

José-Augusto França

O essencial sobre

ALMADA NEGREIROS

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA
NACIONAL

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

José-Augusto França

O essencial sobre

ALMADA NEGREIROS

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** I M P R E N S A
N A C I O N A L
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

1925

Ao mesmo tempo (ou quase), Almada Negreiros escreveu o romance *Nome de Guerra* e pintou, para A Brasileira do Chiado, um grupo de frequentadores, entre os quais se incluiu, desenhando. Os seus dois destinos, de escritor e de pintor, assim se acordavam, para carreira futura; ou carreiras, que importa distinguir em suas especialidades. Mas que mais importa ainda entender como uma só, una, na necessidade orgânica da obra realizada durante sessenta anos, entre 1911, data do primeiro desenho publicado, e 1969, data última posta em obra sua que, de propósito, intitulou *Começar*. Por ser testamento e desafio de «Da Capo».

Em 1911, José Sobral de Almada Negreiros tinha 18 anos de idade, em 1969 ia morrer no ano seguinte — após uma existência largamente preenchida que tivera começo numa roça na ilha de São Tomé, onde seu pai (depois destacado colonialista, em Paris) era administrador e sua mãe mestiça filha de grande proprietário local. Educado nos Jesuítas





Começar, 1968-1969 (FCG)

tas do Colégio de Campolide, para onde, falecida jovem a mãe, fora trazido, em 1910, viu-se em liberdade numa Lisboa que desconhecia e que devia inventar, inventando-se a si próprio. Começou pelo desenho, foi à poesia, ligou-se, por Fernando Pessoa, à revista *Orpheu* e ao futurismo — «Poeta Futurista e Tudo», como se definiu. Tentou-se no bailado, foi buscar explicações em Paris, voltou em breve, com um longo poema em prosa, *A Invenção do Dia Claro*, e em 1925 teve primeira encomenda de pintura, n'A Brasileira, quando vivia intensamente a vida possível em Lisboa-Chiado, dela escrevendo o romance necessário, *Nome de Guerra*, esquecido entre papéis até 1938.

Uma emigração em Madrid, de 1927 a 1932, deu-lhe nova vida profissional e tempo de escrever duas ou três peças de teatro, *El Uno*, *Tragedia de la Unidad*, e um manifesto para essa unidade na Pátria entretanto abalada: *Direcção Única*. Uma revista de três números, com vários ensaios incompletos, *Sudoeste*, em 1935, uma obra plástica tomada finalmente a sério, em encomendas oficiais, desde 1938, com apogeu nos frescos das Gares Marítimas de Lisboa, em 1943-1949, várias conferências de manifesto orientadas na descoberta de uma mítica nacional que passava pelas tábuas do políptico de São Vicente de Fora, vistas e revistas desde 1916 e presentes, em 1969, em *Começar* (tão necessariamente!), várias peças de teatro sem

representação — marcaram 25 e mais 20 anos de trabalho, com nova cisão aconselhável, em 1950, ao fim dos frescos da Rocha, obra-prima da arte portuguesa da primeira metade do século. E, com isso, até falecer, em 1970, prêmios e homenagens, a popularidade maior da sua geração, na vida cultural portuguesa — tão avessa, ingrata, invejosa e fruste...

... Bem lho disse Almada, «Português sem Mestre», por impossibilidade de o haver, no Portugal do seu tempo de nascimento e juventude, desaparecido Eça, a desaparecer Columbano — oposto Fernando Pessoa como a penumbra e a claridade, a melancolia e a alegria, o drama e a tragédia, a dúvida e a certeza, a pergunta e a resposta, o indivíduo e a pessoa, a água e o vinho... Enquanto Amadeo (para falar nele) buscava carreira parisiense, provavelmente merecida, em pintura.

Foi em Maio de 1915, durante os três dias e três noites que durou a sangrenta revolução do 14 de Maio, ganha contra a modesta ditadura do general Pimenta de Castro (durante somente dois meses e meio), que, pela primeira vez, como «poeta sensacionista e Narciso do Egipto», e dedicando o poema a Álvaro de Campos, Almada disse o que tinha a dizer aos Portugueses em *A Cena do Ódio*, que, não a tempo, ou preterida no n.º 2 de *Orpheu* (pode supor-se que a favor da «Manucure» de Sá-Carneiro composta nesse mesmo mês de Maio), só iria

sair no n.º 3, jamais publicado. No n.º 1, porém, que era de um teor bem diferente, eivado ainda de simbolismo, leu-se um conjunto de doze contos ou parábolas, bem curtos, sob o título geral de *Frisos* (outro texto da série saíra já, em Março de 1914, no n.º 1 de uma revista de sonhos, *Portugal Artístico: Silêncios*). Todos eles dependiam de uma estética finissecular que, em desenhos, se manifestara desde 1912 (em *A Rajada*, Junho), e ainda, e melhor, em 1915, na capa do número espécime de *Contemporânea* (Abril ou Maio), com um preciosismo que tinha correspondência literária nestas breves fábulas, em que era questão de Pierrots, lagos, cisnes, amazonas negras, flautas tristes, a Lua, archeiros amordaçados, gôndolas, galgos brancos, ladainhas da Morte, pastorinhas mortas, gueixas e leques de marfim, deliciosamente postos em cena, com prosas sensíveis em sua ficção — um arsenal de imagens assaz usadas numa corrente romântica que chega ao fim do século e passa para o seguinte, à espera de uma necessária explosão. A distância entre *Frisos* e *A Cena do Ódio* é, sem dúvida, abismal e sem ponte de passagem.

Numa crítica, única da sua espécie, que Pessoa fez à exposição de Almada em 1913, nas páginas d'*A Águia*, é bem separado, no artista incipiente, «o interesse fútil» pelas coisas que praticava de um «ódio» revoltado que não usava. Mas que iria soltar, a pouca distância. Na ver-

dade prática, as duas situações são contíguas, a dias de data, da escrita d'*A Cena do Ódio* e da publicação de *Frisos*; entre elas, será preciso colocar um desenho publicado n'*O Jornal* de 13 de Abril de 1915, em que as duas posições se afrontam, fazendo o artista dialogar Orfeu e a sua lira com um leão de casaca e lunetas, a quatro patas, rugindo... Nesse Orfeu que estava a ser título da revista ainda não revolucionária no seu primeiro número, de Abril, referia-se um simbolismo que se pretendia independente; no leão encasacado, um académico, que não podia merecê-lo, é representado. Em Outubro desse mesmo ano, o académico é o já mais famoso e caracterizado deles, Júlio Dantas — que rugira contra o *Orpheu* e estreava então *Soror Mariana*, no Ginásio, com grandes aplausos da maioria da plateia.

O *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, então escrito, impresso e distribuído (e pelo ilustre visado logo adquirido, em grande número de exemplares, no depositário), vem cinco meses depois d'*A Cena do Ódio*, do mesmo lado da barricada em que Almada se baterá variadamente até ao fim da sua vida...

A Cena do Ódio foi publicada parcialmente (314 versos sobre 711) no n.º 7 da *Contemporânea*, em princípios de 1923 (e só integralmente, por Jorge de Sena, em 1958, numa antologia de diversos autores), e, mesmo assim, em separata, com evidente receio de apreensão. Sá-Carneiro teve conhecimento do poema e, em Agosto

desse ano, considerou-o uma «coisa soberba», escrevendo a Pessoa, que no ano seguinte o elogiava também, obra de um «homem de génio em absoluto», comparando-o, em «menos disciplinado», ao seu Álvaro de Campos, a quem o poema é dedicado. O seu impacto foi, todavia, minorado, mesmo em relação ao escândalo efectivo do *Manifesto Anti-Dantas*, peças míticas, uma e outra, sem que a importância do poema pudesse ter sido devidamente apreciada — e só historiada muitos anos depois, senão após a morte do poeta. Trata-se, porém, de um dos poemas maiores do futurismo português, com a «Manucure» e a «Ode Marítima», dos dois companheiros de Almada, exactos contemporâneos de realização, nesse ano prodigioso que foi, para a cultura nacional, 1915.

*Ergo-Me Pederasta, apupado d'imbecis,
divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!*

O tom é dado nos primeiros versos, num arrastamento discursivo que tem um evidente motor de automatismo, em largo ritmo de imagens imprecatórias que a primeira pessoa comanda, num hipertrofismo do Eu que a todo o momento se inflama — «Narciso» de um Egipto inventado para além do país que vê à sua volta, numa sociedade de bestas sem salvação... Uma sociedade burguesa

cujo elenco se sucede, na certeza de que «os burgueses de Portugal / têm de pior que os outros / o serem portugueses»! D'

*a pátria onde Camões morreu de fome
e onde todos enchem a barriga de Camões!*

Os burgueses que riem dele, poeta, que sabe e sente o que escreve:

*Tu arreganhas os dentes quando te falam d'Orpheu
e pões-te a rir, como os pretos, sem saber porquê.*

A revista, de que acabara de sair o n.º 2 (no qual Almada não colaborara), levou certamente a acrescentar estes versos, e mais os quatro seguintes, mas trata-se de uma referência de circunstância no quadro geral do poema, que é amplamente descritivo, para além da sua imaginosa retórica de insultos. E aí ele precede o *Mandado de Despejo* que Pessoa-Álvaro de Campos publicou no *Portugal Futurista*, dois anos e meio depois, numa cumplicidade comum na crítica — tão diferentes, porém, os dois génios... A Campos dedicou Almada o seu poema e nessa dedicatória não poderá deixar-se de encontrar um desafio depois satisfeito, ou só depois, na timidez acobertada de Pessoa.

A minuciosa observação da sociedade lisboeta da parte de Almada revela dotes realistas que, no mesmo ano, a

novela *A Engomadeira* confirmou, e é um panorama desolador de miséria e pretensão que toca a todas as classes com que o jovem poeta podia ter contacto, no seu princípio de vida, após anos de encerramento num colégio interno. O que ele vê à saída é marcado por uma espécie de explosão de um real quotidiano até tarde ignorado. A ilusão simbolista dos *Frisos* de repente se desilude... Que os dias dramáticos da revolução do 14 de Maio tenham sido detonador pode levar a pensar que Almada, longe de qualquer entusiasmo juvenil pela acção revolucionária de um povo em armas, por efeito da educação recebida nos Jesuítas, já chocado pelo encerramento do colégio no 5 de Outubro, antes pendia para uma crítica violenta da sociedade no seio da qual a revolta rebentara. Sociedade de burgueses da República, com seus vícios, a «competência de relógio de ouro», de «reles caixeiros, pederastas do balcão», de operários «enjaulados na sua ignorância», a enterrar nas «carretas da Voz do Operário», entretendo a fome «na boémia da bomba e da pólvora» da sua reacção anarquista, de prostitutas de «xale e lenço a resguardar a tísica», de «gentes do Pensamento», «espectadores gratuitos» e falhados, de militares, «robertos fardados» que deviam pôr «o penacho no rabo», e de políticos, «*maque-reaux* da pátria que vos pariu ingénuos / e vos amortalha infames»...

A nobreza? Fechada nas suas ruínas, nada haveria a esperar dela, igualmente, na pátria infeliz... Porquê, di-lo-á

Almada mais tarde, em 1927, ao partir para Madrid, e repeti-lo-á dez anos depois, na casa de Pascoaes:

*É fado nosso,
é nacional,
Não há portugueses,
há Portugal.*

Não se trata de adiantar uma opinião: na verdade, era essa a opinião do autor d'*A Cena do Ódio*, e, nela, devemos desde já saber que para sempre... Oito anos mais tarde não dirá ele que «Portugal fica(ria) para depois»?...

Os Portugueses eram o que eram, e viviam em Lisboa, a «cidade masturbadora» (Amadeo falará em onanismo, logo depois, por coincidência ou imitação — como sabê-lo?), «a infâmia das ruas e dos *boulevards*» («catitas», já dissera Ramalho Ortigão...), este «labirinto cego de toupeiras»... E então, na última parte do poema, o conselho vem, com a mesma violência, e é de «largar a cidade».

Largar a cidade e fugir para o campo:

*cheira os cheiros da Terra
come o que a Terra der,
bebe dos rios e dos mares,
— põe-te na Natureza!
Ouve a Terra, escuta-A
A Natureza à vontade só sabe rir e cantar!*

O regresso à Natureza, *ad uterum*, vinha do nacionalismo finissecular, no Eça de *A Cidade e as Serras*, e os anos 20 em tom menor o repetirão. Em Almada, essa Natureza-natural opunha-se não só à sociedade urbana, civilizada, incontornavelmente burguesa, mas à falsa inteligência que ela representava, ou encarnava — e é uma lição anti-intelectual que o poema oferece. O fornicar a Natureza quer dizer largar-se a si próprio também e, «principalmente», aprontar-se «a nascer outra vez!».

Poema da destruição universal para um renascimento do homem, poema exorcismo, *A Cena do Ódio* não assume, porém, este último conselho. Ou ainda não: o *Começar* só poderá vir meio século mais tarde... E ainda então se estava em fase de destruição, por raiva futurista em país pobre...

Disso ainda Almada acusará os surrealistas, em 1952, na geração seguinte, ia a sua obra já em fase adiantada, como sabemos.

De qualquer modo, *A Cena do Ódio* só seria integralmente conhecida, para além do estrito círculo de amigos, seis anos depois dessa data, fora de todos os perigos.

O *Manifesto Anti-Dantas*, cujo destino imediato conhecemos já, é uma peça de relativa importância no anedotário nacional, mais por troçar uma personalidade eminente no sector académico-oficial da vida portuguesa, seu representante incontornável, do que pelo que avança em

relação à revolução intelectual que se produzia e de que, com ela, Almada ficou porta-voz para sempre. É uma prosa brincalhona, contando de modo irrisório uma pequena peça teatral, aliás bem urdida, com qualidade literária e bom tino psicológico, sobre os amores da famosa Soror Mariana de Beja, de suposta epistolografia francesa... Daí em diante, trata-se de um inventário da vida cultural do País, do lado conservador, a começar por Dantas, que atacara *Orpheu* e assim as pagava — ele que, tomado por Shakespeare nacional, havia de levar Portugal «a perder a independência», Pessoa *dixit*... A violência de Almada é plena de imaginação, e jamais se fez melhor na língua portuguesa, mesmo Pessoa no seu *Mandado de Despejo*. Chianca, Mendonça Alves, Ramada, Brun, Sousa Costa, todos os jornalistas, *A Águia*, «os palermas de Coimbra» e «os burros de Cacilhas» (maneira de dizer anónima), José de Figueiredo e uma dúzia de artistas (mas não Columbano ou Malhoa, que eram os mais célebres — esquecimento?) —, enfim «tudo o que seja em Portugal!», «tudo por causa do Dantas!». «Morra o Dantas, pum!...», era a conclusão lógica, que se manteria eternamente famosa...

Dois poemas desse mesmo ano, *Chez moi* (que ficaria inédito) e *As Quatro Manhãs* (que só seria terminado, para publicação, em 1935), marcam uma sucessão de sentimentos: de uma intimidade recordada, de infância, com uma

ama e «saudades de bebé», e uma Lua Nossa Senhora à cabeceira da cama... Um sonho suave de alguma banalidade, diga-se que já não tinha sentido na altura.

Chegaria, contudo, o tempo d'*A Invenção do Dia Claro*, como veremos. *As Quatro Manhãs* começam, na primeira delas, pela consideração de ver o poeta, chegado ao mundo tarde de mais, tudo dividido na terra, a ele tendo ficado apenas o sonhar — e que o sonhasse! Mas ele amava «a vida mais do que o sonho / e o sonho e a vida juntos / mais do que ambos separados»... Para ele, só os caminhos para procurar-se a si próprio. Na segunda manhã, o poeta dá-se conta de ter perdido «a vez de ser simples», de «ignorar», «a sábia ignorância», «a graça de não saber», e pergunta-se como encontrar-se para além de imagens que o cinema dê — «levar-(s)e a salvo / e deixar em terra firme / a (sua) legítima vida intacta», no tempo que irá passando de «estar co(ns)igo à espera»... Havia que esperar por nova manhã, a terceira. Então, «foi terrível isto de viver o que há-de vir / entre os que apenas usam o que ainda há». Todos estão contra o poeta, impedindo-o de chegar ao seu sonho. Ele compreendeu, enfim, que «jamais saberia nada / senão através das (suas) próprias dimensões, / senão à luz da (sua) estrela». Cada qual devia desvendar os seus «próprios mistérios»!

Mas é de cada qual o mistério, e há que «não perder o tempo com o mistério dos outros»... Na quarta e última

manhã desta reflexão encadeada num discurso ao mesmo tempo lógico e automaticamente corrido, o poeta chega à conclusão de que é o ponto de chegada-ponto de partida que buscava:

*e que é o principiar em mim.
Desde o ponto inicial
já tudo começou para mim
e passados séculos e séculos
eu hoje vou exactamente em mim.*

«Discurso do conhecimento» já lhe chamei, e as datas do poema, de 1915, terminado em 1935, situam o autor numa maturidade alcançada, etapa a etapa, para se considerar no princípio, no início, no começo, ao termo da viagem. Tal sentido acompanhará a sua obra até ao fim da vida, no poema gráfico que então veremos: *Começar*.

1915 é ainda o ano d'A *Engomadeira*, «novela vulgar lisboeta», escrita antes dos poemas desse ano, porque terminada em 7 de Janeiro, como diz o autor, mas só publicado em Novembro de 1917, reconhecendo então nas suas páginas um impressionismo espontâneo que então ultrapassara já. E não aludindo nessa prosa introdutória da dedicatória a José Pacheco aos capítulos finais, totalmente fora dessa classificação, e cuja originalidade é inesperada, em função do discurso estético então produzido.

A «desorganização e o descarácter lisboetas» que Almada denuncia estão presentes, por seu lado, na violenta diatribe d'*A Cena do Ódio*, mas, na história da engomadeira, aprendiz vítima da maldade das outras, insinua-se uma análise de costumes pequeno-burgueses e populares que não pode deixar de dar razão ao poeta. São os primeiros anos da República, com agitações e raivas, e uma vidinha apagada, com «criadas de pantufas de ourelo com garrafa de petróleo e um senhor de coco que comprou fósforos de cera» na mercearia, com os domingos ainda mais tristes, «uma coisa que era amarelo para dentro e para fora que era sujo». E o Senhor Barbosa, careca, com a Ex.^{ma} Esposa, para protector da moça, e todo um mundo de caixeiros, barbeiros, varinas, polícias, marujos, numa sarabanda de entradas e saídas de cena, história desorganizada em pequenos toques de impressão. E com um erotismo visível e lésbico, inesperado em literatura séria (a do Alfredo Gallis era desprezada), e que era digno dos filmes que passavam no «Paris-salon» citado. A história processa-se ao longo de doze capítulos, com mudanças súbitas de cenário, personagens vistas numa viagem a Sintra, com «uma dama *chic* e loira casada na Estefânia todos os Verões cum titular de dinheiro», que por isso não podia ser falada na rua, «mas que fosse plos Pisões todas as noites ou aos Seteais se fossem de luar», adultério burguês a temperar uma viuvez que havia de terminar em suicídio, numa «dor cru-

ciante a fatal» de tiro no umbigo. O visconde afinal era o barbeiro da Praça da Alegria, e a pequena da engomadeira uma filha, e o Senhor Barbosa era «primo do primo dela que era ministro do Fomento do Terreiro do Paço». Outro adultério foi com a Ex.^{ma} Esposa do Senhor Barbosa, e acabou mal com o careca irrompendo no quarto aos tiros, fuga do autor-pecador, preso na rua por ter incorrido no crime de «ser germanófilo na pessoa de um funcionário do Estado e casado», membro de comissões de vigilância política...

As descrições são necessariamente imaginosas. «Do lado das tabernas, veio uma sumida e morna de fadinho de melenas com questões revolucionárias», ambiente nocturno da cidade popular, com encontros de «amigos que estiveram na escola (juntos) e apesar disso nunca estiveram na escola (juntos)», e concordava-se «que isto de existir para provar que o tédio existe em Portugal, todos os meses e todos os dias, continuava a ser tédio [...] desde a fundação da Monarquia lusitana». Esse tédio é compensado com um delírio de cenas automaticamente encadeadas, num onirismo que pela primeira vez se manifesta na ficção portuguesa, não como enquadramento da acção, mas integrado na própria acção e dando-lhe o sentido que não tem. É a cena insólita das chaves que enchem o quarto de cama da rapariga, 738, recebidas de Lourenço Marques, sem qualquer porquê.

Elas invadem a cena: «já nem podia mexer-me, com chaves até ao pescoço», queixa-se o narrador. E, dentro de uma caixa fechada, com a palavra «chaves» na tampa, que ele abriu, «estava ela, sentada lá dentro a gritar envergonhada para que eu lhe fechasse a porta». E sobre tantas chaves, ela, depois, entrou, passando «serenamente»... «Afinal era para brincar aos soldadinhos.» E havia pregos também, em outra obsessão. E um «anão corcunda dobrando as pernas curtas cansadas de um ventre enorme», que morava numa «Torre já quase sem base», e a Torre «em cuidados tinha-se sentado embrulhada num xaile à espera do seu anão à porta da própria Torre»...

Encontramos assim, em 1915-1917, um discurso surrealizante *avant la lettre* inesperadamente escrito em Lisboa — onde só vinte anos depois António Pedro publicaria outra novela, *Apenas uma Narrativa*, que a seu lado será classificável.

Peça de 1915 é *Litoral*, em duas versões desse ano datadas, uma delas com uma indicação que pode ajustar o dia 7 de Maio e foi editada num desdobrável (o que acarretou, em quatro sucessivas edições de *Obras Completas*, em 1971, 1990, 1994 e 1997, um lamentável erro de paginação, só corrigido na nova edição de 2001, embora ele tivesse sido revelado em 1974), a outra versão ficando em manuscrito como tal publicado também em 1971. São ambas dedicadas a Amadeo de Souza-Cardoso. É um

poema-viagem, certamente inspirado no poema «transiberiano» de Blaise-Cendrars, de 1913, vincando assim o seu teor futurista. Organizado em tempo-espço, articula frases entrecortadas, *flashes* sobre paisagens, entrevistas e letreiros ou títulos de jornal apercebidos, num diacronismo que vai sendo contrariado pelas impressões acumuladas ao longo do litoral oeste do País, numa viagem do Rossio à Campanhã, pela linha declarada do Norte mas, também, ou pela linha de Sintra-Oceano, com sítios referidos, num jogo de imagens tanto visuais como geradas em acordos literários automatizados que, mesmo na irregularidade do poema, representam inovações brilhantes na poesia portuguesa.

Se *K 4 o Quadrado Azul* é vistosamente anunciado na capa de *Litoral*, só sairá no ano seguinte, quando, em Dezembro de 1916, Almada lançou um «manifesto» distribuído na Liga Naval de Lisboa, na exposição de Amadeo, considerado como «Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX», que na verdade era, no domínio da pintura, com o escândalo respectivo que as palavras de Almada acusavam — cúmplices ambos «na maior das lutas que é o Pensamento Universal». E também porque renovava um ataque ao director do Museu de Arte Antiga, José de Figueiredo, já presente no *Manifesto Anti-Dantas*.

Este anunciara ele a Sonia Delaunay, então no Norte de Portugal, e à qual endereçava poemas apaixonados, sua

«marraine de guerre», sua «soeur», sua «jeune-mère beauté / maternité / candide et chaste», vindas do seu «moi-excessif», da sua «vanité épatante»...

Para *K 4*, Almada esperava «colaboração extraordinária» de Amadeo para uma edição especial, «luxuriante», a ele sendo dedicada esta novela que começa no estilo de uma literatura preciosista que então se vendia («o perfume penetrante da sua alma *raffinée* não passava através do quimono de crepe-da-china»), para continuar com referências «paulistas» e «sensacionistas», até um certo «parassurrealismo» e ao futurismo das suas páginas finais. Se a dedicatória é a Amadeo (e Eduardo Viana havia de pintar um quadro com esse título), Pessoa e Santa-Rita Pintor são contemplados numa declaração de leitura *princeps*, avisando-se os leitores para que leiam a obra (e todas as outras do autor) pelo menos duas vezes, se muito inteligentes — e «daí pra baixo sempre a dobrar»...

«Ela», de seus pais marqueses, tem nobrezas e poses excêntricas, «ele», o autor-poeta, excomunga-se por «essa infâmia de Deus o ter nascido português». Entre eles, um quadrado azul paira, marcado pelas quatro letras de AMAR, e a «máquina de reproduzir o cérebro» que Almada profetiza e inventa, para que se «industrialize o gênio», na «Velocidade, triunfo da Europa que elucida o Mundo». «A minha amante é a Velocidade que Eu monto.» E com morras ao verbo parar e ao verbo recuar, à Saudade e ao Regresso, o autor «Milionário», cuja «Fortuna

é o século xx («O meu *groom* chama-se T. S. F.»), compõe um longo telegrama de maiúsculas «Iceberg... torre Eiffel... Mercedez Benz... Nijinski... Marne Front... Kodak... Zeiss...» até ao nome do autor seguido de «Europa». Sendo a data «Lisboa, 1917, Europa, 1920». A narração-poema é do ano em que Almada, na revista *Portugal Futurista*, em Dezembro, publicará o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, lido em 14 de Abril no Teatro República — «data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português», numa sessão orquestrada por Santa-Rita Pintor, em devido mas sofrível escândalo.

Os elementos correm a par dos outros manifestos italianos já lidos e a par, também, do *Mandado de Despejo* de Pessoa-Álvaro de Campos, obviamente não lido mas publicado no único número da revista. Apologia da guerra «grande experiência» (nenhum futurista português a praticou), condenação da saudade («nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes»), da família («Em Portugal toda a gente é pai pela mesma razão por que falta à repartição»), contra a «tradição histórica» e pela «tradição-pátria» que os poetas deviam cantar, contra todo «o gramatical piegas» da Literatura, de um país «a dormir desde Camões», contra a burocratização da educação («Exemplo: Coimbra»), em suma — era «preciso criar a pátria portuguesa do século xx», e isso foi dito três vezes seguidas... É a apologia da Força e da Inteligência, do Orgulho

e da Luxúria, da Raça Latina, dos Vencedores! A frase final diz: «O povo completo é aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos.» E a conclusão: «Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades»...

Outro manifesto foi, ao mesmo tempo, dedicado aos «Ballets Russos» que vieram cair em Lisboa em plena revolução de Sidónio, e excitaram Almada. Era «morbidez, volúpia, vício, virtude, força, violência, heroísmo, razão, valor, dever, disciplina, vontade, domínio...» que ele via na famosa companhia que depois pretendeu imitar em bailados que criou, com amadores aristocráticos, sem futuro possível...

Mas um poema e uma narrativa desse ano entraram no *Portugal Futurista*, logo apreendido pelo governo democrático que Sidónio então apeava, por causa da moral, entenda-se burguesa, insultada em palavras de Almada, e de Pessoa-Álvaro de Campos também, com o seu «Merda» indizível...

O poema é *Mima Fataxa, Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino*. Datado de 18 de Março de 1916, ocupa cinco das grandes páginas da revista, com invenções gráficas na composição. A dedicatória, «a ti para que não julgues que a dedico a outra», tem um desafio que quadra bem a um discurso poético veemente e sensual. Mima Fataxa, a cigana «de olhos ardidos», que fora uma

das parábolas de *Frisos*, volta aqui liberta do simbolismo que a delineara, e é

*Aquela que ri nos relâmpagos
e que me beija nas imagens dos espelhos;
Aquela cujo xaile embrulha o Sol quando cai no
[chão,
e que tem as mãos flexíveis como as ligas a
[meio das coxas.*

A descrição da sua dança erótica («Sacrossanta melodia da Carne») tem um ritmo vivíssimo, em que entram aliterações e simulações musicais («Ditongos ricos para ir ao ar / ou i ou ai») e evocações de danças e dançarinos, populares e eruditas, pandeiros e pandeiretas, «bamba(s) no cotovelo roto», zíngaras, rurgas, da Andaluzia...

Salvé! fornicadora do Mistério!

Ó erudita das paixões.

A invertida que ama os homens e as mulheres

e que dorme com o Sol e é a Amante da Lua!

A dona dos segredos indecentes

Síntese Cosmopolita.

assim é Mima-Petrouchka-Fokina-Cleópatra-Maria...

No entusiasmo do poeta, que «Viva o Homem!» em maiúsculas, na certeza de que «il n'y a qu'une Ville: PARIS»... Ano e meio depois, Almada citará Sá-Carneiro,

dizendo dele, de Pacheko e de si próprio que os três eram de Paris... Depois se verá que não, no que podia dizer-lhe respeito.

Saltimbancos é a narrativa que aparece igualmente na revista e é dedicada a Santa-Rita Pintor, jogando com «contrastes simultâneos» no quadro das experiências «simultaneistas a que os do 'Orpheu' se entregavam. Na primeira parte, trata-se de uma instrução militar em pica-deiro, com o ritmo simulado dos exercícios, em passo acelerado marche 1-2-1-2, 1-2-1-2..., numa monotonia triste e estúpida; e trata-se, depois, de uma cena de cobrição de «uma égua exageradamente feminina co'uma beleza metálica e lisa», com todos os pormenores descritos com o ritmo imitado do próprio acto. Na parte 2 é uma paisagem da mesma maneira descrita, sem pontuação nos elementos lentamente associados, supondo-se a presença de uma mocinha que vai ao rio lavar roupa e faz parte da *troupe* de saltimbancos que na parte 3 ensaia. Aí o ritmo de novo se acelera («correu até ao meio com o seu *maillot* vermelho esfarrapado de rapariga vermelha co'o seu *maillot* trigueiro de olhos húmidos da vida»...). E é uma cena de circo miserável, na brutalidade das ordens, dos insultos e dos esforços, com sons de tambores em onomatopeias e o protesto, em surdina, de «tenho fome» que recorta a descrição — numa encenação recriada a partir de observações visuais agudíssimas, e destas imensa piedade que Almada

sente pela gente do circo, que desde 1919 começara a desenhar, em Paris, e veremos culminar na obra-prima dos frescos da Rocha, em 1949.

Ano e meio depois da aventura de *Portugal Futurista*, Almada partiu para o Paris sonhado, ou mitificado. Entretanto, lá se matara Sá-Carneiro e, vindos de lá, tinham morrido em Portugal, sem poderem regressar, com a guerra terminada, como ansiavam, mais dois amigos seus, Santa-Rita e Amadeo. Restava, desta geração do *Orpheu*, Pessoa e ele, e, com a sua partida, Pessoa só, amigo de tu, sem qualquer desejo de viagem para fora da imaginação literária... «Um dia foi a minha vez de ir a Paris», dirá Almada, em 1921, quando já soubera que Paris não lhe servia, e o contou num longo poema em prosa, conferência para fazer já em Lisboa, *A Invenção do Dia Claro*, que Pessoa editará, o que é obviamente significativo.

Alheio a aprendizagens de *ateliers*, vivendo mal uma vida boémia, Almada, nesse ano de 1919-1920, torna-se realmente desenhador, como pode e deve dizer a história da arte portuguesa. A poesia é-lhe, ao mesmo tempo, observação («Ni blonde / ni brune / ni grande / ni petite / ni grosse / ni maigre / elle se débrouille»); assim, um tanto à *la Murger*, ele vê a «petite parisienne») e reflexão — vendo, para além de Paris, uma eternidade «bien plus vite» que a velocidade ali vista, como capital do mundo... Mas, sobre-

tudo, ele compôs uma *Histoire du Portugal par coeur*, evocando, no seu dia de anos (26, em 7 de Abril), a pátria distante, *par coeur* — de cor e coração... É um poema de saudade, contrariando a oposição manifestada dois anos atrás. Ele foi dedicado, nas páginas da revista *Contemporânea*, em 1922, a Gago Coutinho e Sacadura Cabral, então celebrados pela sua travessia heróica do Atlântico Sul, já o tendo dedicado a seu irmão militar, envolvido na intentona monárquica de Monsanto. «Está em francês porque foi assim que ensinei aos estrangeiros a Raça onde nasci»; e evoca liminarmente o Tejo, que «est né en Espagne [...] mais n'a pas voulu y rester». Uma série de quadros (que Almada ilustrará para a publicação, em 1922, com um aplicado preciosismo de desenho que ficará em certa medida marginal à sua obra) de história nacional, começa em D. Afonso Henriques, «un géant», passa ao infante D. Henrique, instalado em Sagres «pour déchiffrer la Mer», que «c'est là l'endroit du Portugal le plus éloigné de Paris!». A desilusão é manifesta, neste nacionalismo a que Pessoa mais tarde trará sua contribuição própria, na *Mensagem*. Que o infante D. Pedro seja a seguir escolhido por ter sido o primeiro a dar a volta ao mundo vem, porém, provavelmente, do facto de Almada ter conhecido os curiosos versos de Apollinaire contando «ses quatre dromadaires»... É D. Sebastião o quarto e último herói, «notre plus beau roi». Quis ele «accomplir la grande Victoire» — que Deus preferiu guardar, «en attendant... en attendant

toujours demain...». Ou «esperando pelos Portugueses de hoje» para que o Almada do *Manifesto* apela. A coerência dos dois textos, aqui temperada por uma revalorização muda do sentimento de Alcácer Quibir, pode ser entendida a favor da obra de Almada por enquanto e para o futuro. «Un Saint, um Roi, um Héro et un Sage», mas não por esta ordem...

Escrita também em Paris (ou antes da viagem, não se sabe), a peça de teatro *Antes de Começar*, um «lever de rideau», só representada em 1949, passa-se entre dois bonecos de saltimbancos que se põem a falar, descobrindo um sentido maior ou absoluto das coisas que os humanos ignoram. Trata-se de acreditar na Luz e no Coração, que «sabe de cor o que quer» e ao qual eles, bonecos (e os homens, se puderem fazê-lo), devem dar-se por inteiro — para alcançar (moral da peça, antes de começar o resto...) «a hora que existe para além da sabedoria», com a «a forma simplíssima de um coração natural!...». Um coração, com outros dois dentro, seria ilustração do *Portugal par coeur*, pela mesma altura escrito.

Mas não foi esta a primeira peça: datada de 1912, existe 23, 2.º Andar (muito mais tarde publicada, só em *Obras Completas*), de que se conhecem somente excertos de um «primeiro acto», cena de drama burgês de amor contrariado, com um amoroso em longa e incerta confissão de quem, por razões supostamente sociais, acha que «se perdeu a si próprio». Não haverá muito a dizer deste texto, seja ele ou

não de 1912. Como de outro, sem data, nem título, incompleto, e também em manuscrito breve só publicado em 1994, uma cena burguesa de casal em partida para uma excursão; só que ele é acusado por ela de não ser «capaz de novidade». Nada mais se saberá, a não ser que, a ela, a novidade a exalta. Duas maneiras de estar na vida, ao dramaturgo de escolher. Talvez cedo de mais, ainda...

Declaradas como obras do autor na edição de 1938 de *Nome de Guerra* ou já em idêntica tábua n'A *Engomadeira*, e sem que às datas se conheçam, há ainda uma tragédia em um acto, *O Moinho*, de 1912, dedicada a Eduardo Viana, um *grand-guignol* em dois actos, *Pensão de Família*, um drama em quatro actos, *A Civilizada* (dedicado a Amélia Rey Colaço), e, dentro de um período que assim possamos ou devamos delimitar, em 1923, *Os Outros*, em três actos, igualmente desconhecidos ou perdidos, e *Pierrot e Arlequim*, um curto acto publicado na revista de Pessoa, *Athena*, em 1924, e logo depois em volume ilustrado e com longos «Comentários» teóricos; e ainda ali anunciado, *Portugal*, em três actos, resumidos, por leitura a amigos, no *Diário de Lisboa* e finalmente editado e representado em 1993, no centenário do nascimento do autor.

Se *Portugal* se desenvolve penosamente, como peça meio histórica meio ideológica, pondo em cena conspiradores e exilados monárquicos dos anos 10, com réplicas e situações algo forçadas de um teatro mais corrente nos anos 20 nacionais, *Pierrot e Arlequim* põe em cena «per-

sonagens de teatro» que eram do convívio temático do autor, desde 1915 ou, como argumento de bailado, 1918 (*O Jardim de Pierrette*), aos seus intérpretes dedicando, de resto, a peça. Em 1931, anunciar-se-ia uma nova versão dela, desconhecida, recebendo, acaso, algo das duas peças de 1928-1930, *El Uno, Tragédia de la Unidade*, que hão-de abrir novo período na obra almadina, como veremos.

Pierrot e Arlequim são personagens que nos habitam, complementarmente, um que «necessita da sua tristeza para saber onde está», e cuja felicidade está em encontrar a amada, outro para quem a alegria «é andar a procurá-la», um que fica a sonhar, outro que «aproveita os melhores bocados desta vida» — e sai a cantar da peça, com toda a força dos seus pulmões: «Quem é lobo faz como lobo / e isso conhece-se logo!» Mas «Pierrot não assiste a nada deste mundo, nem ao estardalhaço que faz o Arlequim»... E as ideias que têm, não vale a pena dizê-las um ao outro, que já é tarde para isso. «Cai o pano para sempre.» Mas não, que são longos os «Comentários» filosóficos que se seguem.

Resumo deles e seu sentido: «Não venham cada um imprudentemente meter-se de permeio entre si próprio e o que tem de ser!» O mesmo dirá, no ano seguinte, a moral final de *Nome de Guerra*. O texto termina com a entrada do Anjo da Guarda, «o segredo infalível que ensinaram (ao autor) para conhecer todas as coisas e os seus detalhes». Mas ele só responde «ao que for realmente bem

perguntado». E, nessas condições, a resposta já está feita. «Quer o Anjo da Guarda dizer que muito mais difícil do que responder é perguntar»...

Após *Antes de Começar*, Almada publicou, porém, duas obras importantes, e outras mais escreveu que ficaram inéditas, até *Obras Completas: La Lettre* endereçada à mãe, em francês (em Paris ainda? «Tu m'as quitté / sans le vouloir!»), numa comovente simplicidade de redondilhas, como *A Noite Rimada*, ou *As Três Conversas da Fonte com o Luar*, com queixas ao luar do «menino» que é *O Menino d'Olhos de Gigante*, certamente pela mesma altura de inspiração, no cenário de Sintra da datação deste longo poema editado só parcialmente em 1922, na *Contemporânea* — «feito com a pretensão de poema universal, na linguagem poética da tonteria popular e com uma posição geográfica portuguesa».

«Dizem que sou eu, o Menino d'Olhos de Gigante; e eu juro, pela minha boa sorte, que não sou só eu!» Não só, mas também, com os olhos enormes que lhe marcam a cara mil vezes caricaturada, e pelo próprio poeta explorada. É, evidentemente, um poema biográfico, que dá conta da andança do poeta:

*Vinte anos fui andando
vinte anos sempre a andar
porque andar m'apetecia
eu qu'ria saber andar.*

e do seu fim:

*Justamente eu vou contar
a viagem que eu fiz
porque eu soube viajar
à primeira fui feliz.*

Almada regressara já então de Paris, e ia transformar a sua experiência no poema em prosa *A Invenção do Dia Claro*, lido como conferência na Liga Naval, no Verão de 1921, e logo editada por Fernando Pessoa, como sabemos. Foi seu apresentador «o poeta António Ferro», que vinha (mais ou menos) do *Orpheu*. Trinta anos depois, numa entrevista de 1953, o autor declarará que é o seu «único livro»...

«Entreí numa livraria. Pus-me a contar os livros que há para ler e os anos que terei de vida. Não chegam, não duro nem para metade da livraria. Deve certamente haver outras maneiras de se salvar uma pessoa.» Um livro de filosofia? Leu-o ele, e: «Não ganhei nada, Mãe! Não ganhei nada.» Uma prática de outro conhecimento se interroga assim.

Fixação na mãe ausente e morta com ele menino, fácil é estabelecer uma razão para a evocação que percorre todo o poema nas suas partes narrativas ou reflexivas, olhando oleografias («a entornar o amarelo do Deserto por cima da minha vida»), reinventando as palavras, jogando parábolas

de Jesus — e sempre apelando à mãe, com expressões sensíveis e imaginosas: «Mãe! Ata as tuas mãos às minhas e dá um nó cego muito apertado!», «Quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão verdade!».

A viagem a Paris («Um dia foi a minha vez de ir a Paris») teve passaporte, para o qual não lhe aceitaram a profissão de Poeta nem o estado de Menino... Em Paris, porém, a Liberdade afixada era uma ratoeira, e, sozinho no meio da multidão em que caiu, tomou a direcção oposta, graças ao seu anjo-da-guarda que o aconselhou: «Começa já a cuidar da tua presença!» E isso iria fazer Almada... Vê-lo-emos no poema *Presença*, que levou trinta anos a publicar.

Restavam ainda, porém, duas lições a receber: a da flor que uma criança desenha, enchendo o papel de linhas. «Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor!» E assim, seguindo «grafologicamente o seu instinto», lembrando-se de Cézanne e de Matisse, sem mais justificações. Outra lição é a da verdade que conta ao professor por se ter atrasado no caminho da escola: «Antes de chegar à escola há uma casa que vende bonecas. Na montra estava uma boneca vestida de cor-de-rosa...»

A cena terá durado até ao *Aniki-Bó-Bó* de 1942 de Manuel de Oliveira, como já foi sugerido? De qualquer modo, uma frase sobejou do texto, que lhe dá o sentido último, em conhecimento: «Há sistemas para todas as coisas que

nos ajudam a saber amar, só não há sistemas para saber amar»... Porque o amar é, em fim de contas, o interesse maior de Almada, na sua obra, como um absoluto, neste autor de absolutos, embora fuja aos sentimentos imediatos, em sua banalidade. A não ser a um: ele próprio, «Narciso» em ininterrupta confissão reflexiva ou interrogativa... Toda a sua poesia publicada em *Obras Completas* o diz, numa dúzia de poemas sem data e de datação incógnita, de anos 20 e 30, que aqui devem vir a propósito, só para eles havendo como referência o título avançado em 1937 para um livro jamais editado: *Vale mais a Vida que a Existência*, versos que em dois dos poemas se lêem.

Na verdade dessa existência, «só com o universo me entendo / e Ele a mim», escreveu ele; e também: «Não sou um caso pessoal / mas sim a própria pessoa.» E ainda: «A minha sombra sou eu / ... / toco-me e não me atinjo» ou «Quis-me tanto que gostei de mim!», ou «Nunca perguntei a ninguém / quem é / senão a mim». E, quanto ao amor, terá uma vez agradecido: «Obrigado a ti mulher que não conheço», em data que não foi registada. Biograficamente, Almada casou tarde, em 1934, com a pintora Sara Afonso, seis anos mais nova do que ele.

«Nasci ar / em forma de gente / nasci luz / em forma de gente [...] era génio antes de nascer / em forma de gente / a forma de gente não me deixa ser o génio que nasci.» «Mes ailes de géant m'empêchent de marcher...» poderia

pensar: Baudelaire é a última das lembranças românticas possíveis, aquém dos modernos da sua geração.

Mas esta «luz» que o poeta «nasceu» tem um papel essencial no poema *Presença*, esse datado de 1921, mas inédito até 1952, quando foi publicado em *Unicórnio*. O Anjo da Guarda d'A *Invenção do Dia Claro* aconselha em epígrafe o poeta a «cuidar da sua presença», e assim se desencadeia o poema dedicado «àquele que vive comigo o mesmo instante de Luz / e há-de ignorar-me por seu destino» — *ignoto Deo*, que não permite identificação nem alusão.

São 179 versos em que, num automatismo contido, se desenrola um vibrante hino à Luz «connosco feita / carne e osso de gente», «irretratável presença», «presença irrepetível / a que Heraclito sabia»...

*Luz a Luz tal e qual
e é o que é que é
presença de cada qual*

nos três versos finais. E essa imagem da Luz, vê-la-emos presente no teatro que Almada escreverá em anos 40 ou 60.

Em 15 de Dezembro desse ano de 1921, Almada participou numa sessão «modernista» no Chiado Terrasse na qual retomou o estilo do manifesto futurista, mas em tom pedagógico, para explicar como o homem português devia estar no século xx; dias antes dissera-o num banquete: «Eu

sou exactamente um homem do nosso século», e mais, importantíssimo para o futuro da sua obra: «Eu conheço exactamente todos os números»... E como moral maior o seu comportamento, esta frase chave: «Eu não sou pessimista nem optimista, entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido.»

O *Diário de Lisboa*, aparecido em 1921 e seu amigo, oferecia eco à presença do poeta e do artista, publicando-lhe crónicas (um elogio de Charlot, por exemplo) e numerosos desenhos, tal como fará, em 1926, *O Sempre Fixe*, da mesma empresa. A *Contemporânea*, do seu amigo José Pacheco, surgida no mesmo ano, foi também palco das suas actividades, publicando-lhe *O Menino d'Olhos de Gigante* e, com a devida precaução, como vimos, *A Cena do Ódio*. E ambos os periódicos apoiaram a decoração pictórica do café do Chiado A Brasileira, em 1925-1926, na qual Almada teve a primeira notável participação, com dois quadros e sobretudo um, figurando-se a si, a um amigo e a duas amigas da vida boémia lisboeta de clubes nascidos do dinheiro fácil da guerra. Entre eles estava o Bristol, que Almada igualmente decorou, ali com a pintura subtil, quase monocromática, de um nu feminino reclinado, admiravelmente modulado. Os dois quadros constituem a mais importante obra artística de Almada nos anos 20 de todas as fantasias e de todos os perigos...

Na data do quadro d'A Brasileira, e com as mesmas pessoas, e tendo em cenário um clube como o Bristol,

e como personagem aparentemente principal uma Judite mais ou menos adaptada, Almada escreveu um romance, com uma história declaradamente «nem científic(a) nem fals(a), ao mesmo tempo». Só será editada em 1938, passando por isso da primeira à segunda geração do modernismo nacional.

Nome de Guerra é a história de Judite tanto quanto a história de Antunes, mas é também, por referência, ou em situação *off*, a história de Maria; e, finalmente, a história de Luís. A narração apresenta, por assim dizer, três entradas e uma só saída que se situa, necessariamente, para além da história contada.

Se na vida de Antunes o destino escreverá: «Maria morreu, Judite acabou», esta morte e esta desapareição arrastam a transformação, ou, melhor dizendo, a mutação de Antunes que se torna Luís, com o ser pessoal a tomar o lugar do ser social, nome contra apelido, como é longamente explicado no primeiro dos sessenta e quatro capítulos do romance. No caso do *Nome de Guerra* não se trata, de modo algum, da recuperação do indivíduo num sentido subjectivo, mas da fusão unânime no objecto global do universo. Nisso reside a originalidade absoluta do romance de Almada, situado a distância de uma linha psicológica ainda de formação realista, da época, e aproximando-se de um sistema simbolista que o modernismo assimilara. Maria, invisível, e Judite, por de mais visível, são a encarnação de Pierrette e de Colombina, personagens

de uma *commedia dell'arte* em que Antunes faz figura de triste Pierrot lunar e Luís, nele oculto, de Arlequim em desesperada busca, da sua pessoa, da paz interior que um mundo de armadilhas e sortilégios lhe recusa. Para além das cem imagens de Arlequim que Almada desenhará ou pintará, no próprio retrato de Fernando Pessoa, recriado em 1954, o chão é atapetado com os losangos luminosos do seu traje teatral...

Arlequim-Luís procura então a sua realidade, e *Nome de Guerra* é um romance de aprendizagem, um *Bildungsroman* em que o filho de um século novo atravessa provas de iniciação, em busca da salvação necessária. Que isso se passe em Portugal-Lisboa, envolve a própria sociedade que Almada observara nos versos d'*A Cena do Ódio*, por exemplo, e praticava diária e nocturnamente na sua vida.

Trata-se, em suma, de poder nascer de novo, de nascer numa terceira vez. Primeiro nasceu Antunes para a sociedade, depois Luís para a etapa iniciática do amor e, enfim, um ser que não precisa de ter nome porque «toma o partido das estrelas inoméveis»... Porque o amor que se lhe propusera, o de Pierrette-Maria, tal como o de Colombina-Judite, não era mais do que ilusão e mentira, sentimento provisório que ele acreditara definitivo, mas do qual uma morte angélica (de Maria) ou uma existência diabólica (de Judite) desafiaram as aparências da ficção, nesta se definindo como um agente catalizador da realidade.

Uma simples mudança de capítulo, como um manejo de prestidigitação, e o definitivo revela-se provisório porque, neste jogo dialéctico, a verdade buscada está em outro sítio — uma espécie de Luz de que o romancista cantará o brilho em *Presença*, pouco antes escrito e cuja publicação necessariamente retardava. *Presença* que era a sua própria, que nisso *Nome de Guerra* é também autobiográfico, em espírito mais do que em carne.

Nome de Guerra apresenta-se como uma obra circular cujo protagonista-pretexto, vindo do nada, ao nada regressa: o microcosmo da sua vida anterior acaba por ser igual ao macrocosmo da sua vida futura. O Nada torna-se Tudo, através dos acidentes de uma história que é sempre uma história outra, para além do tempo que só interessa aos seus comparsas. *Nome de Guerra* é um romance sem tempo, quer dizer um meta-romance, para além das dimensões físicas da narrativa. O protagonista físico da história, depois de ter observado o comportamento de Judite, «vê ao longe», não «o longe», insiste precisamente o autor, mas «ao longe» — o que não é a mesma coisa e significa para além. E *Nome de Guerra* é essencialmente um romance do Ver.

Durante cinquenta anos, toda a obra de Almada é construída sobre esta ideia e esta urgência de Ver, e cumpre o trajecto difícil que vai do olhar ao ver. «O dia claro» do seu longo poema-meditação de 1921 tem correspondência,

agora, nesta «noite clara», domínio sideral de meditação no seio do qual termina a aprendizagem do herói, num diálogo infinito que nos é proposto como via possível e necessária da sagesa. Autor e protagonista se identificam então, para além de uma narrativa composta como uma pura operação lógica, senão silogística — ou como um traçado parabólico para um alvo perfeito e infinito. Ou perfeito porque infinito...

A Lisboa popular d'A *Engomadeira* e a de uma camada burguesa de ricos ou malandros, de *papillons* e desgraçadas, entram no romance como um fantasma de cidade reduzida, nos seus anos 20, sem qualidade por modéstia de civilização, a uma sala de clube e a dois quartos de cama de empréstimo, o que Judite tem alugado, o do hotel de Antunes, e o do quarto final, de águas-furtadas sobre a cidade, de Luís — falsos cenários teatrais da perda de inocência original e da iniciação de Antunes, Luís. As personagens, essas têm descrições precisas numa firmeza de traço que revela o desenhador capaz de definir o corpo composto de Judite, analisado sem complacência nos pormenores da sua anatomia ao mesmo tempo pura e viciada, e de Antunes quase a ser Luís, visto de costas, debruçado na janela sobre a noite estrelada... A observação aguda das cenas, das suas personagens e dos seus gestos é sustentada com um humor ao mesmo tempo frio e terno, que uma sintaxe sintética sublinha; os diálogos são impregnados por

um realismo populista e saboroso, e as intervenções do autor têm uma insolência elegante e insólita. Entre o estilo e a maneira, a prosa imaginativa de Almada encontra nestas páginas a sua mais completa satisfação. Nela sobretudo se revela uma retórica baseada numa expressão aforística, em frases que se diriam, tecnicamente, de «baixa definição» e que desafiam o imaginário mental do leitor.

Mas deverá o leitor saber que, anos atrás, em 1913, Almada terá conhecido uma Judite de que desenhou (e expôs) o retrato com a sua expressão risonha, meio inocente meio ávida, sob um grande chapéu enterrado pela testa abaixo...

Quanto às estrelas, elas «estavam em determinada posição» — que era a posição de Antunes, significando o seu destino astrológico. «Os astros mandam! E mandam uma coisa para cada um!» E Antunes toma o seu «partido», ao termo da sua demanda, na terceira idade que assim atinge. *As Três Idades de Cada Um* é título de obra anunciada n' *A Invenção do Dia Claro*: Antunes, Luís, chegara à que lhe competia; ele podia então «largar tudo e a (si) também», conforme o poeta d' *A Cena do Ódio* se aconselhava...

Romance físico pela definição linear das suas personagens, moral pelo sentido buscado (e uma moral da história é oferecida ao leitor: «não te metas na vida alheia se não queres lá ficar»: ninguém nem nada pode entrar na vida real do protagonista...), romance conceptual também, ou

sobretudo, *Nome de Guerra* tem um lugar ímpar na literatura portuguesa. Escrito doze anos depois d'*A Confissão de Lúcio*, de Sá-Carneiro, ele termina o arco do modernismo nacional — 1913 e 1925, data de princípio e de fim. Terá Fernando Pessoa tido conhecimento dele, na altura? Quando em 1938 foi editado, por iniciativa de João Gaspar Simões, foi já a *Presença* que tomou conta dele, e com fortuna crítica variada e incerta, na incompreensão do recente autor de um romance de outro modernismo, *O Jogo da Cabra Cega*. José Régio via «fabricada» a ingenuidade expressiva de Almada e lastimava a sua «afecção», enquanto os neo-realistas duvidavam da «utilidade de tal literatura», «preocupada com problemas pessoais». E foi, então, Vitorino Nemésio quem melhor entendeu o valor do romance, falando na sua «clarividência» e na «linearidade prodigiosa» do seu estilo literário e gráfico. Em vão o fez, que a obra ficou esquecida e só em 1951, no acaso de um inquérito literário (em *Unicórnio*), o romance se viu largamente colocado entre os «que valerá a pena ler» no século xx português. A sua relação com outra literatura, coeva e francesa, de Gide, de Radiguet, de Cocteau, só mais tarde foi lembrada — até que mais uma, duas, seis edições se sucederam até hoje, com uma tradução francesa, em 1988, e uma excelente adaptação teatral, de Germana Tânger, em 1993, em que bem se observava a estrutura teatral do romance, em tempo e espaço; e um projecto de filme, de A. Semedo, cerca de 1990, que não teve seguimento.

1925 deverá marcar o fim da «primeira idade» de Almada, e com *Nome de Guerra* isso necessariamente acontece, primeiro romance moderno português, e único da sua espécie. Que o autor tenha pensado em dar-lhe continuação em *O Empertigado*, inscrito na sua tábua bibliográfica, que outro romance tenha então anunciado, *A Parte de Marta*, e outro ainda, *Mulher Feita*, em 1943, não adianta aqui, por não terem tido realização que se conheça.

1950

Em 1916, Almada, Amadeo e Santa-Rita tinham-se apaixonado pelos painéis de São Vicente de Fora, no Museu de Arte Antiga, e jurado estudar-lhes a composição; em 1926 Almada voltou polemicamente ao assunto, dando conta da sua descoberta da perspectiva dos ladrilhos pintados no políptico que impunha graficamente uma nova disposição dos seis painéis, e a que seria «a Questão dos Painéis» que atravessou (e até hoje) a cultura nacional teve um aspecto pessoal entre Almada e José de Bragança, investigador da pintura do período em causa. E foi uma série de cartas publicadas no *Diário de Notícias*, em Março, com uma qualidade literária claríssima, de ressentido humor, da parte de Almada. A sua apaixonada dedicação aos «Painéis» terá longo desenvolvimento até ao fim da sua vida,

com as implicações filosóficas que lhe darão sentido final — e desde já as farão considerar no quadro literário da obra pensada e realizada, mais nomeadamente até 1950, e com fixação na década seguinte.

Implicado nos dois Salões de Outono que em 1925 e 1926 algo agitaram a modorra da vida artística lisboeta (e no primeiro expusera ele os quadros destinados à Brasileira), Almada proferiu, ao fim do segundo, em Novembro, uma importante conferência sobre *Modernismo*. «Nem pessimista nem optimista» repetiu-se ele, em epígrafe do texto, e nele esclareceu o sentimento aludido na *Histoire du Portugal par coeur*, a propósito de D. Sebastião e de Alcácer Quibir, recusando a «confusão» dos sebastianistas persistentes, porque o rei não lhes pediu que esperassem por ele, mas que lhe seguissem o exemplo maior — que era dar a vida pela pátria... Não anda esse passo arredado do *Manifesto* de dez anos atrás, ao desafiar os Portugueses a viver a sua pátria no século xx em que havia vinte e seis anos se encontravam. «Nós? Quem? Portugal? Não. Portugal não...» E era em Portugal que importava ficar, «para tentar destruir o Impossível em Portugal!». E vem depois, dedicada à memória de Amadeo e de Santa-Rita, um diagnóstico da vida artística portuguesa que não tem par na nossa reflexão sociológica. Nele se considera a solução emigratória, com a experiência negativa do próprio autor que em Paris (e lembra-se *A Invenção do Dia Claro*) não

encontrou companheiros de ideal: «A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro.» Em volta, porém, podiam «dar-se alvissaras a quem encontra(sse) a ideia (comum)» que reunisse e justificasse os artistas de Portugal: «Nem ideia, nem sentimento, nem humanidade, nada, absolutamente que seja comum à Arte e ao povo!» E o apelo final, de novo sebastianismo: «Portugueses façam como eu! Eu sou o Rei! Eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa ideia!»

Pode dizer-se que Almada a deu sempre e para sempre, mas três meses depois partiu para cinco anos de emigração em Espanha. Ali, bem acolhido por amigos que foram Lorca, Buñuel, Valle Inclan, Gomez de la Serna, teve grandes sucessos artísticos de muito trabalho e só a crise de 1932 (e um grave problema sentimental) o fez regressar a Lisboa-Chiado.

Almada trouxe então na bagagem duas peças de teatro, em díptico: *El Uno, Tragedia de la Unidad*, uma conferência para fazer, *Direcção Única*, e a descoberta, datada de 1929, da «relação 9/10», que seria chave de todas as suas especulações futuras, incluindo nisso os «Painéis», em prolongada questão. E também (dir-se-ia que sobretudo, ou essencialmente) uma consciência dos valores do desenho, «o nosso entendimento a fixar o instante». Duma conferência (?) de Junho de 1927, extrair-se-ão duas passagens fundamentais para o catálogo do salão dos «Independen-

tes» que se organizou em Lisboa em 1930, e para o qual Almada enviou onze desenhos de Madrid, valorizados com preços altíssimos para a época. «Duas épocas tem o Desenho: a primeira, época de atenção respeitando o instinto, outra a da correcção do instinto procurando a harmonia»: era a passagem da «sinceridade romântica» à «impassibilidade clássica» — ou «construtiva», e este conceito será essencial à obra de Almada. A outra passagem dizia: «Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir mas sim uma maneira de ser.» De qualquer modo, Almada situou-se sempre além das modas...

Excelentes lições para o modernismo nacional que, na exposição sùmula dos «Independentes», atingia, ou pretendia atingir, a maioria. Essa maioria já de «segunda geração» (como os historiadores têm contado) tem que ver com a situação «construtiva» desejada e com a «comunidade de ideia» invocada também. Uma conferência de 1932 lhe trará solução. Intitulou-se *Direcção Única*, foi lida em Lisboa, no Teatro Nacional, e em Coimbra, na sede da Associação Académica, a convite da revista *Presença*, e logo publicada pelas edições UP que António Pedro orientava, em grupo diferente do coimbrão. Três situações assim foram oferecidas ao texto de Almada que com isso se felicitou, observando as interpretações políticas opostas (ou silenciosas, na *Seara Nova*, grupo da oposição mais inteligente), supostas em quem se diria «apolítico volun-

tário». O momento político era, na verdade, difícil, com a ditadura militar de 1926 a caminho do Estado Novo de Salazar, da sua Constituição e da sua União Nacional, partido único. Almada desenhara um cartaz de propaganda da dita Constituição e um selo de largo curso com o *slogan* «Tudo pela Nação», que era palavra de ordem de Salazar — que o artista não deixou de caricaturar em 1932, na capa de um livro em que a direita fascista de Rolão Preto atacava o novo presidente do Conselho. Nenhum compromisso nele...

Nessa situação, *Direcção Única*, desejando-se acima da conjuntura, arredava soluções sociais (e políticas) de individualismo, de família e de colectivismo, em «direcções proibidas». «Única» foi a direcção que Deus deu ao homem, ao entregar-lhe o universo e ao dar-lhe a mulher, para fazer uma «coisa só, única, um par». A fórmula que aparecera desenhada em 1922 e que fora já expressa numa das peças madrilenas: « $1 + 1 = 1$ », surge com a sua carga ideológica definitiva.

A solidão romântica do indivíduo é a sua derrota, que não significa, porém, vitória do colectivo, mas ignorância do «próprio destino no mundo». «O indivíduo nunca pertenceu a si mesmo. Pertence em absoluto à colectividade» para estabelecer o jogo dialéctico entre ela e o próprio indivíduo. A tragédia do mundo contemporâneo é o não haver indivíduos por não haver colectividade e vice-versa.

«A colectividade é também um indivíduo, mas é o indivíduo colectivo» e por isso «o modelo invariável para os nossos actos individuais». Com isso Almada propunha a «revolução individual» — e essa ideia vinha de longe, que, com esse título, anunciara ainda em Paris, em 1920, uma conferência, e uma série três anos depois, considerando já feita uma delas n’*A Invenção do Dia Claro*. E «só o Homem, em sociedade ou individualmente, é o fim», como disse numa entrevista de Março de 1923. «Homem, mulher, colectividade, indivíduo» são as quatro unidades: «juntas são exactamente a direcção única». «Que cada português, dentro ou fora da nossa terra, seja o perfeito indivíduo da nossa própria colectividade.» Assim Almada fizera então em Madrid, assim ele descobrira a necessidade de o fazer, anos atrás, em Paris — assim ele propunha que se fizesse agora, em Portugal. Não, porém, pelo «nacionalismo» que politicamente se impusera para criar («talvez», escreveu) «o partido de Portugal», «mas não ainda talvez Portugal» — que ia ficar «para depois». Como «os portugueses também», que não havia... Assim vimos Almada escrever em 1927, e de novo em 1935, à morte de Fernando Pessoa, e em 1937, para Pascoaes. «Portugueses como tu», dissera na ode que dedicou ao primeiro, e a comparação era óbvia, com ele próprio... Na altura de o escrever, Almada encontrava-se em plena reflexão sobre o destino de Portugal, nas páginas da revista que em 1935

lançou, *Sudoeste*, com três números. Nelas publicou cenas do 2.º acto da peça *S. O. S.*, a segunda do díptico *El Uno, Tragédia de la Unidad*, ou *Tragédia documental de la colectividad y el individuo*. A primeira das peças, *Deseja-se Mulher*, só seria publicada em 1959 (e então, na capa, mais uma vez, a fórmula « $1 + 1 = 1$ ») e representada em 1963. Leituras, em Madrid, no Teatro Nacional de Lisboa e a grupos de amigos da *Presença*, não surtiram efeito.

Em *Deseja-se Mulher*, declara o autor «tratar o indivíduo separadamente da colectividade», em *S. O. S.* (grito de salvação da própria alma) «a colectividade sofre o inevitável atrito de cada um dos seus indivíduos até que, por desespero geral ou chamemos-lhe necessidade fatal, todos os indivíduos se submetem ao comum imediato, e acabando esse movimento colectivo, imperioso e tirânico, por estabelecer o novo ritmo da sociedade e seus indivíduos». Não consta que o autor tenha terminado *S. O. S.* para dar satisfação à sua doutrina.

Deseja-se Mulher põe numa cena de clube nocturno, igual ao de *Nome de Guerra*, nos costumes lisboetas de anos 20, o «Freguês» e a «Vampa», que recebe o nome de «Fata». Juntam-se e, no quadro seguinte, ele abandona-a, deixando a casa em que tinham ficado a viver e onde ela escrevera a fórmula do « $1 + 1 = 1$ ». Na terceira cena, o mesmo homem é fascinado por outra mulher e, na que segue, um modelo que é a Vampa mostra um vestido de

noiva e, perante a mesma fórmula, desmaia a cliente que é a mulher anterior. O par do terceiro quadro descobre que os seus destinos não se acordavam, mas, ao fim da cena, ela procura reaver o homem que já partiu. Na rua da cena seguinte, ele faz um discurso para dizer que «o único problema deste mundo é o caso pessoal de cada um de nós», quando o homem erra o seu fim, e que todos têm avidez de viver, «voltados para a humanidade» e de «costas voltadas para a vocação». Ora «a humanidade não é unidade senão com cada vocação: unidade igual a humanidade mais cada vocação». A Vampa-modelo passa, louca, com o vestido de noiva nos braços. O último quadro mostra o homem-Freguês com a segunda mulher-Cliente que o espera, mas separam-se. «Eu deixo-te passar e estou-te reconhecido, mulher», diz-lhe ele, «tu deste-me e não te tive, mas deixaste-me inteiro o que buscava». É a primeira lição da peça, esta demanda do essencial através do circunstancial, em que a mulher é agente catalizador, como a Judite de *Nome de Guerra*. E o essencial permanece na cena final, de *féerie* jocosa, num ambiente de circo. Um barco marcado « $1 + 1 = 1$ » voga e, de dentro dele, um pescador pesca uma sereia que dá à luz uma sereiazinha; um fotógrafo *à la minute* que vem tomar uma vista do grupo...

Pode, certamente, lembrar-se *Les Mariés de la Tour Eiffel*, de Cocteau, em 1924 — mas o processo da mulher é

mais fundo e voltará à cena almadina em peças futuras, de anos 40 e 60, como veremos.

S. O. S., na cena publicada em *Sudoeste*, foi lido em Coimbra após a conferência de *Direcção Única*; situa-se na sala de espera do jornal *O Estado*, com gente que há muito quer ser recebida pelo poderoso director. Em coro dizem ser os que esperam nas «salas de espera da vida», esperando deixar de esperar um dia... O protagonista é recebido, responde a um questionário dizendo ter como desejo do futuro «colaborar na vida», já que «andamos à procura da nossa colectividade». E então *O Estado* é assaltado, o director assassinado e outro, que foi posto no seu lugar, assassinado também, e outro e outro... «Esta cena nunca mais tem fim», assegura o autor: trata-se de um «empate crónico» entre direitas e esquerdas... Só o protagonista, acima das facções, está na verdade, mas isso não lhe serve para nada: «a verdade é para todos ou para nenhum»... No 3.º acto (escrito ou não) a sua alma será salva, se a colectividade o merecer.

Estamos então depois do 28 de Maio, mas a ideia é-lhe anterior, que a parábola «O que se passa numa sala encarnada» fora publicada em 1921 nas colunas do *Diário de Lisboa*, contando a mesma história.

Em 1930, escrita em espanhol, uma peça em dois actos, *Protagonistas*, ficara inédita até *Obras Completas*. «1 + 1 = 1» figura na primeira fala, mas trata-se de um

livro de números, outro de letras e um terceiro de linhas. E o protagonista insiste em que «el hombre y la mujer no sumam dos como los numeros sinon que formam una sola individualidad que es la unica vital». Frases da *Direcção Única* ali se desenvolvem e um viva é dado à «revolución individual», já que «apenas el hombre es civilización» e os Estados seu «terreno». O diálogo é um tanto confuso na sua prolixidade, e alonga-se sem sucesso. No ano seguinte, *O Público em Cena*, inédito também da mesma maneira, é um discurso sobre o teatro, em que o público, interrogado sobre o que deseja como espectáculo, defende a autoria essencial do dramaturgo: «sem autores não há Arte», e há que «deix(ar) os autores levar intacto até ao público a sua imaginação de autores»... Almada, autor sem palco, defendia a sua própria causa, com a razão que tinha e durante muitos anos ainda terá... De qualquer modo, só vinte anos mais tarde reincidirá.

Dois acontecimentos levaram a duas intervenções polémicas de Almada, em fins de 1932 e em Janeiro seguinte, e ambas as vezes contra António Ferro, que proclamara a «Política do Espírito» com que preparava a sua posição oficial, fazendo dela o *slogan* cultural do Estado Novo. Na primeira data, foi a propósito da visita e conferência de Marinetti, na SNBA, apresentado por Ferro, na presença de Júlio Dantas, por solidariedade académica devida ao novo académico do «fascio italiano»: eram eles (com o pre-

sidente da instituição) «os três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal», como lhes chamou Almada no *Diário de Lisboa*... No ano seguinte diria ele: «Não posso deixar de os prevenir de que eu ainda sou futurista»... A segunda data foi de uma longa conferência no I Salão de Inverno com que a SNBA procurava modernizar-se: *Arte e Artistas*, publicada com epígrafe de Francisco de Holanda.

«A Palavra mais desconsiderada hoje em Portugal é a palavra artista», e logo: «Há outra palavra tão diminuída e prejudicada [...] e é Arte.» Assim começava a longa conferência de defesa da frágil situação dos artistas em Portugal, e da consideração da Arte — «à mercê de deficiências e barbarismos» da sociedade portuguesa. É um texto pedagógico em que Almada toma doutrina anterior, sobre indivíduo e colectividade, e aplica-a ao ensino limitado, à instrução e não à educação, ao teatro em que «o autor interpreta a bilheteira». E, vindo à pintura, intitula essa parte «Da Pintura Antígua de Francisco de Holanda», que será seu modelo futuro. Quanto à arte, virá a palavra das primeiras sílabas de *archos*, chefe, e de *tektion*, operário, que juntas dão *arkitekton*, arquitecto? Se não é assim, «ainda ninguém disse que não o era» — o que para Almada basta como razão... E dessa maneira a arte (e a *tekné* em grego) não pode deixar de ser «a cabeça da colectividade». Passando a Portugal, o autor constata um suicídio três vezes

repetido, em Antero, Mouzinho de Albuquerque e Soares dos Reis, porque, tendo cumprido os seus deveres de indivíduo, lhes faltou a colectividade; levaram-no consigo Goya e Picasso, em Espanha e para fora dela. E exemplo de acordo entre o indivíduo e a colectividade, existe um único, e genial: é Nuno Gonçalves! Porque era então «perfeita» a colectividade portuguesa...

Não o é hoje, mas a proposta de *Direcção Única* (noutro local dirá, melhor, «unânime», mas não insistindo, como teria podido), via-a ele plagiada (delicadamente o sugere...) numa declaração de Salazar ao dizer recentemente, em entrevista famosa encomendada a Ferro no *Diário de Notícias*, que «nem a colectividade pode prescindir do indivíduo», nem este da colectividade... Mas Almada não deixara ainda de, numa entrevista na *Revolução*, órgão fascista anti-Salazar, protestar contra a espera que Salazar recomendava aos artistas, falando a Ferro: «Nós é que podemos dizer-lhe [...] o Estado que saiba esperar!» O desentendimento era radical... A *Direcção Única* ou «Unânime» do artista e em certa medida ideólogo (e «ainda futurista»...) não podia ser a mesma do estadista conservador e pragmático.

Mais dois ou três textos de 1934 insistem em problemas de pintura em Portugal, e logo no «fenómeno geral da nossa precocidade», aconselhando aos pintores *Cuidado com a Pintura* e que «saibam esperar por si próprios»,

já que «é mais fácil andar com as modas do que ser moderno»... E num deles, em homenagem a Pardal Monteiro, com quem Almada começava a colaborar, ele viu «ter chegado a hora dos arquitectos» em Portugal, com a Arte a «arrumar as suas coisas», a «preparar o inevitável casamento da Arte com a Nação», no quadro de um Estado capaz de encomendar, como ia constatar-se no período seguinte do Estado Novo, com a presença indispensável de Almada Negreiros.

Um terceiro texto, incompleto, *Os Pioneiros*, contribui pela primeira vez, e denunciando «um ódio tão evidente e tão incontido» na sua recepção, «para a história do movimento moderno em Portugal», seguido por uma comemoração no *Diário de Lisboa* dos vinte anos de *Orpheu*, *Um Aniversário*. Do grupo do *Orpheu* ficaram «os autores», Sá-Carneiro, «o grande animador», Pessoa, «o porta-bandeira erudito», Santa-Rita, «pintor em essência mais do que oficina», Amadeo, «o pintor por excelência», e «uma infinidade de flutuantes»; no texto, em parte perdido, ficam por saber quais Almada dizia os «apenas três pintores que trabalham decididamente dentro da maneira unânime como pinta a Europa de hoje». Mas *Orpheu* queria ainda «que houvesse Portugal e também Portugueses. Portugueses sobretudo, visto que Portugal já há», e outra característica sua «era o europeísmo». Um publicista encostado ao regime atacaria então Almada (em «Fradique»), «pacato», «saudosista», «bafiento»; mas foi rapidamente metido na ordem...

Estes textos de doutrina e especulação anunciavam, porém, uma ambição maior que *Sudoeste* «cadernos de Almada Negreiros» exprimiram em dois números, de Junho e Outubro de 1935, e mais um, a seguir, então apresentado como «Revista Portuguesa» e recebendo colaboração de velhos camaradas de *Orpheu* e novos amigos da *Presença* de que ele considerara, em 1932, a «valentia constante» para falar «de coisas que tantos crêem mortas ou inactuais».

Nos primeiros números, Almada definia, com um gráfico de composição, «As cinco unidades de Portugal», logo através da situação do País («Portugal no Mapa da Europa»), no «extremo sul do Oeste da Europa», com o que isso trazia de responsabilidade geo-histórica, em «unidades» — «individual, e colectiva portuguesa, peninsular e ibérica, europeia e universal». Em «Prometeu, ensaio espiritual da Europa», que vem a seguir, essa definição é ajustada aos termos de uma civilização europeia e de uma civilização universal, para formar um diagnóstico do País como «nação formada, estado a formar-se, sociedade inculta, povo novamente à procura da sua dinâmica própria». Trata-se, sem dúvida, do ensaio mais importante que o autor publicou, por sua clareza metódica e estruturação, com um carácter aforístico menos pronunciado do que era usual — e nele haverá que reflectir-se sobre a ideologia do autor.

Em *Aqui Cáucaso*, peça de teatro que escreverá vinte anos mais tarde, Prometeu é posto em cena, declarando assim a imortalidade e a sacralidade do Homem. Mas em «Prometeu» desenha-se uma nova situação «unanimista» (em que se retoma o novo adjectivo da *Direcção Unânime*), e um novo conceito de «pessoa humana» em que o material e o espiritual se integram. São conceitos que em França se definiam contemporaneamente sem que, porém, Almada aceite qualquer sentido de escola, que «não há sistemas comuns para conseguir que cada pessoa seja ela a própria». A «originalidade» ou a «ingenuidade» recusam sistemas ou «ismos», só a liberdade «é cada um». As lições sucessivas d'*A Invenção do Dia Claro* e do *Nome de Guerra* explicitam-se aqui, na lógica geral da sua obra.

«Arte e Política» é outro ensaio de *Sudoeste* e nele se esclarece o que de equivocadamente poderia ter sido suposto na sua proposta de *Direcção Única* ou «Unânime». A separação é radical, também, entre as duas coisas, que, «por mais geral e total que seja, uma política não consegue atingir jamais o unânime da arte». Daqui pode deduzir-se que o totalitarismo das ditaduras (e Mussolini, que Ferro encarceria junto de Salazar, é dado como exemplo negativo) não se confunde com o unanimismo que assim vemos atribuído à arte. Que «arte seja sinónimo de humano» e «política sinónimo de social» não é, porém, inteiramente compreensível. Não é verdade que Almada gostava de repetir uma

frase que ouvira a Lorca: «el arte es el social», assumindo ele próprio essa certeza?... De algum modo, na verdade, não podia merecer a política tal identificação.

«Mística colectiva» é o último artigo do caderno e nele se põe o problema do chefe (que Pessoa-Álvaro de Campos pusera no seu *Ultimatum* de 1917), não satisfeito em Itália, na URSS, na Alemanha, em que cada regime se fecha, que ao chefe se exige sobretudo «o poder de garantir que cada uma das pessoas dos seus governados seja a própria de cada uma delas». O que o situava na utopia e não na apologia, como depois (em «Vistas do SW») se defendia de fazer. Cinema e teatro interessaram particularmente Almada nestas páginas, mais uma vez para defender o papel do autor («Quem manda no teatro é o texto do autor») e considerar que todas as artes no teatro se reúnem. Ele é «linguagem individual, da Cultura», quando o cinema é «linguagem colectiva, da Civilização». Um «Encorajamento à juventude portuguesa para o cinema e para o teatro» conclui estas considerações — que, em 1938, numa palestra sobre «Desenhos animados, realidade imaginada», a propósito de *Branca de Neve*, de Walt Disney, elogiando o descobridor e não criador, «extraordinário vulgarizador», ficavam à espera da criação da «linguagem estética e poética que será a natural e a querida em dias do nosso século».

Sudoeste anunciou continuação de todos os artigos, que não houve, e durou o que durou, ou podia durar, consi-

derado como uma curiosidade entre as revistas nacionais, depois de *Orpheu*; mais do que isso, porém, ela é, no quadro da obra de Almada de que é parte importante de referência. Nesse ano de 1935 faleceu Fernando Pessoa e coube a Almada fazer-lhe o retrato de «único poeta que não viu as suas próprias aventuras naturais de homem», «o poeta português», dedicando-lhe uma crónica assim intitulada no *Diário de Lisboa*, uma ode a quem «t(eve) o sonho de ser a voz de Portugal», e um retrato gráfico que para sempre o significou e do qual tirou, vinte anos depois, um quadro célebre e celebrado, que conta na raríssima iconografia literária portuguesa — de Almada para Pessoa, ou vice-versa, nos dois pólos da primeira geração do modernismo... Qual dos dois seria «fundador» da *Idade Nova*, num texto que logo no ano seguinte escreveu, com a apologia insólita do «Lar Perfeito, ideia conquistada» pela geração de ambos?... Mas esta obra pictural de Almada, em 1954, coroa todo um trabalho que definiu o fim dos anos 30 e os anos 40. Deve ele marcar-se com vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em 1938, com os frescos da sede do *Diário de Notícias* na Avenida, em 1939-1940, com a vasta colaboração na Exposição do Mundo Português, em 1940, com os frescos nas gares marítimas de Alcântara, em 1943-1945, e da Rocha do Conde de Óbidos, em 1946-1949, sempre em obras de arquitectura de Pardal Monteiro, salvo na Exposição de Belém. Um



Fresco do tríptico Emigrantes, 1946-1949 (gate de Rocha)

© **M** IMPRENSA
Rocha IONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

«Arlequim» de 1941, uma «Homenagem a Luca Signorelli» de 1942 e uma grande exposição comemorando «Trinta anos de desenhos», em 1941, são outras tantas marcas de um percurso então definitivamente considerado, e sem concorrência de invenção plástica e de significação estética, na geração que se seguiu à sua, à beira de uma «terceira» que em meados de 40 despontava — e que ele, tendo protegido o jovem Pomar, achava, nos novos surrealistas, destrutiva, numa época que achava chegar, de construir...

As invenções gráficas dos vitrais, inspirados nas invocações da Virgem, o *Mapa Mundo* imaginoso na grande sala do quotidiano, os frescos da entrada, de referência signorelliana, a narração popular da *Nau Catrineta*, em doçura evocativa, e a composição de Lisboa com sua razão ribeirinha de ser, seguem-se até meados de 40. Na segunda gare marítima, porém, a obra de Almada torna-se mais grave, com lembrança do cubismo da sua geração e a composição dramática dos *Emigrantes* («pintura da nossa solidão», se disse, e houve desejo político de o destruir, por atentar à imagem oficiosa do Estado Novo), e o imaginário de Lisboa à beira-rio, de pescadores e saltimbancos pobres, criam a obra-prima da pintura nacional da primeira metade de Novecentos.

Em Abril de 1944 Almada realizou no salão do *Diário de Notícias*, e em grande pompa de acompanhamento oficial, uma conferência intitulada *Descobri a Personali-*

dade de Homero, jamais como tal publicada mas ligada numa edição de 1982 (organizada e prefaciada pelo pintor Lima de Freitas) a textos também anunciados e inéditos de *Ver*, que datam do ano anterior. É, no seu conjunto, a principal obra de especulação filosófica do autor, na qual outras dos anos 40 vêm imbricar-se — mas que ganhariam com a lembrança de um texto de 1936, *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, em que se aclara o critério almadino de «Ingenuidade» patente n'A *Invenção do Dia Claro*, no *Nome de Guerra*, no *Deseja-se Mulher* e já n'A *Cena do Ódio* (e aqui e acolá), como necessidade axial de todo o pensamento do autor. «A ingenuidade é o legítimo segredo da cada qual, [...] é a própria luz de toda a nossa resistência moral.» É, em suma, a via do conhecimento que a Poesia é: «A Poesia conhece e não sabe.» «O conhecimento, verdadeiro, a ingenuidade, não serve a quem busque saber»; «o saber desencanta o mistério. O conhecimento vive cara-a-cara com o mistério»... Há, portanto, que «reaver a inocência» — tal é o ex-líbris declarado do autor, que, no caso, se assina «pintor», num texto de *Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta*, de 1942.

Homero, para Almada, é a garantia da cultura do seu Sudoeste nacional, no mais antigo dos povos da Europa grega. «Mito interpretado pelo mito» escreveu-se na altura... Uma demanda mítica em obsessiva atenção criativa

e algo delirante no seu estilo aforístico leva à razão maior do *Ver*, de símbolo em símbolo desenhados, todos eles referidos à Lua, num conjunto gráfico do «Labris», «donde nasce a civilização de Creta» que ao autor serve de motor e modelo. A segunda parte deste ensaio intitula-se «Reaver a Ingenuidade». A citação de Platão (*Timeu*, 47a) foi o visível «que nos fez encontrar o número, que nos deu a noção do Tempo e os meios de estudar a natureza do Todo», e leva a que «o Todo seja condição do conhecimento sensível» — e é um poema numerológico, *Ditaticon*, que conduz à constatação popular de que «Três é a conta que Deus fez. Três vezes três são nove números, e o perfeito é a década». A encantação prossegue, porém: «Não ponhas espírito no Justo, que é o cinco e apenas quando for a ocasião, o sete, antes do Justo. E farás que se faça»... *Ver e a Personalidade de Homero*, datado de 1943, abre com «Antegrafia», anterior a toda a grafia, citando Holanda, na evidência de «que voltamos hoje, de novo, ao recomeço», ao «revolare», «dar de novo a volta — fazer de novo o voo»... E estas revoluções são bimilenárias, contando de mil em mil anos, de hoje ao românico, a Cristo, a Homero e a Creta, onde a Grécia começou. «Primeiro: Ver» que é natural do homem. O desenrolar deste pensamento capcioso (delirante, ou magnífico) toca e confunde referências diversas da Antiguidade grega e próximo-oriental e detém-se na «simetria» significando «com me-

dida» e daí identificando-se a *tekné* que é, essencialmente, «a relação qualitativa dos nove algarismos» que se referem à qualidade. À simetria se opõe o transcendental, como Apolo a Dioniso, clássico e barroco, no primeiro «os marcos do caminho do homem». Homero assume a dualidade e depois dele Ésquilo, e nos nossos dias o cubismo. Homero é cego porque é o Meio, o transportador do espírito que liga Origem ao Fim. São 60 000 palavras e gráficos de um ensaio dedicado à memória de Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, Pessoa e Raul Leal, de Santa-Rita, Amadeo e Vianna, a Sara Afonso sua mulher, e aos pintores cubistas e a Matisse, num sítio de Portugal, na sua casa de Bicesse, o Fim-do-Mundo mais perto de Lisboa, cidade de Ulisses, junto à serra da Lua... E por um português que crê na predominância do Grego...

Deixando-o em manuscrito inédito, Almada fez certamente de propósito, de fatigado propósito, e certamente foi trabalhando nele durante muitos anos depois de 1943. Alguém o terá lido por inteiro, depois? Discutido, não, sem dúvida, e, porém, é uma das peças mais fascinantes da literatura de pensamento em Portugal!...

Mito-Alegoria-Símbolo foi publicado em 1948, «monólogo autodidacta na oficina da Pintura», e trata do «número (que) é imanente no universo», conforme Aristóteles, atravessando o caminho do Ver, de certo modo o resumindo e facilitando, num discurso mais económico de divaga-



ções. Um auto-retrato de 1943 é publicado como ilustração e, para além da linearidade do desenho, o fundo todo escrito conta. «Homero é nos antigos a nascente donde tudo saiu», Delacroix, é a primeira legenda; «Parece que a década é o número perfeito», Aristóteles, «Redução a número perfeito: *théleon*», Platão — numa cadeia de citações, de Vitruvio, Luca Paccioli (em «De Divina Proportione») e Francisco de Holanda, as últimas. «Não procuro, encontro», Picasso, pelo meio, justificava as diligências sucessivas de Almada, aprendendo e ensinando a si próprio, monologando na sua oficina de pintor...

«O número tornado sensível» exprime-se nesse texto, para que gente de arte o siga. O «número perfeito» é o *théleon* de Platão, e existe no plano da relação enquanto o «número de ouro» da «divina proporção» é neste plano que se define, importando integrar os dois planos, num programa de raiz pitagórico-simbólica em que o número-*théleon* se impõe. Inteligível, o número está no caminho do *Logos*, sensível, no do Mito — que é domínio da «ingenuidade» mais uma vez necessariamente invocada. Se a «sabedoria poética» interessa especialmente ao autor, entre ela e a «sabedoria reflectida» levanta-se a fronteira irreduzível do Número: uma «encontra» o número, a outra é do número que «parte», «ingénua» uma, no domínio da «relação», «inteligível» a outra, no da «proporção». «Arte encontra, ciência descobre, o pensamento é recuperar o dom

ingênuo de encontrar.» Nesta frase pode resumir-se a magna diligência de Almada.

É encadeia-se então a revelação de uma relação matemática observada em 1928, em Madrid, num elemento da arquitectura do Tesouro de Delfos. Um «movimento encadeado» de números, de 1 a 10, leva Almada à determinação, através de um desenho de Leonardo, «Figura supérflua ex errore» da «relação 9/10» já traçada em 1929: «linguagem do quadrado» baseada na «divisão simultânea do quadrado e do círculo em partes iguais e partes proporcionais, em sequência de esquemas geométricos com expressão matemática. Daí, e vendo sempre nessa relação matemática a «regra da cultura universal», o autor continuou estudos sobre a composição do políptico de São Vicente de Fora, podendo declarar, em 1950, *A Chave diz: faltam duas tábuas e meia no todo da obra de Nuno Gonçalves*. Assim termina aqui a segunda parte da obra de Almada.

1970

O interesse antigo de Almada pelo «políptico de São Vicente de Fora» renovou-se então no seio de novas polémicas em que ele sempre se recusou entrar, alheio a leituras iconográficas que foi entretém de eruditos e amadores, limitando-se a uma definição matemática e gráfica da com-

posição, que registou em «propriedade intelectual», para evitar concorrência já sofrida, e comentando tal com um «fizeram isto de mim»... Não conseguiu, porém, que a sua tese fosse apresentada no Colóquio Luso-Brasileiro de Washington de 1950. Com ela, Almada propôs uma nova disposição dos painéis, incluindo nela, já em 1957, o *Ecce Homo* do Museu das Janelas Verdes — e achando a sua instalação original no terço poente da parede norte da capela do Fundador, na Batalha.

A «relação 9/10» surge na relação entre os lados de um pentagrama e de um hexagrama inscritos numa mesma circunferência e é patente na organização compositiva que através dela o autor propõe, defendendo-se de ser investigador ou científico e reclamando apenas «encontro» e «ingenuidade»: «se o cálculo confirmar, parabéns ao cálculo. Se não confirmar, cuidado com o cálculo»...

E Almada declarou dar-se conta de que «em toda a sua vida não ter feito outra coisa senão esse trabalho» — não perdoando ter sido reduzido a um labor individual o que seria tarefa de uma geração de companheiros procurados em vão, numa solidão total... Não que as suas diligências (que em 1958 historiou no *Diário de Lisboa*) não despertassem interesse, mas mais mundano (senão anedótico) que intelectual, nos anos de 1950, 1955, 1957 e 1958, em suas conferências, entrevistas e publicações, que em 1960 culminaram em oito entrevistas publicadas no *Diário de No-*

tícias (pelo jornalista António Waldemar), semanalmente, entre 26 de Maio e 28 de Julho. É o documento da maior importância para a situação do autor nesse processo matemático e mítico, e essencialmente poético — que não seria possível explicitar nestas páginas de resumo. Referências científicas (Hambidge, Moessel, Lund, Ghika) são oferecidas ao leitor — mas Almada propôs-se sobretudo publicar, em breve, «Cinematografias geométricas de relação 9/10, sem texto, sem enigma, sem cálculo, sem opinião», num discurso — que afinal será realizado em 1969, testamentariamente, como veremos.

Mas a paixão do teatro continuava a acompanhar Almada: não era ele o próprio teatro, em suas cenas, monólogos e máscaras?... Em 1949 escreveu o acto único de *Aquela Noite* e os quatro quadros (mas o quarto perdido) de *O Mito de Psique*, e, dezasseis anos mais tarde, as duas peças em um acto que se ajustam ou respondem: *Galileu, Leonardo e Eu* e *Aqui Cáucaso*. «Aos 72 anos de idade apresentou em teatro exemplos da demoradíssima arte por espontâneo», tomando em exemplo Picasso, escreveu ele, a propósito.

A primeira das peças começa como um bailado e continua num diálogo de Homem e Mulher que o inspira («Sina de mulher: inspirar outro e ser dele o lucro»), à beira da ruptura, e da morte dele, assassinado, ignora-se naturalmente por quem; e tudo é ou não é sonho da filha pequena

que aparece. A densidade estranhíssima desta cena dramática, «escrita de uma penada», dá-lhe uma qualidade poética rara. O *Burro de Ouro* de Apuleio inspirou a segunda peça, cujos quadros se intitulam «Afrodite», «Eros», «Hécate» e «Psique» e joga com uma distância mitológica em reflexões sentenciosas que constituem o diálogo entre Ele e Ela («Só os simples que se conhecem a si mesmos são capazes de amor») e depois entre Ela e três irmãs «presunçosas por sociedade». A incapacidade de amor será a razão de ser desta peça — constante que é o seu receio, ou a sua queixa, em toda a obra de Almada. No presente texto a expressão dialéctica é confusa mais do que contraditória, numa sintaxe cada vez mais imaginativa nos seus últimos tempos, por espírito de aforístico.

Assim em *Galileu, Leonardo e Eu*, representado em 1981, já depois de editado em *Obras Completas*. É Prometeu que é posto em cena, como sabemos, desde o ensaio de *Sudoeste*, trinta anos atrás; ou é referência de um diálogo entre Homem e Mulher, mais uma vez, na necessária sequência de todo o teatro anterior. Move-se a terra?, é a pergunta da mulher cuja resposta o Homem tem escondido para ter paz, a sua paz, isso num cenário medieval que, transformado para a actualidade, leva a uma conversa que se prolonga sentenciosamente também, numa espécie de diálogo socrático de conhecimento, com projecto de unidade, ela no destino dele, ou de ambos. Se bem que, às

chamadas dela, ele responde sempre: «Que bela é a Geometria!», fazendo o elogio do «ostinato rigor» de Leonardo, «anarquia dos astros luminosos na ordenação da terra — como já em *Nome de Guerra*. Leonardo primeiro, e sozinho no mundo, como o próprio autor que a ele se identifica («Leonardo já é eu»). Não tem sequência lógica, nem pretende tê-la, a entrada em cena de um Bispo que pede perdão, de joelhos, de ter repudiado um livro do autor intitulado «Prometeu». E é Prometeu o protagonista oculto de *Aqui Cáucaso*, que, para o autor, como que coroa toda uma obra em que sempre cumpriu «o mundo da arte»; assim o escreve ele num prefácio.

Aqui Cáucaso é «a rocha de Prometeu!», nos quatro pontos cardeais, e é constituído por um longo monólogo da «Personagem» que sucede a interrogações de quatro jovens. Diz ela que Prometeu é apenas o guardião do fogo sagrado que será finalmente chamado pelo Homem com a palavra Liberdade. Ele é «luz que vem de dentro, ao Homem, um por um, pessoa por pessoa». Por ele esperou a Humanidade, incapaz de «definir algum colectivo unânime» antes do Homem. E a conclusão do texto é que «se acabaram os plurais, religiões, mitologias, políticas, artes, ciências, idades» — «e ficou livre o Singular e eterno Presente perpétuo e imortal o sagrado, o Homem, um a um, pessoa a pessoa». Individualismo aparente, ele propõe-se apenas, no quadro do pensamento de Almada, neste que é o seu

último texto criativo, à multidão «em movimento, sem nenhum sentido determinado».

Mas a liberdade? Ela é «insuportável por ser lucidíssima e não em acto. Não está pronta a tempo.» Ela não se entrega a quem a ela não «se der, todo, não só no querê-la, mas também no estar para ela, todo, incondicionalmente». É mais cómodo ser herói por ela que «modelo de como ela iluminará unanimemente, todos e cada um». Ela é «minimizada por aqueles que trazem suspensa a oportunidade do seu imediato»... São as últimas palavras do prefácio da peça, como testamento escrito do seu geral. E o teatro tem especial papel de identificação: «é impressão digital do autor», ou seja dele, Amada Negreiros.

De 1965-1966 são ainda dois textos importantes a par dos dois teatrais, últimos todos os quatro e por isso historicamente significativos. O cinquentenário da publicação de *Orpheu* foi comemorado pela encomenda feita a Almada de um texto mais ou menos de memórias históricas sobre o acontecimento. Tratava-se de lembrar os companheiros sublinhando a sua diversidade. A primeira evocação é de Pessoa, seu «oposto»; e da sua amizade (de tu, única entre ambos) conta uma história, bem significativa, de um temporal sobre o Terreiro do Paço que um desafiou à porta do Martinho, enquanto o outro se sumia debaixo de uma mesa... («Querem mais diferentes que estes dois»...). Depois são «os dois grandes poetas do 'Orpheu', um das letras e

outro da pintura, Sá-Carneiro e Amadeo» — vértice da pirâmide cuja base era Pessoa. E sobre Amadeo nunca calou ele elogios, em 1916 como em 1959 e ainda 1969. Santa-Rita, Raul Leal, depois, e mais nenhum citado. Se «Orpheu» em grupo «foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era», «reclusos na mesma cela de prisão»... Mas Almada prossegue na sua evocação para além da história, e assim é que a sua descoberta dos painéis é um facto de *Orpheu* e dele fala particularmente o autor, em suas considerações.

O encontro de letras e pintura foi na revista o sintoma da modernidade actual, é outra constatação importante. As últimas páginas deste pequeno volume impresso em desdobrável inventariam três vocábulos pejorativos da revista: «literatura», «lepidóptero» e «botas-de-elástico», que passaram à linguagem crítica. Últimas linhas: pergunta-lhe Sá-Carneiro de que tinha ele mais medo neste mundo. Da estupidez. — «Não vale, Você já sabia isso de cor!»...

Em Março do ano seguinte, recebendo o importante prémio do *Diário de Notícias*, Almada fez ali uma comunicação *De Português a Português*. Tratava-se da sua missão de «legitimar a fundação (de Portugal) no mais remoto do conhecimento», mostrando os sinais desse remoto na «constância nossa de oito séculos consecutivos». Moedas de Afonso Henriques, por exemplo, mostram-lhe a sua razão na disposição do políptico na Batalha; e uma frase popular

de «pintar o sete» marca a conjugação milenária do pentagrama e do heptograma... Ao mítico, Almada junta agora o histórico, e, na sua comunicação, o poeta oferece a notícia ao Estado, ao qual cabe recebê-la e registá-la, se for capaz de lhe entender a importância que ele lhe atribui... E não voltará ele a escrever com palavras.

Quinze anos atrás, Almada tinha pintado o retrato de Fernando Pessoa, que repetiu, por nova encomenda, dez anos depois, invertendo-lhe a posição sentada, como numa simetria desejada («si-metria», deslindara ele), no mesmo quadro de café, com chão em manto de arlequim, o jeito das pernas traçadas, da mão para escrever, a chávena de café, o n.º 2 de *Orpheu* ao lado... Entre as duas datas das pinturas, em 1957, Almada expusera quatro composições abstractas, pintadas a preto e branco, de 60 cm x 60 cm, sem moldura: *A Porta da Harmonia*, *O Ponto de Bauhütte*, *Quadrante e Relação 9 x 10*, por esta ordem, que era demonstrativa. As suas teorias geométricas ali se exprimiam com a misteriosa clareza que lhes convinha, e tiveram nessa exposição da Fundação Gulbenkian o prémio que podia dar-lhe o júri afligido, o de *hors concours*... Uma palestra feita pelo pintor diante dos quadros duplicou o escândalo do que a crítica considerou (mesmo interrogativamente) como «um inteligente e plástico paradoxo». Quando se tratava, evidentemente, da mais «doxal» pintura da arte portuguesa...

Mas a demonstração da teoria de Almada, do «9/10, regra da cultura universal», havia de ser feita na parede ci-

meira da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa para cujos edifícios (de Pardal Monteiro) o pintor recebeu uma vasta encomenda ilustrativa, de figuras representativas do pensamento jurídico e da literatura nacionais, aqui terminando com Pessoa e seus heterónimos, tudo gravado no cimento das paredes. Só que (como ele denunciaria numa entrevista, em 1966) a composição linear preparada para a Faculdade foi censurada pelo Ministério da Educação, e ficou sem desenho a parede e incompleta a decoração... A ameaça que pairara sobre os frescos da Rocha podia agora efectivar-se, e era a mesma, de o Estado contra a Arte, isto é, o que desde sempre Almada combatera e tentara explicar no longo processo pedagógico em que a sua obra, artística e literária, se define.

Última possibilidade, porém, lhe foi dada em 1968-1969, numa outra parede, de entrada na sede da Fundação Gulbenkian que se construía. O artista tinha então 75 anos de idade.

Trata-se, finalmente, das «Cinematografias geométricas da relação 9/10, sem texto, sem enigma, sem cálculo, sem opinião», anunciadas para livro em 1960, e agora realizadas sob o título *Começar*, em 12,90 m de comprimento de cimento gravado em linhas coloridas. É a primeira obra de «arte conceptual» em Portugal, e há que entendê-la como a mais original de todas que houver...

A descrição das formas geométricas da composição é fácil de fazer. Um pentagrama inscrito na circunferência



Interior, 1948 (Museu do Chiado)

articulada com um jogo de rectângulos, com o «número de ouro», no esquema gráfico da própria «relação 9/10» é a primeira figura; a «Figura supérflua ex errore» de Leonardo da Vinci segue-se-lhe, com uma circunferência dividida por uma estrela de dezasseis pontas. A evocação da tábua de Pitágoras constitui o meio exacto da composição total. A segunda parte dela desenvolve uma rede complexa de traçados num processo que geometricamente culmina na determinação do chamado «ponto de Bauhütte», «colocado no círculo e encontrado no quadrado e no triângulo», ponto mágico de «salvação» da obra, de «penas, angústias e perigos», na centenária tradição maçónica dos construtores de catedrais.

A leitura desta obra implica, porém, um estudo de bases e de referências científicas e históricas que só em 1993, na comemoração do centenário de nascimento do artista, pôde ser realizado numa conferência encomendada para defronte da própria obra, mas que obscuras razões impossibilitaram, vindo a ser publicada, logo depois, em *Colóquio/Artes*. Mais uma vez Almada teria tido razão de queixar-se: foi mais um dos tratamentos que recebeu na vida e que poderia ter acrescentado aos que anunciava já em 1938, numa obra de memórias também jamais publicada...

Trata-se de um texto da maior importância, do professor e matemático J. Furtado Coelho, *Os Princípios de «Começar»*, peça essencial na bibliografia almadina, partindo do sentido do próprio título do artista, em 1960: *Assim Fala*

Geometria, já que, na realidade do entendimento das quantidades, «Geometria é anterior a Aritmética», como escreveu Aristóteles em frase que Almada necessariamente repetia. E ao referir-se à obra que terminava em 1969, «obra de síntese de tudo o que (fez) na (sua) vida», disse ele: «É a Geometria. O título é *Começar*»...

A demonstração de J. Furtado Coelho alia ao seu rigor científico uma curiosidade ecuménica que se acerta com as diligências de Almada e não recua, com paciente humor, perante as imprecisões de uma «lógica nem sempre conforme a padrões comuns»; como não foge a interrogar-se sobre o próprio sentido das suas investigações, ou falhas dela. Isso lhe assegura uma posição apropriada para o entendimento possível desta fase da obra de Almada. Daí o seu conselho «à generalidade das pessoas» que olham o *Começar*, que «esqueçam os números e expressões matemáticas que aparecem aqui e ali e procurem apreender a sinfonia de linhas e formas geométricas; procurem sentir a harmonia da composição». Sem, porém, ignorar que os referidos números «destinam-se a facilitar a terceiros a apreensão de certas características da construção», na sua transmissão de um «conhecimento que Almada acreditava possuir e julgava fundamental». Que «esse conhecimento é muito simples» é uma constatação do autor, mas também que «esse conhecimento, de facto, não servirá para nada» — se for recebido passivamente...

Como obra de arte que é, *Começar* exige uma actividade do seu espectador, uma sintonia de leitura — que a floresta de palavras escritas e publicadas por Almada sempre exigiu, aforisticamente senão acusmáticamente, isto é, necessitando de completar as «expressões frias» da sua retórica, ou buscando o sentido que se ocultava. *Começar* não é mais difícil que as outras obras do escritor e do artista — a «ler duas vezes pelos muito inteligentes, daí para baixo sempre a dobrar», *dixit...* Mas *Começar* deixa o seu leitor numa grande indecisão que pode levar a um impasse — quando a intenção declarada do artista é precisamente o contrário: de oferecer um passe para que, a partir desta articulação de linhas de geometria, o leitor possa *Começar* a sua vida, isto é (como n' *A Cena do Ódio* se impunha) «se (ponha) a nascer outra vez!». Lição recorrente n' *A Invenção do Dia Claro* tanto como no *Nome de Guerra* ou no *Deseja-se Mulher*, ou como etc., etc. ... Em *Começar*, a declaração é mais impositiva, por ser a última, e sem palavras escritas, então desnecessárias. Aí o exacto sentido de «Da Capo» que lhe tenho atribuído.

J. Furtado Coelho ajuda-nos a entender essa continuidade coerente ao fixar a sua análise num diagrama rigoroso em que se decifram cinco partes da composição, imbricadas, e ligadas por grandes «linhas de unificação». E finalmente nos ajuda distinguindo «a geometria de Almada e a geometria 'oficial'». Nesta há impossibilidades físicas, e,

na prática, não existem números irracionais. «A Geometria de que aqui se fala é, pois, outra geometria, porém, ela e a de Euclides nasceram da mesma fonte.» Se «Almada estava ao corrente dos ditames da geometria oficial acerca (da impossibilidade) da divisão do círculo em nove partes iguais», não deixou por isso de continuar, «impávido», o seu caminho, «porque sabia que era outro o propósito da sua especulação». Se a geometria euclidiana se arredou do mundo dos sensíveis, «o artista trabalha muito mais dentro da esfera do sensível».

Duas citações do autor, no fim do seu estudo (em que, note-se, justifica geometricamente a «relação 9/10» para intitular o sistema almadino), servem para posicionar o artista: «A perfeição contém e corrige a exactidão.» Assim descreveu ele em 1960, referindo-se à sua leitura do políptico de São Vicente de Fora. Um quarto de século antes escrevera, falando de «Arte e Política»: «A geometria é a medição da natureza humana com o entendimento humano. E o entendimento não é mais do que a união íntima do conhecimento com o sentimento humanos.»

Com a inauguração de *Começar* na sede da Fundação Gulbenkian, um enorme cansaço veio ao artista, esgotado de muitos meses de labor. Nesse mesmo ano, porém, em Julho, a três meses da inauguração dessa obra, Almada participou num programa de televisão de Raul Solnado, *Zip-Zip*, que lhe trouxe um inesperado renome popular.

Seis meses depois, em Janeiro de 1970, foi o leilão do seu retrato de Fernando Pessoa, de 1954, que atingiu o preço absolutamente inesperado de 1300 contos. «Creio que é uma vitória de todos os portugueses», disse ele. Almada pode ainda contratar a primeira edição das suas *Obras Completas* antes de falecer, em 15 de Junho, no Hospital de São Luís, no mesmo quarto em que, trinta e cinco anos antes, falecera Fernando Pessoa, como de propósito, no reino das sombras — ou dos mitos...

... Cabe, em fim, responder à pergunta formulada pelo título desta colecção, a saber: o que é essencial na obra de Almada Negreiros? Na obra literária, entenda-se, que de literatura é a colecção. Mas é impossível, ou impraticável, falar de Almada-escritor (poeta, romancista, dramaturgo, cronista, pensador) sem falar de Almada-artista (desenhador, pintor, retratista, vitralista, azulejista, figurinista, tapeceiro, gravador) — ou vice-versa. Observar nele a totalidade engloba uma e outra situação, na essencialidade da procura do Ver a que dedicou a sua vida inteira, ou seja, sessenta anos de existência que cobriram significativamente mais de metade do século xx português. Nesta colecção, por definição dela, a porta de entrada é a literatura, mas já vimos que a porta de saída de um estudo sobre Almada é necessariamente gráfica, ao termo de uma expressão aforística, e numa parede gravada, sem palavras. Para isso o leitor atento foi-o vendo tender desde 1950, pelo menos. Ou des-

de 1916, se lembrarmos a aposta feita com Amadeo e Santa-Rita, diante de Nuno Gonçalves, como razão de ser, ainda não por ele sabida, de uma demanda do sentido mítico nacional. O que é, como o leitor teve ocasião de constatar, uma diligência eminentemente pedagógica. Por isso se trata, ao cabo, de começar, ou seja de «nascer outra vez», de cada vez, na coerência perfeita (ou possível) de uma obra. Marque-se, então, o essencial dessa obra — em quantas espécies? Uma, duas, cinco, sete, nove, dez, conforme os números que a habitam?

Se for caso de uma obra só, *Começar* surge-nos pelas razões na sua altura explicitadas. Três? Será mais *Nome de Guerra*, por ser o primeiro romance do modernismo português, mas também por ser o único moderno, da sua espécie, com um entendimento e uma prática inédita na literatura portuguesa, e *A Invenção do Dia Claro*, onde a «ingenuidade» essencial se inicia.

Cinco as obras? Proponham-se mais as seguintes: *Emigrantes* e os outros frescos da gare marítima da Rocha, e toda a expressão do pensamento teórico do autor, desde *Direcção Única*, e em ensaios como *Mito Alegoria Símbolo* e os textos de *Sudoeste* e o teatro final, sua consequência em Prometeu. Se quisermos sete títulos, juntemos-lhe *A Cena do Ódio*, com a sua verbalização paroxística, e *Deseja-se Mulher*, em sua *commedia dell'arte*.

Nove? Pois sejam mais a pintura habilíssima da *Nau Catrineta*, na gare de Alcântara, resumo de toda a pintura

(desenho) anterior, de Arlequins e Nossas Senhoras, e a poesia, entre *As Quatro Manhãs* e *Presença*, que levaram quinze anos, ou trinta, a dar ao público. E chegaremos à selecção de dez peças com *A Engomadeira* e a sua original cena onírica surrealizante. Depois dos três primeiramente indicados, a ordem dos outros deve ser considerada arbitrária.

Terão ficado de fora o retrato de Fernando Pessoa, os retratos d'A Brasileira, e o famigerado *Manifesto Anti-Dantas*. Um é o ícone evidente da geração, por quem é representado e por quem representa, o outro é imagem dessa geração e seus costumes, no sítio perfeito de meados dos anos 20, o terceiro é peça anedótica necessária e insuficiente de 1915: isto é, respectivamente, no ano *Orpheu*, ou já em acomodamento cronológico da sua revolução. Os actores dos anos 20 lisboetas (com Pessoa à parte, para depois da sua morte) são postos numa cena da sua «commedia» de civilização possível, de que em vão se pretendia desterrar o corifeu dos gostos oficiais — tão vigentes na I República quanto ao Estado Novo da nossa história. Não vivia Almada «o que há-de vir entre os que apenas usam o que ainda há»?...

Mas pode a sua obra comportar treze peças essenciais? Ou dez, ou menos, se contarmos as de outros e célebres autores, do seu tempo ou de tempos anteriores, na economia dos meios de cada um?... O que Almada deu à litera-

tura e à arte portuguesas foi, no seu conjunto, essencial, propondo-lhes, como lhes propôs, uma essencialidade mítica, numa referência cultural única nos termos em que ela pode realmente contar, de poesia. Figura ímpar na vida pública nacional, nele se representa a arte do século xx, simbolicamente e não só; e não tanto, mas muito, a sua literatura.

Jarzé, Agosto de 2002.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS COMPLETAS DE ALMADA NEGREIROS

- Estampa, Lisboa, 1970-1972 (6 vols.).
INCM, Lisboa, 1988-1994 (7 vols.).
Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997 (1 vol., 1123 pp., papel-
-bfbliia).
Assírio & Alvim, Lisboa, 2001 ... (10 vols.).

II. OBRAS SOBRE ALMADA NEGREIROS

- FREITAS, Lima de, *Almada e o Número*, Arcádia, Lisboa, 1977.
—, *Pintar o Sete*, INCM, Lisboa, 1990.
SOUSA, Ernesto de, *Maternidade, 26 Desenhos de A. N.*, INCM,
Lisboa, 1982.
AA. VV., *Catálogo da Exposição A. N.*, FCG/CAM, Lisboa,
1984.
—, *Colóquio A. N.*, FCG/CAM, Lisboa, 1985.
—, *Catálogo da Exposição A. N.*, CCB, Lisboa, 1993.

- , *Catálogo da Exposição Almada, o Escritor, o Ilustrador*, IBL, Lisboa, 1993.
- , *Todo Almada*, «Poesia», Madrid e Contexto, Lisboa, 1994.
- , *Colóquio A. N.*, Fund. Eng. António de Almeida, Porto, 1998.
- SAPEGA, Ellen W., *Ficções Modernistas...*, ICLP, Lisboa, 1992.
- FERREIRA, António Quadros, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa, Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Fund. Eng. António de Almeida, Porto, 1994.
- COELHO, João Furtado, *Os Princípios de Começar*, separata de *Colóquio/Artes*, n.º 100, Lisboa, 1994.
- FONSECA, José Luís Simões da, *Almada, Camões e o Número*, Odisseus, Lisboa, 2001.

III. BIBLIOGRAFIA DO AUTOR SOBRE ALMADA NEGREIROS

- 1952 «Prefácio à 1.^a exposição da Galeria de Março», Lisboa.
- 1955 «O retrato de Fernando Pessoa», in *O Comércio do Porto*, 11 de Janeiro.
- 1956 «Nota de releitura de *A Confissão de Lúcio* de M. Sá-Carneiro e de *Nome de Guerra* de Almada Negreiros», in *O Comércio do Porto*, 10 de Abril.
- 1963 *Almada Negreiros*, ed. Artis, Lisboa.
«A. N. e a Bienal», in *O Estado de São Paulo*, 23 de Novembro.

- 1969** Curso sobre Almada Negreiros na SNBA, Lisboa,
 «Um curso sobre A. N.», in *Diário de Lisboa*, 17 de Abril.
 «A. N., um filme e um leilão», in *O Comércio do Porto*, 22 de Abril.
 «Almada Negreiros», in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III, ed. Estúdios Cor, Lisboa.
- 1970** «A. N.», in *Belas Artes*, n.º 24-26, ANBA, Lisboa.
 «Almada, o português sem mestre», in *Diário de Lisboa*, 25 de Junho.
- 1971** «A. N., o português sem mestre», in catálogo da *XI Bienal de São Paulo*.
- 1972** In *Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX*, ed. Livros Horizonte, Lisboa (2.ª ed., 1980, 3.ª ed., 1991, 4.ª ed., 2000).
- 1974** *Almada Negreiros, o Português sem Mestre*, ed. Estúdios Cor, Lisboa (2.ª ed., 1983).
 In *A Arte em Portugal no Século XX*, ed. Bertrand, Lisboa.
- 1976** *Almada*, colóq. do Centro Nacional de Cultura, Lisboa.
- 1979** In *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Biblioteca Breve, ICLP, Lisboa.
- 1980** «Almada e o teatro», in programa de *Galileu, Leonardo e Eu*, Teatro do Ginásio, Lisboa.
- 1981** In *O Retrato na Arte Portuguesa*, ed. Livros Horizonte, Lisboa.
- 1982** «A. N. — Interior, Nu, Frescos das Gares Marítimas», in catálogo da exposição *Anos 40 na Arte Portuguesa*, FCG, Lisboa.

- 1984 *Desenhos de A. N. n'«O Sempre Fixe»*, FCG, Lisboa.
«A. N. entre Lisboa y Madrid», in *Boletín de la Fundación March*, Madrid, n.º 133.
- 1985 *Almada porquê e para quê?*, colóq. da FCG/Acarte,
trad. inglesa «Almada or the unanswered questions»,
in *Portuguese Studies*, London, vol. 2 *.
- 1986 *Dois Romances Insólitos, «Nome de Guerra» de A. N.
e «Apenas uma Narrativa» de António Pedro*, colóq.
da FCG/CCP, Paris.
- 1987 *Nome de Guerra*, romance, prefácio da ed. Círculo de
Leitores, Lisboa.
- 1988 *Almada, Pessoa, Nome de Guerra, etc.*, préface da ed.
La Difference, Paris.
«1 + 1 = 1, présence d'Almada», in *Europe*, Paris, Junho.
- 1989 «*La Scène de la Haine*», un poème exorcisme, préface
da ed. José Corti, Paris.
- 1990 «Almada e Pessoa, a propósito de uma ode», in *Estu-
dos Portugueses*, Lisboa *.
- 1992 *Sudoeste — Europe-Portugal*, colóq. da Ambassade de
France/FCG; trad. in *Jornal de Letras*, Lisboa, 6 de
Abril de 1993 *.
- 1993 *A l'occasion du centenaire d'A. N.*, conf. da FCG/CCP,
Paris.

* Textos recolhidos in *(In)definições de Cultura*, Editorial Presen-
ça, Lisboa, 1997.

- 1993 «Pintar o 7 de Abril», in *Colóquio/Artes*, n.º 96.
«A. N. em teatro e por teatro», in programa de *Nome de Guerra*, Teatro São Luís.
- 1994 «As comemorações do centenário de A. N.», in *Colóquio/Artes*, n.º 100.
- 1996 *Almada e Portugal, Dez Anos de Escrita*, in colóq. da Fund. Eng. António de Almeida, Porto.
«Almada Negreiros», in *Dicionário da Literatura Portuguesa*, ed. Presença, Lisboa.
«Almada Negreiros», in *Dicionário da História do Estado Novo*, ed. Círculo de Leitores, Lisboa.
- 1997 «A. N. Letras e Artes», pref. das *Obras Completas*, ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- 1999 «Almada Negreiros», in *Dicionário da História de Portugal*, suplemento, ed. Figueirinhas, Porto.
- 2001 *Auto-Retrato num Grupo, Nu, Auto-Retrato, Interior, Emigrantes, Começar*, in *100 Quadros Portugueses no Século XX*, ed. Quetzal, Lisboa.

COLECÇÃO ESSENCIAL

Últimas obras publicadas:

58. *Saúl Dias/Júlio*
por Isabel Vaz Ponce de Leão
 59. *Delfim Santos*
por Maria de Lourdes Sirgado Ganho
 60. *Fialho de Almeida*
por António Cândido Franco
 61. *Sampaio (Bruno)*
por Joaquim Domingues
 62. *O Cancioneiro Narrativo Tradicional*
por Carlos Nogueira
 63. *Martinho de Mendonça*
por Luís Manuel A. V. Bernardo
 64. *Oliveira Martins*
por Guilherme d'Oliveira Martins
 65. *Miguel Torga*
por Isabel Vaz Ponce de Leão
 66. *Almada Negreiros*
por José-Augusto França
-
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria Almeida Martins
(3.ª edição, revista e aumentada)
 9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lencastre
(reimpressão da edição de 1985)

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de mil e quinhentos exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Junho de dois mil e três.

ED. 1008371
ISBN 972-27-1222-5

DEP. LEGAL N.º 196 886/03

ISBN 972-27-1222-5



© **N** I M 66 R E N
N A C I O N
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO