



**PALAVRAS RECORTADAS, HISTÓRIAS PINTADAS —
INTERCÂMBIO ENTRE O PICTÓRICO E O LITERÁRIO EM
ALMADA NEGREIROS¹**

**WORD CLIPPINGS AND PAINTED STORIES —
INTERCHANGE BETWEEN THE PICTORIAL AND THE LITE-
RARY IN ALMADA NEGREIROS**

Mariana Pinto dos Santos²

RESUMO

É reconhecido por vários autores o carácter visual da escrita do artista português Almada Negreiros (1893-1970), mas as múltiplas derivações e interpretações que daí podem surgir têm ainda muito por explorar. Neste artigo procuro fazer algumas dessas interpretações sobre o intercâmbio entre o pictórico e o literário que ocorre na obra de Almada Negreiros, com ênfase precisamente no *intercâmbio*, isto é, não notando meramente a criação de imagens visuais literárias — o que tem sido o foco dos estudos literários — mas entendendo que a escrita de Almada deriva de uma concepção de vanguarda e de arte assente no primado da visão e que a sua prática e teoria pictóricas determinam a sua escrita. Por outro lado, abordarei também a revisitação que faz em pintura da sua obra literária. Mais do que um diálogo entre duas artes, o pictórico e o literário em Almada estão profundamente interligados e a obra daqui resultante constitui-se um exemplo da inventividade que resultou da ruptura de fronteiras entre as artes operada pelas vanguardas do início do século.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; visão; intercâmbio; pintura; escrita

1 Este texto parte de outros já publicados e desenvolve alguns aspectos antes não abordados. Os textos são: Sara Afonso Ferreira e Mariana Pinto dos Santos, “Almada e Sonia Delaunay”, in *O Círculo Delaunay/The Delaunay Circle*, ed. Ana Vasconcelos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015); Mariana Pinto dos Santos, “Introdução” a *Manifestos* de José de Almada Negreiros, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016; Mariana Pinto dos Santos, “Introdução” a *Ficções Escolhidas* de José de Almada Negreiros, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016; Mariana Pinto dos Santos, “Uma maneira de ser moderno” in *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (catálogo de exposição, ed. Mariana Pinto dos Santos), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian / Documenta, 2017.

Este artigo foi escrito no contexto do projecto *Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017) — co-financiado por COMPETE 2020, Portugal 2020 e União Europeia (Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional).

2 PhD, Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, Lisboa



A revista *Diadorim* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

ABSTRACT

Many authors have recognized the visual character of the writings by the Portuguese artist Almada Negreiros (1893-1970), but the multiple variations and interpretations that can be driven from that are yet to be explored. In this article I intend to make some of those interpretations about the interchange between the pictorial and the literary that occur in his work, emphasizing precisely the *interchange*, that is, not noticing merely how he creates strong literary images — which has been the focus of the literary studies — but understanding that Almada’s writing thrives from a notion of avant-garde based on the primacy of vision and that his practice and theory about the pictorial are determinant for his writing. On another hand, I will also consider how his painting often revisits his literary work. More than a dialogue between two art forms, the pictorial and the literary in Almada Negreiros are profoundly interconnected and constitute an example of the inventiveness that resulted from the rupture of the frontiers between the arts operated by the avant-garde from the early twentieth century.

KEYWORDS: Modernity; vision; interchange; painting; writing.

“Os menos que não gostam da pintura de Almada louvam nele o criador literário — esse upa! Os menos dados a leituras exaltam o pintor — esse oh! Uns e outros ficando assim entre o pouco mais ou menos, [...] cavam um fosso, de todo em todo lateral ao cherne [sic] da questão, entre pintura e literatura.”

Vitor Silva Tavares, 2001³

O primado da visão

Desde cedo se referiu a propósito de Almada Negreiros que o sentido da visão era privilegiado em relação a todos os outros para toda a sua criação artística. Em 1943 Fernando Amado escreveu “Almada é um visual”⁴. Vitor Silva Tavares, editor e escritor, que conviveu com Almada, referiu o seu “pintar literário”, e de como “desenhava” e “recortava” as palavras⁵, e Herberto Helder afirmou que em Almada a palavra é “pintada, escrita, movida, falada”⁶. No campo da literatura, autores como Alberto Pimenta, Carlos Paulo Martínez Pereiro ou Ellen Sapega analisaram a linguagem plástica de Almada, notando nela a projecção das técnicas da pintura na literatura⁷.

Este ensaio, continuando trabalhos anteriores, traz essa análise do ponto de vista da histó-

3 in *A Phala* n.º 89, Outubro/Novembro, Assírio & Alvim, Lisboa.

4 Fernando Amado, “Os desenhos de Almada”, in *Variante* (dir. António Pedro), número de Inverno, 1943. Republicado em Fernando Amado, *À Boca de Cena*, Lisboa: & etc, 1995, p. 49.

5 Cf. Vitor Silva Tavares, “A Haste do dê” in *Ler*, n.º 46, Verão 1999, p. 99; e “Ouçam, é de ler”, in Audiolivro *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, colecção O Verbo e o Vento, Teatro A Barraca, 2012.

6 Herberto Helder, “Desalmadamente”, in *A Phala* n.º 89, Assírio & Alvim, Outubro/Novembro 2001.

7 Carlos Paulo Martínez Pereiro, *A Pintura nas Palavras* (*A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica*), Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996. Ellen Sapega “Lisbon Stories: The Dialogue between Word and Image in the work of José de Almada Negreiros”, in Stephen Dix, Jerónimo Pizarro (ed), *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford: Legenda, 2011. Alberto Pimenta, “Almada-Negreiros e a Medicina das cores”, in *Colóquio-Letras*, n.º 79, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio 1984.

ria da arte e, para além de abordar a contaminação da escrita pela prática pictórica, que resulta numa escrita literária sem paralelo, procura identificar também um processo de auto-citação e revisitação que vai da escrita para a pintura. Sobretudo, pretende evidenciar a questão primordial, que é o intercâmbio entre artes, praticado e cultivado ao longo de várias décadas de actividade artística.

A palavra em Almada Negreiros é comprometida com a modernidade, com a visão, e com uma concepção de arte enquanto *poiesis*, que o faz dizer que todo o artista é poeta — não no sentido de fazer versos, mas no sentido grego da palavra original de criar, fazer, dar a ver. A sua conferência *Poesia é Criação* de 1962 diz isso mesmo⁸.

O primado da visão é sempre afirmado por Almada, quer literariamente, quer pictoricamente. Os olhos invulgarmente grandes são sempre a característica física mais evidenciada nos seus vários auto-retratos. Essa representação tornou-se metáfora maior do que a mera identidade: os olhos servem para devorar conhecimento, são uma interface para a apreensão do mundo, para a sua apropriação e transformação em arte. Nos seus poemas e ficções também a referência aos olhos surge amiúde. Em *K4 O Quadrado Azul* (1917) escrevera: “Os meus olhos são holofotes a policiar o infinito”⁹. O poema “O Menino d’Olhos de Gigante” é todo ele um tratado sobre os olhos directamente ligados à criação artística, como se lê, por exemplo, nos versos: “Eu ando atrás dos meus olhos | ’té aonde forem parar”¹⁰. Na “Conferência nº 1”, texto publicado em 1920 que anuncia *A Invenção do Dia Claro*, escrevera “Reparem bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século! Os olhos que furam para detrás de tudo”¹¹. Os olhos desmesurados significavam a capacidade de admiração, de maravilhamento, voracidade pela descoberta. Implicavam também uma atitude de ingenuidade voluntária, como lhe chamou Almada¹², de receptáculo sem restrições do novo. Esta atitude enquadra-se na grande demanda pelo novo, comum às vanguardas do início do século XX e aos modernismos. Em *A Invenção do Dia Claro* escreverá ainda: “soube que tudo o que há no universo podia ser visto com os dois olhos que

8 “Para já, Poesia e Poetar (há as duas palavras) são duas coisas. Nós queremos apenas uma: a primeira. | Poesia é criação. | Poetar é fazer versos. | Não é de modo algum condição de criação caber em versos. [...] Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia.” “Poesia é Criação”, in *Obra Literária de José de Almada Negreiros, Manifestos e Conferências* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 290.

9 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, 1917, p. 17 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000).

10 “O Menino d’Olhos de Gigante” (1921), in José de Almada Negreiros, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª ed., p. Assírio & Alvim, p. 106.

11 José de Almada Negreiros, “A Conferência nº 1”, publicada com um desenho no *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1921, datada de “Lisboa, Maio de 1920”. Incluída em *Manifestos e Conferências, op. cit.*, p. 47.

12 José de Almada Negreiros, “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”, conferência realizada em 19 de Junho de 1936 no âmbito da Exposição dos Artistas Modernos Independentes, inaugurada a 15 de Junho de 1936 na Casa Quintão em Lisboa. Publicada na *Revista de Portugal* 6, Janeiro de 1939. Incluída em *Manifestos e Conferências, op. cit.*, p. 243-256.

estão na nossa própria cara. [...] Foi-me fácil compreender que o universo era precisamente o resultado de haver quem tivesse olhos na cara.”¹³ Desta citação depreende-se que para Almada há uma reciprocidade entre mundo e olhar que faz com que não só o conhecimento seja visual — os olhos recebem o universo — como é o acto de ver que cria o mundo. O acto de conhecer é criativo e é criativo porque é visual. A representação literária e plástica destes olhos expressa assim a atitude moderna: libertária, sem espartilhos da história ou de convenções, capaz de tudo absorver e capaz de tudo criar de novo.

Compromisso com a modernidade

No que diz respeito ao compromisso com a modernidade, importa esclarecer o que se entende por modernidade e modernismo.

Seguindo a análise do filósofo britânico Peter Osborne, modernismo é um “discurso da legitimação da mudança [...] uma afirmação colectiva do moderno” e moderno é uma forma de tempo histórico que se centra no presente, sem abandonar o tempo linear cronológico¹⁴. A lógica temporal do moderno nega o velho e afirma o novo, e por isso moderno é também um termo crítico, segundo o mesmo autor, que constantemente elege e depõe o novo. Cada vez que postula o que é o novo, determina também o que é o velho que o novo deve substituir, e dessa forma está estritamente associado à diferenciação entre desenvolvimento e atavismo, civilização e barbárie, progresso e atraso. Nesse sentido, o autor afirma:

A modernidade não é, enquanto tal, um projecto, mas apenas a sua forma. É uma forma de consciência histórica, uma estrutura temporal abstracta que, ao totalizar a história do ponto de vista de um presente sempre volátil, sempre presente, compreende uma pluralidade conflituosa de projectos, ou futuros possíveis, desde que se conformem à sua estrutura lógica básica.¹⁵

Ou seja, a modernidade compreende uma multiplicidade de projectos para fazer o novo e determinar o velho, uma multiplicidade de modernismos, de “maneiras de ser moderno”. Esta expressão vem do próprio Almada, da conferência *O Desenho* (1927), que profere em Madrid a propósito da sua exposição individual promovida por *La Gaceta Literaria*, um dos periódicos em que trabalhará durante os cinco anos que vive na capital espanhola (1927-1932): “Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir mas sim uma maneira de ser. Ser moderno não é fazer a caligrafia moderna, é ser o legítimo descobridor da novidade.”¹⁶ Quereria

13 José de Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, Olisipo, Lisboa, 1921, p. 38, respectivamente. (edição fac-similada Assírio & Alvim, 2016). Incluída em *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 49-86.

14 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art* (Londres: Verso Books, 2013, p. 73. (tradução minha)

15 Peter Osborne, *The Politics of Time. Modernity and Avant-garde*, 1995, p. 23. (tradução minha). O autor respondia claramente à tese de Jürgen Habermas defendida no texto “Modernidade — um projecto inconcluso” de 1981.

16 José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 156.

Almada então vincar que não se tratava de aderir à moda, mas de abarcar com o corpo todo e todos os dias, a modernidade. Fazê-la acontecer no quotidiano, criá-la a partir de novas atitudes, novas formas de pensar, novas formas de arte. Mas a expressão, lida hoje, pode expandir-se para elucidar precisamente a possibilidade de várias maneiras de viver e criar o moderno.

A importância desta abordagem dos conceitos de modernidade e modernismo prende-se com a necessidade de desierarquizar periferias em relação a centros eleitos como modelos em relação aos quais a periferia estaria sempre em atraso e de não minorizar em nome de uma suposta originalidade ou de “dar privilégio a quem chegou primeiro” o que se passa com a circulação de conhecimento e como ele pode ser mal-entendido, apropriado, transformado, partilhado – dando origem a criações, re-criações, co-criações. Em sùmula, há uma vocação antropofágica na criação artística, mais evidente quando a informação circula e se transforma no processo de interpretação e recriação. Este reequacionamento tem vindo a ser feito por e na sequência dos estudos que propõem o eclético¹⁷, o híbrido¹⁸, o alternativo¹⁹, o mosaico²⁰ ou a horizontalidade²¹, como premissas para o trabalho na história das vanguardas e do modernismo, que procura ultrapassar as análises baseadas em valoração comparativa entre um centro tomado como modelo e a periferia, cuja produção artística é subalternizada em relação ao dito centro. O factor cronológico é importante nesta dicotomia: quem vem primeiro ganha, quem chega depois está irremediavelmente atrasado. A questão não é meramente de desigualdade artística: há uma correspondente desigualdade económica e um desequilíbrio de poder, que torna o centro detentor dos mecanismos de produção, divulgação, exposição, mercado e historicização da arte. Ultrapassar a narrativa hegemónica é um processo contínuo, porque ela renova-se e subsiste, nunca deixando verdadeiramente de vigorar. Mas um gesto simples pode ser feito, mudando a terminologia usada, que faz toda a diferença: falemos em histórias dos modernismos, no plural, e não mais em história do modernismo.

Poderemos assim entender melhor como a actividade de vanguarda de Almada se pautou por uma combinação profícua de futurismo com os contrastes simultâneos do casal Robert e Sonia Delaunay (que viveram em Portugal, em Vila do Conde, dois anos durante a I GM), com os

17 Benedikt Hjartarson, “Gösta Adrian-Nilsson’s Sacred Geometry, the Manifesto and the Tradition of Avant-Garde Eclecticism”, Lecture at the international conference of the Comparative Avant-Garde and Modernisms Workshop, *Avant-Garde Migrations*, Universidade Nova and Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, 19 Novembro 2015.

18 Nestor Canclini, *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.

19 Dilip Parameshwar Gaonkar (ed.), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham & London, 2001.

20 “Introduction: Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism”, in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (ed. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg), Walter de Gruyter, Berlim, 2009.

21 Piotr Pietrovski, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde” in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, op. cit. p. 49-58).

ecos do cubismo ou com o sensacionismo de Pessoa, tudo em nome de uma vontade de ruptura com o naturalismo, que está presente em toda a sua criação artística.

Almada tinha um compromisso com romper com o passado e fazer o novo, compromisso esse que pode ser encontrado nos seus três primeiros contos, ditos de vanguarda, todos anteriores a 1920: *A Engomadeira*, *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* e *K4 O Quadrado Azul*. Como já tive oportunidade de referir noutra local²², nestes três trabalhos está em causa uma das propostas de reinvenção literária e poética — de modernização, portanto — que Fernando Pessoa discutia e praticava nesses anos, o interseccionismo²³. O interseccionismo, que Pessoa propôs como uma das derivações do *sensacionismo*, é correlativo da desconstrução cubista que estava em curso na pintura e propôs-se como instrumento de desnaturalização da imagem literária e de superação da estrutura narrativa linear e da expressividade sentimental. Partindo da premissa de que os objectos são sensações e de que a arte converte sensações em objectos, a teorização do Sensacionismo identifica-o enquanto mecanismo quase tautológico: a arte converte sensações em objectos; os objectos são sensações; a arte então converte sensações em outras sensações. O interseccionismo, segundo escritos de Fernando Pessoa datáveis de 1914 e inéditos em vida, proclamava a interpenetração de objectos em sensações, logo de sensações em sensações. A matéria destes escritos seria assunto de tertúlias entre os que então buscavam uma arte moderna, tendo aliás sido anunciada a edição, gorada, de um manifesto para estabelecer as premissas de uma nova literatura (previsto para *Orpheu 2*, da autoria de Pessoa)²⁴. O interseccionismo é recriado por Almada Negreiros, juntando-lhe futurismo e contrastes simultâneos, resultando numa escrita pictórica, visual. Nela encontra-se uma composição paradoxal e sinestésica de imagens literárias, em que personagens, descrições, objectos e paisagens se desdobram uns nos outros e se interpenetram velozmente. O trabalho da linguagem resulta numa extraordinária visualidade que estiliza o encadeamento narrativo convencional. Os contrastes assim obtidos aproximam a leitura do carácter imediato (isto é, não mediado) dado pelo sentido da visão. Este procedimento resulta também de um alargamento a uma aplicação também visual das “parole in libertà”, que Marinetti proclamara para a transposição fonética dos ruídos da modernidade para a poesia, em onomatopeias, interjeições e composições tipográficas livres que traduzissem a amplitude de sons existentes²⁵. No conto *Saltimbancos* também há onomatopeias sonoras, mas o efeito das suas “palavras em liberdade” é principalmente visual.

22 Mariana Pinto dos Santos, “Introdução” a *Ficções Escolhidas* de José de Almada Negreiros, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

23 Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (Coleção Pessoa Breve, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Assírio & Alvim, 2015.

24 Cf. Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, *op.cit.*. Ver também carta a Armando Cortes-Rodrigues, 4-10-1914, in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 88 e ss.

25 Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà*, 1913.

Palavras pintadas, histórias desenhadas

A Engomadeira é uma novela publicada em 1917 em edição de autor que o autor data de 1915 na carta-dedicatória a José Pacheco que a antecede e no final do texto. É uma data falsa, pois Almada tem várias referências à entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, o que se deu em 1916, bem como à Batalha de Verdun, também ocorrida em 1916. A carta-dedicatória a José Pacheco expressa sumariamente o que Almada pretendeu fazer com *A Engomadeira*: “a aceleração de imagens” e “a expressão metal-sintética Engomadeira”, com a “intersecção” de “evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas”. Além das importantes referências à Guerra há que destacar o carácter fortemente erótico deste conto, com imagens desconcertantes — como o *gag* (e este termo é propositado) das chaves no quarto da engomadeira que se multiplicam e soterram o narrador, ou a quantidade de amantes, incluindo anões, que a engomadeira recebe —, e a descrição única de uma cena de sexo entre duas mulheres, que passa a *ménage à trois* duas páginas depois.

Começou de pôr carmins nos lábios exageradamente e depois ouvindo a voz da peixeira que era a dela veio debruçar-se no parapeito a gritar pra baixo a como era a sardinha. Como estava toda nua puxou um lençol da cama embrulhou-se descuidadamente e foi ela própria abrir-lhe a porta e que entrasse que não estava mais ninguém. Que até podia vir prò quarto dela e que talvez fosse melhor. A princípio achou muito caro a sete vinténs a dúzia e como reparasse no retrato do senhor Barbosa careca e com tinta roxa despregou-o dos pregos e deitou-o pra debaixo do sofá. Continuou a achar muito caro a sete vinténs a dúzia e olhando fixamente os olhos da varina deixou cair o lençol que até parecia sem querer e ofereceu-lhe a dois tostões a dúzia com a condição de comprar o peixe todo e ainda a de almoçar com ela. A varina mexeu as ancas numa arrelia de que já não era a primeira vez que lhe sucedia aquela chatice mas ela correu prà varina e beijou-a na boca que até lha deixou magoada. Num ápice correu a fechar a porta à chave por dentro e a cerrar de novo as janelas sobre as obras ao sol. Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou plo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era a varina — eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha. Quando o senhor Barbosa meteu a chave à porta e achou o silêncio abafado daquele quarto meio-iluminado teve a impressão que ela tinha posto um espelho muito grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua com o ventre pra baixo.²⁶

A ruptura com o naturalismo não significa um rompimento com o real, nem na *Engomadeira*, nem em futuros trabalhos de Almada. Neste conto há uma crítica violentíssima à sociedade lisboeta, e as personagens seriam facilmente identificáveis pelos seus contemporâneos. Verifica-se também a recorrência da cor *verde*, na garrafa de vinho verde que se derrama, do sexo masculino pintado de verde esmeralda no ventre da engomadeira, da passadeira verde do corredor da casa do Sr. Barbosa onde o narrador vai ao encontro do adultério, do frasco de tinta

26 José de Almada Negreiros, *A Engomadeira*, 1915 [1917], incluído em *Obra Literária de José de Almada Negreiros*, *Ficções* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª ed., Assírio & Alvim, 2017.

verde por cima do Cristo do livro de missa (ao qual voltarei mais adiante), dos lábios da engomadeira pintados de verde-esmeralda, do passeio no Calvário à hora do raio verde.

Nos dois contos de Almada Negreiros que se seguem a este, *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* e *K4 O Quadrado Azul*, é também a aceleração de imagens cinematográfica e o interseccionismo que podemos encontrar na génese da sua escrita²⁷. No caso de *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* é convocada para o título a técnica pictórica desenvolvida e teorizada pelo casal Robert e Sonia Delaunay, cuja estada em Vila do Conde entre os anos 1914 e 1916 se tornou marcante para os artistas portugueses com quem conviveram e com quem se corresponderam. Com Almada Negreiros a sua relação foi quase apenas epistolar, mas nas cartas trocadas Almada e Sonia combinaram vários projectos artísticos, nenhum concretizado.

Os contrastes simultâneos trabalhados pelo casal Delaunay a partir da obra de Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839), assentavam na premissa de que a percepção visual das cores se modifica conforme a sua justaposição com outras cores. Segundo a lei explicada por Chevreul, duas cores complementares vistas lado a lado parecem mais intensas do que vistas isoladamente, daí derivando os seus estudos nas possibilidades combinatórias de várias tonalidades, indicando combinações “agradáveis” e as “desagradáveis”. Chevreul identificou também os contrastes sucessivos, isto é, contrastes que se desenrolam no tempo, com as cores precedentes a influenciarem a percepção das seguintes. No conto *Saltimbancos*, publicado no *Portugal Futurista*, que leva o subtítulo pictórico, a matéria-prima de Almada é a cor, criando o autor pela sua nomeação ou pela sua evocação, e através de elementos que remetem para uma cor específica (como o sol, as papoilas, o tecido das fardas — brim, os pinheiros, a cal, etc), uma série de contrastes e estímulos visuais:

e cinzento sem feitiço de cinzento de enfiar e pronto a alvorada e recolher o cinzento sem talher ao solcinzento ao solsolcinzentosolcinzentocinzentocinzentocinzento só até às trincheiras de dentro do picadeiro ao solcinzento milésima parte de um cinzento numerado sem nome sem nome sem alma [...] solcinzento igual pra todos rapados à navalha de barbeiro analfabeto de brimsol só até às trincheiras de dentro do picadeiro amarelo e sombra em diagonal de zero chega e basta aquilo de zero-brim ao sol de chumbo a derreter no amarelo do muro igual pra dentro igual pra fora das janelas fingidas em correnteza de revoltas que morrem pra dentro de brim com clarins a berrarem co’o sol nos metais amarelos de sol de ângulos agudos de reflexos de sol de brim calado de ruínas de moinho de vento a ouvir os fios dos telégrafos e o fumo cinzento dos comboios outro brim de triturar saudades folhas mortas no campo verde e sol com sombra azul dos pinheiros solteiros encostados à nostalgia do fresco da tarde na distância na água nos girassóis e na outra freguesia com raparigas de

27 O primeiro escrito em 1916 e publicado na revista *Portugal Futurista* em 1917, o segundo escrito em 1916 e publicado em 1917. Ambos republicados em *Ficções, op. cit.* Também poderíamos abordar os poemas destes anos *Mima Fataxa* incluído no conjunto *Frisos* (publicado na revista *Orpheu* 1 em 1915), *Litoral* (1916) ou *Mima Fataxa — Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino* (publicado na revista *Portugal Futurista* em 1917), incluídos na Obra Literária de José de Almada Negreiros, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª ed., Assírio & Alvim, 2017.

chapéus de palha de aba-larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio-dia a passar a ribeira a vau co'as saias arregaçadas até às virilhas nuas ao sol com raparigas a urinar acoradas na sombra azul do muro de cal do cemitério longe da vila de outra cal no ar azul [...] ²⁸

Esta transposição de cores para os poemas e de analogia entre letras e cores, tidos como base de uma linguagem universal, estava presente nas propostas poéticas de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, cruzadas com as propostas plásticas dos Delaunays, todos partindo da correspondência entre vogais e cores feita por Arthur Rimbaud²⁹.

É de outro modo que Almada trabalha a cor em *K4 O Quadrado Azul*. Conto auto-referencial, *K4 O Quadrado Azul* apresenta a personificação do quadrado azul, figura geométrica que corresponde à amante do narrador:

De uma vez, num passeio, o arco-íris foi quadrado até ao fundo dos raios X pra lá do cavalo transparente numa continuidade cinematográfica contornando a apologia feminina sagradamente epiléptica em ss de cio todo realce e posse de reflexos. Se eu me detinha a observar o quadrado pla perpendicular do desejo iluminava-se o palco artificialmente leve de triângulo nu em record azuladamente feminino. Os olhos recolheram-se-me pra dentro de um estertor iluminado a escândalo afogueado e ruivamente doido de artifício. Quando voltei outra vez havia uma carta registada para mim.

Dentro só estava um quadrado azul.³⁰

Na capa e contracapa, um quadrado recortado em papel de lustro azul traz a personagem principal para o livro-objecto, confrontando-a com o leitor mesmo antes deste abrir o livro. O carácter erótico do texto é reforçado pelo autocolante com a palavra “virgo”, que é necessário romper para ler o conto, sugerindo a leitura como acto sexual. Texto e livro-objecto estão ambos a operar um estímulo sensorial ao leitor que não é sugestionado apenas pelas palavras, mas por vários apelos à visão através de imagens, e até ao tacto — o romper do autocolante —, para uma experiência sensual.

1+1=1

O conto *K4 O Quadrado Azul* é também uma aplicação prática da equação 1+1=1, com o uno, o indivíduo, a equivaler a infinito:

²⁸ José de Almada Negreiros, *Saltimbancos (contrastes simultâneos)*, in *Ficções, op. cit.*, p. 48. Estão sublinhadas as referências directas e indirectas a cores.

²⁹ Cf. Pascal Rosseau, “Voyelles. Sonia Delaunay et le langage universel de l’audition colorée” in *Sonia Delaunay. Les Couleurs de l’abstraction*, Paris Musées, 2014, catálogo da exposição com o mesmo título apresentada no Musée d’Art moderne de la Ville de Paris (17.10.2014-22.02.2015) e na Tate Modern, Londres (15.04-09.08.2015).

³⁰ José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, ed. do autor e de Amadeo de Souza-Cardoso, 1917, p. 6 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000); incluído em *Ficções, op. cit.*, p. 62-63.

o quadrado azul agitou-se nitidamente em azul ímpar, mas ímpar 1. Quando lhe lia os meus poemas contra os olhos d'Ela as íris deformavam-se-lhe pra triângulos de génio sem contornos rectos, dois deltas-carimbo do Nilo azul iguais a duas metades do quadrado 1; e pouco a pouco, os olhos d'Ela encaixavam-se à justa dentro dos meus nesta necessidade que há de haver dois a ser infinito.³¹

Almada Negreiros retornará à equação, directa ou indirectamente, em conferências, em poemas ou em peças de teatro³². Essa equação relaciona-se com o conteúdo de um postal que Amadeo de Souza Cardoso lhe enviara em 1916 elogiando-o pela publicação do *Manifesto Anti-Dantas*: “Almada: Viva. Viva. Substantivo. Ímpar. Um.”³³. Antes disso, um quadro de Amadeo referia no título o mesmo *Par Ímpar 1 2 1*. Almada responde-lhe na dedicatória de *K4 O Quadrado Azul*: “a amadeo de souza-cardoso, substantivo ímpar 1, o detentor da Apologia masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxuria e do Vício (Vide génio Pintor)”. Se se pode ver nesta dedicatória uma associação da “genialidade” ao erótico, ou da vanguarda ao erótico e à libertação sexual, tal será reforçado mais adiante no texto, no relato da transformação do narrador na sua própria amante, ao acordar no seu corpo. O narrador-Almada experimenta assim o corpo de uma mulher, mantendo o desejo intacto e tornando-se voyeur de si mesm(a) quando se vê nu(a) ao espelho. A experiência de estar na pele feminina, de sentir o corpo de mulher como seu, é a consumação literária de um prazer impossível. A equação recorrente $1+1=1$ terá várias leituras possíveis em Almada: artista+público; artista+outro artista; homem+mulher; uma arte (pintura)+outra arte (literatura). Podendo igualar a universal, arte total, ou prazer erótico total.

Podemos observar que o jogo masculino/feminino no *K4 O Quadrado Azul* terá paralelo na obra de Apollinaire, que, mais tarde em 1917, apresentará a peça *Les Mamelles de Tirésias, Drame surréaliste en deux actes et un prologue*, uma história assente numa troca de sexos inverosímil, e criará o neologismo *surréalisme* [surrealismo], com o qual pretendia fazer jus à ideia de que a arte deve traduzir a realidade, não imitá-la³⁴. Surrealismo substituiu o termo que usara até então, *surnaturalisme* [sobrenaturalismo], para que as suas ideias fossem representadas por uma palavra inteiramente nova, ausente dos dicionários, que sintetizasse a ruptura com o naturalismo. A haver surrealismo nas primeiras prosas de Almada, como por vezes se diz, ele surge contemporâneo e coincidente com o do inventor do termo, Guillaume Apollinaire, e não com o de André Breton, mais ligado a processos oníricos do inconsciente. Almada rompe com a narrativa convencional ao fragmentar e intercruciar personagens, ambientes, objectos, cores, a

31 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, op. cit., p. 5; *Ficções*, op. cit., p. 61.

32 A capa da edição da sua peça *Deseja-se Mulher*, desenhada pelo autor, traz a equação $1+1=1$. Escrita em 1928, será publicada apenas em 1959 (Lisboa, Verbo).

33 Cf. Eduardo Soares, “Almada Falou (em 6 de Junho, em Amarante), de Amadeo de Souza-Cardoso”, *A Capital*, 20 de Agosto de 1969 (ver *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 325).

34 Veja-se o seu texto para *Parade*, no Programa da temporada de Maio de 1917 dos Ballets Russes, *Programme des Ballets Russes*, Paris, Mai 1917.

todos dando o mesmo estatuto e autorizando, a qualquer instante da prosa, a transformação dos adjetivos em substantivos — como acontece com as cores.

Verde

A Invenção do Dia Claro, já citada, é um texto de 1921, híbrido entre a conferência e o poema, e a seu modo também um manifesto, no qual expressa a inutilidade da acumulação de saber e cultura ao longo de séculos e vê o momento presente (a modernidade) como aquele que não terá mais saberes para acumular e terá de aprender a olhar de novo, a inventar de novo as palavras e o olhar (o dia claro). O livro representa, com a evocação de experiências de criança, a omnipresença do pronome pessoal *eu* e o chamamento da mãe, um mergulho na infância, na infância própria individual e na infância da humanidade, numa “viagem universal”³⁵ para a claridade. Não por acaso, a capa desenhada por Almada, é verde. A cor verde é em Almada Negreiros, identitária, e passa frequentemente a substantivo, pois com ela assina vários poemas e contos, feitos sobretudo numa esfera privada³⁶.

Tendo em conta a defesa de um regresso à infância e à potência criativa de um olhar ingénuo (presente noutros artistas do século XX), o que mais tarde é reforçado na frase da conferência *Direcção Única* (1932) “A alegria é a coisa mais séria da vida” verificamos que as referências maternas são particularmente intensas:

Mãe! As estrelas estão a mentir. Luzem quando mentem. Mentem quando luzem. Estão a luzir, ou mentem?

Já ia a cuspir para o céu!

Mãe! a minha estrela é doida! Coube-me nas sortes a Estrela-doida!

Mãe! dá-me um cavalo! Eu já sou o galope! Há uma palmeira, Mãe! O que quer dizer um anel? Tem uma esmeralda.

[...]

Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça!

Quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão verdade!³⁷

35 “Bom-Dia, Mãe! / Senta-te ao meu lado, que eu vou contar-te a viagem que eu fiz. Dá-me a tua mão para que eu a conte bem! / Dei a volta ao mundo, fiz o itinerário universal. [...]”, José de Almada Negreiros. *A Invenção do Dia Claro* (1921) in *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 79.

36 Como por exemplo a “História Verde” parte I e II, a “História verde (autêntica)”, “Verde”, todas autobiográficas e datadas de 1920, 1921. De referir que estas e outras histórias ou poemas eram frequentemente escritas a tinta verde, como é o caso do poema já citado “O Menino d’Olhos de Gigante”, também de 1921. Almada faz com algumas jovens da aristocracia portuguesa, que animava em tertúlia o “Club das Cinco Cores”. Este grupo, “O Nosso Club”, “O Club dos 5” ou “As Cinco Cores”, para o qual Almada produziu vários textos, desenhos e dois bailados, era constituído por Almada e quatro jovens amigas (entre os 14 e os 17 anos), que participaram no bailado *O Jardim da Pierrette* (1918). A cada membro era associada uma cor: Verde (Almada), Branco ou Amarelo (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, 1901-1983, a Lalá, que viria a casar com o compositor Ivo Cruz), Vermelho (Maria José Burnay Soares Cardoso, 1902-1919, a Zeca); Azul (Maria da Conceição de Mello Breyner, 1904-1987, a Tatão); Roxo (Maria Madalena Moraes da Silva Amado, 1902-2008, a Tareca, irmã do dramaturgo e encenador Fernando Amado, amigo de Almada). A capa de *A Invenção do Dia Claro* a verde é por isso também muito significativa.

37 José de Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, op. cit., p. 28.

Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 1, p. 25-43, jan.-jun. 2019.

Estas referências maternas estavam também presentes no conto *K4 O Quadrado Azul*, compensando a ausência do consolo materno com o galgo que lambe as mãos do narrador:

Se tua mãe fosse viva não tinhas tu um galgo que te lambe as mãos. O galgo lambe-te as mãos por tua mãe te ter morrido. Se tua mãe não tivesse morrido com pena de te deixar o galgo não te lambia as mãos. Se tua mãe não tivesse morrido antes de te fazer sentir o grande amor que ela sentia por ti não tinhas tu um galgo que tem a mania de te lambe as mãos. Se tua mãe não se sufocasse no desejo de querer por força que tu soubesses, dentro dos teus 2 anos, que ela estoirava no excesso de uma paixão por ti não tinhas tu um galgo danado que te morde as canelas se o não deixas constantemente beijar-te as mãos. É que todo esse excesso de paixão eternizou-se em transparência e foi-se adaptando pouco a pouco no cérebro do teu galgo, elemento de vida mais próximo de ti. Mas não te creias feliz porque toda essa raiva do teu galgo tem a consciência dos sentidos vivos de tua mãe. Essa massa fluida e indesejável que é toda a energia da paixão de tua mãe por ti tem a consciência de se ter condicionado no crânio do teu galgo. Por isso tua mãe tem a maldição de assistir à lucidez da sua inteligência na inexpressão do teu galgo que te lambe as mãos por uma vontade alheia à do teu galgo e diferente à da tua mãe.³⁸

Almada perdeu a mãe, mestiça filha de mãe angolana e pai português, cedo, aos três anos, tendo sido internado com o irmão no Colégio de Campolide em Lisboa e deixando de ter convívio com o pai. Esse facto será abordado literariamente várias vezes e, de forma menos literal, também pictoricamente, assumindo nessas representações plásticas a sua herança africana. Além de um retrato da mãe feito a partir de fotografia, há vários auto-retratos em que Almada se representa com uma cor de pele mais escura, ou desenhos e pinturas em que há um jogo constante entre tonalidades de pele diferentes (habitualmente o homem mais escuro do que a mulher, no que é uma referência também à representação diferenciada dos sexos da Antiguidade Clássica).

Mas há outros trabalhos ainda mais auto-referenciais. Uma pintura a *gouache* de 1940, em que uma mãe consola um filho já crescido ao colo, mostra uma *Madonna* modernizada em traços gráficos pós-cubistas. A questão é que mãe e filho são africanos, e um dos elementos gráficos desenha o número 7, dia do nascimento de Almada (7 de Abril de 1893)³⁹.

Outro caso é o dos vitrais para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, projecto de Pardal Monteiro de 1938, que chamou Almada para uma extensa intervenção em vitral, mosaico e pintura a fresco na que foi uma das primeiras igrejas modernistas portuguesas. Fortemente controlado pela Igreja e pelo Estado, Almada consegue no entanto algumas imagens significativas, derivadas de uma linguagem gráfica de traços simplificados também devedora do cubismo. A Nossa Senhora das Dores segurando Cristo morto na capela mortuária não é branca. Uma observação atenta verá que a sua cor de pele é de mestiça, como era a mãe de Almada.

38 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, *op. cit.*, p. 15.

39 Esta pintura só foi reproduzida a cores recentemente, no catálogo *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (ed. Mariana Pinto dos Santos), Documenta / Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

Curiosamente, nunca antes este facto foi notado.

Voltando à cor identitária de Almada, pode recordar-se o Cristo verde que Almada faz para a capa do periódico *A Ideia Nacional* de 20 de Abril de 1916, que surge com o título *Semana Sancta*. Esse Cristo causara polémica por se apresentar verde, sem olhos, sem auréola, sem coroa de espinhos. Ora, essa capa surge mais do que uma vez referida em *A Engomadeira*, uma das quais é a seguinte:

Depois desta a maior trovoada a que eu assisti foi em Campolide quando estava fechado à chave de castigo na retrete dos professores. Eu era tido como elemento indisciplinável e perturbador até ao dia em que um frasco de tinta verde se entornou por cima do livro de missa quando eu estava a copiar um Cristo gravado que eu achava muito bonito. [...]

Quando cheguei ao quarto estavam todas as lâmpadas acesas e a engomadeira dormia a respirações baloiçadas tendo aberto entre os dedos na gravura do Cristo um livro de missa todo ensopado em tinta verde e que era a única recordação que eu trouxera de Campolide. Os lábios dela estavam fortemente pintados de verde-esmeralda!⁴⁰

Esta referência tem a componente autobiográfica na menção do colégio interno de Campolide no qual Almada teve uma educação religiosa jesuíta, mas é evidentemente também uma memória ficcionada, que se apresenta como antecedente ao Cristo verde para *A Ideia Nacional*. A outra referência foi já comentada por João Albuquerque no seu estudo sobre a capa da *Semana Sancta*⁴¹. Este autor ligou também a imagem do Cristo verde a esta passagem de *A Invenção do Dia Claro*:

Havia uma cruz na encruzilhada.

A cada um que passava dizia o Cristo de pedra:

‘Em vez de ter morrido numa cruz, por ti, antes tivesse pegado na lança que me abriu o peito, para com ela te rasgar os olhos da cara. Para deixar entrar claridade para dentro de ti pelos buracos dos teus olhos rasgados. [...]’⁴²

Aquí fica expresso como *n’A Invenção do Dia Claro* se refere a função da lança erguida

40 *A Invenção do Dia Claro*, *op. cit.*, p. 23. Acrescente-se que também podemos ir buscar versos ao poema “O Menino d’Olhos de Gigante” para nova relação: “Os meus olhos de gigante | não pesam no meu tamanho, | quero tanto aos meus olhos | que os rasgo numa vez | se tu mos quiser’s tirar. | Assim, não pod’rás tu vir, | nunca mais, ouviste bem? | plos meus olhos espreitar.” in *Poemas*, *op.cit.*, p. 106-107.

41 João Albuquerque, “A emancipação crística do homem segundo Almada Negreiros”, in *Revista de História da Arte*, série W n° 2 (publicação online), Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, 2015, p. 222. A passagem é: “Ora foi justamente o senhor Barbosa um dos primeiros que me veio dar os parabéns por causa de um Cristo por mim publicado numa revista de rapazes *A Ideia Nacional* cuja única particularidade para os outros foi ser verde e não ter cabeça.”, prosseguindo Albuquerque a citação para a sua excelente análise sobre a função emancipadora da referência à lenda de Cristo na obra de Almada.

42 *A Invenção do Dia Claro*, *op. cit.*, p. 23. Acrescente-se que também podemos ir buscar versos ao poema “O Menino d’Olhos de Gigante” para nova relação: “Os meus olhos de gigante | não pesam no meu tamanho, | quero tanto aos meus olhos | que os rasgo numa vez | se tu mos quiser’s tirar. | Assim, não pod’rás tu vir, | nunca mais, ouviste bem? | plos meus olhos espreitar.” in *Poemas*, *op. cit.*, p. 106-107.

pela mão branca no primeiro plano da capa d'*A Ideia Nacional* de 20 de Abril de 1916: a de rasgar olhos no Cristo cego, para aceder à claridade, situação invertida em *A Invenção do Dia Claro*, em que é Cristo que quer rasgar os olhos do homem para que ele possa ver melhor⁴³. Ao estudo já feito por João Albuquerque há que acrescentar que não se pode deixar de ver nessa mão a de Longinus, o legionário romano cego que espeta a sua lança em Cristo crucificado e que, ao cair o sangue de Cristo nos seus olhos depois do seu gesto, recupera a visão, convertendo-se ao cristianismo nesse instante⁴⁴.

Acresce ainda que importância destas referências e contaminações entre representação plástica e literária é exacerbada se se notar que, mais de vinte anos depois da capa para *A Ideia Nacional*, Almada regressa ao Cristo verde no segundo vitral da capela mortuária da já referida Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. Já em contexto de ditadura e de controlo das artes, é um Cristo progressivamente esverdeado o que Almada escolhe representar no vitral da crucificação de 1938, recuperando, de forma totalmente auto-referencial e incógnita tanto para a entidade comendadora como para o público religioso, a complexa analogia entre a cor Verde identitária e a “claridade” implicada na lenda dessacralizada de Cristo.

Tendo em conta esta leitura e estas relações, será de outro modo que poderemos ver a presença da cor verde noutras pinturas de Almada: em auto-retratos (como o *Duplo Retrato* com a mulher, Sarah Affonso, de 1934), na revisitação pictórica de *A Engomadeira*, de 1938, pintura em que domina a cor verde, no famoso auto-retrato num grupo para a Brasileira do Chiado, de 1925, de fundo verde também; ou na irradiação verde que surge no contorno do corpo nu branco de 1926 feito para o Bristol Club (clube nocturno boémio lisboeta, encerrado pouco depois do golpe militar de 28 de Maio de 1926 que instaurou a ditadura).

Auto-revisitação

Em 1938 Almada publicou o seu único romance, *Nome de Guerra*. Fora escrito em 1925, mas esquecido numa gaveta (segundo o autor) durante 13 anos, 5 dos quais vividos em Madrid (1927-1932). Nele podemos ver o ambiente que surge retratado quer no quadro conhecido por *Auto-retrato num grupo* quer no *Nu* para o Bristol Club. Mas há outra referência, que não foi notada antes, e que tem eco pictórico posterior:

43 Esta questão é amplamente comentada por João Albuquerque, que vê aqui a cisão da visão humana em dois: um olhar exterior e um interior, activado quando se retiram os olhos. João Albuquerque, *op. cit.*, p. 226. Ainda, o autor refere que: “Verde é pois, em Almada, o seu (heterogéneo) devir-cor [...] é e não é humano, é e não é a cor do mar – o doido, o desaparefuso, a máquina de guerra que, acoplando-se às máquinas normalizadoras do sentido e dos sentidos, as desconstrói e nelas descobre regimes funcionais inauditos, paradoxais e como tais inapreensíveis — numa palavra, o Verde é uma expressão de loucura.”, *idem*, p. 228.

44 Tal como vem relatado nas hagiografias de *A Lenda Dourada*, Jacobus de Voragine, 1275. Cf. *The Golden Legend*, Englished by William Caxton, 1483, vol. 3, (“The Life of S. Longinus”), disponível em <https://sourcebooks.web.fordham.edu/basis/goldenlegend/>.

Poucas vezes me foi dado compreender melhor o que significam aquelas palavras: ganhar o pão de cada dia, do que ao ver essas mulheres que iam e vinham sobre duas grossas e compridas pranchas de madeira lançadas desde a borda da fragata até ao cais, numa distância parecida com uns dez metros. O equilíbrio dessas mulheres não tinha uma hesitação à altura de três homens da água, e em menos de três palmos de largura durante os dez metros. Acrescente-se a isto que levavam à cabeça as canastras, umas vezes vazias e outras vezes cheias até acima, em pirâmide, conforme iam ou vinham da fragata. [...] Por contraste com a sua actividade havia no cais uns homens sentados e outros deitados ao sol em sacas de sarapilheira cheias de mercadoria. Para um destes homens aquelas dezenas de mulheres não eram todas a mesma; esperava sempre que essa passasse mais perto donde ele estava para lhe dizer o que tinha a dizer-lhe. A rapariga não fazia caso e seguia como as outras. Era um dito qualquer e talvez sempre o mesmo de todas as vezes que acontecia chegar a altura de ela passar por onde ele estava. Centenas de vezes e não falhou uma! Mas de uma vez a rapariga vinha a meio da prancha com a canastra carregadinha, e ele começou logo como de costume a gracejar com ela; sem ninguém esperar, ali mesmo de cima da prancha, parou de repente, despejou a canastra no rio, apontou o braço livre em direcção ao tal homem e com o sangue todo nas faces disse-lhe esta única palavra:

— Desgraçador!

Nunca mais esquece esta palavra.⁴⁵

É precisamente este trabalho feminino, duro, mal pago, que é representado num dos painéis da Gare Marítima de Alcântara. Atente-se ainda às duas últimas linhas da citação. *Desgraçador* é uma palavra que não existe. E segue-se a frase: “Nunca mais esquece esta palavra”. O sujeito é deixado dúbio de propósito pelo autor, que torce as possibilidades gramaticais da língua. Quem é que nunca mais esquece a palavra? Pode ser o desgraçador, a rapariga ou o narrador. Ou até o leitor. O neologismo sai sublinhado com essa frase de sentido pouco claro: a ordem é para não esquecer uma palavra que não existe, mas cuja existência foi tornada necessária por aquela rapariga não aguentar mais o assédio de que era alvo. Na Gare Marítima não é representado o assédio, embora ele seja sugerido num desenho preparatório não definitivo. É representado, sim, o trabalho minuciosamente descrito no romance escrito vinte anos antes.

Também na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos há uma revisitação no painel dos Saltimbancos. Deixando de lado a análise pictórica já desenvolvida noutra lugar⁴⁶, ressalve-se que não se trata de mais uma representação de saltimbancos, figuras recorrentes de Almada, mas de uma auto-citação deliberada referente ao conto de 1916, pois a trapezista é representada com o maillot rasgado, tal como rasgado acabava o maillot vermelho de Zora, provocando um

45 José de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, 1938 [1925], edição confrontada com manuscrito original, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

46 “Realismo y modernismo en las pinturas murales de José de Almada Negreiros” in catálogo *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural*, Instituto Cabañas, Guadalajara, DGLAB – Ministério da Cultura do Governo de Portugal, impresso e distribuído no México (no âmbito da Feira Internacional do Livro de Guadalajara), 2018, p. 9-15.

motim e a destruição do circo⁴⁷.

O entendimento da obra de Almada Negreiros passa por não separar a obra pictórica da obra literária, ou por ver as constantes ligações e revisitações que o artista fez entre elas, comentando a obra com a obra. Verifica-se que o intercâmbio entre o pictórico e o literário ocorre com a auto-revisitação, numa transferência entre imagem e palavra que actualiza e recria ambas, mesmo quando décadas as separam.

Referências

VASCONCELOS, A.; BÁRTOLO, C.; MARTINS *et al.* *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (catálogo de exposição, ed. Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian / Documenta, 2017.

ALBUQUERQUE, J. “A emancipação crística do homem segundo Almada Negreiros”. In: *Revista de História da Arte*, nº 2, Série W. Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, 2015. p. 218-231. Disponível em: < https://issuu.com/ihafcshunl/docs/rhaw_1parte__1-250 >.

AMADO, F. Os desenhos de Almada. In: *Variante* (dir. António Pedro), número de Inverno, 1943.

AMADO, F. *À Boca de Cena*, Lisboa: & etc., 1995.

BALLETS RUSSES. *Programme des Ballets Russes*. Paris: Mai, 1917 [Souvenir Program].

BRU, S.; BAETENS, J. Hjartarson, B. *et al.* (ed.). *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlim: Walter de Gruyter, 2009.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

47 “correu até ao meio co’o seu maillot vermelho esfarrapado de rapariga vermelha co’o seu maillot trigueiro de olhos húmidos da vida antes de entrar em cena e entusiasmo duro de acetilene com vento da praia e bem fincados os pés no meio do tapete cada vez mais verde pra trás desconjuntamente a fechar a curva do maillot vermelho anel de ferro em brasa a unir as pontas na forja com o fole só no ruído da luz dura da acetilene sexo inocente num buço triangular rasgão ocasional até ao umbigo co’o ventre em expressão de vida por gastar e a cabeça pra cima vermelha-em-brasa redonda e o circo outra vez direito com três degraus de caras iguais em círculos de expressão dividida até ao entusiasmo dos de pé descalço sentados pequenos à frente de olhos espantados a querer mais assim com o rasgão era melhor outra vez outra vez e outra vez fincou os pés no tapete e o rasgão por cima da coxa ao comprido até ao Joelho buço triangular do sexo inocente e as nádegas fortemente comprimidas pra voltar pra cima outra vez com o circo outra vez direito de caras de homens e o pescoço dela todo pintado de roxo [...]” excerto de *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* in revista *Portugal Futurista*, 1917. Republicado em *Ficções, op. cit.*, p.53-54.

FERREIRA, Sara Afonso, SANTOS, Mariana Pinto dos, “Almada e Sonia Delaunay”, in *O Círculo Delaunay/The Delaunay Circle*, ed. Ana Vasconcelos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015).

GAONKAR, Dilip Parameshwar (ed.), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham & London, 2000.

HELDER, Herberto, “Desalmadamente”, in *A Phala* n.º 89, Assírio & Alvim, Outubro/Novembro 2001.

Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural, Instituto Cabañas, Guadalajara, DGLAB – Ministério da Cultura do Governo de Portugal, impresso e distribuído no México (no âmbito da Feira Internacional do Livro de Guadalajara), 2018.

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà*, 1913.

NEGREIROS, José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), Assírio & Alvim, 2006.

NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, Olisipo, Lisboa, 1921, (edição fac-similada Assírio & Alvim, 2016).

NEGREIROS, José de Almada, *Deseja-se Mulher*, Lisboa: Verbo, 1959.

NEGREIROS, José de Almada, *Ficções Escolhidas*, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

NEGREIROS, José de Almada, *Ficções*, 2ª edição, Assírio & Alvim, 2017.

NEGREIROS, José de Almada, *K4 O Quadrado Azul*, 1917 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000).

NEGREIROS, José de Almada, *K4 O Quadrado Azul*, ed. do autor e de Amadeo de Souza-Cardoso, 1917 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000).

NEGREIROS, José de Almada, *Nome de Guerra*, 1938 [1925], edição confrontada com manuscrito original, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

NEGREIROS, José de Almada, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª edição, Assírio

& Alvim, 2017.

NEGREIROS, José de, *Ficções Escolhidas* de José de Almada Negreiros, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

NEGREIROS, José de, *Manifestos*, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

OBSBORNE, Peter, *The Politics of Time. Modernity and Avant-garde*, 1995.

OSBORNE, Peter, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londres: Verso Books, 2013.

PEREIRO, Carlos Paulo Martínez, *A Pintura nas Palavras (A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica)*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996.

PESSOA, Fernando, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

PESSOA, Fernando, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (Coleção Pessoa Breve, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Assírio & Alvim, 2015.

PIMENTA, Alberto, “Almada-Negreiros e a Medicina das cores” in *Colóquio-Letras*, nº 79, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio 1984.

ROSSEAU, Pascal, “Voyelles. Sonia Delaunay et le langage universel de l’audition colorée” in *Sonia Delaunay. Les Couleurs de l’abstraction*, Paris Musées, 2014, catálogo da exposição com o mesmo título apresentada no Musée d’Art moderne de la Ville de Paris (17.10.2014-22.02.2015) e na Tate Modern, Londres (15.04-09.08.2015).

SAPEGA, Ellen, “Lisbon Stories: The Dialogue between Word and Image in the work of José de Almada Negreiros”, in Stephen Dix, Jerónimo Pizarro (ed), *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford: Legenda, 2011.

SOARES, Eduardo, “Almada Falou (em 6 de Junho, em Amarante), de Amadeo de Souza-Cardoso”, *A Capital*, 20 de Agosto de 1969.

TAVARES, Vitor Silva, “A Haste do dê” in *Ler*, n.º 46, Verão 1999.

TAVARES, Vitor Silva, “Ouçam, é de ler”, in Audiolivro *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, coleção O Verbo e o Vento, Teatro A Barraca, 2012.

TAVARES, Vitor Silva, *A Phala* n° 89, Outubro/Novembro, Assírio & Alvim, Lisboa.

VORAGINE, Jacobus de, *A Lenda Dourada*, 1275. *The Golden Legend*, Englished by William Caxton, 1483, vol. 3 (“The Life of S. Longinus”), <https://sourcebooks.web.fordham.edu/basis/goldenlegend/>