

# ALMADA NEGREIROS NA REVISTA COLÓQUIO/LETRAS

Saiu, no âmbito das comemorações dos 120 anos do nascimento de José de Almada Negreiros, na revista *Colóquio/Letras*, n.º 185, Janeiro/Abril de 2014, um conjunto de seis artigos abrangendo diversas vertentes da produção artística deste autor, desde literatura a teatro, passando pelo cinema, obra plástica, correspondência e ficções relacionadas com episódios biográficos, apresentando textos inéditos recentemente localizados no espólio Almada Negreiros e Sarah Affonso, que está actualmente a ser inventariado e estudado por uma equipa pluridisciplinar de investigadores, no âmbito do projecto *Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, integrado no Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (FCSH/ UNL) e financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

O primeiro texto desta série de artigos, “O próprio humano”, de Gustavo Rubim (FCSH/UNL), solicita uma leitura do idioma Almada enquanto acto criativo, invenção de uma forma, modo ou, melhor, movimento “peculiar e inesperado” de empregar a língua, de dizer, que a destaca no instante limite da sua imprevisibilidade.

Como suspensão de “qualquer programa conjuntural”, este gesto idiomático obtém os seus contornos mais expressivos numa sequência de sete textos incluídos na conferência *A Invenção do Dia Claro*, sob o título de “Andaimas e Vésperas”: da narrativa que o próprio Almada constrói sobre a invenção da escrita extraem-se os pressupostos que determinam esta operação de ordem identitária e linguística — a identificação com a raça dos indivíduos que criaram os signos pictóricos (Egípcios) e, mais tarde, verbais (Fenícios).

Associação que se estabelece tanto a nível formal como antropológico, ela precede e condiciona qualquer factor de

identificação nacional, sobrepondo-se, “em configurações diversas, a todas as formas de inscrição identitária”; implica, ainda, uma articulação entre os vários momentos da invenção das palavras e a pertinência da sua reinvenção na posição histórica em que é possível contextualizar Almada («“Nós não somos do século d’inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d’inventar outra vez as palavras que já foram inventadas”»), posição que, sendo individual e referindo-se, portanto, a uma “autoridade pessoal” que exige uma inscrição espaço-temporal, manterá um complexo equilíbrio com a acepção que a palavra “NÓS” pode adquirir na produção literária almadiana, designando, como é sublinhado, um espaço amplo e muitas vezes ambíguo, mas sempre circunscrito por uma “vida total e unânime do organismo colectivo”, como se afirma na conferência *Direcção Única*.

A concepção de nação, no idioma de Almada — enquanto elemento inscrito num mapa, subordinado pelas fronteiras e ligações que essas fronteiras potenciam —, sofre uma deslocação através de uma relação (de conhecimento) com o resto do mundo: “A exactidão da posição europeia de Portugal, o traço não fortuito ou não aleatório da sua inscrição cartográfica (...), legitima um ponto de vista que pensa o nacional a partir das fronteiras e das relações que as fronteiras estabelecem”. A relação entre linguagem e nação estabelece-se, assim, na medida desse desvio, pela afirmação de uma perspectiva eurocêntrica que traduz a operação idiomática determinante na existência de um poema como *Histoire du Portugal par Coeur* enquanto texto pertencente à literatura portuguesa.

Carlos Martínez Pereiro (UDC), em “De pormenores e de pigmentos letrados”, destaca a necessidade de

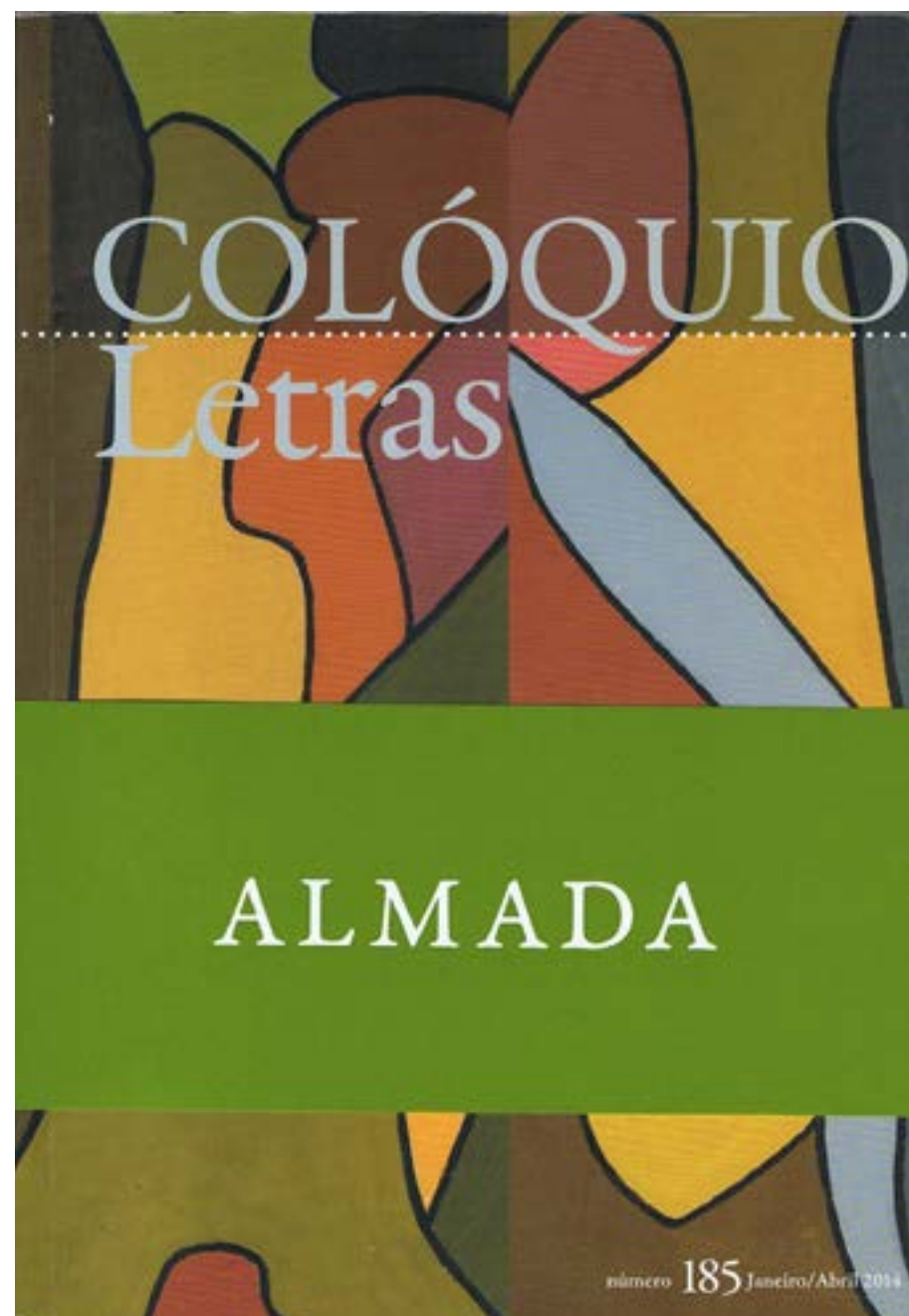
---

## DIOGO FERNANDES

Instituto de Estudos de Literatura Tradicional  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

---





uma abordagem que integre uma vertente de carácter eminentemente plástico para uma compreensão mais alargada da novela *A Engomadeira*, perspectiva que, aliás, estende à totalidade da produção literária almadiana, sublinhando a índole paradigmática desta narrativa “na coerência sinuosa do, por vezes, contraditório percurso literário e artístico de Almada Negreiros”.

Relação transdisciplinar que procura desvelar a importância que os referentes visuais representam no imprevisível e por vezes hermético desenrolar da narrativa desta novela vulgar lisboeta, aproxima duas vertentes da obra deste artista frequentemente tratadas de forma autónoma, apontando a sua convergência numa fase (1915-1916) em que para Almada “a pintura torna-se literária de igual forma que a literatura se transforma em plasticidade”.

Partindo do que sustenta “a evidência da linguagem plástica reflectida pela escrita” e da presença explícita, neste texto, de um desenho seu contemporâneo publicado no periódico *A Ideia Nacional*, em 20 de Abril de 1916, com a legenda “Semana Santa”, assinala a recorrência da personagem que o protagoniza enquanto tema da sua produção plástica, num desenho a tinta-da-china publicado

Capa revista *Colóquio/Letras*

no semanário humorístico *Sempre Fixe*, a 11 de Julho de 1935, com a legenda: “Já quando eu era rapariga sempre foram as calças o meu fadário...”, e em dois óleos assinados e datados em 1933, sob o título *A Engomadeira*.

No diálogo que se restitui a estas entidades — e ao qual não nos podemos furtar — privilegia-se, não somente, a “coincidência de um mesmo tratamento expressionista” ou uma procura análoga de uma nova forma de “percepção e dinamismo, caracterizado pelo movimento e a energia”, mas, sobretudo, a temática comum do “ensimesmamento”

consubstanciado pela figura da engomadeira e o seu encadeamento num espaço social opressivo, que se manifesta através de um sentimento de neutralidade perante um quotidiano asfíxiante.

“Lugares (in)comuns”, de Manuela Parreira da Silva (FCSH/UNL), retoma um — “feliz” — diálogo epistolar entre dois companheiros de Orpheu, Raul Leal e José de Almada Negreiros, iniciado sessenta e quatro anos antes, a Novembro de 1950. Enquanto fragmento — ainda que extenso (treze páginas) — de uma conversa mais ampla, é possível observar neste testemunho inédito, descoberto no espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso, o reflexo de

uma compreensão mútua retratada nas proposições de Raul Leal, que escreve a Almada sob o pretexto de o felicitar pela recente publicação de um opúsculo referente aos painéis de S. Vicente.

Nesse sentido, e ainda que a continuidade do seu relacionamento intelectual e pessoal não seja surpreendente, visto serem conhecidas as participações de Raul Leal em projectos dirigidos por Almada, revela-se o interesse analítico que Leal demonstra pelos estudos geométricos de Almada, desdobrando-os num “estilo também ele muito denso e imbricado”. Se, por um lado, Almada se restringe à formulação de uma problemática afecta à universalidade dos painéis de S. Vicente, através das relações matemáticas que as figuras de cada painel mantêm entre si e no seu todo, Raul Leal explora-a arrojadamente, associando de forma hermética e simbólica entidades tão distintas como o deus egípcio Osíris, a figura de S. Vicente e Portugal.

Mais do que uma declaração de comunhão de interesses entre dois antigos companheiros de Orpheu, este documento adquire os contornos de um estudo “teometafísico” dos próprios estudos geométricos de Almada, uma aproximação entre o conceito de Téleon e a sua concretização na noção, expressa por Raul Leal, de que “tudo o que é Universal tem a Unidade Íntima do Infinito”.

Em “Encontro de artistas”, Sara Afonso Ferreira (FCSH/UNL) apresenta e reconstitui um conjunto de seis fragmentos manuscritos, localizados no espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso, preservados pelo autor numa pasta, cuja génese e disposição temática advêm de um “período de intensa convivência artística em que os nomes de Almada, Vieira e Szenes se cruzam por um instante”, em Junho de 1935, na cidade de Lisboa.

Divididos em dois núcleos distintos, segundo um critério que respeita as características materiais dos próprios

manuscritos, é possível desde logo destacar-se a coerência temática destes elementos, incidindo sobretudo na potencialidade de diversos momentos concernentes às figuras do pintor húngaro Arpad Szenes, a pintora Maria Helena Vieira da Silva e Almada Negreiros.

O primeiro núcleo, “formalmente menos acabado”, integra um fragmento composto por quatro páginas, sob o título “Arpad Szenes”, que se logrará talvez definir como “uma curta ficção inspirada num episódio biográfico de Arpad Szenes”, e outro fragmento composto por cinco páginas, sob o título “No atelier dos Szenes em Lisboa Novembro de 1935”, que retrata um diálogo entre o casal de pintores e um terceiro elemento, que se apresenta pela designação «A visita».

Num segundo núcleo que, ressalva-se, é analisado “como tal embora não haja qualquer indicação explícita do autor neste sentido nem nenhuma ordenação manifesta”, estão integrados quatro fragmentos manuscritos a tinta azul sobre papel quadriculado. Os três primeiros reafirmam a sua natureza eminentemente fragmentária, visto estarem inscritos, respectivamente, sobre três pedaços de papel recortado. Se o primeiro, sob o título “Pintura”, se refere ao casal Szenes — recuperando uma formulação similar apresentada num momento anterior dedicado a Arpad Szenes —, o segundo adquire os mesmos pressupostos introdutórios, por sua vez centrados na figura de Maria Helena Vieira da Silva, enquanto um terceiro enuncia um (outro) diálogo iniciado por Almada com os dois pintores. O quarto e último elemento que integra este conjunto, composto por quatro páginas, retoma o diálogo iniciado no fragmento anterior e retrata “uma visita a casa de Luís Reis Santos para ver as gravuras de Jean-Gabriel Daragnès e a exposição de gravura realizada, em Junho-Julho de 1935, por Arpad Szenes, J. Trevelyan e S. W. Hayter na Galeria UP”.

“Apontamentos sobre uma cena de teatro moderno de Almada Negreiros”, de Sílvia Laureano Costa (FCSH/UNL), *redescobre* a peça de teatro *S.O.S.*, de Almada Negreiros, apresentando uma cena referente ao 2.º acto desta peça, localizada no espólio do autor, até agora inédita. Com o título «*Direcção Única*», rótulo da sua conhecida conferência que agregava, numa fase preliminar, como aliás é sublinhado, as peças de teatro *S.O.S.* e *Deseja-se Mulher*, este documento manuscrito a tinta preta em 25 páginas lisas afirma-se como “um texto acabado que, apesar de não ter saído juntamente com os dois quadros do segundo acto de *S.O.S.*, ilustra a temática orientadora da palestra, explorando um propósito claro: indicar ao indivíduo que o bom caminho está na colectividade”.

A sua correspondência com a cena de teatro lida por Almada a 9 de Junho de 1932, no Teatro Nacional Almeida Garrett — actual D. Maria II —, parece legitimar-se tanto pelas palavras do próprio autor, no segundo número da sua revista *Sudoeste*, como pela alusão, no corpo do texto, à data em que a cena terá sido lida, tendo no entanto sido excluído no momento da publicação do segundo acto da peça, no referido número da revista *Sudoeste*, em 1935, seleccionando apenas as cenas que divulgara no Salão Nobre da Associação Académica de Coimbra, a 15 de Junho de 1932.

Mantendo-se, por um lado, uma correspondência temática com as demais cenas do mesmo acto, na ordem de um “incitamento à criação de uma colectividade” que se amplifica numa “entoação mais rígida e incisiva”, assinala-se, por outro lado, a considerável dissemelhança “ao nível tanto do cenário como das personagens”, que apresentam contornos menos definidos, propositadamente imprecisos: é apenas no desenvolvimento da acção que se torna possível destacar uma personagem que assume uma posição de

liderança, responsável por “encaminhar todas as outras personagens, encorajá-las à mudança”, construindo uma concepção de colectividade, e duas outras que “acabam por lhe desobedecer, numa tentativa de subverter a orientação unidireccional que está a ser imposta”.

Fernando Cabral Martins (FCSH/UNL), em “Um filme-ensaio de Almada Negreiros”, propõe uma leitura da ligação Almadiana ao cinema partindo de um dactiloscrito datado de 1958, descoberto no espólio do autor, sem título ou, como aponta, “talvez intitulado apenas Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918”, endereçado ao SNI — organismo que em 1958 preparava uma exposição retrospectiva de Amadeo — e acompanhado de um orçamento detalhado.

Dactilografado em seis páginas lisas — sete, se incluirmos o orçamento, mas não sem antes retirarmos as consequências que este nível de detalhe implica no seu acabamento —, este projecto de filme sob uma vincada perspectiva documental formula uma análise da pintura de Amadeo que intersecta uma leitura crítica da sua produção artística com “uma possível forma cinematográfica dessa leitura”, desenvolvendo uma concepção da história da arte moderna a partir da figura de Amadeo e da relação que se estabelece entre abstraccionismo e arte abstracta.

Se, para Almada, o cinema era sobretudo entendido como meio de divulgação e documentação — como, aliás, afirma na sua revista *Sudoeste* em Outubro de 1935 —, este projecto revela um desdobramento da sua concepção de cinema, atentando nas potencialidades que este meio demonstra relativamente à exploração da vertente estética das imagens através de montagens cinematográficas, às quais recorre consciente e sistematicamente.