

Carla Cristina de Araújo

**Verbo e cor: relações intermediáticas
na obra de Almada Negreiros**

Carla Cristina de Araújo

Verbo e cor: relações intermidiáticas na obra de Almada Negreiros

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

Junho de 2015

Tese aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (UFMG)
Orientador

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis (UFMG)

Profa. Dra. Lisa Carvalho Vasconcellos (UFBA)

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani (UFV)

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC Minas)

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 24 de junho de 2015

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio, especialmente ao meu pai que me incentivou a tomar a séria decisão de parar de trabalhar para me dedicar aos estudos.

Aos meus amigos por torcerem pelo sucesso da minha pesquisa, especialmente à amiga Geruza Corrêa Daconti.

Aos Professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, com quem tanto aprendi.

Às Professoras Márcia Arbex e Silvana Maria Pessoa de Oliveira, que fizeram parte da Banca Examinadora do meu Exame de Qualificação, pela leitura cuidadosa do meu texto e pelas sugestões que foram de grande valia para a condução da minha pesquisa até à sua conclusão.

Ao “Grupo de Pesquisa Intermídia: Estudos de Intermidialidade”, coordenado pela Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz, pelas constantes trocas de informação sobre os estudos em Intermidialidade.

Ao Conselho de Apoio à Pesquisa – Capes, pelo financiamento de parte desta pesquisa, e ao trabalhador brasileiro, que com o pagamento de impostos, permite o fomento da pesquisa no Brasil, através de instituições como esse Conselho.

À Universidade do Porto e aos seus funcionários por me acolherem entre os seus alunos pesquisadores.

À Biblioteca da Cidade do Porto e aos funcionários pelas informações prestadas com tanto esclarecimento e tanta disposição.

Agradecimentos especiais

Ao meu Professor, Dr. Marcus Vinícius de Freitas, que, muito mais que meu Orientador, revelou-se uma pessoa amiga, por sua tão valiosa contribuição para o sucesso desta pesquisa, e por sua generosidade, de que tantas vezes precisei.

À Professora Celina Silva, da Universidade do Porto, minha Co-orientadora, pela calorosa recepção desde as primeiras trocas de mensagens eletrônicas, pela disposição em estar comigo em seu gabinete para tratar dos assuntos da minha pesquisa, pelas valiosas informações, enfim, por dividir comigo o seu vasto conhecimento a respeito da vida e da obra de Almada Negreiros.

Ao Miguel Peixoto e à Paula Guedes, amigos que fiz em Portugal, e a quem serei eternamente grata pela tão agradável companhia, por sua simpatia, por sua disponibilidade em me apoiar no que precisei estando no Porto.

Ao Fernando, meu companheiro, pelo apoio e pela paciência.

Ao Hércules, à Sandhi, ao Fernando, novamente, à Marcela e à Gabriela, pela companhia por algumas semanas em Portugal, que tanto me fez bem.

Ao meu pai, Waldemar Luzzi de Araújo,
que muito cedo me mostrou o quanto é
compensador trilhar os caminhos
do conhecimento.

A minha tia e madrinha Nely Viana Rodrigues,
o meu refúgio nas angústias infantis e, ainda
agora, na maturidade.

RESUMO

A tese propõe uma reflexão sobre as relações interartes e sobre as modalidades de intermedialidade, propostas por Irina Rajewski e outros, na obra do multiartista português Almada Negreiros, que foi poeta, contista, dramaturgo, pintor, desenhista, caricaturista, vitralista, tapeceira, ator, coreógrafo, bailarino, figurinista, dentre outras habilidades. Além de sua criação artística, foi também ensaísta, crítico de arte e estudioso da matemática e da geometria, o que o levou a criar parte de sua obra com base nos cálculos. Surgiu no meio artístico português nos primeiros anos do tumultuado século XX e teve papel fundamental nas renovações literárias e artísticas que mudaram o cenário social e cultural de Portugal. Uma breve reflexão sobre sua atuação artística em Portugal está, portanto, diretamente relacionada aos estudos interartes e às modalidades das relações intermidiáticas. Os seus textos literários e a sua pintura são analisados na sua interrelação e na relação com as outras artes, tais como o teatro, a música.

ABSTRACT

This thesis focuses on the interart relations and the modalities of intermediality proposed by Irina Rajewski and others, on the work of the Portuguese multi-artist Almada Negreiros, who was a poet, short story writer, playwright, painter, designer, cartoonist, stain glass and tapestry maker, actor, choreographer, dancer, costume designer, among other skills. In addition to his artistic creation, he was also an essayist, art critic and scholar of mathematics and geometry, which led him to create part of his work based on calculations. He appeared in the Portuguese art scene in the early years of the tumultuous twentieth century and played a key role in the literary and artistic renewal that changed the social and cultural landscape of Portugal. A brief reflection on his artistic activities in Portugal is therefore directly related to interart studies and modalities of intermediality. His literary texts and paintings are analyzed in the light of their interrelationships as well as their relation to other arts, such as theater and music.

SUMÁRIO

<i>COMEÇAR – À GUISA DE APRESENTAÇÃO</i>	9
O MULTIMIDIÁTICO ALMADA NEGREIROS: ESTUDO INTRODUTÓRIO	16
O casamento com Sarah Affonso	23
A intensa produção artística dos anos 40 em diante	25
Futurismo e nacionalismo na obra de Almada Negreiros	33
CAPÍTULO 1 – Almada Negreiros e a sua rejeição ao passadismo	39
<i>O Manifesto Anti-Dantas e “A Cena do Ódio”</i> : a afirmação de uma geração contrária ao passadismo cultural	43
<i>O Manifesto Anti-Dantas</i>	44
A Cena do Ódio	60
As teorias da intermedialidade	75
CAPÍTULO 2 – Almada Negreiros e o verbo: a produção literária	85
A voz, os gestos, o movimento e os aspectos gráficos no <i>Manifesto Anti-Dantas</i>	89
A música, a dança, o movimento e a festa em Rondel do Alentejo	111
Aspectos formais	120
CAPÍTULO 3 – Almada Negreiros e a cor: a obra plástica	125
A intericonicidade na obra plástica de Almada Negreiros	156
O QUE IMPORTA É O VER – À GUISA DE CONCLUSÃO	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
APÊNDICES	178
• <i>Manifesto Anti-Dantas</i>	179
• A Cena do Ódio	183

COMEÇAR – À GUISA DE APRESENTAÇÃO

Tudo o que se lê e tudo o que se ouve sobre José de Almada Negreiros aponta para o caráter múltiplo de sua produção artística. Almada Negreiros foi poeta, dramaturgo, romancista, contista, pintor, desenhista, ilustrador, caricaturista, autor de tirinhas, espécie de charges, e ainda, ator, bailarino e coreógrafo, crítico de artes, além de autor de manifestos e conferências, e outros textos de intervenção. Foi ainda, vitralista, tapecista e ensaiou ser cineasta. E foi, ao lado de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana, Amadeu de Souza Cardoso, dentre outros, um dos grandes nomes da Vanguarda portuguesa. Esteve atento às novidades da cultura na virada do século XIX para o século XX e, como os intelectuais de sua época, rejeitou as formas vigentes de arte. Na verdade, mais correto do que dizer que ele esteve atento às novidades da época em que viveu sua juventude seria dizer que ele esteve à frente dessas inovações, pois ele próprio inseriu muitas dessas novidades entre os seus companheiros de geração. Foi, portanto, muito mais seguido do que seguidor das novas tendências. Na pintura, adotou as técnicas do Cubismo, do Surrealismo, enveredou pelo Abstracionismo, e provocou, na sociedade portuguesa, o mesmo susto que os vanguardistas europeus provocaram ao exporem suas obras, vistas pelo público como destituídas de qualidade estética. Pode-se observar, pois, que o mesmo trabalho feito por Almada Negreiros na poesia, ou na literatura de um modo geral, foi feito na sua produção artística. Mas essa observação por si só não basta, ela nos instiga a pensar sobre como essas relações se deram. Ora, por mais claro e aceito que seja que o que se diz através da literatura também pode ser dito através da pintura, por exemplo, é sabido e compreendido que esses dois domínios da arte têm, cada um, o seu código de expressão. E vemo-nos diante do desejo de alcançar a compreensão do processo que estabelece as relações que há entre a poética e a pintura na obra de José de Almada Negreiros. Que há de comum nos códigos verbal e visual na sua produção artística? De que modo essas relações ocorrem? Esta é uma pergunta instigante e foi a razão

de um trabalho de investigação, cujo produto ora se apresenta neste texto. Mais tarde, com o desenvolvimento da pesquisa, tornou-se mais interessante querer saber sobre essas relações mas não mais considerando somente os aspectos verbal e visual que encontramos no seu texto e na sua pintura. Também o teatro de Almada Negreiros, a sua representação performática, o seu desenho, a sua função de cartazista no meio publicitário, as relações entre a sua poesia e a estrutura musical, enfim, outras formas através das quais a arte visual se manifesta, passaram a interessar a este estudo.

No enalço de respostas para tais perguntas, fez-se necessária uma busca que fosse além da leitura de boa parte do que já se escreveu sobre a sua obra. A pesquisa contou com um período de minha permanência na cidade do Porto, sob a orientação da Professora Doutora Celina Silva, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, cujas pesquisas na obra de Almada Negreiros já resultaram na dissertação de mestrado *Da 'Histoire Du Portugal par Coeur': ao encontro da ingenuidade*, defendida em 1986, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e na tese de doutoramento *Almada Negreiros: A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*, defendida em 1992, na mesma instituição. Seu nome está entre os de maior destaque nos estudos sobre o múltiplo artista. Já organizou eventos de estudos sobre a obra do poeta pintor, como o Colóquio internacional, que gerou *Almada Negreiros: a descoberta como necessidade*, Atas do Colóquio Internacional, de 1996, e vem orientando pesquisadores de Portugal e de outros países, interessados em investigar e compreender melhor o legado desse multifacetado artista.

A pesquisa enfoca o estudo comparativo entre a poética de Almada Negreiros e sua produção artística, considerada, a princípio, na sua pintura. Diante de tão vasta e variada obra, foi necessária a delimitação do *corpus* para que esta pesquisa fosse viável. De sua obra literária, alguns poemas pareceram muito interessantes, como os poemas “A Cena do Ódio”, “Rondel do Alentejo” e “O Litoral”, mas nenhum texto ostenta melhor do que o *Manifesto Anti-Dantas* uma linguagem tão evocativa de outras linguagens, uma marcação gráfica mais visual e,

portanto, uma sugestão de imagens tão rica. E, assim, o *Manifesto Anti-Dantas* passou a compor o corpus literário da pesquisa. E o poema “O Litoral” cedeu-lhe espaço. Na pintura, ocorreu-me, imediatamente, trabalhar com os painéis das Gares Marítimas de Alcântara e das Gares Marítimas da Rocha do Conde de Óbidos, por constituírem o seu trabalho de maior dimensão e de mais importância histórica, além, é claro, de serem pinturas em que as relações intermidiáticas se fazem notar com clareza. Assim o trabalho contemplaria o que há de mais antológico na literatura de Almada Negreiros e em um de seus trabalhos de maior empreendimento em pintura. Mas o trabalho de análise de quatorze painéis seria por demais exaustivo e desnecessário. Bastariam, portanto, os seis painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. E toda a sua obra estaria muito bem representada por essas, embora vá muito além disso. O comando de um trabalho está muito menos no domínio do pesquisador do que se possa pensar. E foi isso que fez com que o *Manifesto Anti-Dantas* saltasse à frente de qualquer outro texto que pudesse vir a compor o material literário da pesquisa. As releituras do texto foram apontando para tantas descobertas que em pouco tempo constatou-se que comporia, juntamente com o “Rondel do Alentejo”, material suficiente para os estudos a se realizarem no capítulo dedicado à poética de Almada Negreiros, ficando “A Cena do Ódio” reservada a uma análise como texto de protesto contra o passadismo cultural e social e “O Litoral”, à parte desta pesquisa. Na verdade, o *Manifesto Anti-Dantas*, como documento que registra o momento histórico e cultural do surgimento do Modernismo português, acaba por constituir também uma fonte de informação a respeito de uma geração de pessoas envolvidas com a arte, e de outras tantas pessoas, direta ou indiretamente, envolvidas com os eventos culturais da época. E é por isso que em dois momentos esse texto ganha uma leitura mais cuidadosa: no Capítulo 1, como documento de uma época, como texto que situa os fatos que envolveram a geração d’*Orpheu* – como eram chamados os poetas e artistas da geração de Almada Negreiros e Fernando Pessoa – e no Capítulo 2, como um texto que emprega recursos típicos do texto literário – e é tratado como tal – e em que se estabelecem relações com outras modalidades de arte. Mas outros tantos textos do

poeta circularam, mesmo sem que se lhes fosse dedicada uma análise mais detida, por todas as reflexões feitas sobre a sua produção literária. A escolha por propor a análise dos painéis de apenas uma das Gares Marítimas, a da Rocha do Conde de Óbidos, também permitiu que o *corpus* da pesquisa abarcasse também outra obra do artista, que passou a ser uma imagem icônica de sua pintura, o já clássico “Retrato de Fernando Pessoa”, nas suas duas versões. Estava assim constituído o material, em toda a produção literária e pictural de Almada Negreiros, que mereceria um estudo mais cuidadoso no texto, produto final desta pesquisa.

A base teórica da discussão está nos recentes estudos em intermedialidade, sobretudo os de Irina Rajewski, Claus Clüver e Márcia Arbex, que propiciaram a análise das relações intermediáticas e intericônicas entre o que Almada Negreiros escreveu e o que ele estampou em sua obra pictural.

Este trabalho se apresenta em três capítulos, uma breve apresentação do seu propósito e de como a pesquisa evoluiu, uma introdução ao conhecimento da vida e da obra de Almada Negreiros e um estudo conclusivo. Na introdução, o propósito é apresentar sucintamente a sua obra de modo a destacar a sua intensa produção literária, pictural, teatral, e de militância em favor da mudança que a sua geração queria promover. Ainda não interessa, nessa parte, propor uma análise da sua obra mas, tão somente, dar a conhecer a sua criação artística e o seu envolvimento com o mundo artístico e cultural de Portugal nos primeiros anos do século XX. O primeiro capítulo mostra, através de uma leitura mais cuidadosa de seu *Manifesto Anti-Dantas*, a postura assumida por Almada Negreiros em relação à cultura instaurada até então. Nesse mesmo capítulo, apresentam-se alguns conceitos dos estudos da Intermedialidade e propõem-se algumas reflexões sobre esses estudos. Está nisso a base teórica da pesquisa que resultou nesta tese. No segundo capítulo, é novamente o *Manifesto Anti-Dantas* que serve de guia para o estudo, mas desta vez, para que se estabeleçam as relações entre a mídia texto e outras mídias. No terceiro capítulo, por fim, é a sua pintura que será vista e analisada a partir dos conceitos propostos pelos estudos em Intermedialidade. Constituem o *corpus* dessa pesquisa, portanto, o *Manifesto Anti-Dantas*, “A Cena do Ódio”, o “Rondel do Alentejo”, os painéis da

Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos e a tela “Retrato de Fernando Pessoa”, suas obras em literatura e em pintura que são vistas com mais afinco neste trabalho. Impossível, porém, é que não se façam referências a outros trabalhos seus, tanto em literatura, como em pintura, especialmente. Propor uma análise de parte da produção literária e artística de Almada Negreiros, a partir das relações intermediáticas entre elas, sem que quase toda a sua obra se nos imponha como um caso de intermedialidade é tarefa impossível que o andamento da pesquisa acabou por mostrar. E, por isso, tantas vezes essas obras serão lembradas e citadas ainda que não lhes seja dedicado o estudo que merecem.

Vale esclarecer ainda que o meu desejo de desenvolver esta pesquisa veio também – além do meu gosto pela poesia portuguesa e pela obra de Almada Negreiros – da observação de que, embora o nome de José de Almada Negreiros seja de considerável reconhecimento no estudo das letras portuguesas, se se considerar a sua extensa e variada produção artística, e ainda o fato de ter vivido por muito mais anos do que os seus contemporâneos, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme de Santa Rita, dentre outros – e isso significar mais produção artística – pode-se dizer que o seu lugar nos estudos de literatura portuguesa ainda se faz muito acanhadamente. Sobretudo, se se considerar os estudos de literatura portuguesa desenvolvidos no Brasil. Supõe-se, assim, – e espera-se – que o produto final desta pesquisa possa contribuir para dar à sua obra o relevo que ela merece. Espera-se, pois, que esta pesquisa venha a acrescentar conhecimento: aos estudos literários de um modo geral; aos estudos da poética portuguesa, mais particularmente; aos estudos sobre a obra de Almada Negreiros, sobretudo; e, de modo a atender a uma tendência contemporânea de se proceder a estudos interdisciplinares, aos estudos de literatura comparada e aos estudos sobre os processos intermediáticos na arte. Embora o diálogo entre as artes, e entre as áreas do conhecimento de um modo geral, não seja invenção dos últimos tempos, os estudos comparados e interdisciplinares, e os estudos sobre as relações intermediáticas, pelo menos tal qual se encontram definidos, são tendência das últimas abordagens teórico-científicas.

O *corpus* da pesquisa cujo produto é a elaboração desta tese está, considerando a produção literária, nas quatro edições de sua obra completa¹ e na publicação do poema “A Cena do Ódio”, por Jorge de Sena.² Além desses, foram consultados também os dois primeiros números da revista modernista *Orpheu*, de 1915, que tiveram reedições contemporâneas. E, considerando a sua obra plástica, está em *Obra plástica – Almada Negreiros*, de organização de Rui Guedes e de José Afonso de Almada Negreiros, filho do artista; e em dois catálogos de exposição de sua obra. O primeiro é o Catálogo *Almada*, da Exposição que aconteceu no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no período de 20 de julho a 14 de outubro de 1984, e o segundo, o Catálogo *Almada*, editado pela Câmara Municipal de Aveiro, por ocasião da exposição da obra do artista nessa cidade, no período de novembro de 2001 a janeiro de 2002.

No Brasil, o nome de Almada Negreiros ainda é pouco conhecido, mesmo nos meios acadêmicos. Afora alguns artigos publicados em revistas de circulação restrita, entre os estudiosos da literatura e da arte, há uma tese, a de Duílio Colombini, defendida na Unicamp, em 1972, sobre o teatro de Almada Negreiros, e mais recentemente, em 2007, uma dissertação de mestrado, intitulada “Almada Negreiros e a tragédia da unidade”, defendida por Vanessa Sivolani Miziara, na UNESP-Araraquara. Existem também algumas dissertações e teses sobre sua obra mas, quase sempre, em estudo comparado com a obra de outro poeta. Com relação ao seu trabalho artístico, há um Catálogo da Exposição “Cinco pintores da modernidade portuguesa – 1911/1965: Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Vieira da Silva, Joaquim Rodrigo e Paula Rego”, que aconteceu no MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2004.

Almada Negreiros não se ocupou de dar à sua vasta obra uma organização. Ao contrário, seus trabalhos estão espalhados pelo seu País e até fora dele. Almada Negreiros, ao que parece, guiou sua obra como se guiou na vida, com total

¹ As quatro edições da obra completa de Almada Negreiros são das editoras: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, Assírio & Alvim, Estampa, de Lisboa, e Nova Aguilar, do Rio de Janeiro.

² Do livro *Líricas Portuguesas* – v. I, da Edições 70, de Lisboa.

desprendimento. Isso para o pesquisador é um caminho de mão dupla: se, por um lado, o percurso a ser trilhado parece um labirinto do qual não haverá saída, por outro, torna mais instigante a pesquisa, pois o que se busca em uma pesquisa é a descoberta, e o gosto da descoberta pode ser ainda maior quando o que se procura não está na aparência rasa dos fatos, mas nos seus recônditos.

A pesquisa em Almada Negreiros, passados mais de quarenta anos de sua morte, ainda está no começo. Ainda há muito o que fazer com relação a muito do seu legado: reunir, organizar, catalogar, definir.

Prova disso é o trabalho de constante pesquisa da Professora Dra. Celina Silva, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, minha orientadora em Portugal: fez Mestrado (1986) e Doutorado (1992) sobre a obra de Almada Negreiros, é orientadora de pesquisadores que se debruçam sobre o seu trabalho, sobretudo sua obra literária, e depois disso, continua as pesquisas na obra dele, e o que diz é que ainda há muito o que fazer nas pesquisas sobre Almada Negreiros. E o seu nome não é o único. Em Lisboa, dentre outros, destacam-se os de Fátima de Freitas Morna, Fernando Cabral Martins e a geração de novos pesquisadores, com Sara Afonso Ferreira, Sílvia Laureano Costa, doutorandas na Universidade Nova de Lisboa, e Simão Palmerim Costa.

Eventos comemorativos dos 120 anos de Almada Negreiros, em 2013, e do centenário da Revista *Orpheu*, neste ano de 2015, vêm trazendo novas descobertas a respeito de sua obra e do movimento modernista, em geral, e apresentando novos olhares sobre o que já se disse a respeito dos fatos que giraram em torno das mudanças estéticas no século XX em Portugal. Há que se pensar e repensar sobre esse período da história da cultura, esse período que, embora seja relativamente recente, já conta um século, tempo suficiente para que o distanciamento permita que haja um olhar mais maduro sobre os fatos e sobre a atuação dos intelectuais e artistas, agentes dessas transformações, que se destacaram nesse tempo.

O MULTIMIDIÁTICO ALMADA NEGREIROS: ESTUDO INTRODUTÓRIO

Consideremos primeiramente que Almada Negreiros não nasceu em Portugal, mas na África. Observe-se que dizer que Almada Negreiros não nasceu em Portugal e, sim, na África, é diferente de dizer que Almada Negreiros não era português. Nascer na África faz dele africano mas dizer que era africano é negar que fosse português e isso é fazer uma afirmação incompatível com a sua história pessoal e com a sua atuação artística pois, conhecida a sua história, podemos dizer, sem medo de errar ou de cometer extravagâncias, que Almada é Portugal e Portugal é Almada. Pelo menos no que concerne ao século XX. A cultura, a arte e o pensamento português desse século estão impregnados do trabalho de Almada Negreiros e de sua militância por uma arte fora dos academicismos típicos da que se fez na geração anterior à sua. A sua militância pela renovação das artes ultrapassa esse âmbito e lança-se à noção de Pátria, refletida na severa e destemida crítica ao comportamento social do português, cujo produto, no seu julgamento, é a estagnação da história e da cultura portuguesa. Almada Negreiros quer ver Portugal ultrapassar o período de heroísmo pelas descobertas das grandes navegações e superar, na literatura, o modelo de Camões. Observe-se que isso não significa, de modo algum, esquecer ou negar essa parte da história de Portugal e a importância dela para a cultura do País, mas significa superar isso. A lucidez de seu olhar sobre a história lança um desafio aos seus compatriotas: reconhecer, sim, a prosperidade dos grandes períodos da sua história mas, nem por isso, se acomodar a essas referências e cair na estagnação. Ele propõe a superação disso. Aliás, a palavra “superação” tem na obra de Almada Negreiros, em qualquer que seja a sua modalidade de arte, uma importância maior, como se verá adiante.

Almada Negreiros foi enviado, juntamente com o irmão, para o Colégio dos Jesuítas de Campolide, e ali permaneceu por dez anos, dos sete aos dezessete. O regime do Campolide era de internato e durante os períodos de férias,

diferentemente dos seus colegas que passavam essa temporada com a família, Almada Negreiros e seu irmão, permaneciam no Colégio. O pai, Antônio Lobo de Almada Negreiros, fazia promessas de ir buscá-los para passarem as férias com a família mas nunca o fez. De modo que, durante todo esse tempo, ali estiveram, na companhia dos padres e professores. Um fato curioso, que já é o prenúncio do artista que Almada Negreiros viria a ser, é que teve nesse Colégio o seu primeiro "atelier". Tendo notado a forte inclinação do estudante para o desenho – há informações de que muitas vezes ele punha-se a fazer caricaturas de seus mestres e colegas – os padres lhe ofereceram uma sala que lhe serviu de atelier. A relação de amizade e intenso companheirismo com o irmão, sua única referência de família, nunca se desfez.

Nasceu em uma família abastada mas em alguns momentos de sua vida viveu com pouco dinheiro. A herança da mãe se consumiu nos tempos em que não tinha trabalho regular remunerado. E seu pai, o português Antônio Lobo de Almada Negreiros, tendo ido viver na França em 1900, mesmo ano em que deixa os filhos no Colégio dos Jesuítas de Campolide, não teve mais contatos com eles, na infância nem na vida adulta deles. Mais tarde é Almada Negreiros quem vai para a França e por lá permanece durante um ano. E de volta para Lisboa, a princípio, experimenta um estranhamento com relação ao período de baixa efervescência cultural, se comparado à primeira década do século. Mas, aos poucos se reinsere nesse cenário, e vem desse ano ainda, 1919, a peça *Antes de começar*, que só seria encenada pela primeira vez trinta anos mais tarde. Cinco anos depois surge *Pierrot e Arlequim*, uma peça cujo tema é recorrente no seu trabalho com a imagem. Há representações de Pierrot e Arlequim nos seus desenhos, na sua pintura, e ainda que através de um processo metonímico, nas suas telas *Retrato de Fernando Pessoa*, de 1954 e 1964, em que a parede de fundo é estampada de formas geométricas, os losangos do traje de Pierrot. Almada Negreiros nunca viu essa última peça encenada.

Mas ainda antes da sua ida a Paris, vive emoções que vão da perda de dois grandes amigos à descoberta – ou redescoberta se se considerar sua experiência de 1916 –, da dança como forma de expressão artística.

Os dois grandes amigos são Santa Rita-Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, mortos precocemente no mesmo ano: 1918. Da amizade e do companheirismo de Almada com esses artistas vem a dedicatória do conto “K4 O Quadrado Azul” e do poema “Litoral” a Amadeo e do conto “Saltimbancos” a Santa Rita-Pintor. Desse modo também é que se travava o diálogo entre as artes: através do intercâmbio de ideias e de experiências, mas também da relação que se estabelecia não somente entre os sujeitos mas também entre os seus trabalhos, e que se firmava na identificação pelo gosto das artes.

A sua admiração pela pintura de Amadeo de Souza-Cardoso já o levava a afirmar, em seu Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, de 1916, que

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX. O limite da descoberta é infinito porque o sentido da Descoberta muda de substância e cresce em interesse – por isso que a Descoberta do Caminho Marítimo pra Índia é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa.³

Mas nesse mesmo ano, 1918, em que se vê apartado de dois de seus amigos, e em que a pintura portuguesa perde dois de seus grandes nomes, Almada Negreiros vive outra emoção no meio artístico, que se deu por ocasião da ida de Diaghilev e sua Companhia de bailarinos a Portugal. Os *Ballets russes* seduzem completamente o artista, que já havia experimentado, em 1916, mas sem sucesso, um trabalho que envolvia dança e poesia, em parceria com a pintora francesa Sônia Delaunay. A partir do contato com os Balés russos, Almada Negreiros passa a pensar na dança como um projeto muito mais grandioso, como um evento que promoveria a dança dentro do Modernismo, marcado assim como o balé português do século XX.

Quando Almada Negreiros conhece os *Ballets Russes*, de Diaghilev, fica completamente entusiasmado, não só com a qualidade do trabalho de Diaghilev, fundador da Companhia, do coreógrafo e primeiro bailarino Massine, e dos demais

³ NEGREIROS, Almada. *Obras completas – v. VI: Textos de Intervenção*, p. 30.

bailarinos, como se pode notar no texto “Os Bailados Russos em Lisboa”,⁴ como também, por essa modalidade de expressão artística, a que ele então passa a se dedicar intensamente. O artista está disposto a superar em muito a experiência de 1916. E é dessa nova experiência artística que vêm os seus balés *A princesa dos sapatos de ferro* e *O jardim de Pierret*. Em *A princesa dos sapatos de ferro*, seu trabalho foi de bailarino a coreógrafo, passando por todos os outros trabalhos que envolvem uma apresentação artística desse gênero: diretor, cenógrafo, figurinista e primeiro bailarino. Almada Negreiros atuou como a Bruxa e como o Diabo nesse espetáculo. Certamente o porte físico lhe favoreceu nisso e ainda a flexibilidade do corpo e a facilidade com que se movimentava, o que lhe rendeu a fama de andar aos saltos pela rua e no Café *A Brasileira*. A música ficou a cargo de Ruy Coelho. Também contou com a ajuda de José Pacheko e de Raul Lino na elaboração dos cenários.

O ator que há em Almada Negreiros faz com que ele assuma um papel de vilão no filme *O Condenado*, do francês Mario Huguim. O filme foi inspirado na peça de mesmo nome, de Afonso Gaia, e estreou em 1921. Dessa atuação no filme, Almada Negreiros dá um breve depoimento em outro filme, “Almada Negreiros Vivo Hoje”,⁵ de Francisco de Castro, um documentário de 1968. Com o bom humor com que sempre respondeu às perguntas dos jornalistas e da plateia, em casos de falar em auditórios, ele afirma que sua atuação foi curta, pois a personagem é assassinada no começo do filme: “Felizmente matavam-me quase ao princípio da fita. De modo que eu fiquei livre o resto das férias”.⁶ De *Os Condenados* perdeu-se o negativo não há mais nenhuma cópia sequer. Dele e de sua atuação nele, Almada declara à imprensa, em 1969:

⁴ Todas as referências a esse texto trazem a informação de que ele foi assinado também com Ruy Coelho e José Pacheko, e publicado na Revista *Portugal Futurista*, de 1917. De fato, isso pode ser conferido na referida publicação. Mas estudos recentes no espólio de Almada Negreiros mostram outra realidade: Almada Negreiros teria sido levado a incluir os nomes de Ruy Coelho e José Pacheko. A nova versão do fato está exposta com muita clareza em “Histórias que um espólio (re)conta”, de Sara Afonso Ferreira, em *Histórias que um espólio (re)conta*, de 2013.

⁵ CASTRO. *Almada Negreiros Vivo Hoje*. <https://www.youtube.com/watch?v=IE5ALs__uJI>. Acesso em: 9 abr. 2014.

⁶ CASTRO. *Op. Cit.*

Era muito mau, era uma balbúrdia, uma coisa bestial. Eu dava lá um salto grande, um salto que tinha seis metros, de um muro. Claro que eu punha-me sobre a barriga, estendia bem os braços, ia apanhar o muro mais abaixo que podia e passava as pernas por cima. Saía-me sempre bem. Bom, eu fui ginasta.⁷

Esse ano ainda, 1921, foi o ano de “A invenção do dia claro”, conferência proferida na Liga Naval, em Lisboa. Trata-se de um texto apresentado como uma conferência mas que está impregnado de reflexões de natureza poética, que dão mostras do hibridismo do texto de Almada Negreiros. Este é mais um dos eventos em que o ator se sobressai ao conferencista. Almada Negreiros começa a leitura de seu texto sob as vaias da plateia para ser aplaudido ao final da leitura. Mais uma vez, nota-se que a presença de Almada Negreiros nunca passou despercebida: para o bem ou para o mal, sua figura chama atenção sempre. Nunca lhe são indiferentes.

Embora múltiplo nos seus interesses e aptidões artísticas, Almada Negreiros se dedicou, algumas vezes, mais à pintura, outras vezes, mais ao desenho, outras ainda, mais à escrita e, ao que parece, sem que isso fosse intencional, ou seja, sem que isso viesse de uma determinação sua de atuar em uma ou outra modalidade artística. Ao que parece, deixou-se levar pelo que lhe ocorresse mas também se valeu das oportunidades de trabalho que lhe apareciam. Curiosamente, no ano de 1921 aflorou nele o ator, o conferencista, o escritor, o desenhista e o pintor. No vespertino *Diário de Lisboa*, Almada Negreiros escreve ficção e faz caricaturas. Trabalha, ainda, na produção de capas de revistas. Poucos anos depois, e por encomenda, faz dois importantes trabalhos em pintura: o *Autorretrato em grupo*, para o Café *A Brasileira*, em 1925, e um *Nu*, para o *Bristol Club*, no ano seguinte.

Desse tempo pós França, pois já corre o ano de 1926, é a sua *Conferência de encerramento do II Salão do Outono na Sociedade Nacional de Belas Artes*, e nela o artista exprime a sua impressão da estada em Paris: “A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro”.⁸ Considera que o maior ganho que teve foi com relação às amizades que conquistou e não

⁷ ARMERO. *Todo Almada*, p. 81.

⁸ In: VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 95.

propriamente no intercâmbio artístico. Almada Negreiros não se sentiu tão acolhido como artista, nem fez maiores progressos como tal, quanto se sentiu acolhido como um amigo entre os frequentadores dos Cafés parisienses, onde conheceu muitos artistas. E convém lembrar que é dessa época o seu contato com Picasso, a quem Almada Negreiros devotou sempre grande admiração. Boa parte da sua obra plástica se produziu na linha cubista, influência certa de Picasso. São vários os desenhos nessa linha e na pintura, para lembrar alguns, a melhor representação dessa fase é *Maternidade*, de 1948. Mas também se incluem aí três *Sem Título* [*Vigília*], provavelmente de 1938, e [*Interior*] e [*A Criada*], de 1948.

Além do traço cubista desses trabalhos, também o tema da personagem carnavalesca de Arlequim, a que Almada Negreiros sempre deu atenção, tanto nos seus escritos como nos seus desenhos e na sua pintura, é comum aos dois artistas. Provavelmente de 1938, também é dessa fase o guache [*Arlequim a tocar viola*]. Entre os artistas com que conviveu em Paris, é de se notar também o fato de ter conhecido o ilustrador Erté, que fez fama pela elegância das figuras humanas em seus desenhos.

A experiência de viver em Madrid foi tão mais confortável que por lá permaneceu por cinco anos. Já tinha convivido com o escritor espanhol Ramón Gómez de La Serna, que vivera por alguns anos em uma casa de praia no Estoril, em Portugal, e em Madrid retomou a convivência com ele e se aderiu ao grupo de artistas que, tal como os portugueses que passavam quase todo o tempo reunidos no *A Brasileira*, frequentavam um Café, *O Pombo*. Ali, durante os cinco anos que permaneceu em Madrid, esteve entre os artistas pelos quais se sentiu muito bem acolhido. A sua produção artística foi intensa e não lhe faltaram boas propostas de trabalho. Trabalhou como ilustrador, inclusive de muitas das obras de Ramón Gómez de la Serna, fez capas para coleções de livros, contribuiu com seus trabalhos em desenho para a revista *Blanco y negro* e outras, e para a seção “Los maestros de la historieta” do diário *El Sol*, com desenhos e tirinhas, dentre outros e, por fim, fez uma obra de maior destaque, que foram os painéis do Cine San Carlos. São, ao todo, onze painéis – oito no lado de fora do cinema e três no átrio –, que fazem

parte das melhorias do cinema, que passava por obras para ser reinaugurado. Cada um dos painéis contempla um gênero cinematográfico e alguns prestam homenagem a alguns filmes, especificamente. Na observação de Joaquim Vieira,⁹ os painéis foram pintados de modo a darem a ideia de movimento, tão próprio da linguagem cinematográfica, recurso que ele chamou de “dinâmica cinética”. O que também contribui para a ideia de movimento nesses painéis é que as figuras nele representadas estão postas em alto relevo, como que “saltando” do fundo do painel em direção ao observador deles. Almada também desenhou para a confecção do programa da cerimônia de reinauguração do cinema. Mais tarde, os painéis foram desmontados devido a novas reformas e alguns deles foram encaminhados para Lisboa.

Durante o período em que esteve em Madrid, desenvolveu duas peças teatrais, *Deseja-se mulher* e *S. O. S.*, que foram reunidas sob o título *El Uno, Tragédia de la Unidad*. Datam de 1928 – 1929 essas criações, que, como outros trabalhos de Almada Negreiros em dramaturgia, não galgam do texto escrito para os palcos. *Deseja-se mulher* é encenada mais de trinta anos mais tarde, em 1963, e *S. O. S.* não chegou a ser encenada. Desconhece-se até mesmo se o texto chegou a ter uma versão completa, pois a publicação de que se teve notícia foi de apenas um ato, o segundo, impresso na década de 30.

Depois de cinco anos em Madrid, para onde foi pensando em partir, em seguida, para a França, e onde, sentindo-se bem acolhido pela tertúlia madrilenha, permaneceu por cinco anos, Almada Negreiros está de volta a Lisboa e a decisão de voltar ao seu País está relacionada com o momento político e social por que passava a Espanha após a proclamação da República, em 1931. Outra vez precisa se reinserir em um lugar que, embora seja a sua cidade, está bastante mudado em consequência dos cinco anos passados e da dispersão do grupo de frequentadores dos Cafés em que se reuniam os intelectuais dos primeiros anos da revolução que foi a instauração do movimento modernista no País.

⁹ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 107.

Antes de partir para a Espanha, Almada Negreiros havia deixado, aos cuidados de seu irmão Antônio, guardado em uma caixa de chapéu, o romance *Nome de guerra*, escrito em 1925. E, assim, somente em 1938, porém, passados treze anos, é que Almada Negreiros publica o romance, que foi considerado o primeiro romance modernista português. Por um motivo muito simples: havia se esquecido de tê-lo escrito. É, até onde se conhece o seu espólio, o único romance entre as suas obras literárias.

O casamento com Sarah Affonso

Almada Negreiros casa-se, em 1934, com a também pintora e ilustradora Sarah Affonso. É primeira vez na vida que Almada Negreiros tem uma família, propriamente. E já tem mais de quarenta anos. Pode-se dizer de sua vida até o casamento que fora um itinerante. E mesmo em sua vida de casado, só um pouco mais tarde, Almada Negreiros terá uma casa sua. Mas a vida em comum com a pintora já significava para ele um tempo de convivência familiar e isso é inteiramente novo na vida do poeta. Almada Negreiros, nessa fase de sua vida, pintou muitas vezes a mulher, e outras vezes a sua pequena família. Por ocasião do nascimento do primeiro filho, em dezembro de 1934, Almada Negreiros pinta *Maternidade*, em 1935. Mais tarde, em 1948, pinta a outra tela que tem o mesmo nome. Antes desse último trabalho, e certamente com ele já concebido em mente, faz a série de 26 desenhos com o tema “Maternidade”. A respeito da gênese deste quadro, Sarah Affonso dá depoimento à sua nora Maria José, que havia lhe perguntado se foi quando moravam na casa da Rua S. Filipe Neri que ele havia pintado o quadro Maternidade: “Foi. Pintou quando o Zé nasceu. Demorou muito a acabar o quadro, nunca estava satisfeito. Um dia, eu tinha começado uma maternidade e o José olhou e disse “boa ideia, também vou fazer uma”. E começou, e eu nem continuei mais com a minha.”¹⁰

¹⁰ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 78.

Essa reação de Sarah Affonso já era sinal da decisão que tomaria, mais tarde, de se dispor dos pinceis, das tintas e dos cavaletes e deixar de pintar. E a respeito do fim de sua carreira como pintora, depois de ter feito duas exposições individuais em Lisboa, em 1927 e em 1939, participado de exposições coletivas em 1930 e 1932, e de ter participado do *Salon d' Automne*, ainda como estudante em Paris, na década de 20, Sarah Afonso também se pronuncia, não sem sofrimento: “Fiz as malas, guardei as telas, chorei o dia todo e o José percebeu que eu não mais ia pintar...”¹¹

Sarah Afonso havia estudado artes em Paris – estivera lá por duas ocasiões, em 1923-1924 e em 1928-1929 – e, na Escola de Belas Artes de Lisboa, fora aluna de Columbano Bordalo Pinheiro, um nome consagrado na pintura portuguesa. Tinha feito um alto investimento na sua carreira, investimento tanto financeiro quanto de tempo e disposição para aprender a pintura. Era uma aluna disciplinada e o foi também na sua atividade profissional. Empregava as técnicas aprendidas na Escola de Belas Artes e nos estudos na França. Além de pintora, foi também ilustradora. A sua obra ficou reduzida porque pos fim à sua carreira muito cedo. Se tivesse dado continuidade aos estudos em arte e à prática das suas atividades de pintora e ilustradora, certamente seu nome seria projetado entre os artistas que hoje estão consagrados.

Como boa aluna das Escolas de Arte, Sarah Afonso estudou técnicas e procedimentos que Almada Negreiros nunca empregou no seu trabalho com a arte. Ou se o fez, foi por conta própria, não por seguir ensinamentos dos mestres. Era, nesse aspecto, um indisciplinado. Seu trabalho se guiou por suas próprias teorias. De fato, teorizou sobre o fazer artístico. Sobre poesia proferiu a palestra “Poesia é criação”¹² e sobre a pintura, a conferência “Cuidado com a pintura”.¹³ Mas não adotava em seu trabalho os ensinamentos dos mestres de escolas de arte, que ele, na verdade, nunca frequentou. Um episódio ocorrido quando da execução do “Retrato

¹¹ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 79.

¹² NEGREIROS, Almada. *Obras completas – v. VI: Textos de intervenção*, p. 165.

¹³ NEGREIROS, Almada. *Obras completas – v. VI: Textos de intervenção*, p. 101.

de Fernando Pessoa”, narrado por Sarah Affonso, atesta essa indisciplina do artista com relação aos procedimentos aprendidos nos cursos de arte e confirma a autonomia do seu comportamento e a força da sua personalidade:

Eu em técnica de pintura sabia mais que ele. Para armar os quadros, para os esticar, coisas que se aprendem na Escola com os colegas mais velhos. O quadro do Fernando Pessoa estava muito enfunado, e fui eu e o Zé que o esticamos. Tem que se abrir os cantos, tira-se e põe-se de novo.

Tirou-se a tela e depois eram precisos uns preguinhos, que estavam cá em baixo em casa, e eu disse ao José “não mexas que eu venho já com os pregos”. Não disse nada e quando cheguei com os pregos estava tudo desarmado. Foi terrível!”

(...)

Depois dum trabalhão doido ainda o quadro ficou enfunado, só depois de vendido é que o endireitaram no Museu de Arte Antiga. E há uma coisa que nunca se faz e que ele fazia sempre, por mais que lhe dissesse que não fizesse: depois do quadro pintado, arma-se, depois na grade metem-se umas cunhas de madeira e se há algum enfunado, bate-se nas cunhas para esticar a tela. Mas se não há, não se toca, bate-se um pouco para as fixar e mais nada. Depois pega-se no canto que ficou solto, faz-se uma prega e espeta-se, depois disto estar feito nunca mais se bate, senão começa a esfolar tudo. Pois, ele batia sempre, “ó Zé não batas, ó Zé não batas”.¹⁴

Nota-se, com isso, o contraste entre a disciplina dela e a inquietação dele para o trabalho, provável reflexo de uma ansiedade.

A intensa produção artística dos anos 40 em diante

Ao casamento com Sarah Afonso sobrevém um período de prosperidade criativa e financeira para Almada Negreiros. É quando lhe vêm as encomendas mais importantes e quando a sua parceria com a arquitetura se firma definitivamente. Os trabalhos que passa a desenvolver, a partir daí, são os que lhe garantirão, além do reconhecimento artístico, uma fase de prosperidade econômica. Em parceria com o arquiteto Pardal Monteiro, por quem nutriu grande amizade, faz os vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa. É o seu primeiro trabalho como vitralista. O projeto da Igreja é de Pardal Monteiro, que fez o convite a Almada Negreiros

¹⁴ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 82.

para que se ocupasse da criação dos vitrais. Depois dessa primeira experiência com a pintura de vitrais, outros trabalhos virão, como o do Seminário dos Olivais, em 1950, mais um projeto arquitetônico de Pardal Monteiro, o da Igreja do Santo Condestável, em Lisboa, projeto de Vasco Regaleira, e o da Capela de São Gabriel, em Vendas Novas, projeto de Jorge Segurado. Ainda como vitralista, e fora do âmbito religioso, Almada Negreiros executa trabalhos para a Fábrica de Fogões Portugal, para o Tribunal de Contas no Ministério das Finanças e, ainda nos anos 50, para a casa de José Manuel Ferrão, em Lisboa, projetada por Antônio Varela.

Também firma contrato com os Correios para a criação de selos e executa as suas obras de maiores dimensões que são os painéis da Gare marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, trabalhos que se estenderam por boa parte da década de 1940.

Obra da maior importância na carreira artística de Almada Negreiros e na história da arte moderna em Portugal são esses painéis. São grandiosos na dimensão como na sua relevância artística e cultural. O convite a Almada Negreiros, já então um artista renomado, para a execução dos painéis veio de parte de Duarte Pacheco, que na época ocupava o cargo de Ministro das Obras Públicas. Já na exposição de suas intenções a respeito desse trabalho, o artista provocou uma sensação de desconforto ao contratante, mas o seu silêncio de protesto diante da objeção do Ministro, fez com que ele logo cedesse à sua vontade. Tinha o artista exposto o seu desejo de prestar uma homenagem às manifestações da cultura popular, pintando o tema da *Nau Catarineta*. É Sarah Affonso, no seu depoimento à nora, quem repete a reação do Ministro ao ouvi-lo: “Não, Almada, isto aqui não é a brincar.”¹⁵

E assim se fez. Com a incumbência de executar a primeira parte – os painéis da Gare Marítima de Alcântara – Almada Negreiros pôs-se a estudar o tema para a execução de um trabalho que prestaria uma homenagem ao povo, à gente simples como os pescadores e as varinas, aos soldados, figuras anônimas da história das conquistas, que sempre elevou os nomes das figuras heroicas. Esse é o laço – diz-se – da sua obra com a tendência da literatura neorrealista de tomar o povo

¹⁵ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 97.

como seu protagonista. O outro dos oito painéis dessa Gare que também prestigia um tema popular é o que é dedicado à lenda de D. Fuas Roupinho.

Ao começar a execução da segunda parte – os painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos – Almada Negreiros enfrenta a resistência de Ulrich, o sucessor de Duarte Pacheco, que se nega a dar continuidade ao projeto e que só o faz depois da intervenção de João Couto, Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, que se posiciona favorável à execução dos painéis e, na oportunidade, presta elogios ao trabalho do já renomado artista. A contragosto de Ulrich, inicia-se, então, o trabalho de execução dos painéis que, mais uma vez, colocam em cena a gente simples e, desta vez, há espaço para a homenagem a uma classe que sempre foi tema caro à pintura e ao desenho do artista, a das figuras circenses. Um dos painéis retrata a atuação de um grupo de saltimbancos e parece ter sido esse o painel que mais estranhamento causou não só às autoridades como ao povo português de um modo geral. Parecia-lhes um tema deslocado, figurando entre os assuntos do universo marítimo e outros que se avizinhavam ao tema.

Como se vê, embora o agitado artista dos anos 10 já estivesse muito mais sereno do que nos tempos de *Orpheu*, a polêmica não o abandonou de todo. Mesmo na maturidade, Almada Negreiros continuou a causar estranhamento às pessoas, quando, nos trabalhos mais importantes e de maior destaque, ele escolhia os temas mais surpreendentes e, por isso mesmo, menos esperados, e esse espanto vinha tanto de parte das autoridades responsáveis pelos contratos, como por parte do público. E o que reforçava a gravidade da situação era que, tendo suas ideias rejeitadas, Almada Negreiros não voltava atrás nos seus projetos, não desistia de levá-los adiante. Ou se desistia, era para desfazer contratos. Nunca para adequar os seus projetos a modelos convenientes ao gosto dos contratantes ou do público. Assim foi com o contrato que tinha com os Correios para a criação de selos. O contrato já estava firmado e o trabalho seguia com uma frequência de um ou dois selos por mês entregues por Almada. Portugal já tinha, inclusive, vencido um Concurso Internacional de selos com as criações de Almada Negreiros. Mas quando surgiu, de parte dos Correios, a ideia de uma série de selos sobre a aviação, a

Almada Negreiros ocorreu logo a intenção de homenagear Bartolomeu de Gusmão, o padre aviador e sua passarola, e a objeção da direção dos Correios, não propriamente de Couto dos Santos, o Diretor dos Correios, mas de outros membros da direção, foi o que bastou para que ele rompesse o contrato mesmo não tendo, em vista, outro projeto de trabalho.

Com os painéis das Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, os seus trabalhos de maior destaque na pintura, ele enfrentou o mesmo tipo de crítica, tendo, apesar disso, executado o trabalho. O fato de Almada Negreiros preferir os temas caros à história dos grandes feitos de seu País e dar relevância aos temas cotidianos, tidos como banais, às lendas, à gente anônima, a questões mais primitivas como a passarola, um invento rudimentar de um padre que sonhou ver o homem voar, causou sempre um incômodo muito grande. Nos painéis das Gares Marítimas de Alcântara esse gosto pelo tema popular está muito bem representado na pintura da Nau Catarineta e seus soldados anônimos e na da lenda da D. Fuas Roupinho, outro tema popular e de apelo religioso. Nos painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, além do painel que estampa um grupo de pessoas comuns em um passeio dominical, o painel dos saltimbancos talvez seja o mais polêmico. Tais quais os soldados, também constituem um grupo de anônimos, são os artistas anônimos, que do contorcionismo do corpo fazem o espetáculo e a própria vida.

O mesmo olhar que viu na passarola de Bartolomeu de Gusmão um tema infantil e insignificante também viu nos temas dos painéis das gares marítimas – as varinas e os artistas de circo – um assunto sem relevância para a representação da cultura do País e provocou no artista a irritação daqueles que se sentem incompreendidos e forçados a viver dentro dos moldes prefabricados de expressão artística. Prontos os painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, estiveram prestes a serem derribados e o que salvou a obra foi novamente o parecer de João Couto, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga. Assim a obra foi salva da destruição e não teve o mesmo destino dos painéis do Correio de Aveiro, que antes de serem destruídos, estiveram por algum tempo cobertos com uma placa.

Nesse caso, a decisão pela destruição se deu pelo pouco – ou nenhum – valor dado à obra. No caso dos afrescos da Gare Marítima da Rocha de Conde de Óbidos, a intenção de que fossem destruídos está relacionada a fatos que vão da polêmica gerada desde o projeto do trabalho à reação das autoridades e do público, de um modo geral, que viram no seu tema uma representação muito simplória e pouco significativa das glórias do País.

A esse grandioso trabalho de Almada Negreiros, Joaquim Vieira se refere considerando que

O conjunto dos 14 monumentais frescos de Almada no cais de Lisboa permanece assim como grande acontecimento da pintura portuguesa do século XX, obra-charneira fazendo a síntese da produção dos primeiros 50 anos e permitindo a transição para a segunda metade de Novecentos, só comparável, em toda a história pictórica, pela dimensão e o significado, aos painéis de S. Vicente de Fora, há muito objeto de adoração do artista.¹⁶

Almada Negreiros também esteve seriamente envolvido em um evento que ficou conhecido como a Polêmica dos painéis de São Vicente. Trata-se de uma conclusão tirada por ele, após intensa dedicação aos estudos sobre matemática e geometria, que ele aplica ao estudo dos “Paineis de São Vicente de Fora”, de Nuno Gonçalves, e revela numa brochura, publicada em 1950, com o título “A Chave diz: Faltam Duas Tábuas e Meia de Pintura no Todo da Obra de Nuno Gonçalves”. A obra de Nuno Gonçalves recebeu a atenção de muitos estudiosos mas quem decifrou o enigma foi Almada Negreiros. A sua tese, que aponta para a disposição original dos painéis,¹⁷ contraria algumas conclusões tiradas de outros estudos, o que, por si só, já é polêmico. Mas, não bastasse isso, Almada Negreiros, mais tarde, envolve-se novamente em um conflito a respeito desse mesmo evento. Dessa vez, o que ocorreu foi que José Bragança, que esteve com Almada Negreiros a examinar os painéis de Nuno Gonçalves, reclamou a autoria da tese que se sobrepunha aos estudos anteriores sobre eles. A essa provocação, o artista reage partindo para a luta

¹⁶ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 153.

¹⁷ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 172.

corporal com o suposto autor da tese. Curiosamente, no final da década de 60, o artista volta a falar deste evento mas não atribui a si somente a descoberta do enigma dos painéis de São Vicente. Em *Almada Negreiros Vivo Hoje*, um filme de Francisco de Castro, de 1968, Almada Negreiros dá um depoimento em que fica muito claro que ele não tem vaidade com relação à autoria da tese, atribuindo tal conquista ao grupo dos orfistas. Assim diz o artista em um fragmento do filme, em que se queixa da intolerância da geração anterior à sua aos fatos relacionados ao grupo dos orfistas e às suas teorias e projetos de renovação cultural:

Os jovens do *Orpheu*, sem dúvida nenhuma, não tenham dúvida nenhuma a esse respeito, fomos mal tratados pela geração anterior ao *Orpheu*. Mas a honra foi ganha, não só por nós como por eles porque eles modificaram a opinião e, tendo começado por nos atirar à cara com as tábuas do Nuno Gonçalves, foram exatamente os rapazes do *Orpheu* quem concluiu o enigma da sua construção. Cabe, portanto, nesse deserto do Dr. João Couto, essa coisa importantíssima de que a geração anterior a *Orpheu* nem sequer nos supunha. Então por que é que nos combateram?¹⁸

Apenas quando intentou inserir as expressões “Pintar o sete” e “Relação 9/10” sobre a entrada da Faculdade de Direito, na Cidade Universitária, ao lado dos desenhos incisos dos nomes dos fundadores da jurisprudência em Portugal e teve sua intenção rejeitada, abriu mão de uma ideia. Ainda assim, o espaço onde seriam inscritas as frases ficou em branco, de modo a configurar um protesto contra a reprovação de sua intenção.

Na década de 50, Almada Negreiros desenvolve a arte abstrata, baseada em muitos estudos que vinha fazendo havia muitos anos sobre os números e a geometria. Dessa fase são as pinturas de *O Ponto de Bauhütte*, *A Porta da Harmonia*, *Quadrante I*, *Relação 9/10*, de 1957, e *Número de Ouro*, de 1958. São trabalhos que também sofreram a incompreensão do público e do júri no I Salão da Fundação Calouste Gulbenkian que aconteceu na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa.

¹⁸ Entrevista com Almada Negreiros. <www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc>.

Pouco antes disso, no final dos anos 40, fora para a tapeçaria que Almada Negreiros havia voltado os olhos. Fez, em 1949, *A Bailarina* para ser executada nas Tapeçarias de Portalegre, à época, recém fundada. Mais tarde, em 1956, criou *O Número*, para o Tribunal de Contas, um de seus trabalhos em que estão muito bem representados os seus estudos sobre os números. Nessa época, vê-se, quando ele já investia seus estudos matemáticos na arte abstrata e continuava as suas investigações teóricas em geometria e em mitologia, estava o artista envolvido com os estudos teóricos, os trabalhos para tapeçaria e a pintura abstrata. Em 1956, criou ainda uma série em tapeçaria para o salão nobre do Hotel Ritz, mais um projeto do arquiteto Pardal Monteiro. Nessa série, o tema da mitologia põe em cena dois centauros em uma sequência narrativa. São três tapeçarias que figuram a aproximação, o encontro e a despedida dos centauros.

De volta ao trabalho com os espetáculos, Almada Negreiros cria o figurino para a encenação do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, em 1965. Assume também o cenário desse espetáculo. Ao longo de quase toda a sua trajetória artística, esteve, de algum modo, envolvido com os palcos. Mas os figurinos que melhor projetam o seu trabalho como figurinista são os que fez para essa peça de Gil Vicente. Tem esse gosto também em comum com o artista que muito admirou, Pablo Picasso, que fez figurinos para o espetáculo “O Chapeu de três bicos”, da Companhia de Bailados de Diaghilev, como informa Joaquim Vieira.¹⁹

No final da década de 60, precisamente em 1969, executa a obra *Começar* para a Fundação Calouste Gulbenkian, obra grandiosa em todos os sentidos: nas dimensões, com seus 12,87 metros de largura e 2,31 de altura, no incontestável valor estético, e no fato de ser esta obra o resultado de mais estudos sobre numerologia, estudos que se estenderam por muitos anos e resultaram em outras obras como a tapeçaria *O Número* para o Tribunal de Contas. *Começar* é um trabalho de desenho inciso sobre calcário polido, que foi executado por operários sob o olhar de Almada Negreiros. É muito interessante que, sendo o seu último trabalho, tenha recebido esse nome. Por outro lado, quem conhece a forma como o artista transita entre as várias modalidades de arte

¹⁹ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 66.

e cumpre nessa transição um ritual de superação, compreende bem que este trabalho, embora relacionado com tudo o mais que ele fez, é, ao mesmo tempo, um trabalho inteiramente novo, um trabalho onde o artista está *começando* uma nova forma de expressão. A técnica – a incisão – e o tema cósmico não são novidades entre as suas obras mas a reunião disso resulta em um trabalho bastante moderno e inovador e é prova suficiente da abertura do artista para a evolução do pensamento e do trabalho artístico. Almada Negreiros, em 1968, quando começou os estudos para a execução desse painel, já tem 75 anos e se atira a um projeto grandioso como esse como se fosse a sua única obra. Investe todo o seu tempo nisso e aplica a sua energia na elaboração do painel e, mais tarde, na sua execução, acompanhando de perto o trabalho dos operários. Quando o trabalho está pronto, Almada Negreiros já tem 76 anos e está a um ano de sua morte.

Em 1969, Almada Negreiros é convidado a participar do Programa *Zip-Zip* da RTP²⁰ e ganha uma popularidade ainda maior porque, tratando-se de um programa de televisão, cujo alcance é bastante amplo, torna-se conhecido entre pessoas das mais diversas classes sociais e dos mais diversos interesses. Parece agradar o público com suas respostas espirituosas e bem humoradas e passa a ser reconhecido nas ruas por pessoas que até então não sabiam nada do seu trabalho, embora ele já fosse um nome reconhecido no meio artístico.

Almada Negreiros, sendo o sobrevivente da geração de *Orpheu*, foi o que alcançou o reconhecimento de seu trabalho artístico em vida. Em janeiro de 1970, já com a saúde debilitada, assistiu, juntamente com Sarah Affonso, ao leilão da tela “Retrato de Fernando Pessoa”, que os jornais noticiaram que foi arrematado por 1300 escudos. Isso fez-lhe bem. No valor comercial que a obra alcançou, pago pelo colecionador Jorge de Brito, está o reconhecimento do valor artístico e histórico de sua obra e o seu valor para a história da cultura do seu país.

A vida de Almada Negreiros foi marcada por fatos inusitados e curiosos e foi assim também no seu último dia de vida: morreu em 15 de junho de 1970, no mesmo quarto do Hospital São Luís dos Franceses, em que, trinta e cinco anos

²⁰ <<http://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs>>.

antes, morreria o poeta, seu companheiro de geração e amigo, Fernando Pessoa. Parece que nisso também o destino quis que estivessem juntos.

Futurismo e nacionalismo na obra de Almada Negreiros

Almada Negreiros entusiasmou-se pelas ideias futuristas de Marinetti logo que as conheceu. E tratou logo de tomá-las como fundamento para o que já era o seu desejo: renovar as artes e a cultura e, de modo mais abrangente, o pensamento português. Não por acaso, autointitula-se "poeta d'*Orpheu* futurista e tudo" no *Manifesto Anti-Dantas*. A bandeira do futurismo vem a calhar para os seus projetos de renovação cultural. Mais do que isso, vem casar perfeitamente com as suas ideias a respeito da estagnação do pensamento burguês, no repetitivo culto aos grandes feitos da história do País. Por isso é que cabe tão bem às suas intenções de revolucionar o momento por que Portugal passava no que concerne às suas atividades culturais e aos seus costumes sociais. Guilherme de Santa Rita, ou Santa-Rita Pintor, e Almada Negreiros são, assim, os futuristas portugueses, os representantes da novidade que foi a postura defendida por Marinetti no seu Manifesto Futurista, de 1909. Mas entre o Futurismo italiano e o que Almada Negreiros propôs que se fizesse em Portugal houve muita diferença, principalmente a partir da evolução das ideias futuristas nas ideias que Almada Negreiros defendia, não só naquilo que produziu em arte, como nas conferências que proferiu, quando às teorias sobre o fazer artístico se somavam a graça e a poesia, compondo textos híbridos, aos quais já não cabiam mais a classificação como gênero conferência ou poesia.

“A Cena do Ódio” é um texto cuja fúria tem a mesma força que encontramos nos estatutos do *Manifesto do Futurismo*, de Marinetti. Nada neste poema, como no *Anti-Dantas*, está ali para sugerir ou propor uma mudança de forma direta. Não. Definitivamente, o que se faz, em um como em outro, é lançar um grito de guerra, impaciente e irritado, contra o marasmo político, social, cultural e artístico. O mesmo tom irritado do *Manifesto* pode ser encontrado no poema. Tomando alguns de seus versos como sinais da acolhida das teorias futuristas a respeito da composição poética, é possível conferir a total identificação do poema

com o futurismo. Mesmo nas questões estéticas que o *Manifesto do Futurismo* prega, é possível ver e conferir no texto de Almada Negreiros alguns dos princípios da corrente futurista.

Mas o que é surpreendente é que Almada Negreiros desenvolveu um Futurismo muito particular. E, assim, mesmo com os olhos bem abertos para o futuro, o artista pôde trabalhar sempre, fosse no ato criativo, fosse nos estudos que fariam florir as suas teorias e as suas conferências, com o pensamento no que de melhor havia no passado. Temos, assim, um futurista *sui generis*, um futurista cujos olhos não estão menos abertos para o passado do que para o presente ou mesmo, e principalmente, para o futuro. Quando o Manifesto de Marinetti prega que se devem queimar todos os museus e as bibliotecas, o futurismo de Almada Negreiros busca lá nas origens do conhecimento, nos estudos do pensamento grego, a fonte, a base para o que se desenvolverá em arte moderna e revolucionária, em arte que só muitos anos depois se fará compreender. Era de se esperar que um artista que mostrou sempre que a autenticidade era a sua marca, que a sua criação artística estava engajada no momento histórico em que surgiu mas que de modo algum isso poderia significar a sua conformação em modelos e padrões artísticos, era de se esperar mesmo desse artista, que sua produção tomasse os rumos de sua originalidade e de seu comportamento excêntrico, e a partir daí se estampasse como produto artístico de natureza futurista mas que carrega consigo a marca da criação original, espontânea e bem humorada do artista e, naturalmente, o seu “portuguesismo”.

Tal como aconteceu no modernismo brasileiro, Portugal tem um Futurismo temperado de elementos da sua cultura. A proposta do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, não foi apresentada aos portugueses nos mesmos termos desse Manifesto, mas não se pode dizer que o que se aprendeu dessa, que foi uma das primeiras correntes da vanguarda europeia foi repassado a esse povo tal e qual foi lançado nos demais países da Europa por Marinetti. Também em Portugal se combateu, desse modo, o gesto macaqueador, da simples repetição. E também no Brasil, o Futurismo foi primeiramente recebido com entusiasmo. Tudo o que a geração do *Orpheu*, em Portugal, e a geração dos manifestos modernistas, no Brasil,

pretendiam era inovar. E a brusca ruptura com o passado, de que melhor expressão não há senão no Manifesto de Marinetti, parecia ser a chave para tais mudanças. Importa considerar ainda uma diferença entre a postura de Almada Negreiros e de Santa Rita Pintor, os futuristas portugueses, por assim dizer, e a de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, para citar dois dos nomes que bem podem representar o desejo de renovação nas artes, no pensamento e, mais abrangentemente, na cultura brasileira. Essa diferença está em que Almada Negreiros e Santa Rita Pintor não só aceitavam ser considerados futuristas como também eles próprios se diziam futuristas. Oswald de Andrade e Mário de Andrade rejeitavam esse rótulo e, embora admitissem que, a princípio, houve da parte deles um certo encantamento pelas ideias futuristas, em pouco tempo, com a identificação dessa corrente com o Fascismo, já tomavam como ofensa qualquer aproximação que fizessem de sua obra e de suas ideias de renovação cultural com a corrente futurista.

Essa marca do Futurismo em Portugal e, sobretudo, na obra de Almada Negreiros está fortemente vinculada a um outro princípio seu, o nacionalismo, que está em toda a sua obra artística bem como em suas conferências e em outros pronunciamentos seus. Sua obra e sua atuação como militante da renovação da cultura estão a todo tempo, a serviço das ideias que levam a sociedade portuguesa a reconsiderar os seus valores, a resgatar a sua identidade e construir uma identidade nacional e a buscar se afirmar em relação aos demais países da Europa. E, para tanto, não poupa o povo português, de acusações tais como aquela com que encerra o seu *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*: “O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades.”²¹

O seu entusiasmo pela modernidade, não somente artística mas também aquela que leva ao avanço das ciências e das tecnologias, ou que é atestada por ele, está confirmado no incidente dos foguetes à porta do Café “A Brasileira”. Tendo os aviadores Gago Coutinho e o Sacadura Cabral conseguido a façanha de atravessar o Atlântico e, partindo de Lisboa, chegar ao Rio de Janeiro, Almada Negreiros

²¹ NEGREIROS, Almada. *Obra completa – v. VI: Textos de intervenção*, p. 43.

registra o seu contentamento pelo feito dos dois aventureiros soltando foguetes à porta do Café e causando espanto a todos. A primeira travessia aérea do Atlântico Sul foi um fato bastante comemorado não só no Brasil como em Portugal, que parecia necessitado de novas conquistas que reafirmassem o seu espírito desbravador e renovassem os seus feitos de expansão ultramarina. Assim que foi dada em Portugal a notícia da chegada dos aviadores ao Brasil, as escolas encerraram as suas atividades, liberando os alunos mais cedo das aulas e houve comemorações por todo lado. A viagem dos aviadores foi feita em condições rudimentares se comparadas aos recursos de comunicação com que o sistema aeroviário conta hoje, e nisso está o grande feito deles. Isso se passou em 1922, por ocasião das comemorações do centenário da Independência do Brasil, e tinham apenas um astrolábio adaptado para o avião e muita coragem para atravessar o oceano com destino à costa brasileira. Os nomes de Gago Coutinho e Sacadura Cabral serão lembrados mais uma vez por Almada Negreiros no seu *Histoire du Portugal par Coeur*, escrito em Paris, em 1919, mas publicado em 1922, a tempo de a homenagem aos aviadores vir no texto preliminar à obra:

Mas, inesperadamente, (porque os Portugueses nunca se denunciam na maneira de melhor servir a sua terra), dois Portugueses acabam de provar que eles serão o melhor júri do valor nacional da minha *Histoire du Portugal par Coeur*.

Esses dois Portugueses chamam-se Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

A eles dois venho pedir para que me digam se a minha *Histoire du Portugal par Coeur* deve ser, na verdade, espalhada por todas as partes ou rasgada para sempre, comigo próprio.

Aguardo de joelhos a sua resposta, com a *Histoire du Portugal par Coeur* sobre o meu peito, onde guardo quotidianamente a ambição que não cedo a ninguém – de querer ser eu o melhor de todos os Portugueses!

Abril de 1922

Almada

Do mesmo entusiasmo com os ousados projetos e inventos na área da ciência e da tecnologia, vem o seu desejo de homenagear Bartolomeu de Gusmão, o chamado “padre voador”, que criou, em 1709, a Passarola, e mais tarde foi perseguido pela Inquisição. O selo criado por Almada Negreiros, por encomenda

dos Correios, instituição para a qual trabalhava em 1939, estampa o invento do padre e passa a ser o motivo da ruptura do contrato de trabalho com essa instituição. Vendo rejeitado o seu manifesto desejo de homenagear o padre inventor, Almada Negreiros abre mão do contrato com os Correios para não ver abortada a sua homenagem ao grande feito que ele viu na invenção da Passarola. Era época em que a manutenção de sua casa e o sustento da família dependia desses rendimentos mas o artista preferiu ter que se arranjar de outra maneira para cumprir a sua função de provedor da casa a ver a sua liberdade de criação cerceada por imposições externas e censuradoras.

É com o olhar voltado para o passado também que Almada Negreiros homenageia em sua obra Francisco de Holanda, Homero, Pitágoras, Leonardo da Vinci, dentre outros. Confirma-se nele, assim, um futurista *sui generis*, um futurista que lança o seu olhar para o futuro das invenções, das ciências e artes, mas que sabe buscar no passado os pontos altos do conhecimento, trazê-los para o seu tempo e lançá-los como modelo para outros avanços e outras conquistas de que o conhecimento e a cultura do povo português tanto carecia naquele início de século.

Sem o propósito de, neste momento, propor mais uma análise sobre a relação entre a obra de Almada Negreiros e a arte e a cultura portuguesas, mas, antes, com o propósito de tentar levar a uma reflexão sobre essas relações, consideremos o que disse o próprio artista sobre sua história de vida a partir de um episódio da infância, que marcou toda a sua existência, em relação com o que foi o movimento modernista em Portugal.

Almada Negreiros disse, certa vez, que a falta de sua mãe era a única coisa que fazia com que ele olhasse para o passado e que sua história teria sido outra se não fosse a falta dela. Podemos pensar, em uma perspectiva não mais da falta mas sim da presença, que a história do modernismo português teria sido outra sem a atuação e a agitação de Almada Negreiros. Teria sido outra sem a sua marca e a sua intensa participação no processo de renovação dos moldes da literatura, da arte, enfim, da cultura portuguesa do século XX. Ele é, no mínimo, o mentor da alegria e do bom humor nesse movimento literário e cultural. A poética de Sá-Carneiro

representou a melancolia e, por vezes, o desespero; a de Fernando Pessoa oscilou entre o bom humor de versos como os do poema “Liberdade”, por exemplo, a angústia de versos como os do poema “Aniversário”, e a dolorosa consciência da realidade como em “Tabacaria”, de Álvaro de Campos; e a de Almada Negreiros, embora tenha representado a fúria da contestação no seu *Manifesto Anti-Dantas* e no seu clássico “A Cena do ódio”, legou-nos, e até mesmo nesses dois textos de fúria, o que há de mais bem humorado na poesia e na cultura do século XX em Portugal.

CAPÍTULO 1

ALMADA NEGREIROS E A SUA REJEIÇÃO AO PASSADISMO

O surgimento de Almada Negreiros nas artes em Portugal do Século XX ganha notoriedade no tumultuado ano de 1915, mais precisamente, com a publicação da Revista *Orpheu*. Em parceria com Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e outros colaboradores, Almada Negreiros esteve à frente de mudanças culturais de que *Orpheu* era veículo. Na polêmica revista, Almada Negreiros publicou *Frizos*, nome que deu a um conjunto de treze breves textos em prosa poética. Curiosamente – e não por acaso – a página que anuncia esse conjunto de textos traz a identificação do seu autor como “desenhador”:

FRIZOS DO DESENHADOR JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

De fato, Almada Negreiros surgiu no meio artístico, primeiramente, como desenhista. E a verdade é que em 1911, como nos informa José-Augusto França,²² Almada Negreiros havia despontado no meio artístico português, pois já havia assinado uma anedota ilustrada no número 4 do jornal lisboeta “A Sátira”. Parece ter sido essa a sua primeira aparição nas artes mas não terá sido a primeira vez que nele se manifestou o artista que foi por toda a vida. Muito cedo, deu sinais de sua inclinação para o desenho. No mesmo ano de 1911, também a revista coimbrã *Rajada* publicava caricaturas suas, como nos informam Madalena Jorge Dine e Marina Sequeira Fernandes.²³ Mas, assim como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que também

²² FRANÇA. *Almada: o português sem mestre*.

²³ DINE; FERNANDES. *Para uma leitura da poesia modernista: Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros*.

estreadam antes de *Orpheu*, Almada Negreiros torna-se conhecido do grande público a partir do lançamento do número 1 da polémica revista.

Teria chamado ainda mais atenção para o seu nome a publicação do não menos polémico *Manifesto Anti-Dantas*. Texto da maior importância para o momento histórico e cultural de Portugal, o *Manifesto* é a representação mais clara do pensamento de sua geração e a declaração da opinião mais contundente contra toda uma gama de intelectuais que, para os modernos, representava a decadência da intelectualidade portuguesa e fazia muito mais pompa do que arte. É contra o passadismo de Júlio Dantas, poeta e dramaturgo simbolista, que o poeta-pintor se volta, estendendo depois o cognome “Dantas” a todos os que compartilham com ele daquilo que os modernos julgam retrógrado e decadente. O *Manifesto Anti-Dantas* é mais um, entre os textos de Almada Negreiros, que teve publicação tardia: foi escrito em 1915, lido em seguida pelo autor para um público muito restrito no Café Martinho, mas ficou mais conhecido em 1916, quando de sua edição em oito páginas, que logo desapareceram, pois Júlio Dantas se encarregou de comprar todos os exemplares disponíveis para venda a fim de impedir a divulgação de seu conteúdo.

O texto do *Manifesto Anti-Dantas* pode parecer virulento em excesso mas tem o radicalismo próprio dos Manifestos e Conferências que objetivam romper com um pensamento sólido e enraizado, ultrapassado e estagnado. É contra a mentalidade passadista de toda uma geração que Almada Negreiros se volta e anuncia, no modo como se identifica, a necessidade de se voltar os olhos para o futuro. Logo abaixo do título do *Manifesto*, Almada Negreiros inscreve seu nome e se intitula futurista:

MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO
por José de Almada-Negreiros
POETA D’ORPHEU FUTURISTA e TUDO

Ao fim do *Manifesto*, ele se reafirma “poeta d’Orpheu futurista e tudo” e data o documento: 1915.

A irreverência de Almada Negreiros não se limitou à sua produção cultural. Estendeu-se à sua identidade, fazendo com que ele figurasse, muitas vezes, como um ator que estava prestes a entrar em cena, fez dele uma espécie de *clown*, que se

trajava de modo a chamar a atenção para o próprio corpo, para a sua figura que mais parecia uma personagem do que um autor, propriamente. É antológica a foto em que ele aparece vestido com um macacão bufante, que lembra uma roupa infantil, e que importa para o corpo o tom irônico com que reproduziu na sua poética e na sua iconografia a sua concepção de mundo e de arte. A foto está no Cartaz de anúncio da *Primeira Conferência Futurista*. O bom humor de Almada Negreiros está, portanto, nas mais diversas manifestações, indo da sua produção artística – não é por acaso que foi caricaturista e, mesmo, surgiu na imprensa como tal – à sua apresentação pessoal. Esse bom humor está, portanto, na sua obra literária, na sua caricatura, na sua assinatura, na expressão facial de muitas das suas conhecidas fotografias. Almada Negreiros esteve sempre a distorcer a realidade para criar um efeito cômico. Esse traço, que é essencial à caricatura, em que se trabalha com o realce e o exagero, estendeu-se a toda a sua obra. E mesmo no poema em que ele encena o ódio e faz uma de suas críticas mais severas à estagnação cultural que já se prolongava por Portugal desde o século XIX, ele cria espaço para a crítica bem humorada, na sua versão para o episódio bíblico da criação do homem:

Quanto mais penso em ti, mais tenho Fé e creio
 que Deus perdeu de vista o homem de barro
 e com pena fez outro de bosta de boi
 por lhe faltar o barro e a inspiração!
 E enquanto este Adão dormia
 os ratos roeram-lhe os miolos,
 e das caganitas nasceu a Eva burguesa!

(versos 337 – 43)

A distorção, na sua obra, tomou um lugar de destaque e se aplica às várias modalidades de arte por que tramitou. Na sua obra plástica, sobretudo no período pós França, na fase em que tem Picasso como modelo, desenvolveu a arte cubista, em um estilo que tão bem expressou a sua transgressão e a sua irreverência. A distorção está gênese da sua expressão, tanto nas artes visuais quanto na literatura, de que são os melhores exemplos a novela “A Engomadeira” e o conto “Saltimbancos”. Por isso, certamente, o desenho, e sobretudo a caricatura, são suas formas de expressão por excelência. E em literatura, ou na escrita de um modo

geral, muitas vezes desenvolveu o que se pode chamar de texto caricatural, como ocorre no *Manifesto Anti-Dantas*.

Da sua obra poética, certamente o longo poema “A cena do ódio” é o mais conhecido. Ou, pelo menos é o que mais se destaca por sua extensão, por sua forte carga reivindicadora e por constituir uma das peças fundamentais da polêmica produção literária da geração d’*Orpheu*. Teria sido publicado no terceiro número de *Orpheu*, que acabou não sendo lançado. Sua primeira publicação se deu em 1923, no n.º. 7 da revista *Contemporânea*, mas, nessa oportunidade, apenas uma parte desse longo poema foi publicada. O poema só teve sua publicação na íntegra, em 1958, por iniciativa do poeta Jorge de Sena²⁴, em uma antologia da poesia portuguesa organizada por ele. De tom irritado como o *Manifesto Anti-Dantas*, este extenso poema, dedicado a Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, tem seus primeiros versos incrustados na mente do leitor:

Ergo-me Pederasta apupado d’imbecis,
 Divinizo-me Meretriz, ex-libris do Pecado,
 e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o eu!
 Satanizo-me Tara na Vara de Moisés!
 O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
 Inferno a arder o Meu Cantar!
 Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!
 Sou Pan-Demônio-Trifauce enfermiço de Gula!
 Sou Gênio de Zaratrusta em Taças de Maré-Alta!
 Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!

Esse poema, que tem mais de 700 versos, traz, logo abaixo da dedicatória a Álvaro de Campos, a informação de que foi composto durante três dias e três noites, o tempo em que durou a revolução de 14 de maio de 1915. Nele o poeta se volta contra o comportamento burguês de estagnação cultural, contra o “ideal com i pequeno” da burguesia. Sua estrutura de versos longos, em alternância com versos curtos, e de estrofes desuniformes com relação ao número de versos, embora familiares ao leitor de hoje, foi tão novidade formal quanto a “Ode Marítima”, de Fernando Pessoa, e o poema “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo. E

²⁴ SENA, Jorge de. *Líricas Portuguesas* – v. I, 3 ed., Edições 70, de Lisboa, 1984, p. 33-54.

não é só pela novidade formal que esses três poemas podem ser lembrados conjuntamente, mas também, e principalmente, porque formam um conjunto bastante representativo do que foi a irreverência da poesia portuguesa do primeiro momento do chamado Modernismo.

Embora bastante conhecido pela publicação do *Manifesto Anti-Dantas*, e mesmo antes dele, por sua atuação entre os poetas d' *Orpheu*, Almada Negreiros teria primeiramente traçado seus desenhos para depois incursionar no meio literário. Como nos informa reincidentemente José-Augusto França,²⁵ datam dos primeiros anos escolares o seu gosto pelo desenho, que pode mesmo ser considerado uma atividade compulsiva. Ainda no Colégio interno, teve o seu primeiro “atelier”, um espaço cedido a ele para o exercício do desenho.

Sua militância pela renovação das artes se manifestou em suas conferências, em sua crítica, em sua obra de um modo geral e, em sua literatura, merecem destaque dois textos, de que passamos a tratar, pensando principalmente em como neles Almada Negreiros se posiciona diante da cultura vigente e do retrato social da época. São eles o *Manifesto Anti-Dantas* e o poema “A Cena do Ódio”.

O *Manifesto Anti-Dantas* e “A Cena do Ódio”: a afirmação de uma geração contrária ao passadismo cultural

O olhar de Almada Negreiros para as novidades literárias e culturais está à mostra nas suas conferências, na sua poesia, na sua prosa, no seu traço, seja no desenho ou na pintura, nas suas atitudes, nas suas parcerias, enfim, na sua militância pela renovação de um modo moderno de pensar que fizesse de Portugal um País que acompanhasse as mudanças culturais que se alastravam pela Europa. Esse olhar apontado para a frente, à medida em que esteve atento e aberto ao futuro, significou a rejeição ao passadismo e a um estado de coisas que era a representação da estagnação cultural.

²⁵ *O essencial sobre Almada Negreiros* e em “Almada Negreiros, letras e artes” (no estudo que está nas *Obras completas*, da Nova Aguilar).

De sua produção literária, o que parece mais adequado a um estudo com o propósito de identificar a sua manifestação contra o que podia significar esse atraso cultural e intelectual são o seu *Manifesto Anti-Dantas* e o seu poema “A Cena do Ódio”. Um se firma claramente contra uma literatura passadista, o outro, contra um comportamento social que nutre o pensamento que faz surgir esse tipo de literatura. E é por isso que neste estudo mereceram destaque entre outros tantos textos, de gêneros diversos, do futurista Almada Negreiros.

O Manifesto Anti-Dantas

Na abertura do *Manifesto*, Almada Negreiros aponta o dedo primeiramente para a geração de seguidores de Júlio Dantas para depois apontar o dedo para ele, propriamente. A caracterização que faz dessa geração identifica nela não um erro dela precisamente mas uma atitude que a leva à mesma condição do erro: é que nela se percebe o consentimento e, ainda mais, o ovação do modelo de produção artística mais ultrapassado que pode haver ali, o modelo de Júlio Dantas. Pelo menos é assim que lhe parece e aos seus companheiros de geração:

*Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é
uma geração que nunca o foi. É um coió d'indigentes e de cegos! É uma
resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir baixo de zero!
Abaixo a geração!*

E continua a caracterizar negativamente essa geração, sempre como a apontar para o fato de que é uma geração conduzida por alguém que para ele, Almada Negreiros, representa o que há de pior em intelectualidade e arte e, portanto, o que há de pior como modelo a se seguir:

*Uma geração com um Dantas a cavalo é um burro impotente!
Uma geração com um Dantas à proa é uma canoa em seco!*

E somente agora é que o caracteriza, primeiramente, com uma caracterização imprecisa e genérica, chamando-lhe “cigano” e “meio cigano”, para depois apontar-lhe um traço que põe a perder o trabalho que lhe rende os elogios:

*O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina,
saberá fazer ceias pra cardeais, saberá tudo menos escrever que á a
única coisa que ele faz!*

*O Dantas pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de
duquesas!*

O alvo do ataque de Almada Negreiros aqui é a atividade literária de Júlio Dantas e, depois de falar de sua prática literária de modo geral, avança para o caso do seu soneto “As ligas da duquesa”, que foi parodiado por José Brandão no soneto “A Caixa de Rapé do Prior”, que teve ilustração de Almada Negreiros, quando de sua publicação. Vale conferir em uma leitura os dois sonetos para melhor compreensão da referência dele no *Manifesto*:

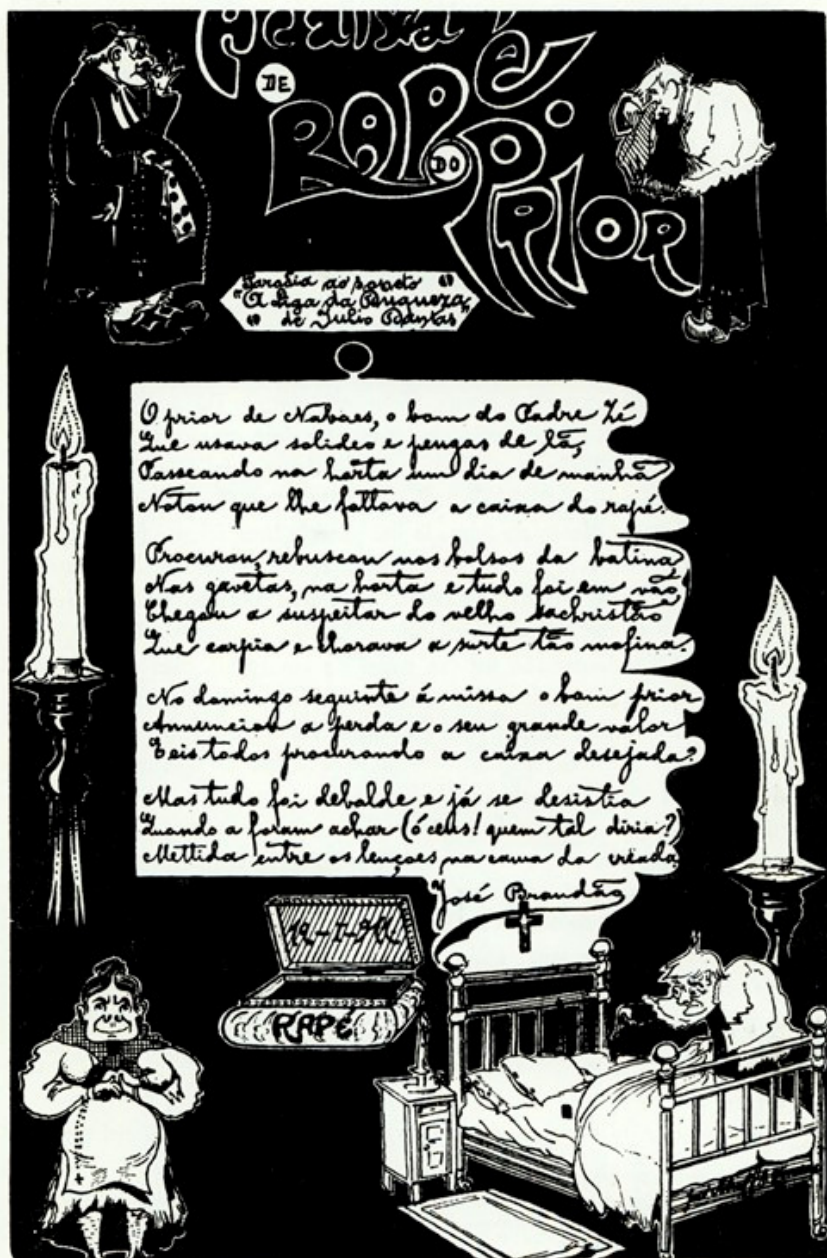
A Senhora Duquesa, uma beleza antiga
de bastão de faiança e de cabelo empoado,
certo dia, ao descer do seu estufim dourado,
sentiu desapertar-se o fecho duma liga.

Corou, quis apertá-la (ao que o pudor obriga!)
Mas voltou-se, olhou... tinha o capelão ao lado.
Mais um passo e perdeu-se o laço desatado,
e rebentou na corte uma tremenda intriga.

Fizeram-se pregões. Marqueses, condes, tudo
procurava, roçando os calções de veludo
por baixo dos sofás, de joelhos pelo chão...

E quando já ninguém supunha - que surpresa!
Foi-se encontrar por fim a liga da Duquesa
no livro de orações do padre capelão.

De José Brandão vem a paródia “A Caixa de Rapé do Prior”, que Almada Negreiros, ao ilustrar, referendou:



Segue-se a transcrição do poema de José Brandão:

O prior de Nabaes, o bom do Padre Zé
 Que usava solides e peúgas de lã,
 Passeando na horta um dia de manhã
 Notou que lhe faltava a caixa de rapé

Procurou, rebuscou nos bolsos da batina
 Nas gavetas, na horta e tudo foi em vão
 Chegou a suspeitar do velho sachristão
 Que carpia e chorava a sorte tão mofina

No domingo seguinte, à missa o bom prior
 Anuncia a perda e o seu grande valor
 E eis todos procurando a coisa desejada

Mas tudo foi debalde e já se desistia
 Quando a foram achar (oh, céus! quem tal diria?)
 Mettida entre os lençoes, por uma cama da creada.

Na ilustração para o poema, Almada Negreiros transcreve o soneto de modo a deixá-lo incrustado no seu desenho. Assim, o soneto também compõe a imagem e a letra cursiva em que foi grafado está de acordo com o desenho em que se insere a cama com o criado mudo, duas grandes velas, a caixa de rapé, o Padre, com os dedos em gesto de quem experimenta absorver o pó, um outro homem e a criada, em estilo de carola, com o terço à mão e, ao mesmo tempo, com uma expressão de pessoa maliciosa, de comportamento adverso ao de sua postura religiosa. É uma paródia do soneto de Júlio Dantas, que remete ao estilo do seu “A liga da Duquesa” e que se aproveita para também apontar o dedo para a hipocrisia das instituições religiosas, que juntamente com o comportamento da sociedade burguesa e outras mazelas sociais, foi alvo da severa crítica da geração do *Orpheu*.

Almada Negreiros, antes de partir para a crítica à encenação da peça *Sóror Marianna*, de Júlio Dantas, ainda elenca outras características pessoais de seu inimigo literário, sempre em tom de severa crítica. Seguem-se seis nomeações do inimigo, duas das quais, curiosamente tautológicas – O Dantas é o Dantas! O Dantas é Júlio! –, como a dizer que a pior ofensa que se pode dirigir a alguém é chamá-la “Dantas” e “Júlio”. E ao fim delas, a sentença de morte – Morra o Dantas,

morra! Pim! – que servirá para marcar outras partes do *Manifesto*, vindo a aparecer outras duas vezes.

Quando começa a comentar a falácia que lhe pareceu a encenação da peça de Júlio Dantas, também se mostra surpreso e, ao mesmo tempo, indignado com o fato de ele ter atingido o sucesso com o seu teatro:

O Dantas fez uma Sórora Marianna que tanto o podia ser como a Sórora Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d’Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta ou a Maria Rapaz!
E o Dantas teve claque! E o Dantas teve palmas! E o Dantas agradeceu!

O conhecimento que o dramaturgo tem da história da Sórora Marianna ou a sua capacidade de criar uma personagem para a peça a partir desse conhecimento, aos olhos do crítico Almada Negreiros, são nulos pois, como bem disse, ela “tanto o podia ser como a Sórora Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d’Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!”. Ou seja, que trabalho de dramaturgo e de diretor teatral pode ter sido aplicado na gênese da personagem e na encenação? É de tal insignificância a Sórora Marianna que ali se apresenta, que podia passar por outra personagem qualquer, indo até mesmo a poder se confundir com o Mestre d’Avis ou com a Nau Catrineta, que sequer é uma figura humana. Confunde-se também com a Maria Rapaz,²⁶ conhecida figura lisboeta à época, que roubava carteiras e bolsas de mão, e que recebeu esta alcunha por se trajar e se comportar de forma masculinizada. Criou-se assim uma personagem fraca, incapaz de marcar lugar entre os nomes dos grandes personagens da literatura e da dramaturgia portuguesas.

Essa alternância no tipo de crítica que ele faz – ora pessoal, ora artística – se repete outras tantas vezes no texto. E contribui, certamente, para a sustentação do texto, que, no original, ocupou oito páginas datilografadas, como nos informa Sara Afonso Ferreira:

²⁶ No estudo de Sara Afonso Ferreira sobre as figuras que constam no *Manifesto Anti-Dantas*, há a informação de que o nome civil de Maria Rapaz era Aurora de Sousa, e que há referências a ela também em uma crônica de Augusto de Castro, de 21/12/1914, e em uma crônica de Júlio Dantas sobre as ladras de Lisboa, de 19/04/1915.

... em junho de 1916, Almada encenou através da publicação de um folheto de oito páginas encadernado em papel de embrulho e posto à venda por 100 réis que rapidamente se esgotou por ter Julio Dantas comprado, segundo consta, a quase totalidade dos exemplares.

Já se vê aí que a crítica de Almada Negreiros não é tão somente pessoal mas também a típica de um crítico de arte. Ora as críticas são mais generalizadas, ora apontam para as falhas intelectuais do alvo do texto e fazem referências diretas a um ou outro trabalho de Júlio Dantas. Isso dá um suporte ao texto que, não sendo curto, alcança uma sustentação de leitura a partir dessas alternâncias, que vão dando-lhe um tom não monotonal.

A um novo ataque à figura pessoal de Júlio Dantas segue-se a crítica à sua peça *Mariana Alcoforado*, crítica que começa no anúncio do espetáculo:

*Vocês não sabem quem é a Sórora Marianna do Dantas?
Eu vou-lhes contar:*

A princípio, por cartazes, entrevistas e outras preparações com as quais nada temos que ver, pensei tratar-se de Sórora Mariana Alcoforado a pseudo-autora daquelas cartas francesas que dois ilustres senhores desta terra não descansaram enquanto não estragaram pra português, quando subiu o pano também não fui capaz de distinguir porque era noite muito escura e só depois de meio ato é que descobri que era de madrugada porque o bispo de Beja disse que tinha estado à espera do nascer do Sol!

Almada Negreiros refere-se à encenação da peça *Sórora Mariana*, de Júlio Dantas, baseada no romance *Cartas portuguesas*, que teve sua estreia em 21 de outubro de 1915. As *Cartas portuguesas* são um romance epistolar, de autoria polêmica, publicado pela primeira vez em 1669, em Paris. Seriam cartas de amor de uma freira portuguesa, Mariana Alcoforado, que vivia no Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, Portugal, a um oficial francês, o Sr. Chamilly, que servia em terras portuguesas. O tema – de amor não correspondido – e os mistérios em torno da autoria das cartas, e mesmo de sua tradução para o francês e, mais tarde, já como o romance *Cartas portuguesas*, do francês para o português, parece ter sido o que chamou tanto a atenção de tantos estudiosos e estimulou a sua adaptação para o teatro, outras tantas vezes, uma delas, por Júlio Dantas, na peça que Almada Negreiros tanto critica no seu *Manifesto Anti-Dantas*.

A crítica que Almada Negreiros faz ao trabalho de Júlio Dantas começa ao que antecede a apresentação da peça pois, ironicamente, ele supõe que não se trata do mesmo texto: “pensei tratar-se de Sórora Mariana Alcoforado”. Há nisso uma simulação de um não reconhecimento do texto das *Cartas Portuguesas* no texto da peça, tamanha foi – ou teria sido – a distorção que delas fez o dramaturgo Júlio Dantas. Vemos nisso também um crítico de arte no sentido mais amplo, pois Almada Negreiros também foi cartazista e atuou como divulgador da arte, por diversos meios. Assim, assinala que os “cartazes, entrevistas e outras preparações com as quais nada temos que ver” anunciaram um produto adverso daquele que foi apresentado. Sua crítica se estende também aos tradutores do texto original francês que fizeram dele as *Cartas Portuguesas*, em um trabalho de tradução que pôs a perder seu valor literário: “... cartas francesas que dois ilustres senhores desta terra não descansaram enquanto não estragaram pra português,...”. Observe-se que o autor do Manifesto simplesmente substituiu a palavra “traduziram” por “estragaram” – “... estragaram para o português...” – mas não há nenhuma referência ao nome dos dois tradutores.

Como dramaturgo, ator, figurinista, diretor e crítico de arte, Almada Negreiros está munido de conhecimento suficiente para apontar as diversas falhas que ele vê no espetáculo. E por isso ele não deixa de apontar falhas que vão da iluminação à histeria das personagens, passando pelo cenário, e tratando do desfecho da peça como alívio para o espectador. Naturalmente, essas falhas ganham maior dimensão aos olhos do mentor de uma geração de artistas de ideologia avessa à de quem escreveu e encenou a peça. Ou seja, é pelo exagero que o orfista faz suas críticas, é com o furor anti-passadista que ele insurge contra o modelo de Dantas, o furor de quem propõe uma forma nova de fazer arte rompendo com o tradicionalismo. Como texto de intervenção que é, é natural que o *Manifesto Anti-Dantas* já se configure em uma linguagem virulenta, contenedora de uma mensagem, à época, assaz perturbadora, e uma mensagem reveladora de uma postura política e cultural radicalmente avessa à do seu principal alvo e à dos que a ele se juntam. Some-se a isso, a rivalidade pessoal do seu autor com o dramaturgo

Júlio Dantas, rivalidade confirmada no episódio²⁷ em que Joaquim Manso cria estratégias para aproximar os dois e dar-lhes a oportunidade desfazer o que Joaquim Manso supunha ser uma banalidade ou um desentendimento passageiro.

Almada Negreiros encerra esta parte do *Manifesto* de modo a lançar a última farpa à direção da peça:

... e o pano também cai e o espectador também cai da paciência abaixo e dasata numa dessas pateadas tão enormes e tão monumentais que todos os jornais de Lisboa no dia seguinte foram unânimes naquele êxito teatral do Dantas.

A única consolação que os espectadores decentes tiveram foi a certeza de que aquilo não era a Sóror Mariana Alcoforado mas sim uma merdariana-aldantascufurado que tinha cheliques e exageros sexuais.

Depois disso e até o final do *Manifesto*, o que se tem é novamente uma chusma de insultos e de provocações em torno da atitude pretensiosa – assim o julga o autor do texto – de Júlio Dantas de ocupar lugar de destaque entre as letras portuguesas. Almada Negreiros chega a “predizer” que o seu nome alcançará destaque e se fará notar também para os assuntos que extrapolam o meio artístico, vindo a constituir marca para uma gama de produtos da indústria como sabonetes, pastas de dentes, graxas para botas, comprimidos, autoclismos e limonadas. Leva, assim, o nome de Dantas a uma suposta projeção que o lança ao sucesso mas não àquele sucesso que se espera de um grande nome na literatura e nas artes, e sim ao sucesso comercial, dos modismos, bem ao gosto dos consumidores que compram e consomem por automatismo e nas tendências da moda.

²⁷ “Mais tarde, o Manso, director do “Diário de Lisboa”, fez uma espécie de partida. Reuniu os dois [Júlio Dantas e Almada Negreiros] no escritório dele para ver se faziam as pazes! Coisa tão parva, porque o José quando escreveu aquilo não foi só para o Dantas, foi para todos os Dantas.

Então o Dantas quando viu entrar o José ficou assim com um ar de expectativa, e o José virou-se para ele e disse: ‘Se eu soubesse que V. Exa. Estava aqui, não tinha entrado.’ E saiu.” (NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 43)

Também Joaquim Vieira relata esse episódio: “O passado não está aliás esquecido. Quando o director do jornal [Diário de Lisboa], Joaquim Manso, o chama ao gabinete para lhe propor a reconciliação com Dantas, Almada dá meia volta ao reparar na presença do dramaturgo, dizendo-lhe: ‘Se eu soubesse que Vossa Excelência estava aqui não tinha entrado’”. (VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 71)

Na sequência desse rol de “previsões”, Almada Negreiros elenca outros nomes, igualmente representativos da literatura e da cultura em decadência mas, vai além dos que a produzem, atingindo os que a divulgam e a ovacionam. O jornalismo, sobretudo, é alvo desse novo ataque. Mas nomes de outros tantos meios surgem e são todos representativos dessa forma de arte que a geração d’*Orpheu* queria banir. Alguns desses nomes são de fácil identificação, outros nem tanto. Muitos deles vêm apenas na forma do sobrenome e, na referência a eles, pode ser que o autor do *Manifesto* tenha se referido a pessoas conhecidas do meio artístico e jornalístico ou pode ser que, em um processo metonímico, esses nomes tenham sido empregados no sentido mesmo de listar nome, o que o avizinha do desfile de tipos sociais, representantes da mesquinhez e da hipocrisia humana, arrolados também no seu não menos polêmico poema “A Cena do Ódio”. Nessa parte do *Manifesto*, em que se citam nomes de pessoas atuantes na vida pública de Portugal do início do século XX, está o que lhe confere um caráter de crônica, para esbarrar em mais um gênero literário. Como se costuma dizer que a crônica, por geralmente tratar de assunto ou fato conhecido à época de sua publicação, “envelhece”, nesse sentido também o *Manifesto Anti-Dantas* envelheceu. Hoje não é possível catalogar e identificar todos os nomes que ali figuram com a convicção de que não há um desvio ou um erro de identificação. Os nomes se eternizaram no *Manifesto* mas tornaram-no, de algum modo, perecível. Tentemos recuperar alguns desses nomes e buscar entender os seus liames com tudo o que envolveu a polêmica relação entre as duas gerações: Dantas e *Orpheu*.

O Chianca a quem se refere Almada Negreiros quando assinala “Temos, além disso, o Chianca que já fez rimas pra Aljubarrota que deixou de ser a derrota dos castelhanos pra ser a derrota do Chianca.” é Rui Chianca, dramaturgo que tentou resgatar o teatro histórico. Sua peça *Aljubarrota*, representada em 1912, obteve sucesso como as de Júlio Dantas, que como crítico também lhe rendeu elogios. Foi um sucesso registrado nos jornais da época mas que não foi suficiente para que seu nome se preservasse em destaque e fosse lembrado nos anos posteriores. Encenou outras peças entre 1914 e 1918

mas não prosperou. Lucciana Stegagno Picchio²⁸ faz registro de sua passagem pelo teatro português quando afirma que “Menos afortunado junto ao público, Rui Chianca (1891 – 1931), não obstante uma copiosa produção de comédias de costume e sátiras sociais, deve a sua fama póstuma quase unicamente ao drama histórico *Aljubarrota*, que em 1913 ligara o seu nome ao de Mendonça Alves.” E já está falando, por fim, de Vasco Mendonça Alves, outro nome entre os do teatro, para o qual Almada Negreiros aponta o dedo, chamando a atenção para as suas “pinoquices passadas no tempo da avozinha”. Vasco Mendonça Alves – informa-nos Luciana Stegagno Picchio²⁹ – “adquire um teatro notoriedade com peças de teatro histórico (...), mas depois da primeira grande guerra começa a escrever comédias de costumes e dramas edificantes de intenção moralística burguesa” e já se vê por que é alvo da crítica do orfista. A referência “ao tempo da avozinha”, pelo que sugere Sara Afonso Ferreira³⁰, pode ser associada à sua peça *A avó*, representada a 17 de maio de 1913.

Torna-se inviável tratar de cada um dos nomes de que se lembrou Almada Negreiros para representar o “mau” teatro português, ainda que seja instigante fazê-lo. Mas não convém que não sejam identificados, pelo menos. Seguem-se, portanto, agrupados os nomes que Almada Negreiros tratou de citar sem mais informações sobre sua atuação no teatro, além de um rótulo, associação pejorativa naturalmente, que lhes pudesse caracterizar. Assim, quando ele diz:

E as infelicidades de Ramada Curto! E o talento insólito de Urbano Rodrigues! E as gaitadas do Brun! E as tradições só pra homem do ilustríssimo excelentíssimo senhor Mello Barreto! E o frei Matta Nunes Moxo! E a Inês Sifilítica do Faustino! Eas imbecilidades do Sousa Costa! E mais pedantices do Dantas! E o Alberto Sousa, o Dantas do desenho!

Ramada Curto foi advogado e figura política, e estreou no teatro em 1905, com a peça *O Estigma*, e Urbano Rodrigues, jornalista, romancista e dramaturgo, também estreou no teatro em 1905. As “infelicidades” de um o “teatro insólito” de outro já nos

²⁸ PICCHIO. *História do teatro português*, p. 321.

²⁹ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. P. 320

³⁰ FERREIRA, Sara Afonso. *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros – Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo*, p. 59.

dão ideia de que tipo de teatro ostentaram os dois. De Brun, o que se pode dizer é que é André Brun e que seu nome aparece, muitas vezes, entre os que frequentavam os cafés lisboetas. Estava, pois, entre os orfistas. A referências às suas “gaitadas” se deve, naturalmente, ao fato de o seu nome ter se destacado entre os humoristas, mas foi um desentendimento³¹ com os d’*Orpheu* que pode ter-lhe custado o nome na lista entre os da “geração que consente deixar-se representar por um Dantas”. Mello Barreto, tratado aqui com as honrarias mais irônicas, “ilustríssimo excelentíssimo senhor”, foi político e jornalista, além de dramaturgo, crítico e tradutor, ofício que Almada Negreiros destaca, muito mais para o mal do que para o bem, afirmando serem “traduções só para homem”.³² O nome do “Frei” de quem fala Almada Negreiros, Frei Matta Nunes Mocho, é o produto de mais uma de suas brincadeiras: ele mescla o nome de José Nunes da Matta, político e escritor, com o do protagonista da sua peça *Frei João Mocho*. Assim ele parece querer mostrar que há uma identificação entre o autor e a obra, ou seja, que tanto o autor como o protagonista da peça são a representação do mau teatro português. Como ocorre quando se lembra da “Inês sifilítica do Faustino”, quando ele, no mesmo processo, também associa criador e criatura. Faustino da Fonseca foi escritor e jornalista. Escreveu mais de um livro, tendo a figura de Inês de Castro como a protagonista. A Inês do Faustino é sifilítica e isso já é uma acusação em dois níveis: ao comportamento social da Inês de Castro do Faustino e à deformação que Faustino da Fonseca faz da figura lendária. Importa muito observar que ele aponta para a Inês de Castro *do* Faustino, como faz quando diz “a Sórora Mariana *do* Dantas”. Assim, ele aplica, nos dois casos, ao criador, e não à criatura, os problemas da deformação.

Outro nome a que Almada Negreiros faz menção é o de Sousa Costa, que bem pode ser Alberto Mário de Sousa Costa, magistrado, romancista, ensaísta e dramaturgo. A sua quarta peça teatral, *Como se vingam mulheres*, representada em 1916, foi dedicada a Júlio Dantas, o que mostra bem que ele era membro ativo da “geração que consente deixar se representar por um Dantas”. E a identificação do

³¹ FERREIRA, Sara Afonso. *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo*, p. 64.

³² Segundo Sara Afonso Ferreira, trata-se de uma expressão enigmática. (FERREIRA, Sara Afonso. *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo*, p. 66-67).

ilustrador e aquarelista Alberto Sousa com essa geração já é explicitada na forma como a ele se refere: “E Alberto Sousa, o Dantas do desenho!”. Isso já é suficiente para se saber que se trata de “um Dantas”, mas some-se a isso o fato de ele ter sido o pintor das aquarelas que compuseram os cenários da peça *Sóror Marianna*, além de ser o ilustrador do livro *Sonetos*,³³ que Júlio Dantas publicou em 1916. Almada Negreiros não precisou buscar qualquer adjetivo que o desqualificasse para tratar dele no *Manifesto*, bastou chamá-lo “o Dantas do desenho”, nome que, a essa altura, já servia de qualitativo e era sinônimo da imbecilidade e retrocesso, daquilo que pode haver de pior em produção cultural. É de se supor que a crítica de Almada Negreiros ao trabalho de Alberto Sousa se faça por sua parceria com Júlio Dantas, independentemente do valor estético de suas ilustrações e de suas aquarelas. O alvo do ataque do virulento *Manifesto* se volta agora para a imprensa escrita e quem a produz:

E os jornalistas do *Século* e da *Capital* e do *Notícias* e do *Paiz* e do *Dia* e da *Nação* e da *República* e da *Lucta* e de todos, todos os jornais! E os atores de todos os teatros! E todos os pintores das Belas-Artes e todos os artistas de Portugal que eu não gosto. E os da *Águia* do Porto e os *Palermas* de Coimbra!

Nesse fragmento do *Manifesto*, de modo mais genérico, Almada Negreiros não perdoa nenhum nome. Se são jornalistas, de um ou de outro jornal – e ele cita nada menos que oito jornais –, são todos bandeados com a “súcia de dramaturgos” que estão no alvo de seu olhar crítico. Do mesmo modo que os jornalistas, estão os “atores de todos os teatros”, “todos os pintores das Belas-Artes e todos os artistas de Portugal” de que ele não gosta e, ainda, os editores da Revista *Águia* e os de Coimbra, nominados “os palermas”.

A referência aos “palermas de Coimbra” foi motivo de piada quando, mais tarde, Almada Negreiros, perguntado sobre a quem ele se referia quando disse “os palermas de Coimbra”, respondeu prontamente, “aos palermas de Coimbra”. Assim

³³ O livro *Sonetos*, de Júlio Dantas, com aquarelas de Alberto Sousa, foi publicado em 1916, pela J. Rodrigues & C. A. Editores.

conta Sarah Affonso, em depoimento recolhido por Maria José de Almada Negreiros:³⁴

Uma vez o José foi a Coimbra e foi convidado pela Associação de Estudantes para fazer uma conferência.

Tinha chegado ao fim e estavam no diálogo, em que os estudantes faziam perguntas a que o José respondia.

A uma certa altura pergunta um:

– “Mestre, num manifesto seu dos tempos de juventude, o Mestre referia-se a dada altura aos “palermas de Coimbra”. A quem é que o Mestre se queria referir?”

Fez-se um silêncio terrível... e então o José: “A quem é que me queria referir? Era aos palermas de Coimbra.”

Acho que rebentou tudo numa estrondosa salva de palmas.

Note-se o efeito do emprego do polissíndeto nesse fragmento do texto em que se agrupam nomes de jornalistas, pintores, artistas de Portugal: a impressão de que são tantos os conservadores desse tipo de teatro, jornalismo e arte, que listar seus nomes é um trabalho que leva à exaustão.

Os próximos nomes, sempre associados a uma característica moral ou à profissão, são os de Oldemiro César, Dr. José de Figueiredo, os Sousa Pinto, Alfredo Guisado, Albino Forjaz de Sampaio. Oldemiro César e José de Figueiredo estão ligados ao teatro, pois o primeiro foi jornalista, crítico e tradutor, e o segundo, crítico e historiador da arte, foi, como assinala Almada Negreiros, Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga. Do primeiro, importa muito saber que publicou matéria elogiosa à peça *Aljubarrota*, de Rui Chianca, que Almada Negreiros, neste mesmo *Manifesto*, já havia criticado. Do segundo, importa lembrar que é o autor de um estudo sobre os *Paineis de São Vicente de Fora*, de Nuno Gonçalves, obra sobre a qual Almada Negreiros dedicou estudos e deles tirou conclusões surpreendentes, que causaram um desentendimento entre as duas gerações de pesquisadores do assunto.

Na sequência desses nomes, com um trocadilho, ele faz troça do nome e do exercício profissional da família de Alfredo Pedro Guisado, proprietária do

³⁴ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*.

Restaurante Irmãos Unidos, frequentado pela Geração d’*Orpheu*, e para o qual Almada Negreiros faria dois trabalhos por encomenda. Como se vê, Alfredo Guisado era um entre os membros dessa geração. Mas, afastado do grupo e envolvido em política, parece ter passado a fazer parte da “geração que consente deixar-se representar por um Dantas”.

O nome de Albino Forjaz de Sampaio já vem com a informação de sua atuação profissional – crítico da *Lucta* – e a referência a ele traz também o nome de Fialho, que lhe rendeu elogios. Ao que se vê, Almada Negreiros concentra todos “os Dantas” num extenso rol de nomes, por qualquer manifestação de apoio que tenham prestado a qualquer um daqueles que ele considera “todos os artistas de Portugal que eu não gosto”. Fialho é, já se vê, Fialho de Almeida, que intercedeu por Albino Forjaz de Sampaio para vê-lo na Redação do Jornal *A Lucta*.

Em uma espécie de êxtase da sua furiosa manifestação contra toda forma de representação do passadismo, Almada Negreiros abrange qualquer nome que tenha sido esquecido e qualquer projeto artístico vindo das intenções mais elogiosas e menos artísticas na referência genérica a “...todos os que são políticos e artistas! E as exposições anuais das Belas-Artes! E todas as maquetas do Marques de Pombal! E as de Camões em Paris; e os Vaz, os Estrela, os Lacerda, os Lucena (...) e todos os Dantas que houver por aí!!!!!!!!!!”. E volta a lembrar mais dois nomes antes de dar por concluído o seu *Manifesto*, com a terceira aparição da sentença de morte a Dantas: “Morra o Dantas! Morra! Pim!”. Os dois últimos nomes significativos contra os quais insurge a fúria de Almada Negreiros são os de Francisco Manuel Homem Christo e Francisco Manuel Homem Christo Filho, com os quais ele brinca, grafando “homem” e “Cristo Pai”. Os nomes deles já se oferecem para a brincadeira que Almada Negreiros não perderia ou não seria o Almada Negreiros. Acrescentar o designativo “Pai” ao nome de Francisco Manuel Homem Christo é atribuir-lhe um distintivo que apenas o nome do filho leva e, ao mesmo tempo, valendo-se do dogma da Santíssima Trindade e rompendo com o emprego do “H” maiúsculo, Almada Negreiros lhes atribui, simultânea e jocosamente, humanidade e santidade.

O *Manifesto Anti-Dantas* mostra-se assim, um texto que surgiu de uma provocação e alcançou três importantes funções: como manifesto, ainda que não tenha proposto uma estética propriamente, marcou a necessidade de uma mudança radical, que Almada Negreiros e a sua geração sinalizaram, uma mudança que viesse da urgência de uma mudança de comportamento, e que para acontecer precisava, primeiramente, promover uma mudança de atitude e um modo novo de olhar para os fatos; como texto literário, visto que sua linguagem bem humorada, embora severa, tenha atingido esse estatuto e que o gênero manifesto tenha se cunhado bem entre os gêneros literários; e, por fim, como documento histórico da arte, principalmente da dramaturgia do início do século XX em Portugal, e do jornalismo. O *Manifesto Anti-Dantas* é, assim, um documento que registra a fundação do Modernismo português a partir da mostra de um estado de arte e cultura que não interessava à geração que despontava da influência dos movimentos da Vanguarda Europeia e de outras tantas viradas no conhecimento científico, político e social. Mais especificamente, o *Manifesto* é o registro do surgimento e do estabelecimento do nome de Almada Negreiros, o múltiplo artista irritado com o que ele julgava a inércia do pensamento de seu tempo, como mentor de uma arte provocadora, que enfrentaria a resistência dos conservadores e que se imporia como arte renovadora.

Importa lembrar que Almada Negreiros também foi um homem do teatro e que a sua dramaturgia é a parte de sua obra literária em que teve menos êxito. Algumas de suas peças, como *Pierrot e Arlequim*, nunca foram encenadas. E com as que foram encenadas, isso só aconteceu tardiamente. A peça *Antes de começar*, por exemplo, que é de 1919, só foi encenada trinta anos mais tarde, como nos informam Joaquim Vieira e José-Augusto França.³⁵ E há ainda um trabalho incompleto em seu teatro, a peça *El Uno*, escrita em Madrid. Essas considerações, portanto, podem conter também um reclame do artista contra o não reconhecimento de sua dramaturgia. Se Portugal valoriza e aplaude o trabalho dos dramaturgos que

³⁵ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 84; FRANÇA. “Almada Negreiros, letras e artes” – Introdução geral à *Obra completa de Almada Negreiros*.

põem em cena tais “imbecilidades”, a que público o seu trabalho pode se dirigir? Como um homem do teatro, pois não só escreveu peças, como as dirigiu e trabalhou como ator, figurinista, bailarino e coreógrafo, e ainda fez crítica teatral, Almada Negreiros se vê à parte da dramaturgia que os jornais anunciam como digna de nota e cujo sucesso eles noticiam.

Vale, por fim, considerarmos um olhar bastante diferente daquele que os contemporâneos de Dantas lhe dirigiam – a ele e à sua obra –, que é o olhar da crítica literária, distanciada dele nos interesses e no tempo. Nos interesses porque a relação entre os artistas é, evidentemente, diferente da relação entre artista e crítico ou historiador. E no tempo porque, como se sabe, qualquer julgamento a respeito de um evento recente é menos maduro do que o julgamento que se pode fazer com a passagem do tempo, quando outros elementos, como a comparação com o trabalho de gerações posteriores ou a permanência daquele evento na arte que lhe sobrevém, podem contribuir para a percepção da sua relevância. O que se pode considerar sobre o teatro de Dantas e sua representação para a cultura e para a literatura portuguesa, pelo menos aos olhos de Luciana Stegagno Picchio, em um pronunciamento feito alguns anos depois da atuação dele no teatro português, corrobora o pensamento dos orfistas. Mas a passagem do tempo permite-lhe mais do que fazer tão somente o julgamento do valor da obra de Dantas. Permite-lhe também fazer o julgamento do que foi a reação dos irreverentes membros da geração d’*Orpheu* ao seu teatro de tom simbolista:

Vinte anos mais novo do que Mendonça e Mesquita, Júlio Dantas (1876 – 1962) continua a explorar o filão histórico, circundando-o, porém, de um halo poético a que não é estranha a influência do simbolismo. Os juízos negativos que a crítica portuguesa menos conformista tem emitido sobre a obra literária de Dantas – de Fialho de Almeida a Almada Negreiros e de Ponce de Leão a Luiz Francisco Rebello – não são isentos de paixão e levam mais em conta o homem do que o escritor. Júlio Dantas representou durante os últimos sessenta anos a cultura oficial portuguesa, “o rosto imóvel e petrificado da nossa cultura acadêmica” (L. F. Rebello). Compreende-se muitíssimo bem que os seus heróis de Setecentos, com meias de seda e punhos de renda, bem como as suas rimas óbvias, o seu sentimentalismo melado e aquele seu comprazer-se em reconstruções históricas confiadas muito menos à interpretação poética do que à pura descrição (com toda a pacotilha cênica inerente:

veludos, minuetes e antiquada finura), sejam irritantes para um português moderno, tal como o devem ter sido para aqueles que, no princípio do século, depositavam todas as suas esperanças na novidade, pelo menos em literatura. Mas os vinte e tal dramas de Júlio Dantas obtiveram sucesso não só em Portugal e no Brasil, mas também em países de outra língua. *A Ceia dos Cardeais* (1902), por exemplo, atingiu em Portugal tiragens elevadíssimas e algumas das suas réplicas (“Como é diferente o amor em Portugal”) entraram no repertório de citações correntes da pequena e média burguesia. Em Itália a peça foi traduzida e representada várias vezes nos primeiros anos do século. E se a poesia a ignora, a história do teatro não pode honestamente proceder de igual modo. Seria como se uma história do teatro italiano ignorasse deliberadamente o *Ciacosa da Partita a Scacchi*.³⁶

É evidente que a atuação da geração do *Orpheu* no cenário cultural português do início do século XX, com sua proposta de promover uma mudança radical na estética e na concepção da identidade portuguesa, como toda manifestação que propõe mudanças radicais, e na intensidade com que idealizou a inovação, atingiu o exagero da expressão, buscou os extremismos e intentou abolir tudo o que não se identificasse com seu projeto utópico de renovação das letras e das artes. Pensar sobre a intensidade do desejo de mudança dessa geração quando um século já distancia esse tempo dos dias atuais pode levar o nosso olhar à ponderação e à consideração da representatividade literária que tiveram alguns dos nomes para os quais os orfistas apontaram o dedo indicador em sentido de troça.

A Cena do Ódio

Outro polêmico texto de Almada Negreiros é o poema “A cena do ódio”, escrito no significativo ano de 1915, com vistas a ser publicado no número 3 de *Orpheu*, o que ficou por se editar. O poema só veio a público, em 1923, na revista *Contemporânea*, e, assim mesmo, parcialmente. Essa publicação se deu por iniciativa de José Pacheco, o mesmo que tomou o *Manifesto Anti-Dantas* das mãos de Almada Negreiros, na noite da sua leitura no Café Martinho, e o encaminhou diretamente à gráfica para dá-lo a imprimir. Em 1958, por iniciativa de Jorge de

³⁶ PICCHIO. *História do teatro português*, p. 281-282.

Sena, é que o poema foi publicado na íntegra, em uma antologia, em dois volumes, que ele intitulou *Líricas portuguesas*.

Do mesmo sentimento de indignação que fez surgir o *Manifesto Anti-Dantas* parece ter sido gerado o longo poema. Em depoimento a Maria José de Almada Negreiros,³⁷ que lhe pergunta, dentre outras coisas, quantos anos tinha Almada Negreiros quando da composição d'A *Cena do Ódio*, Sarah Affonso dá notícia do momento da história de Portugal em que se deu a sua gênese:

– Tinha 22 anos. Escreveu-a durante uma revolução. Foi uma revolução muito célebre. Nessa altura o meu pai era comandante do quartel dos Loios. Foi quando viemos para Lisboa. Tocou a campainha de alarme no quarto dele, e quando acordei e me levantei, já estava o pelotão em parada e o meu pai lá em baixo a fazer a prelecção aos soldados, e a minha mãe a chorar à janela... O quartel ia guardar o Museu de Artilharia, onde havia armas e que estava a ser assaltado pela miudagem. O José nessa altura vivia numa pensão na Rua do Alecrim, num quatinho lá em cima, com uma vista linda.

E como era a revolução e ele não podia sair, estava fechado, comprou umas folhas de papel almaço com linhas, numa tabacaria ao lado e foi escrevendo. Eu tenho esse manuscrito, com a antiga letra dele, uma letra bonita...

O tema do combate na poesia modernista, seja na literatura europeia, seja na que surgia também no Brasil, está de acordo com a necessidade que essa geração demonstrou de promover uma mudança brusca, não só nos padrões literários em voga, como também nos costumes, que é o que impulsiona o fazer artístico. A produção artística está aliada à mentalidade – ou é reflexo dela – de quem a produz ou dela desfruta. Assim, esse tema tornou-se recorrente na estética modernista, figurando mesmo na obra de poetas que desenvolveram, por outro lado, uma poética de bom humor e de *blague*. Na obra poética de Almada Negreiros, “A Cena do Ódio” pode ser vista como a representação dessa tendência.

O poeta parece confirmar essa impressão em entrevista exibida no documentário “Almada Negreiros Vivo Hoje”,³⁸ de 1968, de Francisco de Castro, quando na quinta seção do filme, à pergunta “Naquele seu poema, “A Cena do Ódio”,

³⁷ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 31-32.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IE5ALs_ujI>.

que é de 1915, o ódio vem de quê?”, ele responde: “Primeiro que tudo, o ódio está só no título. Todo o resto é raiva. Raiva de menino, que não deixam viver.”

Como no *Manifesto Anti-Dantas*, em que Almada Negreiros se rotula “Poeta d’Orpheu Futurista e tudo”, neste extenso poema, ele se identifica como “Poeta Sensacionista e Narciso do Egípcio”. A alcunha é, no mínimo, intrigante. Quanto a ser um poeta sensacionista, em tempos de Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, é plenamente compreensível, principalmente se considerarmos que a intensa atividade literária e artística dessa geração se produzia conjuntamente. Não em coautoria mas em parcerias que resultavam nas mais diversas formas de interação. O termo enigmático – e, como se disse, no mínimo intrigante – desse rótulo está na expressão “Narciso do Egípcio”. Mas é possível ter compreensão dessa escolha se levarmos em conta o interesse de Almada Negreiros pela cultura egípcia. Esse interesse é o que parece ter levado o poeta a registrar-se a si mesmo em uma caricatura em que sua postura é a de um egípcio, e em que os seus traços físicos de africano se acentuam.

Também em *A Invenção do Dia Claro*, no fragmento “História das palavras”, o poeta revela a sua identidade com a raça egípcia:

Houve um homem sozinho que se pôs a espreitar esta diferença –
havia pessoas maravilhadas e outras que estavam cansadas.

(...)

O homem sozinho ficou a pensar nesta diferença. Para não esquecer
fez uns sinais numa pedra.

Este homem sozinho era da minha raça – era um Egípcio!

O poeta atribuiria esse título a si mesmo, pelo menos uma vez mais, quando em carta à pintora francesa Sônia Delaunay, datada de 24 de outubro de 1915, ele assina “José de Almada-Negreiros – Narcisse d’Egypte”.

As circunstâncias históricas da gênese do poema bem podem explicar, pelo menos em parte, o seu teor de agressividade, a sua virulência, ou, para estar mais de acordo com os propósitos do jovem Almada, o seu grito de guerra, que fez d’”A Cena do Ódio” uma espécie de poema-bomba. A associação do efeito da leitura do poema com o de uma bomba posta em atividade é comum entre os críticos e

comentadores do poema. Carlos D’Alge,³⁹ em estudo sobre o *Manifesto Anti-Dantas* e o poema, chamou esses dois textos de “petardos do Modernismo”.

E o primeiro estouro dessa bomba vem no seu primeiro verso: “Ergo-Me Pederasta apupado d’imbecis,”. Basta este verso para se ter uma ideia do que virá pelos outros 709. Não há uma palavra que se tenha posto gratuitamente nesse verso. Observe-se o valor semântico da palavra “ergo”: o poeta se anuncia como – mais do que alguém – como algo que desponta, algo que emerge, algo que surge mas em direção ao alto, em direção ao gesto de destaque, de modo que o que surge agora está acima do estado caduco da arte e do pensamento portugueses de sua época. A palavra “Pederasta”, grafada com maiúscula, certamente a palavra mais “forte” do verso, vem confirmar a rebeldia e a irreverência do poeta: ser e/ou se dizer pederasta, principalmente naqueles tempos, era posicionar-se ao lado dos “marginais”, daqueles que estão à margem – e não seguem, portanto, as convenções sociais –, daqueles que ousam estar do “lado errado”, dos que ousam “desobedecer” à ordem geral. E com plena consciência de que se lhe vem uma vaia ou qualquer outro gesto de reprovação, isso só pode vir dos “imbecis”, e só pode soar, portanto, para o poeta, como sinal de sua saúde mental.

Os versos que se seguem corroboram a sua rebeldia e a sua irreverência. O poeta se declara “Meretriz” e “ex-libris do Pecado”. A condição da meretriz é a mesma do pederasta. Declarar-se um ou outro é ousar “desobedecer à ordem geral”, é assumir uma postura de quem anda na contramão do comportamento socialmente aceito, e também não se importar – ou até ter gosto nisso – com a irritação que haverá de provocar nesses “imbecis”, pois colocar-se à margem deles é excluir-se de entre eles por vontade própria e, assim sendo, é também marginalizá-los. Fica muito clara a ideia de que, quando o poeta toma o “outro lado” como seu, rejeita a “forma imbecil” de viver e de pensar dos burgueses, dos que têm um “ideal com i pequeno”, como dirá o poeta no verso 114.

³⁹ D’ALGE. Dois petardos do Modernismo: O Manifesto Ani-Dantas e A Cena do Ódio.

O poema “A Cena do Ódio” foi concebido, como já se disse, e como nos informa o próprio poeta, “durante os três dias e as três noites em que durou a Revolução de 1915”. Esse dado é da maior importância para a compreensão do poema no contexto histórico e político em que surgiu, ainda que o tempo de concepção e composição do poema não coincida exatamente com os três dias de que fala o poeta. Importa, sim, saber, que surgiu em um tempo de revolução.⁴⁰ Também contribuem significativamente para a sua concepção o contexto cultural europeu, com suas correntes de vanguarda, e o próprio ambiente cultural português. Considere-se que o primeiro número de *Orpheu* já tinha sido publicado, o segundo estava sendo preparado e o poema havia sido destinado ao terceiro número, o que ficou por se editar. É assim que é possível entender todo o aparato bélico do poema e compreender que ele não poderia ser concebido de outra forma. O país e, mais abrangentemente, a Europa, ferviam politicamente e o poeta fervia na sua juventude e na sua força contestadora. No *Manifesto Anti-Dantas* se confirmaria, pouco tempo depois, o espírito irreverente do poeta Almada Negreiros.

No estudo em que coteja, não somente a semelhança formal mas também a intenção bélica deste poema com o “The Waste Land”, de T. S. Eliot, e ainda, a novidade literária que esses poemas significaram, assim se refere Ana Luíza Amaral ao poema de Almada Negreiros:

E contudo, sete anos antes de surgir publicado o texto que daria a Eliot honras grandes na história da poética modernista, a revista *Orpheu* tinha preparado para publicar nas suas páginas um poema que não era só rufar de tambores: seria, a ter vindo a público, verdadeira metralha de artilharia, no abalar das mentalidades portuguesas, se calhar comparável aos distantes canhões que troavam pela Europa.

(...)

Tendo sido dado à estampa em 1922, o poema [The Waste Land] é considerado não só um texto de exercício verdadeiramente original, mas também o paradigma da poesia modernista anglo-americana – tanto quanto o teria sido, no panorama português, *A Cena do Ódio*.⁴¹

⁴⁰ Trata-se da Revolução que derrubou a ditadura de Pimenta de Castro, como informa Joaquim Vieira, em sua *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 48.

⁴¹ AMARAL. A Cena do Ódio de Almada Negeriros e The Waste Land de T. S. Eliot, p. 146.

Com relação à Vanguarda Europeia, importa considerar, é claro, a propagação das suas correntes, reivindicando, cada uma a seu modo, a inovação nas artes e no pensamento de um modo geral. No enalço de uma ampla reforma e de uma intensa renovação dos moldes ultrapassados de se pensar e fazer arte, esses movimentos combatiam vigorosamente o passado e o comodismo do “burguês apinocado” (verso 329). O Futurismo, especialmente, exerce forte influência sobre a obra do poeta pintor. Ele, que não se aderira a nenhuma escola de arte ou corrente de pensamento para trilhar o percurso de sua produção artística, tampouco deixou de incorporar na sua poesia o futurista grito de guerra ao passado, o combate aos moldes engessados de arte e, principalmente, ao processo de criação artística que viesse a serviço do pensamento e dos interesses burgueses.

Sobre o fato de a obra literária de Almada Negreiros – ou parte dela – poder ser considerada futurista, cabe aqui uma breve reflexão. O poeta, como se disse, pareceu nunca ter estado preocupado em atribuir à sua arte este ou aquele rótulo, ou em idealizar um trabalho poético atento a esta ou àquela tendência. Mas não esteve de modo algum alheio às reivindicações de seus contemporâneos, gente que, como ele, não queria apenas fazer arte mas refletir sobre a arte que faziam e sobre por que faziam arte daquele modo. Mais ainda: estavam atentos à necessidade premente de romper com a estagnação do pensamento vigente, que mantinha, a seu ver, um fazer artístico esvaziado de qualidade estética e impregnado de interesses outros que se sobressaíam aos da criação artística. Por isso, certamente, tenha absorvido tanto do que era reivindicação futurista. Por isso, muito provavelmente, seu poema “A Cena do Ódio” tenha sido composto no mesmo tom de protesto dos diversos Manifestos, que a essa altura, já se acumulavam e já começavam a formar uma espécie de tradição.

Por isso, embora o mais importante nos estudos a respeito da poética de Almada Negreiros esteja longe de ser a preocupação em classificar seus textos e determinar a que corrente de pensamento este ou aquele texto se afilia, parece tentador reconhecer a aproximação entre o modo como o poeta manifestou o seu desejo de renovar as artes e a cultura portuguesa e o modo como o líder do movimento futurista, o italiano Marinetti, pretendeu que essa renovação se desse na

cultura europeia. A sua poesia não se cria isoladamente. Está em acordo com o que se passava na história de seu país, no mundo das ideias políticas e nos mais diversos meios artísticos. É muito natural que sua produção artística e literária e as ideias de sua militância pelo surgimento de uma arte livre das amarras do passado se avizinhasse, portanto, de movimentos como o Futurismo, que foi uma das correntes de maior destaque entre as que compuseram a Vanguarda Europeia.

De resto, não se pode deixar de levar em conta que o próprio Almada Negreiros, no seu *Manifesto Anti-Dantas*, se intitulou “poeta d’*Orpheu* futurista e tudo”. Nisso, a sua postura se difere bastante da dos nossos modernistas, que, passado o primeiro entusiasmo com as ideias futuristas, renegavam qualquer identificação com o pensamento de Marinetti e de seus seguidores. Mais tarde, Almada Negreiros também rompe com o Futurismo mas a sua relação com essa corrente perdurou por mais tempo do que a dos modernistas brasileiros, para quem as ideias futuristas representaram uma novidade passageira.

Luciana Stegagno Picchio⁴² assinala o caráter anti-burguês dos manifestos que surgiram no modernismo português e no brasileiro, sob influência dos Manifestos da Vanguarda Europeia. Sobretudo, a corrente futurista nutriu esse ódio, que, em um poema de Mário de Andrade, vem no trocadilho do título “Ode ao burguês”:

Recuperando os motivos, ou, se quisermos, os mitologemas de base, do ódio ao burguês linchado pelos futuristas como congelador caseiro de tradições de classe, Mário de Andrade tinha condensado na *Ode ao burguês* o seu credo modernista e antipassadista. É este grito, embora expresso na primeira pessoa, o verdadeiro manifesto geracional: nele, o poeta brasileiro Mário de Andrade, que grita com o seu *eu* individual o ódio seu e dos seus ao burguês, é o irmão-herdeiro do poeta português Fernando Pessoa que, como Álvaro de Campos, tinha declarado guerra à boa digestão do burguês alfacinha.

Vale acrescentar à tríade Mário de Andrade, Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, é claro, um quarto nome: o de Almada Negreiros. De fato, não é possível ler “Ode ao burguês” sem que “A cena do ódio” não nos venha à mente.

⁴² PICCHIO. O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros, p. 966.

Reciprocamente, à leitura do poema de Almada Negreiros, o de Mário de Andrade é que nos surge como uma lembrança que, no melhor sentido da palavra, nos assombra. Ainda as Odes, Marítima e Triunfal, de Álvaro de Campos, rondam a nossa mente quando da leitura de um desses dois poemas. Assim, num intenso diálogo, tipicamente modernista, esses quatro extensos poemas estão permanentemente travando um jogo intertextual que tenta derribar a pirâmide de valores sociais que a sociedade burguesa edificou.

Da “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, é possível identificar versos em que o tratamento de menosprezo dado ao burguês tem tal semelhança com os d’A Cena do Ódio, que confirmam a identidade dos ideais de renovação do pensamento e da postura do burguês, defendidos por esses dois modernistas:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A indigestão bem feita de São Paulo!
(...)

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
(...)

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
(...)

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal!
(...)

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!~
(...)

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
 Morte ao burguês de giôlhos,
 cheirando religião e que não crê em Deus!
 Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
 Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fú! Fora o bom burguês!...⁴³

As referências ao burguês, em um e outro poema, se fazem pelo insulto e pela caracterização dele na sua identificação com aquilo que há de mais desprezível. O burguês é *níquel*, é a *indigestão bem feita de São Paulo*, é *feijão com toucinho*, é a *gordura*, é a *gelatina pasma*, o *purée de batatas morais* no poema de Mário de Andrade, e é, no poema de Almada Negreiros, *saltimbanco-bando de bandoleiros nefastos*, compondo grupos de *quadrilheiros contrabandistas da Imbecilidade*, é o *espelho-aleijão do sentimento*, *spleen da indigestão*, é aquele que tem *ideal com i pequeno*, é *cofre d'indigentes*, é *coito d'impotentes*, entre tantos insultos que expressam o desejo do poeta de romper com o atraso cultural de seu País, começando pelo combate à hipocrisia e à falsidade que moldam o comportamento burguês. A julgar pela fúria com que os dois poetas, no Brasil e em Portugal, atiram à cara do burguês o seu desprezo, é de se notar que a necessidade premente de renovação cultural, comum no meio intelectual e artístico dos dois territórios, dependia, em grande parte, da mudança de postura e troca de valores de uma classe que vinha se destacando economicamente e, assim também, na imposição de práticas e na preservação da tradição de valores que estavam na contramão de qualquer mudança. E é contra toda essa estagnação que a geração modernista se volta e propõe a renovação que causou um estranhamento geral no mundo das artes.

A então recentíssima publicação da revista *Orpheu* também tem seu registro n' "A Cena do Ódio". Peça da maior importância para a história da literatura e da cultura portuguesa do início do Século XX, a revista *Orpheu* tem nele garantida a sua imortalidade. Embora tenha surgido de modo a gerar polêmica e instaurar um alvoroço, a essa altura, – supõe-se – ainda não se sabia que importância teria para a cultura portuguesa e que valor seria dado a ela posteriormente pela história. Mas à

⁴³ ANDRADE. *Poesias completas*.

parte do que o destino e a memória da sociedade poderiam reservar a esta publicação, ela já entrava para a história no registro que o poeta fez dela no verso 344 de seu mais irreverente poema: Tu arreganhas os dentes quando te falam d'*Orpheu*.

É nesse contexto que surge o poema-bomba, o poema-guerra, cujos versos quase impõem ao leitor uma leitura dramatizada, uma leitura que faça jus à sua causa, que esteja de acordo com a sua natureza reivindicante, e que ponha na voz do leitor o seu grito de guerra ou o pedido de socorro para a geração europeia do início do Século XX, sobretudo, a portuguesa.

Considerando a diversidade dos gêneros textuais e de modalidades de arte ou, melhor dizendo, de mídias, pode-se dizer que este poema esbanja uma multiplicidade deles. É bem provável que venha daí a sua interrelação – já observada por alguns críticos – com as demais expressões artísticas, embora o estudo das relações intermediárias seja relativamente recente, datando da década de 90, como atesta Irina Rajewski.⁴⁴ É tão teatral quanto visual, é tão sonoro quanto imagético. E se não surge da intenção do poeta de se adequar ao modelo em voga, que vem das propostas das correntes de Vanguarda Europeia, surge mesmo de sua postura de poeta-pintor-desenhista, surge de seu experimentalismo, da sua transgenericidade, ou seja, da ausência de muros delimitadores entre as formas de expressão. Essa ampla abrangência, que foi marca da literatura que surgiu no Século XX, foi uma marca ainda mais forte da obra de Almada Negreiros. Na sua obra, tomada nas suas diversas manifestações, esse fenômeno se processa de duas maneiras: na falta de delimitação precisa de gêneros literários quando consideramos a sua obra literária e na falta de delimitação entre a linguagem empregada nessa obra e na sua produção artística, quer seja na sua pintura, quer seja no seu desenho, na sua caricatura e em quaisquer das outras modalidades de arte com que se envolveu. Pululam na sua escrita os traços típicos da arte de aspecto visual, como a

⁴⁴ RAJEWSKI. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 15.

sua pintura também está sempre relacionada aos recursos linguísticos típicos da literatura.

Precedem o primeiro verso do poema o nome do poeta e sua denominação “poeta sensacionista e Narciso do Egípto”, seguidos do ano – 1915 – em que o poema foi escrito, a dedicatória a Álvaro de Campos e a informação de que o poema “foi escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de Maio de 1915”. Assim, antes de ler o primeiro verso, o leitor já tem informações importantes que o situam na sua época e já passou por dois registros do ano em que o poema foi concebido: 1915, o ano da maior intensidade e agitação cultural do País. Depois de tais preâmbulos é que surge o primeiro dos 710 versos que constituem “A Cena do Ódio”.

A extensão do poema é um traço da maior importância no seu estudo, pois a brevidade é uma marca própria do texto poético e “A Cena do Ódio” contraria esse princípio. A maestria do poeta, porém, fez com que, ainda que este poema ultrapassasse bastante a extensão dos poemas mais longos, alcançasse, assim mesmo, a unidade temática e nisso está uma das suas grandezas. É o fruto de um projeto ousado, o de desafiar a tradição, fundada no princípio da sustentação da leitura, e tornar possível a sucessão de versos que vão quase à exaustão. Mas sua extensão não se deve tão somente a um desejo do poeta de compor fora dos moldes e de desafiar os princípios clássicos de composição poética. A sua extensão está harmoniosamente assentada no seu teor bélico. Assim como as palavras foram escolhidas com cuidado – aquelas que melhor pudessem dar conta de apontar os vícios de uma sociedade desmoralizada, fundada na sua auto exaltação por feitos heróicos que entraram para a história do país –, a sua extensão parece bem cumprir a função de lhe dar um aspecto de disparo. Lembra mesmo o som interminável e ecoante do disparo de uma metralhadora. E “A Cena do Ódio” não está sozinho na história da literatura portuguesa. Também as Odes, Marítima e Triunfal, de Álvaro de Campos, por exemplo, se destacam nesse aspecto.

E, para além da literatura portuguesa, vale lembrar mais uma vez que o poema “The Waste Land”, de T. S. Eliot, já mereceu estudo comparado⁴⁵ com “A Cena do Ódio”, também por sua extensão.

Ora, a composição que se estende e ultrapassa a extensão comum precisa contar com recursos compensadores, que garantam a sua sustentação. Um desses recursos talvez esteja no jogo de repetição com que o poeta trabalha por todo o poema. Não se trata de uma simples repetição, pois que isso incorreria no mesmo problema: a leitura se perderia a partir do ponto em que já não apresentaria mais nenhum dado novo no seu discurso.

Dada a extensão do poema, talvez a melhor forma de abordá-lo para um estudo seja a que se faz a partir da divisão dele em três partes, uma vez que há um quarteto de versos que se repete no poema por três vezes, dando ao leitor a nítida impressão de que sua função é exatamente a de finalizar partes do poema, além de cumprir a função de um refrão. Esses versos são:

Ah! que eu sinto claramente que nasci
de uma praga de ciúmes.
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a alma dos Bórgias a penar!

Vejamos, pois, o que ocorre em cada uma dessas três sequências:

Na primeira delas, que vai do início do poema até o verso 66, incluindo o quarteto-refrão, o poeta, representante de uma geração, se anuncia e desenvolve todo o seu discurso em torno de si, de sua rebelde figura, que se posiciona à margem dos “direitos”, que se nega a se comportar como um tipo social bem engajado a um sistema que lhe parece hipócrita e mesquinho, que criou um modelo de comportamento padrão e exclui quem dele faça alguma divergência.

Assim o poeta se apresenta no verso que inaugura o poema: “Ergo-me Pederasta apupado d’imbecis”. E desenvolve toda essa primeira parte em um processo gradativo de autocaracterização “desmoralizante”, assumindo-se Pederasta, Meretriz, Ex-libris do Pecado, e, por fim, Átila e Nero. O poeta se posta

⁴⁵ AMARAL. A Cena do Ódio de Almada Negreiros e The Waste Land de T. S. Eliot, p. 145-56.

ao lado dos marginalizados, como a reivindicar para si a loucura e a libertinagem, associadas sempre a esses tipos sociais e a essas personagens e personalidades da história. Ao mesmo tempo em que reclama a sua identificação com eles, e certamente por isso mesmo, opõe-se aos “normais”, aos que seguem seu curso de vida dentro das normas de comportamento estabelecidas por uma sociedade decadente, opõe-se aos “imbecis” que apupam os marginalizados.

Almada negreiros foi um artista declaradamente livre dos ditames das escolas de arte e se alguma vez adotou algum princípio alheio, foi, certamente, porque esse princípio lhe caiu tão bem, que se já não estivesse sendo posto em prática por outros artistas, bem poderia ter sido uma criação sua. Daí que seu trabalho seja tão original. Pode-se dizer isso para o que ocorre no caso da estreita relação entre muitos dos recursos literários empregados na composição de “A Cena do Ódio” e os princípios da corrente futurista de arte. Os princípios que são anunciados no MANIFESTO FUTURISTA de Marinetti, em 1909, aí se encontram e é possível identificá-los sem esforço maior.

Para além do que já foi dito sobre a importação do ódio ao burguês, tipicamente futurista, cabem ainda algumas considerações a respeito da íntima relação do poema com os propósitos dessa corrente.

Assim como o *Manifesto Anti-Dantas* extrapola as raias dos critérios de classificação dos gêneros textuais, e, embora seja texto de intervenção, se insere também, por causa dos recursos estilísticos nele empregados, na produção literária de Almada Negreiros, da mesma forma, o longo poema “A cena do ódio”, embora composto em versos, que compõem estrofes, parece se recusar à singular classificação “poesia”. É claro que ali estão os elementos definidores do gênero – como a estrutura de estrofes, os versos rimados, os recursos fônicos, as imagens metafóricas – mas o longo poema salta a qualquer tentativa de delimitação teórica e alça a outras categorias textuais, podendo também servir de protesto, de poema-manifesto, de poema-gesto, de poema cênico, e outras tantas expressões que poderiam servir-lhe de nome em uma tentativa de abarcar toda a sua potência como texto literário e texto de intervenção.

Desse modo, temos um manifesto que se deixa inserir na obra literária de Almada Negreiros. E temos um poema-manifesto, “A Cena do Ódio”, que de modo algum pode ser visto sob a ótica limitada de quem pretenda ver nele tão somente mais um poema. O texto – talvez seja esta a melhor forma de nos referirmos aos textos de Almada Negreiros – reclama uma leitura que faça dele um grito de guerra, um manifesto, uma espécie de petição, além de um poema. O texto pretende muito mais do que encantar – se esta é a função primeira da poesia – com o seu valor estético, seduzir os ouvidos com os seus jogos de palavras. O texto, reivindicador de um tempo novo na literatura portuguesa, reivindica também, para si, uma leitura que faça dele esse grito de guerra necessário contra o passadismo cultural. Temos assim, para ficar entre os textos eleitos para este estudo, um manifesto “literário” e um poema-manifesto. Dois textos que, embora podendo ser identificados perfeitamente como manifesto e poema, respectivamente, também se fazem passar por poema e manifesto. Mesclam, assim, os seus gêneros, ultrapassam as classificações e as categorias preestabelecidas, transpõem os muros da teoria literária e abarcam outras funções. Atuam como o seu genitor, que entre as artes experimentou de todas, exerceu algumas e se imortalizou como poeta, pintor, desenhador, dramaturgo e, sobretudo, nas palavras do crítico Massaud Moisés,⁴⁶ como agitador cultural.

O poeta se posiciona do lado da camada social marginalizada, revela sua identificação com esse grupo social, e o que pode parecer, a princípio, uma auto-condenação se mostra, no decorrer da leitura do poema, uma exaltação. O raciocínio é simples: se estar do lado aprovado pela sociedade, do lado que é aceito por todos, é estar do lado dos burgueses e dos imbecis que não fazem senão condenar os pederastas e as meretrizes, é melhor, então, estar do lado, sim, desses a quem se atiram pedras, em quem se cospem, a quem se lançam todas as críticas e todas as condenações. O poeta traça dois planos radicalmente diferentes nesse poema: o plano que ele ocupa, identificado pelo pronome pessoal “eu” e o plano que o outro, com quem ele não quer parceria, ocupa, representado pelo “tu”. A partir dessa dicotomia é que se constrói toda a estrutura do poema.

⁴⁶ MOISÉS. Almada Negreiros: agitador cultural, p. 83.

“A Cena do Ódio” é mais uma das obras de Almada Negreiros em que a composição literária se mescla ao processo de criação típico das artes plásticas. Além disso, não perde o tom declamatório que o leitor de Almada Negreiros já conhece com o *Manifesto Anti-Dantas*. É, por isso, uma das peças mais intermediárias de toda a sua obra.

O poema já se anuncia teatral desde o seu título. Quando o poeta insere a palavra “cena” no título do poema, ele já invoca o caráter dramático do texto, que exige do leitor uma leitura dinâmica, dramatizada, como a que o *Manifesto Anti-Dantas* pede. E põe “em cena” o Ódio. Não um ódio qualquer, o simples sentimento de raiva ao extremo, mas um ódio que é o produto da transmutação do grande incômodo que o pensamento cultural ultrapassado e burguês pode gerar. E não só esse pensamento mas também o silêncio em torno dele. O que o poema propõe, então, é que se rompa com esse pensamento e se quebre o silêncio que se criou em torno dele, um silêncio de conformismo com o adormecimento das gastas formas de expressão de arte que se formaram com e pelo gosto burguês.

Os seus 710 versos dão bem conta de expressar o grande incômodo que foi, para a geração d’*Orpheu*, a ameaça de que a cultura ocidental, sobretudo a portuguesa, continuasse a se arrastar por mais anos no marasmo em que se instalou, e que era reflexo do pensamento burguês de então. Nesse aspecto, mesmo tendo surgido como anúncio de novos tempos e como proposta de mudança radical no pensamento e na cultura ocidentais, o poema dialoga com a tradição. Faz-nos lembrar, por exemplo, do grito de guerra proposto por Antero de Quental no soneto “A um poeta”, como também faz ressurgir d’“O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde, o desfile de tipos humanos, representantes da decadência moral da sociedade pós revolução industrial, severamente criticada na poesia e na prosa do século anterior.

As teorias da intermedialidade

A base teórica das investigações em torno da poliaptidão de Almada Negreiros para as artes e de sua atuação em vários gêneros e modalidades artísticas está nos estudos de intermedialidade, que têm sido aplicados a uma quase infinita gama de relações entre as artes.

O termo “intermedialidade” é relativamente recente nos estudos comparativos. Se aplicado aos estudos sobre a obra literária e artística de Almada Negreiros, há que se considerar que é posterior a ela, pois surgiu nos anos 90. Mas aplica-se tão bem a esses estudos que a impressão que se tem é a de uma mútua colaboração: os estudos intermediáticos fundamentam a pesquisa sobre a obra de Almada Negreiros, bem como a sua obra vem dar mostras da relevância desses estudos para uma boa compreensão dela.

Pensar sobre a intermedialidade exige que se pense também sobre os problemas que esse conceito pode trazer, mas essa discussão é demasiado extensa para os propósitos deste estudo. Consideremos, portanto, a caracterização de Clüver para o termo: “ ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias”. Convém esclarecer aqui que o conceito de mídia, que também passa a ser um problema quando se leva em conta que o seu emprego em diferentes línguas e culturas, deve ser entendido como algo que vai além do rádio ou da televisão, por exemplo. Pensar em mídia no contexto dos estudos interartes exige a ampliação do conceito de modo a abranger outras formas de comunicação, tais como a música, a dança, as artes plásticas e o cinema, dentre outros. Mas essa tentativa de estabelecer de modo tão simplificado aquilo que, além do rádio e da televisão, podem e devem ser entendidos como mídia é vã. Há que se considerar que a recepção de qualquer uma dessas mídias, sejam as que são vistas tradicionalmente como tais, sejam aquelas que queremos incorporar à discussão a respeito de intermedialidade – música, dança, artes em geral, e sobretudo essas –, envolve uma série de aspectos que interferem nelas direta ou indiretamente. Clüver, em seu artigo “Intermedialidade”, mostra a complexidade da recepção de uma dessas mídias:

Até a invenção das técnicas de gravação, a música era recebida ao vivo (ou por escrito, na leitura da partitura) – nas igrejas, nos salões de concerto, no ambiente de trabalho ou no lar (muitas vezes com o receptor participando da performance). Performance, local, ocasião, função – tudo isso condicionou (e continua a condicionar) a recepção, o que inclui também sensações visuais e espaciais. A gravação e os mecanismos de distribuir, reproduzir e ouvir gravações, até os meios modernos de regravar gravações recebidas pela internet, mudaram e qualificaram profundamente a recepção. Além dos meios tecnológicos de transmissão, capazes de modificar o próprio som, são os meios de distribuição, inclusive os “paratextos” da embalagem e do design da capa, que influem em nossa recepção de um texto musical (os últimos sendo aspectos intermediáticos).⁴⁷

No caso da pintura, uma das mídias sobre as quais focamos este estudo, há outros aspectos não menos complexos. Há que se considerar a diferença entre visualizar uma obra de arte exposta em uma galeria e visualizar a sua reprodução em um catálogo da exposição ou em um livro de crítica de arte, por exemplo, ou ainda, nos sites de artes plásticas que circulam na Internet. Na primeira situação, temos contato visual com a obra, o que torna possível perceber, além da sua dimensão, a textura, as cores – que nas reproduções gráficas, sobretudo, costumam sofrer sérias distorções –, o brilho, o volume, dentre outros aspectos. Tudo isso exerce influências sobre o modo de recepção da mídia pintura, ou das artes plásticas em geral, em uma exposição. Mas há outras formas de recepção dessa mídia que, embora indiretas, não impedem totalmente o seu conhecimento e a sua apreciação. É impossível pensar que alguém tenha visto, ou melhor, visualizado, todas as obras de arte em exposições ou em coleções particulares, do mesmo modo que se pode pensar que nem o leitor mais voraz já leu todas as obras literárias publicadas, ainda que restringíssemos o rol dessas obras às clássicas. Isso, porém, não impede a quem quer que seja de dizer que conhece a obra. Dadas as circunstâncias específicas de contato direto com as obras de artes plásticas, a circulação das imagens de reprodução das obras é o que garante o seu acesso à maior parte do seu público.

Pensemos agora sobre o que ocorre no caso da recepção da obra literária, outra mídia sobre a qual versa este estudo. O acesso aos livros é muito mais

⁴⁷ CLÜVER. *Intermedialidade*, p. 11.

facilitado do que o acesso às obras de arte. Mesmo se considerarmos que cada exemplar de uma obra literária é a reprodução mecânica de um filme – que é reservado à editora, arquivado por ela, e que lhe permite fazer novas edições ou posteriores reimpressões de uma mesma edição –, podemos dizer que o leitor tem acesso direto ao texto literário ao manusear um livro, folhear suas páginas, escolher em que página quer demorar mais tempo para fazer uma leitura mais cuidadosa dela, enfim, portar o livro e fazer dele o uso que bem entender. A esta altura, já estamos pensando no livro como objeto de arte por si. O interesse de um leitor por um livro vai do seu gênero à sua “embalagem”, ou seja, ao seu formato, à impressão da capa, às suas ilustrações, se for o caso, às informações adicionais da contracapa, à tipografia do texto. E há os determinantes históricos da obra como, por exemplo, a publicação de obras póstumas, ou de obras que ficaram por algum tempo proibidas por um governo ditador, a reedição de obras raras, etc.

O receptor, seja de qual for a mídia, está, assim, cercado por circunstâncias de toda sorte que tornam muito particular o seu contato com a mídia. Uma dessas circunstâncias é a intertextualidade, que faz com que o leitor trace uma ligação direta entre o que lê e o que já leu antes. Essa ligação pode não ser tão imediata ou tão consciente assim, mas determina e orienta a sua leitura. E se o receptor tem a clara percepção do fenômeno intertextual suas chances de fazer uma leitura mais proveitosa da obra são muito maiores. Mas as relações intertextuais não ocorrem somente entre textos literários. Podem ocorrer entre obras de natureza diversa.

A percepção de uma mídia tal qual ela é depende de sua configuração midiática. E é “a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida – o texto”, observa Clüver, que também nos faz lembrar que “do ponto de vista do receptor, é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia”. Sabe-se que a nossa recepção de uma obra de arte, bem como de qualquer outro objeto ou fato do mundo físico, é sempre mediada pela nossa cultura. Isso torna essas conjecturas menos simples do que parecem ser à primeira vista, mas não nos impede de pensar sobre a recepção de uma mídia a partir da percepção sensorial da materialidade e

qualidade do texto. Assim, a mídia música é “lida” como tal pelo receptor a partir do reconhecimento que ele faz dos sons; a mídia pintura, a partir da visualização das cores e da textura, por exemplo; a mídia literatura, a partir da visualização dos tipos gráficos impressos de modo a compor um texto que ele reconhece como literário.

O receptor reconhece também – mesmo quando esse reconhecimento não seja tão consciente assim –, quando uma mídia, na metáfora empregada por Irina Rajewsky, “cruza as suas fronteiras” e alça a outras mídias. É esse cruzamento de fronteiras que, em alguns casos, constitui a Intermidialidade.

As relações intermediáticas podem acontecer entre mídias diversas e de modo tão diverso que foi possível – e necessário – que se propusesse pensar em modalidades de intermidialidade. Assim, Irina Rajewsky, em seu estudo “Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade”, propõe que se pense em intermidialidade em sentido amplo e intermidialidade em sentido restrito. A intermidialidade em sentido amplo abrange os casos de iluminuras de manuscritos, poesia visual, arte sonora, ópera, histórias em quadrinhos, shows multimídias. Para a intermidialidade em sentido restrito, ela estabelece três modalidades: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas.

De modo simplificado, ou seja, deixando à parte toda a teoria e a caracterização que ela desenvolve para cada uma dessas modalidades, podemos exemplificá-las assim: no primeiro deles, o da transposição midiática, podemos considerar o caso de um filme que tenha sua trama e seu roteiro elaborados a partir de leitura de um romance, as comumente chamadas “adaptações”; no segundo deles, o da combinação de mídias, cabem as obras que na sua gênese envolvem mais de uma mídia, como a ópera, que se compõe de narrativa, de música, de linguagem gestual, de figurino, dentre outros elementos; e, por fim, no terceiro, o das referências intermediáticas, está o caso em que em um texto literário há referências a uma outra mídia, como a uma música ou a um filme, ou quando a narrativa de um texto literário emprega técnicas tipicamente cinematográficas.

Portanto, a última dessas modalidades, sobretudo, nos parece ser a adequada para os estudos que se apresentam nos capítulos 2 e 3, sobre a produção literária e a obra plástica, respectivamente. Naturalmente, essas categorias não são tão estanques ou fixas quanto pode parecer à primeira vista. Como todo estudo classificatório, o que se pretende fazer a partir dessa classificação é estabelecer modalidades. Mas, certamente, um ou outro elemento classificado põe em dúvida a validade da classificação. Assim, a proposta de Irina Rajewsky, de se estabelecer uma classificação para os tipos de relações intermediáticas, parte de uma caracterização de cada uma das três modalidades e apresenta pelo menos um caso em cada uma delas mas, certamente, não abarca todas possibilidades de manifestação dessas relações, como ela mesma adverte.

Assim, a subcategoria “referências intermediáticas” é a base das análises propostas neste estudo, porque é a que melhor se aplica ao *corpus* desta pesquisa. Mas há, nas relações entre as obras de Almada Negreiros, casos de transposição midiática e de combinação de mídias. Observe-se o caso de “A Engomadeira”. Surgiu, primeiramente na mídia literatura e, mais tarde, houve a sua transposição para a pintura. De duas formas podemos pensar as relações intermediáticas aplicadas a esse caso. Primeiramente, considerando que no conto, que apresenta uma linguagem inteiramente nova para a época em que foi escrito e lançado, respectivamente, 1915 e 1917, a linguagem empregada é inteiramente visual, composta de fragmentos aparentemente desconexos, de modo a lembrar a pintura cubista e, pela evocação de imagens, a pintura surrealista. Nele, inverte-se a lógica da escrita linear, da estruturação tradicional dos períodos e dos parágrafos, e é isso que lhe dá uma visualidade típica das imagens, e já é suficiente para identificarmos um caso de referência à mídia pintura na mídia literatura. Mais tarde, quando aparece a tela “A Engomadeira”, em 1938, aí se aplica outra modalidade, a transposição intermediática, pois o que se tem é a imagem da protagonista do conto transposta para a tela, e mantendo, com os recursos que a mídia pintura permite, o tom cubista/surrealista que já se encontrava no conto. Isto é uma pequena mostra, despreziosa de mais aprofundamentos, de como as relações intermediáticas podem alcançar um certo grau de complexidade e de como isso é

perceptível na obra de Almada Negreiros. Esse fato é mostra clara da possibilidade que Irina Rajewski⁴⁸ aponta para o caso de uma única configuração midiática poder se classificar em mais de uma modalidade intermediária ao mesmo tempo. Assim ela se pronuncia a esse respeito depois de teorizar sobre as três manifestações das relações intermediárias no sentido restrito: “Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediárias apresentadas.”

Ainda sobre as três modalidades de intermedialidade no sentido restrito, Irina Rajewski faz considerações a partir das concepções de intermedialidade com que lidamos ao fazer tais classificações. E assinala a diferença entre o que ocorre com a primeira categoria, transposição midiática, e o que ocorre com as outras duas, combinação de mídias e referências intermediárias. Considera que no caso da transposição midiática, a qualidade intermediária está relacionada à transformação. Assim, uma mídia é *transformada* em outra, caso em que, por exemplo, um romance *vira* um filme. Isto é, a obra “original” é reconfigurada em outra mídia. É o que, Werner Wolf, citado por segundo Irina Rajewski, chama de “intermedialidade extracomposicional”, pois a matéria de que se constituem as duas mídias, a sua configuração midiática, não é a mesma, não se compõe dos mesmos elementos. Já o caso das duas outras categorias, a combinação de mídias e as referências intermediárias, o que temos é uma “intermedialidade intracomposicional”, pois está na “gênese”, ou seja, no processo de composição da mídia, a relação com outra mídia. Importa pensar sobre essas distinções para que se perceba que, como assinala Werner Wolf, citado por Irina Rajewski, a intermedialidade extracomposicional não afeta o significado ou a aparência externa de trabalhos ou performances particulares, mas a intermedialidade intracomposicional, sim. Nessa última, o espectador percebe, consciente ou inconscientemente, tratar-se de um caso em que há a evocação de outra mídia, como no caso das referências intermediárias, ou a fusão de mais de uma mídia, como no caso da combinação de mídias. Pode-se dizer

⁴⁸ RAJEWSKI. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 26.

que no caso de uma adaptação de um romance para um filme, o primeiro exemplo, e o mais comum, de transposição intermediária, as duas obras têm uma existência independente uma da outra. Claro está que, tal qual nos casos de reconhecimento da intertextualidade, tira melhor proveito da obra quem percebe tratar-se de uma retomada de outra obra. Mas não perceber isso não impede que o espectador usufrua do produto da transposição.

Se ao ler um texto literário e se lembrar imediatamente, se não de uma determinada tela, de um determinado desenho, ou outra obra de artes plásticas precisamente, mas da mídia pintura ou da mídia escultura, por exemplo, é porque esse leitor está diante de um texto cuja técnica de composição extrapola a disposição tradicional da mídia texto e apela para outro código semiótico, o da imagem. Está visto que há aí uma mídia que nos remete imediatamente a outra, ou a outras mídias. E mesmo quando não se explica o fato pelas teorias da intermedialidade, o leitor sabe que está diante de um texto que não se limita à sua mídia, estranha a interferência de outra mídia na mídia texto e, dependendo do seu interesse nisso, pode identificar a mídia evocada ou apenas reconhecer que está diante de um texto que não se encaixa ao tradicional conceito de texto.

A obra de Almada Negreiros admite, portanto, as três classificações. São tantas e tão variadas as relações que ele, intencionalmente ou não, estabeleceu entre seus textos, literários ou ensaísticos, e sua pintura ou o seu desenho, por exemplo, que é possível encontrarmos, entre seus trabalhos, casos que admitem as três classificações.

Sendo assim, podemos empregar o termo “referências intermediárias” para os estudos que se desenvolverão nos Capítulos 2 e 3, ou seja, um estudo dessas na sua obra literária, representada pelo *Manifesto Anti-Dantas* e pelo poema “Rondel do Alentejo”. Nas referências intermediárias temos, por exemplo, o caso em que um texto literário passa a conter elementos típicos da linguagem de outra mídia.

Considerando que a peça *Marianna Alcoforado*, de Júlio Dantas, que é “reencenada” no *Manifesto Anti-Dantas*, surgiu, por sua vez, das *Cartas Portuguesas*, já temos um complexo de textos que nos permite levar em conta

também o conceito de “hipertextualidade”. Esse conceito envolve ainda os conceitos de “hipertexto”, “hipotexto”, de Gérard Genette.⁴⁹

O conceito de “hipertextualidade”, cunhado por Gerard Genette, foi elucidado por Thaïs Flores Diniz⁵⁰ em um estudo que faz das relações hipertextuais e hipermediais em uma instalação contemporânea que recria “O balanço” de Fragonard. Da leitura desse estudo, depreende-se que a hipertextualidade envolve a relação entre dois ou mais textos, de modo que o texto que se une a um anterior é chamado de “hipertexto” e a esse anterior dá-se o nome de “hipotexto”. Assim temos, as *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, como um hipotexto, do qual a peça *Marianna Alcoforado*, de Júlio Dantas, é um hipertexto. O fragmento do *Manifesto Anti-Dantas* que descreve o cenário e narra a encenação da peça, ainda que com propósito não literários, pelo menos a princípio, é, por sua vez, um hipertexto da peça de Dantas. Vale fazer o registro dessas relações mas um estudo mais cuidadoso delas envolveria a inserção das *Cartas Portuguesas* entre os textos cotejados e implicaria em uma análise mais abrangente do que pretende este estudo.

Pensemos, pois, um pouco mais sobre os conceitos de “intermedialidade” e suas subclasses propostos por Claus Clüver e Irinia Rajewski.

Nesse processo, o receptor é capaz de reconhecer também, ainda que isso não ocorra conscientemente, a chamada Intermedialidade. Ou seja, ele reconhece quando uma mídia “cruza as suas fronteiras” e alça a outras mídias. Essa metáfora do cruzamento de fronteiras, empregada por Irina Rajewsky, é que, de algum modo, define a Intermedialidade.

Para propor que se pense sobre as relações entre os dois textos em análise neste estudo, interessa-nos muito de perto o conceito de “intermedialidade” mas, mais especificamente, a subcategoria “referências intermediáticas”. Vale conferir a caracterização de Irina Rajewski para essa modalidade intermediática:

⁴⁹ Os conceitos propostos por Gérard Genette em *Palimpsests: Literature in the Second Degree* estão expostos por Thaïs F. Diniz no texto “Hipertextualidade X hipermedialidade: a viagem de ‘O balanço’”, p. 12. (Texto fornecido pela professora Thaïs Flores Nogueira Diniz em disciplina ministrada na Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG no primeiro semestre de 2012.)

⁵⁰ DINIZ. Hipertextualidade X hipermedialidade: a viagem de ‘O balanço’, p. 12.

As referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus meios próprios, seja para se referir a uma obra individual, específica produzida em outra mídia (...), seja para se referir a um subsistema midiático específico (...), ou a outra mídia enquanto sistema (...). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere.⁵¹

A partir desses conceitos – intermedialidade e referências intermediáticas –, pode-se proceder a uma análise da obra de Almada Negreiros, identificando nelas o que Irina Rajewski chama de “como se”. Ou seja, é uma obra que, em qualquer que seja a sua modalidade artística, está sempre tomando de empréstimo a linguagem de uma outra forma de expressão de arte, “como se” dessa forma se tratasse.

O “como se” pode ser visto claramente nos textos a que dedicamos uma atenção maior no próximo capítulo: o *Manifesto Anti-Dantas* e o poema “Rondel do Alentejo”. No *Manifesto*, que merecerá nova análise, agora relacionada às relações intermediáticas, temos a “reencenação” da peça de Dantas e, para além dos trechos em que está em evidência a encenação da peça, a teatralidade e o apelo visual de todo o texto está em tudo o mais. O lírico “Rondel do Alentejo” é um poema que embala o leitor no ritmo de uma dança que se percebe na leitura dele e que envolve esse leitor na música e nos movimentos corporais que evoca.

Para os estudos que serão desenvolvidos nos capítulos 2 e 3 deste trabalho, a intermedialidade no sentido restrito e, mais precisamente, as referências intermediáticas, fundamentarão a análise dos textos literários, bem como dos painéis das Gares Marítimas da Rocha do Conde de Óbidos. Mas os estudos de intermedialidade, de um modo geral, interessam aos estudos da obra de Almada Negreiros, seja da obra que ele produziu, seja da obra que se produziu a partir do seu legado, como as adaptações de alguns dos seus textos literários para o cinema, a leitura dramática de seus textos e, mais recentemente, com a comemoração dos seus 120 anos de nascimento em 2013, as releituras de sua obra pictural. A obra de Almada Negreiros, em qualquer que seja a sua modalidade artística, contemplou

⁵¹ RAJEWSKI. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 25.

sempre o visual e, desse modo, oferece-se à larga a quem queira identificar nela a escrita cinematográfica ou a pintura narrativa, ou ainda, a mixagem de texto e imagem, como também pode buscar a razão de ser desses fenômenos nas teorias que ele desenvolveu.

CAPÍTULO 2

ALMADA NEGREIROS E O VERBO: A PRODUÇÃO LITERÁRIA

A obra literária de Almada Negreiros parece ser a parte de sua criação artística que melhor representa o seu comportamento agitado e irreverente. Para além da irreverência evidente no *Manifesto Anti-Dantas* e no poema “A Cena do Ódio”, os dois textos que melhor atestam a sua agitação e a sua militância por mudanças sociais que se projetassem na arte e na cultura portuguesa, há outra forma de ser irreverente e que os leitores do início do século XX desconheciam. Nesse caso, considere-se não somente a literatura de Almada Negreiros mas a que surgiu no início do século XX e não somente em Portugal. Trata-se da aparente desordem na estrutura da narrativa, inovação que veio propor a escrita livre dos grilhões impostos pelas fórmulas e exigências gramaticais e pelo raciocínio que sempre impôs que a narrativa devesse seguir uma lógica da realidade, raciocínio que, antes de impor essa lógica, supõe a existência dela, tanto para o que chamamos de realidade quanto para a ficção. O conto *A Engomadeira*, na sua narrativa aparentemente caótica, exemplifica muito bem o caso, mas não é o único. Nessa narrativa, o episódio das chaves que superlotam o ambiente criando uma cena surreal, bem caberia em uma tela de Salvador Dali, o pintor catalão que soube muito bem apresentar, nas imagens que criou, uma realidade distorcida. Observe-se o tom surrealista do fragmento do conto *A Engomadeira*:

A meio do Alecrim apeamo-nos. Ela mexeu em chaves que riram uma satisfação que era dela; por enquanto eu era apenas o filho do Marquês senhor meu papá. No segundo andar era uma cancela, depois uma porta, outra porta e ainda a porta do quarto dela. Havia chaves pra tudo e a mesinha de cabeceira tinha seis gavetas com chaves diferentes. Depois uma senhora com avental de dona de casa vem trazer um grande molho de chaves pequenas e que muito obrigado, mas que nenhuma serviu, que eram todas pequenas. A minha primeira impressão é que era um quarto

de cama vulgar excepto um retrato de senhor e careca com uma dedicatória a tinta roxa e assinada – Amigo se Senhor Barbosa. Em cada um dos quatro cantos do retrato estava um prego e em cada prego uma chave com fitas de seda coas cores nacionais. Ela veio fechar a janela e a senhora com avental de dona de casa voltou outro molho de chaves ainda mais pequenas e que também agradecia e que também não serviram e que tenham paciência. Sentei-me cautelosamente numa *chaise-longue* mas ela veio a correr e pedindo-me desculpa levantou a capa da *chaise-longue* e meteu pra dentro de uma gaveta onde havia mais molhos de chaves de todos os tamanhos todos os molhos de chaves e chaves soltas que estavam espalhadas pla *chaise-longue*. Sentei-me numa poltrona ao lado mas fiquei fortemente magoado nas costas e nos quadris; ela veio a correr pediu-me mais desculpas e lavantando a capa da poltrona tirou vários molhos de chaves de diferentes feitios, mais ou menos ferrugentas mais ou menos polidas. Em cima da mesa de pé de galo havia uma carta registrada de Lourenço Marques e plo pedaço do envelope que estava rasgado li quase sem querer: ...por esse pacote só te poderei mandar setecentas e trinta e oito chaves... De repente ouvi rumor debaixo da cama, e ela disse cum tocão no sobrado: “saia daí, Romeu!” e logo saiu um gato cor de chave cum molho de chaves à guisa de coleira.⁵²

E até ao final desta parte do conto, que é a quarta de doze partes, as chaves continuam a surgir aos borbotões, invadindo o espaço físico que as personagens ocupam e, no plano linguístico, invadindo o texto.

Nesse episódio do conto está patente – já se pode adiantar – uma das marcas da literatura de Almada Negreiros que se busca entender melhor neste trabalho, que reside no fato de ela estabelecer laços tão estreitos com outras mídias que, algumas vezes, parece haver mesmo uma transposição dos limites de até onde pode chegar a literatura.

Outras novidades marcaram a obra literária de Almada Negreiros e muitas delas são comuns às de seus contemporâneos, estão entre as propostas que a geração d’*Orpheu* apresentou para a renovação da literatura. Mas é possível identificar algumas marcas que vão figurar tão somente entre as novidades literárias de Almada Negreiros e que não se restringem ao literário. São palavras de ordem em sua obra literária, mas frequentemente também na sua pintura e na sua obra gráfica, além da distorção – de que é muito bom exemplo o conto *A Engomadeira* – a

⁵² NEGREIROS, Almada. *Obra completa – volume único*, p. 389-390.

transgenericidade, a reescrita, a ingenuidade – entendida como primitivismo – e a intermedialidade.

Da transgenericidade tratou Jorge de Sena⁵³ quando ressaltou que

Uma das coisas curiosas na linguagem poética de Almada Negreiros é que (...) é uma linguagem que não tem solução de continuidade entre a linguagem expressamente do poema, a linguagem do ensaio, e a linguagem de ficção. Ele criou uma linguagem sua, em que diversos aspectos se concentram mais para um determinado tipo de expressão, conforme se trata deste ou daquele gênero, se podemos usar essa expressão, mas, de modo algum, com o que nós poderíamos dizer que ele tenha um estilo para a poesia, um estilo para o ensaio, um estilo para a ficção. São, de certo modo, apenas adaptações a um gênero duma mesma maneira de falar. Essa maneira caracteriza-se por alguns aspectos que os outros do ORPHEU não atingiram, porque atingiram outras coisas diferentemente, e que permitem caracterizar Almada com peculiaridade especial.

A produção literária de Almada Negreiros, se cotejada à de seus companheiros de geração, para citar os dois nomes de maior destaque nesse início do século XX em Portugal, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, traz essa marca bastante característica e essa diferença pode nos levar a pensar, na expressão empregada por Jorge de Sena, em uma *linguagem poética de Almada Negreiros*, ou seja, em um aspecto que represente a diferença da sua linguagem para a dos demais de sua geração, e que venha a consistir a sua marca dentre as inovações dos orfistas. Fernando Pessoa, por sua vez, descobre uma sintaxe que desautomatiza a língua, em versos em que ele desfaz a aglutinação de “nesse”, por exemplo, preferindo o desdobramento da palavra nas duas que lhe compõem e empregando assim a expressão “em esse”, que causa um impacto sobre o leitor e convida-o a pensar na morfologia da palavra, como também na história dela e na semântica. Na poesia que ele atribui ao clássico Ricardo Reis, esse recurso é bastante empregado. Estão, por exemplo, nos versos “As rosas amo dos jardins de Adônis,/ Essas vólucres amo, Lídia, rosas,/ Que em o dia em que nascem,/ Em esse dia morrem.”⁵⁴

⁵³ SENA. Almada Negreiros poeta, p. 13.

⁵⁴ PESSOA. *Obra poética – Volume único*, p. 259.

Na poesia que atribui a Álvaro de Campos há ousadias desse tipo. Nos versos de “Aniversário”, o poeta reinventa a sintaxe ao empregar um sintagma verbal imediatamente após um verbo que cria no leitor a expectativa de um um sintagma nominal, como fazem os chamados “verbo de ligação”, que costumam preceder um predicativo do sujeito. Observe-se: “O que sou hoje é terem vendido a casa,/ É terem morrido todos,/ É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...”.⁵⁵ O leitor certamente percebe a quebra da sintaxe e o que lhe faz assimilar bem essa novidade da poesia modernista é – supõe-se – o pacto de leitura, é a sua postura de leitor de um texto poético, que já faz com que ele esteja disposto a fazer concessões que o leitor de um texto científico, por exemplo, não faria. E essa postura, é claro, permite-lhe usufruir do efeito estético que esse recurso causa na leitura dos versos.

Já Mário de Sá-Carneiro o que faz é despontar na literatura moderna trazendo na sua linguagem o que Jorge de Sena chamou de *post simbolismo*, uma forma de ampliar e transformar a expressão herdada do movimento literário imediatamente anterior ao seu. São intimistas os versos de *Dispersão*, de que são bons exemplos, os versos do poema que dá nome ao livro: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto,/ E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim. (...) Para mim é sempre ontem,/ Não tenho amanhã nem hoje:/ O tempo que aos outros foge/ Cai sobre mim feito ontem.”⁵⁶

Era, assim, curiosamente, um vanguardista que se valia da linguagem simbolista, que tematizava a impossibilidade de se dizer exatamente aquilo que o poeta deseja e intenciona dizer.

Das reflexões que faz a esse respeito, Jorge de Sena conclui que “quem, no modernismo de 1915, representa, desde o início – isto é extremamente curioso –, uma linguagem nova, é precisamente Almada Negreiros.”

⁵⁵ PESSOA. *Obra poética – Volume único*, p. 379.

⁵⁶ SÁ-CARNEIRO. *Todos os poemas*, p. 48.

A voz, os gestos, o movimento e os aspectos gráficos no *Manifesto Anti-Dantas*

Primeiramente, faz-se necessário lembrar que as referências ao *Manifesto Anti-Dantas* como texto literário neste estudo se apoiam em dois princípios: o de que, conforme defende Luciana Stegagno Picchio,⁵⁷ o gênero manifesto, “subordinado a uma peculiar tradição retórica (...) que se decidiu indicar como ‘retórica da anti-retórica’”, alcança o estatuto de texto literário e o de que na obra de Almada Negreiros, mais particularmente, a transgenericidade impede que se estabeleçam limites estanques na classificação de textos e permite, ao mesmo tempo, que haja maior flexibilidade na classificação deles nos gêneros textuais.

Aproxima-se ainda mais de um texto literário quando se percebe que nele, diferentemente do que ocorre nos manifestos de um modo geral, não há propriamente um modelo a se seguir, ou seja, seu autor não lança uma proposta, tampouco uma sugestão, mas limita-se a combater, pela figura de Júlio Dantas, um modo de fazer literatura que não convém, na sua opinião, à geração que desponta no meio cultural português do século XX. Pode-se dizer até que ele propõe, sim, um modelo a ser seguido, mas essa proposta se faz às avessas, isto é, ao mostrar o que não deve ser feito, propõe, indiretamente, o que deve ser feito. É, assim, uma anti-ode à cultura passadista. E isso, de algum modo, já se anuncia no título do *Manifesto*, que não se afirma *pró* mas *anti*. Títulos como *Manifesto do Futurismo* ou *Manifesto do Surrealismo* se afirmam como anunciadores de uma corrente e, como tais, propõem a destruição de valores que venham a ser substituídos por uma nova proposta. Mas no caso do *Manifesto Anti-Dantas*, esse processo se inverte: ele não explicita uma nova proposta, um modo novo de se pensar e de agir mas, ao repudiar uma forma que ele supõe desgastada e medíocre de fazer arte, ele propõe, na mesma proporção, que a arte se faça livre dos embustes que ele aponta na literatura de Júlio Dantas e no sucesso que ela lhe proporciona, a julgar pela repercussão de seu trabalho na imprensa. O manifesto de Almada Negreiros é

⁵⁷ PICCHIO. O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros.

assim, uma proposta de renovação do pensamento e das artes feita às avessas do que a tradição dos manifestos fez.

À leitura do *Manifesto*, percebemos, com alguma clareza, que ele se compõe de quatro partes, sem que para isso haja qualquer tipo de sinalização, tais como subtítulos, traçados ou espaçamentos. Na primeira parte do *Anti-Dantas*, o polêmico autor do *Manifesto* promove uma chuva de impropérios contra o alvo do texto: Júlio Dantas, sua geração e sua legião de idólatras. Empenha-se, ao máximo, a elaborar impiedosa crítica ao dramaturgo, que ele acusa de passadista e conservador e, para tanto, não lhe poupa de críticas, que ocorrem tanto com relação à sua duvidosa contribuição à literatura e à cultura, de um modo geral, quanto com relação ao seu comportamento pessoal. Ao atingir tal nível de crítica, o texto do *Manifesto* alcança a mais figurada linguagem, já que muitos dos aspectos para os quais Almada Negreiros aponta o dedo são do comportamento pessoal de Dantas, e têm, portanto, um efeito puramente hiperbólico e cômico. Assim é que o polêmico poeta e pintor investe em insultos tais como “o Dantas usa ceroulas de malha!”, “o Dantas nu é horroroso!” ou “o Dantas cheira mal da boca!”. A crítica ferrenha à sua intelectualidade não fora menos cruel. Almada Negreiros declara a sua opinião a respeito das habilidades de escrita de Júlio Dantas quando diz que “O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias para cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!” ou quando diz que “não é preciso disfarçar-se para se ser salteador, basta escrever como o Dantas!”, ou ainda, quando afirma que “o Dantas nasceu para provar que nem todos os que escrevem sabem escrever!”.

Em todo o *Manifesto*, que tem como subtítulo o apelo da frase “Basta pum basta!”, para além de todas as contestações contra a literatura de Júlio Dantas, Almada Negreiros prega seis vezes a “sentença de morte” de Dantas: “Morra o Dantas, morra! Pim!”. Já há no protesto que vem na forma desse subtítulo um grito que ecoa e nos faz supor uma manifestação popular, em que quem grita se faz acompanhar de seguidores. Não é possível ler esse manifesto supondo que o seu autor se dirija a um leitor acomodado em uma sala de leitura. É um texto de grito de

guerra, que sugere movimento, ação, que nos pensar em multidão. À sua leitura, o que nos ocorre é a imagem, não de um falante a um ouvinte, mas de uma geração a outra. E assim temos nessa primeira parte a abertura para uma sequência de xingamentos que só se interrompe a partir do anúncio do tratado que ele faz da encenação da peça de Júlio Dantas. Nessa primeira parte, todo o discurso é de protesto e isso está no registro linguístico do texto:

Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coio d'indigentes, d' indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!

Uma geração com um Dantas a cavalo é um burro impotente!

Uma geração com um Dantas à proa é uma canoa em seco!

O Dantas é um cigano!

O Dantas é meio cigano!

O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias pra cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!

O Dantas pesca tanto de poesia que até fez sonetos com ligas de duquesa!

O Dantas é um habilidoso!

O Dantas veste-se mal!

O Dantas usa ceroulas de malha!

O Dantas especula e inocula os concubinos!

O Dantas é o Dantas!

O Dantas é Júlio!

Morra o Dantas, morra! Pim!

Da leitura desse início do texto não podemos pensar noutra entonação de voz que não a do grito. As palavras, a serviço dos gritos de protesto, se fazem notar mais pelo som do que pelo registro gráfico e invocam a presença do corpo de quem protesta, fazendo lembrar a fala de Paul Zumthor⁵⁸ para as relações entre corpo e voz:

⁵⁸ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, p. 241.

Toda voz emana de um corpo, e este, numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível. É por isso que, talvez, um valor central permaneça ligado a ela, durante esses séculos, no imaginário, na prática e na ética comuns.

E se evocam a presença de um corpo, também evocam os gestos, também nos fazem supor o movimento, a marcha em função de uma quebra de rótulos, em função de uma virada no modo de pensar que levará a outra virada, a do modo de fazer arte e de promover a cultura. Há, portanto, uma relação entre voz e gesto, de que também fala Paul Zumthor:⁵⁹

Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.

Pensando agora, e a partir dessas considerações, nas relações intermediáticas, temos a clareza de que Almada Negreiros, que também foi dramaturgo e ator, teatraliza a cena do protesto, fazendo com que à leitura do texto, o gesto, a performance e o movimento se façam notar. Cria, desse modo, a ilusão de tratar de uma cena em que o grito é posto na rua, onde se possa contar com um público que vá ouvir o grito, ver o corpo que enuncia o grito e perceber seus gestos. Mas nem o corpo, nem o gesto, a performance, a marcha, estão ali, de fato, no texto. E nisso está a ilusão, que caracteriza a categoria “referências intermediáticas” para o sentido restrito de intermedialidade, como na classificação que Irina Rajewski propõe. É teatral, sim, à medida que incita o leitor a pensar na cena e a supor o movimento nela. Mas não o é, a rigor, já que o que se tem é um texto verbal, uma única mídia, que toma emprestada da mídia teatro a sua dinamicidade. É o texto verbal que, na sua existência gráfica, faz surgir a cada leitura, a palavra pronunciada, que, por sua vez, dado o tom do texto, cria a ilusão da encenação estabelecendo os liames entre a mídia texto verbal

⁵⁹ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 243-244.

e a mídia teatro, com toda a sua performance e com todos os elementos de sua composição. São portanto, relações que se estabelecem pela evocação, uma vez que a materialidade da mídia texto se mantém íntegra, não há na sua composição, nenhum elemento constituinte da mídia teatro. No entanto, aí está o teatro, no poder de evocação que a mídia texto tem se dela forem explorados tais recursos.

Passemos agora à segunda parte, que é quando Almada Negreiros se encarrega de trazer ao seu leitor a encenação da peça *Marianna Alcoforado*, de Júlio Dantas, tal qual lhe pareceu. Antes, porém, é importante assinalar uma diferença entre a forma como o texto do *Manifesto* faz lembrar o teatro na primeira parte e como isso acontece na segunda parte. Na primeira parte, e isso volta a acontecer na terceira e na quarta partes, o que temos é uma linguagem empregada de modo a suscitar a declamação e está nisso a aproximação, ou a evocação, da mídia teatro no texto do Manifesto. Na segunda parte, o autor se dedica ao resgate da cena, ou seja, ele narra os fatos, tais quais ele os percebeu na apresentação da peça. Sendo assim, a relação com a mídia teatro está menos no emprego de uma linguagem declamatória do que na “reencenação” da peça. Podemos acompanhar o que se passou no palco, na noite do dia 21 de outubro de 1915, a partir da narração do autor do *Manifesto* e, desse modo, a partir de seu ponto de vista. Nessa parte, portanto, a referência à mídia teatro é direta. Não se trata de uma evocação. Essa parte é anunciada mesmo como a reprodução do que se passou no palco: “Vocês não sabem quem é a soror Mariana do Dantas? Eu vou-lhes contar:” Em seguida, Almada Negreiros passa a narrar o que se passou ali mas antes faz também uma consideração a respeito da divulgação da peça: “A princípio, por cartazes, entrevistas e outras preparações com as quais nada temos que ver, pensei tratar-se de soror Mariana Alcoforado a pseudo-autora daquelas cartas francesas que dois ilustres senhores desta terra não descansaram enquanto não estragaram pra português...”

Curioso é pensar que aqui, nesta parte, Almada Negreiros, que também foi cartazista e divulgador cultural, para além da ironia com que simula um estado de confusão, assunto já tratado no capítulo 1, também critica as falhas na divulgação da peça. Os cartazes, as entrevistas, e outras preparações a respeito da peça, são, a seu ver, falhos, pois dão ideia de uma de um espetáculo diferente do que se vai ver no

palco. A sua crítica vai muito além do que foi a peça encenada por Júlio Dantas, ela abrange o que aconteceu antes e depois dela. Com relação ao que aconteceu antes da peça, com a crítica aos cartazes e outras formas de divulgação e, com relação ao que vem depois da peça, com a repercussão do sucesso da peça nos jornais que circulavam à época em Portugal.

É possível “ver” a cena, acompanhar o movimento dos atores e, ao mesmo tempo, perceber as falhas apontadas pelo autor do *Manifesto*. É curioso que essa parte se abra com um anúncio de que se trata da Sórora Mariana *do Dantas*, o que torna possível notar que Almada Negreiros chama a atenção para a distorção que Júlio Dantas faz da personagem: “Vocês não sabem quem é a Sórora Marianna do Dantas? Eu vou-lhes contar.” Bastante irônica também é a declaração que ele faz de que, ao saber da peça, fez imediata associação dela com a história da Sórora Marianna Alcoforado: “A princípio, por cartazes, entrevistas e outras preparações com as quais nada temos que ver, pensei tratar-se de Sórora Marianna Alcoforado...”. Assim ele simula um estado de confusão e admite o não reconhecimento do texto na encenação de Júlio Dantas para chamar a atenção para a distorção – essa, sim, de efeito negativo – que o dramaturgo simbolista faz da história que se apreende da leitura das *Cartas*.

E pelo que Almada Negreiros completa a respeito do que viu no palco na noite de 22 de outubro de 1915, as falhas da peça de Júlio Dantas começam quando a peça tem início. Ele chama atenção para uma falha de iluminação que passa a ser impedimento para a boa exposição dos atores e a seguir aponta o dedo para a histeria da protagonista: “A Marianna, que é histérica, começa a chorar desatinadamente nos braços da sua confidente e excelente pau de cabeleira Sórora Ignez.” Em seguida, com a aparição de outras personagens, revela a sua impressão de que uma delas lhe parece a “personificação das bruxas de Goya”.

A referência às bruxas de Goya, por si só, constituem material para uma análise das relações intermediárias no *Manifesto*, pois faz-se pela evocação de uma obra de arte de outra mídia, a pintura. A referência direta ao conjunto de seis quadros de Goya, com o tema das bruxas, quando Almada Negreiros trata exatamente do trecho em que, na encenação da peça de Dantas, “vêm descendo pla

dita estreitíssima escala (*sic*), várias Marianas todas iguais e de candeias acesas, menos uma que usa óculos e bengala e ainda (*sic*) toda curvada pra frente o que quer dizer que é abadessa” tem relações com a imagem de um dos quadros, em que as bruxas ascendem um corpo nu. Estão elas suspensas no ar, como parecem estar, pela descrição no *Manifesto*, as “várias Marianas” que descem uma escada. Também o tom sombrio da tela de Goya parece de acordo com a fraca iluminação do cenário, que Almada Negreiros aponta como uma falha da peça. Observe-se isso na reprodução de uma dessas seis telas:



Fonte: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-manuscritas/geral/as-bruxas-de-goya>>. Acesso em: 30 dez. 2014.

Observe-se também que a comparação que se faz da cena da peça com a tela de Goya, ressalta o exagero ou o que parece sobrenatural na peça. Na tela, a ascensão está de acordo com o caráter sobrenatural do universo de magia que envolve a figura da bruxa, em qualquer tempo. Na peça, que não tem intenções de representar o mundo sobrenatural, essa referência é negativa, é mais um sinal de que a peça foi encenada sem os cuidados com a verossimilhança, ficando sujeita, assim, a representar o ridículo de uma cena desajustada com as intenções do texto. A falha na iluminação levou à falha na representação, deixando passar a ideia de uma cena

inverossímil e, portanto, inadequada à história que se pode depreender da leitura do texto original.

Dessa referência à tela de Goya pode-se dizer que é um caso de referência intermediária, mas desta vez não pela evocação somente, ou pela sugestão da linguagem da mídia pintura, mas pela referência direta a uma tela especificamente. Esta é uma das formas pela qual se manifestam as referências intermediárias.

E ao mesmo tempo em que “reencena” a peça na descrição detalhada e cruel daquilo que foi a encenação dela, Almada Negreiros traz também a idéia do que foi o som naquele palco. A voz esganiçada da abadessa é o que permite que ela não encarne as bruxas de Goya: “E seria uma até excelente personificação das bruxas de Goya se quando falasse não tivesse aquela voz tão fresca e maviosa da tia Felicidade da vizinha do lado...”.

Assim, toda a encenação é resgatada pela crítica de Almada Negreiros, que ainda lança uma última flecha ao dramaturgo, autor da peça, quando afirma que, “quando cai o pano, o espectador também cai da paciência abaixo.” Não há, na observação de Almada Negreiros, nada que possa ser salvo na investida de Júlio Dantas. A montagem da peça, é, juntamente com todo o trabalho dele, a declaração da decadência da cultura e da arte portuguesa no final do século XIX e início do século XX. É contra toda essa farsa de artistas que Almada Negreiros, com seu espírito de orfista, se volta. É na tentativa de propor mudanças nesse sentido que o poeta e pintor se posiciona com suas múltiplas manifestações artísticas, com suas caricaturas, que parecem rir do seu observador.

Nota-se que a peça *Marianna Alcoforado*, que para Almada Negreiros bem merecia o nome *Merdariana Alcufofurado*, é o texto de Dantas mais comentado e criticado no *Manifesto*. Chega a ser, como já se disse “reencenado” pelo polêmico orfista. E certamente esta peça foi o alvo principal da crítica de Almada porque havia sido estreada pouco tempo antes da ofensa de Dantas aos orfistas, que foi o estopim para o estouro da bomba, que veio na forma do *Manifesto*. Júlio Dantas, já tendo conhecido a poesia da geração dos orfistas, refere-se a ela falando sobre “a extravagância e a incoerência de algumas, se não de todas as suas composições” e

da sua “suspeita de alienação mental que pesa sobre os seus autores”. Mais tarde, perguntado sobre o que pensava dessa geração de poetas, ele corrobora a sua impressão deles: “... loucos perigosos, de encerrar” e acrescenta que também são loucos “quem os lê, quem os discute e quem os compra”.⁶⁰ Sarah Affonso também noticia o fato em seu depoimento à nora, que ficou registrado em livro:

– Houve uma altura, de tal maneira eles eram considerados loucos desvairados, que se fez um inquérito a 3 pessoas altamente importantes sobre a possível loucura dos membros do Orfeu. Os 3 eram médicos: Júlio de Matos que disse que a loucura e os Orfeus não tinham nada a ver uns com os outros.

É Egas Moniz, que disse, podiam ser, mas que também podiam não ser.

E o Júlio Dantas, que disse que eles não só eram loucos mas que eram loucos perigosos, de encerrar.⁶¹

Interessa bastante a este estudo um traço do *Manifesto* que nos permite afirmar que o poeta e crítico de arte se deixou dominar plenamente pelo pintor e pelo diretor de teatro. Embora em Almada Negreiros seja pouco interessante mesmo pensar qualquer uma dessas habilidades separadamente das demais, sabe-se que, pela natureza de qualquer uma dessas funções, elas se distinguem, a começar, pela matéria de que se compõem. Assim, mesmo empunhando caneta e papel, Almada Negreiros “pinta” a cena da peça dirigida pelo dramaturgo Júlio Dantas, um decadente aos olhos da geração modernista:

A Mariana vem descendo uma escada estreitíssima mas não vem só, traz também o Chamilly que eu não cheguei a ver, ouvindo apenas uma voz muito conhecida aqui na Brasileira do Chiado. Pouco depois o Bispo de Beja é que me disse que ele trazia calções vermelhos.

A Mariana e o Chamilly estão sozinhos em cena, e às escuras, dando a entender perfeitamente que fizeram indecências no quarto. Depois o Chamilly, completamente satisfeito, despede-se e salta pela janela com grande mágoa da freira lacrimosa.

(...)

A Mariana que é histérica começa a chorar desatinadamente nos braços da sua confidente e excelente pau de cabeleira sóror Inês.

⁶⁰ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 48.

⁶¹ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 42.

...Vêm descendo pla dita estreitíssima escala (*sic*), várias marianas todas iguais e de candeias acesas, menos uma que usa óculos e bengala e ainda (*sic*) toda curvada pra frente o que quer dizer que é a abadessa.

E seria até uma excelente personificação das bruxas de Goya se quando falasse não tivesse aquela voz tão fresca e maviosa da Tia Felicidade da vizinha do lado.

Nesta exigência do olhar do leitor sobre o corpo do texto, está claro, o *Manifesto* se avizinha bastante das artes visuais mas há ainda outra função para a forma como o texto foi impresso: a intenção fônica, ou seja, a sugestão de que o texto do *Manifesto* deva ser lido em entonação de voz própria do grito de guerra que este texto representou para a geração dos orfistas. Pode-se arriscar a dizer até que o texto começa com uma voz firme, que caminha para o grito e encerra o texto aos berros. E, sobretudo, a “reencenação” da peça de Júlio Dantas reclama uma leitura não monotonal.

Esse apelo para a presença da voz na leitura do *Manifesto* acentua enormemente o seu caráter performático. Para esse aspecto também Piero Ceccucci⁶² chama a atenção, quando afirma que o *Manifesto Anti-Dantas* “combina uma estrutura essencialmente visual com uma sonoridade do tipo declamatória, teatral” e, ainda, que a emergência do caráter teatral desse texto é um dos efeitos da sua leitura declamatória. Talvez isso também explique o enorme e imediato sucesso da leitura do *Manifesto* no Café Martinho para um público pequeno mas altamente atento e integrado às propostas de mudanças renovadoras das artes, e muito bem preparado, portanto, para ouvir e acatar esse discurso tão irreverente quanto os propósitos dessa geração de artistas e intelectuais.

O ano de 1915, para a história da literatura e da cultura portuguesa, foi, de fato, da maior importância. Surge nesse ano a Revista *Orpheu*, de tal relevância que a geração que a promoveu passou a ser identificada como a *geração d’Orpheu*, ou como *os orfistas*, surge o *Manifesto Anti-Dantas* e é quando o mesmo autor do *Manifesto* concebe o seu mais extenso poema, *A cena do ódio*, que, tal qual o

⁶² CECCUCCI. Una cultura *altra* per una “pátria inteiramente portuguesa”. Il “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” di Almada Negreiros.

Manifesto, também é a representação da voz de toda a geração de poetas, intelectuais e artistas, de um modo geral, desejosos de ver a arte e o pensamento renovados, livres das amarras do pensamento convencional de até então. Também é desse ano o conto “A engomadeira”, trabalho de Almada Negreiros, que se desdobrou em outros dois registros artísticos: o desenho e a pintura. Ainda que o ano de concepção desses trabalhos não coincida com o ano em que o grande público teve a chance de conhecê-los, pode-se afirmar seguramente que há uma fertilidade especial nesse ano em Portugal e, sem dúvida alguma, na produção de Almada Negreiros. O *Manifesto Anti-Dantas*, conhecido por um público muito restrito imediatamente após a sua elaboração, só veio a público no ano seguinte – 1916; a novela *A engomadeira* só foi publicada em 1917 e o poema *A cena do ódio* foi publicado parcialmente em 1923, na revista *Contemporânea* e, na íntegra, somente em 1958, por iniciativa de Jorge de Sena.

O movimento corporal do autor/leitor quando da primeira leitura do *Manifesto* acompanha muitíssimo bem o tom do texto. O fato de Almada Negreiros, segundo depoimento de Sarah Affonso,⁶³ estar de pé quando dá início à leitura e depois galgar para cima de um banco e, por fim, para cima da mesa, é a exata representação do movimento do próprio texto, que vai *num crescendo* em crítica e chega à antipatia e à aversão total pelo que pode representar o nome *Dantas* na cena literária portuguesa do início do século XX. Bem se vê que se trata de um artista multi: poeta, pintor, ator, dramaturgo, bailarino, dentre outras habilidades. Em Almada Negreiros – já se disse – é difícil distinguir uma faceta de suas habilidades das demais. A respeito dessa particularidade de Almada, Gustavo Rubim⁶⁴ defende a ideia de que a cena da escrita está na poesia, como se a poesia pudesse ser o palco em que a escrita é encenada. Assim sendo, a cena da escrita surge – ou ressurge – no ato da leitura. Sobre a atuação de Almada Negreiros no cenário cultural, chama a atenção o fato de que Almada Negreiros, sendo *autor* é também *ator*, e de que não se pode ser “indiferente à teatralidade da escrita de Almada”. Esse pensamento

⁶³ NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*, p. 42-43.

⁶⁴ RUBIM. Palco de palavras: a cena da escrita na poesia de Almada Negreiros.

parece bastante adequado quando o que se quer é pensar sobre o *Manifesto Anti-Dantas*. Não somente o texto, com o seu forte apelo visual e com suas incitações à criação de imagens, mas também o emprego do recurso gráfico que insere uma mão, com o dedo indicador apontado para a frente, como a fazer uma acusação, antes da última palavra de uma espécie de “refrão” que diz “Morra o Dantas! Morra! Pim!”, confirmam esse traço da escrita de Almada: a teatralidade de seu texto. Talvez se possa dizer que o *Manifesto Anti-Dantas*, mais que qualquer outro, é um texto para ser lido em voz alta. É um texto que reclama a plateia. Uma leitura individual e silenciosa do *Manifesto* põe a perder a sua parte mais significativa: o grito pela necessidade premente de mudança no cenário das artes e da cultura portuguesa do século que se inicia. É seu caráter performático, sobretudo, que faz valer o seu grito de guerra. A leitura do *Manifesto*, para se parecer com ele, não pode ser “bem comportada”. Daí a sua estreita relação com a mídia teatro. É própria dessa mídia a encenação, ou seja, o ator não está presente no palco unicamente com a sua voz mas com todo o seu corpo, os seus movimentos e a sua expressão, bem como com um figurino próprio e, muitas vezes, outros elementos, como a maquiagem e os acessórios, enfim, tudo o que contribui para dar à sua figura artística uma máscara que esteja de acordo com o texto. E o *Manifesto Anti-Dantas* emprega, no nível do discurso, essa encenação. Ainda que não tivesse sido a sua primeira leitura uma representação teatral improvisada, sem qualquer ensaio, o leitor do *Manifesto* em qualquer tempo e lugar é incitado a fazer uma leitura declamatória dele. É o próprio texto que se impõe ao leitor como performance. Desse modo, o que é literatura alça à condição de teatro. E embora o teatro, na condição de texto, seja um gênero literário, a sua representação conta com recursos e elementos estranhos à literatura, que conta como única matéria a palavra. Ou seja, a sua configuração midiática se apresenta na palavra, escrita ou falada. O cenário, o figurino e os outros elementos necessários para a encenação de uma peça teatral constituem a configuração midiática desta outra mídia: o teatro. Vemos nisso tudo, portanto, que o *Manifesto Anti-Dantas* estabelece relações intermediárias com a mídia teatro à medida em que tematiza essa mídia.

Antes mesmo de iniciar a leitura do *Manifesto Anti-Dantas*, o seu leitor já tem um caminho a percorrer, que está na leitura do título e do subtítulo do texto e no rótulo que seu autor atribui a si mesmo. Assim temos:

MANIFESTO ANTI-DANTAS

E POR EXTENSO

POR

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS

POETA D'ORPEHEU

FUTURISTA

E TUDO.

A primeira palavra do título já remete o leitor à irreverência, característica própria dos manifestos. Os movimentos de vanguarda europeia lançaram um número sem par de manifestos e, na esteira deles, o modernismo português. Vale destacar, entre os manifestos da vanguarda europeia, por sua estreita relação com o *Manifesto Anti-Dantas*, e mesmo com o poema “A Cena do Odio”, o *Manifesto do Futurismo*, de Marinetti.

Almada Negreiros entusiasmou-se pelas ideias futuristas de Marinetti logo que as conheceu. E tratou logo de tomá-las como fundamento para o que já era o seu desejo: renovar as artes, e a cultura e, de modo mais abrangente, o pensamento português. Não por acaso, autointitula-se “poeta d’Orpheu futurista e tudo” no *Manifesto Anti-Dantas*. As reivindicações do futurismo vêm a calhar para os seus projetos de renovação cultural. Mais do que isso, vem casar perfeitamente com as suas ideias a respeito da estagnação do pensamento burguês, no repetitivo culto aos grandes feitos da história do País. Por isso é que a corrente cabe tão bem às suas intenções de revolucionar o momento por que Portugal passava no que concerne às suas atividades culturais e aos seus costumes sociais. Guilherme de Santa Rita, ou Santa-Rita Pintor, e Almada Negreiros são, assim, os futuristas portugueses, os representantes da novidade que foi a postura defendida por Marinetti no seu *Manifesto do Futurismo*, de 1909. Mas entre o Futurismo italiano e o que Almada Negreiros propôs que se fizesse em

Portugal houve muita diferença, principalmente a partir da evolução das ideias futuristas e das ideias que Almada Negreiros defendia, não só naquilo que produziu em arte, como nas conferências que proferiu, quando às teorias sobre o fazer artístico se somavam a graça e a poesia, compondo textos híbridos, aos quais já não cabiam mais a classificação como gênero conferência ou poesia.

Na segunda parte, já se disse, Almada Negreiros se encarrega de trazer ao leitor a encenação da peça *Marianna Alcoforado*, de Júlio Dantas, tal qual lhe pareceu. Propôs-se, assim, a “reencenação” da peça de modo a fazer lembrar, ou a conhecer, todas as suas passagens. É, das quatro partes, a que acumula duas formas de estabelecer relações com a mídia teatro: pelo tom declamatório que está em todo o texto – mesmo nesse fragmento, em que isso não é tão evidente quanto nos outros – e pela descrição e narração a tal ponto minuciosas que, pode-se dizer, resgata o tempo da encenação, pondo diante dos olhos e da mente do leitor o que se passou no Teatro Ginásio em Lisboa, no dia 21 de outubro de 1915.

A terceira parte é aquela em que Almada Negreiros, jocosamente, faz uma predição a respeito do nome Dantas, dizendo que ele, por seu grande sucesso no mundo da arte, há de ficar registrado em vários produtos do mercado de consumo. Almada Negreiros está mais uma vez, ao que parece, falando de um mundo de que também fez parte. Fez muitos trabalhos por encomenda relacionados à propaganda e à divulgação de eventos culturais. Com isso, foi, de algum modo, publicitário. Assim é que pode considerar, nesse fragmento cheio de ironia, que o nome Dantas há de ser empregado para tratar de produtos da mais diversa natureza: “... e sabonetes em conta “Júlio Dantas” e pasta Dantas pros dentes, e graxa Dantas pras botas e Niveina Dantas, e comprimidos Dantas, e autoclismos Dantas e Dantas, Dantas, Dantas, Dantas...E limonadas Dantas-Magnésia.”. É um fragmento que tem ainda o tom declamatório, principalmente quando já não diz mais os nomes dos produtos mas a sua “marca”, Dantas. Também aí a vocalização emerge da leitura, fazendo ecoar um som que ultrapassa o da pronúncia, ainda que mental, que qualquer leitura aciona. As palavras não estão ali somente no seu aspecto gráfico, elas exigem uma leitura que lhes ponha em cena, que lhes suscite o aspecto vocal. E

o que determina isso, além dos tipos em caixa alta no texto, são as repetições, são as palavras de alto poder de sugestão de movimento, de brado, que fazem da voz do leitor, a cada leitura, outro novo grito de guerra e suscita nesse leitor uma performance adequada ao texto.

A quarta parte, por fim, é um retorno ao tema da primeira parte, em que Almada Negreiros provocava uma chuva de impropérios ao dramaturgo português Júlio Dantas. Reafirma assim o seu protesto e o de sua geração contra a representação que esse nome tem no meio cultural português do início do século XX. E no mesmo estilo polêmico e irreverente com que caracterizou a figura de Júlio Dantas, prossegue com uma série de acusações e com o berro de protesto já instituído: “Morra o Dantas, Morra! Pim!”.

E para mostrar que o nome Dantas é mais do que o nome de um escritor de imerecido sucesso, e que pode nomear toda a geração a que ele pertence, Almada Negreiros arrola outros tantos nomes de escritores, jornalistas, críticos, enfim, de pessoas relacionadas com a produção cultural da época. Anuncia a existência e permanência deles mostrando que a literatura portuguesa não se limita à obra de Júlio Dantas: “Mas julgais que nisto se resume a literatura portuguesa? Não! Mil vezes não! Temos além disto, o Chianca que já fez rimas pra Aljubarrota...”

O tom de irritação do texto é o mesmo da primeira parte, em que os gritos de protesto levam o leitor à sugestão de movimento, à ideia de que o *Manifesto* deve ser lido em voz alta e em tom declamatório. Os sinais gráficos corroboram isso, que os adjetivos e o deboche de algumas palavras, como “pinoquices”, “imbecilidades”, “pedantices” já denotam. E como se vê na reprodução da última página do *Manifesto*, ilustração da p. 109, o *Manifesto*, que já chama a atenção para o corpo do texto, com suas letras em caixa alta, com o ícone da mão apontando o dedo para o alvo de sua crítica, também põe em destaque no seu desfecho o nome de seu autor, empregando um recurso comum à poesia concreta, que consiste no uso de tipos gráficos diferentes, na variação do tamanho das fontes, ou seja, aquilo que faz com que a leitura do texto não se limite ao deciframento dos código verbal mas à sua visualização, o que o aproxima das artes visuais, de outras mídias, portanto. Está, assim, avizinhado com as mídias

pintura e desenho, por evocação, o que confirma a categoria referência intermediária para as relações intermediárias no *Manifesto*. Já com as artes gráficas, com que Almada Negreiros também se ocupou, o caso é de transposição midiática, pois estão empregados no texto do *Manifesto*, sobretudo no título, nos anúncios e na assinatura do autor, os recursos próprios da mídia cartaz. O emprego dos tipos gráficos não limita o texto à sugestão ou à ilusão de que se trata de um cartaz, mas transporta para ele essa marca. Para dizer o que havia de ser dito bastavam as palavras mas para o fazer de modo a incorporar no texto a sua própria marca, haveria de ser com o emprego de tais recursos, que são próprios para o texto que precisa chamar a atenção para si. O texto do *Manifesto*, sobretudo no início e no fim, quando o emprego de tipos gráficos vai além da caixa alta, e se destaca também no tamanho e na variação da fonte, também se faz *verbivocovisual*, termo empregado por James Joyce⁶⁵ para falar da poesia concreta, que surgiria nos anos 60. Nenhum dos três elementos podem ser desconsiderados nessa tríade: é *verbi-* porque é palavra escrita, é *-voco-* porque faz apelo para a pronúncia, para a leitura em voz alta, e é *-visual* porque exige o olhar do leitor/espectador sobre ela.



⁶⁵ CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros (apostila fornecida em curso ministrado pelo autor em 2011, na FALE/UFMG).

Interessa bastante a este estudo um traço do *Manifesto* que nos permite afirmar que o poeta e crítico de arte se deixou dominar plenamente pelo pintor e pelo diretor de teatro. Embora em Almada Negreiros seja pouco interessante mesmo pensar qualquer uma dessas habilidades separadamente das demais, sabe-se que, pela natureza de qualquer uma dessas funções, elas se distinguem, a começar, pela matéria de que se compõem. Assim, mesmo empunhando caneta e papel, Almada Negreiros “pinta” a cena da peça dirigida pelo dramaturgo Júlio Dantas, um decadente aos olhos da geração modernista:

A Mariana vem descendo uma escada estreitíssima mas não vem só, traz também o Chamilly que eu não cheguei a ver, ouvindo apenas uma voz muito conhecida aqui na Brasileira do Chiado. Pouco depois o Bispo de Beja é que me disse que ele trazia calções vermelhos.

A Mariana e o Chamilly estão sozinhos em cena, e às escuras, dando a entender perfeitamente que fizeram indecências no quarto. Depois o Chamilly, completamente satisfeito, despede-se e salta pela janela com grande mágoa da freira lacrimosa.

(...)

A Mariana que é histérica começa a chorar desatinadamente nos braços da sua confidente e excelente pau de cabeleira sóror Inês.

...Vêm descendo pela dita estreitíssima escala (*sic*), várias marianas todas iguais e de candeias acesas, menos uma que usa óculos e bengala e ainda (*sic*) toda curvada pra frente o que quer dizer que é a abadessa.

E seria até uma excelente personificação das bruxas de Goya se quando falasse não tivesse aquela voz tão fresca e maviosa da Tia Felicidade da vizinha do lado.

Toda a parte do *Manifesto* em que ele descreve o cenário e narra toda a sequência de episódios da peça de Dantas tem um “movimento”, que nos permite afirmar que seu texto tem uma plasticidade própria de outras artes que não a literária. Ele traz à mente do leitor todos os elementos de que se constitui a peça. E, nos comentários que faz, o que incita na mente do leitor é, mais uma vez, a criação de imagens, sejam elas visuais ou sonoras. Assim ocorre quando diz que a cena nos remete às bruxas de Goya, bem como quando caracteriza o choro “desatinado” da protagonista da peça e quando marca a distinção entre a abadessa e as bruxas de Goya pela voz, que a abadessa tem “fresca e maviosa”. Todas essas caracterizações

nos fazem “ouvir” o texto e percebê-lo de um modo que aciona os nossos sentidos. As palavras não se empregam de modo a acionar somente a nossa leitura auditiva, mas estão a favor dos outros sentidos, fazem um apelo sinestésico e o texto se nos impõe com suas cores e com seu movimento. E, sobretudo, nos faz rir das cenas jocosas que se armam em nossa mente quando da leitura do texto.

Há outra forma de se pensar a questão da imagem no texto do *Manifesto* e esta é ainda mais imediatamente perceptível: está no corpo do texto, nos seus tipos gráficos. O *Manifesto Anti-Dantas* foi impresso de modo a acentuar o seu conteúdo, ou seja, o grito de guerra contra o passadismo de Dantas e da “geração que se deixa levar por ele”. Assim, o texto, em letras garrafais, de pontuação marcada pelo ponto de exclamação, e com o ícone da mão a apontar o dedo para o alvo da crítica “desenha” o grito de “Abaixo o passadismo e a hipocrisia da literatura de Dantas”. Está plenamente de acordo com a sentença de morte declarada a esse tipo de literatura, que se presentifica no texto com o “Morra o Dantas, morra! Pim!”. Valendo-se de recursos tipográficos já ao alcance de sua geração, Almada Negreiros compôs e imprimiu o *Manifesto* de modo que o texto chama a atenção do leitor para si mesmo. O resultado desse trabalho é um texto que para ser bem lido precisa ser visualizado também. Só assim é possível apreender o seu caráter visual, só assim se pode perceber a altura do grito de Almada Negreiros contra a estagnação cultural do final do século XIX e início do século XX.

Desse modo, para além do caráter sonoro do texto do *Manifesto Anti-Dantas*, que nos faz ler o texto ainda hoje como quem grita às multidões, há o caráter visual que o corpo do texto apresenta. O leitor, se bem quer apreender melhor o sentido do texto, precisa conhecer a sua disposição gráfica, que as reproduções nos livros sobre o assunto não costumam trazer. Ilustre-se o caráter visual do corpo do texto pela reprodução das páginas 3, 4 e 8:

BASTA PUM BASTA

UMA GERAÇÃO, QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RÊSMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SO PÓDE PARIR ABAIXO DE ZERO!

ABAIXO A GERAÇÃO!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS A CAVALLO É UM BURRO IMPOTENTE!

UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS Á PROA É UMA CANOA EM SECCO!

O DANTAS É UM CIGANO!

O DANTAS É MEIO CIGANO!

O DANTAS SABERÁ GRAMMATICA, SABERÁ SYNTAXE, SABERÁ MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS P'RA CARDEAES, SABERÁ TUDO MENOS ESCREVER QUE É A UNICA COISA QUE ELLE FAZ!

O DANTAS PESCA TANTO DE POESIA QUE ATÉ FAZ SONETOS COM LIGAS DE DUQUEZAS!

O DANTAS É UM HABILIDOSO!

O DANTAS VESTE-SE MAL!

O DANTAS USA CEROUHAS DE MALHA!

O DANTAS ESPECULA E INÓCULA OS CONCUBINOS!

O DANTAS É DANTAS!

O DANTAS É JULIO!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

O DANTAS FEZ UMA SORÓR MARIANNA QUE TANTO O PODIA SER COMO A SORÓR IGNEZ, OU A IGNEZ DE CASTRO, OU A LEONOR TELLES, OU O MESTRE D'AVIZ, OU A DÓNA CONSTANÇA, OU A NAU CATH'RINETA, OU A MARIA RAPAZ!

E O DANTAS TEVE CLÁQUE! E O DANTAS TEVE PALMAS! E O DANTAS AGRADECEU!

O DANTAS É UM CIGANÃO!

NÃO É PRECISO IR P'RÓ ROCIO P'RA SE SER PANTOMINEIRO, BASTA SER-SE PANTOMINEIRO!

NÃO É PRECISO DISFARÇAR-SE P'RA SE SER SALTEADOR, BASTA ESCREVER COMO O DANTAS! BASTA NÃO TER

ESCRUPULOS NEM MORAES, NEM ARTISTICOS, NEM HUMANOS! BASTA ANDAR CO'AS MODAS, CO'AS POLITICAS E CO'AS OPINIÕES! BASTA USAR O TAL SORRISINHO, BASTA SER MUITO DELICADO, E USAR CÔCO E OLHOS MEIGOS! BASTA SER JUDAS! BASTA SER DANTAS!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

O DANTAS NASCEU PARA PROVAR QUE NEM TODOS OS QUE ESCREVEM SABEM ESCREVER!

O DANTAS É UM AUTOMATO QUE DEITA P'RA FÓRA O QUE A GENTE JÁ SABE QUE VAE SAHIR... MAS É PRECISO DEITAR DINHEIRO!

O DANTAS É UM SONETO D'ELLE-PROPRIO!

O DANTAS EM GENIO NEM CHEGA A POLVORA SECCA E EM TALENTO É PIM-PAM-PUM!

O DANTAS NÚ É HORROROSO!

O DANTAS CHEIRA MAL DA BOCCA!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

O DANTAS É O ESCARNEO DA CONSCIENCIA! SE O DANTAS É PORTUGUEZ EU QUERO SER HESPANHOL!

O DANTAS É A VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUEZA! O DANTAS É A META DA DECADENCIA MENTAL!

E AINDA HA QUEM NÃO CÔRE QUANDO DIZ ADMIRAR O DANTAS!

E AINDA HA QUEM LHE ESTENDA A MÃO!

E QUEM LHE LAVE A ROUPA!

E QUEM TENHA DÓ DO DANTAS!

E AINDA HA QUEM DUVIDE DE QUE O DANTAS NÃO VALE NADA, E QUE NÃO SABE NADA, E QUE NEM É INTELLIGENTE, NEM DECENTE, NEM ZERO!

VOCES NÃO SABEM QUEM É A SOROR MARIANNA DO DANTAS? EU VOU-LHES CONTAR:


A PRINCIPIO, POR CARTAZES, ENTREVISTAS E OUTRAS PREPARAÇÕES COM AS QUAES NADA TEMOS QUE VER, PENSEI TRATAR-SE DE SOROR MARIANNA ALCOFORDADO A PSEUDO AUCTORA D'AQUELLAS CARTAS FRANCEZAS QUE DOIS ILLUSTRES SENHORES D'ESTA TERRA NÃO DESCANÇARAM EMQUANTO NÃO ESTRAGARAM P'RA PORTUGUEZ. QUANDO SUBIU O PANNO TAMBEM NÃO FUI CAPAZ DE DISTINGUIR PORQUE ERA NOITE MUITO ESCURA E SÓ DEPOIS DE MEIO ACTO É QUE DESCOBRI QUE ERA DE MADRUGADA PORQUE O BISPO DE BEJA DISSE QUE TINHA ESTADO A ESPERA DO NASCER DO SOL!

A MARIANNA VEM DESCENDO UMA ESCADA ESTREI-


OS LUCENA, OS ROSA, OS COSTA, OS ALMEIDA, OS CAMACHO, OS CUNHA, OS CARNEIRO, OS BARROS, OS SILVA, OS GOMES, OS VELHOS, OS IDIOTAS, OS ARRANGISTAS, OS IMPOTENTES, OS SCELERADOS, OS VENDIDOS, OS IMBECIS, OS PARIAS, OS ASCETAS, OS LOPES, OS PEIXOTOS, OS MOTTA, OS GODINHO, OS TEIXEIRA, OS CAMARA, OS DIABO QUE OS LEVE, OS CONSTANTINO, OS TERTULIANO, OS GRAVE, OS MANTUA, OS BAHIA, OS MENDONÇA, OS BRAZÃO, OS MATTOS, OS ALVES, OS ALBUQUERQUES, OS SOUSAS E TODOS OS DANTAS QUE HOVER POR AHI!!!!!!!!!!!!!!!

E AS CONVICÇÕES URGENTES DO HOMEM CRISTO PAE E AS CONVICÇÕES CATITAS DO HOMEM CRISTO FILHO!...

E OS CONCERTOS DO BLANCH! E AS ESTATUAS AO LEME, AO EÇA e AO DESPERTAR E A TUDO! E TUDO O QUE SEJA ARTE EM PORTUGAL E TUDO! TUDO POR CAUSA DO DANTAS!

MORRA O DANTAS! MORRA  PIM!

PORTUGAL QUE COM TODOS ESTES SENHORES CONSEGUIU A CLASSIFICAÇÃO DO PAIZ MAIS ATRAZADO DA EUROPA E DE TODO O MUNDO! O PAIZ MAIS SELVAGEM DE TODAS AS AFRICAS! O EXILIO DOS DEGRÉDADOS E DOS INDIFFERENTES! A AFRICA RECLUSA DOS EUROPEUS! O FNTULHO DAS DESVANTAGENS E DOS SOBEJOS! PORTUGAL-INTEIRO HA-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA — SE É QUE A SUA CEGUEIRA NÃO É INCURAVEL E ENTÃO GRITARÁ COMMIGO, A MEU LADO, A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEIADO!

MORRA O DANTAS! MORRA  PIM!

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

POETA D'ORPHEU

FUTURISTA

T U ^E D O

A publicação, que saiu em uma encadernação de oito páginas, tinha as medidas 21,3 x 30 cm na capa, e 19,5 x 25,5 cm nas páginas internas.⁶⁶

Traço marcadamente futurista do *Manifesto Anti-Dantas* é a impressão em tipos gráficos especialmente empregados de modo a chamar a atenção para si. Conforme João Gaspar Simões sugere que se pense, trata-se de uma clara manifestação da adesão de Almada Negreiros ao Marinettismo:

O aparecimento do *Manifesto Anti-Dantas*, cujo título completo, em caracteres tipográficos harmônicos com os princípios gráficos de Marinetti, era o seguinte: *Manifesto Anti-Dantas / e / Por extenso / por / José de Almada-Negreiros / Poeta d'Orpheu / Futurista e Tudo*, não só correspondia à sua filiação pública no movimento italiano representado, oficialmente, entre nós, por Santa Rita Pintor (assim, pelo menos, ele o declarava), não obstante, teimosa e orgulhosamente, continuasse a afirmar-se “poeta d’Orpheu”, como traduzia, igualmente, no estilo combativo e na natureza do combate, obediência a um dos imperativos fundamentais da escola: guerra a toda a forma de solenidade acadêmica, ataque a tudo quanto representasse Beleza *passaísta*, “mulhereses fatais”, “luar”, “nostalgia”, “erudição”, etc.⁶⁷

É ainda de João Gaspar Simões o pensamento que traz a convicção de que, em Portugal, Almada Negreiros, mais e melhor do que qualquer outro artista de sua geração, aderiu-se às propostas futuristas de Marinetti, atribuindo a si mesmo o rótulo “poeta de Orpheu, futurista e tudo”, com que se autodenomina ao final do *Manifesto*: “José de Almada-Negreiros, que em 1916 contava apenas vinte e um anos, era, porém, entre todos os jovens do grupo da Brasileira, o que mostrava mais decidida vocação para aceitar o ‘futurismo’ e ser armado cavaleiro do movimento em Portugal.”⁶⁸

Nesta exigência do olhar do leitor sobre o corpo do texto, está claro, o *Manifesto* se avizinha bastante das artes visuais mas há ainda outra função para a forma como o texto foi impresso: a intenção fônica, ou seja, a sugestão de que o texto do *Manifesto* deva ser lido em entonação de voz própria do grito de guerra que este texto representou para a geração dos orfistas. As letras em caixa alta dão

⁶⁶ FERREIRA, Sara Afonso. *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros – Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo*, p. 17.

⁶⁷ SIMÕES. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História duma geração*, p. 385.

⁶⁸ SIMÕES. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História duma geração*, p. 285.

mostras de que este não é um texto que tem seu sentido somente no significado das palavras. Ele está na própria grafia delas e na inserção do ícone da crítica que aponta para um alvo: a mão de dedo apontado para a frente, como a acusar alguém. Estão, assim, imbricados o caráter fônico e o visual no texto do *Manifesto*. Como já se disse, pode-se afirmar que o texto começa com uma voz firme, que caminha para o grito e encerra o texto aos berros. Garrafais também são as letras que declaram a autoria do texto na última página.

Para essas relações, entre o aspecto verbal com o fônico, também Piero Ceccucci⁶⁹ chama a atenção, quando afirma que o *Manifesto Anti-Dantas* “combina uma estrutura essencialmente visual com uma sonoridade do tipo declamatória, teatral” e, ainda, que a emergência do caráter teatral desse texto é um dos efeitos da sua leitura declamatória. Talvez isso também explique o enorme e imediato sucesso da leitura do *Manifesto* no Café Martinho para um público pequeno mas altamente atento e integrado às propostas de mudanças renovadoras das artes, e muito bem preparado, portanto, para ouvir e acatar esse discurso tão irreverente quanto os propósitos dessa geração de artistas e intelectuais.

A música, a dança, o movimento e a festa em “Rondel do Alentejo”

O mesmo poeta de “A Cena do Ódio” também cultivou a poesia lírica e um dos poemas cheios de graça e festividades que compôs é o “Rondel do Alentejo”.

Rondel do Alentejo

Em minarete
Mate
Bate
Leve
verde neve
minuete
de luar.

⁶⁹ CECCUCCI. Uma cultura *altra* per uma “pátria inteiramente portuguesa”. Il “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” di Almada Negreiros.

Meia-noite
do Segredo
no penedo
duma noite
de luar.

Olhos caros
de Morgada
enfeitada
com preparos
de luar.

Rompem fogo
Pandeiretas
morenitas,
bailam tetas
e bonitas,
bailam chitas
e jaquetas,
são as fitas
desafogo
de luar.

Voa o xaile
Andorinha
pelo baile,
e a vida
doentinha
e a ermida
ao luar.

Laçarote
Escarlate
de cocote
alegria
de Maria
la-ri-rate
em folia
de luar.

Giram pés
giram passos
girassois
e os bonés,
e os braços
destes dois
giram laços
ao luar.

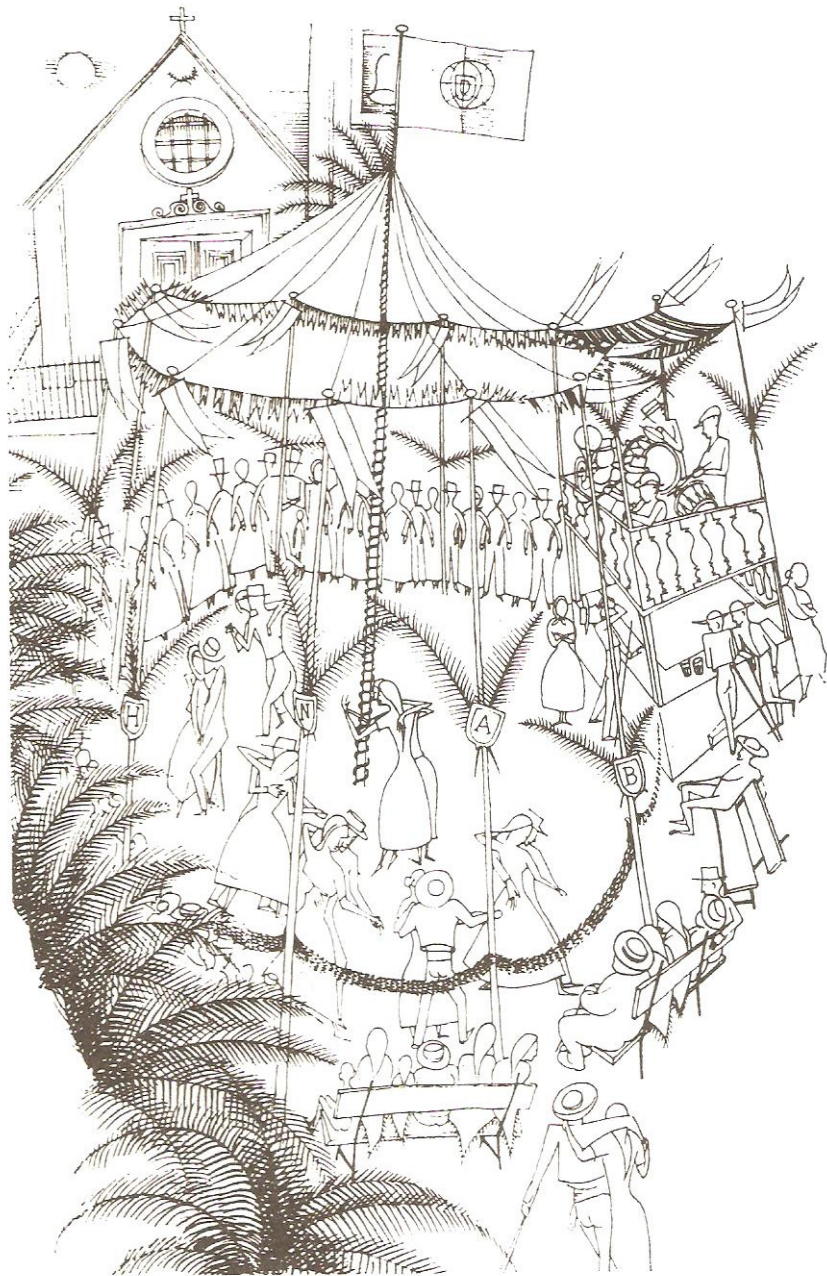
O colete
desta Virgem
endoidece
como o S
do foguete
em vertigem
de luar.

Em minarete
Mate
Bate
Leve
verde neve
minuete
de luar.

Este poema, de 1913, mas que foi publicado pela primeira vez na Revista *Contemporânea* n.º. 2, de junho de 1922, já vem acompanhado de ilustrações do próprio poeta e desenhista. Já se apresenta intermediático, portanto, na relação que se estabelece aí entre texto e imagem. À leitura dos versos é que o leitor se apercebe disso com mais clareza, pois a composição dos versos leva-o a uma leitura ritmada de modo a evocar os gestos, os movimentos e, pelo poder de sugestão das palavras, até as cores. São duas as ilustrações que vêm junto com o poema nessa publicação. Na primeira, como em *close*, duas mulheres estão abraçadas e dão os passos da dança e, na segunda, como se o foco do desenhista, observador do evento de que trata o poema, se distanciasse e fizesse o registro de toda a festa, temos o lugar onde acontece uma festa popular e mais pares de dançarinos, entre tantos outros elementos que caracterizam bem uma quermesse:



A. L.

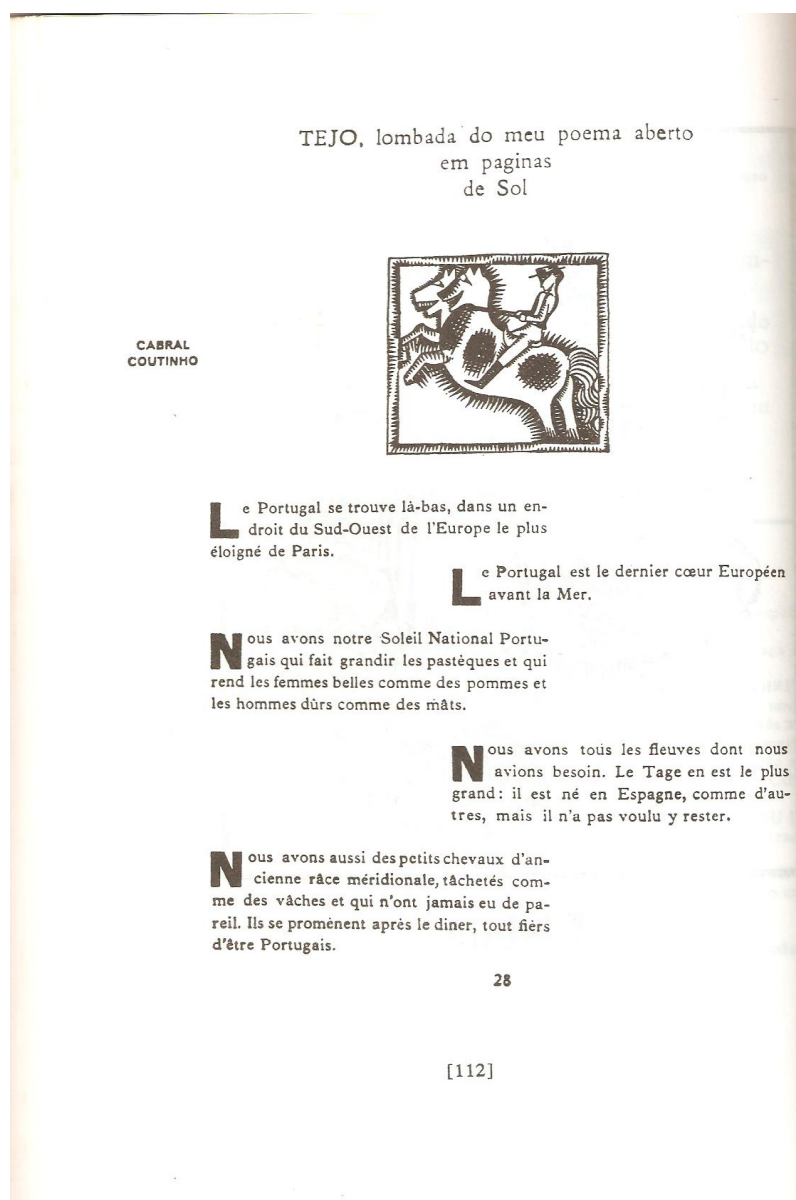


No primeiro desenho, o das duas mulheres dançando, nota-se a semelhança física entre elas – são ambas altas, esguias e de quadris acentuados – e dos seus trajes – vestem-se de vestidos de saias compridas, usam xales e tamancos tipicamente portugueses. No olhar fixo delas, percebe-se a concentração na dança mas, ao mesmo tempo, os pontos de contato de seus corpos passam uma impressão de leveza. As mãos se tocam mas não se apertam e o braço da mulher que está atrás contorna a altura das costas da que está na frente mas parece nem tocá-la. Os pés delas, sobretudo, dão a impressão de movimento à cena, pois cada uma delas tem um pé bem apoiado ao chão e o outro, arqueado, como a conduzir para o próximo movimento em função de um giro. Embora o poema tenha sido composto em 1913, o desenho é datado de 1922, o mesmo ano de sua publicação na revista, fazendo crer que tenha sido traçado para o poema mas por ocasião da publicação dele na revista. Isso muda a relação do desenho com o poema, naturalmente. Já não se pode vê-los como uma produção conjunta como se vê *Histoire du Portugal par Coeur*, que foi escrito em Paris, 1919, e que tem fragmentos de texto permeados de ilustrações. No caso do poema “Rondel do Alentejo”, a relação do desenho com o poema é de ilustração ocasional. Vem cumprir a primeira das três funções de que fala Hans Lund,⁷⁰ atribuídas tradicionalmente ao desenho: adornar, traduzir ou explicar o texto. Tanto sua função é adornar o poema, que muitas de suas reproduções não trazem as ilustrações. Mas não é possível pensar uma reprodução de *Histoire du Portugal par Coeur*, por exemplo, que não traga as ilustrações que o próprio autor traçou para essa obra. Neste caso, as ilustrações estão incorporadas ao texto e qualquer reprodução dele que não traga as ilustrações provoca uma alteração significativamente negativa à obra. A função da ilustração em um obra como essa é o que Hans Lund⁷¹ considera a quarta função da ilustração: a “ilustração antifônica”. É o caso das ilustrações que se alternam com os fragmentos do texto, e ficam de tal modo incorporadas a ele, que constituem parte dele. Nesse caso, já é preciso considerar o conceito de intermedialidade em sentido amplo para buscar, entre as

⁷⁰ LUND. A “história da cegonha”, de Karen Blixen, e a noção de ilustração.

⁷¹ LUND. A “história da cegonha”, de Karen Blixen, e a noção de ilustração.

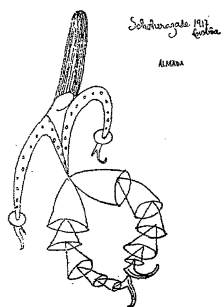
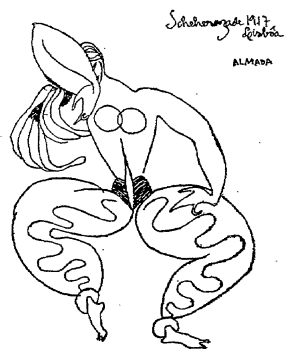
classificações de que trata Irina Rejewski, um enquadramento para esse tipo de ilustração. Parece o mais sensato falar mixmídia, o caso em que há uma interdependência entre a materialidade das mídias na sua constituição. Em *Histoire du Portugal par Coeur*, o texto por si só não é a obra, tampouco as imagens por si só. Um dos seus fragmentos que mostra isso é o seguinte:



No segundo desenho do poema “Rondel do Alentejo”, em que o que está em cena é a festa alentejana onde tudo acontece, essa dupla parece bem representada no ponto central, sob a lona circense que foi armada para a quermesse. As outras duplas são compostas de homens e mulheres e há os que observam os dançarinos, uns de pé, outros sentados nos bancos da praça. A banda de músicos no coreto anima a festa e ao som dela é que os casais rodopiam na dança. É o registro de uma dança de origem popular, de uma festividade típica das tradições portuguesas, mas é também o registro, na própria poesia, de seu gosto por mais essa modalidade de arte. Convém lembrar que Almada Negreiros também foi dançarino, coreógrafo e figurinista. Da dança como espetáculo, sua admiração maior parece ter sido a que teve pelos Balés Russos da Companhia de Diaghilev.

Do envolvimento de Almada Negreiros com a dança, sabe-se que um dos fatos de maior importância para o seu retorno ao desejo de trabalhar com esse tipo de espetáculo foi a chegada dos bailarinos russos, da Companhia de Diaghilev a Portugal, em 1918. Os *Ballets russes* seduzem completamente o artista, que já havia experimentado, em 1916, mas sem sucesso, um trabalho que envolvia dança e poesia, em parceria com a pintora francesa Sônia Delaunay. A partir do contato com os Balés russos, Almada Negreiros passa a pensar nos bailados como um projeto muito mais grandioso, como um evento que promoveria o bailado dentro do Modernismo, marcado assim como o bailado português do século XX.

O gosto pelo desenho e o encantamento com o trabalho da Companhia de Diaghilev, somados à sua atuação como coreógrafo e figurinista resultaram em outros tantos desenhos que põem figuras dançantes em cena. Note-se nelas os gestos, que dão a ideia de movimento, e os trajes, que compõem o figurino típico de dançarinos de palco:



Quanto às relações entre o poema e a música, o melhor a se fazer para buscar percebê-las é partir para a observação dos seus aspectos formais. É de se notar que o poema, por seus versos curtos e um número relativamente grande de estrofes, apresenta-se com destaque na página impressa, compondo uma imagem adelgada, que se estende por algumas páginas.

Aspectos formais

Nos aspectos formais, este poema segue uma uniformidade mas não tão rigorosa. É composto de nove estrofes de números de versos diferentes: 7, 5, 5, 10, 7, 8, 8, 7 e 7, respectivamente. A primeira estrofe se repete na última e têm, em cada um dos seus sete versos, 4, 1, 1, 1, 3, 3, 3 sílabas poéticas, respectivamente. As outras sete estrofes têm 3 sílabas poéticas em todos os versos. À leitura do poema, já embalamos um canto inevitável. Sua estrutura de versos curtos e acentos, quase todos na terceira sílaba do poema, já levam a uma leitura de ritmo apressado, fazendo lembrar o compasso de uma dança. Mas o que leva à ocorrência dessa imagem é também, e principalmente, o tema do poema. O rondel já é uma composição poética que sugere o movimento circular, que sugere a dança em par, pois sua etimologia registra a sua origem no latim *rotundu(m)*, que significa *redondo, em forma de roda*. E o Alentejo é uma região de Portugal, que fica entre o Rio Tejo e o Algarve.

A simplicidade formal do poema parece estar a favor do seu tema popular. José Augusto-França⁷² destaca o seu tema de caráter popular quando afirma que

Dois anos antes [da composição de “A Cena do Ódio”] Almada tinha composto um musical “Rondel do Alentejo”, de inocente ritmo popular tradicional a que o artista seria sempre sensível. Será o texto mais antigo que se conhece do poeta, embora só tenha sido publicado em Junho de 1922, depois de outras peças que até 20 produziu.”

⁷² FRANÇA. “Almada Negreiros, letras e artes” – Introdução geral à *Obra completa de Almada Negreiros*, p. 19.

O poema tanto sugere o canto e o acompanhamento musical que foi, de fato, musicado por Fernando Guerra e gravado, em 1990, pela fadista Amália Rodrigues,⁷³ que também cantou a poesia de outros poetas como Camões e Bocage. A adaptação da letra do poema para a melodia da música já constitui outro fenômeno intermediário, o da transposição midiática. E isto contribui enormemente para a complexização das relações intermediárias na obra de Almada Negreiros pois assim temos as relações que se estabelecem entre mídias distintas, que já não ocorrem mais por iniciativa do próprio artista. O mesmo se pode dizer das esculturas em metal feitas em Lisboa, por ocasião das comemorações dos seus 120 anos de nascimento, referenciadas no capítulo 3, e tantas outras incontáveis formas através das quais a obra de Almada Negreiros permanece, não somente no seu legado mas também nos diálogos que a posteridade travou com elas.

Das relações entre poesia e música, há que se considerar que é um caso especial entre as relações entre as artes. Há, nesse caso, uma relação ainda mais estreita, que tem sua justificativa na história. Houve tempo em que a música era o veículo de propagação da poesia, por isso mesmo então comumente chamada de “cantiga”. Mas a imprensa deu independência à poesia e, se mesmo assim as relações entre elas são tão próximas, não é mais porque a poesia precisa da música para se dar a conhecer. Nesse mesmo tempo, também a dança era outra mídia que contribuía para que a poesia chegasse a outros cantos do mundo, diversos daquele em que foi composta. As mulheres soldadeiras, os jograis, os menestres, enfim, a trupe da lírica medieval se valia da dança também para a divulgação da poesia trovadoresca. O “Rondel do Alentejo”, em tempos modernos, e por outras razões, resgata essa tríade.

Mas mesmo com essa espécie de parentesco que resiste ao tempo, a poesia fez seu percurso de tal modo independente da música que já não se faz mais uma associação direta entre elas e os casos em que a poesia faz um apelo musical mais notável chama a nossa atenção. É, sem dúvida alguma, o caso de “Rondel do Alentejo”.

⁷³ Gravação musical disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3aASJQBHW_4>. Acesso em: 15 janeiro 2015.

A musicalidade dos versos vem, certamente, de sua composição ritmada, do seu trabalho com os sons, da escolha cuidadosa das palavras, que não estão ali somente a serviço de sua carga semântica. Estão de tal forma combinadas que a leitura do Rondel, à revelia do leitor, vai se conduzindo para a execução de uma cantiga.

E se é música, é também dança. No Rondel se encontram poesia, música e dança. A imagem da dança nos vem pela referência direta dos versos ao movimento dos corpos em uma dança – “bailam tetas”, “bailam chitas”, “voa o xaile”, “giram pés”, “giram passos”, “e os bonés”, “e os braços” – mas também pelo efeito metonímico dos versos que sugerem olhares, que sugerem que é noite – as referências ao luar – e que sugerem o movimento do ambiente de festa popular – “Rompem fogo”, “pandeiretas”, “são as fitas”, “laçarote”, “escarlate”, “alegria”. As ilustrações, evidentemente, corroboram o clima de festa que o poema ostenta. E o fazem de um modo que sugere ainda mais relações entre as mídias, pois se no primeiro desenho as duas mulheres são vistas de perto, a ponto de se poder perceber detalhes como o dos pés que se deslocam para completar o giro da dança, por exemplo, no segundo desenho estão em meio a outros pares, fazendo parte da grande cena que representa a festa popular no Alentejo. E isto é o que a linguagem cinematográfica faz nas chamadas “tomadas de zoom”. Assim o poema e o desenho travam diálogo também com a narrativa cinematográfica e, deste modo, com a mídia cinema.

O que também contribui enormemente para acentuar a ideia de movimento no poema e para confirmar as relações do poema e das ilustrações com a linguagem cinematográfica é o emprego de uma linguagem entrecortada, que evoca o movimento acelerado, e deixa para o leitor o trabalho de completar os espaços vazios entre uma “cena” e outra. É o mesmo trabalho que tem o espectador de um filme quando em um diálogo fala-se em uma viagem, por exemplo, e na cena já se veem as personagens no aeroporto. O que aconteceu entre uma cena e outra não é necessário explicitar, pois é o que o espectador do filme compõe com a sua imaginação e a sua capacidade de fazer inferências. Do mesmo modo, isso se processa no Rondel em versos como “Voa o xaile/ andorinha/ pelo baile,”. O leitor supõe o movimento, não exatamente do xaile por si só, mas da dançarina que o

lança aos ares, e o leitor percebe a relação metafórica entre o xaile que “voa” e a andorinha. E se ele “voa pelo baile” é porque há outros dançarinos que o recolhem e fazem disso um movimento contínuo.

Desse modo, mais uma vez, as relações intermediáticas se estabelecem pelas referências intermediáticas. Não há no poema nada que se possa dizer que pertence concretamente ao cinema, ou seja, não há na materialidade da mídia literatura nada que pertença à materialidade da mídia cinema e, no entanto, a leitura do Rondel o evoca. Apenas o som das palavras, que está na literatura, na música, no teatro, no cinema, é comum aos dois. Mas isso não é suficiente para dizer que se compõem da mesma materialidade. Assim temos o cruzamento de fronteiras que ocorre nos casos de referências intermediáticas, e o fenômeno que faz uma mídia criar a ilusão de que é outra mídia, e passa a impressão do “como se”, que consiste em ser uma mídia e parecer que é outra, e se manifestar como se fosse outra.

Nos seus estudos sobre as relações entre música e literatura na literatura brasileira, Solange Ribeiro de Oliveira⁷⁴ esclarece que

Segundo a filósofa [Susanne Langer], cada arte projeta uma visão particular da experiência, uma “aparição primária”, que pode se manifestar secundariamente em outro sistema, possibilitando os paralelos entre eles. No caso da música e da literatura, a aproximação seria ainda mais justificada, já que, além de partilharem o mesmo material básico – o som –, ambas têm o tempo virtual como sua aparição primária.

(...)

Trabalhando o mesmo tipo de material – blocos sonoros em movimento, embora de diferente qualidade acústica –, as duas artes englobam sistemas sígnicos rivais. Dentro dessa concepção, a música, segundo Langer, constitui um sistema de signos *sui generis*, integrado por “sistemas não-consumados”, já que lhes falta o elemento referencial, de alguma forma presente na linguagem verbal.

E mais adiante, falando especificamente das relações entre música e poesia simbolista, acaba por trazer à baila o que ocorre no “Rondel do Alentejo”, que não é poesia brasileira, tampouco poesia simbolista mas que, como usufrui dos mesmos recursos de que se valeram os simbolistas:

⁷⁴ OLIVEIRA. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira, p. 18-19.

De certa forma, a proposta simbolista enfatiza aquilo que, em maior ou menor grau, sempre esteve presente na poesia de todos os tempos: a exploração de recursos fônicos e acústicos. Próprios da linguagem verbal e da musical, explicam a milenar proximidade entre literatura e música, artes irmãs, geradas pelo enlace entre som e dimensão temporal. No estrato sonoro da literatura destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima enjambement e pausas expressivas.⁷⁵

No “Rondel do Alentejo”, o poeta faz largo emprego de tais recursos, tornando o poema tão musical que a leitura dele leva o leitor a “cantar” seus versos, no reconhecimento de que qualquer recitação ou mesmo leitura silenciosa dele, transforma-se no canto. O poema é farto nos recursos citados por Solange R. de Oliveira. A recorrência da assonância nas vogais “a” e “e”, da aliteração no som do “ss”, que aparece em “s”, em “ss” em “ç”, a onomatopeia para o som da música em “la-ri-rate”, as marcações silábicas percebidas na força do “a” e do “e” das palavras como “mate”, “bate”, “leve”, “verde” e “neve”, que marcam o acento na primeira sílaba de muitos dos versos do poema, estão em pleno acordo com o trabalho praticado pelos poetas simbolistas, especialmente. Mas isso não se limitou à poesia simbolista. Apenas nela se enfatizou, já que o desejo dos simbolistas era se expressar pela música – “Antes de tudo a música”, de Paul Verlaine –, empregando palavras de muito mais poder sugestivo do que semântico. Almada Negreiros também é um moderno que se vale desses recursos para atingir essa sinestesia e, de algum modo, fazer música e propor dança na composição poética.

Atinge, dessa forma, no nível do texto, uma confluência entre três modalidades de arte ou, para estar de acordo com as teorias da intermedialidade, entre três mídias: poesia, música e dança. E, acrescidas as ilustrações do próprio poeta para a primeira aparição do poema, que foi a sua publicação na Revista Contemporânea, em 1922, o múltiplo artista consegue a façanha de colocar em diálogo quatro mídias: poesia, música, dança e desenho.

⁷⁵ OLIVEIRA. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira, p. 22.

CAPÍTULO 3

ALMADA NEGREIROS E A COR: A OBRA PLÁSTICA

Das várias modalidades de arte a que Almada Negreiros se dedicou, a pintura e o desenho parecem ser as duas que o acompanharam por mais tempo e, salvo surpresas que possam vir do seu espólio, que ainda não foi totalmente catalogado e estudado, compõem a maior parte de todo o seu legado.

O artista esteve envolvido com a literatura, com a dança, com o teatro, com os figurinos, com a tapeçaria, com os vitrais, dentre outros, mas nenhuma dessas modalidades artísticas avolumou tantas obras como as que se contam entre os seus trabalhos com as tintas e os pinceis e com o lápis e o papel. A impressão que se tem ao correr os olhos pelos catálogos publicados por ocasião das exposições de sua obra gráfica é a de que o desenho, para Almada Negreiros, vinha-lhe como uma compulsão. São incontáveis os desenhos, uns mais, outros menos elaborados, uns datados, outros não, uns bem centralizados no papel, caso dos desenhos para as colunas de jornais, por exemplo, outros dando a impressão de terem sido traçados com improviso, em pedaços de papel que se punham à frente do artista.

Também desenvolveu a crítica de arte e as suas próprias teorias a respeito das modalidades de arte que experimentou. Sobre a pintura, na sua conhecida conferência “Cuidado com a pintura”, proferida em Lisboa, em março de 1934, reafirmou a sua aversão ao ensino de técnicas, a que ele nunca se submeteu, e retificou a sua opinião sobre a relevância da maturidade do artista para a realização de um trabalho de qualidade: “O pintor não tem que apurar os pinceis e as telas, o próprio tempo se encarrega de que ele as venha a saber usar; mas o que tem o pintor é de apurar-se a si mesmo, fazer de si próprio a obra-prima da criação, o homem.”⁷⁶

E da sua pintura, além do conhecido *Retrato de Fernando Pessoa*, de 1954, que ganhou nova versão dez anos mais tarde, os painéis para as Gares Marítimas em

⁷⁶ NEGREIROS, José de Almada. Cuidado com a pintura, p. 103.

Lisboa talvez constituam a parte do seu trabalho que mais fama lhe rendeu. É considerado pela crítica, o seu trabalho de maior destaque nas artes plásticas, mas é também o trabalho que lhe custou a polêmica em torno da excessiva modernidade e da “inadequação do tema” para o espaço físico em que foi executado. No caso dos painéis da Gare Marítima de Alcântara, a polêmica se limitou ao processo de assinatura do contrato para o trabalho, quando o artista expôs o seu desejo de contemplar os temas populares, como o da Nau Catarineta e o da lenda de D. Fuas Roupinho, mas no caso da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, o artista teve dificuldades para começar o trabalho e, uma vez concluído, enfrentou a quase destruição dos painéis, que, embora para o crítico José Augusto França sejam “a obra-prima da pintura portuguesa da primeira metade do século”, pareceram a alguns dos contratantes e à parte mais conservadora da sociedade uma obra “de mau gosto”. O tríptico “Partida dos Emigrantes” causou-lhes uma impressão de que cumpria uma função contrária à da gare, que recebia os visitantes de Lisboa, e o painel dos Saltimbancos, no tríptico “Domingo em Lisboa” pareceu-lhes tratar de assunto que fugia do tema da estação. André Silveira,⁷⁷ ao falar dessa polêmica observa que “certamente, não terá agradado aos sectores mais conservadores da sociedade portuguesa, que à chegada ou à partida de Portugal a imagem fosse a de saltimbancos ou, mais ainda, a de emigrantes a partir.”

Os dois trípticos que compõem o conjunto de painéis que estão na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos são os seguintes: *Partida de Emigrantes* e *Domingo em Lisboa*.

⁷⁷ SILVEIRA. *Almada Negreiros*, p. 70.



Tríptico Partida dos Emigrantes; painéis: Lanterna, Escada, Andaime.
 Fonte: vejasp.abril.com.br



Tríptico Domingo em Lisboa; painéis: passeio de barco, varinas, saltimbancos.
 Fonte: <http://aps-ruasdelisboacomhistreria.blogspot.com.br/2010/07/avenida-24-de-julho-vii.html>.

O convite para este trabalho veio por sugestão do autor do projeto das gares marítimas, o arquiteto Pardal Monteiro, amigo de Almada Negreiros, com quem o artista já tinha trabalhado com sucesso, alguns anos antes, como vitralista em outro projeto seu, o da Igreja de Nossa Senhora de Fátima de Lisboa. Do sucesso da parceria com o arquiteto nos trabalhos na Igreja de Nossa Senhora de Fátima veio o convite para o trabalho nas gares. Reconhecendo que a sua atividade de vitralista e pintor de afrescos surgiu a partir da oportunidade oferecida por Pardal Monteiro, Almada Negreiros deixa o registro desse reconhecimento na dedicatória que inscreve em uma caricatura do amigo, feita em 1940: “Ao arquitecto Pardal

Monteiro, que me fez vitralista e fresquista e amigo. Homenagem do Almada”.⁷⁸ É bem verdade que, como vitralista, atuou a partir do convite de Pardal Monteiro mas a sua parceria com a arquitetura se firmara antes, no tempo vivido em Madrid. Almada Negreiros chegou mesmo a se expressar a respeito da facilidade com que sempre lidou com os companheiros arquitetos e do sucesso dos trabalhos conjuntos com eles.

Os painéis das Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos costumam ser lembrados juntos. Quase sempre a referência ao conjunto de painéis da Gare Marítima de Alcântara é feita de modo a abarcar os da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos e vice-versa. Naturalmente, além de constituírem a obra pictórica de maior elaboração de Almada Negreiros, ocupam espaços físicos de mesma função e, na verdade, quando o contrato entre o artista e Duarte Pacheco, então Ministro das Obras Públicas, foi firmado, já previa a encomenda dos dois trabalhos. Contudo, os trabalhos foram feitos em dois tempos, firmados dois contratos, que mesmo sendo sequenciais, ainda assim a execução do segundo trabalho não foi imediatamente após à do primeiro. Houve nesse intervalo um tempo de mais estudos para a retomada da segunda parte, se assim podemos dizer de dois trabalhos que, com tudo o que têm em comum, constitui cada um deles uma obra à parte e tem cada um as suas sutilezas e as marcas de sua particularidade, bem como a sua história. E houve o tempo em que a execução do segundo conjunto de painéis esteve embargada. A maior diferença entre os dois trabalhos está, certamente, no estilo. Nos painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, o artista abandona o estilo empregado em Alcântara e dá um salto para a modernidade, aplicando nos seis painéis a técnica neocubista e o mais intenso colorido, que contribui ainda mais para dar vivacidade aos tipos humanos, figuras da gente do povo. Observe a distinção que dos dois trabalhos faz André Silveira:⁷⁹

⁷⁸ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 151.

⁷⁹ SILVEIRA. *Almada Negreiros*, p. 72.

As gares marítimas apresentam-nos, ainda, uma diferença entre o programa da Gare de Alcântara e o da Rocha do Conde de Óbidos. Nas pinturas que executou em primeiro lugar, as da Gare Marítima de Alcântara, as figuras não apresentam uma certa decomposição formal que será característica da Rocha do Conde de Óbidos. Também a temática é em tudo diferente, mesmo no tríptico que mostra Lisboa vista do rio, o que está perante nós é um dia de trabalho e não o *Domingo liboeta*. O outro tríptico que compõe o programa de Alcântara é dedicado à lenda da Nau Catrineta, havendo ainda uma pintura isolada que se refere à lenda de D. Fuas Roupinho.

Ao todo são quatorze painéis, pintados entre os anos de 1942 e 1949. Os da Gare de Alcântara (1942-1945) são oito e os da Gare da Rocha do Conde de Óbidos (1946-1949) são seis, distribuídos em dois trípticos. Para a realização desses trabalhos, Almada Negreiros levou seis anos, sem contar com os anos de estudo que antecedem o início dos trabalhos com o primeiro deles, e para a sua execução contou apenas com a ajuda de um operário no caso da Gare de Alcântara e de sua companheira Sarah Affonso no da Rocha do Conde de Óbidos.

O intervalo de um ano entre a conclusão do primeiro conjunto de painéis e o início da execução do segundo corresponde ao tempo em que o artista fez estudos para dar início à nova etapa do seu trabalho mas foi também o tempo necessário para que Ulrich, o Ministro das Obras Públicas que sucedeu Duarte Pacheco, desse autorização para a realização desse segundo grupo de painéis.

Pensemos agora mais detidamente sobre os painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. Os seis painéis estão agrupados em dois trípticos: *Partida de Emigrantes* ([Lanterna], [Escada], [Andaime]) e *Domingo em Lisboa* ([Passeio de barco], [Varinas], [Saltimbancos]). Estão os trípticos dispostos um de frente para o outro no salão da gare. As referências a eles, a partir de agora, serão feitas assim: PE-1, PE-2 e PE-3 para os painéis 1, 2 e 3 do tríptico *Partida de Emigrantes* e DL-1, DL-2 e DL-3 para os painéis 1,2 e 3 do tríptico *Domingo em Lisboa*.

No primeiro tríptico, *Partida de Emigrantes*, o que podemos ver é a lida dos trabalhadores da Gare e o grupo de pessoas que ali estão por causa de uma viagem, sejam os viajantes propriamente ou quem deles se despede. Ocupam, pois, uma

embarcação ou o cais. Os trabalhadores estão ocupados em preparar a próxima viagem.

Primeiro painel: PE-1



Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

No PE-1 o que vemos é a embarcação no porto. De uma das janelas da embarcação vemos um marinheiro, com o traje que o identifica como tal, e duas senhoras já acomodadas nos seus assentos, no andar de baixo. No cais, um grupo de pessoas se aglomera à grade que limita o porto. A cena é de despedida: uma mulher jovem se abraça à outra, mais velha, e tem uma expressão de dor pela separação. Pode ser que uma delas vá embarcar e deixar a outra em terra e pode ser que ambas se despeçam de alguém que já tenha embarcado. Na postura da mulher mais velha,

que não tem o rosto à mostra, também se nota uma expressão de lamento por uma separação forçada. Essas duas mulheres têm o aspecto de outras figuras humanas comuns na pintura e no desenho de Almada Negreiros. Ao que parece, são mulheres de classe social baixa, são morenas, têm corpo roliço, usam os xales franjados, típicos da tradição portuguesa, e tão comuns nas figuras femininas pintadas ou desenhadas por Almada Negreiros. Outras pessoas estão ali, à beira do cais, todas protegidas do sol por sombrinhas e chapéus. Estas se vestem com elegância, têm mais ostentação. Uma dessas figuras nos chama a atenção: uma menina, que se acomodou entre dois adultos e se apoiou na grade. Parece absorta, meio distante do que se passa entre os outros. A sugestão de movimento nesse painel é evidente: ao que a imagem sugere, as pessoas estão se despedindo umas das outras e a embarcação está prestes a sair para uma viagem. O marinheiro que está à janela do segundo andar parece concentrado nos últimos preparativos para a viagem. Assim, é possível criar mentalmente a próxima cena desse *filme*, com o navio a se distanciar pelo mar. Outra sugestão de movimento percebe-se na ponta de uma escada movediça que está no canto superior direito do painel e que toma a maior parte do segundo painel. Cabe melhor pensar na dinamicidade que o painel ganha com este elemento no estudo do segundo painel, em que ele é o elemento que ocupa a maior parte do painel, mas não se pode deixar de mencioná-lo aqui, uma vez que a sua ponta se faz notar no alto do painel e é isto que nos permite pensar na justaposição dos dois painéis para a composição de uma cena continuada.

Segundo painel: PE-2

Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

O PE-2, como se disse, tem a maior parte ocupada pela escada. É uma escada móvel, adaptável ao porto para o embarque e desembarque dos passageiros. Está presa a cordas que se apoiam em roldanas e isso sugere ainda mais movimento à cena, pois a escada, suspensa, até que esteja apoiada no cais, desce em movimentos próprios de um objeto pendente de um ponto de apoio, a roldana. Parece que está sendo recolhida após o embarque dos passageiros. Está suspensa sobre um grupo de emigrantes que se apoia à borda da embarcação. Alguns têm o olhar fixo na escada, como a acompanhar o movimento dela em direção ao local em que fica guardada durante a viagem. Outros estão atentos ao cais, como a se despedir da terra que deixam e que vai começar a se afastar, à medida em que o navio se distanciar do cais. Esse grupo parece estar sob a sombra da escada, pois as figuras têm uma coloração parda e todas elas têm uma metade do rosto em tom mais escuro que a outra. Também a escada tem uma faixa de

sombra projetada sobre os seus degraus. É, certamente, uma manhã de sol e o que faz a sombra nos degraus é a lona que recobre a parte lateral do corrimão da escada. No canto inferior esquerdo do painel, um grupo de pessoas se aglomera no cais para assistir à partida do navio. Um homem acena um lenço branco e o que se pode ver dele é apenas o chapéu e a mão atirada ao alto com o lenço que acena em sinal de despedida de alguém que tomou assento na embarcação. Nesse grupo há ainda outro homem, duas senhoras e um menino, que, apoiando o corpo à grade metálica do cais, olha para o alto dando a entender que também ele está atento ao movimento da escada. Com isso, tal qual a menina do primeiro painel, parece estar em um mundo à parte dos adultos. Outras peças da embarcação presentes neste painel são as tubulações metálicas, compostas de partes fixadas por uma série de parafusos, tal como a parte lateral do navio, sobre a qual os emigrantes se apoiam.

Terceiro painel: PE-3



Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

O PE-3 põe em cena apenas duas figuras humanas que, embora estejam no mesmo campo de visão do observador, estão em lugares distintos. A que está ao fundo é a do comandante no alto da embarcação, à frente do leme e atento ao cenário que tem pela frente. A outra figura é a de um trabalhador do cais, que sobe a escada de um andaime, levando à cabeça uma bandeja com cimento, que certamente será empregado na construção de uma parte nova da estação ou nos serviços de reparos ao prédio dela. Na tela, os dois ambientes estão muito próximos mas ocupam espaços bem distintos – a terra e o mar – e essa proximidade é por pouco tempo, pois à medida que o navio avança na viagem, a cena, do ponto de vista de quem está na estação, se reduzirá à do andaime. Também neste painel, o jogo de luz e sombra é notório. O corpo do homem que sobe as escadas do andaime está totalmente imerso na sombra. Pelo tamanho da embarcação e pela proximidade dela com o andaime, pode-se dizer que a sombra projetada sobre o andaime, e sobre o homem, se forma pela presença do navio ali. Cordas e cabos pendem do navio e do andaime.

Embora a pintura seja estática, por natureza, a forte sugestão de movimento dessas cenas, do mesmo modo que ocorrerá nos painéis dos tríptico *Domingo em Lisboa*, dão ao espectador a nítida sensação de estar assistindo a um filme. O cenário, em todos três painéis, é de uma efemeridade tão grande que é possível afirmar seguramente que se a sua projeção fosse temporal e não espacial, no minuto seguinte teríamos outra cena. No PE-1, por exemplo, o abraço das duas mulheres tem a duração da despedida; no PE-2, a escada que está em movimento será acomodada e o lenço do homem que se despede de alguém balança no ar o tempo todo; e, no PE-3, o pé do homem que sobe a escada levando a bandeja cheia de cimento só ocupa o degrau durante o tempo em que ele se apoia nesse pé para depois se firmar no outro dando movimento ao próprio corpo que se lança para o alto do andaime. Nada nesses três painéis passa a impressão de cena estática, que se perpetuará, ainda que por pouco tempo. Não há estabilidade nenhuma nas cenas desses painéis. A forte sugestão de movimento confere-lhe uma dinamicidade tão grande quanto à de uma narrativa literária ou cinematográfica. As cores fortes, vivas, enfatizam essa dinamicidade. Temos, assim, na obra de Almada Negreiros, o que poderíamos chamar de “pintura cinética”, condição que se contrapõe à sua “escrita plástica”. Curiosamente, essa contraposição é antes uma confirmação do caráter intermediário da sua obra do que uma contradição. Fernando Amado, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Vítor Silva Tavares e

Herberto Helder, para citar apenas os nomes arrolados por Mariana Pinto dos Santos,⁸⁰ em um estudo das relações entre o verbal e o visual na obra de Almada Negreiros, já observaram o caráter visual da sua escrita e o literário de sua pintura:

“Almada é um visual”, escreveu Fernando Amado, num texto publicado em 1943 sobre os desenhos do artista. Carlos Paulo Martínez Pereiro analisou já profundamente como a novela *A Engomadeira* (data por Almada de 1945, mas terminada em 1917) é escrita à custa de uma linguagem plástica em que cor e luz são estruturantes de uma narrativa feita sistematicamente de contrastes e intersecções, que constroem imagens textuais sucessivas e vibrantes. Vitor Silva Tavares, editor da *&etc*, que conviveu com Almada, também mencionou o seu “pintar literário”, e de como “desenhava” e “recortava” as palavras, e Herberto Helder referiu que em Almada a palavra é “pintada, escrita, movida, falada”.

Dessas falas podemos ver que três tratam da “escrita visual” ou “escrita pictórica”, do “pictural” – “surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”⁸¹ –, e uma delas, a de Vitor Silva Tavares, que fala da “pintura literária”, trata da forma como este movimento, na obra de Almada Negreiros, também pode acontecer no sentido inverso. E é o que podemos ver nesses painéis e em outros trabalhos visuais do poeta-pintor.

O PE-2, posto ao lado do PE-1, quase o completa. A escada suspensa, que ocupa a parte central do PE-2, já tinha uma parte sua no canto direito superior do PE-1. Isso confirma a observação de André Silveira, de que, diferentemente do que ocorre no segundo tríptico desse conjunto de painéis, no primeiro temos uma cena tripartida. No segundo grupo, as cenas se compõem mas parecem distintas no espaço físico, como se não estivessem, as três, no mesmo campo de visão do observador. Nesse primeiro tríptico, sim, é possível dizer que alguém que observa de longe, embora não possa perceber os detalhes, pode ver a cena na íntegra. No PE-2, a escada suspensa é o que mais chama a atenção do observador, pois ela ocupa a sua parte central, indo até o topo do painel.

⁸⁰ SANTOS. “Já sou o galope”: cor, palavra, imaginação, espetáculo.

⁸¹ LOUVEL. Nuanças do pictural, p. 47.

No segundo tríptico, *Domingo em Lisboa*, o que podemos ver é o que acontece na Gare mas já não mais nos espaços que os viajantes – ou quem deles se despede – ocupam. Tampouco é o espaço dos que trabalham oficialmente na Gare. Aí estão os que vão à Gare a passeio ou, se a trabalho, como as varinas e os saltimbancos, pelo ajuntamento de pessoas que ali se encontram.

Primeiro painel: DL-1



Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

A cena principal do DL-1 é um grupo de nove pessoas fazendo uma travessia em um pequeno barco. Ao fundo, há uma construção, em tijolos expostos, que por sua localização parece um edifício público, uma estação. No primeiro andar dessa construção, há uma mesinha e, por sobre ela, um jarro de flores e um livro aberto. A mesinha está à frente de uma porta aberta, tendo ao fundo uma grade

comum em varandas pequenas. No segundo andar, em uma ampla varanda, um casal observa à beira de uma mureta, onde há um vaso plantado com uma folhagem do tipo suculenta. Um pouco atrás dessa construção, e do lado direito do painel, uma embarcação maior, agora um barco a vapor, está parada mas sugere que há pouco tempo parou ali, pois de sua chaminé sai uma nuvem de fumaça. Não se pode ver ninguém nessa embarcação e isso reforça a impressão de que está parada ali, entre uma viagem e outra. Chamam a nossa atenção as aberturas por onde saem as ancoras: são duas e, pela posição em que estão, parecem dois olhos, que dão uma impressão de “coisa viva” à embarcação e, por isso mesmo, contribuem para a dinamicidade da imagem.

Alguns elementos dão ao painel um tom surreal: o prédio, que se supõe ser uma estação, está construído sobre uma estrutura que em nada se parece com um alicerce ou uma base típica para tal função. É um amontoado de formas geométricas e a construção parece ter sido sobreposta a ele, como num desenho infantil, marca que está em pleno acordo com a escolha do artista para a execução desse segundo grupo de painéis. Diferentemente do traço empregado nos painéis da Gare Marítima de Alcântara, nesses o artista trabalha com as formas geométricas. É visivelmente um trabalho neocubista, que confere modernidade aos painéis e, por isso mesmo, causou o alvoroço que quase levou à sua destruição. Mas tem sua herança cubista, perceptível na “ritmicidade da composição”, como afirma André Silveira:⁸²

Os frescos da Rocha do Conde de Óbidos funcionam como uma sùmula das pesquisas de Almada em torno da capacidade compositiva da linha, bastante evidente se formos percorrendo os desenhos produzidos ao longo do seu percurso artístico. Rui-Mário Gonçalves (GONÇALVES, 2004: 23) coloca esta pintura de Almada a par do neocubismo que se ia desenvolvendo em França, partindo de uma investigação que se debruçara sobre a obra de Picasso, mas que consegue a síntese dos dois modos de expressão do pintor espanhol. Por outro lado, a herança cubista que aqui se explana decorre da ritmicidade da composição. Na partida dos emigrantes, ainda que ajudado pela compartimentação em tríptico de uma cena única, a continuidade espacial é quebrada ligeiramente de quadro para quadro, mas reforça a leitura dos vários momentos em que se

⁸² SILVEIRA. *Almada Negreiros*, p. 72-73.

divide, da esquerda para a direita, os que ficam, os que partem e o trabalho no fresco final.

Com o foco sobre o grupo principal deste painel, composto por cinco adultos, três jovens e uma criança, podemos considerar o seu caráter narrativo a partir da observação de que essas figuras demonstram estar em movimento. Para além do movimento que se sabe que tem qualquer pessoa, animal ou objeto que esteja sobre uma embarcação em uma travessia, os gestos dessas figuras confirmam o movimento da cena, que dá ao painel um caráter narrativo. Subdividindo-se o grupo em três, temos quatro pessoas na parte de trás do barco, duas no meio, e três na ponta. Das quatro figuras deste primeiro grupo, três são mulheres e adultas, e há apenas uma criança. Mas a criança, embora diminuta em relação ao grupo de senhoras, é a figura que tem mais destaque, pois os olhares das três dessas mulheres estão voltados, não exatamente para a criança, mas para o seu chapéu, que caiu na água e está, ainda, quase ao alcance da mão da criança e de uma das senhoras. Mas a quilha do barco está no lado oposto, o que nos faz supor que o barco se afasta do chapéu e a criança está prestes a perdê-lo. O seu esforço na tentativa de alcançá-lo chapéu é grande, e quase não se pode vê-la, tal é a flexão de seu corpo no encalço do chapéu e também por sua estatura diminuta em relação à das mulheres. Pode-se ver que o menino usa roupa de marinheiro, de cor azul e listas brancas como as que adornam as grandes golas desses trajés. Também o chapéu é adornado por uma larga fita azul que dá uma volta em torno do seu bojo e pende em duas pontas, que agora alcançam a água. O chapéu, ao que parece, acaba de cair, pois ele ainda está sob a sombra que o barco faz na água. Uma das mulheres faz o mesmo movimento da criança mas não com o mesmo empenho dela e uma outra chega a estender a mão na tentativa de recuperar o chapéu. A terceira apenas observa com um ar de espanto e lamento, já considerando a perda. Todas usam xales tipicamente portugueses: de tecidos estampados e franjados. Seus olhares recaem sobre o chapéu e a expressão de todas elas é de consideração da perda para o menino.

O grupo do meio é composto por duas figuras: uma mulher que se protege do sol com uma sombrinha e um homem que fuma um cachimbo e tem um

semblante de indiferença em relação ao que se passa ali. Seu olhar está voltado para o lado em que se passa o incidente do chapéu mas, ao que parece, é por acaso. Já a mulher, que parece estar sentada de lado no barco, volta o seu olhar para o que se passa com o grupo que se ocupa de tentar recuperar o chapéu.

Na ponta do barco estão as outras três figuras: um jovem que tem nas mãos uma rede para apanhar peixes e um casal que se abraça e está mais próximo da quilha do barco. Esses não acompanham nada do que acontece na outra ponta do barco. Estão atentos a outros fatos.

O nome *Domingo em Lisboa* é bastante adequado ao tríptico. Esse primeiro painel sugere que os ocupantes do barco estão a passeio e que o dia é de sol. Todos os homens usam chapéu e das mulheres, apenas a jovem não se protege do sol. As outras quatro estão abrigadas do sol, uma com sua sombrinha e as outras três com seus xales, que lhes cobrem a cabeça e descem pelos ombros.

O dinamismo dessa cena vem de uma série de aspectos que permitem, a quem a observa, fazer inferências a seu respeito. O simples fato de ter um barco sobre as águas, carregado de passageiros, por si só, já nos remete à ideia de movimento pois sabe-se que um barco é um veículo e que a sua ocupação tem a duração da viagem de um porto a outro. Mas isso não seria suficiente para tratarmos das relações desse cenário com a narrativa literária ou com a sequência cinematográfica. Muitas outras telas estampam a paisagem marítima ou fluvial, com suas embarcações, e nem sempre há nelas uma sugestão de movimento. Nesse painel, o movimento se torna evidente, sobretudo, pelo incidente do chapéu. O chapéu acaba de cair da cabeça do menino, ou das suas mãos, na água. Esse movimento do chapéu, certamente levado pelo vento, já nos dá a ideia de uma cena anterior, que é a de quando o chapéu estava sobre a cabeça dele ou em suas mãos. E o que nos faz pensar que isso acaba de acontecer é o fato de ele ainda estar bem perto do barco, quase ao alcance das mãos de três dos ocupantes do barco. Está tão próximo que agora é que começa a sair da área que a sombra do barco ainda cobre. Mas também o que nos faz pensar que o chapéu acaba de cair é o olhar das mulheres e do menino que estampam um tom de lamento pela perda do objeto que

por tão pouco poderiam ainda alcançar. Essa cena, como vimos, nos faz pressupor outras duas: uma imediatamente anterior e outra imediatamente posterior a ela. E a cena posterior abrange duas possibilidades: a de que uma das figuras alcançou o chapéu e o resgatou e a de que o barco se afastou dali, deixando para trás e, para sempre perdido, o chapéu.

É dia ensolarado, como se pode ver na claridade da paisagem, na sombra que o barco faz na água e no seu reflexo, na sombrinha de uma das senhoras, nos xales das demais, que assim se protegem do sol. Também nos chapéus dos homens e, claro, no que acaba de cair na água, que é do menino, e que parece ser o principal evento de tudo o que se passa nesse painel. É curioso dizer “tudo que se *passa* nesse painel” a respeito de uma imagem, estática por natureza. Mas, como vimos tratando, embora o painel ostente um flagrante da vida lisboeta, uma espécie de imagem congelada de um momento, nada é mais dinâmico do que esta cena, de modo que podemos falar de seu movimento e de sua íntima relação com a sequência narrativa, seja ela literária ou cinematográfica. Como contemplar este painel sem supor a recuperação ou a perda para sempre do chapéu do menino? Como contemplar essa imagem sem notar o balanço da embarcação sobre as águas? Como fixar os olhos nela sem notar o vento que sopra? Terá sido o mesmo vento que levou o chapéu e será o mesmo vento que direciona a fumaça que sai da embarcação ancorada e a dispersa no ar. Assim é que podemos afirmar sobre o que não se vê ou não se lê. Embora não se trate de um filme projetado à frente dos nossos olhos, ou de uma narrativa, com sua sequência de fatos narrados, ainda assim, diante deste painel ou de sua reprodução gráfica, *vemos* uma historieta passar à nossa frente.

Valendo-nos do apoio das teorias a respeito da intermedialidade, podemos tratar disso empregando a expressão usada por Irina Rajewski,⁸³ quando ela diz que no caso das referências intermidiáticas, o que há é o *como se*. Ou seja, é uma modalidade de arte mas é *como se* fosse outra. Assim, temos uma imagem, pois que se trata de um painel, mas é *como se* fosse literatura ou cinema. Em suma, o caráter

⁸³ RAJEWSKI. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 28.

narrativo da cena, que nos faz supor um *antes* e um *depois* dela, cria em nossa mente, aquilo que não está explícito ali. E esses *antes* e *depois* da cena não são outra coisa que não um dos elementos básicos da narrativa, a sequência de tempo, fazendo a ponte entre a pintura e a literatura. A obra, embora plástica, e embora estática, pois que se trata de uma imagem, toma de empréstimo da literatura a sua capacidade de narrar um fato, um episódio. Permite até mesmo que haja um “enquanto isso” na narrativa, à moda dos romances que intercalam núcleos narrativos entre os capítulos. Pode-se dizer que há nesse painel três fatos que, apesar de comporem todo o cenário, têm cada um a sua *trama* em particular. Esses três “capítulos” são o do barco, cena que se destaca por sua posição central no painel, o do casal que está à mureta da varanda da construção que ocupa o canto esquerdo do painel, e o da embarcação ancorada, ao fundo. Dessa primeira trama, a do barco, ainda se pode dizer que há três níveis de envolvimento com o episódio principal: o das senhoras que estão junto do menino e interessadas no resgate do chapéu, o da senhora de sombrinha e do homem, que acompanham o que se passa ali mas sem o mesmo envolvimento do menino e das três mulheres com o fato, e o do trio de jovens que vai na ponta do barco e parece não ter conhecimento do que se passa na parte de trás.

Essa subdivisão do painel em “núcleos narrativos” - uma vez que o que esta análise propõe é exatamente identificar na pintura dos painéis as marcas da narratividade literária - também permite que pensemos na autonomia de cada uma dessas três breves cenas que o compõem. Ou seja, se tirássemos a imagem da construção que ocupa o lado esquerdo do painel e, mesmo, a cena da embarcação ancorada, já teríamos uma tela autônoma, com elementos suficientes para compor um cenário bastante rico em informação e em valor estético. O mesmo se pode obter da extração da cena intermediária, a da varanda, e do deslocamento dela de modo a compor, por si só, um quadro. Não por acaso, Almada Negreiros tem trabalhos anteriores a este que guardam grande semelhança com este detalhe do painel e que, no entanto, constituem uma obra independente.

Por ora, parece-nos instigante mostrar um trabalho de Almada Negreiros, contemporâneo aos painéis, a tela *Nu à Janela*, de 1946, que emprega o mesmo tema da cena central do painel *Passeio de barco*, causando a forte impressão de tratar-se mesmo de uma variação desse tema, constituindo a principal diferença entre eles a presença de um nu feminino neste trabalho.



Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

As modalidades de relações intermediárias, de que trata Irina Rajewski, e que serviram de apoio às análises apresentadas no capítulo anterior, vêm novamente dar apoio às investigações em torno de como se processam os diálogos entre pintura e literatura na obra de Almada Negreiros. Novamente, e embora, como já se disse, os limites entre essas modalidades não sejam estanques, são as referências intermediárias que predominam nos seis painéis da série de painéis da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. Vale lembrar que referências intermediárias é a modalidade de intermedialidade em que uma mídia faz uso de recursos próprios de outra mídia, mas de modo que a sua materialidade se preserve, ou seja, não há uma soma de elementos que permitam o reconhecimento de mais de uma mídia na mesma obra, como é o caso da combinação de mídias. Assim sendo, reconhece-se na obra a configuração midiática da

mídia a que pertence, que não se confunde com outra, mas em cuja linguagem se empregam elementos suficientes para fazer suscitar outra mídia e, assim, estabelecer com ela uma relação intermediária. Tomando especificamente este primeiro painel do tríptico *Domingo em Lisboa*, para que isso fique mais claro, vemos que embora não haja, a rigor, nenhum tipo de movimento no painel, pois se assim o fosse, não se trataria da mídia pintura, no entanto, podemos construir a história que ali se passa, pois os elementos visuais nos permitem supor os fatos imediatamente anteriores e os imediatamente posteriores ao quadro que temos à nossa frente. É dessa maneira que podemos dizer que, nesse caso, a mídia pintura tomou de empréstimo da literatura um elemento típico da linguagem dela: a narratividade. Esse elemento acontece no tempo e não no espaço, para empregar as classificações, hoje já bastante questionadas – ou relativizadas – por sua insuficiência, de Étienne Souriau.⁸⁴ Assim, a imagem, embora estática, tem alto poder de sugestão de movimento. Para além da ação do vento sobre o chapéu e sobre a fumaça do barco que está ao fundo do painel, temos o distanciamento iminente do barco em relação ao chapéu caído na água e a urgência de resgatá-lo estampada no olhar do menino e das mulheres que se esforçam para tal. Mas convém lembrar que cada painel, como mídia pintura a que pertence, tem unicamente a materialidade dessa mídia. Nessa categoria, como Irina Rajewski esclarece, “é apenas *uma* mídia que está presente em sua própria materialidade – a mídia de referência em oposição à mídia a que se refere”. A imagem, neste caso, faz supor a narração dos fatos ocorridos naquela paisagem, à moda do texto literário narrativo. E, assim, mesmo sem que haja o texto verbal ou o pronunciamento da palavra, elementos essenciais para que se possa falar em texto literário, a imagem faz uma referência à passagem de tempo pela sugestão e isso evoca o texto literário.

Aplicando tais conceitos ao estudo dos painéis, identificamos aquilo que podemos chamar de *narratividade* da mídia pintura, ou seja, por mais paradoxal que possa parecer a percepção da dinamicidade de uma obra que é estática por natureza, a partir da aplicação de tais conceitos torna-se possível identificar, em cada um dos painéis, os elementos que nos permitem reconhecer a *história* que ali se passa.

⁸⁴ SOURIAU. *La correspondência de las artes: elementos de estética comparada*.

Pode-se adivinhar, como já foi dito, o *antes* e o *depois* da cena, mas um *antes* e um *depois* de tal forma imediatos à cena, que esta cena acaba por figurar como um fotograma de um rolo de filme. Levando em conta essa forte sugestão de movimento no tríptico *Domingo em Lisboa*, Rui Mário Gonçalves propõe que se pense no caráter teatral dos painéis ao afirmar que “a teatralidade dos gestos conjuga-se com o vigor óptico das formas geometrizadas, num neocubismo posto ao serviço de temas regionais.”⁸⁵

Segundo painel: DL-2



Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

⁸⁵ GONÇALVES. *A arte portuguesa no século XX*, p. 65.

O DL-2 põe em cena quatro figuras: duas mulheres adultas e dois jovens, sendo um homem e uma mulher. As duas mulheres são varinas. Uma delas está de pé, com um cesto à cabeça, uma das mãos apoiando o cesto e a outra apoiada na cintura. Dentro do cesto, não há peixes e, sim, um pote. A outra está sentada no chão, um pouco à frente da primeira. Ambas são mulheres de aparência grosseira, típicas trabalhadoras da região ribeirinha, de peles tostadas pelo sol, e de semblante rude. A postura das duas mulheres nada tem de elegância ou de delicadeza. Ao contrário disso, estão descalças, vestem-se com simplicidade e, sobre a cabeça, cada uma delas tem uma rodilha de pano torcido, dessas que as mulheres que transportam cestos à cabeça costumam levar para acomodar o cesto sobre elas. Mais à frente da tela, o casal de jovens está em um barco, que está parado. A mulher parece brincar com o remo, como se fosse remar. O homem segura o cabo de uma rede de apanhar peixes, mas o barco está muito perto da terra firme, parece ancorado. O vento sopra a bandeira do barco, que, presa a um mastro em forma de cruz, se dobra sobre a sua haste vertical. Ao fundo do painel, um barco maior está em processo de construção. Está apoiado em pedaços de madeira que o mantêm suspenso, de pé, embora fora d'água. A parte de madeira que recobre o barco ainda não está pronta e pode-se ver a estrutura dele em ripas de madeira, como se fosse o seu esqueleto. Este painel sugere menos movimento que o primeiro, embora nele também haja sugestão de movimento: ele retrata o burburinho da região ribeirinha. Nele, assim como nos do tríptico *Partida de emigrantes*, está em cena o trabalho de quem vive nos arredores da região portuária. O DL-3, embora também tematize o trabalho, já não trata de um trabalho específico dessa região.

O DL-2, que parece ser o menos dinâmico dos três em análise neste estudo, tem sua *agitação* muito bem representada no retrato do bulício ribeirinho. Os estudos de Almada Negreiros para a composição dos painéis incluem consultas a fotografias que fazem o registro histórico das atividades ribeirinhas.⁸⁶ Algumas delas são, claramente, a inspiração para a composição deste painel, que põe em cena

⁸⁶ A *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, de Joaquim Vieira, traz, na p. 158, alguns registros fotográficos dos trabalhadores da região ribeirinha dessa época .

a profissão informal das varinas, dos comerciantes de peixes, bem como dos pescadores. Observem-se três dessas fotografias:





...iniciação para os frescos das gares marítimas, orientada a atenção para a figura

Nesse *Domingo em Lisboa*, se bem se quer representar os domingos, vem a calhar a lembrança do comércio, que é uma das atividades que promove o movimento e a agitação de pessoas que, de passeio, levam o peixe fresco para o almoço.

As varinas são figuras recorrentes na obra de Almada Negreiros, seja na sua poesia, seja nos seus desenhos ou na sua pintura. Não poderiam deixar de figurar em uma obra que se guiasse pela escolha da presença da gente do povo, da cena cotidiana. É disso que Antônio Quadros Ferreira está falando quando observa que

Em Almada Negreiros, a representação do cotidiano é um dos aspectos principais da sua proposta estética. Representação do cotidiano (através do realismo pictural), ou representação dos mundos urbano e rural, das situações e dos temas populares. Homens e mulheres de uma Lisboa crepuscular, de que Cesário e Almada, um e outro, traduzem com precisão uma linguagem comum, onde os anti-heróis (do cotidiano) desfilam em galerias, nomeadamente galerias femininas, de que as varinas são as mulheres de “*ancas opulentas*”, simultaneamente, em Cesário e Almada.⁸⁷

Na sua poesia, Almada Negreiros situa a figura de uma varina como a representação da classe, como já fez na referência a Júlio Dantas, no *Manifesto Anti-Dantas*, como uma referência a uma *geração Dantas*. A primeira estrofe de “A Varina”, de 1926, explicita essa escolha em versos metapoéticos:

⁸⁷ FERREIRA, Antônio Quadros. *Paineis das Gares Marítimas de Lisboa: Análise e recepção da modernidade em Almada Negreiros*, p. 84.

Lá na Ribeira Nova
 onde nasce Lisboa inteira
 na manhã de cada dia
 há uma varina
 e se não fosse ela
 ai não sei
 não sei que seria de mim!
 Por ela
 fiz versos a todas as varinas:
 E vós varinas que sabeis a sal
 e trazeis o mar no vosso avental!
 Acho parecidos estes versos
 com as varinas de Portugal.⁸⁸

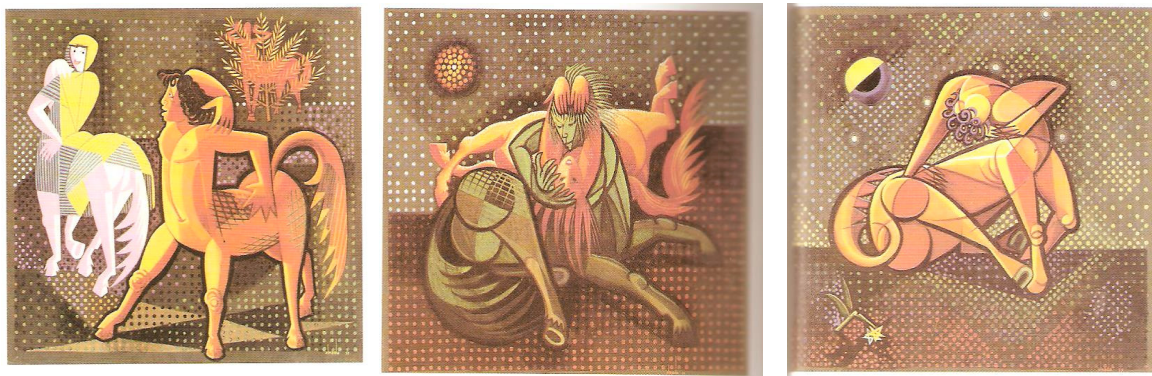
Os versos “E vós, varinas, que sabeis a sal / e trazeis o mar no vosso avental”, anunciados nesse poema nos dois versos imediatamente anteriores a eles, foram transcritos de “A Cena do Ódio”, e essa transcrição acaba por reafirmar as constantes retomadas dos temas na obra de Almada Negreiros, em quaisquer que sejam as modalidades. Ligam-se, portanto, nesse processo contínuo de retomadas e reinvenções, o painel ao poema “As varinas”, e este, por sua vez, em uma referência direta, explícita, aos versos de “A Cena do Ódio”, transcritos do primeiro poema como numa citação, a modalidade menos comum de intertextualidade em textos literários. Dos poemas para o DL-2, essa retomada acaba por constituir também um caso que pode ser inserido na primeira subcategoria de intermedialidade, tomada em seu sentido restrito, o da “transposição midiática”,⁸⁹ que é quando o produto de uma mídia é transposto para outra mídia.

Antes de avançar para o estudo do DL-3, parece conveniente traçar aqui uma comparação entre o modo como ocorrem as referências intermediáticas nesses painéis e o modo como isso acontece em outro trabalho do artista, a tapeçaria “[Centaurus]”, feita posteriormente, em 1959, para o Hotel Ritz, outro projeto de Pardal Monteiro. Uma primeira diferença entre esses dois trabalhos está, é claro, no fato de os painéis serem pintura e as três tapeçarias “Centaurus” serem um trabalho em tapeçaria. Mas essa diferença está, para usarmos os termos próprios dos estudos

⁸⁸ NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas – V. I – Poesia*.

⁸⁹ RAJEWSKI. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 24.

em Intermidialidade, na configuração midiática de cada um dos trabalhos. E a diferença em que se propõe que se pense aqui está no modo como ocorrem as referências intermidiáticas. Vejamos o que ocorre nas tapeçarias:



O que temos nessa sequência de tema mitológico é uma breve trama que mostra a aproximação da figura feminina, o envolvimento dela com a figura masculina e o afastamento dela. São apenas três momentos mas são suficientes para compor o que poderíamos chamar de narrativa.

Pode-se dizer assim que, diferentemente do que ocorre com os painéis, nesta obra em tapeçaria a narratividade é mais explícita. O conjunto de tapeçarias também permite que o seu espectador construa uma narrativa a partir da observação delas em sequência. Aqui, portanto, o *antes* e o *depois* de que falamos no caso dos painéis é dado ao espectador. Embora, de forma bem sintética, aí está uma historieta, à moda de algumas histórias em quadrinhos que dispensam as palavras. A simples sequência de imagens faz com que a narrativa *se passe* à frente dos olhos do espectador. Os painéis, por sua vez, apresentam outros dois modos de se “constituírem literatura”. São dois os modos empregados nos painéis que lhe permitem, na expressão de Irina Rajewsky, *cruzar a fronteira* da mídia pintura para alcançar, de alguma forma, a mídia literatura. O primeiro modo, como vimos tratando, é dado pela iminência do movimento das figuras. Os seus gestos são de movimento imediato, como ocorre com os que tentam apanhar o chapéu que caiu na água ou como a equilibrista que está prestes a saltar e se agarrar a uma das gangorras, como veremos no estudo do terceiro painel desta sequência, *Domingo em Lisboa*. O outro modo como a narratividade se manifesta nesses painéis abrange

todo o conjunto, os painéis do tríptico *Partida de Emigrantes* e os do tríptico *Domingo em Lisboa*, e está no *enquanto isso* da linguagem literária, que também está em qualquer outra forma de narrativa, tais como histórias em quadrinhos, cinema, fotonovelas e tantas outras. E nesse modo, o *enquanto isso* acontece em mais de um nível. No DL-1, o do Passeio de barco, já vimos como isso acontece: enquanto o menino e as mulheres tentam alcançar o chapéu, outro grupo observa o que se passa ali e um terceiro grupo é indiferente ao incidente. Mas os seis painéis, considerados no conjunto da obra, podem atuar de forma a simular o *enquanto isso*. Ou seja, enquanto um grupo faz um passeio dominical na travessia de barco, outros pescam, a varina vende peixes, as famílias se despedem de quem vai viajar e os trabalhadores das embarcações se ocupam das tarefas que envolvem os preparos para uma viagem. E, é claro, os artistas itinerantes se valem do amontoado de pessoas para buscarem público para as suas apresentações no saguão da estação.

Terceiro painel: DL-3

Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de_24.html>. Acesso em: 5 jan. 2015.

O cenário do DL-3 é o que mais movimento sugere à cena. Nele há um grupo maior de pessoas, que são sete saltimbancos, e seu público. Quatro dos saltimbancos estão se apresentando com seus malabarismos e três estão sentados em um barco. Dos quatro, duas moças são equilibristas, uma outra é contorcionista e um homem, além de contorcionista, é malabarista. Das duas equilibristas, uma está com um braço e uma perna apoiados em uma gangorra, a outra espera a sua vez de saltar para a gangorra, em postura de quem vai dar um impulso para se lançar ao ar e se apoiar no estribo de uma das gangorras. A terceira moça, a contorcionista, está em uma posição de quem lançou seu próprio corpo para trás a ponto de tocar o chão com as mãos. Está, dessa forma, “dobrada ao meio”, e na posição contrária àquela em que o corpo tem mais flexibilidade. O homem, que também faz movimentos

contorcionistas, apresenta um espetáculo de malabarismo, fazendo girar à sua frente, como numa roda em movimento, três bolas e três punhais, além equilibrar um cone com a ponta apoiada no nariz. Ou seja, com a cabeça erguida para ter o cone equilibrado na ponta do nariz, ele não vê a roda de bolas e de punhais que ele põe em movimento à sua frente. Conjuga, assim, mais de uma forma de arte ao mesmo tempo. Os saltimbancos que ocupam o barco são músicos. Apenas um deles está tocando. Ele toca um pequeno tambor. Os outros dois estão parados, como entre um número e outro de uma apresentação. Um desses dois tem um pandeiro na mão, como a sugerir que o próximo número da apresentação, ou ainda um determinado momento deste mesmo número, seja animado por sua música. É curioso que os saltimbancos estejam se apresentando em uma estação marítima. Não somente o painel está em uma estação marítima mas também o cenário dele é o de uma estação desse tipo. E isso intensifica o dinamismo da cena. Vê-se pelo cenário alguns elementos que identificam a cena como um ambiente marítimo: o barco onde estão os músicos, uma âncora suspensa no canto superior esquerdo do painel e uma escada de corda que, curiosamente, liga os dois universos, o marítimo e o circense. Ela é a típica escada das embarcações mas está totalmente de acordo com o cenário circense, em que os artistas alçam voo e fazem malabares com o próprio corpo. É um elemento que liga os dois ambientes. Convém lembrar aqui um dado histórico da pintura dos painéis. Uma vez concluído o trabalho, Almada Negreiros viu sua obra gerar uma polêmica que por pouco não acabou em uma ordem de destruição dos painéis. Sobretudo o painel que homenageia os saltimbancos foi um dos que mais insatisfação gerou no gosto do público, que viu a cena em completo desacordo com o espaço físico para o qual foi destinada. Faltou-lhes lembrar, já que buscavam um elo entre o tema do painel e o espaço físico em que foi executado, que tais artistas costumam se apresentar onde há um rumor de gente. Para tanto, não precisavam de lugar mais adequado, que é aonde chegam e de onde saem pessoas a todo momento. Convém lembrar que os artistas de circo são itinerantes e, portanto, embora Almada Negreiros tenha sido acusado de ter desenvolvido um tema estranho ao espaço físico que ocupa, coube bem ali a

apresentação dos equilibristas e contorcionistas, artistas que, quando não se apresentam no palco de um teatro ou em um circo montado, buscam os lugares em que há maior concentração de pessoas para compor o seu público.

O que se disse sobre DL-1 e DL-2 e suas relações com as referências intermediáticas também vale, é claro, para o estudo desse painel. Sobre ele também se pode afirmar que é uma imagem que se faz de texto, na medida em que a forte sugestão de movimento que se apreende da observação do painel nos leva a pensar na cena retratada como uma breve história, como algo que *acontece* à frente do nosso olhar.

É importante lembrar que, diferentemente dos casos de “combinação de mídias”, neste caso, o das referências intermediáticas, a configuração midiática é apenas uma, a pintura. A materialidade da mídia, através da qual o espectador percebe essa mídia e a compreende, é uma só. Mas a *evocação* da mídia texto, no gênero narrativa, nos permite a imediata associação do painel com a literatura narrativa. As cores empregadas, com sua tonalidade intensa, reforçam essa impressão porque *vibram*, isto é, tematizam o movimento. E, ainda mais, ao leitor de Almada Negreiros contista, pois a lembrança do conto *Os Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* é-lhe inevitável. E se lhe vêm a lembrança do conto à mente, certamente, ocorre-lhe também que o conto, por sua vez, evoca a pintura, como se pode ver no próprio subtítulo, que faz referência à Lei dos contrastes e simultâneos, que Michel Eugène Chevreul desenvolveu e esboçou em sua obra *Da lei do contraste simultâneo de cores e da variedade de objetos coloridos*,⁹⁰ de 1839. O casal de artistas plásticos franceses Roberto e Sônia Delaunay, vivendo em Portugal entre 1915 e 1917, e convivendo com os artistas portugueses, desenvolveram estudos relacionados a essas teorias. Não é de se admirar que isso tenha exercido influência sobre os estudos de Almada Negreiros e sobre sua criação literária. Assim, quanto mais conhecedor da obra de Almada Negreiros, tomada aqui nas suas diversas manifestações, o seu leitor/espectador melhor compreende, ou melhor percebe, o emaranhado intermediático em que ela está envolvida.

⁹⁰ Do original *De la loi Du contraste simultané des couleurs et des couleurs et de l'assortiment des objets colores*.

E, pelo que se vê no painel, obtiveram êxito nisso, pois, além dos sete artistas que se apresentam ou aguardam a hora de se apresentar, há um grupo considerável de espectadores. Pode-se notar o interesse que têm pela apresentação dos artistas na sua postura, pois muitos deles estão com o olhar fixo no alto, onde está uma equilibrista e para onde a outra se prepara para saltar. No espaço improvisado que serve de palco para os artistas, também se improvisou o espaço da plateia: amontoam-se, de pé, atentos ao espetáculo. Nisso também podemos notar a sugestão de movimento. O desconforto de quem assiste de pé a um espetáculo, que é exibido a quem quer que passe por ali, faz com que a plateia, assim como os artistas, também seja itinerante. Certamente, em pouco tempo, muitos dos que ali estão já não mais estarão e outros tantos virão se juntar ao grupo. Ademais, estão todos ali de passagem e, ao que parece, a apresentação dos saltimbancos surpreende quem passa por ali. É uma apresentação de improviso e esse acaso reforça ainda mais a ideia de movimento, típico de uma estação de viagens, tão bem representado no painel. O movimento, neste painel, extrapola a apresentação dos artistas, dinâmica por natureza, e nos sugere, como nos outros painéis, a ideia de que também este pode ser visto como um fotograma do rolo de um filme, isto é, como uma parte de uma sequência narrativa. Tem um *antes* e um *depois* que não vemos mas podemos supor facilmente.

Essa dinâmica temporal que está presente nos seis painéis ocorre de um modo diferente nos três painéis de um tríptico e de outro. E nessa percepção se inclui também o elemento espaço, um dos elementos fundamentais da mídia literatura e elemento fundamental da mídia pintura. A diferença, neste aspecto, entre o que ocorre no tríptico *Partida de Emigrantes* e no *Passeio de barco*, como observa André Silveira,⁹¹ está em que

Na Partida dos emigrantes, ainda que ajudado pela compartimentação em tríptico de uma cena única, a continuidade espacial é quebrada ligeiramente de quadro para quadro, mas reforça a leitura dos vários momentos em que se divide, da esquerda para a direita, os que ficam, os que partem e o trabalho no fresco final.

⁹¹ SILVEIRA. *Almada Negreiros – Pintores Portugueses*, p. 72-73.

Vemos nessa observação de André Silveira que esse conjunto de painéis – *Partida de emigrantes* – pode ser visto como uma única cena, subdivida em três partes mas constituindo uma cena que pode ocupar o campo de visão de um espectador. Já os painéis de *Passeio de barco*, apresentam cenas que acontecem em espaços físicos diferentes, obrigando-nos a levar em conta o *enquanto isso*, de que já tratamos anteriormente. Assim, quem observa, na cena do primeiro tríptico, os familiares se despedindo dos viajantes pode ver também os funcionários da empresa que preparam a viagem na embarcação. Mas quem observa o que se passa no segundo conjunto de painéis só pode ver uma das cenas. Sendo assim, quem observa o barco que vai a passeio não pode ver, ao mesmo tempo, a cena das varinas, tampouco a dos artistas que se apresentam no saguão da gare.

Mais uma diferença entre os dois conjuntos de painéis, e essa diferença é que justifica os títulos dos trípticos, é que nos primeiros painéis as pessoas estão ali em função da viagem: os que vão viajar, os que se despedem de quem vai viajar e os que trabalham para o sucesso da viagem. No segundo tríptico estão as pessoas que se valem da estação para um passeio de barco ou para mais um dia de trabalho, como é o caso da varinas, e mesmo o caso dos saltimbancos, que se apresentam a troco de algum soldo voluntário e mesmo para divulgarem o seu espetáculo.

Por esta época, a literatura neo-realista, tendência que se desenvolveu dentro mesmo do Modernismo a partir dos anos 40, e a arte em geral, propunha temas que tratassem da gente do povo e, nesse sentido, estavam os painéis em comum acordo com essas tendências. Benjamin Abdala Júnior⁹² dá-nos notícia de como surgiu esse segmento do Modernismo quando informa que

A literatura ocidental evoluiu pelos caminhos de um novo realismo, como respostas às tensões sociais originadas pela grande crise econômica em processo desde 1929. Destacam-se, ao longo da década de 30, as produções dos escritores norte-americanos, como Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, John Steinbeck, Erskine Caldwell, tec., que vieram a influenciar as literaturas americanas e europeias, invertendo o vetor da transmissão cultural da América para a Europa.

⁹² ABDALA JR. *A escrita neo-realista: Análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*, p. 1-2.

Temos, na literatura do novo realismo social, um referente que nos aponta para a situação histórico-cultural específica de cada país,...

(...)

Essa tendência estética afirmou-se em Portugal como em outros países sob a designação de Neo-Realismo.

O Neo-realismo se manifesta neste trabalho de Almada Negreiros, na escolha dos tipos humanos, como se viu: gente do povo, trabalhadores nas embarcações, comerciantes e artistas de circo.

Tratava, portanto, esse trabalho de tema desconfortável para quem preferisse o culto à beleza e aos heroísmos, e nisso está a continuidade das primeiras polêmicas da geração d'*Orpheu*, ainda que em uma fase de muito mais maturidade. Deve-se, certamente, a isso a polêmica em torno do valor artístico e estético dessa obra.

Reações desse tipo foram o suficiente para a ordem de derrubada dos painéis com consequentes encargos financeiros para o artista que os compôs. E, mais uma vez, é João Couto, Diretor do Museu Nacional de Artes Antiga, quem salva os painéis, pois ele preside a comissão de belas-artes que é convidada pelo Governo a emitir a sua opinião sobre a validade estética da obra e a conveniência da execução do projeto. É de João Couto o parecer favorável à continuidade dos trabalhos de Almada Negreiros na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, como esclarece Joaquim Vieira.⁹³

A intericonicidade na obra plástica de Almada Negreiros

Grosso modo, o conceito de intertextualidade está para o texto literário como o de intericonicidade está para a pintura, as artes gráficas, o desenho, enfim, os trabalhos de natureza pictural. A obra plástica de Almada Negreiros empregou temas comuns à obra de outros artistas e, muitas vezes, tomou de empréstimo delas alguns ícones que assumiram a função de células em alguns de seus trabalhos. Por vezes, fez retomadas de obras suas mesmo e as reempregou, reinventando-as, pois

⁹³ VIEIRA. *Fotobiografia – Almada Negreiros Século XX*, p. 153.

cada vez que se manifestam, são e não são a mesma obra ao mesmo tempo, do mesmo modo que se costuma proceder na análise dos casos de textos literários que ressurgem, fazem recorrência a outras obras literárias, do mesmo ou de outro autor. Isso é o mesmo que dizer que “A intericonicidade pode ser definida, provisoriamente, nos mesmos termos que o conceito de intertextualidade, ou seja, como processo de produtividade de uma imagem que se constrói como absorção ou transformação de outras imagens.”⁹⁴

Uma das formas como se manifesta a intericonicidade é pela colagem, técnica bastante empregada pelos pintores surrealistas mas que marcou presença na obra de outros artistas também. Almada Negreiros empregou essa técnica em sua obra e teve sua obra referenciada na obra de outros artistas também. Eduardo Viana, artista da geração de Almada Negreiros e seu amigo, prestou-lhe homenagem em uma tela, de 1916. Veja-se a capa do folheto *K4 O Quadrado Azul*, de Almada Negreiros, publicado em 1917, e a tela de Eduardo Viana.



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Almada_Negreiros>.

⁹⁴ ARBEX, Márcia. Intericonicidade e intertextualidade, p. 6.



Fonte: <<http://cultura.culturamix.com/blog/wp-content/gallery/eduardo-viana/>>.

Entre outros objetos, figura na tela o *K4 O Quadrado Azul*, de Almada Negreiros. Um dado curioso sobre o *K4 O Quadrado Azul* é que ele custou a Eduardo Viana quinze dias na prisão, na cidade do Porto. E não foi só a ele mas também ao casal Delaunay e quase a Amadeo de Souza-Cardoso, que se viu livre da carceragem porque tinha quem intercedesse por sua liberdade. Em plena guerra, a sigla *K4* no telegrama em que Almada Negreiros pedia informações sobre a publicação, confiada aos amigos, pareceu um código entre espões, o que lhes custou uma investigação e a detenção.

Um dos trabalhos de Almada Negreiros de maior destaque e reconhecimento foi o *Retrato de Fernando Pessoa*, pintado para o *Restaurante Irmãos Unidos*, em 1954, que se desdobrou, dez anos mais tarde, em outro quadro, com o mesmo título, dessa vez por encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian. Para se avaliar o reconhecimento artístico que a obra alcançou, pela execução do primeiro deles o artista recebeu trinta escudos e, em janeiro de 1970, a obra foi leiloadada e por ela foram pagos mil e trezentos escudos. Almada Negreiros já estava a seis meses de sua morte mas assistiu, juntamente com Sarah Affonso, ao leilão, que aconteceu no *Restaurante Irmãos Unidos*. Do primeiro para o segundo quadro,

há duas diferenças fundamentais: a imagem do poeta retratado foi espelhada, está voltada agora para o lado direito da tela, e a iluminação não é a mesma do primeiro quadro, está mais intensa na réplica.



Retrato de Fernando Pessoa, de 1954.

Fonte: <<http://www.arqnet.pt/portal/imagensemamnal/marco0202.html>>.



Retrato de Fernando Pessoa, de 1964.

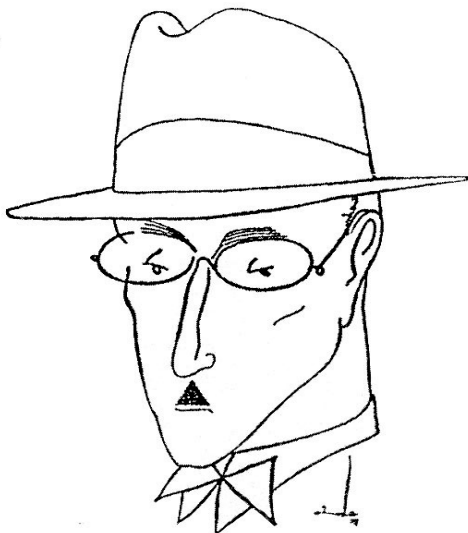
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Fernando_Pessoa#mediaviewer/File:Almada_Negreiros,_Retrato_de_Fernando_Pessoa,_1964.jpg>.

O fato de o *Retrato de Fernando Pessoa* ganhar uma réplica dez anos mais tarde, por si só, já constitui um fenômeno intericônico. É e não é o mesmo retrato, ao mesmo tempo. Não bastasse essa manifestação da intericonicidade neste trabalho, há que se considerar que os dois trabalhos empregam um elemento recorrente na obra de Almada Negreiros, os losangos que estampam o traje de Arlequim. Esse elemento se presentifica na obra do artista em quase todas as modalidades em que atuou, pois está no seu desenho, na sua pintura, no seu trabalho de figurinista, e mesmo na sua literatura, na figura de Arlequim.

Nesse quadro a referência a Arlequim não é direta, pois ele não está retratado no quadro mas, indiretamente, fixa a sua presença no piso de losangos. Outro resgate pictórico que o artista faz de sua própria obra é o rosto de Fernando Pessoa, que é o mesmo do desenho que ele traça, em 1935, por ocasião da morte do poeta. Há duas diferenças entre os dois, que são a mídia, uma é desenho e a outra é pintura, e a cor que o rosto do poeta ganha na tela. Mas o reconhecimento do deslocamento do rosto do retratado do desenho para a tela é imediato para quem conhece os dois trabalhos. Dialoga também com a literatura e, de um modo mais abrangente, com o movimento modernista português, ao inserir na tela um exemplar do número 2 da Revista *Orpheu*. Em um comentário sobre esse *Retrato*, Pedro Lapa chama a atenção para um dado interessante quando observa que “a referência ao número 2 da revista *Orpheu* dá ao retrato de Fernando Pessoa um valor de símbolo geracional”.⁹⁵ Esse ícone da geração d’*Orpheu* acaba por cumprir uma função semelhante – mas às avessas – à que o nome de Júlio Dantas cumpriu quando, no *Manifesto Anti-Dantas*, passou a significar toda uma geração de poetas, artistas e jornalistas que faziam uma arte que a nova geração julgava inerte. Ainda sobre o predomínio da forma geométrica nesse trabalho de Almada Negreiros, é o mesmo Pedro Lapa que afirma que a própria silhueta do poeta acaba por compor um losango, que rima com a estampa do piso: “O corpo do poeta define-se por uma esguia silhueta que se estrutura também ele numa composição que do chapéu, aos

⁹⁵ LAPA. Almada e a emergência do cânone, p. 33.

cotovelos abertos sobre a mesa e destes aos pés unidos num arabesco linear se acorda com o motivo geométrico dominante.”⁹⁶



Desenho de Fernando Pessoa por Almada Negreiros.

Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/893968-biografia-brasileira-de-fernando-pessoa-revela-novos-heteronimos.shtml>>.

A figura de Fernando Pessoa ainda foi retratada por Almada Negreiros em outros trabalhos e esse fato está claramente ligado não somente à amizade e à admiração mútua que os dois artistas nutriam mas também ao fato de Fernando Pessoa poder representar a modernidade nas letras. Sua imagem não se limita ao indivíduo que o poeta foi mas ao que a geração do *Orpheu* pensou e idealizou para as letras e a artes portuguesas. Um dos primeiros trabalhos de Almada Negreiros em homenagem ao poeta e amigo foi uma aquarela datada em 05 de março de 1915, com a seguinte inscrição: “Ao Fernando Pessoa com admiração p’lo “Marinheiro”. No trabalho de desenhos incisos que fez na fachada da Faculdade de Letras da Cidade Universitária, em Lisboa, do final da década de 1950 ao início da década de 1960, entre outros ícones da literatura nacional e universal, estão Fernando Pessoa e seus heterônimos, como a marcar sua presença entre as letras nacionais e, ao mesmo tempo, no conjunto da obra pictural de Almada Negreiros.

⁹⁶ LAPA. Almada e a emergência do cânone, p. 33.

A arte de outros artistas, claro, também faz referência à obra de Almada Negreiros. Dois trabalhos dele, o seu *Autorretrato em grupo* e *As Banhistas*, pintados para o Café A Brasileira, em 1925 e 1926, respectivamente, são o motivo para uma paródia pictural de Roberto Nobre, que desenha na Ilustração a cena das duas telas, pondo-as em um mesmo ambiente.



Paródia de Roberto Nobre.

Fonte: *Fotobiografia de Almada Negreiros*, de Joaquim Vieira, p. 92.

Não é mais o trabalho de colagem, pois não se trata de uma inserção de um trabalho anterior, ou de parte dele, em outro trabalho, mas o de um trabalho que se processa com base no deslocamento, na deformação e na junção, isto é, que promove a deformação caricatural das figuras das telas de Almada Negreiros, o deslocamento do ambiente do Café para um ambiente externo, a praia de *As Banhistas*, e justapõe os dois cenários. Além disso, insere elementos novos, como a aranha que desce por um fio de sua teia no lado esquerdo da tela, o siri que se aproxima de uma das banhistas pronto para atacá-la e o peixe, que caminha sobre a areia, de chapéu e bengala nas barbatanas que cumprem muito bem o papel das mãos humanas. Como ocorre nos casos de intertextualidade, conceito paralelo ao de intericonicidade, a paródia, que surgiu como um texto crítico ao texto anterior, propondo quase sempre uma inversão de sentido, passou, mais tarde a figurar frequentemente como uma homenagem mas não perdendo, necessariamente, a intenção de propor uma reavaliação do trabalho anterior. Assim também é nos trabalhos de arte intericônicos: a referência a outra imagem nunca é inteiramente

casual e, se não propõe mais exatamente uma inversão de sentido, propõe uma reavaliação de sentido ou, de alguma forma, reinventa esse trabalho anterior.

Os diálogos nas constantes retomadas de textos, verbal ou visual, os jogos intertextuais e intericônicos, as relações intermediáticas, nas suas várias formas de se manifestar permeiam a obra de Almada Negreiros, tomada na sua totalidade. Constroem-se diálogos entre as suas próprias obras, entre elas e as de outros artistas, contemporâneos seus ou não, e isso se manifesta nos seus primeiros trabalhos como está presente nas suas últimas obras. Assim, em um de seus primeiros desenhos, dedicado a avó, *Cara Casa*, no desenho de uma casa com expressão facial, como no seu último trabalho, o painel *Começar*, feito para a Fundação Calouste Gulbenkian, em 1969, que é a síntese de seus estudos em matemática e geometria, as relações intermediáticas se fazem notar e dão mostras de sua gênese na criação de um artista atento às formas como o *espetáculo* pode se manifestar, como se pode dar a *ver* o que se passa na criação artística.

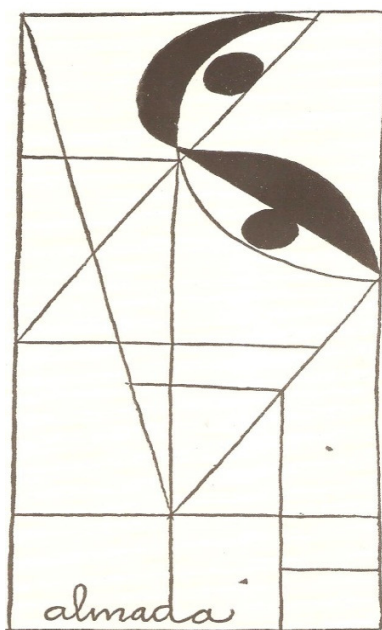
Vimos neste estudo uma pequena mostra da intensidade e da frequência com que ocorrem as relações intermediáticas na arte e, mais especificamente, na obra de Almada Negreiros. Na obra dele, especialmente, torna-se mesmo difícil tratar dessas relações sem que toda ela se nos interponha como a reclamar um olhar por sobre ela, já que em todas as modalidades de arte em que atuou, em algum momento, traçou laços, conscientemente ou não, com outras mídias. Seu desenho é o esboço de sua pintura, sua pintura tem fortes vínculos com a sua literatura e com a linguagem literária de forma geral, suas conferências são declamatórias, sua poesia é tantas vezes dedicada a outro poeta ou referencia seus versos, sua tapeçaria homenageia a mitologia grega, e assim se constrói uma rede intrincada de relações que levaria à exaustão quem quer pretendesse arrolar todas as possibilidades delas, desde as relações intertextuais e intericônicas às intermediáticas. A constatação disso nos leva a considerar que há, na sua própria fala a respeito de sua poliptidão artística, uma possível explicação para um diálogo tão intenso e tão frequente:

Não é o teatro que me interessa. Não é a pintura que me interessa. Não é a escultura que me interessa. Não é nenhuma arte em especial. O que me interessa a mim é o *espetáculo*. Espetáculo quer dizer ver, *ver*. O espetáculo pode estar onde quiser mas que esteja e que seja visto.⁹⁷ (Destaquei)

A infindável rede de relações intermediáticas segue seu percurso e a obra de Almada Negreiros ganha novos formatos. Por ocasião das comemorações dos 120 de nascimento do múltiplo artista, em 2013, Lisboa ganhou um traçado do percurso do poeta pela cidade e monumentos que homenageiam a sua obra, além de tantos eventos que se promoveram para a reavaliação dela, da publicação de textos inéditos e de textos críticos com novos olhares sobre o seu legado. Um desses monumentos foi a transposição de um desenho seu, uma autorretrato, ou autorreminiscência, de 1949, para uma peça metálica, instalada na Ribeira das Naus, um processo que poderíamos chamar de “esculturação” do desenho, ou para empregar o termo próprio dos estudos das relações intermediáticas, “transposição midiática”, conceito que nos estudos das relações intermediáticas em sentido restrito designa “a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc) ou de seu substrato em outra mídia”.⁹⁸ Trata-se de um processo de transposição, ou de transformação, que preserva a obra na sua essência, mas que emprega uma configuração midiática diversa daquela em que ela surge. Assim, é como se o desenho de Almada Negreiros fosse redesenhado mas, desta vez, empregando não mais o traço a lápis mas a estrutura metálica que, de certa forma, “repete” o desenho.

⁹⁷ Entrevista de Almada Negreiros – Entrevista conduzida pelo jornalista Manuel Varela, da RTP, cujo fragmento está inserido no filme Almada Negreiros Vivo Hoje, de 1968, de Francisco de Castro. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc>. Acesso em: 21 maio 2014.

⁹⁸ RAJEWSKI. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 24.



Autoreminiscência.

Fonte: *Fotobiografia de Almada Negreiros*, de Joaquim Vieira, p. 119.



Monumento a Almada Negreiros, em Lisboa, por ocasião das comemorações dos 120 anos de seu nascimento.

Fonte: facebook/almadanegreiros120anos. Postado em: 10 jul. 2014.

O QUE IMPORTA É O VER – À GUIA DE CONCLUSÃO

Almada Negreiros viveu 77 anos, 57 dos quais fazendo arte, se se considerar a primeira manifestação pública de seu envolvimento com a arte a sua primeira exposição individual, na Escola Internacional de Lisboa, que aconteceu em 1913. Mas já tinha participado, em 1912 e 1913, dos *I e II Salões dos Humoristas Portugueses*. E, antes disso, em 1911, já tinha publicado uma anedota ilustrada em *A Sátira*, número 4.⁹⁹ Não por acaso os seus 120 anos de seu nascimento foram marcados por comemorações em Lisboa, que celebravam também o centenário de sua aparição no mundo artístico, considerada a partir de sua primeira exposição individual. Essas comemorações começaram no ano de seus 120 anos de nascimento – 2013 – mas se estenderam por 2014, e ainda acontecem nos espaços culturais de Lisboa, e de fora dela, como o Congresso e a Exposição¹⁰⁰ sobre sua obra, que vai acontecer na cidade de Pisa, na Itália, ainda este ano. As comemorações são marcadas por eventos como o Colóquio Almada Negreiros - 120 anos, que aconteceu em novembro de 2014, em Lisboa, a criação do facebook Almada Negreiros 120 anos, a marcação, na cidade, dos lugares frequentados pelo poeta, bem como a instalação de monumentos, como os que foram instalados na Ribeira das Naus.¹⁰¹

Com o interesse em quase todas as modalidades de arte, Almada Negreiros também teorizou, proferiu conferências e fez crítica sobre manifestações artísticas diversas, não se importando se, ao abordar uma delas, tomava-a como fundamental e, noutra situação, já era à outra que dava destaque. Assim, quando escreveu “Cuidado com a pintura”,¹⁰² uma conferência voltada aos interesses dos jovens

⁹⁹ FRANÇA. *Almada, o português sem mestre*, p. 15.

¹⁰⁰ <<http://www.instituto-camoes.pt/lingua-e-cultura/congresso-exposicao-almada-italia#sthash,tECTmH3s.dpuf>>.

¹⁰¹ A imagem deste monumento é a que encerra o capítulo 3 deste trabalho.

¹⁰² NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa – v. VI: Textos de intervenção*, p. 106.

pintores, como afirma o próprio conferencista, ele sinalizou o desenho como a gênese da pintura, a partir de uma máxima conhecida do povo português, atribuindo ao desenho uma importância maior:

Em Portugal, no século XVII, conhecia-se uma máxima verdadeiramente lisonjeira para o povo que a usava. A máxima era esta: “Não há boa educação sem desenho.”

Falando para pintores, gosto de chamar-lhes a atenção para essa máxima. Aqui estão precisamente as duas condições essenciais para que haja pintor: educação e desenho. E a meu ver, não se podem separar uma coisa da outra, a educação e o desenho, exactamente como o diz a máxima portuguesa do século XVII.

Da importância do desenho e do quanto essa expressão de arte é remota e universal, manifestou-se o artista em “O Desenho”:¹⁰³

Vou falar-vos do desenho e creio poder dizer-vos alguma coisa de novo sobre a mais antiga das expressões. Nenhuma outra forma de pensamento chegou até nós mais próximo do seu aspecto primitivo do que o desenho. Todas as origens se dispersaram pelas infinitas direcções do tempo e da geografia, mas as rochas conservam os traços que nem o tempo desfez nem a geografia mudará jamais.

Tem o desenho um sentido universal que o distingue de qualquer outra expressão universal do homem.

Também quis deixar clara a sua impressão de que, com o desenho, torna-se possível captar a cena que temos à frente dos olhos, como se assim se pudesse superar a efemeridade dos fatos, quando afirmou que “o desenho é o nosso entendimento a fixar o instante”, ou em outro fragmento em que diz que “perguntaram a alguém por que desenhava e este respondeu: para fixar a atenção”, observações que ele ilustra com uma fala de Napoleão: “A célebre frase de Napoleão, dizendo: ‘vale mais um pequeno *croquis* do que um longo relatório’ contém todo o sentido do desenho.”

Do seu entusiasmo pela dança, sobretudo o entusiasmo de voltar aos espetáculos de dança, que lhe ressurgiu na oportunidade de conhecer Diaghilev e

¹⁰³ ARMERO. *Todo almada*, p. 193.

sua companhia de bailarinos, pronunciou-se Almada Negreiros em 1917, em seu texto “Os Bailados russos em Lisboa”.¹⁰⁴

Para proferir sobre o teatro, Almada Negreiros foi à pintura. Em “O pintor no teatro” ele surpreende os ouvintes lançando-se a eles como pintor:

Para falar de teatro, devo na verdade começar por dizer que sou pintor, que de noite não se pinta e é para a teoria da pintura, e que me escapei mais dum terço das minhas noites para o meu teatro, julgando estar na teoria da pintura.

Não conheço pintor vivo ou morto que na palavra “Teatro” não fosse como em coisa sua: o teatro é nosso, dos pintores, o escarapate das artes plásticas.¹⁰⁵

A palavra poética foi contemplada em sua teoria na conferência “Poesia é criação”,¹⁰⁶ proferida na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1962. Nela ele afirma a ancestralidade da poesia, como fez com relação ao desenho: “Quando não havia linguagem o homem foi o autor da mais bela criação da Poesia: os nomes. Os nomes: a língua.” Também sinaliza a sua permanência: “O homem perde-se e a linguagem faz-se. Não há dúvida nenhuma: fica a Poesia.”

Interessado que foi Almada Negreiros nas variadas formas como a arte pode se manifestar – interesse que faz dele, além de artista, também um teórico –, o seu legado, como vimos, abarca uma extensa gama de manifestações e mais não abarca, certamente, porque a produção artística também exige habilidades. Disso ele tinha muitas mas não significa que não lhe faltasse a que fosse necessária para uma ou outra atuação artística. Assim, o pesquisador que se debruce sobre qualquer uma dessas manifestações não pode cometer a falácia de deixar de dizer, ao menos, que ele atuou em tantas outras, umas com mais sucesso, outras com menos. Ao pesquisador que se aventure a tratar das relações entre uma e outra modalidade – ou entre três ou mais – por qualquer que seja a base teórica, uma dificuldade se lhe impõe: a seleção do *corpus* da pesquisa. E uma vez eleito o material com que se vai

¹⁰⁴ NEGREIROS, José de Almada. *Obra literária de José de Almada Negreiros/5 - Manifestos e conferências*, p. 33.

¹⁰⁵ ARMERO. *Todo almada*, p. 201.

¹⁰⁶ NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa – v. VI: Textos de intervenção*, p. 167.

trabalhar, é muito provável que no desenvolvimento da pesquisa, outras tantas obras se lhe imponham, reclamando o seu lugar ali, como também pode acontecer que algumas se retirem. Foi certamente o que aconteceu com essa pesquisa. A primeira intenção era desenvolver um estudo comparativo entre a poesia e a pintura de Almada Negreiros. E com essa intenção foi feito o meu projeto de pesquisa, que se intitulou “Verbo e cor: poesia e pintura em Almada Negreiros”. Já se pode ver que a poesia se preservou mas não estritamente considerada na composição poética, aquela cuja estrutura está no alinhamento de versos. A pintura também se manteve mas a dupla ganhou a companhia do teatro e da música. Os estudos em intermedialidade não só permitem como estão inteiramente abertos a todas essas modalidades, tratadas como mídias, uma vez que, como se viu, esse conceito vai muito além do que tradicionalmente a nossa cultura conhece como mídia: jornal, rádio e televisão.¹⁰⁷

De tal modo sua produção artística travou relações intermediáticas – entre uma e outra obra de sua concepção, com as obras de outros artistas ou entre as configurações midiáticas por que se manifestam – que isso parece ter atingido também o modo como se pode abordá-las nos estudos de que se ocupam os pesquisadores. Assim, parece de muita valia considerar o que o próprio Almada Negreiros disse sobre essa diversidade.

A forte impressão que se tem, na apreciação de sua obra, como nas tentativas de compreendê-la, é de que Almada Negreiros o que fez foi mostrar que o que lhe chama a atenção, o que lhe atrai, são as formas como o que pode ser visto e contemplado é capaz de se manifestar em um ou outro canal de comunicação, ou seja, em uma e outra mídia. Criou, desse modo, através do desenho, da pintura, do movimento corporal, da composição poética, da dramaturgia, da tapeçaria, do trabalho com os vitrais, dos cartazes, dos figurinos, dentre outros, uma forma de dar a ver a arte. Foi no emprego mesmo da palavra “ver” que ele se expressou sobre

¹⁰⁷ Como esclarece Claus Clüver, ao falar do emprego desse conceito: “A própria palavra é relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais.” (CLÜVER. Intermedialidade.)

isso, como já foi tratado no capítulo 3, numa fala sobre a qual vale a pena pensar novamente:

Não é o teatro que me interessa. Não é a pintura que me interessa. Não é a escultura que me interessa. Não é nenhuma arte em especial. O que me interessa a mim é o *espetáculo*. Espetáculo quer dizer ver, *ver*. O espetáculo pode estar onde quiser mas que esteja e que seja visto.¹⁰⁸
(Destaquei)

E isso parece estar inteiramente acordado com o que ele leu, certa vez, sobre a arte e que lhe souu como uma descoberta:

Encontrei-a [uma definição de arte]. No suplemento literário do “Times” do dia 12 de janeiro de 1933 encontrei numa crítica a um livro intitulado “As artes visuais” e na qual estava a única definição de Arte que até hoje me satisfaz: “A arte não é um aspecto da vida; é o todo da vida visto debaixo de um aspecto.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Entrevista de Almada Negreiros – Entrevista conduzida pelo jornalista Manuel Varela, da RTP, cujo fragmento está inserido no filme *Almada Negreiros Vivo Hoje*, de 1968, de Francisco de Castro. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc>. Acesso em: 21 maio 2014.

¹⁰⁹ NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa – v. VI: Textos de intervenção*, p. 106.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., Benjamin. *A escrita neo-realista: Análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

AIRES, Eleonora Romano. *A vanguarda de Almada Negreiros: presença do futurismo italiano no modernismo português*. São Paulo: Torres Pereira & Machado Editores/Selinunte Edidtora, 1998.

Almada: Catálogo da Exposição em Aveiro - outubro de 2001 a janeiro de 2002. Câmara Municipal de Aveiro, Aveiro, 2001.

Almada: Catálogo da Exposição em Lisboa - 20 de julho a 14 de outubro de 1984. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 1984.

Almada Negreiros e o Espetáculo (Catálogo) - Lisboa, 22 de agosto a 14 de outubro de 1984. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 1984.

Almada por contar - Catálogo de Exposição. Coordenação: Sara Afonso Ferreira, Sílvia Laureano Costa e Simão Palmeirim Costa. Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: 2013.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2 ed. revista e aumentada. Porto: Lello Editores, 1996.

AMARAL, Ana Luíza. A Cena do Ódio de Almada Negeriros e The Waste Land de T. S. Eliot. *Revista Colóquio Letras*, n. 113/114, p. 146, jan. 1990.

AMBRÓSIO, António. *Almada Negreiros africano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARBEX, Márcia. Intericonicidade e intertextualidade, p. 6. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/livrocoloqsem7.doc>. Acesso em: 1 dez. 2014.

ARMERO, Gonzalo (Dir.) *Todo Almada*. Lisboa: Contexto, 1994.

BARREIRA, Cecília. *Nacionalismo e modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

CASTRO, Francisco de. *Almada Negreiros Vivo Hoje*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc>>.

CECCUCCI, Piero. Una cultura *altra* per una “pátria inteiramente portuguesa”. Il “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” di Almada Negreiros. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_435.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2013.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 1, maio 2008.

Colóquio Letras n. 149-150 – Almada Negreiros – Mário de Andrade. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998.

Colóquio Letras n. 185 – janeiro/abril de 2014. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Contemporânea: Grande revista mensal - Volumes 1, 2 e 3 (edição facsimilada). Lisboa: Contexto Editora, 1984.

D’ALGE, Carlos. Dois petardos do Modernismo: O Manifesto Ani-Dantas e A Cena do Ódio. In: *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

DINE, Madalena Jorge; FERNANDES, Marina Sequeira. *Para uma leitura da poesia modernista: Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

DINIZ, Thaïs F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Coleção Humanitas), 2012.

El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931. Catálogo de Exposição. Lisboa: Galeria Palácio das Galveias, Bedoteca de Lisboa, 2004.

Escaparate de todas as artes (O) ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros. (Catálogo) Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 1993.

FERREIRA, António Quadros. *Paineis das Gares Marítimas de Lisboa – Análise e recepção da modernidade de Almada Negreiros*. Porto – Portugal: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

FERREIRA, Sara Afonso (Org., apresentação e notas). *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

FERREIRA, Sara Afonso *et al.* (Coord.). *Histórias que um espólio (re)conta*. In: *Almada por contar – Catálogo de Exposição*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

FRANÇA, José-Augusto. Almada Negreiros, letras e artes – Introdução geral à *Obra completa de Almada Negreiros*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

FRANÇA, José-Augusto. *Almada: o português sem mestre*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo e Almada*. Lisboa: Bertrand Editora, 1986.

FRANÇA, José-Augusto. *História da arte ocidental 1780-1980: modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

FRANÇA, José-Augusto. *O modernismo na arte portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

FRANÇA, José-Augusto. *Os anos vinte em Portugal: Estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FRANÇA, José-Augusto. *O essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980*. 3. ed. Lisboa: Biblioteca Breve (Série Artes Visuais)/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1991.

GONÇALVES, Rui Mário. *Arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.

GONÇALVES, Rui Mário. *Almada Negreiros*. Lisboa: Caminho, 2005.

GUEDES, Rui; NEGREIROS, José de Almada. *Obra plástica*. (Org. Rui Guedes). Lisboa: Bertrand Editora, 1993.

LAPA, Pedro. Almada e a emergência do cânone. *Catálogo da Exposição Cinco pintores da modernidade portuguesa – 1911/1965*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

LISBOA, Eugênio. “Orpheu breve” *Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-realismo*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

LOPES, Óscar. Almada Negreiros. In: *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea – Volume 2*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

LOPES, Óscar. “Orpheu” ou a poesia como realidade. In: *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1987.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Coleção Humanitas).

LUND, Hans. A “história da cegonha”, de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Coleção Humanitas), 2012.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. 7. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

MIRANDA, Maria Adelaide *et al.* *History of plastic arts*. (Translation by Mário Pinheiranda) Comissariado para a Europália 91 - Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

MOISÉS, Massaud. Almada Negreiros: agitador cultural. In: SILVA, Celina. (Coord.). *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Atas do Colóquio Internacional. Porto, 12-14 de dezembro, 1996*. Edição da Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1998.

MORNA, Fátima Freitas (Apresentação crítica, seleção e sugestões para análise literária). *A poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa – volume único*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

NEGREIROS, José de Almada. *Obra literária de José de Almada Negreiros/5 - Manifestos e conferências*. (Edição de Fernando Cabral Martins *et al.*). Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas – v. 4: Poesia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas – v. I: Poesia*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas – v. VI: Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

NEGREIROS, José de Almada. Cuidado com a pintura. In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas – v. VI – Textos de intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*. 2. ed. Lisboa: Edições O Jornal, 1985.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et al. Literatura e música*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

Orpheu 1. (Reedição com preparação do texto e introdução de Maria Aliete Galhoz). Lisboa: Edições Ática, 1959.

Orpheu 2. (Reedição com preparação do texto e introdução de Maria Aliete Galhoz). Lisboa: Edições Ática, 1976.

PEREIRO, Carlos Paulo Martínez. *A pintura nas palavras (A engomadeira de Almada Negreiros: Uma novela em chave plástica)*. Santiago de Compostela – Galiza: Edicións Laiovento, 1996.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-guarde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993. (Coleção Texto e Arte 4).

PESSOA, Fernando. *Obra poética – Volume único*. (Organização, introdução e notas: Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PICCHIO, Lucciana Stegagno. *História do teatro português*. Trad. Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros. In: PEREIRA, Cilene da Cunha; PEREIRA, Paulo Roberto Dias (Org. e Coord.). *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários - In memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (edição brasileira), 1995.

RAJEWSKI, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Coleção Humanitas).

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

RUBIM, Gustavo. Palco de palavras: a cena da escrita na poesia de Almada Negreiros. In: *Colóquio Letras* n. 149/150 – Almada Negreiros/Mário de Andrade, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul.-dez., 1998.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Todos os poemas*. (Org. Alphonsus de Guimaraens Filho). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SANTOS, Mariana Pinto dos. “Já sou o galope”: cor, palavra, imaginação, espetáculo. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/texto_MPS_para_TNSJ-libre.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2014.

SAPEGA, Ellen W. *Ficções modernistas: Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SARAIVA, António José; LOPES, ÓSCAR. *História da literatura portuguesa*. 15. ed. Porto: Porto Editora, s/d.

SARAIVA, Arnaldo. “A Cena do Ódio” de Almada Negreiros e a “Ode ao burguês” de Mário de Andrade. In: *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SENA, Jorge de. José de Almada Negreiros. In: *Líricas Portuguesas – v. I*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SENA, Jorge de. Almada Negreiros poeta. In: NEGREIROS, Almada. *Obras Completas – v. I - Poesia*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros: A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

SILVA, Celina (Coord.). *Almada Negreiros: a descoberta como necessidade*. Actas do Colóquio Internacional. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1996.

SILVA, Celina. A publicação da obra literária de José de Almada Negreiros – algumas anotações. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/revista/convergencia/pdf/1934.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

SILVEIRA, André. *Almada Negreiros*. Lisboa: Quidnovi, 2010. (Coleção Pintores Portugueses).

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História duma geração*. 6. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991.

SOARES, Alexandra Paula Cerqueira. *Na linha do fogo: “A Cena do Ódio” (1915), de José de Almada Negreiros*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

SOURIAU, Étienne. *La correspondência de las artes: elementos de estética comparada*. Trad. Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

TELLES, Gilberto de Mendonça. A vanguarda portuguesa. In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

VIEIRA, Joaquim. *Almada Negreiros – Fotobiografias Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. (Coleção Temas e Debates).

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Meios eletrônicos

Facebook

<<https://www.facebook.com/AlmadaNegreiros120>>.

<<https://www.portugalmodernista.com>>.

Youtube

Documentário “Almada Negreiros vivo hoje”, de Francisco de Castro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IE5ALs__ujI>. Acesso em: 9 abr. 2014.

Almada Negreiros no Programa Zip Zip, da RTP – Entrevistado por Raul Solnado na primeira emissão do Programa Zip Zip, transmitido em 24 de maio de 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgsx>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

Amália Rodrigues canta “Rondel do Alentejo”, de Almada Negreiros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3aASJQBHW_4>. Acesso em: 15 jan. 2015

.

APÊNDICES

Manifesto Anti-Dantas

MANIFESTO ANTI-DANTAS¹

BASTA PUM BASTA

Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas, é uma geração que nunca o foi. É um coito d'indignos, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!

Uma geração com um Dantas a cavalo é um burro impotente!

Uma geração com um Dantas à proa é uma canoa em seco!

O Dantas é um cigano!

O Dantas é meio cigano!

O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias pra cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!

O Dantas pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de diquesas!

O Dantas é um habilidoso!

O Dantas veste-se mal!

O Dantas usa ceroulas de malha!

O Dantas especula e inocula os concubinos!

O Dantas é Dantas!

O Dantas é Júlio!

Morra o Dantas, morra! Pim!

1. Manifesto com que José de Almada-Negreiros se investe contra Júlio Dantas, tomando-o como todo o tradicionalismo português. Está datado de 1915 e destinava-se ao 3º número de *Revista de Guimarães*, que não chegou a sair. Publicado em *Obra Completa*, vol. 6 (*Textos de Interpelo*). Lisboa, Editora Estampa, 1972.

O Dantas fez uma soror Mariana que tanto o podia ser como a soror Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mesire d'Avis, ou a Dona Cons-tança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapazi!

E o Dantas teve claques! E o Dantas teve palmas!

E o Dantas agradeceu!

O Dantas é um cigano!

Não é preciso ir pro Rossio pra se ser pantomineiro, basta ser-se pantomineiro!

Não é preciso disfarçar-se pra se ser salteador, basta escrever como o Dantas! Basta não ter escriptos nem

moraís, nem artísticos, nem humanos! Basta andar

com as modas, com as políticas e com as opiniões!

Basta usar o tal sorrizinho, basta ser muito delicado,

e usar coco e olhos meigos! Basta ser Judas! Basta ser Dantas!

Morra o Dantas, morra! Pim!

O Dantas nasceu para provar que nem todos os que

escrevem sabem escrever!

O Dantas é um autómato que dita pra fora o que

a gente já sabe que vai sair... Mas é preciso deitar

dinheiro!

O Dantas é um soneto dele-próprio!

O Dantas em génio nem chega a polvora seca e em

talento é pim-pum-pum.

O Dantas ni é horroroso!

Morra o Dantas, morra! Pim!

O Dantas cheira mal da boca!

Morra o Dantas, morra! Pim!

O Dantas é o escárnio da consciência!

Se o Dantas é português eu quero ser espanhol!

O Dantas é a vergonha da intelectualidade portu- guesa! O Dantas é a meta da decadência mental!

E ainda há quem não core quando diz admirar o

Dantas!

E ainda há quem lhe estenda a mão!

E quem lhe lave a roupa!

E quem tenha dó do Dantas!

E ainda há quem divide de que o Dantas não vale

nada, e que não sabe nada, e que nem é inteligente,

nem decente, nem zero!

Voçes não sabem quem é a soror Mariana do Dantas?

Eu vou-lhes contar:

A princípio, por cartazes, entrevistas e outras pre-

parações com as quais nada temos que ver, pensei

tratar-se de soror Mariana Alcoforado a pseudo-autora

daquelas cartas francesas que dois ilustres senhores

desta terra não descansaram enquanto não estragaram pra português, quando subiu o pano também não foi capaz de distinguir porque era noite muito escura e só depois de meio ato é que descobri que era de madrugada porque o bispo de Beja disse que tinha estado à espera do nascer do Sol!

A Mariana vem descendo uma escada estreitíssima mas não vem só, traz também o Chamilly que eu não cheguei a ver, ouvindo apenas uma voz muito conhecida aqui na Brasileira do Chiado. Pontco depois o bispo de Beja é que me disse que ele trazia calções vermelhos.

A Mariana e o Chamilly estão sozinhos em cena, e às escuras, dando a entender perfeitamente que fizeram indecências no quarto. Depois o Chamilly, completamente satisfeito, despede-se e salta pela janela com grande mágoa da freira lacrimosa. E ainda hoje os turistas têm ocasião de observar as grades arrombadas da janela do quinto andar do Convento da Conceição de Beja na Rua do Touro, por onde se diz que fugiu o célebre capitão de cavalos em Paris e dentista em Lisboa.

A Mariana que é histérica começa a chorar desatinadamente nos braços da sua confidente e excelente pai de cabeleira soror Inês.

... Vem descendo pra dita estreitíssima escada (*sic*), várias Marianas todas iguais e de candeias acesas, menos uma que usa óculos e bengala e ainda (*sic*) toda curvada pra frente o que quer dizer que é abadessa.

E seria até uma excelente personificação das bruxas de Goya se quando fizesse não tivesse aquela voz tão fresca e maviosa da Tia Felicidade da vizinha do lado. E reparando nos dois vultos interroga espaçadamente com cadência, austeridade e inensa falta de corda... Quem está aí?... E de candeias apagadas?

— Foi o vento, dizem as pobres inocentes varadas de ferro... E a abadessa que só é velha nos óculos, na bengala e em andar curvada pra frente manda tocar a sineta que é um dó d'alma o ouvi-la assim tão debilitada. Vão todas pro coro, mas eis que, de repente, batem no portão e sem se anunciar nem limpar-se da poeira, sobe a escada e entra plo salão um bispo de Beja que quando era novo fez brejeirices com a menina do chocolate.

Agora completamente emendado revela à abadessa que sabe por cartas que há homens que vão às mu-

lheres do convento e que ainda há pouco vira um de cavalos a saltar pra janela. A abadessa diz que efetivamente já há tempos que vinha dando pra falta de galinhas e tão inocentinha, coitada, que naqueles oitenta anos ainda não teve tempo pra descobrir a razão da humanidade estar dividida em homens e mulheres. Depois de sérios embaraços do bispo é que ela deu com o atrevimento e mandou chamar as duas freiras de há pouco com as candeias apagadas. Nesta altura esta peça policial tona um pedaço d'interesse porque o bispo ora parece um políctia de investigação desfarrado em bispo, ora um bispo com a falta de delicadeza de um políctia d'investigação, e tão perspicaz que descobre em menos de meio minuto o que o público já está farto de saber — que a Mariana dormiu com o Noel. O pior é que a Mariana foi à serra com as indiscrições do bispo e desata a berrar, a berrar como quem se estava marimbando pra ludó aquilo. Esteve mesmo muito perto de se esfrear com um par de murros na coroa do bispo no que se mostrou de um atrevimento, de uma insolência e de uma decisão reffionia que exceder todas as expectativas.

Ouve-se uma corneta tocar uma marcha de clarins e Mariana sentindo nas patas dos cavalos toda a alma do seu preferido foi qual pardalito engalopado a correr até às grades da janela a gritar desalmadamente plo seu Noel. Grila, assobia e redtopia e pia e rasga-se e magoa-se e cai de costas com um acidente, do que já previamente tinha avisado o publico e o pano também cai e o espectador também cai da paciência abaixo e desata numa destas patçadas tão enormes e tão monumentais que todos os jornais de Lisboa no dia seguinte foram unânimes naquede êxito teatral do Dantas. A única consolação que os espectadores decentes tiveram foi a certeza de que aquilo não era o soror Mariana Alcoforado mas sim uma merdariana-aldantascufurado que tinha cheliques e exageros sexuais.

Continue o senhor Dantas a escrever assim que há de ganhar muito com o Alcuturado e há de ver que ainda apanha uma estátua de prata por um ourives do Porto, e uma exposição das maquetes pro seu monumento ereto por subscrição nacional do «Século» a favor dos feridos da guerra, e a Praça de Camões mudada em Praça do Dr. Júlio Dantas, e com festas da cidade plos aniversários, e sabonetes em graxa «Júlio Dantas» e pastas Dantas pros dentes, e graxa

Dantas pras botas e Niveina Dantas, e comprimidos Dantas, e autocismos Dantas e Dantas, Dantas, Dantas, Dantas... E limonadas Dantas-Magnésia.

E fique sabendo o Dantas que se um dia houver justiça em Portugal todo o mundo saberá que o autor de *Os Lusíadas* é o Dantas que num rasgo memorável de modestia só consentiu a glória do seu pseudónimo Camões.

E fique sabendo o Dantas que se todos fossem como eu, haveria tais munições de manguitos que levariam dois séculos a gastar.

Mas julgais que misto se resume a literatura portuguesa? Não! Mil vezes não!

Temos, além disto, o Chianca que já fez rimas pra Aljubarrota que deixou de ser a derrota dos castelhanos pra ser a derrota do Chianca.

E as pinoquices de Vasco Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha! E as infelidades de Ramada Curto! E o talento insólito de Urbano Rodrigues! E as gaitadas do Bruni! E as traduções só pra homem do ilustríssimo excelentíssimo senhor Mello Barreto! E o frei Matia Nunes Moxol! E a Inês Sifilítica do Faustino! E as imbecilidades do Sousa Costa! E mais pedantices do Dantas! E Alberto Sousa, o Dantas do desenhos! E os jornalistas do *Século* e da *Capital* e do *Notícias* e do *Paiz* e do *Dia* e da *Nação* e da *Republica* e da *Lucta* e de todos, todos os jornais! E os actores de todos os teatros! E todos os pintores das Belas-Artes e todos os artistas de Portugal que eu não gosto. E os da Águia do Porto e os palermas de Coimbra! E a estupidez do Oldemiro César e o Dr. José de Figueiredo Amante do Museu e ah òh os Sousa Pinto hu hi e os burros de Cacilhas e os menus do Alfredo Guisado! e (o) raquítico Albino Forjaz de Sampaio, crítico da *Lucta*, a quem o Filho com imensa piada intrujou de que tinha talento! E todos os que são políticos e artistas! E as exposições anuais das Belas-Arte(s)! E todas as maquetas do Marquês de Pombal! E as de Camões em Paris; e os Vaz, Estrela, os Lacerda, os Lucena, os Rosa, os Costa, Almeida, os Camacho, os Cunha, os Carneiro, os Barros, os Silva, os Gomes, os velhos, os idólatas, os arranjistas, os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis, os párias, os ascetas, os Lopes, os Peixotos, os Mottas; os Godinhos, os Teixeira, os Cámaras, os diabo que os leve, os Constantinos, os Tertulianos, os

Graves, os Mântuas, os Bahias, os Mendonças, os Brações, os Matos, os Alves, os Albuquerque, os Sousas e todos os Dantas que houver por aí!!!!!!!

E as convicções urgentes do homem Cristo Pai e as convicções caídas do homem Cristo Filho....

E os concertos do Blanch! E as estátuas ao leme, ao Exa e ao despertar e a tudo! E tudo o que seja arte em Portugal! E tudo! Tudo por causa do Dantas! Morra o Dantas, morra! Pim!

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Africas! O exílio dos degradados e dos indiferentes! A Africa reclusa dos europeus! O entulho das desvaidagens e dos sobejos! Portugal inteiro há de abrir os olhos um dia — se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!

Morra o Dantas! Morra! Pim!

OSÉ DE ALMADA NEGREIROS
Poeta d'Orpheu
Futurista
e
tudo
1915

(Almada-Negreiros, José de. *Obras completas*, vol. 6
(*Textos de intervenção*).
Lisboa, Editora Estampa, 1972.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

A Cena do Ódio

A CENA DO ÓDIO

de José Almada Negreiros
poeta sensacionista e Narciso do Egípcio — 1915

A Alvorada de Campos
a deliciação intensa de todos os meus membros

Foi escrito durante os três dias e as três noites
que durou a revolução de 14 de Maio de 1915

Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,
Divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!
O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
Inferno a arder o Meu Cantar!
Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!
Sou Pan-Demónio-Triface enfermizo de Gula!
Sou Génio de Zarathustra em Taças de Marcé-Altal!
Sou Raiva de Medusa e Danuação do Sol!

Ladram-Me a Vida por vivê-La

e só Me deram Uma!

Hão-de lati-La por sinal!

Agora quero vivê-La!

Hei-de Poeta cantá-La em Gala sonora e dina

Hei-de Glória desamaviá-La!

Hei-de Guindaste içá-La Esfinge

da Vala pedestre onde Me querem rir!

Hei-de trovão-clarim levá-La Luz

às Almas-Noites do Jardim das Lágrimas!

Hei-de bombo ruía-La pompa de Pompeia

nos Funerais de Mim!

Hei-de Alfange-Mahoma

cantar Sodomna na Voz de Nero!

Hei-de ser Fuas sem Virgem do Milagre,

hei-de ser galope opiado e doído, opiado e doído...

Hei-d'Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,

cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!

Sou Narciso do Meu Ódio!
— O Meu Ódio é Lanterna de Diógenes,
é cegueira de Diógenes,
é cegueira da Lanterna!
(O Meu Ódio tem tronos d'Herodes,
histerismos de Cleópatra, perversões de Catarina!)
O Meu Ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé, só Dilúvio Universal!
e mais Universal ainda:
Sempre a crescer, sempre a subir...
até apagar o Sol!

Sou trono de Abandono, malfadado,
nas iras dos Bárbaros meus Avós.
Oijo ainda da Berlinda d'Eu ser sina
gemidos vencidos de fracos,
ruidos famintos de saque,
ais distantes de Maldição eterna em Voz antiga!
Sou ruínas rasas, inocentes
como as asas de rapinas aiogadas.
Sou reliquias de mártires impotentes
sequestradas em anuros do Vício.
Sou clausura de Santa professa,
Mãe exilada do Mal,
Hóstia d'Angústia no Claustro,
freira demente e donzela,
virtude sozinha da cela
em penitência do secol
Sou rasto espezimhado d'invasores
que cruzaram o meu sangue, desvirgando-o.
Sou a raiva atávica dos Tavoras,

o sangue bastardo de Nero,
o ódio do último instante
do Condenado inocente!
A podenga do Limbo mordeu raivosa
as pernas nuas da minh'Alma sem baptismo...
Ahi que eu sinto, claramente, que nasci
de uma praga de ciúmes!
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a Alma dos Bórgias a penari!

Tu, que te dizes Homem!
 Tu, que te alfaiatas em modas
 e fazes cartazes dos fatos que vestes
 P'ra que se não vejam as nódoas de baixo!
 Tu, qu' inventaste as Ciências e as Filosofias,
 as Políticas, as Artes e as Leis,
 e outros quebra-cabeças de sala
 e outros dramas de grande espectáculo...
 Tu, que aperfeiçoas sabiamente a arte de matar.
 Tu, que descobriste o cabo da Bon-Esperança
 e o Caminho Marítimo da Índia
 e as duas Grandes Américas,
 e que levaste a chaticice a estas Terras
 e que trouxeste de lá mais gente p'raqui
 e qu'inda por cima cantaste estes Feitos...
 Tu, qu' inventaste a chaticice e o balão,
 e que farto de te chateares no chão
 te foste chatear no ar,
 e qu'inda foste inventar submarinos
 p'ra te chateares também por debaixo d'água,
 Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas
 e que nunca descobriste que eras bruto,
 e que nunca inventaste a maneira de não o seres...
 Tu consegues ser cada vez mais besta
 e a este progresso chamas Civilização!

Vai vivendo a bestialidade na Noite dos meus olhos,
 vai inchando a tua ambição-toiro
 'tê que a barriga te rebente rá.

Serei Vitória um dia
 — Hegemonia de Mimi!
 e tu nem derrota, nem morto, nem nada.
 O Século-dos-Séculos virá um dia
 e a burguesia será escravatura
 se for capaz de sair de Cavalgadura!

Hei-de, entretanto, gastar a garganta
 a insultar-te, ó besta!
 Hei-de morder-te a ponta do rabo
 e pôr-te as mãos no chão, no seu lugar!
 Aí! Saltimbanco-bando de bandedeiros nefastos!

Quadrilheiros contrabandistas da Imbecilidade!
 Aí! Espelho-aleijão do Sentimento,
 macaco-intruja do Alma-rajejo!
 Aí! macrelle da Ignorância!
 Silenceur do Génio--Tempestade!
 Spleen da Indigestão!
 Aí! meia-fígela, travão das Ascensões!
 Aí! povo judeu dos Cristes mais que Cristo!
 O burguesal. O ideal com 1 pequeno
 O ideal ricóco dos Mendes e Possidónios
 O cofre d'indigentes
 Cujá personalidade é a moral de todos!
 O geral da mediocridade!
 O clique ignóbil do Vulgar, protagonista do normal!
 O Cattisimo das findezas d'estalo!
 Aí! lucro do fácil,
 carilha-cabotina dos limitados, dos restringidos!
 Aí! dique-impeçilho do Canal da Luz!
 O coito d'imponentes
 a corar ao sol no riacho da Estupidez!
 Aí! Zero-barómetro da Convicção!
 bifola dos chega, dos basta, dos não quero mais!
 Aí! Plebeísmo Aristocratzado no preço do panamá!
 erudição de calça xadrez!
 competência de relógio d'oiro
 e correntes com suores do Brasil,
 e berloques de cornos de búfalo!
 E eu vivo aqui desterrado e Job
 da Vida-gêmea d'Eu ser feliz!
 E eu vivo aqui sepultado vivo
 na Verdade de nunca ser Eu!
 Sou apenas o Mândigo de Mim--Próprio,
 órfão da Virgem do meu sentir.
 E como queres que eu faça fortuna
 se Deus, por escárnio, me deu Inteligência,
 e não tenho sequer, irmãs bonitas
 nem uma mãe que se venda para mim?
 (Pesam quilos no Meu querer
 as salas de espera de Mim.
 Tu chegas sempre primeiro...
 Eu volto sempre amanhã...
 Agora vou esperar que morras.

Mas tu és tantos que não morres...
 Vou deixar d'esp'rar que morras
 — Vou deixar d'esp'rar por mim!
 Ah! que eu sinto claramente, que nasci
 de uma praga de túmulos!
 Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
 e a alma dos Bórgias a pensar!

E tu, também, vieille-roche, castelo medieval
 fechado por dentro das tuas ruínas!
 Fiel epítáfio das crónicas adúladoras!
 E tu também ó sangue azul antigo
 que já nasceu co' a biografia feita!
 O pajem loiro das cortesias-avozinhas!
 O pergaminho amarelo-múmia
 das grandes galas brancas das paradas
 e das Vitória's dos torneios-lotarias
 com donzelas-glórias!
 O resto de cetros, fumo de cinzas!
 Ó lavas frias do Vulcão piro-técnico
 com chuvas d'ouros e cabeleiras pretendas!
 O estilhaços heráldicos de Vitrais
 despegados lentamente sobre o tanque do silêncio!
 Ó Cedro secular
 debruçado no muro da Quinta sobre a estrada
 a estorvar o caminho da Mala-postal!

E vós também, ó Gentes de Pensamento,
 ó Personalidades, ó Homens!
 Artistas de todas as partes, cristãos sem pátria,
 Cristos vencidos por serem só Um!
 E vós, ó Génios da Expressão,
 e vós também, ó Génios sem Voz!
 O além-infinito sem regressos, sem nostalgias,
 Espectadores gratuitos do Drama-Imenso de Vós-Mesmos!
 Profetas clandestinos
 do Naufrágio de Vossos Destinos!

E vós também, teóricos-irmãos-gêmeos
 do meu sentir internacional!
 O escravos da Independência!
 Vós que não tendes prémios

por se ter passado a vez de os ganhardes,
 e famintos e covardes
 enretéis a fome em revoltas do Mau-Génio
 na boémia da bomba e da pólvora!

E tu também, ó Beleza Camalha
 co' a sensibilidade manchada de vinho!
 Ó lírio bravo da Floresta-Ardida
 a meia-porta da tua Miséria!
 Ó Fado da Mãe-Sina
 com ilustrações a giz
 e letra da Maldição!
 Ó fera vadia das velas açaimada na Lei!
 Ó xale e lenço a resguardar a física!
 Ó franziñas do fânico
 co' a sifilis ao colo por essas esquinas!
 Ó nu d'alguer
 na meia-luz dos cortinados corridos!
 Ó oratório da meretriz a mendigar gorjetas
 p'ra sua Senhora da Boa-Sorte!
 Ó gentes tatoadas do calão!
 Ó carro vendado da Penitenciária!

E tu também, ó Humilde, ó Simples!
 enjaulados na vossa ignorância!
 Ó pé descalço a calçar o cérebro!
 Ó músculos da saúde de ter fechada a casa de pensar!
 Ó algarizar de açorda fria
 na cea-fadiga da dor-candela!
 Ó esteiras duras para dormir e fazer filhos!
 Ó carretas da Voz do Operário
 com gente de preto a pé e flarmónica atrás!
 Ó campas rasas, engrinaldadas,
 com chapões de ferro e balões de vidro!
 Ó bota rota de mendigo abandonada no pó do caminho!
 Ó metamorfose-selvagem das feras da cidade!
 Ó geração de bons ladrões crucificados na Estupidez!
 Ó sanfona-saloia do fandango dos campinos!
 Ó pampilho das Lezírias inundadas de Cidade!
 Ó trouxa d'aba larga da minha lavadeira,
 ó rodoptio azul da saia azul de Loures!

E vós varinas que sabeis a sal
 as Naus da Ienícia ainda não voltaram?
 E vós também, ó moças da Província
 que trazeis o verde dos campos
 no vermelho das faces pintadas!

E tu também, ó mau gosto
 co'a saia de baixo a ver-se
 e a falta d'educação!
 Ó oiro de pechisqueque (esperança dos ciganos)
 a luzir no vermelho verdadeiro da blusa de chita!
 Ó fêdio do domingo com botas novas
 e música n' Avenida!
 Ó santa Virgindade
 a garantir a falta de limpeza!
 O bilhete postal ilustrado
 com aparições de beijos ao lado!
 E vós ó gentes que tendes patrões,
 automótos do dono a funcionar barato!
 O criadas novas chegadas de fora pra todo o serviço!
 O costureiras mirradas,
 emaranhadas na vossa dor!
 O redes caixeiros, pederastas do balcão,
 a quem o patroão exige modos lisongeiros
 e maneiras agradáveis prós fregueses!
 Ó Arsenal-fadista de ganga azul e cocco socialista!
 Ó saídas pôr-do-sol das Fábricas d'Agonia!
 E vós também, ó toda a gente,
 que todos tendes patrões!

E vós também, nojentos da Política
 que explorais eleitos o Patriotismo!
 Macrotis da Pátria que vos partiu ingénúos
 e vos amortalha infames!
 E vós também, pindéricos jornalistas
 que fazeis cócegas e outras coisas
 a opinião pública!

E tu também roberto fardado:
 Furtica-te espantado, engalonado,
 apeia-te das patas de barro,
 Larga a espada de matar
 e põe o penacho no rabo!

Ralha-te mercenário, asceta da Crueldade!
 Espuma-te no chumbo da tua Valentia!
 Agoniza-te Ribaflores armado!
 Desuniversidatiza-te da doutorança da chucina,
 da ciência da matação!
 Groom fardado da Negra,
 pária da Ychia!
 Encaveira-te nas esporas lúzidas de seres fera!
 Despe-te da farda,
 desenfia-te da Impositura, e põe-te nu, ao léu
 que ficas desempregado!
 Acourça-te de senso,
 vomita de vez o morticínio,
 enche o pote de raciocínio,
 aprende a ler corações,
 que há muito mais que fazer
 do que fazer revoluções!

Ruína com tuas próprias peças-cobosos
 as tuas próprias peças colossais,
 que de 42 a 1 é meio-caminho andado!
 Rebusca no seres selvagem
 no teu core do extermínio
 o teu calibre máximo!
 Põe de parte a guilhotina,
 dá férias ao garrote!
 Não des língua aos teus canhões,
 nem ecos às pistolas,
 nem vozes às espingardas!
 — São coisas fora de moda!
 Põe-te a fazer uma bomba
 que seja uma bomba tamanha
 que tenha dez raios da Terra.
 Põe-lhe centro a Europa inteira,
 os dois pólos e as Américas,
 a Palestina, a Grécia, o mapa
 e, por favor, Portugal!
 Acaba de vez com este planeta,
 faça-te Deus do Mundo em dar-lhe fim!
 (Há tanta coisa que fazer, Meu Deus!
 e esta gente distraída em guerras!)

Eu creio na transmigração das almas
por isto de Eu viver aqui em Portugal.
Mas eu não me lembro o mal que fiz
durante o Meu avatar de burguês.
Oh! Se eu soubesse que o Inferno
não era como os padres me diziam:
uma formilha de nunca se morrer...
mas sim um Jardim da Europa
à beira-mar plantado...
Eu teria tido certamente mais juízo,
teria sido até o mártir São Sebastião!
E, inda há quem faça propaganda disto:
a pátria onde Camões morreu de fome
e onde todos encham a barriga de Camões!
Se ao menos isto tudo se passasse
numa Terra de mulheres bonitas!
Mas as mulheres portuguesas
são a minha impotência!

E tu, meu rolundo e pançudo-sanguessugo,
meu desacreditado burguês apimocado
da rua dos bacalhóicos do meu ódio
co'a felicidade em casa a servir aos dias!
Tu tens em teu favor a glória fácil
igual à de outros tantos teus pedaços
que andam desajustados neste Mundo,
desde a invenção do mau cheiro,
a estorvar o asseto geral.
Quanto mais penso em ti, mais tenho fé e creio
que Deus perdeu de vista o Adão de barro
e com pena fez outro de bosta de boi
por lhe falar o barro e a inspiração!
E enquanto este Adão dormia
os ratos roçaram-lhe os miolos,
e das cigantitas nasceu a Eva burguesa!

Tu arraganhas os dentes quando te falam d'*Ophélie*
e pões-te a rir, como os preços, sem saber porquê.
E chamae-me doido a Mim
que sei e sinto o que Eu escrevi!
Tu que dizes que não percebes;
rir-te-ás de não perceberes?

Olha Hugo! Olha Zola, Cervantes e Camões,
e outros que não são nada por te cantarem a ti!
Olha Nietzsche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!
Cesário, Aniero e outros tantos mundos!
Beethoven, Wagner e outros tantos génios
que não fizeram nada,
que deixaram este mundo tal qual!
Olha os grandes o que são esmagados por ti!
O teu máximo é ser besta e ter bigodes.
A questão é estar instalado.
Se te livras de burguês e sobes a talento, a génio,
a seres alguém,
o Bem que tu fizeres é um décimo de seres fera!
É de que serve o livro e a ciência
se a experiência da vida
é que faz compreender a ciência e o livro?
Antes não ter ciências!
Antes não ter livros!
Antes não ter Vida!

Eu queria cuspir-te a cara e os bigodes,
quando te vejo apalermado p'las espinhas
a dizeres piadas às meninas,
e a gosiars das mulheres que não prestam
e a fazer-lhes a corte
e a apalpar-lhes o rabo,
esse tão cantado belo cu
que creio ser melhor o teu ideal
que a própria mulher do cu grande!
E casate-te com Ela,
porque o teu ideal veio pegado a Ela,
e agora à brocha limpas a calva em pinga
à coca de cunhas p'ró Cunha examinador
do teu décimo nono filho
dezanove vezes parvo!
(É o caso mais exemplar de Constância e fidelidade
a tua história sexual c'oa Feisberta,
desde o teu primogénito tanso
'té ao décimo nono idiota.)
"Té no matrimónio te maldigo, infame cobridor!
Espécie de verme das lamas dos pântanos
que de tanto se encharcar em gozos

o seu corpo se atrofiou
e o sexo elephantizado foi todo o seu corpo!

Em toda a parte tu és o admirador
e em toda a parte a tua ignorância
tem a complicitade da incompetência
dos que te falam 'e dos lugares sagrados.
Sim! Eu sei que tu és juiz
e qu'inda ontem prometeste à tua amante,
despedindo-a num beijo de impotentia,
a condenação dos réus que tivesses
se Ella fallasse à maneira da Boa-Hora!
Pulha! És tu que do pílpito
d'essa barriga d'Água da Cúria
dás a ensinança de trope
aos teus dezanove filhos?
Cocheiros, contaí: dezanove!!

Zate! bruto-parvo-nada
que Me roubaste tudo;
'é Me roubaste a Vida
e não Me deixaste nada!
nem Me deixaste a Morte!
Zate! pocira-pinguo-microbio
que genes pequenissimos gemidos gigantes
grávido de uma dor proteta colossal.
Zate! elefante-berloque parasita do não presta!
Zate! bugiganga-celulósido-bagatela!
Zate, besta!
Zate, bácoro!!
Zate, merda!!!

Em toda a parte o teu papel é admirar,
mas (caso infeliz)
nunca acertas numa admiração feliz.
Lês os jornais e admiras tudo do principio ao fim
e se por desgraça vem um dia sem jornais,
tens de ficar em casa nos chinelos
porque nesse dia, felizmente,
não tens opinião pra levares à rua.
Mas nos outros dias lá estás a discutir.
É que a Natureza é compensadora:

quem não tem dinheiro p'ra ir ao Coliseu
deve ter cá fora razões p'ra se rir.
Só te oiço dizer dos outros

a inveja de seres como eles.
Nem ao mentes, pobre fadista,
a veleidade de seres mais bruto?
Até os teus desejos são avaros
como as tuas anhas sujas e ratadas.

O meu gordo pelintrao,
água-morna suja, broa do outro v'raol!
Os homens são na proporção dos seus desejos
e é por isso que eu tento a Conceição do Infinito...
Não te cora ser grande o teu avô
e tu apenas o seu neto, e tu apenas o seu esperma?

Não te dói Adão mais que tu?
Não te envergonha o teres antes de ti
outros muito maiores que tu?
Jamais eu queeria vir a ser um dia
o que o maior de todos já o tivesse sido
cu quero sempre muito mais
e mais ainda muito pr' além-demais-Infinito...
'Tu não sabes, meu bruto, que nós vivemos láo rouco
que ficamos sempre a meio-caminho do Desejo?

Em toda a parte o bicho se propaga,
em toda a parte o nada tem estalagem.
O meu suplicio não é somente de seres meu patrício
ou o de ver-te meu semelhante,
tu, mesmo estrangeiro, és besta bastante.
Foi assim que te encontrei na Rússia
como vegetas aqui e por toda a parte,
e em todos os officios
e em todas as idades.

Lá supor-tei-te muito! Lá falavas russo
e eu só sabia o francês.
Mas na França, em Paris — a grande capital,
apesar de fortificada,
foi assolada por esta espécie animal.
E andam p' los caifos como as pessoas
e vestem-se na moda como elas,
e de tal maneira domésticos
que até vão às mulheres

e até vão aos domésticos.
 Felizmente que na minha pátria,
 a minha verdadeira mãe, a minha santa Irlanda,
 apenas vivi uns anos d'Infância,
 apenas me acodem longinquamente
 as festas enstoradas do priest da minha aldeia,
 as asfixias da física-mãter,
 apenas saam como revoltas
 as pistolas do suicídio de meu pai,
 apenas sinto infantilmente
 no leito de uma morta
 o gelo de umas unhas verdes,
 um frio que não é do Norte,
 um beijo grande como a vida de um físico a morrer.
 O Deus! Tu que m'os levasse é que sabias
 o Odio que eu lhes teria
 se não tivessem ficado por ali!
 Mas antes, mil vezes antes,
 alutar os burgueses da My Ireland
 que estes desta Terra
 que parece a pátria deles!
 O Horror! Os burgueses de Portugal
 têm de pior que os outros
 o serem portugueses!

A Terra vive desde que um dia
 deixou de ser bola do ar
 p'ra ser solar de burgueses.
 Houve homens de talento, génios e imperadores.
 Precisaram-se de ditadores,
 que foram sempre os maiores.
 Cansou-se o mundo a estudar
 e os sábios morreram velhos
 fartos de procurar remédios,
 e nunca acharam o remédio de parar.
 E inda eu hoje vivo no século XX
 a ver desfilarem burgueses
 trezentas e sessenta e cinco vezes ao ano,
 e a saber que um dia
 são vinte e quatro horas de chatice
 e cada hora sessenta minutos de tédio
 e cada minuto sessenta segundos de spleen!

Ora bolas para os sábios e pensadores!
 Ora bolas para todas as épocas e todas as idades!
 Bolas pros homens de todos os tempos,
 e pra intrujice da Civilização e da Cultura!
 Eu invejo-te a ti, ó coisa que não tens olhos de ver!
 Eu queria como tu sentir a beleza de um almoço pontual
 e a felicidade de um jantar cedinho
 co'as bestas da família.
 Eu queria gostar das revistas e das coisas que não prestam
 porque são muitas mais que as boas
 e enche-se o tempo mais!
 Eu queria, como tu, sentir o bem-estar
 que te dá a bestialidade!
 Eu queria, como tu viver enganado da vida e da mulher,
 e sem o prazer de seres inteligente pessoalmente!
 Eu queria, como tu, não saber que os outros não valen nada
 p'ra os poder admirar como tu!
 Eu queria que a vida fosse tao divina!
 como tu a supões, como tu a vives!
 Eu invejo-te, ó pedaço de coriça
 a boiar à toa d'água, à mercê dos ventos,
 sem nunca saber que fundo que é o Mar!

Olha para ti!
 Se te não vês, concentra-te, procura-te!
 Encontrarás primeiro o alfinete
 que espetaste na dobra do casaco,
 e depois não percas o sítio,
 porque estás decerto ao pé do alfinete.
 Espeta-te nele para não te perderes de novo,
 e agora observa-te!

Não te escarneças! Acomoda-te em sentido!
 Não te odeis ainda qu'inda agora começaste!
 Enjoa-te no teu nojo, mastodonte!
 Indigesta-te na palha dessa tua civilização!
 Desbesunta-te dessa vermência!
 Destapa a tua decência, o teu imoral pudor!
 Albarda-te em senso! Estriba-te em Ser!
 Limpa-te do cancro amarelo e podre!
 Do hazareto de seres burro!

Desatrela-te do cérebro-carroça!
 Desata o nó-cego da vista!
 Desilustra-te, descultiva-te, despole-te,
 que mais vale ser animal que besta!
 Deixa antes crescer os cornos que outros adornos da Civilização!
 Querias-te antes antropófago porque comias os teus
 — talvez o mundo fosse Mundo
 e não a retrete que és!
 Ah! excremento do Mal, avergonha-te
 no infinitamente pequeno de ti com o teu papagaio:
 Ele fala como tu e diz coisas que tu dizes
 e se não sabe mais é por tua culpa, meu mandrião!
 E tu, se não fosses os teus pais,
 davas guinchos, meu saguim!
 — Tu és o papagaio de teus pais!
 Mas há mais, muito mais
 que a tua ignorância-miopia te cega.
 Êmpresto-te a minha Ineligiência.
 Vê agora e não desmaics ainda!
 Então eu não tinha razão?
 P'ra que me chamavas doído
 quando eu m'enjoava de ti?
 Ah! já tens medo?
 Porque te rias da vida
 e ias enstorar as vrilhas nos fauteutis das revistas
 co as pernas fogo de vistas
 das coristas de petróleo?
 Porque davas palmas aos compéres e actorcos
 pelitras e fantoches
 antes do palco, no palco e depois do pulco?
 Ora dize-Me com franqueza:
 Era por eles terem piada?
 Então era por a não terem
 Ah! Era p'ra tu teres piada, meu bruto?!
 Porque mandaste de castigo os teus filhos p'rá's Belas-Artes
 quando ficaram mal na instrução primária?
 Porque é que dizes a toda a gente que o teu filho idiota
 estuda p'ra poeta?
 Porque te casaste com a tua mulher
 se dormes mais vezes co' a tua criada?
 Porque batestes no teu filho quando a mestra
 te contou as indecências na aula?

Não te lembras das que tu fizeste
 com a própria mestra de moral?
 Ou queres tu ser decente,
 tu, que tens dezanove filhos?!
 Porque choraste tanto quando te desonoraram a filha?
 Porque lhe quiseste matar o amante?
 Não achas isto natural? Não achas isto interessante?
 Porque não choraste também pelo amante?...
 Deixa! Deixa! Eu não te quero morto com medo de ti-próprio!
 Eu quero-te vivo, muito vivo, a sofrer!
 Não te despertes do affinnet!
 Eu abro a janela pra não cheirar mal!

Galopa a tua bestialidade
 na memória que eu faço dos teus coices.
 Arrega-te de Bom-Senso um segundo! peço-te de joelhos.
 Encabresta-te de Humanidade
 e eu passo-te uma zoologia para as mãos
 p'ra te inscreveres na divisão dos Mamíferos.
 Mas anda primeiro ao Jardim Zoológico!
 Vem ver os chimpanzês!
 Acompanha-te neles se te ousas!
 Sagra-te de eu-azal a ver se eles te querem!
 Lá porque aprendeste a andar de mitos no ar
 não quer dizer que sejas mais chimpanzé que eles!

Larga a cidade musturbadora, febril,
 rabo decepado de lagartixa,
 labirinto cego de toupetras,
 raça de ignóbeis miopes, tísicos, tarados,
 anémicos, cancerosos e arseniados!
 Larga a cidade!
 Larga a infâmia das ruas e dos boulevards
 esse vaiém cínico de bandidos mudos
 esse mexer esporjoso de carne viva
 Esse ser-lesna nojento e macabro
 Esse S zigzagague de chicote auto-fustigante
 Esse ar expirado e espiritista...
 Esse Inferno de Dante por cantar
 Esse rúdo de sol prostituído, impotente e velho...
 Esse silêncio pneumónico
 de lun enxovalhada sem vir a lavadeira!

Larga a cidade e foge!
Larga a cidade!
Vence as lutas da família na vitória de a deixar.
Larga a casa, foge dela, larga tudo!
Nem te prendas com lágrimas, que lágrimas são cudeias!
Larga a casa e verás — vai-se-te o Pesadelo!
A família é lastro, deixa-a fora e vais ao céu!
Mas larga tudo primeiro, ouviste?
Larga tudo!
— Os outros, os sentimentos, os instintos,
e larga-te a ti também, a ti principalmente!
Larga tudo e vai para o campo
e larga o campo também, larga tudo!
— Poe-te a nascer outra vez!
Não queiras ter pai nem mãe,
não queiras ter outros nem Inteliqência!
A Inteliqência é o meu cancrio
eu sinto-A na cabeça com falta de ar!
A Inteliqência é a febre da Humanidade
e ninguém a sabe regular!
E, já há Inteliqência a mais pode parar por aqui!
Depois pœ-te a viver sem cabeça,
vê só o que os olhos vêem,
cheira os cheiros da Terra
come o que a Terra der,
bebe dos rios e dos mares,
— pœ-te na Natureza!
Ouve a Terra, escuta-A.
A Natureza à vontade só sabe rir e cantar!
Depois, pœ-te à coca dos que nascem
e não os deixas nascer.
Vai depois pela noite nas sombras
e rouba a toda a gente a Inteliqência
e raspa-lhes a cabeça por dentro
co'as tuas unhas e cacos de garrafa,
bem raspado, sem deixar nada,
e vai depois depressa muito depressa
sem que o sol te veja
deciar tudo no mar onde haja tubarões!
Larga tudo e a ti também!

Mas tu nem vives nem deixas viver os mais,
Crápula do Egoísmo, cartola d'espantia-pardais!

Mas há-de pagar—Me a febre-rodopio
novelo emaranhado da minha dor!
Mas há-de pagar—Me a febre-calafrio
abismo-descida de Eu não querer descer!
Há-de pagar—Me o Absinto e a Morfina
Hei-de ser cigana da tua sma
Hei-de ser a bruxa do teu remorso
Hei-de desforra-dor cantar-te a buena-dicha
em águas fortes de Goya
e no cavalo de Tróia
e nos poemas de Poé!
Hei-de feticicira a galope na vassoura
largar-te os meus lagartos e a Peçonha!
Hei-de Vara Mágica encantar-te Arte de Ganir!
Hei-de reconstruir em ti a escravatura negra!
Hei-de despir-te a pele a pouco e pouco
e depois na carne-viva semear vidros,
semear gumes,
lumes,
e tiros.
Hei-de gozar em ti as poses diabólicas
dos letrais venenos trágicos do persa Zoroastro!
Hei-de rasgar-te as virilhas com forquilhas e croques,
e desfraldar-te nas canelas mirradas
o negro pendido dos piratas!
Hei-de corvo marinho beber-te os olhos vesgos!
Hei-de bóia do Destino ser em brasa
e tu náufrago das galés sem horizontes verdes!
E mais do que isto ainda, muito mais:
Hei-de ser a mulher que tu gostes,
hei-de ser Ela sem te dar atenção!
Ahl que eu sinto claramente que nasci
de uma praga de ciúmes.
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a Alma dos Bórgias a pensar....

Negreiros, José de Almada. *Obra Completa* — vol. único.
(Org.: Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.