Entre as artes: desafios de José de Almada Negreiros

TOBIAS BRANDENBERGER
Cátedra José de Almada Negreiros, Georg-August-Universität Göttingen, Alemanha

Autorretrato de Almada Negreiros a óleo © ESPÓLIO ALMADA NEGREIROS

José Sobral de Almada Negreiros (1893--1970) é, sem dúvida, um dos criadores portugueses mais significativos e plurifacetados de todos os tempos: artista de uma invulgar produtividade, surge como figura poliédrica, interdisciplinar e omnipresente na vida cultural da Península Ibérica do século XX, que influirá decisivamente.

Sumamente versátil, brilhante, surpreendente e nunca banal, "el ser impar en medio de la pintura y de la literatura portuguesas, sobre las que salta de trapecio en trapecio", como muito pertinentemente disse, em 1927, o seu colega espanhol Ramón Gómez de la Serna, empreende, numa multiplicidade impressionante, uma atividade que abrange um leque extraordinário de áreas e de técnicas artísticas.

A sua vasta obra estende-se num amplo arco temporal desde os anos de explosão criativa e transgressora em que o nosso autor, com um grupo de personalidades excecionais como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, entre outros, sacode com irreverência a quietação cultural lusa, colocando Portugal dignamente dentro do contexto da modernidade europeia, até à persistente defesa de tendências estéticas avançadas e inovadoras que contrastavam com o isolacionismo periférico do país durante as últimas décadas do Estado Novo.

Entretanto, proporciona com ênfase e tenacidade uma impressionante variedade

de manifestações, da criação quase microscópica aos enormes frescos no espaço público. Não só colabora individualmente na multiforme realização do projeto coletivo da modernidade, dele é também uma das reflexões ou definições aforísticas mais pertinentes acerca da conceção do 'moderno', inúmeras vezes citada:

> *Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir mas sim uma maneira de ser. Ser moderno não é fazer a caligrafia moderna, é ser o legítimo descobridor da novidade* (conferência "O Desenho", Madrid 1927).

E, além de se destacar pela sua quase proteica e infatigável atividade, Almada é também – e o pormenor não é despiciendo – uma das figuras mais internacionais no panorama português: com raízes em São Tomé, onde nasceu, antes de passar a juventude em Lisboa, aproveita longas estadias em Madrid e Paris para entrar em contacto com numerosos colegas com os quais mantém um fértil intercâmbio.

A propósito dos diversos domínios da oceânica produção de Almada Negreiros, que compreende mais de meio século da cultura portuguesa, têm vindo a aportar substanciosos resultados os trabalhos apresentados por cientistas de várias disciplinas.[1] Há, contudo, ainda muitos aspetos e diversas obras que merecem consideração e análise.

Para ilustrar como se manifestam na obra de Almada Negreiros a variedade, a riqueza de matizes e a transgressão de limites e regras, ofereceremos aqui uma breve abordagem, na perspetiva dos estudos literários (um dos domínios principais da nossa Cátedra José de Almada Negreiros), de uma obra que, ao contrário de outros textos profusamente estudados, como *Nome de Guerra* (1925/1938) ou *A Engomadeira* (1917/1945), ainda não recebeu a atenção devida pela maior parte da crítica, decerto imerecidamente. Trata-se de *Frisos*, a contribuição de Almada Negreiros para o número 1 da revista *Orpheu*, publicada em 1915, que algum escândalo provocou nos círculos culturais de Lisboa naquela altura e que constitui um momento fulcral da cultura portuguesa quanto à inovação cultural e estética dos primeiros anos do século XX, proposta que, aliás, é um dos primeiros trabalhos literários de quem foi, por sua vez, um dos mais novos do grupo que lançou esse projeto. *Frisos* poderá, assim, evidenciar uma literariedade que ultrapassa, de forma altamente concentrada e desafiadora, as expetativas convencionais e que, paralelamente, exibe de modo revelador o sincretismo artístico almadiano.

É com este conjunto de microtextos, reunidos sob um título que suscita alguma curiosidade, que o jovem Almada Negreiros, em muito boa companhia, se apresenta aos leitores: uma composição que, no entanto, se viu talvez algo eclipsada pelos textos paralelamente publicados por Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, aquando da publicação de *Orpheu*. Pouco tempo depois,

Universidade de Göttingen
© Georg-August-Universität Göttingen / Klein e Neumann"

elaborará, já sob a autodesignação de "Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto" e no contexto de manifestos um tanto agressivos, para o desafortunadamente falhado número 3 de *Orpheu*, a sumamente provocadora *Cena do Ódio*.

Que pretende *Frisos*, quais são os traços relevantes que caracterizam esta peça, a que género literário pertence, como podemos ou devemos lê-la – e qual seria a etiqueta adequada que pudesse definir ou especificar o texto quanto à sua genericidade?

São duas as linhas que gostaria de ressaltar nesta pequena tentativa de aproximação: o tema da incerteza genológica que o texto levanta e a questão do seu posicionamento ou da sua contextualização dentro do quadro histórico-literário.

Retrato de Almada Negreiros dedicado ao pintor Eduardo Viana, 1921
© ESPÓLIO ALMADA NEGREIROS

Almada é também uma das figuras mais internacionais no panorama português: com raízes em São Tomé, onde nasceu, antes de passar a juventude em Lisboa, aproveita longas estadias em Madrid e Paris para entrar em contacto com numerosos colegas com os quais mantém um fértil intercâmbio

Para ambas as interrogações (às quais não é tarefa fácil, conforme se verá, oferecer respostas perentórias), serão imprescindíveis alguns comentários sobre os aspetos temáticos, formais e estéticos que também hão de ilustrar diversos elementos com fundamento na perspetiva sensibilizada pela categoria de *gender*.

Quando *Frisos* aparece no primeiro número de *Orpheu*, assinado por "do desenhador José de Almada Negreiros", o primeiro substantivo não só remete para atividades artísticas anteriores do nosso autor, mas também oferece já uma chave indireta para a compreensão do tipo de obra que o responsável talvez quisesse sugerir. A interdisciplinaridade é evidente e o título sublinha, sem dúvida nenhuma, a estreita relação com as artes plásticas e decorativas, e nomeadamente com a arquitectura, onde o espaço superior que limita duas áreas, o friso, costuma mostrar inscrições, pinturas ou partes esculpidas.

Frisos[2] de Almada Negreiros é constituído por doze peças, com os respetivos títulos, de curta extensão e que se entrelaçam através de vários motivos recorrentes, personagens retomadas e uma confluência temática que contrasta com certa divergência ou, pelo menos, com alguma heterogeneidade estilística. Formam uma sequência inteligentemente estruturada (fazendo jus ao título pelo desenvolvimento da matéria que, sem deixar de ser linear, permite sempre olhar para trás ou para vários setores ao mesmo tempo, como é o caso num friso arquitetónico), sequência com alguma surpresa pontual para o leitor inocente que empreende uma primeira aproximação.

A mais curiosa e conseguida dessas surpresas será, com certeza, o fecho do último fragmento, "A Taça de Chá", que descreve, num *setting* exótico, o luto de uma gueixa pelo seu amante:

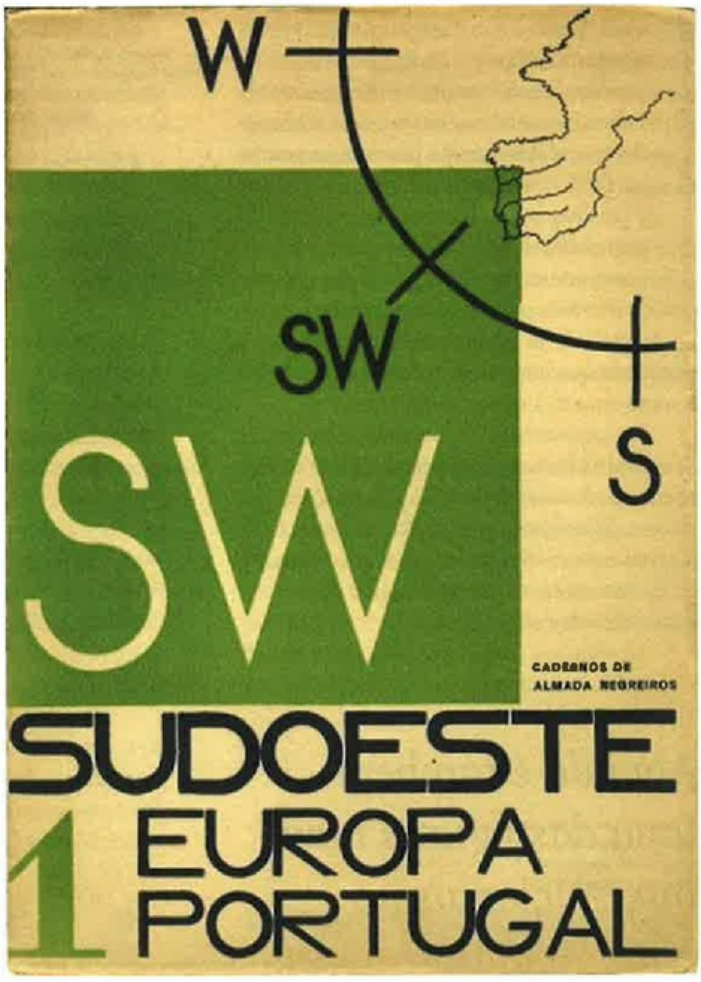
Pela manhã vinham os vizinhos em bico dos pés espreitar por entre os bambus, e todos viram acocorada a gueixa abanando o morto com um leque de marfim.
A estampa do pires é igual. (51)

A frase final revela bruscamente ao leitor que todos os fragmentos podem e talvez devam ser considerados, conforme é o caso deste último, como exercícios de uma *ekphrasis*: descobrimos que aqui se nos apresenta uma série de imagens, tendencialmente estáticas, que convertem o texto como conjunto numa re-criação de um objeto visual composto.

Não parece fácil formular um denominador comum deste conjunto e das suas partes integradas sob a égide de um título sugestivo justamente pelas suas reminiscências, em aparência não-literárias, e a dificuldade reside sobretudo na diversidade e quase-disparidade das marcas que podemos considerar caraterísticas: de conteúdo ou tema, de cronótopo, de estilo, de elaboração formal.

Mesmo assim, poder-se-ia salientar que *Frisos* – enquanto macrotexto, mas também, abstraindo até certo ponto, cada uma das doze peças – realça a importância da inquietação, agitação, pena, do desassossego ou até do sofrimento causados por sentimentos de amor; um amor em que a ternura e o carinho, às vezes contra a vontade do sujeito que os experimenta, cedem à paixão e ao erotismo. Este estado de transtorno e confusão é ilustrado pelo texto que, ao mesmo tempo, o postula e o defende, elaborando-o nomeadamente através de figuras femininas que sentem, sofrem e, sensualmente, se descobrem numa, amiúde, dolorosa autoexploração.

Não é gratuito que o casal Pierrot e Colombine que aparece em dois dos textos, certamente das figuras menos corporais e sensuais da tradição derivada, em última instância, da *commedia dell'arte* e que representam uma sublimação extrema do *eros*, ainda nos ciúmes (em *Frisos*, sintomaticamente ciúmes de uma andorinha...) contraste aqui com outras personagens que mostram a paixão, a ausência de limites, o excesso. Tal é o caso de Mima-Fatáxa, que voltará a aparecer[3] num poema de *Portugal Futurista*: a cigana com o "ritmo acanalhado das ancas desconjuntadas" (43), "aquela vagabunda de olhos ardidos" (44) faz explodir o desejo de um "Ele" não especificado ao descer com a saia erguida de uma amoreira e, depois, recolher "de bruços, como uma cobra" (44), os frutos espalhados no chão. Outro exemplo seria a pastorinha de "Primavera" que se deixa levar pelos instintos ou pela sedução do Senhor Prior, do moleiro e do boieiro. "Como desejava poder ir com todos!" (49)



Capa da revista *Sudoeste* (n.º 1, 1935), editada por Almada Negreiros
© ESPÓLIO ALMADA NEGREIROS

Temos aqui já uma primeira achega do que seria mais tarde em Almada Negreiros, conforme explica Ana Luísa Amaral[4], uma latente tensão entre a palavra e o desejo: o desejo incompleto como isotopia fulcral. Que tal febril imaginação seja fundamentalmente masculina é outro cantar que nos devia dar que pensar; de facto, criam-se neste *Frisos* umas sensualidades femininas que sequestram os representantes de uma *contenance* ligada com ideais muito tradicionais de racionalidade. Seja como for, eis um autêntico programa da entrega apaixonada perante emoções e sensações que arrebatam essas figuras femininas. São situações de um abandono ou de uma perda de controlo, de um deixar-se ir, significativamente quase sempre em contacto com a natureza, com a qual as personagens se fundem; e pretende-se, assim, cifrar uma essência de existência solta, livre, mas também arriscada.

Contribui também para isto o discurso que evita fixar ou estabilizar os elementos

de tempo e lugar, e deixa grande parte do que esboça num estado de imprecisão ou encantamento. Detetamos, assim, uma constante irrealidade que se manifesta justamente por recursos linguísticos que conferem certo teor de ambiguidade ao que se diz: sujeitos ou complementos pessoais de frases não explicitados ou até a redundância de sujeitos, reflexividade verbal desviada e, bastante frequentemente, uma estranha alternância no uso dos tempos, como se vê, por exemplo, já no primeiro fragmento do conjunto:

Uma andorinha travessa, linda como todas, avoa brincando rente à relva e beija ao passar o nariz de Pierrot. Ele acorda e a andorinha, fugindo a muito, olha de medo atrás, não venha Pierrot de zangado persegui-la pelos campos. E a andorinha perdia-se nos montes, mas, porque ele se queda, de novo volta em ziguezagues travessos e chilreios de troça. E chilreia de troça, muito alto, por cima dele. Pierrot já se adormecia, e a andorinha em descida que faz calafrios pousou-lhe no peito duas ginjas bicadas, e fugiu de novo. (41)

Acresce uma curiosa mistura estilística entre registos coloquiais e preciosistas que intensifica a sensação de heterogeneidade, indecisão, oscilação, flutuação, de sonho até.

Tal diagnóstico condiz perfeitamente com o gosto por cronótopos e cenários distantes no tempo ou no espaço, exóticos, ou então indeterminados e vagos, em todo o caso quase sempre inacessíveis. É uma tendência que, no que diz respeito à incardinação desta obra na história de correntes literárias, poderia remeter para diferentes tradições, desde o Romantismo até ao Simbolismo, ou ao Decadentismo.

A primeira grande pergunta que *Frisos* coloca é essencialmente genológica: não dispensa uma leitura que cientemente aceite o desafio que coloca a um olhar interessado na teoria de géneros e na tipologia textual. São textos líricos (como faz pensar, para não ir mais longe, o facto de terem sido publicados posteriormente nos volumes da *Poesia* do nosso autor) ou são narrativos, conforme sugeriria o simples facto de encontrarmos em muitos deles ação, desenvolvimento de uma sucessão de situações, argumento, preponderância de elementos diegéticos?

Que declaremos esta prosa almadiana *poética* ainda não justifica falarmos de poemas em prosa, evidentemente. Líricos ou narrativos – eis a questão para a qual a investigação ainda não encontrou um resultado incontestável, embora inclinando-se mais para o polo da poesia.

Celina Silva e Ellen Sapega, entre outros, falam de *Frisos* como poemas em prosa. Há certamente argumentos de peso neste sentido, desde os próprios títulos das peças – "Canção da saudade" e "Canção" ou a curiosa epígrafe de "A sombra" ("Tradução de um poema de uma língua desconhecida" –, passando pela sua subjetividade, até por uma estética de fortes raízes simbolistas que caracterizava o conceito de poesia como uma mistura de sentimento e "ideação complexa" (palavras de Pessoa em "A nova poesia portuguesa"). Nem por isso convém salientar que esta prosa poética evidencia nítidas tendências narrativas; discutível será que estes "textos-limite" possam efetivamente chegar a ser designados como contos ou histórias, como faz Maria de Fátima Lambert[5].

Foi provavelmente de entre todos os criadores de e em língua portuguesa quem mais decididamente e com maior êxito representou o postulado de uma atividade interdisciplinar que ele próprio, prolífica e eficientemente, levou à prática

Celina Silva admite este pendor quando alude a uma "narratividade elíptica e suspensa"[6], e Ellen Sapega, ao referir-se a *Frisos*, fala num longo capítulo por uma parte da "narrativa almadiana", para logo relativizar: "*Frisos* e *Saltimbancos*" são dificilmente considerados "narrativas"... mas, ao mesmo tempo, ultrapassam os limites do que, regra geral, se tem considerado "poesia em prosa"[7]. O problema consiste, como muito acertadamente observa a investigadora, em grande parte na diversidade interior do conjunto, onde em algumas peças quase não se podem encontrar estruturas realmente narrativas (além das citadas, seria o caso também de "Ruínas" e "Trevas"), mas em outras, embora com diferentes técnicas de intervenções de instâncias narradoras, relatam-se de facto ações desenvolvidas por ou com personagens em espaços e tempos, mesmo que vagos e indecisos, numa atmosfera de sonho.

As possíveis afirmações quanto à genericidade dos doze fragmentos e do conjunto dependem, logicamente, sempre dos parâmetros considerados para uma definição do que é narrativo e do que é lírico; mas, mesmo que não prometam respostas conclusivas, o lugar incerto destas prosas poéticas prova o talento do nosso autor na hora de interrogar lúdica e inventivamente limites tradicionais, neste caso fronteiras de géneros, e sugere, tal como evidencia o título, paralelamente uma visão da criatividade artística que ultrapassa compartimentos encerrados.

A segunda interrogação, mais desafiadora talvez, que *Frisos* de Almada convida a

descortinar é a que se refere ao lugar que este conjunto textual ocupa na encruzilhada das correntes artísticas da época, ou seja, a ubicação de *Frisos* no quadro da história literária portuguesa e europeia com os seus múltiplos *-ismos*. É uma problemática bastante complicada que apenas podemos esboçar aqui; mas não importa tanto uma (a nosso ver, difícil) solução, importa mais a complexidade da situação que Almada Negreiros e esta sua obra concreta obrigam a reconhecer.

As características estéticas e temáticas de *Frisos* remetem para diversas escolas ou tendências que, com boas razões, se poderiam invocar como modelos do nosso autor; consequentemente, a crítica tem avançado várias propostas de filiação literária para esta obra.

Assim, César Antonio Molina coloca *Frisos*, de passagem, num simultaneísmo à laia de Apollinaire e afirma que se insere em "una corriente estética muy cercana al Intersecciónismo [que] Apollinaire en su poema 'Zona' (1912) ya lo había practicado. En este texto se mezclaba el pasado y el presente, lo cercano y lo remoto, el yo y el tú, la imagen metafísica y la referencia cultural, lo verosímil y lo irracional. En *Orpheu* el ejemplo de esta tendencia estaba en 'Lluvia oblicua', pero sobre todo en otro texto de Almada, *Frisos*"[8].

Outros investigadores salientam diversas correntes; assim, conforme Celina Silva e Ellen Sapega, tratar-se-ia de um texto ligado ao Simbolismo e ao Decadentismo, mas sobretudo ao Paulismo na esteira de Pessoa, que, com uma certa subjetivação da experiência da escrita, se diferenciava também do Saudosismo. Mas ambas concordam também em sublinhar que *Frisos* deixa entrever uma tendência para a libertação, justamente, desses quadros simbolistas e decadentistas, quer pela distanciação irónica, quer por uma aparição de um "jogo de tensões surgidas entre esse passado simbolista-decadente e de um futuro renovador que era ainda incógnito e apenas pressentido"[9].

Tendo em conta estas apreciações críticas, talvez não seja totalmente despropositado colocar um pequeno ponto de interrogação às declarações do nosso Almada, quando na retrospetiva, em 1935, aquando do vigésimo aniversário de *Orpheu*, escreveu no *Diário de Lisboa* aquela celebérrima frase: "*Orpheu*, meus senhores, foi o primeiro grito moderno que se deu em Portugal."

Ao ler *Frisos*, tal alegação afigura-se-nos menos terminante ou autobiográfica do que autocrítica... ou então, porventura, referir-se-ia a algumas das composições dos seus colegas e com certeza menos aos seus próprios *Frisos* que ainda bebem de uma tradição menos moderna.

Frisos de Almada Negreiros resulta ser, conforme tudo o que temos vindo a considerar nestas observações, talvez demasiado sucintas, a composição inicial de um jovem literato principiante, que em parte se mostra claramente influenciado por escolas anteriores; no entanto, também é verdade que se trata de uma obra já típica ou característica do que seria a futura produção artística futura de Almada, na medida em que (encontrando-se neste sentido o nosso patrono na melhor companhia dos seus amigos e colegas de *Orpheu*) questiona, alegre e inquietantemente, os padrões habituais, encantando aqui os leitores com um colorido e filigranado, mas novo, desafio estético.

José de Almada Negreiros foi provavelmente, de entre todos os criadores de e em língua portuguesa, quem mais decididamente e com maior êxito representou o postulado de uma atividade interdisciplinar que ele próprio, prolífica e eficientemente, levou à prática. Os primeiros traços dos saltos entre trapézios artísticos (para voltar à afortunada metáfora de Cómez de la Serna) reconhecem-se logo no seu *Frisos*.

Neste sentido, é o patrono ideal para uma Cátedra do Camões, I.P. estabelecida num seminário com orientação pluridisciplinar e onde a secção de Português conta com uma incontornável vertente ibérica. Almada Negreiros pode e deve proporcionar-nos impulso e coragem para aceitar a transgressão disciplinar, a ousadia temática, a impertinência formal, também no âmbito científico como indispensáveis estímulos inspiradores.

Notas

1. Lembro apenas o número monográfico da *Colóquio/Letras* (194/150, 1998) dedicado a Almada Negreiros e Mário de Andrade, o número 2 da *Revista de História da Arte*, série W (2014), também dedicado a Almada, o volume de estudos *Almada Negreiros em Madrid* (coord. Antonio Sáez Delgado, Filipa María Valido-Viegas de Paula-Soares, Madrid/Lisboa: UAM/FCT, 2016), o magnífico catálogo da exposição realizada no Museu Calouste Gulbenkian (Mariana Pinto dos Santos, ed., *José de Almada Negreiros. Uma maneira de ser moderno*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, e as recentes edições das obras almadianas pela Assírio & Alvim e coordenadas por Fernando Cabral Martins.

2. Cito o texto pela edição da *Poesia*, na *Obra Completa*, Lisboa, Estampa, 1971, pp. 41-51.

3. Descontruída, como bem assinalou já, na sua tese de doutoramento, Celina Silva (*A busca de uma poética da ingenuidade ou (re)invenção da utopia – Reflexão sistematizante acerca da obra literária de José de Almada Negreiros*, Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992).

4. Ana Luísa Amaral, "«A Cena do Ódio» de Almada Negreiros e «The Waste Land» de T.S. Eliot", *Colóquio/Letras* 113-114 (1990), 145-156.

5. Maria de Fátima Lambert, "Entre *Frisos*, *História Verde* e *Invenção do Dia Claro*, de Almada Negreiros, aproximações às *Tisanas* de Ana Hatherly", *RCL/Convergência Lusíada*, 34 (2015), 5-26.

6. Celina Silva, *op. cit.*, p. 125.

7. Ellen W. Sapega, *Ficções Modernistas: um estudo da obra em prosa de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 14-34.

8. César Antonio Molina, *En honor de Hermes*. Madrid, Huerga & Fierro, 2005.

9. Ellen Sapega, *op. cit.*, p. 16.