eu».

Esta ênfase posta na consciência como a força que totaliza a experiência faz com que haja uma deslocação fundamental na esfera em que trabalhariam os sensacionistas:

A decomposição do modelo que [os futuristas]
realizam (fomos influenciados, não pela sua
literatura — se é que têm algo que com literatura
se pareça — mas pelos seus quadros), situámo-la
nós na que julgamos ser a esfera própria
dessa decomposição — *não as coisas, mas as nossas
sensações das coisas.*²²

Ainda que estes comentários de Pessoa acerca do sensacionismo se dirijam fundamentalmente a uma teoria da poesia objectiva, a revalorização do «eu» e a sua subsequente ficcionalização sob a teoria sensacionista também trazem consigo várias implicações narrativas. Voltando a atenção mais uma vez para a prosa de Almada, observamos que a importância dada à imagem visual que se filtra pelo espelho da consciência lembra a técnica cinematográfica experimentada em *Saltimbancos* mas com uma diferença fundamental: agora a imagem de uma consciência mediadora será incluída no texto. É, portanto, a presença desta consciência, ou seja, a presença de um narrador, que constitui a força organizadora das duas novelas sensacionistas de Almada.

Segundo uma teoria da narrativa proposta por Peter Brooks, este género consiste essencialmente na recuperação de um passado (de um indivíduo ou de um povo) através da sua integração no presente, efectuada por meio do acto de contar uma história.²³ É o próprio processo de contar que confere às acções uma significação e lhes dá valor metafórico que podemos interpretar como o

²¹ Fernando Pessoa, *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, ed. Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho (Lisboa: Ática, n.d.), p. 166. Quanto à questão da verdadeira autoria deste texto, inicialmente atribuído a Fernando Pessoa, veja-se José Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, nota 163, p. 540.

²² Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 137.

²³ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Vintage Books, 1985), p. 311.

«tema» da escrita. Nisto vemos que os futuristas, com o desejo de «libertar» as palavras da sua ligação com qualquer consciência subjectiva, origem da escrita, negaram a possibilidade de haver narrativas «vanguardistas». Aliás, a própria interdição contra a conjugação do verbo torna impossível o desenvolvimento temporal no interior do qual se construiria uma narrativa. Pelo contrário, parecem-nos que a teoria sensacionista, ao reafirmar a necessidade de incluir a história e a subjectividade no texto, admite a possibilidade de criar enredos numa literatura que vise retratar as contradições do mundo moderno. Assim, na análise seguinte que traça as várias etapas do desmascaramento que sofre o autor implícito durante o decorrer d'*A Engomadeira*, veremos um exemplo concreto de uma narrativa sensacionista.

Na apresentação d'*A Engomadeira*, datada de 17 de Novembro de 1917, Almada dirige-se a José Pacheco, explicando as suas intenções ao escrever a sua «Novela Vulgar Lisboaeta»:

Reli-a, e se bem que a aceleração de imagens seja
por vezes atropelada, isto é, mais
espontâneamente impressionista do que
premeditadamente, não desvia contudo a minha
intenção metal-sintética Engomadeira em todos os
seus 12 capítulos onde interseccionei evidentes aspectos
da desorganização e descarácter
lisboetas.²⁴

Neste trecho, de dupla significação, vemos o autor da novela revelando que pretende utilizar uma técnica interseccionista e apontando para um fim temático do texto: o de criticar a vida lisboeta, tal como fizera em «A Cena do Ódio». Ao transformar o verbo «descaracterizar» num substantivo, podemos compreender a palavra «descarácter» em termos éticos e morais, como que resumindo as qualidades de uma população que não possui suficiente força de vontade para ter «carácter» ou individualidade e que, por isso, só pode ser descrita a partir das suas deficiências. Não admira, pois, que no desenvolvimento subsequente do enredo, vejamos algumas das situações e personagens que já haviam sido utilizadas como símbolos típicos da burguesia no poema anteriormente comentado. Quando reaparecem na novela, porém, estes símbolos são ampliados e desenvolvidos com o fim de revelar e, daí, criticar os motivos que ficam atrás das posturas que as personagens assumem na vida pública.

²⁴ José de Almada Negreiros, *A Engomadeira* in *Contos e Novelas* vol. 1 de *Obras Completas* (Lisboa: Estampa, 1970), p. 55.

Além disso, e mais importante para a compreensão das imagens e da estrutura d'*A Engomadeira*, a palavra «descarácter» traz consigo outro sentido, que diz respeito à acção de descaracterizar, ou seja, de tirar o carácter a uma pessoa. Deste significado, podemos inferir que assistiremos a um progressivo desmantelamento das personagens, à medida que vemos tiradas as muitas camadas (sociais, políticas e morais) que as compõem. A revelação final será, então, a falta de coerência que está na base de todo o ser humano. Nenhuma personagem da novela estará livre deste processo de desmontagem da personalidade — o próprio narrador inclusive. Assim, pela análise das transformações do narrador d'*A Engomadeira*, que começa por narrar numa terceira pessoa onisciente e termina num «eu» autobiográfico, poderemos traçar a construção e a evolução do «eu» sensacionista de Almada Negreiros cuja visão domina em ambos *A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*.

Este método de abordar o texto a partir das várias encarnações do sujeito falante também se provará muito útil pelo facto de, à medida que a voz narrativa passa por várias etapas ou estados de ser, as imagens que utiliza para descrever a realidade sofrerem algumas transformações paralelas. Assim, veremos como a técnica de «intersecção simples» (do presente com o passado ou da fala com o pensamento, por exemplo) é levada, finalmente, à multiplicidade desenfadada que caracteriza as últimas consequências do sensacionismo almadiano. Os primeiros três capítulos d'*A Engomadeira*, que servem como uma preparação para a desmontagem que se seguirá, caracterizam-se por uma técnica de intersecção ao nível da linguagem que serve para revelar as várias hipocrisias praticadas pelas personagens apresentadas. Esta secção da novela faz lembrar as caricaturas tão típicas do grupo dos artistas humoristas e a descrição que surge do olhar frio do narrador onisciente corrobora a hipótese de que assistimos a três cenas saídas da pena de um desenhador que retrata a vida do quotidiano lisboeta.²⁵ Isto explica também porque todas as personagens principais da novela são apresentadas como estereótipos genéricos: a engomadeira, a mãe dela (descrita como «a senhora do chapéu»), o barbeiro e o senhor Barbosa.

Através de uma escrita baseada na oralidade, esta introdução ao ambiente em que decorrerá toda a acção d'*A Engomadeira* inclui vários elementos socio-políticos da capital portuguesa durante os anos da Primeira República: as greves constantes, a superficialidade do debate entre monárquicos e republicanos e as falsas aspirações à cultura pela parte da burguesia são evocadas com humor e

²⁵ A cultivação da caricatura e da arte humorística representa, aliás, o início do projecto modernista nas artes visuais para vários pintores portugueses. Para um resumo das semelhanças de propósito partilhadas pelos humoristas e os paulistas, v. José Augusto França, «'Humoristas' e 'Modernistas'», in *A Arte em Portugal no Século XX* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1974), pp. 33-51.

ironia. Assim, a engomadeira declara-se monárquica, «desde que um dia as outras todas se confessaram democráticas»,²⁶ e a «arte» de passar a ferro surge em contraponto à arte de Wagner. Num trecho em que o estilo indirecto livre é utilizado para interseccionar os pensamentos do senhor Barbosa com uma conversa entre ele e o barbeiro, vemos claramente revelada a falsidade do discurso daquele, assim como a mesquinhez dos seus motivos:

Ir ao barbeiro é um dever tão penoso como assistir
aos Sinos de Corneville, representado pelos
velhinhos do Asylo de Mendicidade. Apesar disto o
senhor Barbosa pedia a barba bem escanhoada
porque depois do jantar ia ao Asylo de
Mendicidade ouvir os velhinhos cantar aos Sinos
de Corneville e que o Presidente da República
também ia. E depois de ter esboçado ao barbeiro o
argumento da peça disse-lhe que gostava imenso
da música mas pó d'arroz na cara não!... que não
era d'esses!²⁷

De facto, esta personagem parece ser a ficcionalização daquele bom burguês a quem o poeta se dirigia na «Cena do Ódio» e, por isso, não nos admira vê-lo no capítulo seguinte a passear um domingo à tarde na Avenida para ouvir a música e, ao mesmo tempo, para conhecer as raparigas.

A única figura destes capítulos que parece ter alguma ideia da superficialidade da vida e que sofre uma sensação de terror implícito perante a questão da existência é a engomadeira que, logo no primeiro capítulo, «não tinha política; tinha era medo de morrer».²⁸ O tédio que ela sente lembra o tédio do autor de «A Cena do ódio», comunicado nestes versos do poema: «Ó tédio do domingo com botas novas / e música n'Avenida!»²⁹ Quanto à engomadeira: «Dos domingos não gostava — sentia uma coisa que era amarelo para dentro e para fora que era sujo... E hoje, se não fôsse a estreia das botas de canno alto, teria ficado na cama com certeza».³⁰ A engomadeira, aliás, é a única personagem nestes capítulos que experimenta directamente a intersecção de sensações variadas como, por exemplo, quando ela «ouviu a música acabar nos olhos contentes do senhor Barbosa que estava admirado de a ver por ali. Ela

²⁶ José de Almada Negreiros, *A Engomadeira* (Lisboa: [edição do autor], 1917), p. 7. Todas as citações seguintes, se não devidamente documentadas, virão desta primeira edição da novela.

²⁷ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 8.

²⁸ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 7.

²⁹ Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», p. 53.

³⁰ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, pp. 9-10.

ficou um nada comprometida com a impressão de que estava a ouvir os Sinos de Corneville tocados por um barbeiro cuja flauta fosse a navalha de barba...». ³¹ Nos outros exemplos de intersecção que encontramos nesta primeira parte da novela, é o narrador que corta e reorganiza os planos temporais e verbais dos que falam com o fim de revelar as falsidades à base das conversas. É possível inferir, portanto, que, enquanto os outros vivem na superfície, a engomadeira habita um mundo diferente onde há recortes constantes entre os sentidos e os tempos. Quando o narrador e a engomadeira se encontram no Capítulo IV, será esta personagem enigmática a que lança o narrador no caminho da aventura sensacionista.

Neste capítulo, que começa com a frase: «Eu tinha-a encontrado quando passeava...», ³² o narrador coloca-se no texto como uma personagem secundária, um dos muitos amantes que a engomadeira traz para o seu quarto independente na Rua do Alecrim. A partir deste momento, o tom impessoal e o olhar frio da escrita satírica são substituídos por uma narrativa de primeira pessoa. Este «novo» narrador procurará apreender a realidade apenas em função das sensações que recebe dela, assim puxando o enredo da novela mais e mais para os lados da fantasia. Como uma indicação da nova fase narrativa que se inicia neste momento, há uma cena de surpreendente teor surrealista, ³³ em que uma interminável proliferação de chaves vem encher o quarto da engomadeira:

Chego-me junto da cama levanto as roupas e zás,
uma chave da altura de um mancebo apurado
para cavallaria. A propria cama se a gente
reparasse bem era um pedaço de uma chave de
que eu também fazia parte. Cansado já d'este
ambiente e até com medo de tudo isto fui abrir de
novo a caixa de lata para lhe pedir que se aviasse
mas, longe do que eu queria começaram a
transbordar chaves e mais chaves d'esta vez todas
eguaes. E já estava o oleado todo coberto de chaves
e ia crescendo o monte cada vez mais e até já nem
podia mexer-me com chaves até ao pescoço
quando ela entrou e tão serenemente por cima de

³¹ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 10.

³² Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 11.

³³ Surpreendente, porque Almada, não só com esta cena «surrealizante», antecipou-se, de alguns anos, ao manifesto surrealista de André Breton. Como afirma Maria de Fátima Marinho, no entanto. «É bom, não esquecer que Almada adere, conscientemente, a muitos dos ditames de Marinetti, de que, aliás, o surrealismo também é devedor. É, por isso, difícil afirmar categoricamente que tal ou tal característica é indubitavelmente surrealista.» *O Surrealismo em Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987), p. 148.

todas aquellas chaves como se não fosse nada com
ela até que eu lhe perguntava quasi louco a razão
de tantas chaves.

Afinal era para brincar aos soldadinhos, mas
disse-me muito apoquentada que não lhe fizesse
mais perguntas porque ultimamente andava
muito desgostosa da sua vida.³⁴

Neste episódio (onde, quando lido na sua totalidade, a palavra «chave» aparece não menos de vinte e cinco vezes), David Mourão-Ferreira atribui às chaves vários significados simbólicos e metafóricos — o religioso, o social, o sexual — mas é um comentário acerca da função mundana da chave que revela a importância estrutural desta cena: «O simbolismo da ‘chave’ está por um lado em íntima relação com o duplo papel de ‘abertura’ e de ‘encerramento’; e, se através de um episódio como este realmente se encerra todo um ciclo da novelística tradicional, um novo ciclo também através dele se entreabre».³⁵ À luz desta observação, podemos interpretar esta cena como anulando o conceito realista de recriar o espaço do narrado com verosimilhança. Ao trazer o narrador para o quarto dela, a engomadeira oferece-lhe a chave (ou melhor: *as chaves*) para o universo sensacionista (um universo com múltiplas possibilidades de abertura) e, a partir deste momento, ele ir-lhe-á roubando os seus poderes. Estes poderes incluem não só o poder de reorganizar a experiência a seu gosto, mas também o de organizar o texto em torno de si próprio.

Uma vez reconhecido que «há um mundo em todas as coisas, cada mundo contém em si uma infinitude de mundos»,³⁶ o narrador começa a apropriar-se do lugar da engomadeira como o foco narrativo. Quando chegamos ao sexto capítulo da novela, torna-se claro que aquele «eu» que surgiu dois capítulos antes está a escolher a informação que será incluída em, ou excluída de, o texto. As outras personagens só têm agora importância na medida em que cruzam o caminho do narrador e, regra geral, elas não são imediatamente reconhecíveis quando descritas segundo esta nova perspectiva. Assim, a «senhora loira e chique» conhecida pelo narrador em Sintra acaba por ser a mãe da engomadeira, já casada com o barbeiro. Curiosamente, durante este intervalo dentro do qual o narrador mudou o foco temático da novela para si próprio, a engomadeira encontra-se na cama há «perto de ano e meio». Quando ela se levanta e vai à janela: «a primeira impressão foi de que o Alecrim que dantes subia prá quelle

³⁴ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 13.

³⁵ David Mourão-Ferreira, «Almada Ficcionista», p. 94.

³⁶ Eduardo Prado Coelho, introd., *A Engomadeira: Novela Vulgar Lisboaeta*, de José de Almada Negreiros (Lisboa: Rolim, 1986) p. 11.

lado agora era ao contrário subia pró outro lado». ³⁷ Com efeito, a inclinação de perspectivas mudou definitivamente e, na segunda metade de *A Engomadeira*, a personagem da engomadeira e a sua história pessoal quase desaparecem por completo.

A transferência do ponto de vista da terceira para a primeira pessoa, que implica uma mudança do foco da novela, levanta uma série de novas considerações que dizem respeito ao problema da autoridade do narrador. No momento em que o leitor depara com a dificuldade de reconhecer as personagens previamente apresentadas, tem de voltar ao início do texto à procura de pistas que devolveriam uma lógica ao enredo. Ao ler os primeiros capítulos de novo, levanta-se a questão acerca de quem está a organizar o discurso e de onde vem a sua informação. Uma vez que se desconfia do narrador onisciente, a atenção volta-se para sua presença como organizador do texto e ele torna-se tão problemático como o narrador de primeira pessoa. Esta deslocação de perspectivas, surgida das duas vozes diferentes do narrador, evidencia como a escrita da novela é, no fim de contas, uma escrita «reflexiva» ³⁸. Com isto, queremos dizer que, antes de mais nada, as palavras do narrador apontam para si próprias, em lugar de se referirem transparentemente a quaisquer objectos ou acontecimentos ocorridos no mundo exterior. A temática da novela abandona, neste momento, a tentativa de reconstrução de um mundo exterior referencial e passa a organizar-se em torno de uma rede complexa de relações internas. Um primeiro resultado desta deslocação é que, antes de serem comparadas ou contrastadas com o mundo empírico, as imagens têm de ser compreendidas no interior da estrutura fechada do texto. Assim, a ordem temporal de causa e efeito desaparece d'*A Engomadeira*, sendo substituída por uma ordem «que recorre a uma memória não cronológica, onde as coisas e os seres se afirmam sobretudo por via da sua forma, e, também, por via da sua duração». ³⁹ Deste modo, o leitor é obrigado a suspender o desejo de encontrar uma lógica nas acções das personagens até que todo o sistema de referências seja exposto.

Num desenvolvimento complementar à fragmentação do enredo d'*A Engomadeira* sob o conceito de reflexividade, a voz narrativa começa a falar mais e mais de si própria, assim desmentindo o seu papel como apenas mais uma personagem na novela para revelar-se como o criador de um universo fechado, cujos limites são os do texto. Não admira pois que o «eu» do narrador

³⁷ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 18.

³⁸ Joseph Frank, «Spacial Form in Modern Literature», in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1963), p. 13.

³⁹ Alfredo Margarido, «*A Engomadeira* ou o Sentido da Vulgaridade», *Jornal do Fundão*, 28 Abril 1963, p. 7.

adquirira então algumas características de um «eu» autobiográfico. Assim, no décimo capítulo, interrompe-se o curso do enredo para o narrador explicar o que já adivinhámos: «Talvez o leitor não saiba mas eu também sou conhecido como caricaturista». ⁴⁰ Na informação que se segue, este narrador dirige-se directamente ao leitor implícito, explicando que nasceu a 7 de Abril, foi educado em Campolide e é frequentador de uma tertúlia literária no café «A Brasileira do Chiado». Pela semelhança entre estes factos e os dados biográficos de Almada Negreiros, podemos inferir que, no fim d'*A Engomadeira*, o narrador se desmascara totalmente, identificando-se como o «autor» da novela. Note-se ainda que é precisamente neste momento que ele se dirige ao «leitor», numa admissão aberta de que está a trabalhar dentro dos limites de uma estrutura literária.

O desmascaramento do narrador como autor da novela traz consigo múltiplas referências a certos aspectos da vida desta «personagem» que não chegaram a ser incluídos no enredo da novela e estas referências, em conjunto com a própria narração da cena do nascimento do autor, indicam como os últimos capítulos d'*A Engomadeira* se libertarão das exigências estruturais do enredo. O discurso que prevalece nos últimos três capítulos da novela oscila tanto entre três vértices diferentes — os vestígios de um enredo plausível, a pura fantasia e a exposição de uma filosofia da arte e da vida — que seria impossível fixar uma significação exclusiva à informação ali exposta. Mesmo assim devemos lembrar que a revelação do «autor» no décimo capítulo alude à presença de uma consciência superior que esteve em todas as partes da novela, mesmo nas que foram narradas na terceira pessoa. É legítimo, então, inferir que esta consciência que deu início à escrita possuía uma razão profunda por ter contado tudo o que contou. Por isso, o que o narrador nos diz sobre si próprio no fim d'*A Engomadeira* é de grande importância para qualquer compreensão da ficção que resultou dos seus esforços.

Esta consideração leva-nos a examinar mais cuidadosamente o que o narrador revela nos trechos autobiográficos e imediatamente descobrimos que também ele é uma criação literária, visto que os dados acerca do seu nascimento são ficcionais. A data de nascimento referida no texto (7 de Abril) corresponde à data de nascimento de Almada Negreiros (o «autor empírico»), mas a ideia de ter nascido a bordo de um paquete no alto mar diverge dos factos históricos. É claro que esta «mentira» contribui para a criação de um narrador de origem sensacionista porque, nascendo no alto mar, não pertenceria a qualquer país. Através desta alusão às suas origens, o narrador torna-se o mais cosmopolita possível capaz de ter desembarcado em qualquer cais do mundo. Outra

⁴⁰ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 22.

consequência óbvia é que este autor também aparece no texto como um ser totalmente desenraizado, sem a obrigação de manter os pés em «terra firme». Na interminável fragmentação do mundo referencial que é levada ao cabo nestes capítulos, veremos estas conclusões corroboradas.

É no penúltimo capítulo da novela que o narrador admite que os «poetas vivem num mundo inteiramente mais perfeito» que pertence a uma «história imensa, muito mais antiga que a nossa»,⁴¹ para depois fazer um esforço para aproximar-se de uma explicação daquilo em que consiste esse mundo. Como o narrador já admitira antes que tal explicação é graficamente impossível («Teoricamente é irrealizável de planos que apenas praticamente existem móveis na fantasia»⁴²), tentará ilustrar a sua concepção do mundo através do emprego de vários tipos de discurso, nomeadamente os três tipos (a continuação do enredo, o fantástico e o teórico) acima referidos. Assim, algumas das imagens apresentadas nos capítulos anteriores serão explicadas (o senhor Barbosa é explicitamente referido como «O senhor Barbosa que por senhor Barbosa é toda a gente»)⁴³ outras serão repetidas (a inversão de perspectivas que agora caracteriza o mundo em geral repete-se numa alusão ao Chiado como uma «ponte levadiça» e há um caso da água do contador cair para cima) e outras serão reelaboradas. A cena das inúmeras chaves acha o seu par e a sua explicação numa visão dos pregos de uma escada, cada uma delas contendo dentro si um mundo:

Achei mesmo dois mundos diferentes dentro do mesmo prego — um era a cabeça do prego, o resto era o outro. O que me interessou mais foi justamente o que era apenas a cabeça do prego. E logo havia outro mundo n'outra cabeça de prego... e outro n'uma cabeça de prego maior... e outro n'outra cabeça de prego ainda maior, e outro numa cabeça de prego da altura da Torre Eiffel e um prego cuja cabeça fôsse a Terra e apesar d'isso ainda houvesse outros pregos muitissimo maiores. (elípsis no original)⁴⁴

Esta ideia da complexidade inerente aos objectos mais simples será repetida ao longo deste capítulo como que provando que a «lógica» do prego (assim como a da chave) é aplicável a tudo e a qualquer coisa.

⁴¹ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 27.

⁴² Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 18.

⁴³ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 27.

⁴⁴ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 27.

Constantes referências à presença da engomadeira como a amante do narrador são intercaladas nas várias divagações teóricas e fantásticas do discurso, o que pode ser interpretado como uma revelação de que ela ainda lhe serve como fonte de inspiração. Quando a engomadeira aparece no décimo capítulo com a boca pintada de verde esmeralda, a cor estranha dos seus lábios vem a constituir um símbolo maior: há uma promessa da infinitude contida nos lábios (a simples superfície que, aliás, implica outras profundidades) desta mulher. A cor é explicada em outra parte em termos de «todas as infinitas vidas sintetizadas na cor verde»⁴⁵ e o narrador exclama: «Ah! e que lindos são os limos do poço de Jerusalém!»⁴⁶ É impossível, porém, que a engomadeira se livre do processo de multiplicação que ela própria desencadeou e, finalmente, o narrador começa a perdê-la de vista: primeiro, há um episódio em que ele procura a amante por toda a parte, só para saber que ela está em outra e, pouco depois, o corpo da engomadeira começa a misturar-se com o corpo da cozinheira. Nada se salva num mundo onde tudo existe num estado de infinita desagregação, mas o progressivo desaparecimento da engomadeira também implica o fim da inspiração e, conseqüentemente, o fim da narrativa. A consciência disto talvez explique o desespero com que o narrador tenta fazer-se entender, fechando o penúltimo capítulo com a aplicação das suas teorias à religião, à política, à história e, até, à defesa de um desenho seu.

Ao abrir-se o capítulo final d'*A Engomadeira*, a própria novela já terminou, sendo isto verificável no facto de o mundo fragmentado dos capítulos anteriores aparecer agora recomposto. O ponto de vista voltou à terceira pessoa e, sob o olhar objectivo de um narrador anónimo, é-nos contada a história de um anão grotesco e deformado. Este anão vive num estado de auto-exílio e renúncia, recusando-se a entreter os outros ou a viver à custa deles, pedindo esmola: «O anão já não era o mesmo — morrera o bobo das tabernas, o poeta mendigo das torres»⁴⁷. A razão da sua mudança provém da ideia de que, no momento da narração, ele possui um mais elevado grau de sabedoria, explicado pelo narrador como: «um orgulho de saber uma coisa que os outros não sabiam».⁴⁸ Assim, a única coisa que resta para este anão é o abrigo de uma torre (personificada numa mulher) mas, uma noite quando ele regressa à torre cambaleando como um bêbado, ela também o rejeita:

⁴⁵ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 28.

⁴⁶ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 23.

⁴⁷ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 29.

⁴⁸ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 29.

A torre, porém, vomitou na rua um anão
corcunda emmaranhado nas vestes e que foi
parar defronte n'um marco geodésico sobre o
precipício. No peito cavado e nú sujo de cabellos
negros a branquear repousava obscêno o verde
esmeralda postiço do lábios de uma mulher.⁴⁹

Estas frases com que termina enigmáticamente *A Engomadeira* deixam-nos com a noção de que este último capítulo funciona como uma alegoria das acções ocorridas nos capítulos anteriores, o anão representando o poeta-narrador e a torre a engomadeira. Para corroborar a hipótese de que este capítulo constitui um epílogo que resume a acção da novela, podemos afirmar que o reconhecimento do seu estado invulgar e deformado (isto é, a sua «sabedoria») levou o anão a escrever a história da torre. Finalmente, ele acha-se obrigado a renunciar à sua criação ou a ser rejeitado por ela. Depois deste momento, ou seja, depois do fim, nada mais lhe resta do que a simbólica lembrança da mulher que o inspirou tatuada no corpo e o nosso narrador vem parar defronte da torre, tornando-se um marco geodésico que tapa o precipício. Assim, o anão converte-se num texto, se não *no* texto: um objecto que, como um marco geodésico, lembra o esforço humano de medir, dividir e organizar o espaço e o tempo, cujos limites serão sempre arbitrários.

Uma vez terminada a análise cronológica d'*A Engomadeira* (isto é: a leitura da novela que segue a ordem em que são apresentados os capítulos), é preciso considerá-la na sua totalidade, como um sistema fechado de referências, para avaliar a estrutura do texto. Daí reconhecemos que as forças que dominam o desenvolvimento da narrativa são forças de progressão e de transformação. Em contraste com os dois textos já comentados (*Frisos* e *Saltimbancos*), a «Novela Vulgar Lisboaeta» não se baseia formalmente no conceito da circularidade interminável do texto nem na noção da simultaneidade dos momentos retratados, antes seguindo um percurso linear. Ainda que esta linha narrativa não possa ser considerada como recta, as curvas e os desvios da narração d'*A Engomadeira* conduzem-nos finalmente a um desfecho que é totalmente distinto do início. Voltando à definição da arte narrativa como o processo de transformação de uma metáfora inicialmente «cega» para uma metáfora final «iluminada», no sentido em que a sua significação lhe é devolvida pelo acto metonímico de contar,⁵⁰ podemos então concluir que, sob a influência sensacionista, *A Engomadeira* representa a primeira experiência de prosa propriamente «narrativa» na obra de Almada Negreiros. As várias

⁴⁹ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 30.

⁵⁰ Brooks, p. 27.

metamorfoses do narrador, tal como a transformação paralela do mundo que ele habita, apontam para a presença de uma força que propulsiona o texto para um fim revelador de uma sabedoria novamente adquirida. Por isso, convém agora examinar os dois pólos (o início e o fim) d'*A Engomadeira* para chegar a uma compreensão da sabedoria que o texto visa comunicar.

O tom inicial da voz crítica, assim como as cenas humorísticas da vida quotidiana lisboeta, revelam as intenções satíricas do narrador quando começa a contar a sua história. Além de criticar a hipocrisia fundamental das personagens apresentadas nos primeiros capítulos, pelo retrato do ambiente em que elas actuam, complementar às personalidades descritas, parece-nos que este narrador também está parodiando os géneros de literatura populista e naturalista tão populares na época. Sobreposto ao estilo leve da sátira com que se abre *A Engomadeira*, no fim, encontramos um episódio alegórico carregado de uma significação que diz respeito à arte como representando uma salvação do abismo. Leva-nos isso a concluir que a viagem ao mundo sensacionista múltiplo que testemunhámos nas páginas intermédias, o mundo de possibilidades infinitas onde qualquer superfície esconde a promessa de profundidade, teve o fim de abrir os olhos do narrador às possibilidades transcendentais da criação artística. Em outras palavras, *A Engomadeira* é uma espécie de *Bildungsroman* no qual a própria criação do narrador (a novela que vai escrevendo) amadurece em consequência das lições sensacionistas.

Curiosamente, este amadurecimento do olhar do narrador ficou reconhecido por Fernando Pessoa e, entre dois textos acerca da obra de Almada Negreiros, o fundador da «escola» sensacionista mudou de opinião quanto a esta obra. Em 1913, em ocasião da primeira exposição de caricaturas de Almada, Pessoa concedeu-lhe as qualidades de inteligência e talento mas comentou: «Que Almada Negreiros não é um génio – manifesta-se em não se manifestar». Para o autor do artigo, o génio consistiria em «aquele que, quer faça sátira pelo ódio, quer pelo desprezo, quer pelo interesse fútil, nos dá o além-odioso, o além-ridículo, o além-fútil». ⁵¹ Embora expressa em linguagem paulista, que o poeta abandonaria dentro em breve, a ideia de Pessoa ficou bem clara. Naquela altura, não podia conferir o mais alto grau de estima artística à obra de Almada exactamente porque este se recusava a manifestar-se, ou seja, a revelar-se a si próprio nas suas criações. Assim, Almada não conseguiu transcender a banalidade que retratava.

Três anos mais tarde, numa projectada «Antologia de Poetas Sensacionistas», Pessoa voltou à avaliação da obra de Almada para escrever: «José de Almada Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser

⁵¹ Fernando Pessoa, «As Caricaturas de Almada Negreiros», in *A Águia* III, 2.^a série (1913), rpt. in *Textos de Crítica e de Intervenção* (Lisboa: Ática, 1980). pp. 100-101.

um homem de génio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência». ⁵² Deste comentário, podemos inferir que o mesmo movimento que observámos no texto d'*A Engomadeira*, a transformação da sátira em alegoria, não só fora pressentido por Pessoa, como o impressionara bastante, dado que, em 1916, considera Almada um escritor de «génio». Note-se, no entanto, que tanto Pessoa como Almada ficaram com certas reservas quanto à obra deste. Se Pessoa chama a atenção para a «espontaneidade» e a «efervescência» de Almada, o próprio autor d'*A Engomadeira* também comentara que, na novela, havia «uma aceleração de imagens por vezes atropelada», querendo dizer que elas apareceram de uma maneira «mais espontaneamente impressionista do que premeditadamente». ⁵³ De facto, Almada parece admitir que, em certa medida, perdera o domínio sobre a criação das imagens e que, como resultado, o texto se desenvolvera independentemente da intervenção do narrador. Esta ideia é reformulada por Eduardo Prado Coelho quando observa que: «[a] subjectividade excessiva desenrola-se, na ausência de qualquer sujeito estável, como uma espécie de exaltação do texto, de empolamento das palavras à solta». ⁵⁴

Levando em conta estas noções quanto à instabilidade do narrador e a sua incapacidade de controlar as imagens que contribuem para a criação do universo sensacionista retratado n'*A Engomadeira*, voltemos a atenção, mais uma vez, para o penúltimo capítulo, no qual o narrador/autor implícito justifica o seu projecto, momentos antes de abandoná-lo. Parece-nos muito significativo que o desenho referido no texto deste capítulo é explicitamente identificado como «um Cristo por mim publicado numa revista de rapazes a *Ideia Nacional* cuja única particularidade para os outros foi ser verde e não ter cabeça». ⁵⁵ Ora, este desenho apareceu na capa do número da revista dedicada à Semana Santa de 1916 (20-4-1916), um facto que nos leva a desconfiar da suposta data da escrita d'*A Engomadeira* (7 de Janeiro de 1915) e a afirmar que este capítulo, pelos menos, não foi escrito até depois de Abril de 1916. Deste modo, a carta de apresentação da novela tem de ser considerada como mais um exemplo das muitas «ficções autobiográficas» simultaneamente contidas e desmentidas na novela. Deduzimos, pois, que esta novela, foi escrita sobre um período de tempo bastante longo e que, por isso, a incoerência e a instabilidade do narrador

⁵² Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 149. Para uma análise mais desenvolvida desta aparente mudança de opinião, veja-se Ellen W. Sapega, «Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: Reavaliação de uma amizade estética» *Colóquio/Letras* 113-114 (Janeiro-Abril 1990), pp. 169-174).

⁵³ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, in vol. 1 de *Obras Completas*, p. 55.

⁵⁴ Eduardo Prado Coelho, introd., *A Engomadeira* (Lisboa: Rolim, 1986) p. 11.

⁵⁵ Almada Negreiros, *A Engomadeira*, p. 28.

devem-se, em parte, ao próprio desenvolvimento da teoria sensacionista que, durante esse tempo, estava sempre a mudar e a ser repensada.

É sobretudo nossa opinião que, qualquer que seja a razão pela «espontaneidade» do narrador, o facto de ele ter perdido o domínio sobre o texto faz com que o produto final, ou seja, a novela na forma que a conhecemos, revele um verdadeiro processo de aprendizagem literária. Pelo facto de *A Engomadeira* deixar transparecer as etapas práticas resultantes da evolução da teoria sensacionista, é imprescindível reconhecê-la como um texto fundamental à compreensão da obra do autor. Nesta novela, Almada experimentou uma série de técnicas novas, relativamente à sua prosa: a incorporação do ponto de vista subjectivo de um autor implícito que, contudo, tem pouco ou nada a ver com o autor empírico; a criação de um universo literário composto por uma série de leis internas ao espaço do narrador; o primeiro esforço para desenvolver um enredo e para contar uma história, na qual o desfecho difere radicalmente do início, ou seja, no qual ocorre uma verdadeira transformação narrativa. As primeiras destas tentativas surgiram directamente das teorias sensacionistas. Parece-nos que a terceira, a presença de um enredo que mudou no decorrer da acção e acabou por dizer respeito ao poder metafísico da escrita, na sequência das outras. Dito de outro modo, uma condição essencial para o atingir da revelação final era a de o próprio sujeito ter perdido a sua estabilidade. Assim, o processo de sacrifício, em que o poder do narrador rendeu-se às leis do texto, levou ao subsequente reaparecimento deste narrador como a primeira manifestação de um verdadeiro «eu» literário na obra de Almada Negreiros. Encontraremos este «eu» logo, já de seguida, em outra novela sensacionista — *K4 O Quadrado Azul*.

CAPÍTULO III

A TRANSITIVIDADE DO SUJEITO LITERÁRIO: *K4 O QUADRADO AZUL* COMO O CULMINAR DO PROJECTO SENSACIONISTA

Os comentários acerca da espontaneidade de método n' *A Engomadeira*, quer apareçam como parte da narrativa, quer sejam externos ao texto, podem ser considerados como que formando uma espécie de apologia do desequilíbrio do argumento da «Novela Vulgar Lisboaeta». A mudança de foco que ocorreu no enredo, no sentido em que a história começou com o tom satírico de crítica social e terminou com a revelação de «um universo infinitamente mais perfeito», que só pode ser aludido metafórica ou alegoricamente, serve como a verificação de que há, de facto, uma certa incoerência temática nesta primeira narrativa de Almada Negreiros. Ainda que seja possível assinalar a recorrência de certas imagens ao longo do texto, isto nos parece ser o resultado da obsessão recalcada e não de uma estratégia narrativa lucidamente raciocinada pelo autor. Daí sermos levados a inferir que *A Engomadeira*, depois de escrita, nunca foi revista, sendo ainda possível que nem todos os capítulos fossem escritos ao mesmo tempo, ou seja, que os capítulos finais fossem escritos num tempo bem posterior a Janeiro de 1915. Encontramos, aliás, a corroboração desta ideia no Capítulo XI, quando o narrador refere um desenho seu que só foi publicado em 1916.

Nas fissuras criadas pelo desequilíbrio do enredo d' *A Engomadeira*, nos momentos em que a história desaparece de vista, o desenvolvimento do próprio mecanismo narrativo torna-se evidente e observamos claramente como o olhar do narrador muda em relação ao mundo exterior objectivo que descreve. Desta maneira, as várias etapas da teorização sensacionista que constituem uma força subjacente, propulsora do enredo, revelam-se claramente ao nível textual e testemunhamos, finalmente, a chegada a um discurso que se poderia chamar o «discurso sensacionista maduro».

Neste capítulo, poderemos examinar com mais detalhe como funciona e quais as implicações profundas deste discurso já maduro porque, ao longo do texto de *K4 O Quadrado Azul*, a narrativa assenta tripartidamente sobre os conceitos de um enredo plausível, de fantasia e de teoria metafísica. Sendo trabalhada mais cuidadosamente, esta novela tem o rigor estrutural que faltava no texto anterior e, assim, os «problemas» do desequilíbrio do texto são

evitados. Ao mesmo tempo, porém, veremos que o equilíbrio e o rigor do discurso empregado em *K4 O Quadrado Azul* leva para um fim inesperado, ainda que perfeitamente «lógico» segundo a teorização sensacionista. Almada, com efeito, através do exemplo prático de *K4 O Quadrado Azul*, chega à beira de uma teorização abstracta da arte, conceptualizando por meio da palavra escrita, já em 1917, «todo o percurso de emancipação estética que leva dum quadro como a *Mulher de Azul* [de Oskar Kokoschka (1919)] aos azuis monocronizantes de [Yves] Klein». ¹

Quando da sua publicação, *K4 O Quadrado Azul* teve repercussões imediatas na vanguarda portuguesa da época, todas elas artisticamente concebidas: há referências à novela em poemas de dois dos «Futuristas de Faro» ² e o pintor Eduardo Viana incluiu a capa da novela numa natureza morta pintada por ele em 1917. ³ É curioso notar, todavia, que a novela *K4 O Quadrado Azul* tem solicitado poucos comentários nos anos decorridos desde a sua publicação em 1917 e que os depoimentos da crítica, quando chamada a debruçar-se sobre a novela, divergem radicalmente acerca do seu «valor literário». Significativamente, Óscar Lopes considera que *K4 O Quadrado Azul* [se] inclui entre as produções desta geração que interessam mais pela agressividade irritante contra o senso-comum prevalecente do que pelo conseguimento literário», enquanto que David Mourão-Ferreira elogia-o pela «sua devastadora novidade». ⁴

Como veremos na análise seguinte, esta gama de reacções à novela, assim como o aparente desacordo acerca da qualidade da novela, indicam não só a dificuldade inerente à leitura de *K4 O Quadrado Azul* mas também revelam a ambição do projecto que Almada propõe ali. Com efeito, esta novela foi já considerada como «inclassificável se não o entendermos como um acto de diálogo polémico com a Literatura, Cultura e História, que criticamente reflecte». ⁵

Como um exemplo da segunda fase do sensacionismo, *K4 O Quadrado Azul* é, antes de tudo, um texto que procura ser um objecto, isto é: propõe uma visão totalizante e independente que, em vez de ser analisada, deva criar

¹ Alberto Pimenta, «Almada-Negreiros e a ‘Medicina das Cores’», *Colóquio/Letras* 79 (1984), p. 28.

² Veja-se «Saudações», escrito por «Kernoc» e «Orientes» por «Nesso», ambos publicados em 1917 e reproduzidos em *Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)*, ed. Nuno Júdice (Lisboa: A Regra do Jogo, 1981), pp. 61 e 105, respectivamente.

³ Eduardo Viana, *K4 O Quadrado Azul*, Cento de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

⁴ Óscar Lopes, «Almada Negreiros» e David Mourão-Ferreira, «Almada Ficcionista», p. 89.

⁵ Vera Vouga, «‘K4 O Quadrado Azul’ — Pôr-se a Nascer Outra Vez», *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários* [Porto], 1 (1985), p. 32.

reações imediatas no leitor no que respeita às sensações que desperta. À luz deste facto, observamos que o autor, mais uma vez, está a lutar com o problema da objectivização da literatura mas, afastando-se das técnicas já experimentadas em *Saltimbancos*, onde a objectividade foi procurada pelo uso de cada palavra como que independente das outras e criando uma totalidade apenas analogicamente compreensível, *K4 O Quadrado Azul* narra abertamente uma história inconfundível, ao mesmo tempo que nega a possibilidade de haver aproximações racionais ao seu conteúdo. Deve-se isto, em grande medida, ao papel esmagador e heróico desempenhado pelo objecto aludido no título – o quadrado azul. Esta forma geométrica é extremamente simples mas contém uma variedade infinita de significações. Como na arte abstracta, o quadrado de Almada aposta na possibilidade de encontrar uma libertação da realidade (das relações tradicionais entre o tempo e o espaço) através da celebração da cor e da forma como forças onnipotentes.

Convém lembrar como, no caso d'*A Engomadeira*, um dos «problemas» iniciais do sensacionismo foi revelado quando o processo de decomposição, mesmo aplicado aos objectos mais simples, ilustrou os perigos de uma teoria baseada no conceito de «sentir tudo de todas as maneiras». ⁶ Se continuarmos a analisar a obra de Almada que data do período 1915-17 em termos de pensamento pessoano, somos levados a considerar *K4 O Quadrado Azul* como organizado em torno de uma conceptualização mais rigorosa da teoria sensacionista, como pertencendo no sensacionismo «geometrizado» que Pessoa começou a desenvolver em 1916. Como já foi assinalado, era impossível formar uma escola literária que tinha como a sua única regra não ter regra nenhuma, mas que «[tinha] por típico admitir as outras [correntes literárias] todas». ⁷ Ao proclamar uma arte que visava incorporar as tendências estéticas mais diversas e até contrárias, o poeta correu o risco de chegar até aos limites da expressão – ao silêncio ou à insensatez, dois estados aludidos, aliás, no desfecho d'*A Engomadeira*. Talvez por causa da consciência deste perigo, Pessoa propôs, em 1916, um programa para regular o sensacionismo. Através da observação analítica da sensação, Pessoa chegou à conclusão de que cada sensação consistia em seis componentes distintos. A partir desta descoberta tornou-se possível então «realizar na arte a decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos» ⁸ e daí precaver-se contra a proliferação interminável das imagens que poderiam surgir como ligadas a qualquer sensação.

⁶ Álvaro de Campos, «Passagem das Horas», *Poesias* (Lisboa: Ática, 1980), p. 222.

⁷ Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 159. Quanto à impossibilidade deste projecto, veja-se o comentário de G. R. Lind: «Mau ponto de partida para uma nova corrente literária! Porque uma arte que fosse apenas a síntese de épocas anteriores, tinha por força que ser ecléctica e de contornos mal definidos». *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, p. 165.

⁸ Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 186.

Ao tentar isolar os elementos constitutivos da sensação, foi preciso objectivar as reacções subjectivas ligadas à sensação e, assim, Pessoa chegou à conclusão de que as ideias se representariam por linhas, as imagens mentais por planos e as imagens de objectos por sólidos ⁹. Através da sobreposição das linhas e dos planos, chegou a imaginar a construção de um objecto geométrico tri-dimensional, ao qual deu o nome do «Cubo de Sensação». Os lados deste cubo foram então descritos como:

- a) sensação do universo exterior; b) sensação do objecto de que se toma consciência naquele momento; c) ideias objectivas com o mesmo associadas; d) ideias subjectivas com o mesmo associadas (estado de espírito naquele momento); e) temperamento e base mental da entidade perceptiva; f) o fenómeno abstracto da consciência. ¹⁰

Segundo este modelo, tornou-se possível entender a perspectiva do artista como resultando de uma de três maneiras de encarar ou representar o cubo. Dependendo da posição assumida pelo artista para com o cubo, o texto resultante estruturar-se-ia a partir de uma orientação em que um, dois ou três dos lados do cubo fossem vistos ao mesmo tempo.

É significativo, pois, ser fisicamente impossível que apareçam mais de três lados ao mesmo tempo, um facto que nos lembra mais uma vez o discurso sensacionista tripartidário das novelas de Almada. Agora podemos considerar este discurso como que construído a partir da sobreposição de ideias, imagens mentais e imagens de objectos. Parece-nos neste momento que a aproximação da teoria pessoana à prática de Almada ultrapassa a dimensão meramente analítica – além das semelhanças entre o discurso de Almada e a teoria de Pessoa, vemos que aquele escolheu a própria imagem de um cubo como a inspiração formal da sua novela *K4 O Quadrado Azul*. Isto é, a apresentação na página deste texto lembra o objecto aludido no título: as vinte páginas de «prosa cerrada» que compõem o texto formam uma totalidade compacta e densa, um objecto sólido em si, devido ao facto de não conter nenhuma divisão em capítulos ou parágrafos. Antes de considerar esta escrita como futurista, porém, é necessário notar que, ainda que este formato lembre a técnica da «palavra em liberdade» que Almada experimenta em *Saltimbancos*, é só nas últimas páginas que o autor deixa de respeitar as convenções de pontuação e de sintaxe. Veja-se também, ao contrário do exemplo da novela futurista, que o curso do tempo terá

⁹ Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 182.

¹⁰ Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 181-82.

um lugar de destaque em *K4 O Quadrado Azul*. Daí sermos levados a admitir que esta novela «não se trata de uma aplicação da ortodoxia futurista mas, pelo contrário, de uma violenta experiência em que esta é assumida como parte de um todo sistematicamente posto em causa na sua reelaboração textual». ¹¹

Através de uma análise de *K4 O Quadrado Azul* que procura entender, no contexto da novela, alguns dos níveis de significação da imagem do quadrado azul, verificaremos que o modo futurista de se exprimir resulta de uma aventura vivida pelo narrador/protagonista e que essa aventura será contada por ele, dando forma ao enredo da novela. Neste sentido, o quadrado desempenhará um papel na história, aparecendo como um objecto simultaneamente concreto e sonhado, pertencente ao mundo empírico e catalizador da aventura de sabedoria que viverá o narrador. Serão as «lições» aprendidas à luz do quadrado que conduzem o narrador ao desfecho «iluminado» que, à primeira vista, parece inspirar-se na teoria futurista. Assim, a avaliação da visão «futurista» em *K4 O Quadrado Azul* tem, necessariamente, que começar pela análise da situação inicial da história onde o leitor é apresentado com o ambiente que será transformado pela escrita.

Há algumas semelhanças com *A Engomadeira* que saltam imediatamente à vista quando começamos a leitura de *K4 O Quadrado Azul*: de um ponto de vista aparentemente objectivo, a filha de um Marquês é apresentada como um ser pouco satisfeito com a vida «banal» das superfícies. Como foi o caso com a novela anterior, assistimos a uma cena em que a sociedade da época é apresentada à nossa avaliação, mas, na segunda página *K4 O Quadrado Azul*, o narrador revela-se e não há qualquer tentativa de esconder o facto de esta novela tratar exclusivamente as experiências vividas pelo «eu» que fala. Assim, deduzimos que a história começa com a descrição dessa mulher devido ao papel importante que ela desempenhará no caminho do narrador para a sabedoria, uma ideia que é corroborada logo a seguir, quando sabemos que a filha do Marquês é, de facto, o duplo do narrador:

E pouco a pouco como dois astros perdidos no infinito e cujas trajectórias, anticipadamente traçadas por Aquele que tudo rege, forçosamente um dia se hão-de cruzar, assim também as nossas duas almas, já por várias vezes a tinha pressentido, era inevitável que mais cedo ou mais tarde não viessem a encontrar-se face a face.
E ainda bem para mim, não me enganei! ¹²

¹¹ Vouga, «'K4'», p. 34.

¹² José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul* (Lisboa: Edição do Autor, 1917), p. 4.

Na primeira edição da novela, esta citação constitui o fim da primeira página do texto, além de servir como exemplo de vários elementos linguísticos e temáticos exclusivos ao início da novela. De facto, é essencial notar que as cenas iniciais formam uma secção distinta ao resto do texto e, por isso, são apresentadas à parte, incritas numa caixa e com caracteres tipográficos de tamanho diferente de aqueles que serão utilizados nas páginas seguintes.¹³ Também, no fim desta secção, encontramos a indicação para os leitores de que a história «continua», lembrando a técnica dos romances seriais ultra-românticos dos jornais. Quando visto em conjunto com a presença de imagens de luxúria e de metáforas excessivamente rebuscadas, reconhecemos facilmente como há um alto grau de desnivelamento entre a forma e a linguagem nesta secção da novela. Este início parece muito estranho num texto que, visualmente, lembra um texto futurista e temos a impressão que estamos a ler uma página que ainda pertence ao código paulista de *Frisos*, ou seja, que remete a uma fase abandonada dois anos antes da escrita de *K4 O Quadrado Azul*. Da mesma maneira, a cena e as personagens (a filha dos Marqueses que aparece num «quimono crepe da China», através do qual não passava o «perfume penetrante da sua alma raffinée»¹⁴), também pertencem a um mundo já renunciado pelos vanguardistas.

Ainda que uma explicação possível para este início tão estranho ao universo literário de Almada seja a de inferir que o trecho inicial constitui mais uma paródia, convém notar, todavia, que a amargura ou o riso, tão importantes à criação satírica, estão ausentes nesta primeira página da novela. Permite-nos isto considerá-la como que constituída por uma tentativa de *reprodução*, ao nível da imagem, do estilo paulista. Levando isto em conta, verificamos então que estamos a assistir a uma técnica muito mais subtil do que aquela que caracterizava o início d'*A Engomadeira* porque, em vez de ser abandonada ou sacrificada à teoria que segue, a escrita já ultrapassada, que é reproduzida na primeira página de *K4 O Quadrado Azul*, será reavaliada e contestada nas páginas subsequentes. Dito de outro modo, os elementos paulistas que caracterizam a primeira página estão presentes ao longo do todo o texto como uma lembrança do mundo anterior e ignorante de o quadrado azul. Neste sentido, não será demais sublinhar a importância do tema do duplo, uma referência implícita ao universo literário de Sá-Carneiro. Em grande medida, o desenvolvimento narrativo de *K4 O Quadrado Azul* será efectuado em torno dos

¹³ Deve-se notar, porém, que, na segunda e na terceira edições de *K4 O Quadrado Azul*, publicadas pela Estampa em 1970 e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda em 1989, não há indicação tipográfica qualquer da separação desta parte da novela do texto que se seguirá.

¹⁴ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 4.

temas paulistas trabalhados pelo autor de *A Confissão de Lúcio*. Daí o enredo ser construído a partir dos recursos estilísticos e temáticos de reflexão, repetição e transferência.

Segundo as convenções do universo literário de Sá-Carneiro, o acto de encontrar, na vida, o duplo que foi tão desejado no sonho implicou sempre um desenlace fatal do enredo, ou seja, a perda e o aniquilamento do ser. Em *K4 O Quadrado Azul*, no entanto, o encontro tem um resultado oposto e vemos que liberta o narrador, no sentido em que é só depois deste momento que ele se torna capaz de experimentar as revelações do quadrado. Assim, quando a novela «recomeça» na segunda página, o quadrado azul aparece ao narrador como a consequência directa do encontro com o seu duplo:

De feito, Eu, que tantas vezes me excomungára
por esta injustiça de Deus me ter feito homem, e
mais ainda por esta infâmia de Deus me ter
nascido portuguez, já me transpunha em
regosijos por esta realização prática da minha
inteligência expressa em amante admiradora. Sei
apenas que um dia a achara extraordinariamente
parecida com o meu desejo de imperar
predominantemente-ruivo de esfera de cobre em
bráza e dilatada a tal ponto que me pareceu a
memória de me ter mascarado de amante para
mim; mas sempre que a quizéa recordar definia-
-se-me sinteticamente em quadrado azul, azul não
sei quê.¹⁵

Numa primeira tentativa de assinar uma significação ao quadrado, podemos deduzir que o objecto geométrico surge na narrativa como a abstracção da inteligência e do desejo do narrador, duas coisas que ele diz ter encontrado espelhadas na figura da sua amante. Note-se também que a equilibração do discurso é efectuada exactamente no momento em que surge o quadrado: o tom passadista é abandonado a favor da cultivação de imagens mais audazes, típicas do vanguardismo. Disso podemos inferir que, quando a forma e o conteúdo da novela convergem numa relação harmoniosa em torno da figura do quadrado, a novela pode começar de novo, propondo um desenlace diferente de, no sentido em que será uma espécie de emenda posterior ao modelo paulista.

Ao descobrir-se reproduzido na inteligência da sua amante, o narrador chega a uma conclusão fundamental acerca da relação do homem com o tempo: «os olhos d'Ella encaixavam-se à justa dentro dos meus n'esta necessidade de

¹⁵ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 5.

que há de haver dois a ser infinito. E as formas diluíam-se-lhe para turvações de absinto em suspensões acesas de espasmos venenosamente ricos de quadrado azul». ¹⁶ Desta maneira, o problema de como o infinito se torna representável é introduzido na novela e, através do quadrado, o narrador apercebe a «maldição da humanidade condenada ao prolongamento indefinidamente-desespero da noção do instante». ¹⁷ Assim, num segundo nível de significação, o quadrado serve como um objecto de transferência, deslocando o problema «pessoal» da relação do ser com o Outro para um nível mais objectivo em que se questiona o problema da percepção humana do espaço e do tempo. Ao aludir à dialéctica eternidade-instante, o quadrado aparece como a síntese destes dois pólos, como a representação do infinito.

O problema do infinito, isto é, da sua compreensão e da sua subsequente representação, ocupará grande parte do discurso de teor «filosófico» que o narrador se vê levado a desenvolver quando contempla o quadrado azul. Pelo esboço de uma teoria do infinito, o narrador consegue resolver, sob o conceito da velocidade, o conflito eternidade-instante. Neste elogio da velocidade temos uma indicação de como vai chegar à conclusão futuristicamente concebida da novela. O quadrado, neste momento, serve como lembrança das contradições da existência humana, do homem condenado a experimentar a vida numa série de momentos-instantes sem sentido profundo, ao mesmo tempo que anseia sempre chegar a uma compreensão totalizante da vida. Esta compreensão implicaria, aliás, o atingir da eternidade (isto sendo, não coincidentalmente, o desejo de Sá-Carneiro). Quando o narrador aproveita a teoria da velocidade para ligar o futuro com o presente e com o passado, o conflito é instantaneamente resolvido e depois comunicado pela frase-chave da novela: «A eternidade existe sim, mas não tão devagar». ¹⁸

Há, nesta frase e nas descobertas associadas com o quadrado toda a alegria de uma «emancipação estética» que liberta o narrador das limitações impostas nele pelos conceitos tradicionais do tempo e do espaço, possibilitando-lhe a «leitura dum universo escrevendo-se instante a instante a caminho dum sentido final». ¹⁹ Uma vez que o futuro é entendido como a síntese do passado, observamos pela primeira vez o aparecimento de um conceito que será fundamental na obra literária posterior de Almada – a ligação do pensamento futurista com o conceito do regresso às origens míticas do ser:

¹⁶ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 5.

¹⁷ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 7.

¹⁸ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 10.

¹⁹ Alberto Pimenta, p. 27.

O próprio conceito de futuro em Almada atesta marcas de um tempo mítico, ponto-síntese e, em simultâneo, metamorfose última de todos os prévios tempos, ou seja, numa espécie de eternidade. Dilatação máxima do presente, o futuro é encarado como um estado de vivência que O «Poeta de Orpheu, futurista, e tudo» deseja colectivo e actuante e do qual ele próprio se faz arauto e profeta».²⁰

É neste sentido que se encaixam os toques futuristas e a temática paulista no mesmo texto. À luz da teoria da velocidade como o segredo da eternidade atingida, as duas datas diferentes atribuídas à novela («Lisboa 1917 Europa Modelo 1920»²¹) comunicam a esperança de que velocidade faça com que a novela seja eterna. Também compreendemos melhor porque o fim da história passa para acontecimentos internacionais que são comunicados por uma escrita tripográfica que lembra um telegrama. Foi a máquina telegráfica que, pela velocidade da transferência, possibilitou a comunicação quase simultânea por todo o globo, juntando povos distantes instantaneamente, demonstrando que o tempo é uma função do espaço e possibilitando a realização do momento-síntese com que sonhavam os paulistas.

Na secção «filosófica» de *K4 O Quadrado Azul*, temos de reconhecer, sobretudo, que todas as ideias desenvolvidas pelo narrador surgiram espontaneamente, como consequência do momento-instante vivido à luz do duplo e do quadrado azul. O quadrado é sentido e vivido, mas não analisado ou explicado. Assim, o resultado deste «flash» de sabedoria experimentada pelo narrador é comunicado por um discurso que é muito mais irracional do que filosófico, quer dizer caracteriza-se pela observação intuitiva e instantânea e não pelo raciocínio intelectual. Consistindo numa montagem caótica e contraditória, quase à toa, de uma série de frases que dizem respeito à relação do homem com o universo, o pensamento do narrador, nesta secção, foge às regras do discurso lógico e o leitor que procure uma compreensão analítica da informação ali fornecida tem por definição, que fracassar. Por isso, convém lembrar neste momento que *K4 O Quadrado Azul* é constituída não só pelos voos da imaginação «filosófica», mas que também inclui várias secções narrativas e que é, aliás, nestas secções que se encontram as revelações metafísicas do quadrado. Num processo muito parecido a uma técnica utilizada pelos cubistas, as fronteiras tradicionais entre o objecto da escrita (o enredo) e o fundo (a

²⁰ Celina Silva, «Nótulas para o Estudo do Primitivismo em Almada Negreiros – Um Anti-Saudosismo?», *Nova Renascença*, 18 (1985), p. 163.

²¹ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, pp. 3 e 18.

«filosofia») têm sido eliminadas, mas não podemos esquecer que o quadrado é, sobretudo, um objecto físico. Assim, considerando este quadrado como mais um elemento numa novela que conta com um mundo concreto, vejamos como as revelações vividas pelo narrador à luz do quadrado se encaixam no «tempo público» da história.

Quando o quadrado aparece na novela como um objecto físico, vem numa carta enviada para o narrador: «Quando voltei outra vez havia uma carta registada para mim... Dentro só estava um quadrado azul». ²² No espaço representado aqui pela elipse, vê-se incluído, no texto, o carimbo que supomos pertencer ao envelope dessa carta, onde se lêem as palavras «Vigo-Pontevedra» e a data «15 08 16», com a clarificação «1.^a Exp». ²³ Neste gesto futurista de misturar vários caracteres tipográficos, há uma tentativa de «provar» que tal carta existiu como elemento – do mundo concreto da novela. Uma vez provada a realidade física da carta, o narrador abandona, contudo, essa realidade e inicia a elaboração do trecho «filosófico» acima referido. Como já dissemos, esse trecho consiste na recriação dos sentimentos que o quadrado azul lhe despertou. Por isso é interessante notar que a primeira impressão que o narrador tem do quadrado é a das suas características físicas e que, enquanto a cor se mantém pura e imutável, as dimensões desse objecto parecem estar num constante estado de transformação:

A luz espalhou-se igual por todo o quarto sem
fazer sombras por detraz dos móveis
transparentes de mêdo nas veias ôcas de azul
quadrado. Talvez que o azul é que fôsse quadrado
mas havia também e por toda a parte um só
quadrado azul que enchia o quarto todo e sempre
com um dos vértices onde Eu fitásse. ²⁴

Esta imagem do quadrado com os vértices sempre a mudar, ou seja, apresentado, sem parar, os planos diferentes para serem avaliados, lembra a

²² Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 6.

²³ É muito interessante notar uma «coincidência» entre a cidade de origem desta carta e as Odes Sensacionistas de Álvaro de Campos que tanto inspiraram Almada. Quando da publicação de *Orpheu*, Fernando Pessoa quis dar «uma ideia de individualidade do Álvaro de Campos» e pediu a Alfredo Guisado papel do Casino de Vigo, no qual copiou o texto da «Ode Triunfal». Por algum tempo, circulou a noção que Álvaro de Campos foi originário da Galiza. Assim, a escolha de Vigo como cidade de origem do quadrado azul pode ser considerada como constituindo uma alusão ao primeiro grande poema sensacionista que chegou às mãos dos companheiros de *Orpheu* via aquela cidade em 1915. (Veja-se «Um inédito de Fernando Pessoa», ed. François Cortez, *Colóquio*, 48 (1968), p. 60.)

²⁴ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 7.

teoria do «Cubo de Sensação», e, já à luz dessa teoria, podemos supor que o tamanho, a forma e a cor do quadrado correspondem a um dos lados do «Cubo»: às «ideias objectivas com [ele] associadas». Da mesma maneira, a descrição do «estado de espírito» do narrador, que dá origem às indagações acerca da representação do infinito, surge como consequência as «ideias subjectivas com o mesmo associadas».

Durante o monólogo, que provém da tentativa de o narrador explicar as ideias subjectivas associadas ao quadrado azul, referências à realidade externa, assim como à passagem do tempo, desaparecem do texto. Só que duas frases, intercaladas no meio discurso «filosófico», têm o efeito de demonstrar que o mundo objectivo ainda existe: «Na manhã seguinte quando recordei o quadrado azul já não era sobre a secretária. Havia era uma carta que Eu ainda não tinha aberto». ²⁵ Esta observação levar-nos-ia a concluir que o quadrado de facto nunca existiu, que só surgira da imaginação do narrador, se não fosse que, ao abrir a carta (de novo), ele encontra «uma letra graphologicamente musical», ²⁶ e, no fim, aparece o quadrado mais uma vez. A segunda leitura da carta corrobora a presença do quadrado azul e, por isso, as duas leituras são quase iguais. Inspirado pela letra auditiva-visual, o narrador experimenta as mesmas sensações que experimentara no dia anterior e continua a desenvolver a narrativa segundo a perspectiva puramente subjectiva.

Ao sublinhar o facto de a carta ser lida pelo menos duas vezes, vemos como, depois do tema do duplo, a repetição surge como um factor importante na estruturação do enredo. A frase que alude à passagem do tempo deve ser entendida portanto como prova de que o narrador está a experimentar dois tempos diferentes no momento em que escreve a novela: o «tempo público» no qual continuam a passar os dias, as horas e os minutos e o «tempo íntimo» que o quadrado lhe tem revelado. Assim, notemos que os trechos referentes ao fluxo do tempo são sempre expressos num tempo passado e que nos que falam subjectivamente do quadrado o tempo presente é utilizado. Podemos inferir que o momento da escrita pertence a um tempo posterior aos acontecimentos que o narrador está descrevendo e que, na tentativa de expor pela palavra o que sentiu quando viu o quadrado, ele sente tudo de novo com tanta força que passa ao emprego do tempo presente. Dito de outro modo, as páginas e páginas filosóficas surgidas da descrição do quadrado consistem não só na recriação de um tempo vivido anteriormente, mas também são comunicativas da reexperiência de tal momento vivida pela repetição, por escrita, daquele momento. Daí é que deduzimos que o discurso «filosófico» de *K4 O Quadrado*

²⁵ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 9.

²⁶ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 9.

Azul consiste, essencialmente, no alargamento pela escrita de um estado que, originalmente foi sentido, talvez, só na duração de um instante.

A verificação de que estamos a ler uma série de «amplicações do instante» vem quatro páginas depois de o narrador ter aberto a carta pela segunda vez. Quando ele volta a empregar o tempo passado para observar: «A criada veio trazer-me n'uma bandeja de cristal contente a rir cerimonia uma imensidade de compotas e refrescos»,²⁷ entendemos como, na verdade, pouco «tempo público» tem passado. Com a entrada da criada, o narrador é devolvido ao tempo cronológico da história mas, tal como aconteceu n'*A Engomadeira*, regressa ao mundo num estado transformado. Desta vez, quando o discurso vira do vértice plausível do enredo para um vértice fantástico, é-nos explicado que a transformação resultou directamente dos poderes separativos do quadrado azul, ou seja, da prática sensacionista. Com efeito, o quadrado azul tem o poder de decompor a realidade nos «seus elementos geométricos psíquicos»:

Esta vontade que me ocorria de quando saísse de manhã pró passeio eu não saísse todo, saísse só metade por exemplo, ou só as pernas, ou só a Inteligência desalojada do cérebro, ou só a sensualidade, ou só o desejo de ser um fio onde estivessem enfiados os valores interessantes das formas em geral resolve-se excedentemente no quadrado azul.²⁸

Por isso, quando a criada entra no quarto e o narrador se encontra na presença de outra pessoa, ele percebe que mudara fisicamente:

Eu ia pouco a pouco enchendo-me daquela estranheza de nunca ter estado naquele quarto e pra sentir melhor esse palpitar nervoso do meu coração levei a mão sobre o meu peito mas tinha um seio de mulher. Ella descerrou as janelas cautelosamente e então reparei espantado que estando eu todo descoberto o meu corpo nú era de mulher.²⁹

Ao descobrir que o corpo, os movimentos e as vontades físicas são os de uma mulher, o narrador corre ao espelho onde vê imediatamente que: «Eu era a

²⁷ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 13.

²⁸ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 12.

²⁹ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 13.

minha amante!»³⁰. Quando o acto de transferência que era desejada desde a primeira página da novela é finalmente realizado, observamos que o tema do duplo reaparece e que continua a ser estreitamente ligado à teoria do quadrado, ou seja, à teoria sensacionista. Notemos, todavia, que só o corpo e as reações externas do narrador mudaram e que, no seu interior, o narrador continua a pensar como a mesma pessoa: «Mas a inteligência era absolutamente a minha».

³¹ Com efeito, neste momento, o narrador conseguiu o estado que as personagens da obra de Sá-Carneiro ansiavam: experimenta fisicamente a transferência da sensibilidade para um corpo feminino. Não admira então que reapareçam alguns toques paulistas no texto, esta vez comunicados num tom humorístico:

Fui inconscientemente abrir um dos guarda-vestidos e vi-a ter todos os gestos que se teem pra se escolher um vestido que vá bem com a disposição do accorder mas o vestido preferido era o meu corpo molle. N'isto entrou a creada ainda toda núa e ajudou-me a vestir-lhe o meu corpo molle tendo ficado muito contente com ella por ter resolvido pôr hoje aquelle vestido que lhe ficava tão bem. Eu quiz dizer qualquer coisa que me não lembra mas a minha bôcca disse sem querer em italiano: traga-me os sapatos de velludo!³²

Assim, deparamos com o facto que, além de se encontrar dentro do corpo de uma mulher, o espaço que o narrador habita já é diferente. Agora encontra-se em Itália, lugar paulista, por excelência.

Este retorno ao mundo paulista nas últimas páginas de *K4 O Quadrado Azul* é indicativo da importância dessa escola poética como elemento fundamental na estruturação do enredo. Mais interessante ainda é o facto de a obra de Sá-Carneiro servir como pré-texto, se não duplo da história que o narrador se viu obrigado a contar, visto que, num pequeno diálogo que ocorre no fim da novela o interlocutor ausente com quem o narrador fala é o companheiro dos tempos de *Orpheu*, já morto em 1916:

³⁰ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 14.

³¹ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 14.

³² Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, pp. 14-15.

Não te lastimes, meu polidor de unhas, eu não te serei ingrato como os outros. Eu saberei transparecer em ti esta minha paixão ardente por esse teu gesto curvado de espelhar as unhas em que escondes por vergonha todos os desejos íntimos de meio mundo que te usa.³³

Referindo-se a Sá-Carneiro pelo nome de «polidor das unhas», uma imagem que, assim como as atitudes de vergonha e ingratidão, caracteriza os últimos poemas de Sá-Carneiro, o narrador de *K4 O Quadrado Azul* revela como, ao deixar transparecer em Sá-Carneiro a sua «paixão ardente», se tornou possível atingir o sonho paulista – a deslocação física da subjectividade. No entanto, não podemos esquecer que agora o paulismo, tal como o futurismo, representa só um dos muitos elementos de *K4 O Quadrado Azul*, novela sensacionista por excelência onde uma variedade de tendências estéticas é filtrada pela «paixão ardente» do narrador.

Graças ao quadro azul, verdadeiro «Cubo de Sensação», o narrador encontra-se finalmente num estado liberto, tendo conseguido a deslocação física da sua subjectividade. Ainda que a subjectividade se mantenha sempre ligada à visão do seu «eu» (a «Inteligência» do narrador é transferida para o corpo do Outro), este «eu» existe agora como uma relação, deixando de ser um valor imutável. Pelo facto de ter havido uma verdadeira troca física entre o corpo do narrador e o da sua amante, o narrador de *K4 O Quadrado Azul* consegue viver o Outro e daí que a «história» chegue ao seu fim com a personagem tornando-se completamente móvel.

Temos de reconhecer, neste momento, que a história contada em *K4 O Quadrado Azul* trata, no fim de contas, da descoberta da «transitividade e distributividade social (e não a singularidade pura) do senso do «eu e do tu»³⁴. Em termos de enredo, a subjectividade acaba por funcionar como um recurso estilístico desligado do conceito do narrador como indivíduo e, na última transformação dele, este movimento perpétuo do sujeito é confirmado: «A minha amante não é uma mulher, Puff! A minha amante é a velocidade que Eu monto. Bravo!!»³⁵ Assim assistimos, em forma narrativa, ao «eu» sensacionista que George Rudolf Lind descreveu como base das odes sensacionistas de Álvaro de Campos: «O Eu poético identifica-se com todas as coisas, e deixa-se levar pelo dinamismo delas até um delírio vertiginoso, no auge do qual as coisas

³³ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 14.

³⁴ Óscar Lopes, «Almada Negreiros», p. 691.

³⁵ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 17.

isoladas perdem os contornos e se fundem com o Eu sensível numa ‘força’ abstracta, na energia que faz mover o universo». ³⁶

O «eu» sensacionista é, com efeito, o quadrado azul, e vice-versa. A forma e a cor puras fundem-se neste objecto para significar a identificação total do «eu» com o Outro: «É a identificação de sujeito e de objecto, é a coincidência dos opostos, num acto de criação pura de silêncio das formas *a priori* para atingir a ‘dimension immatérielle de l’univers’», ³⁷. Daí é que surge a definição do génio que foi profetizada no subtítulo da novela: «Poesia Términus / Diz-se Aqui o Segredo do Génio / Intransmissível». ³⁸ Produto da subjectividade móvel, abstracta e colectiva, ser génio consiste no princípio de abandonar-se para se ser: «Ser génio quer dizer reproduzir-se igual a si próprio, exageradamente a si próprio. Logo: não há génios». ³⁹

A proclamação e subsequente negação da existência de génios constitui uma admissão pela parte do narrador da sua descoberta e do fracasso último do seu projecto. Não existe uma arte que seja capaz de reproduzir a subjectividade de uma maneira puramente objectiva e o narrador vê-se obrigado a condenar todos os métodos existentes de expressão artística porque não conseguem captar a essência, isto é, a pureza do instante:

O gramafône, o cinematografo, a Arte e a lynotype
reproduzem os sentidos, as qualidades, os
defeitos, a sensibilidade, a ideia mas tudo
subjectivamente, tudo deficientemente, tudo
convencionalmente. Invente-se a machina de
reproduzir o cérebro! industrializa-se o génio! e
co’a morte perpétua do subjectivismo, da
deficiência e do convencionalismo proclamar-se-
-ha a paz definitiva erguida de entre todos os
cérebros absolutamente iguaes pra dentro. ⁴⁰

A paz definitiva, a identificação total com o universo, o cérebro industrializado e, na última análise, o quadrado azul são todos ilustrativos do silêncio perfeito do instante-eternidade. Que um fracasso na tentativa de recuperar este silêncio total pela escrita é inevitável vem reiterado várias

³⁶ Lind, p. 189.

³⁷ Pimenta, p. 26., O autor está a referir-se aqui à pintura «Monochrome Blue» de Yves Klein (1959), que considera como ilustrativa da «aflição do mistério» que Almada sofre em *K4 O Quadrado Azul*.

³⁸ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, pp. 3 e 18.

³⁹ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 16.

⁴⁰ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 17.

vezes no fim da novela pela repetição da frase: «Oh! Puff! como Eu odeio a Humanidade que se exprime!»⁴¹

Não temos outra alternativa se não concluir que o narrador, já identificado como «o poeta José de Almada-Negreiros» (e nisto entendemos que a novela resultou de uma tentativa de «industrializar» o seu cérebro), inclui-se na categoria da «Humanidade que se exprime», pois também acabou por contar uma história. Nesta auto-condenação, inscreve-se o fim do experimentalismo novelístico: a descoberta, à luz do quadrado azul, do facto de que a realidade, quando reduzida a um sistema de relações (de forma, de cor, de sensações) demonstrou como viver o instante é essencial, assim como é, por definição, incaptável pela palavra, seja paulista, futurista ou sensacionista. Com efeito, o narrador, no fim de *K4 O Quadrado Azul* tem entrado num beco sem saída de onde só se pode recuar. «Poesia Términus / Diz-se Aqui o Segredo do Génio / Intransmissível». Assim, o fim da pesquisa é revelado, no sentido em que é descoberto o segredo da relação pura, do momento-instante-eternidade, mas que este segredo continua a ser, infelizmente, impossível de comunicar.

Terminada a nossa leitura de *K4 O Quadrado Azul*, notemos sobretudo como a mitificação do «eu» poético, sob o signo do sensacionismo, é levada às últimas consequências narrativas: ao desenvolver um conceito da subjectividade «fingida» que, aliás, também constitui uma das marcas mais originais d'*A Engomadeira*, o narrador de *K4 O Quadrado Azul* sintetiza e incorpora tudo o que lhe é alheio e assim acaba por perder-se. Daí esta novela narrada na primeira pessoa descentralizar-se e passar a contar a história do «eu» em termos da sua existência como uma relação instável. Observamos também que, complementando esta tendência para a pureza da relação, as imagens visuais comunicadas na novela passam para os lados abstractos da arte. Deste modo, entendemos *K4 O Quadrado Azul* como uma espécie de texto-síntese das experiências literárias vividas pelo autor no período 1915-17, ou seja, como que ilustrativo do percurso estético vivido pela geração de *Orpheu* que se inicia no paulismo, se transforma à luz do futurismo e, finalmente, se desemboca numa intuição do abstraccionismo, implícito, aliás, na teoria sensacionista. Como comenta Fernando Alvarenga:

⁴¹ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 16.

as sínteses das sínteses sensacionistas tendem a evaporar as 'realidades' próprias dos estímulos das sensações, e a integrar, em troca delas, as 'realidades' outras que são crescentemente as do homem em acção de as escolher pela mediação artística, recriando-as... Daí que o processo totalizante se condense e, como que paradoxalmente, se dissolva, assim condensando-dissolvendo o Futurismo e os demais 'ismos' conjuntos, e por consequência podendo prenciar mesmo algumas expressões do Abstracionismo.⁴²

Em última análise, *K4 O Quadrado Azul*, texto com que termina a fase de experimentação futurista-sensacionista na obra de Almada Negreiros, é simultaneamente comunicativo da descoberta e da perda de uma noção de momento-origem. Depois de tê-lo escrito, a única hipótese que restava ao autor era a de procurar uma nova maneira de se exprimir, ou seja, de tentar aludir à necessidade de viver o instante. Assim, concluímos que, para Almada a prática sensacionista possibilitou, e de certo modo obrigou, a conceptualização da teoria da ingenuidade que é fundamental à sua obra posterior.

Tendo já reconhecido que fundir os opostos, num acto de comunicação total com o universo, só pode conduzir ao silêncio implícito na abstracção, a criação e a comunicação tornam-se imprescindíveis e, por conseguinte, os valores estéticos utilizados pelo autor, nos anos 20, mudam de forma radical. Com efeito, o projecto estético iniciado depois *K4 O Quadrado Azul* se orienta no sentido, não de *descobrir* mas, mais especificamente de *inventar* uma imagem do «dia claro». Embora a teoria e a prática ingénuas que examinaremos nos capítulos seguintes se afastem formalmente dos textos sensacionistas dos anos 10, não há dúvida que as lições aprendidas à luz do quadrado azul informam o novo rumo estético seguido por Almada a partir de 1920. Por isso, ainda que estruturado segundo uma visão radicalmente diferente que *A Engomadeira* ou *K4 O Quadrado Azul*, encontramos, no meio do famoso poema da ingenuidade intitulado «A Invenção do Dia Claro» a reiteração textual da grande descoberta do narrador de *K4 O Quadrado Azul*: «A eternidade existe sim mas não tão devagar!»⁴³

⁴² Alvarenga, pp. 54-55.

⁴³ José de Almada Negreiros, «A Invenção do Dia Claro», in *Poesia*, vol. 1 de *Obras Completas* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985), p. 185.

CAPÍTULO IV

A INGENUIDADE ENTENDIDA COMO PROCESSO DIDÁCTICO: O CONTO JORNALÍSTICO DOS ANOS 20

Na escrita almadiana dos anos 20, época iniciada, em nossa opinião, à luz de e em reacção às lições aprendidas pela experiência do quadrado azul, a imagem que o autor nos fornece do leitor implícito aparece de forma radicalmente transformada. Lembremos, pois, que Almada recomenda, em *K4 O Quadrado Azul*, que a sua novela seja lida «pelo menos duas vezes prós muito inteligentes e d'aqui pra baixo é sempre a dobrar»,¹ conselho que indica, aliás, um certo elitismo quanto à noção do tipo de leitor a quem o autor se dirige. Depois de uma breve estada em Paris, porém, quando volta a Lisboa em 1920, Almada começa a aproveitar as muitas revistas da época, assim como jornais diários, como os lugares preferidos para a publicação dos seus textos. Acompanhando esta mudança na escolha do meio de comunicação e, daí do leitor implícito, assiste-se também, neste momento, ao brotar de um novo tom e de uma nova temática na obra almadiana que, pelo abandono do estilo agressivo e satírico, à primeira vista, parece surgir como contestação às técnicas empregadas nas novelas e poemas anteriores.

É costume referir a obra literária de Almada, escrita a partir de 1919, pelo adjectivo «ingénuo» porque, através do emprego de um tom claro e de umas formas simples, o autor procura comunicar a «inocência» de uma visão depurada, infantil e quase primitiva da realidade. A aceitação geral do termo «ingénuo» também provém de um ensaio publicado por Almada em 1939, intitulado «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia», no qual o autor tenta expor a sua teoria da arte em forma discursiva.² Este ensaio é posterior à época que nos interessa aqui, no entanto, e, pelo muito que nele se diz e que já pode ser entendido pela leitura dos textos escritos por Almada Negreiros nos anos 20, parece-nos válido afirmar que a prática criativa da ingenuidade antecede e prepara o caminho para o discurso teórico que Almada desenvolverá nas décadas seguintes.

¹ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 19.

² José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade», *Revista de Portugal*, n.º 6 (1939), rpt. in *Obras Completas*, vol. V, *Ensaios* (Lisboa: Estampa, 1971), pp. 115-127.

Neste capítulo, examinaremos alguns dos primeiros textos nos quais surge a visão ingénuo do autor, sendo todos eles textos «jornalísticos» que, sem dúvida, chegaram a um grande público leitor. Uma vez que grande parte da obra que data deste período apareceu em jornais ou revistas como, por exemplo, o *Diário de Lisboa*, *ABC*, *Domingo Ilustrado* e *Ilustração Portuguesa*, deduzimos que Almada está a dirigir-se, muitas vezes, ao homem médio, ou seja, àquele burguês «lepidóptero» que foi alvo dos seus ataques futuristas. Neste sentido, pelo facto do conto jornalístico almadiano ser dirigido ao mesmo leitor implícito que ocupava a atenção do autor nos seus manifestos políticos, é possível considerar este género particular na obra almadiana como que exercendo uma função parecida à função do manifesto político, ou seja, prepara o público para a obra «ingénua» que se seguirá. Em contraste, porém, com os manifestos futuristas notemos, desde já, que estes «manifestos da ingenuidade» são textos literários e não intervenções públicas. De facto, a maioria dos contos jornalísticos consistem em pequenos relatos ou fábulas que apresentam as opiniões do autor sob a forma de uma moralidade. Assim, observamos como, na segunda fase da sua produção literária, há, na obra de Almada, uma tentativa de cultivar uma forma de expressão na qual as preocupações estéticas e sociais existem em confluência.

Devido ao facto de o brotar do estilo ingénuo assinalar uma espécie de ruptura estilística na obra em prosa de Almada Negreiros, parece-nos imprescindível, antes de passar à avaliação dos contos jornalísticos, traçar algumas das características gerais deste estilo, assim como do pensamento que informa a escolha da voz narrativa ingénua. É nossa opinião, com efeito, que, em quase todos os textos ingénuos de Almada, as múltiplas tentativas de comunicar a importância e a necessidade da visão que o autor tem do mundo apontam para a presença do elemento didáctico. Este elemento constitui, no fim de contas, um dos mais importantes elementos estruturais do texto. Na tentativa de mostrar, aos leitores, em que consiste a ingenuidade e de demonstrar como chegar a este estado, os narradores «ingénuos» assumem, regra geral, uma posição afastada da realidade que descrevem. Daí surgir a singeleza do propósito patente na depuração e na simplicidade. Se tomarmos o poema «Histoire du Portugal par Coeur» como exemplo desta nova relação didáctica entre o autor e o leitor implícitos, será possível isolar algumas das características principais desta nova fase de produção literária de Almada Negreiros.

Escrito em França em 1919, «Histoire du Portugal par Coeur» comunica, sobretudo, uma nova aproximação textual do problema da pátria e, conseqüentemente, diz respeito aos problemas da identidade do autor e da realidade com que tenciona construir a sua visão globalmente criativa. Este

poema foi publicado na revista *Contemporânea* em 1922, a mesma revista em que foi publicado grande parte do poema sensacionista «A Cena do Ódio». Notemos, no entanto, que a versão deste último poema, escrito em 1915, aparece nas páginas da revista em forma incompleta, sendo também publicado em separata, enquanto, «Histoire du Portugal par Coeur» ocupa, no segundo número de *Contemporânea*, um lugar de destaque e aparece «illustrée aux couleurs nationales par almada». ³ As diferenças gráficas entre as duas maneiras de apresentar estes poemas revelam, aliás, a nova orientação do projecto modernista que, nos anos 20, tinha a revista *Contemporânea* como a sua porta-voz: «Tratava-se de uma revista moderna, de excelente aspecto gráfico — mas não revolucionária. Afirmer Afonso de Bragança na crónica de apresentação que os seus colaboradores não eram ‘futuristas’, mas ‘apenas — contemporâneos’, queria dizer exactamente isso...». ⁴ Sendo uma publicação que, como *Orpheu*, se proclamava elitista («Revista feita expressamente para gente civilizada»), a *Contemporânea* também assumia abertamente, como uma missão sua, o didatismo («Revista feita expressamente para civilizar gente» ⁵). Este duplo propósito, de renovar as artes e as letras portuguesas, mas também de comunicar as novidades de uma maneira «civilizada», revela como os contornos do projecto modernista se transformaram a partir da segunda década da sua existência. Com efeito, o tom agressivo é substituído pela preocupação, pela parte dos autores e dos artistas, de serem entendidos. À luz destas diferenças, a nossa leitura de «Histoire du Portugal par Coeur» tentará descobrir exactamente em que consiste esta mudança de perspectivas e propósitos.

Na sua biografia de Almada Negreiros, José Augusto França observa que, durante a sua estada de ano e meio na capital francesa, Almada desenvolveu «uma perspectiva de si próprio» ⁶ e as indicações da presença desta nova perspectiva que encontramos em «Histoire du Portugal par Coeur» resultam da adopção de uma visão exteriorizada daquilo que é Portugal. Pela palavra «exteriorização», queremos referir-nos ao assumir de uma perspectiva afastada e distante da realidade concreta, como que ignorante dos elementos culturais e socio-políticos do mundo da burguesia portuguesa que, nas novelas sensacionistas, indicavam a presença do mundo empírico e imediato do autor. Ao afastar-se do quotidiano, o processo sensacionista de desmontagem perde o sentido e acaba por ser substituído por uma técnica baseada na memória, ou seja, na recriação de uma realidade perdida.

³ José de Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par Coeur», in *Poesia*, vol. 1 de *Obras Completas*, (Lisboa; Imprensa Nacional — Casa da Moeda), p. 109.

⁴ José Augusto França, *Almada. O Português sem Mestre*, p. 257.

⁵ *Contemporânea* 3 (1922), p. 1.

⁶ França, *Almada. O Português sem Mestre*, p. 223.

Em conjunto com o conceito de afastamento do poeta daquilo que está a descrever, vemos surgir igualmente, em «Histoire du Portugal par Coeur», um conceito do texto como lugar para a invenção puramente criativa. Pelo facto de este poema ter sido revisto frequentemente pelo autor, sendo redigido primeiro em prosa e depois em verso, observamos como o acto criativo é entendido por Almada, neste momento, como uma espécie de processo, uma busca de forma e da linguagem mais adequadas à comunicação do retrato do mundo que o autor está a imaginar.⁷ Uma reescrita implica sempre uma consciência aguda de textualidade e o alto grau de alusões intertextuais em «Histoire du Portugal par Coeur» aponta para a ideia de que o autor já se considera como que habitando um universo criativo constituído, sobretudo, pela palavra escrita.⁸ Além disso, o facto de «Histoire du Portugal par Coeur» ser escrito em francês, uma língua também «exterior» ao autor, indica desde já a tendência para a concepção da linguagem como elemento constitutivo do texto:

O facto de Almada não dominar perfeitamente o francês... será usado em nome de uma liberdade total, uma vez que o código não é inteiramente conhecido, permitindo todas as explorações, todas as aventuras transformativas em torno dessa opacidade que a língua estrangeira, e também estranha, oferece como corpo de figurações múltiplas.⁹

Passando agora para o conteúdo ou a «ideia» do poema, assistimos à representação, ao nível do tema, das referidas qualidades de exteriorização. Num prefácio de «Histoire du Portugal par Coeur» escrito em português para a versão de 1922, o autor explica que escolheu a língua francesa para o seu poema «porque foi assim que ensinei aos estrangeiros a Raça onde nasci».¹⁰ Este poema, em teoria, não é dirigido aos portugueses, um facto que nos ajuda a compreender porque a imagem de Portugal comunicada nele se afasta tanto da imagem do país que foi desenvolvida em «A Cena do Ódio». Se, no poema de

⁷ As primeiras duas versões de «Histoire du Portugal par Coeur» encontram-se em «Parva (em latim) N.º 1», jornal manuscrito redigido por Almada Negreiros em Maio de 1920. Celina Silva, em «Da *Histoire du Portugal par Coeur* ao Encontro da Ingenuidade», diss. de mestrado, Porto, 1986, explora em muito detalhe as múltiplas versões deste poema e grande parte da nossa informação, assim como a inspiração para a nossa análise do poema, vem desta fonte.

⁸ Silva comenta que, além de alusões à sua própria obra anterior, prática que já vimos como bastante comum à escrita almadiana, o poeta «[convoca] outros fragmentos textuais, de Cesário, por exemplo, de Apollinaire, das superstições, das lendas e do sebastianismo», Silva, «Da *Histoire*», p. 108.

⁹ Silva, «Da *Histoire*», p. 110.

¹⁰ Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par Coeur», p. 110.

1915, Almada quis criticar os costumes sociais da Primeira República e gerar polémicas com os seus leitores, em 1919 está a imaginar um lugar distante com o fim de o dar a conhecer aos leitores não iniciados nessa realidade. Assim, a pátria ocupa o lugar mais distante daquele onde o autor e os seus leitores implícitos se encontram: «Le Portugal se trouve là-bas, dans un endroit du Sud-Ouest de l'Europe le plus éloigné de Paris». ¹¹ A evocação deste Portugal distante é baseada, portanto, na reconstituição das memórias que o poeta tem do seu ponto de origem.

Temos a sensação, de facto, que o país retratado neste poema não existe e nunca existiu. Como o título do poema revela, o verdadeiro elemento constitutivo de «Histoire du Portugal par Coeur» é o coração do poeta: ao jogar com uma dupla significação da palavra «coeur», Almada descreve um lugar que só pertence à memória e, filtrando as memórias pelo coração, apresenta a pátria segundo padrões que são, na sua essência, atemporais. Os factos geográficos mencionados no poema são o sol, o mar e o rio Tejo, todos eles tão estereotípicos que uma imagem quase turística, para consumo e exportação, é criada. Por outro lado, os factos históricos muitas vezes ganham razões míticas: «Notre premier Roi fut un géant. On dit que, de ce fait, il fut Roi.» ¹² Deste modo, inferimos que a aceção em que o autor está a empregar a palavra «história» no título do poema remete sobretudo para a sua significação como fábula ou ficção; «Histoire du Portugal par Coeur» nada tem a ver com um Portugal que seja uma entidade política ou social e daí afirmarmos que o tom ingénuo deste poema é posto ao serviço do inventar de uma pátria (uma origem) que sirva ao poeta como oposição e contraste à realidade empírica.

É imprescindível comentar, finalmente, como a visão exteriorizada da pátria desenvolvida em «Histoire du Portugal par Coeur» não só depende da noção de afastamento em termos espaciais e temporais, mas também implica que o autor se considera como um ser totalmente isolado. Ao recriar e daí inventar a sua origem, o poeta é, no fim de contas, autor de si próprio. Só assim tem a liberdade de inventar o seu passado e o seu futuro. No que parece uma actividade contraditória, porém, o poema, na versão «definitiva» publicada na *Contemporânea*, acaba por ser dedicado à comunidade: «Sejam quaes forem os Portuguezes, todos podem julgar a minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR. E se houver entre Portuguezes quem não tenha uma iniciação litterária, tanto melhor, para poder julgar o que eu quiz escrever por Nós todos». ¹³ Ao pedir a participação activa dos seus leitores, o poeta formula, pois, um convite à colectividade para partilhar a solidão do projecto poético.

¹¹ Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par Coeur», p. 112.

¹² Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par Coeur», p. 116.

¹³ Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par Coeur», p. 110.

Utilizando a «Histoire du Portugal par Coeur» como texto representativo da estreia de uma teoria da ingenuidade, torna-se claro como, na escrita posterior a *K4 O Quadrado Azul*, a vocação de Almada será a «de caminhar como obstinação para a sua *origem*, para esse lugar onde tinha sido concebido e donde tinha sido expulso, lugar ao mesmo tempo pontual e infinito, onde o individual se articula com o universal, o problemático com o pontual, o evidente com o enigmático». ¹⁴ Em suas observações acerca das raízes teóricas da ingenuidade almadiana, Eduardo Lourenço observa que o único «sentimento do mundo» para Almada estava na fábula que dizia que «O mundo foi feito para Almada Negreiros... [porque] quem não pensar que o mundo foi feito para ele, não tem mundo». ¹⁵ Parece-nos lícito, então, dar voz a um preceito subentendido aqui, inferindo que, assim, também era necessário pensar que o mundo foi feito *por* Almada Negreiros, criado por ele, através da expressão artística. Só por isso, Lourenço pôde observar em Almada a «contínua afirmação da unidade indestrutível entre a essência humana e a liberdade, mesmo se a única expressão dele era para ela *a Arte*. Não como mero resultado, o que seria fetichismo, mas como *gesto* original que não só renova o mundo mas no-lo dá a ver». ¹⁶

Resumindo brevemente, notemos como as essências filosóficas da ingenuidade consistem, sobretudo, na procura ou na recriação, através do gesto criativo, de uma origem perdida. Quanto à função da linguagem ingênua, e lembrando que a preocupação com a autenticidade se manifesta em toda a obra de Almada por meio de repetidas declarações anti-acadêmicas, assim como a celebração constante da fala coloquial e popular, cremos que uma diferença fundamental entre o sensacionismo e a ingenuidade pode ser explicada em termos da imagem criada pelo discurso coloquial. A linguagem coloquial teve um papel de destaque tanto nas novelas sensacionistas como em *Frisos*, onde observamos que a apresentação do diálogo em forma livre, isto é, independentemente da intervenção do narrador, e os temas populares constituíram os mais notáveis afastamentos do padrão simbolista. A proliferação interminável de vocábulos que deu um aspecto surrealista ao universo da prosa experimental desaparece, contudo, da obra ingênua de Almada no momento em que se substituem imagens construtivas por imagens que surgem em consequência das tentativas de desconstruir o mundo. Não esqueçamos, pois, que uma das principais lições aprendidas pelo narrador de *K4 O Quadrado Azul* dizia respeito ao silêncio que será sempre o fim de uma desmontagem da realidade descrita; por isso foi preciso virar as costas à não-

¹⁴ Eduardo Lourenço, «Almada Ensaísta?» in *Almada* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), p. 79.

¹⁵ Lourenço, «Almada, Ensaísta?» p. 84.

¹⁶ Lourenço, «Almada, Ensaísta?» p. 85.

expressão implícita na identificação do ser com o universo, ou seja, do sujeito com o objecto.

Entendemos, portanto, porque a obra almadiana adquire a simplicidade formal que muitas vezes faltava na tentativa entusiasmada de produzir a arte segundo as regras da enumeração caótica: depois de *K4 O Quadrado Azul*, o poeta revela-se na consciência de que o fim que deseja, a identificação com a matéria do universo, só pode ser aludido por meio de uma construção formal cuidadosamente pensada. Deste modo, notemos que, pela primazia dada à forma depurada como a única maneira de aludir ao indizível, o projecto ingénua de Almada diverge radicalmente da poesia de Alberto Caeiro, heterónimo pessoano com quem tem sido comparado. Para Caeiro, a ruptura entre o ser e a matéria nunca ocorreu e a identificação com a realidade é total e única enquanto que, na escrita ingénua de Almada, a ruptura entre o ser e a natureza é encarada como já definitiva, visto que o poeta tenta permanentemente efectuar a *reintegração* com as origens. Por isso, a prática ingénua almadiana, ou seja, os gestos pelos quais Almada tenta ilustrar a sua filosofia da ingenuidade, varia consideravelmente entre os diversos textos. Praticando assiduamente géneros tão diversos como os da poesia lírica, do poema em prosa, da crónica, do teatro, do ensaio, do conto e, até do romance, o autor compromete-se a uma experimentação exaustiva de várias formas literárias, sempre com a ideia de «ensinar» a sua teoria da ingenuidade.

A contradição que assinalámos em relação à «Histoire du Portugal par Coeur», que consiste na tensão surgida da solidão do autor que quer que a sua visão seja a base para um acto colectivo, é, sem dúvida, um elemento subentendido em toda a obra de Almada escrita sob o signo da ingenuidade. Assim, ao deduzir que o acto de escrever adquire o poder de neutralizar o isolamento implícito no qual o autor se encontra, a decisão de aproveitar jornais de grande circulação como os primeiros lugares para a publicação dos textos ingénuos faz um sentido particular. Através do jornal diário ou semanal, Almada podia fazer chegar a sua teoria ao maior número de leitores. Por isso, o teor didáctico do conto jornalístico é, sem dúvida, bastante exagerado, constituindo um dos mais importantes elementos do género. Voltando agora a atenção para alguns exemplos específicos destes contos, vejamos, pois, como são ilustradas várias situações dramáticas, nas quais os protagonistas são apresentados pelo olhar de narradores objectivos, afastados e «exteriores» a tudo que contam. Esta relação do narrador com a personagem alude, aliás, a outra relação importante para o funcionamento destes contos como fábulas moralizantes: aquela que liga o autor implícito (o mestre) ao leitor implícito (o aluno) quando tenta comunicar as suas lições de ingenuidade.

Até 1988, a maior parte da obra jornalística de Almada podia ser considerada como inédita pelo facto de, depois de publicados, estes textos não terem sido recolhidos ou reeditados. * Com a excepção do conto intitulado «O Cágado», nenhum outro exemplo de um texto de ficção jornalística foi incluído na edição das *Obras Completas* de Almada Negreiros que foi publicada em 1970 pela Estampa¹⁷ e, por isso, é curioso notar como «O Cágado», exemplo único de estilo jornalístico, veio a ser escolhido várias vezes como uma espécie de texto exemplar da prosa almadiana. Incluímos este conto sob a rubrica de «jornalismo» por que apareceu na revista populista *ABC* em Junho de 1921,¹⁸ mas, já incorporado em três antologias, «O Cágado» também é, agora, um dos textos mais conhecidos do autor, solicitando, assim, muitos comentários críticos, alguns que o consideram como típico da escrita almadiana e outros como notável pela sua diferença.¹⁹

A exemplaridade de «O Cágado» é assinalada, aliás, por comentários que podem parecer tão divergentes como a observação de Massaud Moisés que, embora este texto seja «o único passível de ser classificado de conto,... nem por isso deixa de patentear as constantes que as demais narrativas revelam»,²⁰ e o comentário de David Mourão-Ferreira que a «coerência narrativa [deste conto]... assinala um definitivo armistício na guerra por [Almada] movida contra as imposturas ou as convenções da intriga, do ponto de vista, das personagens». Como veremos pois, «O Cágado», assim como os outros contos jornalísticos do seu autor, representa ambas as qualidades de continuação e de diferença dentro do âmbito do projecto literário de Almada, ou seja, revela como a nova perspectiva «ingénua» do autor serve, sobretudo, para aludir a fins muito parecidos aos que motivaram a obra sensacionista.

Em contraste com a audácia estrutural e linguística das novelas anteriores, «O Cágado» é tão simples que, à primeira vista, é difícil encontrar nele quaisquer pontos de contacto com o sensacionismo. Neste conto, um homem identificado como «muito senhor da sua vontade» abandona a sua família e a comunidade para seguir um cágado que pensa ter desaparecido num buraco no chão. Pelo retrato deste acto obcecado, é fácil ver como «O Cágado» consiste

* José de Almada Negreiros, *Artigos no Diário de Lisboa*. vol. III de *Obras Completas* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988).

¹⁷ José de Almada Negreiros, «O Cágado», in *Contos e Novelas*, vol. 1 de *Obras Completas* (Lisboa: Estampa, 1970), pp. 109-116.

¹⁸ Almada Negreiros, «O Cágado», *ABC*, 30 de Junho de 1921, pp. 6-7.

¹⁹ Além de aparecer no volume I das *Obras Completas*, este conto também é incluído em *Antologia do Conto Fantástico Português*. ed. Fernando Ribeiro de Mello (Lisboa: Edições Afrodite, 1974), pp. 337-344; *O Conto Português*, ed. Massaud Moisés (São Paulo: Cultrix, 1975), pp. 205-213; *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*, ed. Herberto Helder (Lisboa: Assírio e Alvim, 1985), pp. 141-144.

²⁰ Moisés, *O Conto Português*, p. 209 e Mourão-Ferreira, «Almada, Ficionista», p. 97.

numa crítica paródica da actividade irracional, na qual a vontade acaba por dominar a vida de um homem. O conto torna-se um pouco mais problemático, porém, quando reconhecemos como é, essencialmente, uma alegoria aberta, que se pode aplicar a muitas situações diferentes. Não há, pois, aquela transparência que surge numa alegoria que se refere a uma situação ou a um universo «real» e único, correspondente aos acontecimentos referidos no enredo. Como só diz respeito aos perigos de não manter um equilíbrio de perspectivas na vida, «O Cágado», antes de ganhar um valor estritamente alegórico, é uma fábula que ilustra a presença de duas forças dominantes na vida: a vontade e a busca.

Assim, entendemos o cágado como representativo da descoberta do invulgar e de uma novidade que o homem quer, por força, demonstrar aos outros. É o símbolo da possível existência de outras realidades (de outras ordens de conhecimento) e o homem pensa que, conseguindo captá-lo, pode aliviar um pouco o cansaço da rotina diária. A busca que se desencadeia é, no entanto, muito mais complicada do que o homem pensava e o protagonista é imediatamente obrigado a escolher entre a comodidade do já conhecido e a possibilidade de atingir o novo e o diferente. Uma vez resolvido a seguir o cágado, a obsessão cresce de tal modo que, durante a busca, toda uma série de descobertas resultantes do processo utilizado pelo homem passam despercebidos:

Inclusivé, a própria descoberta do centro da
Terra, que tão bem podia servir de regosijo ao que
se aventura pelas entranhas do nosso planeta,
passou infelizmente despercebida ao homem que
era muito senhor da sua vontade. O buraco do
Kágado era efectivamente interminável.²¹

E, quando finalmente chega ao fim do buraco, não tem outra alternativa senão recuar perante a descoberta de uma realidade estranha, diferente e insuportável:

Era um país estrangeiro, muito estrangeiro;
homens, mulheres, arvores, montes e casas
tinham outras proporções diferentes da (sic) que
êle tinha memória. O sol também não era o
mesmo, não era amarelo, era de cobre cheio de
azêbre e fazia barulho nos reflexos.²²

²¹ Almada Negreiros, «O Kágado», p. 6, col. 2.

²² Almada Negreiros, «O Kágado», p. 7, col. 1.

Estas duas etapas da viagem do protagonista são, curiosamente, muito parecidas com as etapas da aventura sensacionista vivida por Almada que comentámos nos capítulos anteriores. Foi talvez esta semelhança a que levou David Mourão-Ferreira a considerar «O Cágado» como possível «alegoria ou apólogo do que... estava acontecendo com Almada ficcionista: sua viagem aos antípodas da ficção, realizada através desse progressivo escavar a terra que tivera como etapas *A Engomadeira*, *K4 O Quadrado Azul* e *Saltimbancos...*»²³ N^o *A Engomadeira*, o processo utilizado acabou, a meio caminho, por tomar precedência sobre o enredo da novela. Em *K4 Quadrado Azul*, outra ordem da experiência, que foi caracterizada, em dado momento, como «esfera de cobre em bráza»,²⁴ também foi revelada ao narrador e ele percebeu, no fim da novela, como essa realidade, sendo incaptável pela palavra, também era insuportável. O caso narrativo de «O Cágado», é, porém, bem diferente das outras novelas: a fábula é narrada na terceira pessoa e refere-se a experiências que são exteriores ao narrador. Desta forma, podemos assistir objectivamente à reacção da personagem e saber quais as suas tentativas para remediar a situação. Pela primeira vez no corpus da ficção almadiana, é possível testemunhar o tempo posterior à descoberta e assistimos ao desenlace do drama do ser à procura da novidade. Por isso é extremamente importante a revelação de que, ao chegar a este outro mundo, o protagonista sente a falta de tudo o que deixara, dá-se conta do seu enorme sacrifício e tenta iniciar um regresso ao ponto de partida.

Ao sair do buraco, o protagonista só pensa em voltar a casa para descansar, ver a família e regressar à vida, tal como vivia, mas daí irrompe precisamente a «moralidade» da história: a realidade que deixara já não existe e no lugar do conforto prometido pela ideia de um regresso às origens, o homem encontra «o maior monte da Europa, feito por êle, aos poucochinhas, às pásadas de terra, uma por uma».²⁵ Assim, uma nova procura é iniciada, uma procura das origens, mas na tentativa de restituição da realidade ao seu estado anterior, comunica-se a impossibilidade implícita dessa tarefa: «Começavam já a aparecer as cruces das torres, os telhados das casas, os cúmes os montes naturais, a casa da sua família, muita gente suja de terra, por ter estado soterrada, outros ficaram aleijados, e o resto como dantes».²⁶ Pelos adjectivos «suja» e «aleijados», entendemos a impossibilidade de haver uma restituição completa do «normal» — a aventura deixou marcas indeléveis. E, para sublinhar o desaparecimento do mundo «pré-cágado», na última pasada de terra que o homem devolve ao

²³ Mourão-Ferreira, «Almada Ficcionista», p. 97.

²⁴ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, p. 5.

²⁵ Almada Negreiros, «O Kágado», p. 7, col. 2.

²⁶ Almada Negreiros, «O Kágado», p. 7, col. 2.

buraco, encontra, mais uma vez, o cágado. Assim, a novidade incómoda ainda existe para se tratada.

Trata-se, para o leitor, de adivinhar as reações do homem perante o caso de ironia dramática ilustrado pelo reaparecimento do cágado, tal como de o levar a assumir a responsabilidade de decidir exactamente o que este animal representa. David Mourão-Ferreira, ao desenvolver a metáfora do cágado como alusivo à experiência literária de Almada, considera-o como representativo da «existência do inevitável ‘cágado’ de toda a criação novelística — o conjunto das suas convenções e das suas imposturas». ²⁷ Temos de lembrar, no entanto, que o cágado foi o objecto que desencadeou a procura, o homem não estava a fugir dele. Deduzimos, com efeito, que, ao encontrar o animal outra vez, este homem volta a enfrentar o inicial problema da novidade, tendo apenas aprendido que ter muita vontade de captá-la não é suficiente. Talvez desistir da busca e contar a história do cágado seja o que é preciso.

Neste momento, a semelhança entre o impasse ontológico implícito no reaparecimento do animal e o problema de comunicar as revelações vividas à luz do quadrado azul convida-nos a fazer uma rápida comparação entre os dois textos. Num evidente contraste com a novela anterior, onde o «eu» sensacionista estava sempre em evidência, a impessoalidade do narrador onisciente da terceira pessoa em «O Cágado» faz com que este conto comunique o impasse pelo uso de um tom ironicamente cómico. Subjacente ao humor, porém, podemos detectar alguns traços de amargura no fim do conto. Deve-se isto ao cair na tentação de relacionar Almada com o protagonista do conto, daí fazendo com que a ironia se relacione com um problema existencial. Num acto de desdobramento, ao projectar-se em ambos os papéis de narrador onisciente e de personagem, o autor revela um conhecimento íntimo do problema do protagonista, ao mesmo tempo que consegue manter-se livre e afastado do dilema sofrido por ele. É nesta relação entre o narrador e a personagem que encontramos, aliás, uma chave para a compreensão do acto irónico como base comunicativa da ingenuidade nos contos jornalísticos de Almada Negreiros.

Contada em forma de anedota, a narrativa de «O Cágado» depende da separação do objecto do humor do observador da acção. Devemos notar, contudo, que a utilização de uma anedota serve, muitas vezes, para rirmos de nós próprios ao mesmo tempo que rimos dos outros. A anedota irónica é simultaneamente pessoal e universal: embora a emoção nunca entre em jogo, devido à exteriorização do assunto, o efeito final diz sempre respeito a uma situação interior; por isso é que nos rimos dela. Na primeira leitura de «O Cágado», a nossa reacção à história talvez seja a de rir do «homem muito

²⁷ Mourão-Ferreira, «Almada Ficcionista», p. 97.

senhor da sua vontade», mas depois, ficamos um pouco incomodados quando nos perguntamos acerca de quem é este homem, vítima de si próprio na procura obcecada do cágado — é o autor, ou somos nós?

A depuração do tema sob o signo da ingenuidade, patente nas qualidades anedóticas de «O Cágado», acha um certo apoio e paralelo nos esforços do narrador para contar os acontecimentos da sua história através da mais simples linguagem possível. Nota-se isto particularmente na repetição de frases e vocábulos ao longo do texto (sempre que se lê a palavra «homem», por exemplo, segue-se a frase adjectival «muito senhor da sua vontade») que dá uma qualidade infantil ou primitiva à escrita. Assim, o universo literário criado pela linguagem simples é reduzido ao tamanho do código limitado e qualquer associação com o mundo empírico é eliminada. Por isso, nem somos tentados a questionar a validade da própria história que, em princípio, consiste em relatos fantásticos: «Não creio que haja alteração das leis da realidade neste conto. A sua verosimilhança é absolutamente textual, por isso poética». ²⁸ Face à existência destes truques retóricos da ingenuidade, não devemos, no entanto, cometer o erro de afirmar este estilo como transparente. Este conto é, de facto, tudo menos ingénuo, na acepção da palavra como inocente, e, pelo contrário, estrutura-se em torno de um complexo nivelamento de ironias. Estas ironias revelam, entre outras coisas, como o narrador (que já podemos considerar como ilustrativo da personagem depois de ter atingido um estado «iluminado») considera que o retorno a uma origem pura e intacta é impossível.

Voltando agora a atenção para outro conto, também publicado por Almada em 1921, observamos como ao problema do ser natural e, conseqüentemente, da linguagem autêntica é dado um tratamento particular. Ainda que «O homem que não sabe escrever» ²⁹ tenha um protagonista mais individual do que o «homem muito senhor da sua vontade» de «O Cágado», este relato também depende de uma técnica de exteriorização conseguida por meio do relato anedótico, para referir um problema que pode ser considerado íntimo relativamente ao seu autor. Sabemos desde o início do conto quem é este «homem que não sabe escrever»: chama-se Domingos Dias Santos e vive numas águas furtadas na Rua do Alecrim. Além disto, os factos mais importantes quanto ao passado deste homem são contados logo no segundo parágrafo, assim como o problema que está a confrontar: «Tinha a instrução primária, o curso dos liceus, com sexto e sétimo de letras, depois Coimbra até ao fim, com três anos a mais, e não sabia escrever — o seu desgosto». ³⁰ Aprender a escrever é a meta da vida do

²⁸ E. M. de Melo Castro, nota introdutória a «O Cágado», in *Antologia do Conto Fantástico Português*, 337.

²⁹ José de Almada Negreiros, «O homem que não sabe escrever», in *Artigos no Diário de Lisboa*.

³⁰ Almada Negreiros, «O homem», p. 29.

Domingos porque, sem saber isto, «estava exactamente como tivesse nascido hoje, sem nada». ³¹ Pela importância dada à formação desta personagem, inferimos que o tipo de escrita desejada por ele consiste em muito mais do que saber manipular a palavra, ou seja, seguir as regras da gramática. Assim, desde o início do conto, antecipamos o momento quando será revelado a moralidade da história que, desde já, esperamos ser o segredo da expressão literária.

No desenvolvimento subsequente do enredo é fácil ver os erros que Domingos comete quando se põe a escrever e, visto que todos os erros são muito óbvios, a situação retratada é cómica. A primeira coisa que este homem faz é adquirir o material necessário para o acto físico que é a escrita: tinta, papel, uma caneta, três aparos e uma folha de mata borrão. Só depois é que repara no facto que não pensara num tema e, procedendo de uma maneira contrária, começa a procurar um assunto sobre o qual pode escrever. Passando por temas possíveis como «uma dissertação sobre o outono», «uma apologia da humildade» ou «uma tirada de sinceridades individuais e regionais», ³² Domingos decide que é preciso usar a imaginação e opta por uma história sobre o Egipto antigo. Mesmo assim, não consegue escrever palavra nenhuma porque não confia bastante na imaginação, pelo que não consegue ultrapassar o academismo: «[reconheceu]-se sem dados bastantes, não só para atingir a temperatura do Egipto por aquelas idades antes de Cristo, como também para manter um certo rigoroso de indumentária e História, sem as quais ninguém seria susceptível de convencimento». ³³ O projecto fica então adiado, até ao dia seguinte, quando pode consultar a biblioteca. Através da informação incluída na primeira parte, de «O homem que não sabe escrever», o narrador apresenta todos os elementos necessários para estabelecer uma forte crítica da educação como aquilo que rouba ao homem o poder de pensar criativamente. Assim, quando a criada entra no quarto de Domingos, descrita como «uma pessoa natural, que não está em serviço», ³⁴ a cena já está preparada para a introdução da «moralidade» esperada, ou seja, para o elogio do ser natural e a revelação das bases da escrita ingénua. A criada, que, de facto, não sabe «os números e as letras», ³⁵ precisa de alguém que lhe traduza para a escrita os pensamentos dela e os mecanismos para um desenlace feliz estão todos em ordem.

Neste momento, porém, as expectativas do leitor são invertidas e a criada, em vez de mostrar-se como uma poetisa «natural», dita uma carta tão cheia de fórmulas que o desenlace acaba por ser absurdo: «Estimo que ao receberes esta te vá encontrar de boa saúde em companhia da tua mãe e da sua irmã a quem mando

³¹ Almada Negreiros, «O homem», p. 29.

³² Almada Negreiros, «O homem», p. 30.

³³ Almada Negreiros, «O homem», p. 31.

³⁴ Almada Negreiros, «O homem», p. 32.

³⁵ Almada Negreiros, «O homem», p. 32.

muitas e muitas saudades...»³⁶ A esperança de haver uma lição aprendida à luz da naturalidade da criada é frustrada no fim do conto e a única moralidade possível situa-se fora da acção do enredo, no reconhecimento da ironia da situação: nem o ser educado, nem o ser iletrado, têm a mínima ideia em que consiste a expressão literária. A falta de aprendizagem é reiterada no título do conto, aliás, onde o verbo «saber» aparece no tempo presente; se o Domingos tivesse aprendido qualquer coisa sobre a escrita, este título seria, logicamente: «O homem que não *sabia* escrever».

Assim, suspeitamos que «O homem que não sabe escrever» também é, essencialmente, outro exemplo da fábula anedótica, na qual não há uma lição moral, nem momentos de iluminação epifânica. Neste conto, o Domingos não sabe escrever, a criada não sabe escrever, nenhum deles aprende a escrever, e, por isso, o enredo só pode ser resumido como consistindo numa narrativa que conta a história de uma(s) não-narrativa(s). Pela técnica da negatividade, isto é, pela manipulação da ironia resultante da exteriorização da moralidade do conto. «O homem que não sabe escrever» demonstra uma série de erros e caminhos falsos para a escrita. De facto, em ambos «O homem que não sabe escrever» e «O Cágado», os dramas dos protagonistas resultam directamente de situações (nunca resolvidas no texto, aliás) nas quais o «não-desenlace» dos contos depende de protagonistas que não confiam nos poderes da imaginação, da palavra e da criação artística, como meios comunicativos.

Da mesma maneira que o enredo de «O homem que não sabe escrever» se refere a uma situação em que o protagonista não pode narrar, já foi efectivamente demonstrado como o protagonista de «O Cágado» «subestima a si mesmo, ao seu poder de fala, à sua capacidade de narrar, convencer os seus ouvintes».³⁷ Este homem, «muito senhor da sua vontade», perdeu o controle sobre a situação do cágado exactamente porque a ideia de contar a história do animal não lhe bastava e, sempre que considerou a hipótese de contar a história do animal, a vontade lhe ditou que continuasse à procura: «— Já não se trata de eu ser incompreendido com a história do kágado, não, agora trata-se apenas da minha força de vontade».³⁸ Como já observámos, porém, a vontade acabou por prestar pouca ajuda ao homem e, assim, no fim do conto, enfrenta o mesmo problema que se lhe apresentou no início.

Pelo desenvolvimento destes «dramas» por meio de um tom que ridiculariza os protagonistas, assistimos a dois casos de o ser que se encontra paralisado face à palavra. Devemos lembrar, porém, que a estas personagens é

³⁶ Almada Negreiros, «O homem», p. 32.

³⁷ Carlos Eduardo Schmit Capela, «Novas Considerações Acerca d'«O Cágado» ou A Respeito da Mola Propulsora», *Estudos Portugueses e Africanos* [Campinas, S. P.], 5 (1985) p. 86.

³⁸ Almada Negreiros, «O Kágado», p. 6, col. 1

negado o acesso à palavra literária por um narrador onisciente que não só testemunha mas também inventou os dramas. Deste modo, os contos são ilustrativos de uma simultânea negação e afirmação da linguagem. É, com efeito, por causa dos paralelos e dos contrastes implícitos entre o narrador das fábulas e os protagonistas que podemos detectar a presença de um tema exterior aos enredos e chegamos à conclusão que o humor anedótico está a ser utilizado para se referir sempre à mesma situação e ao mesmo problema: como voltar a uma expressão artística autêntica depois de ter sido negado acesso à vida originária que existia antes de ter visto o cágado ou antes de ter recebido uma educação nos códigos da sociedade.

Assim, somos levados a concluir que, no conto jornalístico almadiano, a teoria da ingenuidade só pode ser ilustrada através da prática demonstrativa. Ao retratar personagens que sofrem a angústia da solidão e para quem o quotidiano é vazio de significação, o poder do acto criativo é apresentado como a única solução possível. Os fracassos vividos pelos protagonistas estão intimamente ligados a uma incapacidade, pela parte deles, de confiar num mundo imaginário ou fantástico. O narrador e os leitores testemunham porém as crises de uma perspectiva exterior e afastada e por isso entendem exactamente o que as personagens não conseguem entender. E, porque as soluções para os dilemas vividos nos contos são apenas contadas nas entrelinhas, é imprescindível reconhecer a ironia do olhar do narrador, pois só a partir deste reconhecimento é que o didatismo destes contos pode funcionar.

Todos os contos jornalísticos de Almada dependem do reconhecimento de moralidades que são exteriores ao enredo, quer dizer, nunca são apreendidas pelos protagonistas. Às vezes, a moralidade é ilustrada pela paródia, exemplo que encontramos no conto «A galinha preta e a futura geração», onde uma aproximação pseudo-científica não consegue explicar as actividades instintivas da galinha:

Na impossibilidade de darmos já hoje uma explicação conveniente acerca destes deslocamentos repentinos e inesperados, cumpre-nos entretanto constatar que, ainda que a velocidade que chegam a atingir nos pareça, por vezes, desnecessária, contudo, não devemos nunca descrever de que a nossa razão esteja minguada em comparação com o instinto da galinha.³⁹

³⁹ José de Almada Negreiros, «A galinha preta e as futuras gerações» in *Artigos no Diário de Lisboa*, p. 70.

Outras vezes, é a inclusão de uma frase final que introduz a nota irónica, invertendo aquilo para que o conto nos preparava. No conto intitulado «O que se passou numa sala encarnada», o narrador espreita um quarto através da janela e descreve as transições de poder político que vão ocorrendo no interior. A circularidade e a falta de progresso destacam-se neste conto quando os grupos sucessivos se revelam como sendo sempre iguais. No fim da história, no entanto, o narrador faz explícita a sua perspectiva privilegiada da situação, concluindo: «Estes factos davam-se exclusivamente na capital, e a província apenas tinha conhecimento destes pelos jornais». ⁴⁰ A oposição entre a testemunha ocular e a reportagem jornalística introduz um tema exterior aos acontecimentos através de uma nota de desconfiança quanto aos jornais como fontes da «verdade».

Antes de examinar em mais detalhe como esta alusão se refere ao jornalismo como uma forma particular da escrita, devemos notar primeiro que uma característica básica de todos estes contos é a desconfiança geral na palavra escrita. Ainda que a palavra literária seja apresentada como uma possível (e, talvez, única) via de salvação, notemos que a questão é mais profunda do que o simples acto de nomear. Saber nomear sem saber imaginar, foi, aliás, o problema principal do Domingos em «O homem que não sabe escrever» e a consciência da duplicidade da palavra talvez explique porque estes contos apresentam sempre uma situação para ser reavaliada depois de terminada a leitura, antes de teoria da ingenuidade ser apontada directamente pelo enredo ou por uma exposição analítica. Pelo exemplo do conto «O Diamante», que foi publicado duas vezes no mesmo ano, ⁴¹ vejamos como o autor considera a arbitrariedade e a duplicidade como inerentes à palavra.

Neste conto, o narrador joga com a palavra «roda», trivializando um signo que, no seu uso principal, se refere a uma invenção que é considerada como um dos principais objectos que lançou o homem a caminho da civilização. Em «O Diamante», porém, a palavra «roda» já perdeu a sua significação principal e, em vez de se referir a um objecto útil, é aplicado a dois exemplos de objectos perfeitamente inúteis. O narrador explica como os pretos «selvagens» que trabalham nas minas do Transvaal ficam muito contentes se conseguem trocar o salário inteiro por uma roda de bicicleta. Depois de examinar este caso flagrante da «barbaridade», o mesmo narrador passa para o lado civilizado da experiência e descreve um grande senhor que usa um alfinete ostentivo, feito de diamantes e a que, devido à sua forma circular, ele chama uma «roda». Em ambos os casos,

⁴⁰ José de Almada Negreiros, «O que se passou numa sala encarnada» in *Artigos no Diário de Lisboa*, p. 55.

⁴¹ José de Almada Negreiros, «O Diamante», *Contemporânea*, 3 (1922), p. 113 e *Diário de Lisboa*, 5 de Setembro de 1922, p. 70.

as rodas já não são rodas no sentido vulgar da palavra e notamos como «roda» agora adquiriu uma segunda significação que é, sobretudo, oposta à primeira: no contexto do conto, «roda» quer dizer «bugiganga». Se, na acepção original conferida à palavra «roda», possuir uma roda significava pertencer a um nível superior de civilização por ter acesso ao poder do movimento rápido, na segunda e nova acepção que lhe é conferida em «O Diamante», ter uma roda significa possuir uma superioridade falsa — o poder da compra. A inutilidade deste poder e a sua corrupção são ilustradas, aliás, através da sua aplicação a objectos falsos e insignificantes.

Através do humor negro, este conto apresenta uma crítica social trabalhada em vários níveis: a exploração do trabalho indígena, o colonialismo, a exploração comercial do africano e a perda de valores pela civilização avançada. Mesmo assim, não é muito claro se o narrador considera o senhor «civilizado» como tão selvagem quanto o africano ou se o africano está a ser apresentado como já estragado pela cultura material dos civilizados. O leitor pode escolher entre estas duas possibilidades, ou pode aceitar ambas, mas também tem de reconhecer que, além da oposição selvagem-civilizado, existe uma terceira possibilidade — a do estado ingénuo. A ingenuidade não é, pois, nem um estado natural («selvagem»), nem um educado («civilizado»), mas consiste na ultrapassagem dos dois estados, ou seja, é o assumir consciente da inocência. A ingenuidade é a perspectiva do narrador, claro, o único para quem as várias acepções da palavra «roda» são evidentes.

Concluindo, portanto, que, em todos os contos, a mesma desconfiança quanto à palavra na sua capacidade de nomear o mundo se revela como o tema subjacente aos enredos, compete-nos agora perguntar quais as razões que levaram o autor a escolher um jornal diário como o lugar principal da publicação destes contos. Lembrando a alusão específica, em «O que se passou num sala encarnada», ao jornalismo como acto corruptor dos factos, encontramos-nos face a uma contradição ou, pelo menos, mais um caso de ironia dramática conscientemente criado pelo autor dos contos. Levando em conta o comentário de José Régio que «A ironia castiga e ensina — Almada Negreiros é um ironista por vezes subtilíssimo»,⁴² podemos afirmar, de facto, que Almada está a ensinar e castigar tanto os leitores como os editores destes contos. Por isso, o conto jornalístico almadiano é um género particularmente bem sucedido. Através de uma série de desafios que lança ao leitor, por meio das já destacadas ironias que o obrigam, depois de terminada a primeira leitura, a pensar naquilo que os contos não dizem, observamos como o autor incorpora nos seus textos

⁴² José Régio, *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, diss. de lic. Coimbra, 1925 (Coimbra: edição do autor, 1925), p. 57.

jornalísticos um acto de análise posterior à leitura que, regra geral, é pouco característico deste tipo de escrita.

Ao convidar os leitores a assumirem com ele a perspectiva «iluminada» do narrador ingénuo. Almada consegue questionar o papel tradicional do jornalismo como uma forma de comunicação que depende de reportagens noticiosas sobre o mundo. Isto, em conjunto com as frequentes críticas sociais incorporadas nos enredos dos contos, leva-nos então a afirmar que estes contos são tão, se não mais, radicais e agressivos contra os valores estabelecidos da sociedade como os manifestos futuristas da década anterior. Aproveitando agora um dos mais populares meios de comunicação, Almada consegue virar o sistema contra si próprio quando, pelo acto irónico, aproveita as existentes estruturas jornalísticas para proclamar a sua visão de uma nova e diferente ordem — a ordem da ingenuidade.

CAPÍTULO V

NOME DE GUERRA: EXPERIÊNCIA ÚNICA E ÚLTIMA NO PROJECTO DA FICÇÃO ALMADIANA

As primeiras manifestações literárias da teoria almadiana da ingenuidade — o poema «Histoire du Portugal par Coeur» e os vários contos jornalísticos que examinámos no capítulo anterior — são especialmente interessantes de um ponto de vista da evolução estética. A sua missão didáctica faz com que a nova técnica de organização do universo da escrita transpareça ao nível do tema. As constantes alusões ao estado ingénuo como uma perspectiva conscientemente assumida revela, em última instância, que a «inocência» procurada pelas personagens dos contos, e já atingida pelos narradores, consiste num estado posterior à queda, ou seja, serve para *corrigir* os erros da educação e das regras da sociedade. Deste modo, a ênfase temática nos preceitos básicos da ingenuidade revela a teoria da ingenuidade em forma discursiva. Seria, contudo um grave erro considerar, por isso, que a ingenuidade consiste apenas num recurso técnico segundo o qual a visão do autor é apresentada tematicamente no texto. Lembremos pois que o problema apontado sempre pela temática da ingenuidade diz respeito à importância fundamental da palavra literária na sua capacidade de criar um mundo outro, no interior do qual as «leis da ingenuidade» sejam imutáveis.

Deste modo parece-nos válido afirmar que a ingenuidade almadiana visa ser uma ficção totalizante, no sentido em que refere os conceitos de origem, de processo e de fim. Uma vez que a ingenuidade em si se desenvolve rapidamente num sistema ontológico, é possível identificar como características desta escrita a linguagem ingénua, a temática ingénua, a imagem ingénua e o pensamento ingénuo. O fim antecipado pela escrita que põe em prática as leis deste sistema é sempre a reintegração harmoniosa com a matéria mas, notemos desde já, este estado apenas pode ser atingido no interior de um contexto ficcional, ou seja, quando o leitor aceita as regras do sistema proposto pelo autor.

Estas considerações levam-nos a afirmar que a ingenuidade, em termos práticos, é muito parecida com o sensacionismo: os dois sistemas representam uma maneira de organizar e apresentar, textualmente, isto é, de uma maneira «outra», uma série de experiências que são conferidas com uma significação nova e vital por meio do próprio acto de escrever. Tal como foi o caso do

sensacionismo, os narradores ingénuos aconselham uma pesquisa feita pelas margens fantásticas da realidade, assim como a procura das possibilidades poéticas implícitas na experiência vulgar. Daí inferirmos que ambos os sistemas têm com raiz comum uma visão imaginada do mundo. Visto que as «realidades» comunicadas pelos textos ingénuos ou sensacionistas apenas são válidas em relação a uma série de leis particulares ao inverso do texto, é necessário um alto teor de auto-consciência textual para que estas leis tenham validade nos textos criados à luz de ambos os sistemas. Daí que o leitor seja constantemente lembrado do papel da palavra como instrumento criador do mundo apresentado. Não há dúvida que, neste aspecto, a ingenuidade, tal como o sensacionismo, pertence à ordem da ficção moderna. Ficção porque as configurações imediatas do projecto se referem ao presente, moderna porque este projecto imediato e renovador não tenta esconder as suas raízes ficcionais.

Ainda que a ficção ingénuo de Almada se afaste estruturalmente da escrita sensacionista, caracterizando-se por uma visão unitária, patente na «disciplina de um único ponto de vista, de uma única intriga, até de uma única personagem»,¹ lembremos que os «contos ingénuos» assentam sobre um discurso dialógico que surge como consequência destes textos aparecerem nas páginas de um jornal. Com, efeito, muitas das ironias cultivadas nestes contos ganham força quando o texto é contraposto ao lugar onde se encontra publicado. As condições materiais de publicação fazem do conto ingénuo uma espécie de anti-reportagem jornalística sobre o mundo. Podemos afirmar, de facto, que uma característica da ficção ingénuo é a de levar em conta e aproveitar o conflito surgido entre a visão proposta nos confins do texto e o lugar ou género imediato, no qual se encontra inserido. Assim, levando em conta esta característica básica da visão do autor, é de esperar que encontremos indícios de um semelhante grau de crítica e de avaliação nos outros géneros cultivados por Almada durante o período da prática literária «ingénuo» como, por exemplo, o drama. Embora uma análise aprofundada da produção dramática do autor não faça parte do nosso estudo, não podemos deixar de assinalar que também o drama almadiano se funda numa auto-consciência textual em conflito com as regras tradicionais do género. Voltemos, no entanto, a nossa atenção para *Nome de Guerra*, o romance publicado por Almada em 1938, treze anos depois do ano em que foi escrito.

Nome de Guerra é o único romance publicado por Almada e, com *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro (1914), conta-se como um dos dois únicos romances produzidos pelo modernismo português. Geralmente considerado pela crítica como um romance de aprendizagem, no qual é contada a história da iniciação do protagonista na vida adulta, *Nome de Guerra* é também, e sobretudo, a história de um indivíduo e da sua iniciação na ordem da ingenuidade. Este romance único de Almada é, com efeito, a suprema ficção

¹ Mourão-Ferreira, «Almada Ficcionalista», p. 97.

ingénua, ou seja, consiste numa explicação narrativa, isto é, na representação (acting out) da já preexistente ficção da ingenuidade. Assim, ao nos empenharmos na análise de *Nome de Guerra* segundo os padrões da ficção narrativa, prestando atenção em particular aos aspectos da ficção almadiana que têm estruturado o nosso estudo até este ponto (o papel da plasticidade da linguagem na criação de personagens e ambientes, a consciência do tempo de narração como independente de um tempo cronológico «realista» e, sobretudo, a questão da identidade que se liga sempre com o problema do nome) esperamos chegar a algumas conclusões provisórias acerca de um duplo papel desempenhado por *Nome de Guerra* no âmbito geral da ficção almadiana. Com efeito, *Nome de Guerra* não é apenas um caso único, mas também o caso último na produção narrativa almadiana, no sentido em que marca o fim das incursões do autor no campo da prosa de ficção.

Para compreender como e em que medida *Nome de Guerra* propõe ilustrar a ficção da ingenuidade de uma maneira definitiva, é-nos útil começar a nossa análise do romance por uma rápida comparação entre romance e o poema em prosa «A Invenção do Dia Claro», publicado por Almada em 1921. Este poema é, essencialmente, um manifesto poético da ingenuidade, no sentido em que conta as etapas percorridas pelo poeta numa viagem que conduz espiritualmente à clareza imaginada da ingenuidade. Através da metáfora da viagem, é o próprio poeta que constrói o caminho da ingenuidade à medida que vai inventando o dia claro e, note-se bem, este título refere uma invenção e não uma descoberta. Parece-nos especialmente importante que o seu projecto se divida numa estrutura tripartidária. De facto, o número três está sempre em evidência na estruturação da escrita ingénua, talvez porque, neste número, se comunique um conceito de série, de transformação e de mudança. Notemos pois que, antecedendo as três partes do poema («Andaimos e Vésperas», «A Viagem ou o que não se pode prever». «O Regresso ou o Homem Sentado»), há uma teorização explícita do papel da linguagem na construção do percurso a seguir:

Cada palavra é um pedaço do universo. Um
pedaço que faz falta ao universo. Todas as
palavras juntas formam o universo.

As palavras querem estar nos seus lugares!... Nós
não somos do século de inventar as palavras. As
palavras já foram inventadas. Nós somos do
século de inventar outra vez as palavras que já
foram inventadas.²

² José de Almada Negreiros, «A Invenção do Dia Claro», in *Poesia*, vol. 1 de *Obras Completas* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985), p. 158.

Em conjunto com esta teorização explícita da linguagem como a matéria prima com a qual o universo ingénuo será construído, observamos como esta teoria é também posta em prática. Há, de facto, em «A Invenção do Dia Claro», uma confluência perfeita entre o que o poeta diz e a maneira como o diz. Assim, à medida que se desenvolve a metáfora da viagem que necessariamente leva o poeta para longe da origem-matriz, representada na figura da mãe, o âmbito da «verdade» encontrada acaba, aliás, por interiorizar-se, numa deslocação do mundo da experiência: «Todas as coisas do universo aonde, por tanto tempo, me procurei, são as mesmas que encontrei dentro do peito no fim da viagem que fiz pelo universo».³

Se, em «A Invenção do Dia Claro», é o próprio poeta que se inicia numa «vida interior» por meio da viagem, em *Nome de Guerra*, este conceito de viagem espiritual é exteriorizado, contado em forma de uma história, e, assim transferido para um plano narrativo. As semelhanças entre os dois textos são, no entanto, notáveis. Numa advertência que antecede o corpo de *Nome de Guerra*, encontramos uma espécie de apologia prévia de tudo o que seguirá, explicando que a matéria tratada é pura e simplesmente da ordem da ficção: «O leitor há-de ver que o autor não é forte em ciência, de modo que tudo quanto ficar escrito não terá absolutamente nada de científico. Será exactamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo. — O AUTOR».⁴ Este aviso não consiste numa negação da veracidade dos acontecimentos do narrado, mas reconhece a impossibilidade de demonstrá-los segundo as regras da lógica, transmitindo, desde já, uma evidente falta de fé, pela parte do autor, quanto à hipótese de tratar a vida humana por meio da escrita analítica. De facto, vemos respeitado aqui um sentimento que caracteriza o prefácio de «A Invenção do Dia Claro», onde o poeta descreve o desespero sentido face aos livros que encontra numa livraria, lamentando o facto de não poder «pôr ciência na minha vida», embora tivesse imaginado «que havia tratados da vida das pessoas, como há tratados da vida das plantas, com tudo tão bem explicado, assim parecidos com o tratamento que há para animais domésticos...»⁵ Leva-nos isto a deduzir que a tarefa do narrador de *Nome de Guerra* não será a de escrever um tratado sobre a «vida das pessoas» e que, pelo contrário, na advertência com que se abre o

³ Almada Negreiros, «A Invenção do Dia Claro», p. 171. Para uma análise textual deste poema, v. Jorge de Sena, «Almada Negreiros Poeta», introd., *Poesia*, vol. I de *Obras Completas* de José de Almada Negreiros (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985), onde o autor ilustra muito claramente como «A Invenção do Dia Claro» é um livro que tem, muito mais do que parece à primeira vista, uma estrutura muito sólida, que assenta, digamos, numa relação do poeta com sua Mãe», p. 14.

⁴ José de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, vol. 2 de *Obras Completas* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986), p. 25.

⁵ Almada Negreiros, «A Invenção do Dia Claro», p. 153.

romance, dirigida ao *leitor* e justamente assinada pelo *autor*, o narrador revela que o livro consiste na criação de uma ficção do ser, ou seja, é, antes de mais, um acto de «pôr as palavras no seu lugar».

O enredo da história contada em *Nome de Guerra* é bastante simples e consiste principalmente nos acontecimentos ocorridos em mais ou menos três semanas da vida do protagonista. Um homem com trinta anos que se chama Luís Antunes chega a Lisboa da pr vincia e, daí em adiante, passa por uma série de experiências que lhe revelam a existência de uma realidade «outra», o acesso à qual lhe fora vedado pela educação que recebera da família e da sociedade. A par deste enredo, temos de reconhecer, no entanto, que mais de metade do romance consiste num discurso afastado destes acontecimentos, desenvolvido abertamente pelo narrador. Este narrador comenta e interpreta tudo o que vai acontecendo com Antunes, organizando a informação acerca das experiências vividas pelo protagonista em três etapas distintas, sendo o início de cada uma assinalado pelo narrador como um «nascimento».

Há, de facto, em *Nome de Guerra*, uma história como que dupla, verificável na presença de dois fios temporais diferentes: além do tempo que o protagonista experimenta, temos de reconhecer a existência do «tempo do narrador», no qual o enredo se encontra encaixado. Para compreender a relação do narrador com Antunes, ser-nos-á útil citar, outra vez, o prefácio de «A Invenção do Dia Claro», onde o poeta compara a experiência de uma vida com o enredo de um romance:

Mas eu andei a procurar por todas as vidas uma
para copiar e nenhuma era para copiar.

Como o livro, as pessoas tinham princípio, meio e
fim. A princípio o livro chamava-me, no meio o
livro deu-me a mão, no fim fiquei com a mão
suada do livro de me ter estendido a mão.

Talvez que nos outros livros... mas os títulos dos
livros são como os nomes das pessoas — não quer
dizer nada, é só para não se confundir». (elipse no original)⁶

As duas ideias comunicadas aqui — a intransmissibilidade do ser e a arbitrariedade do nome — constituem o núcleo do enredo de *Nome de Guerra*, romance cujo próprio título alude ao nome falso, conscientemente adoptado e, daí precisando de um acto, ou de uma série de actos, que lhe confirmam significação.

⁶ Almada Negreiros, «A Invenção do Dia Claro», p. 154.

Por isso, antes de nos dar a conhecer a situação particular do protagonista de *Nome de Guerra*, o narrador esboça, nos primeiros capítulos, os termos gerais da questão da identidade. No primeiro capítulo, intitulado «As pessoas põem nomes a tudo e a si próprios», o problema da realização plena da identidade, face às falsas imagens que a sociedade nos tenta impor, é explicado como sendo o resultado inevitável do «primeiro nascimento» (o nascimento físico) do ser: nascer homem ou mulher é uma questão de natureza, mas nascer dentro de uma família particular é uma questão da sociedade e da história ou, nas palavras do narrador, da existência. É a partir desta inescapável sede pela denominação familiar que o narrador pretende começar a sua história, pois «à natureza e à vida junta-se-lhes ainda por cima a existência e complicou-se o problema». ⁷ O nome carece de uma verdadeira razão existencial, sendo a questão da identidade uma imposição das regras da sociedade. Neste «problema complicado», encontramos uma metáfora inicial, apresentada em forma «cega». Mais tarde, através de um acto de ilustração e de transferência, efectuado pelo contar da história, esta metáfora ganha uma nova força viva e vemos que o signo, isto é, o nome, toma um novo significado. Inferimos, portanto, que este narrador sabe muito bem aonde quer levar o fio narrativo da sua história e que está, de facto, a orientar o caminho do leitor nesse sentido. Daí incluir, na apresentação geral do problema, ambos os nomes de Luís e Judite, como exemplos «arbitrários» da teoria do nome: «A vaca é ‘Pomba’, ‘Estrela’, ‘Aurora’, ou ‘Vitória’ como uma pessoa podia apenas ser José, Maria, Luís ou Judite. É a domesticidade que leva a estas designações e para evitar o opróbrio da fria enumeração». ⁸

Os subsequentes «nascimentos» de Antunes que são ilustrados na história contada em *Nome de Guerra* resultam de tentativas bem conseguidas no cumprir de uma obrigação com que todos nascemos — a obrigação de reajustar-nos ao nome de uma maneira pessoal, restituindo-o com significação:

Das duas uma: ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram no baptismo, ou ele tem de seu bastante para marcar cada um. Será imprudente deduzir o nome próprio através das fisionomias ou dos caracteres; no entanto, uma vez conhecido o nome próprio de uma pessoa, ficamos logo convencidos de que este lhe assenta muito bem. ⁹

⁷ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 28.

⁸ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 27.

⁹ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 27.

Esta tarefa implica um esforço totalmente individual, porém, e, como foi explicado no segundo capítulo («A sociedade só tem que ver com todos, não tem nada que cheirar com cada um»), o narrador crê, sobretudo, que «O nosso íntimo pessoal é inatingível por outrém». ¹⁰ Assim, visto que é já postulada a impossibilidade de copiar ou modificar a vida do Outro, o narrador será obrigado a criar uma personagem fictícia para ilustrar o conflito entre a sociedade e o «íntimo pessoal» do ser. A partir de um preceito que dita que somos todos exactamente iguais devido à nossa diferença, desperta-se a possibilidade de criar uma personagem-modelo. A árvore genealógica do ser é sempre única mas, pelo facto de ter sempre o mesmo tamanho, torna-se viável a criação de uma personagem estereotípica, sendo uma reprodução consciente da sua falsidade, à maneira de um desenho:

O autor destas páginas também desenha, e não sabe expressar por palavras a extraordinária impressão que recebe sempre que copia o perfil de qualquer pessoa. A natureza chega tão complexa às feições de cada um que somos forçados a não poder aceitar cada qual resumido ao lugar em que a sociedade o põe. Através dos séculos, uma linha única e incessantemente seguida acabou por tornar inimitável o perfil de cada um. Essa linha passa agora desde o alto da testa até por baixo do queixo, e às vezes lembra a de outros, mas é intransmissível. ¹¹

Observamos que, para ultrapassar o problema da intransmissibilidade do ser, o narrador, já identificado também como o autor implícito do romance, se expressa por meio de valores plásticos. Nisto, encontramos uma primeira indicação de como, à falsidade da palavra, vai-se opor o poder restitutivo da faculdade sensível de ver, com o qual o narrador espera dar nova vida ao signo.

Desde o próprio título do romance, uma noção do signo como falsidade e, até, traição, é abertamente assumida e, por isso, não surpreende que o título do terceiro capítulo seja «Uma Judite que não se chama assim». Ao revelar o facto de a mulher responsável pela iniciação do protagonista usar um nome falso, repete-se, ao nível do enredo, a informação já dada no título e nos capítulos I e II:

¹⁰ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 29.

¹¹ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 30.

Esta Judite ignorava que tivesse havido outra e célebre, quanto mais um Holofernes. Ninguém a conhecia por outro nome... Conseguiu depois de sérios trabalhos aparentar toda uma naturalidade para esse nome de mulher, sem denunciar que escondia o autêntico. Mas aquilo agora já estava feito.¹²

Judite é, com efeito, um exemplo de um estado ambíguo que se pode descrever como sendo aquilo de «mão-se-chamar-*assim*» e, deste modo, simboliza a arbitrariedade óbvia, do signo. Esta mulher revela, ao mesmo tempo, porém, uma ignorância total da rede de associações históricas e intertextuais implícitas no nome que adoptou, assim sendo apresentada no texto como uma prova ««ao vivo» da confusão em torno do poder do nome. Como veremos, a etapa existencial que Antunes vive em relação com Judite, isto é, o tempo que cai entre o segundo e terceiro ««nascimentos» do protagonista, caracteriza-se pela confusão de nomes, num tapar da ««realidade», conseguido pelo uso de nomes falsos. Assim, Antunes conhece Judite depois dela ter adoptado o nome falso e arbitrário e o narrador também põe em dúvida o ««cabimento» do nome do meio que ela habita: «*Chamam-se* clubes a umas casas abertas toda a noite e nas quais a razão mais forte é o jogo». ¹³ Note-se, pois, que a «razão do jogo», elemento que caracteriza a vida nocturna lisboeta é, deste modo, incluído também no tema da construção da personalidade e do problema de ver: «O anónimo sabe ver. É até condição para saber ver: ser anónimo. Mas proceder como anónimo é contra as regras do jogo». ¹⁴

Podemos caracterizar todo o tempo transcorrido entre o segundo e o terceiro nascimentos de Antunes como uma tentativa pela parte dele para ganhar controle sobre um jogo, o prémio do qual seria o atingir de um estado como que super-anónimo, no qual os limites do Outro e da suplementaridade da palavra serão ultrapassados. Esta fase é iniciada quando Antunes se dá conta de Judite como o Outro sexual e psicológico mas é importante notar que é a consciência e não a posse de Outro que inicia a segunda fase da vida de Antunes: «Ora o Antunes amava a verdade acima de tudo e não tinha necessidade de estar a mentir a si próprio e, portanto, disse a verdade: aquele corpo nu de mulher foi o mais belo espectáculo que os seus olhos viram em dias da sua Vida!» ¹⁵ Um segundo nascimento está a ocorrer mas não é comunicado no enredo da história e Antunes não tem consciência da importância ««teórica» do momento até

¹² Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 31.

¹³ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 33. Os sublinhados são nossos.

¹⁴ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 32.

¹⁵ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 66.

muito depois. É através do título que o narrador dá ao capítulo, «À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento», que o leitor é informado acerca do segundo nascimento do protagonista.

Torna-se evidente, portanto, o papel funcional dos títulos: através deles, o narrador visa orientar e manipular a nossa leitura da história de Antunes. Estes comentários irónicos contribuem, por outro lado, para a constituição do que já foi chamado «um outro texto-paralelo, sobreposto e simultaneamente distanciado do texto romanesco». ¹⁶ Ao comentar as acções de Antunes a partir de uma perspectiva distanciada da narrativa através de observações às vezes contraditórias, desnecessárias ou irónicas, o narrador faz com que a leitura do romance se torne dupla, no sentido em que há «em simultâneo uma construção-desconstrução da realidade ficcionada». ¹⁷ A maioria das vezes, os títulos apenas têm sentido quando são lidos os capítulos que apresentam e notemos, também, que a própria diegese dos capítulos muitas vezes ganha um sentido ««outro», que diz respeito à teoria da personalidade, apenas quando confrontada com estes títulos. Desta tendência para «explicar» ao leitor o que a história deveria ilustrar, observamos como a personagem construída pelo narrador é incapaz de avaliar o que está a acontecer à sua volta. Mas, à luz da teoria do nome, este estado é natural, pois Antunes vive num tempo social, entre o primeiro e o terceiro nascimentos, e, assim, perdeu a faculdade de ver. O narrador, pelo contrário, vê muito claramente a significação das acções do protagonista e transmite a sua crítica distanciada ao leitor através dos comentários que sobrepõe à acção da história.

A presença destes títulos, e o modo como funcionam, levanta ainda uma outra questão muito curiosa porque o seu tom didáctico e autoritário trai uma desconfiança básica quanto ao poder explicativo da narração propriamente dita. O narrador sente a necessidade de suplementar a narração com mais palavras, e a significação do texto vai-se gerando numa zona intermediária, criada através da confrontação dos dois «textos». ¹⁸ Lembremos pois que o narrador já comentara que «um nome suposto facilita... e se facilita... é porque o nome verdadeiro transtorna ou transtorna-se. Haverá assim necessidade de mentira para defender a verdade? ¹⁹ Os títulos parecem ter, de facto, uma função igual à função de facilitar, que é própria do nome de guerra: revelam a imposição

¹⁶ Maria de Fátima Candeias, «Nome de Guerra ou a subversão Irónica do Romance», *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários* [Porto], 1 (1985), p. 42.

¹⁷ Candeias, p. 51.

¹⁸ Veja-se, como exemplos particulares disto, os títulos dos capítulos XXVI, XXXIV, XLI, XLII, LI todos consistindo em descrições explícitas da acção que seguirá e começados por frases como «Onde se começa...», «Onde se mostra...», «Aqui se diz...», etc...

¹⁹ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 31.

consciente e explícita de uma ordem outra e diferente sobre a palavra primária da história e, assim, revelam uma tentativa de controlar o jogo do texto.

Parece-nos, já, que é bastante claro que este narrador não tem a mínima vontade de se esconder atrás de uma fachada realista que apresentasse as personagens criadas por ele como indivíduos. Ao mesmo tempo, porém, não nos parece lícito afirmar que *Nome de Guerra* é um romance de tese tradicional, no qual, «al término del discurso, el lector percibe que ha sido manipulado por el narrador de tal forma, que sin darse cuenta ha aceptado el sistema de vida, o en su defecto lo rechaza tras hacer un examen y análisis del modelo sugerido».²⁰ Afastando-se destas duas maneiras de organizar a estrutura do romance, notemos como a presença do narrador está sempre em evidência, lembrando aos leitores que é de uma ficção que se trata. Através de vários truques como o de referir Antunes não menos de dezanove vezes como «o protagonista» nos títulos dos capítulos (e, aliás, nunca pelo nome próprio) e às outras pessoas que modificam a vida dele como «personagens» (como, por exemplo, no título ao capítulo LII: «Onde se sabe que as três vidas do protagonista passam todas nos mesmos sítios e com as mesmas personagens»), ficamos com a sensação que «a realidade no livro passa sempre pela realidade *do livro*».²¹ Assim, não nos surpreende encontrar, no início do capítulo XXII, uma referência explícita à história de Antunes como existindo apenas dentro do âmbito de estruturas ficcionais: «Quando o Antunes chegou ao fim do capítulo precedente, estava diante da única porta aberta àquela hora».²²

Vejamos outro exemplo específico desta relação dialógica entre o narrador e o seu texto no capítulo XXVII, intitulado «Finalmente na sua nova vida começa a prosa». O episódio contado neste capítulo ocorre depois de Antunes ter procurado, encontrado e acompanhado Judite a casa. Assim, o capítulo começa da maneira seguinte:

Há cinco dias que a Judite e o Antunes não saíam do quarto. Desde que ela cantara a cantiga da mãezinha para o fazer dormir. Durante esses cinco dias, tiveram a noção de viver no céu: Ele e a Judite, os dois só no mundo, longe de todos, eram verdadeiramente felizes.²³

²⁰ María Éster Martínez, «*Nome de Guerra: Una Novela de Tesis*», *Nova Renascença*, Vol. III (1983), p. 162.

²¹ Eduardo Prado Coelho, «Sobre *Nome de Guerra*», *Colóquio*, N.º 60 (1970) p. 36.

²² Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 85.

²³ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 103.

Embora pareça que este casal tem tudo o que necessita, sabemos mais adiante que uma coisa essencial faz falta para que a vida no céu esteja completa: o dinheiro. Numa tentativa de resolver o problema, Antunes sai, no fim do capítulo, para mandar um telegrama pedindo a ajuda financeira dos pais, assim pondo um fim ao idílio vivido a dois. À luz desta informação, interpretamos a frase «na nova vida começa a prosa», como utilizando a palavra «prosa» no sentido que se refere àquilo «que é material, vulgar, destituído de poesia». ²⁴ Contudo a escolha da palavra «prosa» para significar a contaminação da relação amorosa entre Judite e Luís traz consigo outras implicações mais subtis. Parece-nos evidente que um uso mais vulgar da palavra «prosa» também está em jogo quando lembramos que estes títulos servem como comentários sobre o texto como ficção. Com efeito, no fio narrativo, há um intervalo de cinco dias entre o fim do capítulo XXVI e o início do capítulo XXVII. Deste modo, o título é bem literal, visto que a prosa, a escrita que relata a história, está a começar de novo. Entre as duas possíveis interpretações da palavra «prosa», encontramos, então, um exemplo da «zona dialógica» do romance, na qual a alusão à vida prosaica, vazia de poesia, se refere também ao próprio projecto do narrador, ou seja, à escrita do romance. Assim, é possível ler, neste título, um comentário irónico sobre a situação do protagonista, assim como uma referência explícita à organização de enredo da história.

Neste momento, já que demonstrámos como o narrador, situando-se fora da diegese dos capítulos, dialoga com o leitor por meio dos seus comentários sobre a acção do enredo, é preciso reconhecer como alguns aspectos internos, ou seja, próprios da história de Antunes, também são particularmente reveladores da «opinião» do narrador. Lembrando que o segundo nascimento se articula com sua relação com o Outro, observamos que esta relação tem o efeito de limitar, em vez de expandir, os horizontes da experiência. Assim, o mundo concreto de Antunes vai-se estreitando até ao momento em que consiste em apenas dois lugares: «E ia para o hotel, muito devagar, para o hotel ser mais longe. A sua Lisboa era entre o hotel e o clube. Quando já avistava o hotel, voltava para trás, devagar, para o clube ser mais longe». ²⁵ Antunes está, neste momento, a ficar preso a uma realidade estreita, representada tanto pela figura de Judite como pela lembrança da namorada que deixara na província e que lhe manda recados em cartas da mãe. A libertação definitiva ocorre, aliás, como consequência destas cartas porque, depois de muito tempo em que se recusa a abri-las, Antunes lê todas de uma vez e, na última, sabe que já morrera Maria, a rapariga da província: «Quando o Antunes leu ‘morreu a Maria’, ele viu mais outras palavras que lá não estavam. Ele leu na sua vida mais do que diziam as cartas e o telegrama. Na sua vida estava escrito assim: ‘morreu a Maria, acabou-se a

²⁴ *Dicionário Prático Lelo*, p. 962.

²⁵ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 91.

Judite'». ²⁶ Desta sequência, inferimos que o fim destas duas mulheres está ligado pela única razão de ambas representarem o Outro para Antunes e, daí que estas personagens, em vez de existirem no romance como «indivíduos», sejam meras funções narrativas, no sentido em que apenas servem como projecções do protagonista: «O mediador — a presença de Judite — é, assim, reduzido e como que fixado aos pronomes possessivos que são sucedâneos dos substantivos próprios e representativos das pessoas, neste caso o protagonista». ²⁷ Judite e Maria são, de facto, os mecanismos que conduzem o protagonista para uma nova ordem da experiência e deixá-las implica alcançar a libertação da família e da sociedade, ou seja, merecer o «terceiro nascimento». Por isso, depois de Antunes ter nascido pela terceira vez:

... a Judite já não lhe dizia mais nada. Conseguiu vê-la como a uma actriz que representasse um papel e apenas este papel lhe interessasse, independentemente da actriz. Tudo quanto ficara da companhia que ela lhe fizera era como a lembrança de um leitura algures. ²⁸

Deste modo, todas as personagens em *Nome de Guerra*, com a possível excepção de Antunes, demonstram uma aguda falta de individualidade, isto é, existem como forças ou funções que propulsionam a narrativa para o fim revelador. Não podemos ignorar, todavia, a presença do que chamaremos um «falso realismo» que caracteriza muitas páginas do romance. De facto, para um dos primeiros críticos de *Nome de Guerra*, o livro destaca-se pela fidelidade do retrato que oferece de um certo tipo de vida lisboeta: «o romance tem a virtude de possuir o que o autor lhe quis dar — o retrato fiel da vida nocturna e daqueles para quem a noite começa ao raiar da aurora». ²⁹ Este «retrato fiel» é conseguido, em nossa opinião, por meio de duas técnicas empregadas pelo narrador: a tendência de contar breves episódios de acção (quase todos ocorrendo no clube) como se pertencessem ao género do conto anedótico (isto é, livres de qualquer análise profunda dos possíveis motivos para os actos descritos) e outra tendência que consiste em descrições feitas a partir de um «ângulo de objectividade plástico-discursiva em que o autor deliberadamente se coloca». ³⁰ O melhor e mais citado exemplo deste olhar plástico é a descrição feita de Judite, no capítulo XXXVII, intitulado «Uma das maneiras de não ver uma coisa é pôr-lhe outra diante»:

²⁶ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 171.

²⁷ Fernando Guimarães, «Um Romance de Almada Negreiros: *Nome de Guerra*», in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p. 57.

²⁸ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 186.

²⁹ Marques Fernandes, recensão de *Nome de Guerra*, *O Diabo*, 22 de Abril 1938, p. 7.

³⁰ David Mourão-Ferreira, «*Nome de Guerra*», in *Hospital das Letras*, p. 202-203.

Sem dúvida, a Judite era um achado raríssimo de cor e de forma. Desde o primeiro dia em que a vira até hoje ia uma grande diferença. A nova era mais justa do que a primeira. Tinha um pescoço horrível, sem ligação da nuca com as costas. Uma cova em triângulo entre as omoplatas e a falha do pescoço. E aqui a cor era ordinária. Porém, a nuca perfeita de redondeza, nem saliente, nem retraída. O tronco era uma verdadeira maravilha. Era todo o segredo da sua formosura. Os seios hediondos, partidos, duas excrescências inutilizadas. O busto curto mas sólido. Os ombros grandes e largos, levemente subidos. Os braços apertavam, desde o ombro até ao pulso, por uma forma ridícula e sem distância. As ancas cerradas, entre menina e mulher. A linha dos ombros mais larga do que a das ancas, conforme a robustez do tronco. O ventre, bem posto, era contudo mais admirável do que formoso, mais escultural do que atraente. O umbigo, o sexo, as virilhas, era tudo infantil, inocente. As coxas é que rompiam, audaciosas. A cor das coxas era clara e a do ventre incomparavelmente menos clara. Via-se que era filha de uma pessoa muito branca e de outra bastante morena. Mas a mistura não estava bem feita; a sua pele ia desde o mármore rosa-pálido, até ao tijolo sujo. As costas, genialmente bem divididas por um único vinco, firme, vertical, helénico, separando duas metades simétricas, amplas, até aos rins longos. Umas nádegas de rapaz. As pernas, se tinham algum atractivo, não pertenciam contudo à maravilha daquele tronco, esse acaso feliz da natureza. As barrigas das pernas, grosseiras, saltimbancanescas. Os joelhos estropiados. Os pés horríveis, o pior de tudo, juntamente com as mãos. Estas davam a impressão de não fecharem, desajeitadas incompletas, mal terminadas, falhas de paciência. Os dedos não se punham direitos. As unhas roídas até para lá do meio. Enfim, as extremidades péssimas. Dir-se-ia que a desordem da sua vida ia dar cabo daquela obra-prima da natureza e começara já a sua destruição pelas extremidades.

A cabeça também era incompleta, mas tinha qualquer beleza que se ligava com o tronco. A testa pequeníssima ao alto e ao largo. Bons cabelos lisos, mal começados na frente, como remoinhos. As orelhas pobres, minúsculas e engraçadas. Uma boca ingénuo, sem a sua maldade, e um jeito pândego ao canto da direita, autêntica boca de rua. Bons dentes, curtos, já separados, e as gengivas gastas. Os olhos míopes não davam o encanto prometido. O nariz pequeno e perfeito. O perfil desde o fim da testa, com a boca fechada, até ao busto, era formidável de inteireza e de carácter meridional, peninsular, português. Bastante viril e, sem por isso, ser masculino. Parecido com os dos pajens do século XV.³¹

Com a sua típica astúcia ao examinar a organização visual de obras de arte, José Augusto França comenta, com toda a razão, que esta descrição de Judite «é o mais nítido retrato que qualquer literatura é capaz: ao desenhá-lo, a mão não se levanta do papel, e ele vem nascendo, seguro, firme, sem uma excrescência, sem uma falta».³²

Ainda que o início deste trecho esteja ligado aos pensamentos de Antunes, a perfeição deste retrato «plástico» da escrita leva-nos a atribuí-lo ao narrador, numa confirmação da informação pessoal já oferecida de que «o autor destas páginas também desenha». Como esta descrição de Judite demonstra, e devemos notar que esta é apenas um de muitos exemplos do alto grau de plasticidade no discurso do narrador, a faculdade sensível de ver desempenha um papel importantíssimo na criação do mundo representado em *Nome de Guerra* que, pela linguagem plástica utilizada pelo narrador, cria a sensação, nalgumas cenas, de se referir a uma realidade empírica. Lembremos também que a faculdade de ver desempenha um papel chave na estruturação do enredo. Antunes, aliás, quando vivendo uma relação com o Outro, ainda não vê com claridade tudo o que está a acontecer à sua volta porque continua a reagir como um participante activo do jogo da sociedade, a sua falta de astúcia ilustrando que «só o anónimo sabe ver».

Deste modo, é muito significativo o facto de o protagonista, quando se afasta de Judite, na terceira parte do romance, conseguir ver não apenas uma imagem íntegra e completa do seu meio (Lisboa), mas também perspectivá-lo segundo uma visão histórica:

³¹ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, pp. 144-45.

³² José Augusto França, «Nota de Releitura de *A Confissão de Lúcio* e de *Nome de Guerra*», p. 496.

O rio movia-se com um certo rebuliço, que dava a ideia também de ir fechar por hoje. Em todo o caso via-se bem que era domingo, pois o ruído era diferente dos dias úteis. No fundo dos pátios os andares mais baixos acendiam as luzes. O Antunes descobriu que a noite nascia da terra. Um transatlântico imenso custava deslocar-se do cais, como um mau pensamento leva tempo a deixar-nos. O resto do dia juntava-se todo a Oeste. A outra margem perdia o volume e achatava-se num plano. Cada vez ia cabendo mais tudo dentro de uma só olhadela. Poder-se-ia ver Portugal inteiro de uma só olhadela, como no mapa, em aeroplano?

— 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. Aviz, caravelas, o pelicano, a esfera armilar, Filipes, azul e branco, encarnado e verde, e continua. Nada para mim. Portugal.³³

Estas impressões globalizantes, comunicadas por meio de uma escrita como que telegráfica, transmitem uma espécie de visão «cubista» da situação nacional portuguesa, na qual a metáfora do país surge da ideia de contemplá-lo desde uma perspectiva aérea, eliminando os detalhes não essenciais da paisagem e possibilitando uma apreensão simplificada e atemporal do objecto contemplado.

³⁴ Podemos afirmar, de facto, que a última parte deste trecho representa um exemplo surpreendentemente bem conseguido, no sentido de comunicativo, da escrita futurista da «palavra em liberdade». Notemos, não obstante, que esta visão de compreensão total, quer dizer, o sumário da experiência (histórica e pessoal) anterior, é logrado apenas quando o sujeito observador se situa num plano exterior àquilo que contempla. Como a penúltima frase do trecho acima transcrito sublinha, o protagonista sente-se completamente isolado do seu meio, tendo já cortado relações com a família, assim como com os jogadores do clube.

³³ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, pp. 192-93.

³⁴ A comparação entre a perspectiva cubista e uma paisagem vista dum avião é bastante comum, aliás, como vemos ilustrada neste comentário de Gertrude Stein: «... when I looked at the earth I saw all the lines of cubism made at a time when not any painter had ever gone up in an airplane. I saw there on the earth all the mingling lines of Picasso, coming and going, developing and destroying themselves...» Citado em Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, p. 245.

Podemos inferir, de facto, que Antunes experimenta uma espécie de «morte narrativa» quando do seu terceiro nascimento, verificável no facto de ele afastar-se da vida participante, na qual era impossível avaliar a significação dos seus actos e, daí, reconquistando a habilidade de ver de uma maneira totalizante.

Assim, tudo o que ocorre depois do terceiro nascimento de Antunes funciona como um epílogo à acção da sua «história» vivida à luz do Outro. A leitura do fim da narrativa confirmará o significado deste nascimento. Na última parte, o narrador volta a intrometer-se directamente nas páginas de romance e, pela primeira vez desde o Capítulo V, adopta a primeira pessoa singular do verbo:

Quantas vezes o sol com a sua mania da pontualidade deixou por acabar a solução da humanidade numa água-furtada? Doce espectáculo da humanidade sem o contacto das gentes. Saudável refúgio que enche o quadro sem nada nas gavetas. Último patamar do mundo para descer ou subir, à escolha, à nossa escolha. A nossa vontade está-se a procurar no inconsciente da madrugada. Ou não é da vontade que se trata, é só do inconsciente, tão necessário nestes dias tão certos. Porque não me hei-de explicar, se tenho em mim os dados? Hei-de morrer sem saber dizer-me tudo? Hei-de acabar por não me dar a conhecer nem a mim nem aos outros?³⁵

À medida que explica as razões pelas quais contou a história de Antunes, o narrador procura justificar-se e põe-se, não surpreendentemente, a duvidar outra vez da eficácia das próprias palavras da história para comunicar as suas ideias. Terminada a história, pode, porém, intervir directamente na narrativa. Pelo conteúdo dessa «confissão», verifica-se que a história de Antunes existe apenas como uma maneira de o narrador «dizer-se» e, daí, é evidente que o protagonista existe como mera criação explicativa. Dito de outro modo, o narrador de *Nome de Guerra* é o verdadeiro protagonista deste romance, ou seja, é na figura do narrador, e não na de Antunes, que encontramos os traços de uma personagem que é individual e coerente e que, acima de tudo, tem uma história para contar.

Neste momento, tornar-se claro que o narrador se considerava obrigado a inventar uma história — uma fábula ilustrativa — das suas descobertas para poder transmitir a sua sabedoria ao leitor. Desde o início do romance, este

³⁵ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 201.

narrador se encontra no estado afastado que é a ingenuidade e, por isso, recorre a uma técnica parecida com a do conto anedótico para demonstrar a sua tese.

Deste modo, não é demais sublinhar que a história que o narrador inventa é, no fim de contas muito parecida com a história d'*A Engomadeira*. Ambas as histórias têm lugar no mesmo meio — nas margens da sociedade lisboeta dos anos da Primeira República e, por isso, incorporam uma forte crítica de costumes, baseada no conceito das aparências da época serem superficiais e vazias de sentido. As semelhanças entre a história de Antunes e o enredo da «Novela Vulgar Lisboeta» não param aí: «pois tanto n'*A Engomadeira* como em *Nome de Guerra*, o que nos entrega o autor são documentos onde, de uma forma peculiar, as personagens principais (e algumas laterais), fazem a sua entrada na vida». ³⁶ Se desenvolvermos um pouco mais esta ideia formulada por Alfredo Margarido, observamos também que, em ambos os casos, é por meio do contacto com o Outro, uma mulher enigmática de uma moralidade duvidosa, que se revela a existência de um mundo outro, ou seja, de uma realidade secreta. Os respectivos protagonistas, uma vez iniciados nesta outra ordem de conhecimento têm, finalmente, que rejeitar, ou ser rejeitados por, a mulher «outra». Lembremos, pois, que num caso contrário, o de identificação e transferência total com o Outro que foi ilustrado em *K4 O Quadrado Azul*, o narrador foi levado à contemplação do silêncio pela abstracção.

Embora as aventuras amorosas contadas em *Nome de Guerra* e *A Engomadeira* sejam semelhantes, os padrões estéticos, segundo os quais se organizam os discursos das narrativas, são consideravelmente diferentes. Se *A Engomadeira*, exemplo primário da prosa sensacionista é um *Bildungsroman* em que o próprio enredo passa pelo processo de amadurecimento, em *Nome de Guerra*, já considerado como «o único romance de aprendizagem que se escreveu em Portugal», ³⁷ este mesmo processo, por meio de experiência ingénua, é exteriorizado. Não há dúvida que o enredo de *Nome de Guerra* foi preconcebido pelo narrador e que o desfecho, o atingir da sabedoria ingénua pela parte de Antunes, foi preparado desde o primeiro capítulo do romance. Daí explicar as razões porque há, no romance de Almada, uma singeleza de propósito e a subsequente criação de um universo único e unitário que o afasta do universo múltiplo e dinâmico de *A Engomadeira*.

Não podemos esquecer, no entanto, que, em *Nome de Guerra*, há uma divisão básica em dois que é mantida ao longo da narração da história de Antunes. O já comentado dialogismo deste romance é, em nossa opinião, o elemento que mais contribui para o facto de *Nome de Guerra* ser a culminação e o fim do projecto narrativo de Almada. Negreiros, ou seja, é neste aspecto que podemos detectar o fim do projecto audacioso que fora iniciado pelo autor em

³⁶ Alfredo Margarido, «*A Engomadeira* ou o Sentido da Vulgaridade», p. 7.

³⁷ França, «Nota de releitura», p. 495.

1915. Para compreender a importância do aspecto dialógico que surge em consequência dos comentários fornecidos pelo narrador sobre a história de Antunes, ser-nos-á útil citar alguns trechos relevantes das primeiras recensões críticas de *Nome de Guerra*, nas quais este mesmo aspecto é considerado o «ponto fraco» do romance.

Lembrando que o romance apenas foi publicado em 1938, depois de ter sido escrito em 1925, não surpreende que as primeiras abordagens críticas do texto fossem elaboradas pelo grupo de *Presença*. Os presencistas consideravam-se como continuadores do movimento iniciado em 1915, ou seja, como a segunda geração modernista e, de facto, em termos de crítica literária, o movimento associado com a revista coimbrã desempenhou um papel de destaque na divulgação da obra dos poetas de *Orpheu*. As diferenças entre as duas «gerações», são, no entanto, bastante marcadas para que haja um certo desentendimento, pela parte dos presencistas, quanto ao papel do narrador de *Nome de Guerra*. Assim, vemos José Régio, numa recensão publicada na própria revista *Presença*, a explicar que, no romance, a «ilusão» é destruída ou suspensa, devido aos muitos «exemplos da inoportuna intervenção do autor entre aos seus personagens [que] estão nas pretensões metafísicas ou moralistas de tantos capítulos e páginas». Régio conclui, pois, que em *Nome de Guerra*, «não foi suficientemente cortado o cordão umbilical entre o autor e o seu retrato projectado em figura independente».³⁸

No mesmo ano, numa recensão publicada na *Revista de Portugal*, Vitorino Nemésio também se queixa do teor anti-realista em *Nome de Guerra*, tentando negar-lhe o próprio estatuto de romance:

Nome de Guerra não é propriamente um romance. A vida que nêle pulsa, e é considerável, não se ‘representa’ sempre, não está revitalizada segundo as leis do género. Em vez de deixar desenrolar-se inteiramente aos olhos do leitor a história de Antunes e Judite, Almada preferiu dar-lhe um mínimo de tópicos e recobri-los da refração psicológica que a vida produz no Antunes. Os actos se não estão ausentes, estão esquematizados — é certo que quâsi sempre de uma maneira psicológicamente precisa, mas a que falta a progressão lenta e natural do acontecer.³⁹

³⁸ José Régio, recensão de *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, *Presença*, Vol. 3, Nos. 53-54 (1938), p. 26-27.

³⁹ Vitorino Nemésio, recensão de *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, *Revista de Portugal*, 3, Abril 1938, p. 453.

Seguindo a mesma linha de pensamento estético, Adolfo Casais Monteiro acha «o único defeito grande de todo o romance» no facto de Antunes não ser «uma personagem viva» e João Gaspar Simões conclui:

Para que José de Almada Negreiros tivesse
aproveitado todas as belas qualidades que revela
como romancista bastaria ter evitado certa
precipitação de acção, certa prolixidade de frase,
certo abuso do estilo conceituoso e certas
divagações de uma filosofia que quanto não é
poética corre o risco de ser verbalista.⁴⁰

Todos estes comentários revelam sub-repticiamente o pensamento estético que informa a produção literária dos presencistas, isto é, o desejo de encontrar, no romance, um retrato psicologicamente preciso das personagens surge como consequência de uma fé na possibilidade de reproduzir a emoção «sinceramente» na literatura. Note-se, portanto, que há, no caso de *Nome de Guerra*, uma acentuada divergência entre as normas literárias em voga no momento da sua publicação e os padrões estéticos que estão presentes em toda a ficção almadiana. *Nome de Guerra* é, tal como José Régio reconhece, um romance «modernista» exactamente por causa dos seus «defeitos» romanescos:

Por defeitos do romance entendo características
ligadas com o que chamarei gongorismo
modernista, à falta de melhor designação...
Conceptismo e cultismo... sempre foram tentações
do Almada excêntrico e futurista... isto é tentando
a duplamente deformar a realidade. Sempre,
reconheçamo-lo o conceptismo e o cultismo
tomaram em Almada Negreiros tonalidade muito
pessoal (como, aliás, a tomaram em Mário de Sá-Carneiro,
em Fernando Pessoa, e, mais abaixo de
nível, em António Ferro)...»⁴¹

Não há dúvida que o percurso estético seguido por Almada é muito diferente do percurso dos presencistas e que a «lição ingénua» aprendida por Antunes em *Nome de Guerra* encontra as suas origens na prática sensacionista. Por isso, é

⁴⁰ Adolfo Casais Monteiro, *O Romance e os seus Problemas* (Lisboa: Biblioteca de Cultura Contemporânea, 1950), pp. 285-86; João Gaspar Simões, recensão de *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, *Diário de Lisboa*, 10 Fevereiro 1938, p. 4.

⁴¹ Régio, recensão de *Nome de Guerra*, p. 26.

imprescindível reinsserir este romance no contexto em que foi escrito e avaliá-lo à luz do projecto narrativo vivido pelo autor entre os anos 1915-1925.

Como o nosso estudo demonstra, Almada nunca quis dar à sua obra as características realistas ou psicologicamente precisas de uma «literatura viva», no sentido em que os de *Presença* entenderam a palavra, antes interessando-se pelos problemas de uma ficção do ser que explorasse, ao mesmo tempo, as relações entre o autor, o leitor e o texto. Deste modo, todo o projecto literário de Almada, *Nome de Guerra* inclusive, empenha-se na criação de um mundo poético no qual o leitor, como participante activo no texto, seja um elemento íntegro da ficção. Este é pois o âmbito da poesia «revolucionária» de *Orpheu*, que Eduardo Lourenço define como:

... um acto poético no qual nos parece eliminada, cristal vivo, a distância imemorial entre o poema e a realidade por ele aludida. É nessa *não distância* que a revolução consiste. É o poema mesmo que cria a realidade depois de o ter lido. Não é descrição, nem comentário, nem alusão, nem símbolo. É imediatamente a respiração, a expiração poética do mundo. Tudo o que eles tocam levanta voo à nossa frente. A poesia não vem *depois* do mundo, imagem tranquila ou sublime desse mundo. O mundo que há é esse que o poema faz existir ou inexistir». ⁴²

Este comentário, que nos parece bastante fácil de aplicar às «realidades sensacionistas» criadas por Almada n'*A Engomadeira* e em *K4 O Quadrado Azul*, também nos ajuda a entender a função da relação dialógica estabelecida entre o narrador, o protagonista e o leitor em *Nome de Guerra*. Com efeito, o narrador de *Nome de Guerra*, ao contrário do que pensaram os críticos presencistas não é Almada Negreiros, quer dizer, não é o autor empírico do romance. Pelo facto de a voz do narrador ser a única voz que ouvimos ao longo do romance, temos de concluir que esta voz é a *única realidade do romance*. Ao projectar-se simultaneamente como personagem e como o criador supremo da ficção, o narrador obriga o leitor a entrar no jogo do texto, pois uma vez que o «autor» é o objecto da ficção, o leitor também passa a sê-lo: «o poema atinge-nos *anónimo*. O sujeito dele não é o seu autor, nem a sua consciência da qual só temos como prova o próprio poema. O sujeito do poema é cada um de nós,

⁴² Eduardo Lourenço, «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo», in *Estrada Larga*, Vol. 3, p. 239.

como consciência ledora». ⁴³ Esta ideia é corroborada, aliás, na própria plasticidade da linguagem do narrador que, lembremos, está sempre em evidência na ficção almadiana. Pela sua natureza visual, esta linguagem plástica pressupõe que haja um dado espectador a contemplar as cenas por ela apresentadas.

Assim, *Nome de Guerra*, ao incluir na sua própria estrutura os estatutos do autor, leitor e personagem, passa a conter, dentro de si, um microcosmos inteiro, ou seja, um mundo outro. Dito de outro modo, este romance, tantas vezes considerado como um romance «existencialista», ⁴⁴ antes de se referir a uma situação existencialista do ser humano, refere a sua própria existência como criação literária e daí as várias experiências narrativas que possibilitaram esta criação.

⁴³ Lourenço, «*Presença* ou a contra-revolução», p. 243.

⁴⁴ Num artigo intitulado «Da simpatia e do sagrado nalguns livros recentes de ficção em prosa», *Colóquio*, 12 (1961), pp. 59-62, Óscar Lopes comenta algumas razões pelas quais *Nome de Guerra* foi redescoberto nos anos 50 pelos «literatos existencialistas» portugueses.

CAPÍTULO VI

A «FICÇÃO DA INGENUIDADE» DEPOIS DE *NOME DE GUERRA*

A partir de 1925, depois de escrito o romance *Nome de Guerra*, podemos considerar como bem definidos os contornos do projecto artístico de Almada Negreiros. Vemos indicada, já neste romance, a maturidade plena do autor quando revela a percepção clara dos mecanismos que estruturam a organização e a transmissão de um conhecimento pessoal através da criação artística. Resolve-se, assim, o problema da subjectividade artística que antes estava sempre em evidência na prosa almadiana. Lembremos, pois, que, desde 1915, Almada experimentava várias estratégias narrativas com o fim de descobrir um modo de comunicação adequado para relacionar o sujeito com o objecto, isto é, para inserir o seu «eu» individual num mundo caracterizado pela fragmentaridade da experiência moderna. Como já afirmou Maria Antónia Reis, os contos e novelas de Almada consistem não só em textos de um «questionamento do sujeito, eles são também os textos de um sujeito que a si próprio se busca»¹ e, a nosso ver, não resta dúvida de que, depois da elaboração de *Nome de Guerra*, este sujeito almadiano chegou ao fim da sua procura.

Contudo, no caso da personalidade artística de Almada Negreiros, o fim de uma procura do «eu» autorial não assinala o término do acto de criação; pelo contrário, marca o início de um longo período de fruição das possibilidades estéticas implícitas na descoberta deste sujeito. Deve-se isto, principalmente, às múltiplas lições da subjectividade apreendidas pelo autor da «Cena do Ódio» durante a sua carreira de escritor. Se as várias experiências narrativas ensaiadas na sua ficção curta dizem respeito à falta da coerência e de estabilidade do «eu» autorial, depois, em *Nome de Guerra*, Almada conseguiu apontar directamente para as possibilidades implícitas que se nos apresentam quando a arbitrariedade essencial do ser é devidamente reconhecida.

A preocupação central de *Nome de Guerra* resume-se, assim, à problemática de como contar a história de uma vida se a traição implícita do nome, ou seja, da palavra, está inevitavelmente associada aos esforços

¹ Maria Antónia Reis, «As Ficções de Almada» introd., *Contos e Novelas*, vol. IV de *Obras Completas* de José de Almada Negreiros (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989), p. 16.

desempenhados por qualquer um neste sentido. Esta problemática deixa-se transparecer ao nível do enredo do romance quando o narrador ilustra a impossibilidade de um sujeito individual ter sucesso em modificar ou transformar o destino do outro. Presente desde o início, esta noção vem reiterada, aliás, na própria moralidade com que encerra o romance: «Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar». ² Corroborando esta afirmação, a ligação explícita dos conceitos dizer-se e conhecer-se, feita pelo narrador nas últimas páginas do romance, aponta para uma resolução do mistério do ser que só pode residir no próprio gesto activo da auto-invenção e nunca na vontade de captar o outro. Por isso, há, nos últimos capítulos, numerosas referências aos processos de criação e de interpretação, a maior parte delas referindo uma noção de leitura como que generalizada, que consiste em ler o universo em vez de um livro qualquer. Esta noção da necessidade de se efectuar uma leitura activa do mundo vem registada, primeiro, no momento em que o protagonista procura sossego nas páginas de um livro:

Abriu um livro. Não conseguiu entrar no texto. Estava apenas impresso o papel branco, morto, gelado, sem gerar ilusão aquela composição tipográfica. Não se estabelecia a ligação entre o autor e leitor. A tinta negava-se a deixar de ser tinta, a parecer-se com qualquer efeito de combinação de palavras. ³

Algumas páginas depois, quando finalmente encontramos Antunes a conseguir a leitura da sua realidade, o narrador descreve esta leitura activa de uma maneira que faz lembrar a manifestação teórica da ingenuidade, como foi apresentada em «A Invenção do Dia Claro»:

Anoitecera. O Antunes tinha-se deixado ficar à janela. A ver aparecer as estrelas e a Lua. Aquilo parecia-lhe uma história verdadeira... Se não são infinitos os astros, são infinitas as combinações possíveis entre eles. Exactamente como as palavras: o número de palavras não é infinito, mas é infinito o número de efeitos, conforme a disposição das palavras. Com vinte e seis letras do alfabeto escrevem-se todos os idiomas e não ficam escritas todas as palavras nem definitivos os dicionários.

A janela daquela água-furtada era um olho a ler este assunto no fimamento. ⁴

² Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 214.

³ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 191.

Com efeito, no fim de *Nome de Guerra*, há uma restituição do valor significativo das coisas que, no início do romance, se caracterizavam pela falsidade dos nomes de guerra. A capacidade de ver/ler o universo é fundamental para esta resolução e Antunes consegue, finalmente, ver o mundo à sua volta uma vez que compreende que a sua participação activa na criação das ficções da vida é necessária. Assim, o protagonista ganha o poder de escrever a ficção em que vive e viverá, sempre com a possibilidade de mudá-la quando quiser. Este é o estado super-anónimo de que falara o narrador no início do romance e consiste, lembremos, em assumir o controle das regras do jogo. Note-se também que este é o estado em que se encontrava, desde sempre, o narrador.

Na terceira parte de *Nome de Guerra*, encontramos, de facto, todas as indicações de que, ao longo do romance, apenas temos estado a assistir a um processo de transferência narrativa cujo fim é o de enredar o leitor na ficção da ingenuidade. Esta transferência é lograda pelo narrador através da representação da história de Antunes, o contar da qual serve para ilustrar as suas teorias da identidade. Desta maneira, a metáfora inicial, apresentada em forma «cega» e vazia de poder comunicativo, é restaurada com força à medida que o narrador se propõe a resolver o problema inicial do romance por meio do exemplo de Antunes. Assim, no fim de *Nome de Guerra*, quando o protagonista supera a sua inquietação existencial e descobre uma maneira nova de extrair sentido do universo, ocorre, finalmente, um momento em que a perspectiva de Antunes alinha perfeitamente com a do narrador:

— As ocasiões não se procuram, encontram-se. E quem é, além de nós mesmos, que lhe há-de dar o propósito? Só quem não há-de encontrar-se antes de chegar ao fim é que foge da realidade com medo de ser mordido por ela! Mas eu não tenho medo de viver. O meu medo é incomparavelmente maior do que esse: tenho medo de não viver!⁵

Ao reconhecer, nesta correspondência final de perspectivas, o fim da história independente de Antunes, torna-se necessário examinar mais de perto o estatuto desta história como uma «história dentro da história», ou seja, como apenas uma parte de um gesto narrativo maior. Lembremos, pois, que o texto apresenta essencialmente dois distintos níveis de discurso que estão sempre em

⁴ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 195.

⁵ Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 213.

evidência, tanto nos títulos dos capítulos como também em várias outras referências ao acto da escrita feitas pelo narrador. Além disto, este mesmo narrador insiste em incorporar, na sua narrativa, um tempo anterior ao aparecimento do protagonista, assim como um curto período narrativo posterior ao seu desaparecimento. Não há dúvida, assim, que esta intervenção directa do narrador nas partes do romance pertencentes à «moldura» meta-Ficcional da história de Antunes surge de uma necessidade autorial de confiar na existência de uma «realidade ingénu» habitada por este mesmo narrador. Como comenta Peter Brooks: «only the fully framed tale presents the possibility of life outside the frame, within what the text presents as ‘reality’». ⁶ À luz desta observação é legítimo concluir que a perspectiva do narrador «anónimo», ele que desde sempre conseguiu ver claramente todas as etapas do percurso seguido por Antunes, representa aquilo que o autor pretende apresentar como uma autêntica realidade.

Esta observação de Brooks acerca da técnica da «história dentro da história», leva-nos a concluir que o projecto autorial de situar a história de Antunes no interior de uma bem definida «moldura» narrativa surge da necessidade de fazer com que a teoria da identidade ingénu seja uma narrativa coerente e vital. Ao provar a necessidade de «ver ao longe», este narrador revela-se orgulhoso da sua sabedoria ao mesmo tempo que, pelo acto conscientemente assumido de contar a história de Antunes, tenta implicar o leitor também na situação por ela narrada. Podemos afirmar, de facto, que um fim subentendido de *Nome de Guerra* consiste numa vontade autorial de captar o leitor na ordem de ingenuidade à medida que o obriga a ouvir a sua história. ⁷

Nos últimos trechos do romance, porém, quando os pensamentos de Antunes tendem a confundir-se com os do narrador, o projecto autorial de elaborar uma «história dentro da história» complica-se mais ainda. Com efeito, a parte final de *Nome de Guerra* comunica uma resolução narrativa extremamente ambígua do problema da identidade pelo facto de a «moldura» da história de Antunes sofrer uma deslocação subtil e enigmática. Nos últimos capítulos do romance, é virtualmente impossível distinguir a personagem de Antunes de a do narrador e este facto obriga-nos a questionar o trajectório final do protagonista. Ao testemunhar o desaparecimento final do protagonista somos

⁶ Brooks, *Reading for the Plot*, p. 229.

⁷ Para esclarecer este ponto, convém citar aqui uma passagem do livro de Brooks acerca das razões pelas quais um autor opta por utilizar a técnica da «história dentro da história»: «There can be a range of reasons for telling a story, from the self-interested to the altruistic. Seduction appears as a predominant motive, be it specifically erotic and oriented toward the capture of the other, or more nearly narcissistic, even exhibitionistic, asking for admiration and attention. Yet perhaps aggression is nearly as common, and, of course, often inextricably linked to the erotic: a forcing of attention, a violation of the listener». *Reading for the Plot*, p. 236.

levados a perguntar-nos se este, ao conseguir nascer pela terceira vez, tem finalmente passado para o espaço do «real», habitado pelo narrador, ou se, pelo contrário, o narrador tem já renunciado à sua perspectiva afastada e anónima, optando por participar activamente na sua ficção.

Parece-nos mais aliciante a segunda hipótese, visto que, de resto, as teorizações da identidade e da realidade desenvolvidas pelo narrador são, no fim, inextricavelmente ligadas ao processo de ganhar controle sobre a vida, assumindo-a como jogo ou ficção. Além disto, a identificação final do narrador com a personagem marca o fim da própria separação narrativa entre realidade e ficção e, por conseguinte, tanto a «moldura» da história, como a «realidade» do narrador, têm, por força, de desaparecer. Não resta dúvida que, nas páginas finais de *Nome de Guerra*, os dois espaços narrativos são «contaminados» um pelo outro, ou seja, o «real» já foi atingido pela «ficção» e vice versa. É neste momento que a moralidade com que fecha o romance ganha mais um significado irónico, pois só podemos concluir que o narrador acabou por meter-se na sua ficção alheia, e lá ficou.

Como foi o caso nas duas narrativas sensacionistas almadianas, a relação entre personagem e narrador em *Nome de Guerra* revela-se, em última análise, pouco estável. Mais uma vez, o gesto artístico de «dizer» passa a ser um exercício, abertamente assumido, de «dizer-se», mas também é exactamente nesta confluência do sujeito e do objecto da ficção que reside a verdadeira importância de *Nome de Guerra* como um texto modernista. À medida que o narrador de *Nome de Guerra* entra na história que está a contar, passa a ser o próprio objecto dessa mesma ficção e as suas afirmações acerca da identidade e a realidade ingénuas relacionam-se directamente com o processo ficcional. Deste modo, o acto de assumir a identidade existencial é explicitamente ligado ao acto de contar uma história. Já que é impossível aceitar a utilidade narrativa de fins definitivos ou de «molduras» completas, o narrador parece reconhecer que a única maneira de contar a história de Antunes é a de assumi-la como a sua própria para, depois, poder contá-la de novo. Finalmente, esta nova ênfase posta no acto de contar, ou seja, na *transmissão* da história da ingenuidade, revela, mais uma vez, uma desconfiança, tipicamente modernista, nos recursos narrativos tradicionais.

Nome de Guerra narra, de uma vez por todas, a história da identidade do sujeito que tanto obcecava Almada Negreiros. Pela própria forma da história de Antunes, que consiste no desenvolvimento narrativo de uma série de acontecimentos ao longo de um determinado período temporal, a história de Antunes revela o desejo de mostrar um caminho linear para a metáfora comunicativa que é a ficção da ingenuidade. Deste modo, é especialmente significativo que o prémio ganho pelo protagonista seja o poder de *ver*. Temos

de lembrar, de facto, que este prémio, o estado super-anónimo atingido por Antunes no fim do romance, é precedido pela tentativa de *ler* o universo, ou seja, as leis paradigmáticas da ficção da ingenuidade têm que se tornar operantes antes de passarem a constituir uma aproximação visual do universo ingénuo.

Assim, a sabedoria comunicada na história dupla do narrador e do protagonista de *Nome de Guerra* pode ser considerada como que consistindo numa apresentação textual de algumas das possíveis razões pelas quais, depois de 1925, o acto de trabalhar a palavra literária é substituído, no universo criativo de Almada Negreiros, por uma pesquisa que se orienta num sentido intensamente visual. Como observa José Augusto França, num prefácio ao romance elaborado em 1987:

Nome de Guerra acaba em si próprio, obra circular que é, ou parabólica, feita com a pontaria propositada dum romance de Salvação.// Esse o seu sentido final, na demanda do herói. Ao mesmo tempo é um romance do Ver; uma definição confunde-se com a outra, numa idêntica diligência.// O Ver tem para Almada Negreiros uma significação absoluta, para além do funcional ou descritivo: o «Ver ao longe», seu último estado, define o alcance da capacidade do homem de quem tal se exige.⁸

De facto, com este romance «circular», as incursões de Almada Negreiros no campo da prosa de ficção chegam ao seu fim e, nos anos seguintes, até à sua morte em 1970, a orientação visual-plástica para que aponta o fim do romance tomará precedência sobre a criação literária.

Com a excepção da cultivação esporádica da poesia lírica e do drama, a restante obra de Almada cai no âmbito da pintura e do desenho.⁹ Ao mesmo tempo, porém, o interesse de Almada pelo ensaio como meio de comunicação cresce e observamos que, curiosamente, muitos dos temas e imagens referidos neste trabalho como parte do universo ficcional almadiano reaparecem nos

⁸ José Augusto França, «Almada Negreiros e o *Nome de Guerra*», introd., *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros (Lisboa: Círculo de Leitores, 1987), p. XXII.

⁹ Com a excepção do poema «As Quatro Manhãs», começado em 1915 e publicado em 1935, o volume *Poesia das Obras Completas* de José de Almada Negreiros regista apenas sete poemas com datas posteriores a 1925. Embora vários outros poemas sem data pareçam ter sido escritos depois de 1925, nenhum deles se conta, em nossa opinião, entre a obra poética mais original do autor. Diferente é o caso da obra dramática do autor, a maior parte dela sendo escrita depois dessa data. Contudo, pela sua orientação extremamente visual e não textual, deve ser do drama almadiano aproximado mais em termos do seu estatuto como experiência teatral ou, até, como uma espécie de «happening».

ensaios do autor, agora sob uma perspectiva abertamente confessional e íntima. Encontramos um exemplo disso, que é particularmente interessante, no ensaio intitulado «Modernismo» que consiste na transcrição de uma conferência lida na festa de encerramento do II Salão de Outono de 1925.

Quando chamado a falar publicamente acerca do grupo modernista e do projecto iniciado com a publicação de *Orpheu*, Almada opta por narrar a história modernista de uma perspectiva pessoal, na qual surge uma série de confissões que se relacionam facilmente com as etapas da ficção almadiana que destacamos neste estudo. Com efeito, se o comentário que «De começo havia mais entusiasmo do que sentido»¹⁰ nos lembra as experiências d'*A Engomadeira* ou de *K4 O Quadrado Azul*, também podia facilmente servir como referência à aventura do homem «muito senhor da sua vontade» que encontramos em «o Cágado». Numa revelação mais surpreendente ainda, no mesmo ensaio, o autor conta, mais uma vez, o enredo de *Nome de Guerra*, ou seja, iniciação na ordem da ingenuidade, agora como parte da sua autobiografia:

Quando, no fim do ano lectivo 1910-1911 terminei o curso dos liceus e saí do Colégio para onde fui interno desde a idade dos seis anos, vi pela primeira vez diante de mim uma única coisa e da qual ninguém me tinha falado. Essa única coisa que estava diante de mim era a vida, a realidade da vida. Antes de eu chegar a vê-la pela primeira vez nunca ninguém se lembrou de me prevenir de que ela surgiria um dia pela minha frente. Com certeza que se esqueceram de me avisar porque não creio que os mestres e os amigos desejassem o meu mal. Mas a verdade é que, de um dia para o outro, eu tinha sido posto de repente, nem mais nem menos, do que na realidade deste mundo, essa perigosa surpresa para quem tenha apenas o curso dos liceus. Não me foi necessário muito tempo para perceber que não havia afinal ligação possível entre o meu curso e a realidade da vida que estava na minha frente, de modo que não tive outro remédio senão dar por escusados aqueles dez anos consecutivos que levei a estudar metido no colégio.¹¹

Parece-nos bastante significativo que, neste ensaio, o autor continue a incorporar histórias que se relacionam intimamente com as suas ficções anteriormente elaboradas. Além disso, notemos que nesta comunicação Almada

¹⁰ José de Almada Negreiros, «Modernismo», in *Textos de Intervenção*, vol. 6 de *Obras Completas* (Lisboa: Estampa, 1972), p. 64.

assume um confessionalismo auto-biográfico no qual inclui, também, vários elementos paradigmáticos do modernismo em geral. Além da vontade de auto-denominação patente no título, um gesto tipicamente vanguardista, todos os esforços do autor se concentram em torno da ideia de ser o próprio artista que inventa uma corrente literária para depois poder passar a escrever a história desse movimento. Assim, o autor assume abertamente a dupla função de criador e crítico, ou seja, de ser simultaneamente o sujeito e o objecto do seu enunciado, como já ocorrera no caso narrativo de *Nome de Guerra*. A par desta vontade de se auto-conferir um lugar na «história», o já referido confessionalismo também revela a fé que o autor tem no seu «eu» poético como uma força criadora, pois, em vez de acreditar na existência do sujeito como um ser íntegro, capaz de comunicar uma verdade única e transmissível, acaba por fazer da sua vida a arte e a da sua arte a vida.

Levanta-se, deste modo, a dupla questão de saber até que ponto devemos considerar todas as ficções almadianas como sendo essencialmente auto-biográficas ou, por outro lado, em que medida é que a figura pública que conhecemos é apenas uma criação literária, resultando de uma entrega total à vontade de ser uma personalidade modernista. É nesta questão, aliás, impossível de resolver, que transparece toda a ambiguidade e a ironia do projecto modernista que consiste, sobretudo, no assumir da arte como projecto de vida, ou seja, como a única realidade acessível. Assim, é imprescindível reconhecer que as ficções almadianas são continuadas, nos anos posteriores ao período da cultura da prosa que analisámos neste estudo, pela tentativa de o autor inventar o meio, no interior do qual será possível existir o seu «eu» modernista. Como o próprio Almada comenta no ensaio acima referido, em Portugal, «Não há nada. É necessário inventar o próprio meio da Arte».¹²

Por isso, nos muitos ensaios elucidativos do pensamento almadiano posterior a 1925, assistimos a continuadas tentativas de explicar aos leitores como a simplicidade da sua aproximação ingénua da experiência pode servir como chave para a nova invenção ou descoberta do mundo. Como observou Eduardo Lourenço, «Que seja sobre arte, política, amor, civilização, Europa, Portugal, sempre o discurso – Almada tenderá a mostrar que o importante na nossa relação com esses temas é descobrir a palavra-única que os resume e por detrás dela a *ingenuidade* paradisíaca que a anula como fonte de perplexidade ou dúvida».¹³ Além desta fé na sua visão ingénua, sempre em evidência na obra almadiana escrita depois da década de vinte, a produção ensaística de Almada

¹¹ Almada Negreiros, «Modernismo», p. 58.

¹² Almada Negreiros, «Modernismo», p. 63.

¹³ Eduardo Lourenço, «Almada, Ensaísta?» In *Almada* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), p. 83.

Negreiros também revela, a nosso ver, duas vertentes fundamentais que, até esse momento, tinham orientado a sua ficção.

É principalmente nos artigos publicados nos primeiros dois números da revista *Sudoeste*, assim como na conferência intitulada «Direcção Unica», que Almada tenta desenvolver mais as suas observações acerca da relação que o indivíduo mantém com a colectividade. Lembremos, pois, que foram essencialmente os aspectos mais contraditórios desta relação que serviram de pano de fundo ou metáfora globalizante para «A Invenção do Dia Claro» e *Nome de Guerra*, visto que transparece, em ambos os textos, uma consciência aguda das tensões surgidas em consequência da necessidade de o indivíduo se inserir no conjunto de leis e regras que caracterizam a sociedade em geral. Assim, em tais ensaios como «Prometeu», Almada explora os fundamentos «filosóficos» desta metáfora enquanto elabora uma série de comentários acerca das colectividades «materiais», às quais pertencem as instituições da família e a nação, e as «espirituais» que ele caracteriza como representadas pelo individual ou o universal. Quando explica que «O pessoal é que representa toda a integridade de cada ser humano sobreposto ao indivíduo»,¹⁴ há poucas dúvidas quanto à continuada recorrência às sabedorias já artisticamente adquiridas pelo autor ao longo da sua carreira de ficcionista.

Mais interessantes, dado o propósito deste estudo, são os ensaios pertencentes à outra vertente do pensamento almadiano, ou seja, os que seguem uma linha de pensamento passível de classificação como reflexões sobre o papel específico do artista no século XX. A este grupo pertencem, principalmente, os ensaios «O Desenho» (1927), «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia» (1936) e «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta» (1942). É nestes textos, aliás, que Almada elabora, em forma discursiva, uma teorização mais completa do seu próprio «eu» ingénuo de poeta, à qual também tinha chegado intuitivamente no fim de *Nome de Guerra*.

Assim, ao explicar, no «Elogio da Ingenuidade», a diferença entre a Arte e a Poesia («O que se deseja dizer é a Poesia; a maneira que se emprega para dizer é a Arte»¹⁵), Almada reconhece uma divisão, aparentemente insuperável, entre a visão primária do poeta e o acto de tentar comunicá-la pela arte. Perante este impasse, o autor não hesita, no entanto, em afirmar que o poeta tem sempre de optar pelo risco da arte, ou seja, deve sempre procurar captar o novo através do gesto criativo de «reaver-se» que a ingenuidade exige:

¹⁴ José de Almada Negreiros, «Prometeu», in *Ensaio I*, Vol. 5 de *Obras Completas* (Lisboa: Estampa, 1971), pp. 73-74.

¹⁵ José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade», in *Ensaio I*, Vol. 5 de *Obras Completas* (Lisboa: Estampa, 1971), pp. 121.

A posição do poeta é a de reaver-se consecutivamente. A sua ignorância é sua, a sua ingenuidade é sua, todas as condições em que foi gerado são suas, e após toda a experiência e conhecimento, a posição do poeta é ainda a de reaver-se, reaver a sua ignorância, reaver a sua ingenuidade, reaver todas as condições em que foi gerado.¹⁶

Implícita neste processo poético de reaver-se se está, sem dúvida, a contínua reinvenção da realidade do artista, pois a constante procura da inocência revela uma tendência preponderante de acreditar no sujeito como a única realidade merecedora de interesse poético. Por isso, Almada pode afirmar, no «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», que «A realidade somos nós», enquanto continua por explicar que a criação consiste, em grande parte, nas histórias que este mesmo sujeito conta quando se reinventa: «Mentira e simpatia é a Poesia».¹⁷

Deste modo, grande parte da obra ensaística de Almada vem confirmar teoricamente a importância da espontaneidade, esta sendo uma qualidade que antes deu forma à ficção do autor. Assim, podemos afirmar que este recurso poético de valorizar a inocência tem, antes de mais, o fim de captar ou de surpreender uma realidade nova, os contornos da experiência daí adquirindo uma nova vitalidade. Como observou o poeta Fernando Guimarães, a constante demanda das origens, evidente na ingenuidade almadiana, serve, de facto, para aproximar algumas das diversas qualidades que caracterizam o todo da obra almadiana:

A criação artística — disse-o, para sempre, Almada — é *começar* ou, por outras palavras, aquele momento de «reaver a inocência». Diversificadamente, esta poderá ser a candura infantil, a «tonteria» popular, uma espontaneidade que se não quer vigiada e estaria próxima de um certo surrealismo ou aquele já apontado regresso às origens duma cultura que é nossa e que Almada disignará emblematicamente por «ingenuidade homérica».¹⁸

Não resta dúvida que esta tendência almadiana de se re-inventar por meio do gesto artístico se repete, sem parar, nos anos posteriores ao período

¹⁶ José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade», p. 122.

¹⁷ José de Almada Negreiros, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *Atlântico*, N.º 2, 1942, pp. 257 e 260.

¹⁸ Fernando Guimarães, «Almada Negreiros, Poeta» in *Almada* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), p. 115.

compreendido por este estudo. Embora seja possível citar múltiplos exemplos da sua já famosa obra plástica para ilustrar a importância que a descoberta da ingenuidade teve na obra almadiana, mencionaremos aqui, em jeito de conclusão, apenas alguns pontos de contacto mais óbvios entre a ficção e a pintura de Almada Negreiros. Tanto nas imagens da vida quotidiana lisboeta expressas nos frescos da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, como no reconstruir de alguns mitos e fábulas tipicamente portugueses na Gare de Alcântara, somos continuamente confrontados com imagens do mundo ingénuo almadiano, sendo este um mundo simultaneamente imaginado, criado e habitado pelo artista. Além disso, estes frescos incorporam, na sua temática, alguns dos momentos mais originais da ficção almadiana, as técnicas expressionistas patentes na primeira lembrando-nos da Lisboa retratada n' *A Engomadeira* ou em *Nome de Guerra*, enquanto a inocência conscientemente assumida na segunda nos remete directamente para o conto jornalístico ou para o poema «Histoire du Portugal par Coeur».

Notemos, além disso, que o abstraccionismo intuído e subsequentemente abandonado em *K4 O Quadrado Azul* é retomado por Almada, nos seus últimos anos, quando, a partir da década de cinquenta, o pintor se entrega à pesquisa obsessiva da «proporção 9/10» e à procura da geometria harmoniosa do universo, contida no enigmático «ponto da Bauhütte». Finalmente, numa confluência como que perfeita entre as lições do sensacionismo, que chegaram à sua culminação nas últimas páginas de *K4 O Quadrado Azul*, e a inspiração ingénuo, que veio depois a ocupar o seu lugar, Almada escolheu, para o seu último trabalho, o termo que melhor resume toda a sua carreira artística, optando por chamar, o mural genial, que decora o átrio da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo título *Começar*.

Esta recorrência posterior de muitos dos mesmos temas e imagens que identificámos na obra em prosa almadiana leva-nos, finalmente, a considerar que o universo estético de Almada Negreiros tende para a criação de um «eu» poético auto-gerado que se vai concretizando sucessivamente em histórias. Estas, sendo diferentes, remetem em última instância para esse núcleo criador. Uma vez que o leitor/espectador consinta em entrar neste universo, as possibilidades para a sua compreensão são ilimitadas. Como já vimos em referência aos mundos particulares do sensacionismo e da ingenuidade, torna-se possível, então, defender que toda obra de Almada Negreiros consiste na criação de uma ficção totalizante, que não conhece os seus próprios limites e, por isso, se vai gerando a si própria e alargando o seu âmbito a cada passo.

Em 1965, quando Almada foi chamado para depor sobre o *Orpheu* e a aventura poética e artística iniciada pelo grupo que se formara em torno dessa revista cinquenta anos antes, não é de surpreender que optasse por assinalar a

problemática da identidade que estava nas origens do modernismo português. Muito relevante para os fins deste estudo, encontramos, entre as muitas observações do autor, a seguinte caracterização deste grupo tão díspar, mas tão unido na sua intenção de renovar a arte portuguesa:

os meus inesquecíveis companheiros de *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. Éramos reclusos da mesma cela de prisão... Era a arte que nos juntava? Era. Arte era a solução comum. Era o neutro entre nós.¹⁹

Nesta confirmação da necessidade modernista de *criar* a própria identidade através da arte, Almada reitera, no fim da sua carreira, aquilo que norteou grande parte do modernismo português — a necessidade de encontrar, no gesto artístico da criação, uma saída da metafórica cela de prisão onde se encontrava com os seus companheiros que também sofriam a sua não-identidade. No caso de Almada Negreiros, um dos primeiros passos neste sentido de uma possível libertação seria efectuado pela ficção. Ao contar histórias, sobre o seu meio e também sobre o seu ser, Almada conseguiu inventar a sua identidade, esta invenção possibilitando, em última análise, a descoberta da liberdade da criação. Por isso, é para estas narrativas reveladoras da consolidação da personalidade estética de Almada Negreiros que devemos olhar se quisermos assistir à descoberta e ao aperfeiçoamento do mundo em que Almada para nós ainda vive.

¹⁹ José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965* (Lisboa: Ática, 1965), p. 3.

BIBLIOGRAFIA*

Fontes Primárias

- Almada Negreiros, José de. *A Engomadeira*. Lisboa: Edição do Autor, 1917.
- *A Engomadeira*. Introd. de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Rolim, 1986.
- *K4 O Quadrado Azul*. Lisboa: Edição do Autor, 1917.
- «O Kágado». *ABC*. 30 Junho 1921, pp. 6-7.
- *Mito-Alegoria-Símbolo*. Lisboa: Sá-da-Costa, 1948.
- *Nome de Guerra*. Lisboa: Edições Europa, 1938.
- *Nome de Guerra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.
- *Contos e Novelas*. Vol. I de *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, 1970.
- *Romance*. Vol. II de *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, 1971.
- *Teatro*. Vol. III de *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, 1971.
- *Poesia*. Vol. IV de *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, 1971.
- *Ensaio*. Vol. V de *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, 1971.
- *Textos de Intervenção*. Vol. VI de *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, 1972.
- *Poesia*. Vol. I de *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1985.
- *Romance*. Vol. II de *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986.
- *Artigos no Diário de Lisboa*. Vol. III de *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1988.
- *Contos e Novelas*. Vol. IV de *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1989.
- «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *Atlântico*, N.º 2, 1942, pp. 256-261.
- *Orpheu 1915-1965*. Lisboa, Ática, 1965.
- *Saltimbancos*. In *Portugal Futurista*. 1917; Lisboa: Contexto, 1982, pp. 15-19.
- «Silêncios». *Portugal Artístico*. N.º 1, Março de 1914, p. 7.
- *Ver*. Prefácio e organização de Lima de Freitas. Lisboa: Arcádia, 1982.

Bibliografia Crítica

- Acciaiuoli, Margarida, ed. *Almada*. Catálogo da Exposição na Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- «Almada Negreiros — el português Almada». In *Catálogo da Exposição Almada Negreiros*. Madrid: Fundación Juan March, 1983. n. pag.
- «Almada Negreiros sem mestre e sem discípulo». *Diário de Notícias*, 19 Julho 1984, pp. 26-27.
- Affonso, Ruy. «O Almada». *O Estado de São Paulo*, 15 Agosto 1970, p. 5.

* Esta bibliografia engloba todos os títulos incluídos nas notas e é completada por referências das outras obras lidas e consultadas durante a preparação deste volume.

- Almada Negreiros, Maria José de. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Arcádia, 1982.
- «Almada Negreiros em Madrid». In *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 132 (1983), pp. 17-21.
- Almeida, António Ramos de. «Nome de Guerra – Um Romance de Almada Negreiros». *Gazeta de Coimbra*, 26 Março 1938, p. 11.
- Alvarenga, Fernando. *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Notícias, 1983.
- Amado, Carlos. «Almada Negreiros: Conheçámo-lo enquanto é tempo, ponhámo-lo no lugar, que na vida portuguesa é o seu». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- Amado, Fernando. «Os Desenhos de Almada». *Variante*, 2 (1943), pp. 41-48.
- Ambrósio, António. *Almada Negreiros Africano*. Lisboa: Estampa, 1979.
- Andrade, Carlos Santarém. *Presença: Uma Revista, Um Momento*. Coimbra: Separata do Boletim Bibliográfico da Universidade de Coimbra, Vol. 35 (1980), pp. 323-394.
- Antunes, M. A. «A poesia modernista de ‘Orpheu’ a ‘Altitude’». *Brotéria*, Vol. XXI, n.^{os} III-IV (1940), pp. 300-320.
- Bacarisse, Pamela. *A Alma Amortalhada: Mario de Sá-Carneiro’s Use of Metaphor and Image*. London: Tamesis, 1984.
- Baptista, António Alçada. «As Conversas com Sara Affonso/Almada Negreiros, ao Vivo». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 Dezembro 1981, pp. 2-3.
- . introd. «Nome de Guerra ou um Outro Amor em Portugal». In *Nome de Guerra*. Vol. II de *Obras Completas*. De José de Almada Negreiros. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, pp. 11-12.
- Barco, Pablo del. «José de Almada Negreiros». *Cuadernos del Sur* [Córdoba], 9 Julio 1987, p. 23.
- Barreira, Cecília. *Nacionalismo e Modernismo de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- Booth, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trans. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York; Vintage Books, 1985.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1984.
- Campos, Duarte de. «Almada Negreiros, escritor e poeta». *Brotéria*, 91, No. 8-9 (1970), pp. 196-200.
- Candeias, Maria de Fátima. «‘Nome de Guerra’ ou A Subversão Irónica do Romance». *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários* [Porto]. 1 (1985), pp. 42-52. Capela, Eduardo Carlos Schmidt. «Uma trajetória: Almada Negreiros ou Almada Negreiros: uma trajetória ou Vice-Versa». *Estudos Portugueses e Africanos* [Campinas, S. P.], 4 (1984), pp. 169-99.
- . «Novas Considerações Acerca d’ «O Cágado» de Almada Negreiros ou A Respeito da Mola Propulsora». *Estudos Portugueses e Africanos* [Campinas, S. P.], 5 (1985), pp. 85-88.
- Carvalho, Paula Torres de. «Lourdes de Castro: ‘Com Almada, todos os dias se começa’». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Julho 1984, pp. 3-4.
- Centeno, Y. K. «Os Fantasmas de ‘Orpheu’». *Cultura Portuguesa*, 1 (1981), pp. 77-80.
- Cidade, Hernani. «Almada Negreiros há Meio Século». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 28-29. Coelho, Eduardo Prado. «Sobre Nome de Guerra». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 35-38.
- . «Quanto Mais se Vive Mais se Aprende». Introd. *A Engomadeira*. De José de Almada Negreiros. Lisboa: Rolim, 1986, pp. 7-15.
- Coelho, Jacinto do Prado. «Modernismo». In *Dicionário da Literatura*. Vol. II. Porto: Figueirinhas, 1976, pp. 654-58.

- .«Sobre o Movimento de *Orpheu*». Estrada Larga I. Ed. Costa Barreto. Porto: Porto Editora, n.d., pp. 157-161.
- Colombini, Duílio. *Almada Negreiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.
- Correia, Natália. «A Sabedoria Poética no teatro de Almada Negreiros». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- Cortex, François. ed. «Um inédito de Fernando Pessoa». *Colóquio*, 48 (1968), pp. 59-61.
- Cruz, Duarte Ivo. «Almada Negreiros — A Tragédia da Unidade». In *Introdução ao Teatro Português do Século XX*. Lisboa: Espiral, 1969, pp. 38-41.
- . «Almada – Estética e Dramaturgia». *Espiral*, 6/7 (1965), pp. 118-122.
- . *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães, 1983, pp. 152-62.
- . «Introdução ao Teatro de ‘Orpheu’». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 20 Jan. 1965, pp. 1-2.
- Cruz, Liberto. «Viragem do Romance Português». In *Arquivos de Cultura Portuguesa*. Vol. III. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 616-632.
- D’Alge, Carlos. *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisboa: ICALP, 1989.
- Espina, António. «Almada Negreiros (1927)». *Colóquio*, 60 (1970) pp. 7-10.
- Exílio: Revista Mensal de Artes, Letras e Ciências*. Número único, Abril 1916. Edição fac-similada Lisboa: Contexto, 1982.
- Falcão, Víctor. «A Galeria das Artes». *Atlântica*, 15 Dez. 1916, pp. 144-147.
- . «A Obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono». *Diário de Lisboa*, 26 Jan 1925, p. 3.
- Ferreira, José Mendes, ed. trans. *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas*. Lisboa: Editorial Vega, 1979.
- Ferreira, Paulo. *Correspondence de Quatre Artistes Portugais*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- França, José Augusto. *Almada*. Lisboa: Artis, 1963.
- . «Almada antes e depois — ou não». *Expresso*, 14 de Julho 1984, p. 31R.
- . «Almada Pessoa, (Nom. de Guerre), etc. Intro. a *Nom de Guerre* de José de Almada Negreiros, Paris: La Différence, 1988, pp. 7-20.
- . «Almada Negreiros e o *Nome de Guerra*». Introd. *Nome de Guerra*. de José de Almada Negreiros. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987, pp. VII-XXXIII.
- . «*Almada. O Português sem Mestre*». Lisboa: Estudos Côr, 1974; rpt. in *Amadeo e Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1983.
- . *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX* Lisboa: Livros Horizonte, n.d.
- . *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.
- . «Almada – Porque e Para Que?» In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 8-29.
- . *Cem Exposições*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- . «Começar». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 20-26.
- . «Deux Romans Insolites: *Nome de Guerra* D’Almada Negreiros e *Apenas um Romance* D’António Pedro». L’Enseignement et L’Expansion de la Litterature Portugaise en France. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 159-165.
- . «No Cinquentenário do Futurismo em Portugal». *Colóquio*, 44 (1967), pp. 4-10.
- . «La Scène de la haine: Un poème – exorcisme». Introd. a *La Scène de la haine* de José de Almada Negreiros, édition bilingue. Paris: José Corti, 1989, pp. 7-14.
- . «Nota de Releitura de *A Confissão de Lúcio* e de *Nome de Guerra*. In *Estrada Larga*. Vol. I. Ed. Costa Barreto. Porto: Porto Editora, n.d., p. 493-497.
- . *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.
- . «O Tempo de Pessoa no Retrato de Almada». *Jornal do Fundão*, 28 Abril 1963, p. 7.

- introd. *Os Desenhos de Almada Negreiros n'«O Sempre Fixe»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1984.
- «Que Modernismo?» In *Actas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1978. pp. 365-396.
- Frank, Joseph. «Spatial Form in Modern Literature». In *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press. 1963, pp. 3-62.
- Freitas, Lima de. *Almada e o Número*. Lisboa: Arcádia, 1977,
- «Almada Negreiros um Neopitagórico». In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 146-175.
- «Almada Negreiros y el Teatro». In *Catálogo da Exposição Almada Negreiros*. Madrid: Fundación Juan March, 1983, n. pag.
- «Do 'Orpheu' ao Quinto Império». *Cultura Portuguesa*, 1 (1981), pp. 71-7.
- «O 'Ver' de Almada Negreiros». *Nova Renascença*, Vol. III (1983), pp. 169-178.
- *Pintar o Sete*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1990.
- «'Ver', Textos de Almada Negreiros reunidos em volume». *Cultura Portuguesa*, No. 1 (1981), pp. 65-68.
- introd. *Ver*. By José de Almada Negreiros. Lisboa: Arcádia, 1982.
- Freire Natércia. «Almada». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 14.
- Galhoz, Maria Aliete Dores. «À Margem das *Obras Completas* de José de Almada Negreiros». *Colóquio/Letras*, 3 (1971), pp. 97-99.
- «A Poesia de Almada Negreiros». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- Introdução à 2.^a reedição de *Orpheu 2*. Lisboa: Ática, 1979, pp. VII-LXVIII.
- «O Movimento Poético do *Orpheu*. In *Orpheu Reedição do Volume I*, Lisboa: Ática, [1958], pp. IX-LI.
- «Orpheu». *Jornal do Fundão*, 28 Abril 1963, p. 7.
- Gersão, Teolinda. «Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal». In *Portugal Futurista*. Ed. facs. Lisboa: Contexto, 1982, p. XXI-XXXIX.
- Gonçalves, Rui Mário. «A importância de ser Almada». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Setembro 1984, pp. 16-17.
- «Os Murais dos anos 40». In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 196-225.
- *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980, pp. 54-56.
- Guimarães, Ana Paula. «Convergências: A Propósito de Dois Textos de José de Almada Negreiros». In *Poéticas do Século XX*. Ed. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 174-82.
- Guimarães, Fernando. «Acerca da Poesia de Almada Negreiros». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 30-34.
- «Almada Negreiros, Poeta». In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 107-117.
- «A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo». In *Actas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1978, pp. 245-260.
- «O Modernismo de Almada Negreiros». *Linguagem e Ideologia*. Porto: Inova, 1972, pp. 127-135.
- *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- Gusmão, Artur Nobre de. «Do meu convívio com Almada.» In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 40-52.
- Hatherly, Ana. *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.
- Helder, Herberto. *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

- «Inquérito acerca do significado histórico do ‘Orpheu’». In *Modernismo e Vanguarda*. Vol. II of *Cadernos da Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 9-24.
- Júdice, Nuno. *A Era do ‘Orpheu’*. Lisboa: Teorema, 1986.
- . «O Futurismo em Portugal». In *Portugal Futurista*. Ed. facs. Lisboa: Contexto, 1982, pp. VII - XIII.
- . *Poesia Futurista Portuguesa (Faro: 1916-1917)*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- . «Sudoeste: Direção Plural». In *Sudoeste: Cadernos de Almada Negreiros*. Ed. facs, Lisboa: Contexto, 1982, pp. V - VII.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Larbaud, Valery. «Lettre de Lisbonne». In *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1958, pp. 918-933.
- Ley, Charles David, *Escritores e Paisagens de Portugal*. Lisboa: Seara Nova, 1942.
- Lind, George Rudolf. *A Teoria Estética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970.
- Lisboa, Eugénio. *Poesia Portuguesa: Do ‘Orpheu’ ao Neo-Realismo*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.
- Listopad, Jorge. «Futurismo Póstumo». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 de Julho 1984, p. 5.
- Lopes, Maria Teresa Rita. «Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: Itinerário de um Percurso Estético iniciado em Comum». *Colóquio*, 48 (1968), pp. 56-58.
- . *Fernando Pessoa et le drame symboliste*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- . «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo». In *Modernismo e Vanguardas*. Vol. II de *Cadernos da Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 25-35.
- Lopes, Óscar. «Almada Negreiros». In *Época Contemporânea*. Vol. VII de *História Ilustrada das Grandes Literaturas*. Ed. A.J. Saraiva. Lisboa: Estudos Cor, 1973, pp. 684-703.
- . «Da simpatia e do sagrado nalguns livros recentes de ficção em prosa». *Colóquio*, 12 (1961), pp. 59-62.
- . and António José Saraiva. «Modernismo», In *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 9th ed. 1976, pp. 1079-1102.
- Lourenço, Eduardo. «Almada, Ensaísta?» In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 79-85.
- . «Almada ou a Indiferença». *Expresso*, 14 de Julho, 1984, p. 30R.
- . «Almada-Mito e os Mitos de Almada». In *Arte Portuguesa, Anos Quarenta*. Vol. I Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 45-47.
- . «Da literatura como interpretação de Portugal». In *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1978, pp. 85-126.
- . «Orpheu ou a Poesia como Realidade». *Tetracórnio*. Lisboa: Fev. 1955, pp. 27-39.
- . «Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo». In *Estrada Larga*. Vol. 3. Ed. de Barreto. Porto: Porto Editora, n.d., pp. 238-51.
- Magalhães, Isabel Allegro de. «Almada: ‘Mima-Fataxa’ em dois tempos». *Colóquio/Letras*, 95 (1987), pp. 49-59.
- Margarido, Alfredo. «A Engomadeira ou o Sentido da Vulgaridade». *Jornal do Fundão*, 28 Abril 1963, p. 7.
- Marques, Fernando. «Nome de Guerra». *O Diabo*, 22 Abril 1938, p. 7.
- Marinho, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987.
- Martinho, Fernando J.B. «A Acção Renovadora de Pessoa Junto dos Companheiros do Orpheu». In *Actas do Segundo Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Ed. Arnaldo Saraiva. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, pp. 363-383.

- Martínez, Maria Ester. «Nome de Guerra: Uma Novela de Tesis». *Nova Renascença*, Vol. III, no. 10 (1983), pp. 161-166.
- McNab, Gregory. «Sobre duas ‘Intervenções’ de Almada Negreiros». *Colóquio/Letras*, 35 (1977), pp. 32-40.
- . «The Poet Strikes Back. Almada Negreiros in the ‘Cena do ódio’». *Luso-Brazilian Review*, 16, No. 1 (1979), pp. 41-52.
- Melo e Castro, E. M. de, notas e introd. *Antologia do Conto Fantástico Português*. Lisboa: Edições Afrodite, 1974.
- . *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.
- Melo, Alexandre. «Algumas datas para Almada Negreiros». *Expresso*, 14 Julho 1984, pp. 36-37R.
- Mendes, Ruy. «Uma Obra Parabólica: *A Invenção do Dia Claro* por José de Almada Negreiros». *Diário de Lisboa*, 12 Dez. 1921, p. 4.
- Moisés, Massaud. *A Literatura Portuguesa Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 309-311.
- . «Almada Negreiros». In *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, 1975, pp. 205-209.
- Monteiro, Adolfo Casais. *O Romance e os seus problemas*. Lisboa: Biblioteca de Cultura Contemporânea, 1950, pp. 282-86.
- Mourão-Ferreira, David. «Almada Ficcionalista». In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 87-104.
- . «Nome de Guerra». In *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966, pp. 199-205.
- . «Nome de Guerra: Um Caso único na Literatura Portuguesa». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- . «Orpheu 1». In *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966, pp. 167-172.
- . *Portugal. A Terra e o Homem*. Vol. II. 1st ser. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Casa da Moeda, — Imprensa Nacional 1979, pp. 55-64.
- . «Saudação a Almada Negreiros». In *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966, pp. 193-198.
- . «Almada Negreiros». In *Verbo, Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*. Lisboa: Verbo, 1963, colunas 1344-1346.
- Nemésio, Vitorino. «Cinema: ‘Desenhos Animados, Realidade Imaginada’ por José de Almada Negreiros». *Revista de Portugal*, 2, No. 6 (1939), pp. 272-73.
- . «Nome de Guerra». *Revista de Portugal*, 1 (1938), pp. 451-56.
- Neves, João Alves das. «Poeta d’Orpheu/Futurista/e/Tudo». *O Estado de São Paulo*, 15 Agosto 1970, p. 5.
- . *O Movimento Futurista em Portugal*. Porto: Divulgação, 1966.
- Oliveira, Mário. «Almada Negreiros e o seu conjunto sensível». In *Estrada Larga*. Vol. II. Porto: Porto Editora, n.d., pp. 97-100.
- O’Neill, Alexandre. «Almada, para além da tela ou do fabriano». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 Set. 1984, p. 9.
- Pedro, António. «À Margem dum Livro: *Direcção Única*». *Revolução*, 22 Julho 1932, p. 4.
- . «Almada — Um dos Artistas Mais Importantes do meu Tempo». *Jornal do Fundão*, 28 Abril 1963, p. 6.
- . «Pequena informação a propósito de José de Almada Negreiros». In *Estrada Larga*. Vol. I. Porto: Porto Editora, n.d., pp. 219-224.
- Pedrosa, Inês. «Almada até à alma». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Julho 1984, p. 3.
- Pereira, Maria do Carmo Gonçalves. «A Obra Literária de Almada Negreiros». Diss. de Lic. Universidade de Lisboa: 1965.
- Pernes, Fernando. «Almada Negreiros». *Colóquio*, 27 (1964), pp. 60-62.
- . «Os Frescos de Almada Negreiros nas Gares Marítimas». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 12-18.

- Pessoa, Fernando. *Cartas a Armando Côrtes Rodrigues*. Lisboa: Confluência, 1945.
- *Livro de Desassossego*. Ed. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.
- *Obra em Prosa*. Ed. C. Berardinelli. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Ed. G.R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática, n.d.
- *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. G.R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- *Poesia*. Vol. I de Obras de Fernando Pessoa. Ed. António Quadros. Porto: Lello & Irmão, 1986.
- Petrus. *Os Modernistas Portugueses*. Vol. I. Porto: Textos Universais, 1950.
- Picchio, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália, 1969, p. 318.
- Pimenta, Alberto. «Almada-Negreiros e a ‘Medicina das Cores’». *Colóquio/Letras*, 79 (1984), p. 23-29.
- Pinharda, João. «Almada: Tempos de Arlequim». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Julho 1984, pp. 4-5.
- Pinto, Cerveira. «À espera dos serviços da história». *Expresso*, 14 Julho 1984, p. 35 R.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA: The Belknap Press of the Harvard University Press, 1968.
- Pomorska, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. Trans. Sebastião Uchoa. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Porfírio, José Luís. «As gares: o melhor do século xx em Portugal». *Expresso*, 14 Julho 1984, pp. 3-33R.
- Portela, Artur. «O Salão de Arte Moderna, A exposição e os expositores: Almada Negreiros, chefe da esquerda artística». *Diário de Lisboa*, 22 Dez. 1932, p. 7.
- Quadros, António. *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- Queiroz, Carlos. «Da Arte Moderna em Portugal». *Variante*, 1 (1942), pp. 9-24.
- Rebello, Luís Francisco. «Almada e o Teatro». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 39-42.
- «Almada Negreiros». In *Imagens de Teatro Contemporâneo*. Lisboa: Ática, 1961, pp. 53-57.
- «Almada Negreiros: um apontamento». In *Autores*, 52. (1970), pp. 12-13.
- *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América, 1967, pp. 107-108.
- Régio, José. *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*. Diss. de Lic. Coimbra 1925. Coimbra: edição do autor, 1925.
- «Da Geração Modernista». *Presença*, 3 (1927), pp. 1-2.
- Recensão de *Nome de Guerra*. *Presença*, 54-55 (1938). pp. 26-27.
- Reis, Maria Antónia. «As Ficções de Almada». Introd. *Contos e Novelas*, Vol. IV de *Obras Completas* de José de Almada Negreiros. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1989, pp. 11-18.
- Rivas, Pierre. «L'écho du silente.» Posfácio a *La Scène de la haine* de José de Almada Negreiros, éditon bilingue. Paris: José Corti, 1989, pp. 81-86.
- Rodrigues, Angela Varela. «O Poema em Prosa na Literatura Portuguesa». *Colóquio/Letras*, 56 (1980), pp. 23-34.
- Rodrigues, António. «‘O Menino d’Olhos de Gigante’». *Expresso*, 14 Julho 1984, p. 34R.
- Rodrigues, Urbano Tavares. «A Aventura Espiritual de Almada Negreiros». *Eva*, Ano 31, no. 1019 (1956) pp. 24-27.
- Saa, Mário de. *A Invasão dos Judeus*. Lisboa: n.p., 1925.
- Sá-Carneiro, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1979.
- *Céu em Fogo*. Lisboa: Ática, 1980.
- *A Confissão de Lúcio*. Lisboa: Ática, 1973.

- Santos, Vítor Pavão dos. «Almada e o Teatro». In *Almada*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 118-27.
- Sapega, Ellen W. «Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: Reavaliação de uma amizade estética», *Colóquio/Letras* 113-114 (Janeiro-Abril 1990) 169-174.
- . «Em Busca da ‘Velada Subtil’: Experiência, marginalização e ruptura nas novelas de *Céu e Fogo*», *Colóquio/Letras* 117-118 (Setembro-Dezembro 1990) 74-79.
- Saraiva, Arnaldo. «Incidências Francesas no Modernismo Português». In *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centro Culturel Portugais, 1983, pp. 545-557.
- . «Introdução à leitura de ‘Orpheu 3’». In *Orpheu 3*. Lisboa: Ática, 1984, pp. III-LIII.
- . *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*. Porto: Ed. do Autor, 1986.
- . «Os Órfãos e *Orpheu* e o Romance Heteronímico». In *Actas do Segundo Congresso de Estudos Pessoaanos*. Ed. A. Saraiva. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, pp. 517-530.
- Sasportes, José. «Os Ballets Russos em Lisboa». In *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1969, pp. 63-68.
- . «Almada e a dança.» In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 132-145.
- Sasportes, José Estêvão. «Almada Escritor». *Diário de Lisboa*, 21 Agosto 1958, p. 20.
- . «É Preciso Ler Almada!» *Jornal do Fundão*, 28 Abril 1963, p. 6.
- Seabra, José Augusto. «Orpheu 3». In *Orpheu 3, provas de página*. Porto: Nova Renascença, 1984, pp. III-VIII.
- Segurado, Jorge, «Almada em Madrid». *Diário de Notícias*, 9 Set. 1982, p. 13.
- . «Almada perante a indiferença e a hostilidade». *Diário de Notícias*, 30 Set. 1982, p. 15.
- Sena, Jorge de. «Almada Negreiros Poeta». *Nova Renascença*, 2, No. 7 (1982), 224-239.
- . *Estudos da Literatura I*. Lisboa: Edições 70, 1981, pp. 235-36.
- . *Líricas Portuguesas*. Lisboa: Portugália, 1958, pp. 22-58.
- Serrão, Joel. «Almada e a sua época» In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 31-39.
- Silva, Celina. «Como Mnemósina vence Crónos: as metamorfoses de Odysseus, o Herói». *Bracara Augusta*, 39, 86-87 (1987).
- . «A Ficção da Pátria em Almada Negreiros». *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II Série, Vol. IV (1987), pp. 341-349.
- . «Da *Historie du Portugal par Coeur* ao Encontro da Ingenuidade». Diss. de Mes. Universidade do Porto, 1986.
- . «Nótulas para o Estudo do Primitivismo em Almada Negreiros — Um Anti-Saudosismo?» *Nova Renascença*, Vol V, no. 18 (1985), pp. 161-65.
- Silva, Maria Manuela E. Ferraz da. «José de Almada Negreiros — Sua Posição Histórico-Literária». Diss. de Lic. Coimbra, 1967.
- Simões, João Gaspar, *Crítica I*. Porto: Livraria Latino, 1942, pp. 252-61.
- . «Crítica Literária: *Obras Completas* de Almada Negreiros, 6, *Textos de Intervenção*». *Diário de Notícias*, 12 Out. 1972, pp. 17-18.
- . Recensão de *Nome de Guerra*. *Diário de Lisboa*, 10 Fev. 1938, p. 4.
- . *Retratos de Poetas que Conheci*. Porto: Brasília Editora, 1974, pp. 89-122.
- . *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*. 4th ed. Lisboa: Bertrand, 1981.
- . introd. *Nome de Guerra*. By José de Almada Negreiros. Lisboa: Edições Europa, 1938.
- Sousa, Ernesto. «Chegar Depois de Todos com Almada Negreiros». *Colóquio*, 60 (1970), pp. 44-47.
- . *Re-Começar, Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- . «Invariante: A Geometria Poética». *Expresso*, 14 Julho 1984, pp. 32-33R.

- Telmo, Cotinelli. «Almada, trinta anos de desenho, de agitação de ideias e problemas artísticos, de mocidade e de espírito». *Acção*, 3 Julho 1941, p. 5.
- V., M. «Os Desenhos de Almada Negreiros». *Athena*, 2 (1924), pp. 74-76.
- Valdemar, António. «1+1=1: Almada 1893-1963, Um dos Raros Homens em Portugal que Se Arriscaram a Sentir Tudo de Todas as Maneiras». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- Vallier, Dora. *A Arte Abstracta*. Trans. João Marcos Lima. Lisboa: Edições 70, 1986.
- Vasconcelos, Flório. «Almada – Re-Novador». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- Viana, António Manuel Couto. «Nota sobre *Deseja-se Mulher*. *Tempo Presente*, 3 (1959), pp. 71-72.
- Vicente, António Pedro. «Almada Negreiros – 5 anos em Madrid.» In *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 56-59.
- Vitorino, Orlando. «Teatro de Almada Negreiros». *Diário de Notícias*, 16 Jan. 1964, p. 13.
- Vouga, Vera. «Almada Negreiros, ‘Saltimbancos’: de outro texto, outra leitura». Comunicação lida no *Primeiro Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses – Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa: O Outro*. Lisboa: Dez. de 1985.
- . «‘K4 O Quadrado Azul’ – Pôr-se a Nascer Outra Vez». *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários* [Porto]. 1 (1985), pp. 32-41.