

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
VARIANTE ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS

Palavra e Imagem: a propósito da totalidade sígnica em Almada Negreiros

Clara Maria Marques Santos e Cunha
Silva

M

2019



Clara Maria Marques Santos e Cunha Silva

**Palavra e imagem: a propósito da totalidade sígnica em
Almada Negreiros**

Leitura intersemiótica de obras várias

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pela Professora Doutora Celina Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
novembro de 2019

Palavra e Imagem: a propósito da totalidade sígnica em Almada Negreiros – Leitura intersemiótica de obras várias

Clara Maria Marques Santos e Cunha Silva

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pela Professora Doutora Celina Silva

Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria de Fátima Lambert
Instituto Politécnico do Porto

Professora Doutora Celina Silva
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

Aos meus pais

À minha irmã, Carla

Ao Ângelo

Sumário

Dedicatória	3
Declaração de honra	5
Agradecimentos.....	6
Resumo.....	7
Abstract	8
Notas Prévias.....	9
Introdução	10
1. Palavra e imagem em autonomia.....	16
1.1. Écfrase pelo olhar almadino	16
1.2. Palavra corpórea, corpo falante	36
Breves apontamentos sobre «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» e alguns desenhos	36
2. Relações intratextuais – palavra e imagem em interdependência	54
2.1. «Era uma vez...» uma história em desenho	54
2.2. «O Naufrágio da Ínsua» – Banda desenhada por animar ou o cinema possível.....	73
Conclusão.....	88
Referências bibliográficas	93
Webgrafia.....	113
Filmografia.....	113
Anexos.....	114
Anexo 1 – Desenhos de A Invenção do Dia Claro.....	114
Anexo 2A – Desenhos de Pierrots e Arlequins	118
Anexo 2B – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve».....	123
Anexo 3 - «Era uma vez...»	133
Anexo 4 – «O Naufrágio da Ínsua».....	140

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, novembro de 2019

Clara Maria Marques Santos e Cunha Silva

Agradecimentos

Dadas por terminadas a investigação e a redação do presente projeto, que tiveram as suas dificuldades, bem como as suas alegrias, não seria de esperar outra coisa que não uma imensa gratidão a todos os que, de uma forma ou de outra contribuíram para estas letras e para que a satisfação de as escrever superasse os desafios, bem como a vontade de as deixar para depois. Ficam então aqui as minhas palavras sinceras de agradecimento, bem como de lisonja a quem nelas participou.

Aos meus pais, suporte sem o qual este estudo não seria possível, e que sempre deixaram que tomasse o meu rumo pelo meu ritmo.

À minha irmã, pessoa que me é a mais chegada de todas.

Ao Ângelo, que me mostrou que não estou sozinha, incentivando-me na hora certa; meu pilar em tudo.

Aos meus avós, paterno e materno, que infelizmente não puderam ver a neta a crescer académica, pessoal e profissionalmente. Aos meus avós, paterno e materno, que ainda hoje o fazem.

Às minhas amáveis colegas e amigas Inês Almeida, Catarina Lacerda, Maria Vaz, Salomé Oliveira, Esmeralda Ramos, Ana Ferreira, Daniela Marques e Luísa Carvalho, meus alicerces indispensáveis.

Aos meus amigos de Lamego, principalmente à Ana Inês, ao Tiago Torres, ao Ricardo Duarte, ao Daniel Rocha e ao Simão Carvalho, por tudo e mais ainda.

Aos Professores Doutores da faculdade que me ensinaram e, mais importante, instruíram, de uma forma ou de outra e que colaboraram para que me tornasse na investigadora que sou. Em especial agradeço aos Professores Doutores Pedro Eiras, Joana Matos Frias, Rosa Maria Martelo, João Veloso e, em particular, à Professora Doutora Celina Silva.

Por último, mas fundamental e novamente, um muito obrigada à Professora Doutora Celina Silva, pela motivação, pelas ideias e coordenadas no meio de tanto palimpsesto e datas. Agradeço a liberdade que me permitiu no ritmo de trabalho, assim como o incentivo no realizar e apresentar de outros projetos de investigação, paralelos ou não a este.

Resumo

Partindo de obras diversas de José de Almada Negreiros, a presente tese tem como objetivo principal estudar as relações entre palavra e imagem. Recorrendo a um ponto de vista intersemiótico, analisam-se *A Invenção do Dia Claro; Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro* – bem como alguns desenhos – «Era uma vez...» e «O Naufrágio da Ínsua». A abordagem visa, portanto, possíveis conclusões no tocante à relação entre linguagens. Sendo um autor múltiplo por essência, Almada cria em diversas artes por vezes colocando o centro das suas preocupações na espacialidade da literatura e na temporalidade da pintura/desenho, contrariamente à tradição iniciada por Lessing.

Deste modo nos propomos ao estudo de vários processos constitutivos, nomeadamente o ecfrástico, o de paralelismo, o de hibridização semiótica e transgénica que, aplicados de maneira experimental, como n'«O Naufrágio da Ínsua» – texto apenas recentemente divulgado ao público –, colocam em causa fronteiras artísticas. Neste último, o tipo e, conseqüentemente, o tempo de leitura é imprescindível para que a intermedialidade seja fundamentalmente engendramento interartístico.

Sendo a intermedialidade um campo de estudos transdisciplinar hodiernamente relevante e atendendo à supremacia ainda atribuída ao verbal relativamente à imagem gráfica na produção do autor, verifica-se a necessidade de clarificação de determinados conceitos.

Palavras-chave: Intersemiótica, signo, palavra, imagem, leitura.

Abstract

While having José de Almada Negreiros' several works of art as a starting point, this analysis' main objective is to study the relations between word and image. The recurrence to an intersemiotic perspective allows the study of *A Invenção do Dia Claro*, *Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro* – as well as some drawings – «Era uma vez...» and «O Naufrágio da Ínsua». Being an author that works with several arts, Almada sometimes focuses his attention on literature's spatiality and in the temporal aspects of paintings/drawings, in opposition to Lessing's traditional concepts.

We study several processes, such as the ekphrastic, the parallelistic and of semiotic and transgeneric hybridism that are applied in an experimental way and question artistic frontiers, as confirmed by the example of «O Naufrágio da Ínsua», which has just recently been made public. In the latter, the reading type, and consequently, the reading time, is central to perceive intermediality as an interartistic process.

Being intermediality a relevant transdisciplinary field today and because supremacy has been given to the verbal as opposed to the visual, there are concepts that thus need clarification.

Keywords: Intersemitotics, sign, word, image, reading.

Notas Prévias

Para a análise documental da obra de Almada Negreiros foram utilizados exemplares da edição da Assírio & Alvim, com exceção de «Era uma Vez» e «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro».

Para «Era uma Vez», demos primazia à primeira forma de publicação – no jornal *Sempre Fixe*, subsecção *O Petiz* de junho de 1926, disponibilizado pelo *site* da Hemeroteca Digital – não descurando, contudo, o volume da edição referenciada, assim como o catálogo não paginado e organizado por José Augusto-França: *Os Desenhos de Almada N'O Sempre Fixe*. Recorremos-lhe pontualmente por questões de lisibilidade, uma vez que a legenda do sexto quadro está praticamente ilegível no exemplar digitalizado pela Hemeroteca Digital.

Para o texto dramático referido, tomamos como ponto de partida o material disponibilizado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, volume VII, *Obras Completas – Teatro*.

Para a análise do – recentemente tornado público – «Naufrágio da Ínsua», preferimos tomar como fonte bibliográfica primária o catálogo da exposição *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno* (2017) assim como *Sobre Cinema* (2019), organizados por Mariana Pinto dos Santos. Para um exame completo das obras teremos também em consideração os prefácios da coleção *Obras Completas*, editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Introdução

A mais célebre assinatura com que Almada Negreiros construiu o edifício para as obras pictórica e literária surge como um dos possíveis paratextos justificativos da presente dissertação. Concomitantemente texto literário e pictórico, a insígnia «almada» apela, de modo subliminar, para um dos aspetos intrínsecos à sua linguagem artística: a “motivação poética” de que nos fala Greimas em *Essais de Sémiotique Poétique*:

Entre la motivation pour ainsi dire absolue, telle qu'on la rencontre dans le cri que l'on situe à la limite du langage humain, et le caractère immotivé des signes dû à l'absence d'isomorphisme des plan du signifiant et du signifié au moment de leur manifestation, s'installe la *motivation poétique* qui peut être définie comme la réalisation des structures parallèles et comparables établissant des corrélations significatives entre les deux plans du langage en donnant, de ce fait, un statut spécifique aux signes – discours ainsi manifestés. Un discours idéal où tous les niveaux seraient corrélés et toutes les unités structurales homologuées serait peut-être le plus poétique (...).¹

A assinatura icónica² de Almada demonstra as bases principais de sua poética.³

¹ Algirdas Julien Greimas, «L'objet poétique», in *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 23.

Cf. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, in *Dicionário de Semiótica*, p. 415: «A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceptual, as condições da apreensão e da produção do sentido. Dessa forma, situando-se na tradição saussuriana e hjelmsleviana, segundo a qual a significação é a criação e/ou a apreensão das 'diferenças', ela terá que reunir todos os conceitos que, mesmo sendo eles próprios indefiníveis, são necessários para estabelecer a definição da estrutura elementar da significação. Essa explicitação conceptual a conduz, então, a dar uma expressão formal dos conceitos retidos: considerando a estrutura como uma rede relacional, ela terá que formular uma axiomática semiótica que se apresentará, no essencial, como uma tipologia das relações (pressuposição, contradição, etc.), axiomática que lhe permitirá constituir um estoque de definições formais, tais como a da categoria semântica (unidade mínima) e a da própria semiótica (unidade máxima), sendo que essa última inclui, à maneira de Hjelmslev, as definições lógicas de sistema (relação 'ou ... ou') e de processo (relação 'e ... e'), de conteúdo e de expressão, de forma e de substância, etc.»

² Cf. Emily Bilman, in *Modern Ekphrasis*, p. 100: «In the introduction to his essay, 'Iconicity in Literature', Max Nänny defines the semiotic term 'iconicity' as 'the non-arbitrary formal miming of meaning'». É pertinente, também, a definição de Yuri Lotman, «Introdução», in *Estética e Semiótica do Cinema*, p. 15: «O signo figurativo, ou icónico, supõe para o significado uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria. O desenho é o exemplo mais corrente do signo figurativo.».

Cf. também Algirdas Julien Greimas, in *Essais de Sémiotique Poétique*, pp. 222-223: «Se, em vez de considerarmos o problema da iconicidade como peculiar às semióticas visuais (...), o formulássemos em termos de intertextualidade (entre semióticas construídas e semióticas naturais), e se o estendêssemos à semiótica literária, por exemplo, veríamos que a iconicidade encontra seu equivalente no nome de ilusão referencial. Esta pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido 'realidade', aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente [sic] variável da 'realidade' e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica. A ilusão referencial, longe de ser um fenómeno

A passagem da dissertação de mestrado de Zélia Moreira «E já Almada Negreiros se congratulava com o significado de ‘almada’ em árabe: *ponte*.»⁴ ilumina-nos, se pensarmos que, na rubrica do artista, a haste do ‘d’ – e por vezes a do ‘l’, por acrescento, sugere imagetivamente uma ponte. Deste modo se verifica que há uma correlação extralinguística e extraliterária entre o plano de expressão e o plano de conteúdo que se manifesta por meio de uma componente com dimensão visual. Trata-se da “motivação parcial do signo”, uma vez que ao plano de manifestação da linguagem é adicionado um ramo paralelo ao da materialidade fonémica e dos lexemas, o da concretização gráfica. A assinatura torna-se *analogon*,⁵ embora objeto bidimensional, numa tentativa de anulamento da arbitrariedade na relação de significação como defendida por Saussure.

Referimo-nos à semi-arbitrariedade da imagem comparando os signos imagético e verbal. Como a relação entre os dois elementos do signo verbal é arbitrária, os sons não correspondem diretamente ao significado, estando ligados por convenção, como demonstra Saussure.⁶ Por sua vez e seguindo a mesma lógica para o visual, o traçado pretende-se *coisa*, objeto real não-arbitrário, *analogon*. O “significante” visual é simultaneamente denotativo, porque análogo e conotativo, porque correspondente ao estilo do autor. O registo gráfico (auto)motiva-se, gerando uma leitura em que o código é intuitivamente apreensível sem que seja necessário um conhecimento prévio à aquisição da obra gráfica, contrariamente ao registo verbal. Sendo em simultâneo expressão, significado e referente, o signo visual é semi-arbitrário, uma vez que simula uma relação natural com a realidade.⁷

universal, somente se encontra em certos ‘gêneros’ de textos e sua dosagem é não somente desigual, mas também relativa.».

³ Entende-se «poiesis» no seu sentido de poética em constante construção e/ou reformulação.

⁴ Zélia Moreira, in *Almadiana ou da Escrita como Devir – Uma leitura-itinerário da obra literária de José de Almada Negreiros*, p. 128.

⁵ Cf. Roland Barthes, in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 14: «Existem outras mensagens sem código? À primeira vista, sim: são precisamente todas as reproduções analógicas da realidade: desenhos, pinturas, cinema, teatro. Mas, efetivamente, cada uma destas mensagens desenvolve de uma maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem complementar, que é aquilo a que se chama vulgarmente o *estilo* da reprodução; trata-se, então, de um sentido segundo, cujo significante é um certo ‘tratamento’ da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete para uma certa ‘cultura’ da sociedade que recebe a mensagem. Em suma, todas estas «artes» imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler (...).»

⁶ Cf. Ferdinand de Saussure, «Nature du Signe Linguistique» in *Cours de Linguistique Générale*, p. 101 : «Le mot *arbitraire* appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l’idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant (...); nous voulons dire qu’il est *immotivé*, c’est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n’a aucune attache naturelle dans la réalité.».

⁷ O caráter semi-arbitrário do signo visual está diretamente conectado à isotopia prática como defendida por Claude Zilberberg, que se estuda adiante. A semi-arbitrariedade dos signos visuais tem diferentes

Aglomerando palavra e imagem num signo artístico complexo,⁸ Almada Negreiros pratica assim o carácter intermedial⁹ por excelência de arte(sanato), invalidando na sua poética quer a hierarquia das formas artísticas tradicionalmente aceite quer o mito das artes ‘puras’,¹⁰ possibilitando um espaço de (re)formulação infinita através da combinação medial e da transmediação sistemáticas¹¹ a que chamou «Poesia». «Mas estes textos são também o lugar de uma outra questionação fundamental – a de arte nos seus limites e significações.». ¹² Como formulou Celina Silva na sua dissertação de mestrado:

O próprio acto de criação é entendido em termos de radical novidade, gerando uma surpresa que faz dele uma perene interrogação acerca da linguagem e do próprio homem. Daí essa atitude lúdica que trabalha na senda de uma remotivação dos signos, mediante um jogo tipográfico tendente a tornar plástica a materialidade do texto que se converte em local de encontro das várias artes. Eis a modernidade na sua constante busca do novo, na sua atitude crítica e inventiva do real, erigindo a poesia em arquétipo de todas as artes.¹³

Este estudo tem em vista a análise da combinatória entre palavra e a imagem, procurando-se estabelecer relações e desvios entre uma e outra, assim como tentar

níveis se se comparar o desenho com a fotografia. Cf. António Petroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*.

⁸ Adota-se a formulação proposta por Rui Zink em *Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, p. 234.

⁹ Cf. Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, in *Intermedialités*, n.º 6, pp. 51-52: «Intermediality in the more narrow sense of **media combination**, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept (...). The conception of, say, opera or film as separate genres makes explicit that the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of new, independent art or media genres, a formation wherein the genre’s plurimedial foundation becomes its specificity.» e ainda pp. 52-53: «Intermediality in the narrow sense of **intermedial references**, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. (...) Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (...) or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre)(...).».

¹⁰ Artes cuja linguagem “filtra” outras linguagens, expulsando-as do seu interior e não as apropriando criativamente.

¹¹ Entende-se por «transmediação» o trabalho além de um *medium*.

¹² José de Almada Negreiros, «Prefácio» de Maria Antónia Reis, in *Obras Completas – Contos e Novelas*, pp. 16-17.

¹³ Celina Silva, in *Da Histoire du Portugal par Cœur – Ao Encontro da Ingenuidade*, p. 40.

abordar a produção de discursos, cuja construção intersemiótica¹⁴ e intertextual¹⁵ exige um tipo de leitura específico.

O intertexto e o fenómeno da intertextualidade pertencem ao vocabulário crítico de Julia Kristeva e Roland Barthes (...). Esse fenómeno possibilita recordar que qualquer texto é trabalhado por outros textos, por absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos.

Como escreve Roland Barthes: ‘Todo o texto é um intertexto; nele estão presentes outros textos, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; qualquer texto é uma nova trama de citações passadas. (...) A intertextualidade, condição de todo o texto, seja qual for, não se reduz evidentemente a um problema de fontes e influências; o intertexto é um terreno geral de fórmulas anónimas de origem raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, fornecidas sem aspas. Epistemologicamente, o conceito de intertexto é o que proporciona à teoria do texto, não pelo caminho de uma filiação reconhecível, ou de uma imitação voluntária, mas por uma disseminação – imagem que garante ao texto o estatuto, não de uma **reprodução**, mas de uma **produtividade**.’.¹⁶

Tomamos como ponto de partida as ordens literária, teatral, da banda desenhada e a cinematográfica, estudando as componentes próprias de cada *medium* – entendendo

¹⁴ Por intersemiótico entende-se o estudo entre sistemas de signos distintos.

¹⁵ Cf. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, in *Dicionário de Semiótica*, p. 242: «1. Introduzido pelo semioticista russo Bakhtine, o conceito de intertextualidade despertou no Ocidente um grande interesse, visto que os procedimentos que ele implicava pareciam poder servir de substituto metodológico à teoria das ‘influências’ sobre a qual se baseavam, no essencial, as pesquisas da literatura comparada. A imprecisão desse conceito deu margem, entretanto, a extrapolações diversas, indo ora até [à] descoberta de uma intertextualidade no interior de um mesmo texto (em razão das transformações de conteúdo que nele se produzem), ora revestindo com um vocabulário renovado as velhas influências (no estudo das citações, com ou sem aspas, por exemplo).

2. A afirmação de A. Malraux, segundo a qual a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras, já permite melhor perceber o fenómeno da intertextualidade: esta implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de ‘discursos’) autónomas no interior das quais se sucedem processos de construção de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos. Entretanto, pretender – como querem alguns – que há intertextualidade entre diversos textos-ocorrências, quando se trata apenas de estruturas semânticas e/ou sintáticas comuns a um tipo (ou a um ‘gênero’) de discurso, significa negar a existência dos discursos sociais (e das semióticas que transcendem a comunicação interindividual).

3. Vê-se, contudo, que uma boa utilização de intertextualidade, tal como ela é praticada com rigor em lingüística e em mitologia, poderia reavivar as expectativas pelos estudos de literatura comparada. A partir de Saussure e Hjelmslev, sabe-se que o problema das línguas indo-europeias, por exemplo, não é uma questão de ‘famílias’, mas depende de sistemas de correlações formais; do mesmo modo, C. Lévi-Strauss mostrou muito bem que o mito é um objeto intertextual.

O comparatismo com objetivo tipológico nos parece, no momento atual, a única metodologia capaz de empreender a realização das pesquisas intertextuais.».

¹⁶ Jacques Aumont e Michel Marie, in *A Análise do Filme*, pp. 161-162.

este essencialmente enquanto materialidade, suporte com possíveis implicações espaço-temporais.

É fulcral entender a banda desenhada enquanto arte intermedial e exoliterária, *i. e.*, um sistema que engloba dois códigos: o plástico e o verbal, que se manifestam em cooperação-imbricação sígnica num mesmo nível. Uma vez mais nos baseamos na semiótica para, nas palavras de Greimas, tentar o entendimento do percurso gerativo de sentido.

O objeto de estudos da semiótica proposta por Greimas é a significação.

Diferente de boa parte da filosofia, que concebe sentidos a priori na ordenação do mundo a serem desvelados por ela, a semiótica parte do princípio de que o sentido é antes construído, que dado a ser descoberto; portanto, cabe ao semioticista investigar o processo que garante a sua geração e não o seu desvendamento. À maneira de Greimas, pode-se afirmar que a semiótica não estuda o sentido do ser, mas o ser do sentido.

(...) Enquanto uma proposta com aspiração científica, como diz o próprio Greimas, a semiótica desenvolve um modelo de análise para descrever, em seu ponto de vista, a geração do sentido, ou seja, significação.¹⁷

Devido à clara diferença de modalidades na estruturação dos textos almadinos, dividiremos o projeto em duas secções, seguindo-se a linha cronológica.

A primeira parte ocupar-se-á dos processos entre palavra e imagem que se materializam no nível macroestrutural, *i. e.* as obras patenteiam intertextualidade – com outras construções fictícias e/ou dotadas de manifestação física. Recorremos então a *A Invenção do Dia Claro* (1921), ao texto dramático «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» (1924)¹⁸ e a alguns desenhos, inclusive a capa deste último.¹⁹

A segunda parte tomará como objeto de estudo as relações que se manifestam internamente numa determinada obra, neste caso «Era uma vez...» (1926) e «O

¹⁷ Cf. António Pietroforte e Luiz Gê *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 10.

¹⁸ Ambos os textos *A Invenção do Dia Claro* e «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» tiveram manifestações outras para além das edições que conhecemos hoje.

¹⁹ Capa de «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro», cf. Anexo 2A, figura 1. Do espólio do autor escolhi os seguintes desenhos: 1) – Sem título, 1923, dedicado a Gonçalo Breyner, aguarela sobre cartolina; 2) – Arlequim, tinta da China sobre papel, 1924, 3) – [Pierrot], 1921, tinta da China sobre papel, 4) – Pierrette e Arlequina – Sem título, 1925, grafite sobre papel, e ainda 5) – Sem título, 1931, tinta da China sobre papel. Ver anexo 2A, figuras 2, 3, 4, 7 e 6, respetivamente. Analisar-se-á também «Arlequim», não datado, grafite e lápis de cera (Anexo 2A, figura 5. Disponível apenas em Modernismo Online, a partir do *link*: <http://modernismo.pt/index.php/arquivo-almada-negreiros/details/33/1649> ou pela cota DEP-AN132. (último acesso a 21/07/19)); bem como «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve» (1921/22). Ver o anexo 2B. Far-se-á referência pontual a: Pierrot, tinta da China sobre papel, 1924. Ver anexo 2A, figura 8.

Naufrágio da Ínsua» (1934), textos praticamente desconhecidos e divulgados ao público apenas muito recentemente.²⁰

²⁰ Cf. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, in *Dicionário de Semiótica*, p. 229, (ênfase minha): «Para maior clareza, pode-se inicialmente distinguir o implícito intra-semiótico (explicitável no interior de uma língua natural) do implícito intersemiótico (em que o enunciado explícito, formulado em uma semiótica, remete a um implícito e/ou um explícito que dependem de outras semióticas). E unicamente por pura abstração que se criou o hábito de considerar a comunicação lingüística como um objeto de estudo em si, tratando como implícitos - ou 'subentendidos' – tanto os elementos chamados paralingüísticos (gestualidade, atitudes corporais) quanto as significações que procedem do 'contexto extralingüístico' ou da 'situação', isto é, das semióticas naturais não-lingüísticas. Se, ao contrário, se postulasse de início que a comunicação intersubjetiva é o resultado de uma semiótica sincrética, em que concorrem *várias linguagens de manifestação* (cf., por exemplo, a *ópera* ou o *cinema*), o implícito intersemiótico se explicaria naturalmente como *uma rede relacional entre várias expressões, paralelas e/ou enredadas.*» É esta «relação entre várias expressões» que é relevante neste estudo, principalmente no tocante às semióticas verbais e não verbais.

1. Palavra e imagem em autonomia

Estudar-se-ão objetos artísticos verbais na ligação que mantêm com um referente imagético, procurando demonstrar neles funcionalidades como as de “alusão”, “paráfrase”, “citação”, “produção” e “comparação”. Artes e textos são encarados como elementos autónomos de uma combinatória maior e relativa à globalidade da obra.

1.1. Écfrase pelo olhar almadino

Tomaremos como ponto de partida a definição hefferniana de que écfrase²¹ constitui uma representação verbal de uma representação visual como defendido em *Museum of Words* e *Ekphrasis and Representation*. Procuramos entender como os estudos sobre a descrição ecfrástica, em concreto os de Lessing, foram determinando teoricamente as diferenças entre literatura e pintura como artes temporal e espacial, respetivamente. Em seguida, entender a teoria do *still movement* de Murray Krieger permite questionar os pressupostos de Lessing. Através da opacidade, literatura espacializa-se, espelhando e mimetizando o objeto-referente.

No seu estudo sobre as relações entre pintura e poesia intitulado *Laocoon – ou des Limites de la Peinture et de la Poésie*, Lessing argumenta que quanto mais próxima a obra estiver de captar a essência do seu referente, mais adequada será a representação, pelo que existem objetos apropriados para a pintura – os corpos, logo o espacial e o físico – e para a literatura – a sucessão, e portanto o tempo e as ações, o que não impossibilita que uma e outra artes “exibam” referentes que lhes não são adequados, tendo para o efeito apenas de os mimetizar por meio da indução. Reproduzimos um largo excerto de *Laocoon* que evidencia estas ligações:

Voici mon raisonnement: s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes tout autres que la poésie, c'est-à-dire des formes et des couleurs enfermées dans l'espace, tandis que celle-ci emploie des sons articulés qui se succèdent dans le temps; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et

²¹ Cf. Shahar Bram, «Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition», in *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 22: 4, 2006, p. 372: «'Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation,' states Heffernan, reaffirming the present interest in the ancient term. Indeed, the contemporary use of the term implies intimate relationships between 'the sister arts', reflecting the long tradition of 'ut pictura poesis' (...).», (ênfase minha).

simple avec l'objet signifié, donc, des signes rangés les uns à côté des autres ne peuvent exprimer que des objets qui existent ou dont les parties des signes qui se suivent les uns après des autres ne peuvent représenter que des objets qui se suivent ou dont les parties se suivent les unes les autres.

Des objets qui existent, ou dont les parties existent les unes à côté des autres, s'appellent des corps. Conséquemment, les corps avec leurs qualités visibles sont les objets propres de la peinture.

Des objets qui se suivent, ou dont les parties se suivent les unes les autres, s'appellent généralement des actions. Conséquemment, les actions sont l'objet propre de la poésie.

Pourtant, tous les corps existent non-seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant de leur durée, changer d'aspects et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet d'un aspect et d'un rapport précédents, et peut être la cause d'un aspect et d'un rapport qui suivront, en devenant ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Conséquemment, la peinture peut aussi imiter des actions, mais seulement par voie d'inductions tirées des corps.

D'autre part, les actions ne peuvent subsister par elles-mêmes, mais doivent être adhérentes à certains êtres. En tant que ces êtres sont des corps, ou sont considérés comme des corps, la poésie représente aussi des corps, mais seulement par voie d'inductions tirées des actions.²²

No seu ensaio «Ekphrasis and the Still Movement of Poetry – Laokoön Revisited», Murray Krieger faz um balanço acerca das reflexões de Lessing em torno da temporalidade da literatura e da espacialidade das artes plásticas, que segundo este último são características inerentes aos modos de mediação supracitados. Usando a expressão de impossível tradução para o português, por causa da sua dupla aceção – sem movimento (parado) e ainda em movimento²³ – Krieger adverte a simultaneidade do instante temporal e da espacialidade como promotores de movimento. A materialidade do referente pode ser mimetizada através da forma literária, num fenómeno que tem hoje por nome “ícone”:

Having, like Eliot, borrowed it from Keats, I have freely used it as adjective, adverb, and verb; as still movement, still moving, and more forcefully, the stilling of movement: so 'still' movement as quiet, unmoving movement; 'still' moving as a forever-now movement, always in process, unending; and the union of these meanings all at once

²² Lessing, in *Laocoon – ou des Limites de la Peinture et de la Poésie*, pp. 126-127.

²³ Murray Krieger, in *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, p. 267: «From the start, as in my title, following the example of Eliot in the quotations I have cited, I have been openly dependent upon the pun on the word *still* and the fusion in it of the opposed meanings, never and always, as applied to motion.»

twin and opposed in the ‘stilling’ of movement, an action that is at once the quieting of movement and the perpetuation of it, the making of it (...) a movement that is still and that is still with us, that is – in his words – ‘forever still’. (...) Further, Spitzer taught us to view the ekphrastic and imitative element in the poem not merely as its object but also as its formal cause. In keeping the circular, ‘leaf-fring’d’ frieze of the urn it describes, Spitzer tells us, ‘... the poem is circular or ‘perfectly symmetrical’... thereby reproducing symbolically the form of the *objet d’art* which is its model.’²⁴

Efetutando-se uma materialização verbal do referente, formulam-se imagens com dimensão dinâmica, porque temporais e espaciais:

Fontanier rappelle qu’*Hypotypose* en grec vient de ‘modèle, original, tableau’, de ‘dessiner, peindre’. D’après Fontanier, ‘elle peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante’. C’est de sa qualité ‘au vif semblant’ qu’elle tire son statut d’analogie avec le tableau, ce qui en fait une figure d’imitation de la peinture, figure paradoxale car elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme on a coutume de le dire, mais le temporalise.’²⁵

Muitas são as formas que a éfrase vestiu, desde a clássica, princípio retórico, cujo objetivo primeiro era o de *dar a ver* através da *enargeia* da palavra uma realidade com existência física, objetos como vasos, urnas, escudos e vestimenta, até aos dias hodiernos, em que a éfrase pode assumir um papel mais distanciado em relação ao referente e toma como principal função os efeitos estéticos que o leitor retira do texto. Com um percurso que remonta a uma importante figura de retórica *progymnasmata* até ao – maioritária e contemporaneamente aceite pelas comunidades académica e teórica – princípio de representação verbal de uma representação visual, éfrase é encarada à luz da sua etimologia:

Ekphrasis (de *phrazô*, ‘fazer entender’, e *ek*, ‘até o fim’) significa ‘exposição’ ou ‘descrição’, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas. [...] Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegetico – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, ‘vividez’, o que deve ser mostrado.’²⁶

²⁴ *Idem*, pp. 267-268.

²⁵ «Hypotypose» surge aqui como sinónimo de éfrase. Cf. Liliane Louvel, in *Texte/Image: Images à Lire, Textes à Voir*, p. 37.

²⁶ João Adolfo Hansen, «Categorias epidíticas da *ekphrasis*», in *Revista USP*, n.º 71, p. 98.

A característica essencial deste procedimento de teor descritivo – ou modo narrativo – é o efeito a produzir no leitor: a sensação de que se está a ver uma representação visual, com existência real ou imaginária. «While discussing optical illusions in aesthetic experience, Lipps describes the act of looking at a work of art as one in which the viewer projects his or her self into the object of beauty and feels it from within, drawing pleasure from the inner activity which this reaction stimulates.».²⁷

Voluntariamente colocamos os enunciados: “procedimento descritivo e modo narrativo” porque não há consenso no que toca à delimitação de éfrase. Será figura estilística, de retórica, ou pausa numa narração precisamente imprescindível ao ato de contar uma história?

Independent ekphraseis, especially those, which describe an event in action, raise some theoretical issues as to their position in the traditional binary opposition of ‘narration’ and ‘description’. Gérard Genette noticed that ‘purely descriptive genres never exist and we can hardly imagine a work where the narrative works as the auxiliary to the description (...)’.²⁸

A formulação de Barthes de que a imagem, a fotografia e o desenho têm significados múltiplos, permite-nos compreender a construção da éfrase à luz das três fases inventariadas por William John T. Mitchell: «(...) Toda a imagem é polissémica, implicando subjacente aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros.».²⁹ O primeiro passo para o exercício ecfrástico concentra-se numa “ekphrastic indifference” ou a crença na incapacidade da escrita na representação de um referente cuja presença visual se vê impossibilitada de modo direto. Mitchell prossegue, conferindo capacidade a ambas a artes na representação do espaço e do tempo, mas em diferentes graus – o que é a tradição de Lessing na distinção entre *medium* literário e *medium* pictórico. As “impossibilidades” de captação de tempo por parte da pintura, e de espaço por parte da literatura são-lhes, portanto, inerentes:

²⁷ Ayala Amir, «Sunt lacrimae rerum: ekphrasis and empathy in three encounters between a text and a picture», in *Word & Image: A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, n.º 3, vol. 25, p. 235.

²⁸ Przemysław Marciniak e Katarzyna Warcaba, «Racing with rhetoric: a Byzantine ekphrasis of a chariot race», in *De Gruyter*, n.º 107 (1), p. 100.

²⁹ Roland Barthes, in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 32.

This fascination comes to us, I think, in three phases or moments of realization. The first might be called ‘ekphrastic indifference’, and it grows out of a commonsense perception that ekphrasis is impossible. This impossibility is articulated in all sorts of familiar assumptions about the inherent, essential properties of the various media and their proper or *appropriate modes of perception*. (...) A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can ‘cite,’ but never ‘sight’ their objects.³⁰

Após o momento de “indiferença” perante a representação verbal da representação visual surge a esperança na metaforização do objeto, também denominada “ekphrastic hope”, o que implica uma dada “leitura” da imagem pela adição de um sentido pela palavra. Segundo William Mitchell: «This is the phase [ekphrastic hope] when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a ‘sense’ in which language can do what so many writers have wanted it to do: ‘to make us see.’».³¹

Deste modo, a linguagem verbal constrói um novo objeto, duplamente “longínquo” do seu referente,³² uma vez que uma obra de arte não é passível de *esgotamento* interpretativo,³³ e porque a descrição recorre à perspectiva de um sujeito, tornando-se inevitavelmente avaliação ou interpretação do referente, função essencial no exercício efrástico e que pode desenvolver-se na terceira fase do processo, a “ekphrastic fear”, *i. e.*, o medo da distorção que literatura provoca no referente imagético. «Yet, this very uncertainty might be inherent to ekphrasis. This is suggested by Bartsch and Elsner in their discussion of ‘disobedient ekphrasis’, and the notion that every ekphrasis necessarily distorts its visual ‘source’ (...).».³⁴

It constitutes a movement from art to text, from visual to verbal, that is inevitably a betrayal. Not everything in the world of the sensual autonomy of the object can be translated into words, and much that was not there is inevitably added by words. In other

³⁰ William John T. Mitchell, «Ekphrasis and the Other», in *Romantic Circles Electronic Edition of Shelley's 'Medusa'*, p. 3.

³¹ *Ibidem*.

³² Cf. «A Arte como Processo», in *Teoria da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, p. 103: «A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto *como visão e não como reconhecimento*; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.», (ênfase minha).

³³ Em “«Era uma vez...» uma história em desenho” aprofunda-se com maior rigor o carácter polissémico da imagem como defendido por Roland Barthes.

³⁴ Ayala Amir, «Sunt lacrimae rerum: ekphrasis and empathy in three encounters between a text and a picture», in *Word & Image: A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, n.º 3, vol. 25, p. 232.

words, description is not merely selective; it is (at its best) a parallel work of art. To put this [in] another way, however good the approximation in words of the object described, it can never fully be or fully replace the object. Description may be seen as a primary interpretative act (...).³⁵

Visamos estabelecer equivalências entre palavra e imagem e tentar dar conta de como o sujeito poético d'A *Invenção do Dia Claro* convoca quadros,³⁶ reconstruindo-os por meio verbal. Claus Clüver, adverte para o caráter autónomo dos textos, visto que cada estrutura semiótica é íntegra e coerente, não se deixando reproduzir na totalidade: «Freqüentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original.».³⁷ Numa transposição artística³⁸ ou numa transposição intersemiótica,³⁹ temos de ter em conta que um e outro sistemas sígnicos são distintos entre si e autossuficientes. Assim retiram-se do campo concetual expressões erróneas como as de “cópia intersemiótica”, que colocaria em destaque a duplamente falsa ideia de que um texto poderia traduzir o outro na íntegra nunca lhe acrescentando significados e leituras segundas: «This brings us back up against the object – its glorious resistance to being fully verbalized, its uncanny ability to be verbalized in a myriad of ways, equally valid and sometimes mutually exclusive.».⁴⁰

³⁵ Jaś Elsner, in *Art History as Ekphrasis*, p. 12.

³⁶ Analisam-se as oleografias d'A *Invenção do Dia Claro* e não os «Frisos» de *Orpheu 1*, precisamente por não se conhecerem desenhos ou documentação sobre eles.

³⁷ Claus Clüver, «Inter Textus, Inter Arts Inter Media», in *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, n.º 14, p. 17.

³⁸ Notar que Claus Clüver aponta o caráter obsoleto do termo «interartes», sendo que a linha teórica que defende se foca na intersemiótica. Cf. *idem*, p. 18: «Mas desde que Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a ‘arte’ da ‘não-arte’. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com ‘obras de arte’ – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de ‘obras de arte’ apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo ‘Estudos Interartes’ tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais.»

³⁹ Cf. *idem*, p. 17: «Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são freqüentemente marcadas por seu caráter subversivo.»

⁴⁰ Jaś Elsner, in *Art History as Ekphrasis*, p. 26.

A Invenção do Dia Claro (1921) é um exemplo da produtividade textual polimórfica, um dos princípios que regem a poética de Almada Negreiros. Esta obra em particular «(...) poderá ter como hipotexto uma conferência anunciada (mas nunca concretizada, tanto quanto se sabe até à data) que tem como título «La Révolution Individuelle», «de que «O Dinheiro», obra parabólica, constitui a primeira parte e único vestígio factual (...).».⁴¹ Texto-conferência, poema em prosa performático, *A Invenção* tem materializações literárias, heterogêneas e múltiplas, constituindo-se, sobretudo, discurso transgenérico.⁴²

O texto a que comumente chamamos *A Invenção do Dia Claro* é aquele cuja publicação esteve ao encargo da editora Olisipo em 1921, mas este teve outras e distintas materializações. O livro abre com um autorretrato⁴³ e a capa verde também fora concebida por Negreiros. O subtítulo prenuncia «démarches» que quase não têm concretização na obra, sendo que outros desenhos se incorporariam nela.⁴⁴

Discurso híbrido no que toca aos géneros literários, *A Invenção do Dia Claro* instaura a cosmovisão da ingenuidade como principal motor para a busca do conhecimento, que se pauta na ordem do emocional. Este poema em prosa subdivide-se em três partes intituladas, por ordem, «Andaimes e Vésperas», «A Viagem ou o que não se pode prever» e «O Regresso ou o Homem Sentado». Entre as sequências encontram-se três fragmentos cujo título é «Confidências» e anteriormente a «Andaimes e Vésperas» está o capítulo introdutório: «O Livro».

Única obra literária assinada com a supracitada marca icónica ‘almada’, *A Invenção do Dia Claro* instaura um universo que intimamente relaciona literatura e pintura. Analisaremos os excertos conectados diretamente às “oleografias”, não descurando, no entanto, o carácter uno e sistemático da obra, pelo que nos centraremos principalmente – até por questões de brevidade – na parte do poema intitulada

⁴¹ Cf. Zélia Moreira, in *Almadiana ou da Escrita como Devir – Uma Leitura-Itinerário da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. 37.

⁴² Por transgenérico assume-se aqui a definição lata de materialização textual dialógica de e entre géneros, corporização essa, plural, heterogênea, miscigenada e subversiva.

⁴³ Ver anexo 1, figura 1.

⁴⁴ *A Invenção do Dia Claro* deveria englobar gravuras como, pelo menos, dois desenhos com o mesmo nome do livro nunca divulgados nas edições publicadas. Ver as figuras 2 e 3 do anexo 1. Para mais informações consultar os catálogos: *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, pp. 268 e 270 e *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, pp. 15 e 17. O manuscrito d’*A Invenção* encontra-se redigido na sua maioria com a cor verde. Uma flor surge desenhada num artigo de jornal anterior à publicação do livro – consulte *Ilustração Portuguesa*, n.º 825, 2.ª Série, p. 463. Ver a figura 4 do anexo 1.

«Andaimes e Vésperas». Para a presente análise debruçamo-nos nas “oleografias”⁴⁵ evocadas pelo narrador na sua «conversa» com a mãe, tentando compreender os processos sógnicos que a linguagem verbal utiliza para as *dar a ver*.⁴⁶

Tomaremos a écfrase como sendo nocional.⁴⁷ Estuda-se *A Invenção do Dia Claro* partindo do pressuposto de que a imagem foi “inventada”, pelo que a encaramos enquanto representação verbal de uma representação visual fictícia. Nas palavras de John Hollander:

One could call ecphrastic poems generally those which involve descriptions or other sorts of verbal representation of works of art. Notional ecphrasis – or the description, often elaborately detailed, of purely fictional painting or sculpture that is indeed brought into being by the poetic language itself – abounds in antiquity and after. One thinks immediately of Homer’s shield of Achilles (...).⁴⁸

Apesar de ser imperativo, pelo menos nas palavras de Murray Krieger, que a representação verbal “capte a essência” do objeto (supostamente) externo, como nos evidencia Joana Matos Frias da seguinte maneira: «(...) Já que a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger) (...)»⁴⁹, n’*A Invenção* não nos é dado a ver as oleografias, mas a sua evocação-memória, assim como a ação que nelas se projeta – o rapto –, criando um objeto independente e autorreferencial. A representação verbal da representação visual almadina é, portanto, paradoxal senão quase oximórica. Os quadros não são descritos pormenorizadamente, mas evocados apenas.

Assim a obra tem de ser descrita para se entender as relações entre palavra e imagem numa articulação intertextual onde paráfrase, citação, transmedialização e

⁴⁵ No ano de 1921 fora também publicada a adaptação cinematográfica *The Sheik* de George Melford, protagonizado por Rudolph Valentino, e que retrata uma história semelhante à do fragmento «Andaimes e Vésperas». A obra poderá ter sido exibida em Lisboa, embora não o possa, de momento, afirmar com certeza. O romance de Edith M. Hull, que dá nome ao filme, fora publicado em 1919. Esta possível intertextualidade foi-me referida por Celina Silva, a quem agradeço.

⁴⁶ Pinturas essas que poderão ter materialização física. Maria José Almada Negreiros, in *Conversas com Sarah Affonso*, p. 135: «Foi aí [na Liga Naval] que leu *A Invenção do Dia Claro*, que foi ouvida às gargalhadas! Aquela novidade de linguagem, daquelas 3 oliografias [sic] que havia lá em casa. Numa havia uma rapariga, noutra um árabe. A menina tinha um anel de esmeralda no dedo, e havia uma palmeira que era do tamanho da esmeralda do anel da menina.».

⁴⁷ Cf. John Hollander, «Introduction», in *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, p. 4.

⁴⁸ *Apud*, James Heffernan, in *Museum of Words*, p. 7.

⁴⁹ Joana Matos Frias, «Écfrase: 10 aporias», in *Revista da Rede Internacional ELYra Compoetics*, n.º 8, p. 34.

transposição artística se evidenciam, partindo-se do princípio de que o narrador constrói um texto pela rememoração de um conjunto de oleografias.⁵⁰ A presença essencial e incontornável da subjetividade numa écfrase implica o uso recorrente da empatia⁵¹ como veículo para o tema da projeção e construção do *eu*.⁵²

Analisemos a sequência «O Livro» enquanto sistema semântico como defendido em *A Estrutura do Texto Artístico*, de Yuri Lotman.⁵³ Para este investigador, o tema de um texto está intimamente relacionado com a espacialidade por ele produzida.⁵⁴

No entanto, a questão não se limita a isto [a um modelo da estrutura do espaço do universo]. O espaço é ‘um conjunto de objectos homogéneos (de fenómenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância, etc.). Além disso, considerando um dado conjunto de objectos como espaço, abstraímos-nos de todas as propriedades destes objectos, salvo daqueles que são definidos por estas relações de aparência espaciais tomadas em consideração’.⁵⁵

A Invenção do Dia Claro é um texto construído sob as categorias de continuidade e de distância, estudadas por Lotman. Atentemos, por exemplo, nas frases iniciais da sequência supracitada: «Entrei numa livraria. Puz-me a contar os livros que ha para ler e os anos que terei de vida. Não chegam, não duro nem para metade da

⁵⁰ Usa-se a palavra «original» para designar a obra de origem e não a criatividade dos autores.

⁵¹ No caso particular da *Invenção do Dia Claro*, a empatia é materializada no transporte das emoções do sujeito lírico através da rememoração de oleografias. O registo escrito dessa memória torna-se numa projeção da sensibilidade do sujeito poético, característica que poderá ser inerente à écfrase. Cf. *Ibidem*: «Indeed, as many readers have indicated, the scene [at the Carthaginian, of *Aeneid*] invites an ironic reading in which empathy is but a delusion in the eye of the beholder, who, deeply moved by the sights and memories the scenes evoke, projects his own feelings on the pictures.»

⁵² Evoca-se esta problemática pela sua relevância para o Modernismo em geral e para Almada Negreiros em particular.

⁵³ Cf. Yuri Lotman, in *A Estrutura do Texto Artístico*, p. 37: «A arte é um sistema modelizante secundário. Não é preciso compreender ‘secundário em relação à linguagem’ unicamente como ‘utilizando a língua natural enquanto material’. Se este termo possuísse tal conteúdo, seria ilegítimo introduzir nele as artes não verbais (...). Pela sua própria estrutura, ela [a língua natural] exerce uma poderosa influência sobre o psiquismo dos indivíduos e em muitos aspectos da vida social. Os sistemas modelizantes secundários (como todos os sistemas semióticos) constroem-se sobre o tipo de linguagem. (...) Como a consciência do homem é uma consciência linguística todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários». Note-se o caráter modelizante primário da língua enquanto representante do mundo e de seu modelo, assim como o secundário da arte, que transcodifica a língua.

⁵⁴ Cf. *Idem*, p. 375: «Ao problema da estrutura do espaço artístico estão estreitamente ligados dois outros: o problema do assunto e o do ponto de vista.»

⁵⁵ Cf. *idem*, p. 360, citando A. D. Alexandrov, «Espaços abstractos», in *Matematika, eyo soderzaniye, motody u znacene*, vol. III, Moscovo, 1956, p. 151.

livraria.».⁵⁶ Entre os livros para ler e os anos de vida estipula-se uma relação espacial /+ distante/ que, posteriormente culmina em descontinuidade: «Deve certamente haver outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdido.»⁵⁷ /- contínuo/.

Estamos convencidos que o lugar das acções não é somente as descrições da paisagem ou do fundo decorativo. Todo o ‘continuum’ espacial do texto, no qual é reproduzido o mundo do objecto, se ordena segundo um certo plano. Este plano é sempre provido de uma certa objectalidade, na medida em que o espaço apresenta sempre ao homem sob a forma de objectos concretos quaisquer que o preenchem. (...)

Outra coisa importa: por detrás da representação das coisas e dos objectos, no ambiente dos quais agem as personagens do texto, aparece um sistema de relações espaciais, uma estrutura do plano. Por outro lado, sendo um princípio de organização e de disposição das personagens no ‘continuum’ artístico, a estrutura do plano intervém enquanto linguagem servindo para a expressão de outras relações não espaciais do texto.⁵⁸

São as relações presentes no «continuum» artístico que lhe permitem a criação do campo semântico, uma vez que os elementos se definem mutuamente por opositividade. Cada campo semântico detém uma fronteira imutável e intransponível. Ao ser, paradoxalmente, penetrada pelo personagem, constitui-se o tema da obra.

Neste caso, um traço topológico importante é a *fronteira*. A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido constitui uma das suas propriedades essenciais.⁵⁹

Com efeito,

O texto sem tema afirma a imutabilidade destas fronteiras.

O texto com tema constrói-se na base do texto sem tema enquanto negação deste. O mundo está dividido em vivos e mortos e é partilhado por uma linha intransponível, em duas partes: é impossível, permanecendo vivo, ir até aos mortos, ou, estando morto, fazer uma visita aos vivos. O texto com tema, conservando esta interdição a todas as personagens, introduz aí um (ou um grupo) que se liberta: Eneias, Telémaco ou Dante descem ao reino das sombras, o morto do folclore em Jukovski ou Blok faz uma visita aos

⁵⁶ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 11.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cf. Yuri Lotman, in *A Estrutura do Texto Artístico*, pp. 375-376.

⁵⁹ *Idem*, p. 373.

vivos. Assim se destacam dois grupos de personagens, as personagens móveis e as personagens imóveis. (...) O movimento do tema, o *acontecimento*, é o facto de atravessar esta fronteira que traz a interdição, que afirma a estrutura sem tema.⁶⁰

A secção «O Livro» postula o tema principal da obra, o de como se deve viver/ser, sendo que a personagem principal irá registar a transição entre os diversos espaços, que o texto, por sua vez, cria: «Comprei um livro de filosofia. Filosofia é a sciencia que trata da vida; era justamente do que eu necessitava – *pôr sciencia na minha vida*.».⁶¹ É neste espaço modelado pelo verbal que a personagem transita entre o *querer-ser* e o *saber-ser*.⁶² O assunto tratado na obra é eminentemente ético.

O texto *d'A Invenção* está estruturado sob uma série de relações de oposição semântica, cujo ponto de referência espacial é a livraria. Os elementos providos de sentido, ou seja, os semas, são definidos numa conexão de opositividade, *i. e.*, a definição de livro surge pela sua oposição (parcial) relativamente ao universo, assim como, por exemplo, um cão se postula como contrário ao homem. «Li o livro de filosofia, *não ganhei nada*, Mãe!»;⁶³ «Sonhei com um paíz onde todos chegavam a Mestres. Começava cada qual por fazer a caneta e o aparo com que se punha *á escuta do universo*; em seguida, fabricava desde a materia prima o papel onde ia assentando as confidencias que recebia directamente do universo (...).».⁶⁴ Para que o sujeito poético possa ultrapassar a fronteira do *querer-ser* para o subespaço *saber-ser* terá de adotar um papel ativo, para que na atuação ocorra, de facto, uma deslocação-*acontecimento*.

Este ponto é incontornável na obra almadina devido à temática do regresso às origens e à cosmovisão cuja base é a ingenuidade.

In modern art's evolution towards abstraction, the principle of verisimilitude is not totally neglected but the focus is shifted from the precise rendering of external reality to the rendering of the artist's inner reality, and of his idiosyncratic and subjective perception of external reality. This tendency to translate the artist's depth mind [*sic*] into a work of art creates an aesthetic reality in its own right, centered around the very tools of its production.⁶⁵

⁶⁰ *Idem*, pp. 385 e 386.

⁶¹ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 11., ênfase minha.

⁶² Sobre as categorias modais de Claude Zilberberg cf. o artigo da presente dissertação “«Era uma vez...» uma história em desenho”.

⁶³ *Ibidem*, p. 11, ênfase minha.

⁶⁴ *Idem*, p. 12, grifo meu.

⁶⁵ Emily Bilman, in *Modern Ekphrasis*, pp. 36-37.

É através da linguagem “ingénua” que se instaura o “eu” enquanto sujeito criador de uma meta-representação de contornos líricos.

Mas eu andei a procurar por todas as vidas uma para copiar e nenhuma era para copiar.

Como o livro, as pessoas tinham principio, meio e fim. A principio o livro chamava-me, no meio o livro deu-me a mão, no fim fiquei com a mão suada do livro de me ter estendido a mão [sic].

Talvez que nos outros livros... mas os titulos dos livros são como os nomes das pessoas – não quiere dizer nada, é só para não se confundir.⁶⁶

É através da linguagem que o sujeito poético procura que o alocutário, a mãe, “veja” as oleografias, estando na experiência estética perante as pinturas a projeção de uma espécie de ensaio ético como referido em «O Livro»: «Era assim que os Mestres iam escrevendo as frases que hão-de salvar a humanidade.».⁶⁷ É pela memória das oleografias, materializadas pela linguagem verbal, que o sujeito lírico pretende «[pôr-se] à escuta do universo».⁶⁸

O carácter fragmentário do texto das oleografias tem como figura motora e retórica principal a elipse narrativa, visto que, tratando-se a primeira parte do momento em que cavalo, árabe e menina estão muito longe da palmeira, no segundo segmento já se encontram à sua sombra, configurando-se entre os dois momentos, um vácuo narrativo: «supressão de um dos elementos necessários a uma construção sintáctica completa.».⁶⁹

Por intermédio de um forte simbolismo radicado na categoria topológica /+ continuidade/, o rapto referido pode adquirir por conotação o significado de união dos contrários defendida por Hermes Trimegista – dentro do leque de elementos binários temos: homem/mulher, distância/ponto de chegada, ignorância/conhecimento, eternidade/instante, antigo/moderno e ainda ética/estética. Todos estes elementos fazem parte das duas metades do universo, como poderá sugerir o seguinte paratexto d’A *Invenção*: «- O pequeno é como o grande./ - O que está em cima é análogo ao que está

⁶⁶ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 12.

⁶⁷ *Idem*, p. 13.

⁶⁸ *Idem*, p. 12.

⁶⁹ Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, in *Dicionário das Ciências da Linguagem*, p. 333.

em baixo./ - O interior é como o exterior das coisas./ - Tudo está em tudo.// Hermes Trimegista». ⁷⁰

Em «Ácerca do homem e da mulher», um outro fragmento d'*A Invenção*, lê-se: «O amarello do Deserto era mais comprido do que a vida de um homem se não fôsse o galope do cavallo onde o arabe rapta a menina loira.». ⁷¹ Num outro texto – que pode ser relevante tendo em conta que a cor tem simbologia estável ao longo da produção de Almada Negreiros –, o amarelo tem grande ligação semântica com a ignorância individual: ⁷² «V. Ex.^a, minha senhora, não me conhece, é como eu, eu também não me conheço, e como é espantosamente amarelo não se conhecer a si próprio, tive de lançar mão de qualquer coisa que me justificasse, e aqui está a razão porque sou futurista.». ⁷³ Ora, é através do autoconhecimento que o sujeito poético contribui para a coletividade e para a arte; sendo que o deserto, imenso, pode eventualmente significar, novamente por via metafórica, o desconhecimento de si próprio: «Mãe! a oleografia está a entornar o amarello do Deserto por cima da minha vida. O amarello do Deserto é mais comprido do que um dia todo!/ Mãe! eu queria ser o arabe! Eu queria raptar a menina loira! Eu queria saber raptar.». ⁷⁴

O que particulariza esta obra de Almada Negreiros é o facto de a descrição da menina loira, do árabe, do cavalo, da palmeira e do anel com esmeralda quase não o chegar a ser, *i. e.*, trata-se apenas de uma alusão, sendo que as restantes características dos quadros não são mencionadas n'*A Invenção*. Os elementos referenciados são minimais e indiciais como são exemplo a cor amarela do deserto, os cabelos da rapariga,

⁷⁰ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 14, a citar Hermes Trimegista.

⁷¹ *Idem*, p. 17.

⁷² É preciso sublinhar que a cor tem uma simbologia bastante estável durante toda a sua produção, desde «A Engomadeira» (1917), o Clube das Cinco Cores (1918), onde Almada adota a cor verde para se autorrepresentar, «Saltimbancos» (1917), «História Verde» (1920-21) até à *Invenção do Dia Claro* (1921) e, claro, em toda a sua produção enquanto pintor, cenógrafo, figurinista. Cf. Maria José Almada Negreiros, in *Identificar Almada*, p. 31: «É preciso explicar que o diário tem direito a um *dicionário clubístico*, correspondendo cada componente do grupo a uma cor. Lalá era o branco, Tareca, o roxo (a cor da paixão), Tatão, o azul, Zeca (irmã de Lalá), o vermelho e Almada, o verde.». Note-se, a título de exemplo, o verde esmeralda e o amarelo na *Engomadeira*. Cf. ainda a permeabilidade pictórica e o paralelismo simbólico encontrados por Carlos Paulo Martínez Pereiro entre o verde-esmeralda d'«A Engomadeira» e o do Cristo publicado n'*A Ideia Nacional* a 20 de abril de 1916, registado em «De pormenores e pigmentos letrados» in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 185, pp. 22–31 de onde se retira o seguinte excerto, comprovativo da mescla das artes literária e pictórica e presente na p. 25: «A qualificação do evocativo resulta, no entanto, insuficiente após um confronto das três obras, na poliaptidão dos respetivos domínios do artista plástico e do narrador, em que os óleos e o desenho seriam as últimas peças de uma obra narrativa com margens abertas, com sentido próprio, que se prolonga temporalmente de uma maneira polimórfica. Este prolongamento, portanto, é mais um exemplo explícito tanto da relação entre os vários domínios artísticos que Almada praticou quanto das constantes da sua obra, que se desenvolve entre a unidade e a diversidade, entre a concentração e a dispersão.»

⁷³ José de Almada Negreiros in *Obras Completas – Artigos no Diário de Lisboa*, p. 35.

⁷⁴ José de Almada Negreiros, «Confidencias» in *A Invenção do Dia Claro*, p. 26.

a pequenez similar entre a palmeira e a esmeralda e o movimento do cavalo. A écfrase de Almada Negreiros surge voluntária e paradoxalmente como écfrase minimal/indicial ou ainda uma não-écfrase.

O excerto que reproduzimos em seguida mostra o poder demiúrgico do ato de nomear, que instaura um referente. É de esperar, portanto que, a par de evocar, *i. e.*, dar a ver e aludir a um texto visual, que o texto verbal o reformule, nomeando-o e destruindo-o iconoclasticamente. A *Invenção* revela que também literatura tem uma dimensão dual de destruição e construção, não captando o objeto que representa, como defende Murray Krieger, mas (re)produzindo-o e (re)criando-o textualmente. A palavra, neste caso, tem o poder de “alicerçar” a memória do sujeito poético. Não é por acaso que entre a secção que concerne as oleografias, intitulada “Acerca das tres oleografias” e o fragmento de nome: “As palavras”,⁷⁵ está a “Atenção”, que reproduzimos na íntegra:

ATENÇÃO

Mas não fallêmos sem alicerces. Nós estamos algúres.

Nós estamos aqui dentro d’esta sala, onde eu estou a dizer a conferencia – o chão, o tecto, e quatro paredes. Vocês e eu.

Para nos orientarmos melhor, aqui onde estou fica sendo o Norte, lá no fundo da sala o Sul, Éste ali e Oéste d’aquelle lado.

Que isto fique assim bem combinado entre nós, de tal maneira que, quando eu chamar Sul aqui ao logar onde eston [*sic*], vocês se levantem, protestem, e digam que não, que o Sul é lá no fundo da sala.⁷⁶

A comunicação dá-se no reconhecimento desse código comum entre emissor e recetor, o sujeito lírico que evoca, lembrando, as oleografias à mãe. A manter a comunicabilidade entre os dois, a écfrase patenteia funcionalidades de meta-representação e metalinguagem.

O que importa aqui reter será tão-só o seguinte: a *ekphrasis* é uma representação de outra representação, logo ela radica numa *faculdade meta-representacional* que se encontra largamente distribuída entre os humanos. Não é, pois, exclusivo da arte. Ela é seguramente uma propriedade que podemos detectar em tudo aquilo a que chamamos de

⁷⁵ *Idem*, p. 19: «O preço de uma pessoa vê-se na maneira como gosta de usar as palavras. Lê-se nos olhos das pessoas. As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um.». Este excerto encontra-se na I Parte.

⁷⁶ *Idem*, p. 18.

criações humanas. Sendo *uma representação verbal de uma representação visual*, dir-se-ia que a *ekphrasis* trabalha esse hiato entre formas de representação diferenciadas. Celebra a impossibilidade de transporte, mas ironicamente procura uma consistência, afirmando, afinal, o mistério ou a inquietação ou o desassossego dessa impossibilidade.

O tema da poesia é a poesia. Como se a poesia não pudesse fugir a ela própria, ou, em última análise, como se a poesia não pudesse fugir do cerco da *linguagem* e do cerco de uma língua.⁷⁷

Krieger aponta para um aspeto importante que Lessing apenas refere, alargando-o: literatura torna o som e o que dele deriva – ritmo e formas – em plasticidade, em corporeidade, pelo que a linguagem pode “presentificar” o referente, “comportando-se” como ele por meio de procedimentos de espacialização e/ou esteticização. A opacidade que caracteriza esta última pode, de uma ou de outra maneira, aproximar-se fisicamente do referente.

The succession from ordinary discourse to oratory to poetry is cumulative, each retaining the virtues of the preceding while adding special virtues of its own. Poetry, atop the rest, retains the referential obligation of ordinary discourse as well as the stylistic energy of rhetoric but has something that it alone can offer: a way of selecting its words as aural entities that yield ‘syllabic hieroglyphs’, which fulfill what Diderot sees as the ‘emblematic’ function of poetry. The hieroglyph is a moment in (or out of?) the flow of words: its [*sic*] very syllabic sound seems, as if by a kind of onomatopoetic immediacy, to *depict its object*, thereby momentarily stopping that flow of words as a sequence of merely intelligible signs. Diderot provides a number of examples from poems (...) in which the sound of a syllable, as if functioning sensibly on its own within a word, has a directly mimetic power, apart from the intelligible function of the word. Again and again he searches for the hieroglyph that permits the syllable, as an aural element, to ‘resemble in sound’ what its word is supposed to mean. As we have seen, for him it is this unique capacity that sets poetry apart from the rest of discourse.⁷⁸

O processo ecfrástico torna o objeto numa espécie de emblema⁷⁹ de si próprio no qual tempo e espacialidade são encarados como dados simultâneos na construção de um símbolo:

⁷⁷ Luís Quintais, «A Ekphrasis como Meta-Representação» in *Revista Relâmpago*, n.º 23, p. 95.

⁷⁸ Murray Krieger, in *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, pp. 151-152.

⁷⁹ Objeto-símbolo com dimensão metatextual em que tempo e espaço são mutuamente relevantes na formação de sentido.

In this total mastery of moving life, the capturing of it in a 'still' pattern, do we not seem to have the whole of Homer's world? In this emblem all is at an instant, though in its only in time and language that its simultaneity is created. The emblem is the constru[c]tive symbol, the part that seems to contain the dynamic whole.⁸⁰

Devemos, no entanto, referir que o *still movement*, – no seu sentido de momento ausente –, i. e., a temporalidade algo estática projetada nas oleografias d'*A Invenção do Dia Claro*, apesar de recorrente, dá lugar a um *tableau vivant* breve iniciado pelo galope do cavalo em direção à palmeira, pelo rapto da menina loira, atos que decorrem no Presente do Indicativo como o referido “rapta”,⁸¹ o “está a entornar”⁸² do amarelo do deserto e a cabeça que “amollece”,⁸³ temos também o Pretérito Imperfeito, ou seja, ação ainda em decurso, do “ia a correr”,⁸⁴ no Infinitivo do “dar de mamar”.⁸⁵

Na correspondência entre plano de expressão e plano de conteúdo existe uma relação de simetria e equivalência relativamente aos quadros descritos, visto que ambos os sistemas sígnicos – literatura e pintura – nos mostram três oleografias e têm, portanto, a mesma estruturação similar. No caso de *A Invenção do Dia Claro*, as oleografias estão tripartidas fragmentariamente em capítulos intitulados: “Ácerca do homem e da mulher”,⁸⁶ “Acerca das três oleografias”⁸⁷ e “Confidencias”.⁸⁸ A materialidade sequencial da obra literária visa mimetizar a estruturação das obras pictóricas, enfatizando a literatura, o seu lado artefactual. O texto verbal instaura uma semelhança entre as unidades sistémicas do visual. «All art is based on the tension between the arbitrariness of its signs, like words which are tied to the systemic state of language and their mimetic potential through which they try to re-create empirical reality.». ⁸⁹ A este tipo de simetria mimética chamamos de paralelismo.

Este processo de procura de equivalências denomina-se transcodificação artística,⁹⁰ i. e. adotam-se princípios de organização e funcionais – os do fragmento,

⁸⁰ *Idem*, p. 267.

⁸¹ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 17.

⁸² *Idem*, p. 26.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Idem*, p. 17.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Idem*, p. 18.

⁸⁸ *Idem*, p. 26.

⁸⁹ Emily Bilman, in *Modern Ekphrasis*, p. 99.

⁹⁰ Cf. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, in *Dicionário de Semiótica*, p. 467: «Pode-se definir transcodificação como a operação (ou o conjunto de operações) pela qual um elemento ou um conjunto significativo é transposto de um código para o outro, de uma linguagem para outra. Se a transcodificação

assim como da elipse – no plano de expressão que se pretendem semelhantes e correlativos aos da pintura. Lessing postula que tal imitação é possível, embora com reservas e sempre seguindo o princípio de que uma obra de arte se deverá aproximar mimeticamente do objeto-referente: «Mais, objectera-t-on, les signes qu’emploie la poésie, non-seulement se suivent l’un après l’autre, mais ils sont encore arbitraires, et, comme signes arbitraires, ils sont susceptibles de représenter des corps tels qu’il existent dans l’espace.»⁹¹ e ainda:

Le raisonnement est juste; (...) c’est là une propriété du langage et de ses signes en général, mais ce n’est pas par cette qualité qu’ils sont le plus convenables au but de la poésie. Le poète ne veut pas seulement être compréhensible, il ne suffit pas que ses images soient claires et précises; c’est de quoi le prosateur se contente, mais le poète veut rendre les idées qu’il éveille en nous si vives, que, dans notre transport, nous croyions éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes, et que, dans ce moment d’illusion, nous cession d’avoir conscience du moyen, des mots qu’il emploie pour parvenir à ce résultat.⁹²

A iconicidade não visa somente uma aproximação mimética-imagética relativamente ao exterior como também adquire e implica uma (auto)consciência metatextual.

To explain iconicity, the American semiotician, Charles Morris, argued that art, as an icon, contains its referent within its sign system, and is, therefore, iconic and self-referential in a double semantic sense: it refers to itself as an object of value and, since the world also contains values, art refers to the external world, which it signifies. Thus, the artwork is oriented towards itself and towards the world semantically.⁹³

A metatextualidade vigente n’*A Invenção do Dia Claro* equaciona o fragmentário e a totalidade como homólogos, conceção recorrente a partir do Romantismo de Iena.

Em vez disso [textos como ecos], é antes sugerida uma ‘teoria das correspondências’ que o próprio Almada usa como epígrafe em *A Invenção do Dia Claro*: alude-se, claro, a Hermes Trimegista. Assim, o texto almadiano não é mero ‘eco’, pelo

obedecer a certas regras de construção determinadas, conforme um modelo científico, poderá equivaler, então, a uma metalinguagem.»

⁹¹ Lessing, in *Laocoon ou des Limites de la Peinture et de la Poésie*, p. 135.

⁹² *Idem*. 135-136.

⁹³ Emily Bilman, in *Modern Ekphrasis*, p. 109.

contrário, pretende-se encarar o seu *corpus* como obra total, sendo que cada *fragmento* (em cada *semente*...) dessa obra está a *totalidade* desse mesmo *corpus*.⁹⁴

A elipse, a par do exercício da anamnese – o exercício da memória, da recordação como via principal de conhecimento –, revela-nos que também ela é fragmentária. Não havendo momentos intermédios entre a distância do cavalo, a palmeira e a estada à sua sombra, urge um recuo às origens, para que se recorde a História por inteiro. O andaime para qualquer civilização é a memória, que se conserva pela escrita:

Houve um homem sósinho que se poz a espreitar esta diferença – havia pessoas maravilhadas e outras que estavam cançadas.

Depois ainda espreitou melhor: Todas as pessoas estavam maravilhadas, depois não sabiam aguentar-se maravilhadas e ficavam cançadas.

As pessoas estavam tristes ou alegres conforme a luz para cada um – mais luz, alegres – menos luz, tristes.

O homem sósinho ficou a pensar n'esta diferença. Para não esquecer fez uns signaes n'uma pedra.

Este homem sósinho era da minha raça – era um Egypcio!

Os signaes que elle gravou na pedra para medir a luz por dentro das pessôas, chamaram-se hieroglifos.

Mais tarde, veio outro homem sósinho que tornou estes signaes ainda mais faceis. Fez vinte e dois signaes que bastavam para todas as combinações que ha ao Sol.

Este homem sósinho era da minha raça – era um Phenicio!

Cada um dos vinte e dois signaes era uma letra. Cada combinação de letras uma palavra.⁹⁵

É na elipse que as categorias espaciais de continuidade e distanciamento começam a revelar o caminho que a personagem deseja percorrer ao nível temático da obra. Na supressão narrativa estamos perante /- distância/, /+ continuidade/ entre o *querer-ser* e o *saber-ser*. É quando o narrador manifesta o desejo de ser o árabe que se formula uma nova categoria modal: o *poder-ser*: «Mãe! eu queria ser o arabe! Eu queria raptar a menina loira! Eu queria saber raptar.»⁹⁶

⁹⁴ Zélia Moreira, in *Almadiana ou da Escrita como Devir – Uma Leitura-Itinerário da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. 28.

⁹⁵ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, pp. 19-20.

⁹⁶ *Idem*, p. 26.

A paisagem desértica das oleografias evoca pela memória a paisagem interior do agente que, por sua vez, implica por meio da *enargeia*, o adotar-se de um outro tipo de sentimento estético atuante, energia notoriamente ética, e sem a qual não se dará a união entre as diferentes alas da humanidade. A personagem-síntese deste pedido do sujeito lírico é Jesus Cristo, que permite o *saber-ser*:

Quando acabou a parábola, as duas grandes alas da humanidade desconjuntaram-se. / Havia uma cruz na encruzilhada. / A cada um que passava dizia o Christo de pedra: // «Em vez de ter morrido n'uma cruz, por ti, antes tivesse pegado na lança que me abriu o peito, para com ella te rasgar os olhos da cara. Para deixar entrar claridade para dentro de ti pelos buracos dos teus olhos rasgados.⁹⁷

No entanto, essa *enargeia*, *i. e.*, essa energia da palavra que evoca a sensação física de seu referente, tem uma função diferente n'A *Invenção do Dia Claro* do que a postulada por Krieger. Enquanto se alude a uma ou outra oleografia, o que se vê não é uma paisagem revelada pela pintura, mas a paisagem interior do sujeito que narra enquanto (auto)construtor pela escrita-memória: « Ha uns signaes dentro da minha cabeça, como os signaes do Egiptio, como os signaes do Phenicio. *Os signaes d'estes já teem antecedentes e eu ainda vou para a vida.*».⁹⁸

Em termos meta e intertextuais, podemos concluir que, n'A *Invenção*, os planos do conteúdo e da forma manifestam correspondências simbólicas⁹⁹ não-arbitrárias relativamente aos das oleografias, em que a elipse e o fragmento detêm central importância nas inter-relações entre palavra e imagem. A supressão da narrativa verbal mimetiza a do visual, neste caso em particular, estando na correlação palavra-imagem a funcionalidade principal de paralelismo, *i. e.*, de simetria processual. Também, de certa forma, o fragmento verbal é paralelo ao visual, uma vez que para três oleografias, o sujeito poético escreve três fragmentos verbais.

O próprio subtítulo d'A *Invenção do Dia Claro* é um sintagma metatextual, afirmando-se como um “Ensaio para a iniciação de portugueses na revelação da pintura”. A invenção refere-se tanto à claridade – luz – transmitida pela experiência

⁹⁷ *Idem*, p. 23.

⁹⁸ *Idem*, p. 26, ênfase minha.

⁹⁹ Cf. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, in *Dicionário de Semiótica*, p. 424. «É num sentido semelhante que Ch. S. Peirce define o símbolo como fundamentado numa convenção social, por oposição ao ícone (caracterizado segundo ele por uma relação de semelhança com o referente) e ao índice (baseado numa relação de contigüidade ‘natural’).» Deste modo, o símbolo pode ser interpretado de variadas maneiras.

artística vivenciada por meio visual; são os olhos que captam a luz – como à sombra. A luz é símbolo para o conhecimento e remete para as dimensões ética e estética, como nos comprovam os seguintes excertos: «Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade estavam todas escritas, só faltava uma coisa – salvar a humanidade»¹⁰⁰ e ainda:

Ha palavras que fazem bater mais depressa o coração – todas as palavras – umas mais do que outras, qualquer mais do que todas. Conforme os logares e as posições das palavras. Segundo o lado d’onde se ouvem – do lado do Sol ou do lado onde não dá o Sol. / Cada palavra é um pedaço do universo. Um pedaço que faz falta ao universo. Todas as palavras juntas formam o Universo. // As palavras querem estar nos seus logares!¹⁰¹

A alusão às oleografias n’*A Invenção* de Almada Negreiros mostra uma paisagem de deserto transformar-se na paisagem interior do sujeito poético. A meta-representação evoca uma necessidade intrínseca ao mesmo para uma atuação artística bifurcada – fonte da origem e da memória a par de uma ação ética da invenção do mundo. A salvação aludida inicialmente em «O Livro», pressupõe atividade, da qual Cristo é personagem-síntese:

‘Tudo quanto eu te disse ficou escrito e é tudo [o que] ainda hoje tenho para te dizer.

‘Se me fiz crucificar para t’o dizer porque não te deixas crucificar para sabêres como eu t’o disse?

‘Não posso, por mais que tente, livrar uma das mãos, pregaram-m’as bem, como se prega um crucificado; não posso, por mais que tente, livrar uma das mãos, para te sacudir a cabeça quando viéres ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz.

‘Se fôsse o teu orgulho de joelhos, ainda era o teu orgulho, mas são as tuas pernas dobradas com o peso do ar.

‘Não tenho uma das mãos livre para te empurrar d’aqui da minha cruz até ao teu lugar lá em baixo na terra.¹⁰²

¹⁰⁰ José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 13.

¹⁰¹ *Idem*, p. 20.

¹⁰² *Idem*, p. 23.

1.2. Palavra corpórea, corpo falante

Breves apontamentos sobre «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» e alguns desenhos

O teatro e o cinema, são exatamente como *ateliers* de pintura, de escultura, de arquitetura, de música, são o lar do autor. O autor é o dono da casa, é ele quem sabe e manda, e mais ninguém.¹⁰³

Atravessando toda a obra de Almada encontram-se as personagens de *commedia dell'arte*¹⁰⁴ Pierrot, Arlequim e Columbina. Recorde-se que, sendo artista de ofício múltiplo e um homem atento ao novo e à novidade, Negreiros não pretendia durante a sua longa atuação cingir-se a uma única arte, como a pintura ou a literatura, mas antes a um trabalho artístico uno, contribuindo para a desestabilização das fronteiras artísticas.¹⁰⁵ A relação intersemiótica dá-se, no caso particular de «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro»,¹⁰⁶ numa determinada posição para com todo o processo de construção visual de saltimbancos, ocorrendo no plano macroestrutural.

Como seria inoportuno – num estudo como o presente, que se pretende meramente introdutório para uma abordagem destas personagens enquanto figuras verbo-visuais – analisar o extenso número de retratos *commedia dell'arte*, recorreremos a um *corpus* de objetos artísticos selecionado previamente. Falamos do texto dramático de 1924, «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro (Ensaio de diálogo seguidos de comentário por José de Almada Negreiros)»¹⁰⁷ e desenhos de 1) Pierrot;¹⁰⁸ 2)

¹⁰³ José de Almada Negreiros, «Encorajamento à juventude portuguesa para o cinema e para o teatro», in *Obras Completas - Ensaio*, p. 159.

¹⁰⁴ O primeiro contacto de que há registo escrito feito por Almada com o fenómeno da *Commedia dell'arte* dá-se em 1910: «Quando José facilita a um grupo de estudantes universitários o acesso à estufa do hospedeiro, onde colhem um grande ramo de begónias para oferecer a uma atriz italiana da *Commedia dell'Arte*». Cf. Joaquim Vieira, in *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, p. 19.

¹⁰⁵ Para tal, a performance detinha central importância, como nos demonstram os *happenings* e as leituras que Almada fazia e como fica registado, por exemplo, na tese de doutoramento de Celina Silva, in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. XIII: «O performativo consigna uma combinatória onde mutuamente se engendram, em acto e actuação, sujeito e linguagem, cuja manifestação momentânea e postura interventiva constituem a marca da produção de Almada.»

¹⁰⁶ Este texto foi publicado parcialmente na revista *Athena* e na íntegra em livro.

¹⁰⁷ Ver a figura 1 do anexo 2A. Como ficou referido nas notas introdutórias a este trabalho, recorre-se à edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, in *Obras Completas – Teatro*, volume VII, cometendo a

Arlequim;¹⁰⁹ 3) Pierrot e Arlequim;¹¹⁰ 4) Pierrette/Columbina¹¹¹ e por último 5) «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve».¹¹²

Julgamos que a comparação entre estes objetos artísticos é pertinente, visto que o próprio Almada intitula «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» como sendo um «ensaio de um pintor apaixonado por teatro.».¹¹³ Tendo em conta o caráter ambíguo e potencialmente infinito da leitura da imagem, como defendido por Barthes,¹¹⁴ tentaremos ser o mais objetivos dentro do possível, aquando a leitura das figuras, *i. e.*, evitaremos os exercícios descritivos e efrásticos que projetem elementos que sejam externos às composições, bem como à estrutura da obra almadiana.

Como critérios de seleção para as imagens, tivemos o cuidado de procurar preferencial e maioritariamente composições gráficas de datação próxima à do texto dramático, isto é, do ano de 1924, e tomamo-las como termo de comparação para a caracterização física das personagens.¹¹⁵ Recorreremos também à capa que abre «Pierrot

ousadia e o risco de, assim que for publicado o volume completo de teatro previsto pela Assírio & Alvim, estas linhas se tornarem automaticamente obsoletas e desatualizadas.

¹⁰⁸ Ver a figura 4 do anexo 2A. O primeiro desenho é datado de 1921, que se encontra em *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno* na página 156, [Pierrot], tinta da China sobre papel, 25,3 x 17,5 cm.

¹⁰⁹ Para a caracterização de Arlequim, olhar-se-á para dois desenhos. A obra datada de novembro 1923, com dedicatória a Gonçalo Breyner – Sem título, aquarela sobre cartolina, 34,7 x 24,6 cm presente no catálogo organizado por Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 151 e ainda direção de Joaquim Vieira, in *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, p. 87. Ver a figura 2 do anexo 2A. O segundo desenho será «Arlequim», não datado, grafite e lápis de cera, e apenas disponível no acervo do *site* modernismo.pt através de <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-almada-negreiros/details/33/1649> e da cota DEP-AN132. (último acesso a: 21-07-19). Ver a figura 5 do anexo 2A.

¹¹⁰ O desenho que melhor espelha como Pierrot e Arlequim são a mesma pessoa é o desenho onde se vê uma personagem masculina que, no seu equilíbrio, se encontra a pensar sorrindo ligeiramente, com a mão sobre a mesa e onde se lê o excerto Shakespeariano «to be or not to be», Sem título, 1931, tinta da China sobre papel, 31,5 x 21,6 cm. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 171. Ver a figura 6 do anexo 2A.

¹¹¹ Far-se-á alusão ao desenho que se encontra no catálogo organizado por Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno* em que uma figura feminina foi transformada simultaneamente em Pierrette e Arlequina – Sem título, 1925, grafite sobre papel, 25 x 25 cm na p. 165. Ver a figura 7 do anexo 2A.

¹¹² Ver o anexo 2B. Para o efeito, usa-se a composição «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve», não recorrendo à edição da Assírio & Alvim *Ficções* e tendo como preferência o catálogo *Almada: O que Nunca Ninguém Soube Que Houve*, que se encontra melhor organizado, visto que não omite as cores nem a estrutura da caligrafia roxa, ao contrário de *Ficções*, que adota uma letra maquinal, e portanto, preta e em que os desenhos estão a preto e branco. Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que Nunca Ninguém Soube Que Houve*, pp. 75-93.

¹¹³ *Apud*, Fernando Cabral Martins, «A coreografia das palavras», in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 40.

¹¹⁴ Cf. o artigo do presente documento “«Era uma vez...» uma história em desenho”, p. 49-50.

¹¹⁵ Há desenhos que foram publicados pela edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Apenas os refiro, uma vez que não constituem o *corpus* principal da presente análise e porque não estão devidamente legendados com a informação de título, datação ou materiais utilizados. Como bibliografia primária utiliza-se *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, direção de Joaquim Vieira, pp. 88-89. Ver as figuras 3 e 8 do anexo 2A.

e Arlequim – Personagens de Teatro», desenhada pelo artista. Não podemos olvidar o bailado «Jardim da Pierrette»¹¹⁶ cuja primeira representação data de junho de 1918 no Teatro da Trindade, e que faz parte da dedicatória da obra.¹¹⁷ O autorretrato de 1921 pertencente a *A Invenção do Dia Claro*,¹¹⁸ encontra-se assinado duplamente, uma vez a preto e a segunda a verde com o acrescento ‘of Tareca’, omissa na edição referida.

É em 1917, com a escrita de «Saltimbancos – Contrastes Simultâneos»¹¹⁹ que Almada adota um princípio de composição plástica que conheceu por intermédio do casal Delaunay – o, como o próprio título indica – dos contrastes simultâneos. Aplica-o não só a diversos trabalhos pictóricos, alguns dos quais estudamos aqui, como também à palavra, demonstrando paralelismo e simetria processuais:

Nos sete pequenos cartões em francês *N.C.5 – Invention Vert*, produzidos em 1918, em que a sigla significava ‘Nosso Club 5’, Almada replicou o resultado gráfico do *pochoir* no primeiro (...) e nos seguintes fez uma fusão humorística entre poesia, contrastes simultâneos e futurismo: opera a separação das sílabas e dos nomes por que as amigas eram conhecidas (...) e ele próprio entre elas (...) – e a das sílabas das cores a que correspondiam (...) para depois as recombinar entre si, até obter um resultado sem palavras reconhecíveis. Deste processo resultam contrastes simultâneos silábicos, que inventam um vocabulário de palavras compostas de nomes e cores. A analogia entre letras e cores que estava em causa fora explorada pelos poetas Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire, e interessara artistas como o casal Delaunay, que a relacionou com as suas pesquisas com cor e luz nos contrastes simultâneos. [Os contrastes simultâneos trabalhados pelo casal Delaunay a partir da obra de Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839), assentavam na premissa de que a percepção visual de cada cor se modifica conforme a sua justaposição com outras cores. Segundo essa lei, duas cores complementares vistas lado a lado parecem mais intensas do que vistas isoladamente.].¹²⁰

¹¹⁶ Para informações em torno do bailado e dos desenhos de «O Jardim da Pierrette», consultar as pp. 13 e 182-185 de *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*.

¹¹⁷ De acordo com a cronologia de *idem*, pp. 392-393.

¹¹⁸ Ver a figura 1 do anexo 1.

¹¹⁹ Cf. Celina Silva in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)Invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. 63: «‘Saltimbancos’ tem como subtítulo ‘Contrastes simultâneos’, por sua vez título de um conjunto de quadros de Robert Delaunay; pela técnica de escrita em continuum entra em sintonia com ‘La Prose du Transsibérien’, poema-pintura escrito por Cendrars e ilustrado por Sonia Delaunay.» Num momento posterior (18-20) Almada produz outros textos, em contexto privado, que materializam o mesmo procedimento artístico.

¹²⁰ Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 260. Cf. Celina Silva, «Muitas faces, um só rosto – roteiro poliédrico na obra literária de Almada Negreiros», in *Dinâmica dos Olhares – Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, pp. 311-323, em que o tratamento de texto é trabalhado de maneira diferente.

Não é de surpreender que, para um artista que revela ser a alegria o que de mais sério existe na vida,¹²¹ se atualizem as personagens da *commedia dell'arte* renascentista. Guiando-se pelo princípio da improvisação – apesar de diferente do que conhecemos hoje – a performance dos atores do Renascimento tinha uma maior relevância do que a palavra escrita, estabelecendo-se no teatro itinerante, o corpo como principal modo de expressão em detrimento do monólogo ou do diálogo, mas nunca se traindo o roteiro original. Constituíam uma dimensão performática inerente à *commedia* as acrobacias, cambalhotas e danças e que desempenhariam a função de captar a atenção do público no Renascimento.

Os comediantes trabalhavam durante anos no aprimoramento de sua técnica corporal e vocal, geralmente, toda a vida à representação de um único personagem-tipo. Estes personagens eram caracterizados por máscaras, sem expressividade própria, que deixavam a boca e a parte inferior do rosto descobertas, cabendo aos atores a tarefa de conferir-lhes vida por meio de suas performances. Sem as suas virtudes técnicas e sensibilidade artística, vislumbramos apenas um esquema estéril e repetitivo, pois a força da representação *delle maschere* reside no fato do ator verter criatividade e vigor na especialização de um tipo. Presume-se que, com o passar do tempo, houvesse uma forte apropriação do personagem pelo ator, que poderia ser alçado à categoria de grande intérprete. Além de preservar a tradição dos tipos, a máscara instaurava uma comunicação direta com os espectadores, pois apresentava traços de comportamento mais ou menos fixos, já decodificados e reconhecíveis como tal pelo público.¹²²

Com efeito, a máscara usada por Pierrot, adaptada da tradição de *commedia dell'arte* para a figurinização dos personagens secundários, adquire nova simbologia em Almada, com destaque para a importância da visão, assim como para o isolamento vivido pelo personagem.

Eu enganei-me muitas vezes na minha vida e sobretudo com a palavra ‘teatro’. Eu tenho e ainda hoje estou absolutamente subjugado pela palavra ‘teatro’, mas expliquei-me a mim mesmo do que se tratava. Não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é a escultura, não é nenhuma arte especial. *O que me interessa a mim é o*

¹²¹ Cf. Maria José Almada Negreiros, in *Identificar Almada*, p. 49: «O público estava histérico [aquando a primeira leitura de *A Invenção do Dia Claro*] e, com sorte, aquele *happening* até podia acabar em barafunda. As elites eram as mesmas que tinham ido ver os *Ballets Russes*; os gritos, as risadas imbecis obrigavam Almada a calar-se várias vezes. No Zip-Zip, perguntaram-lhe se não ficava aflito com o riso do público, ao que respondeu: ‘se eles chorassem é que eu ficava à brocha’.»

¹²² Nanci de Freitas, «A Commedia dell’Arte – Máscaras Duplicidade e o Riso Diabólico de Arlequim», in *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, n.º 1, vol. 5, pp. 66-67.

espetáculo! Espetáculo quer dizer *ver*. Ver. O espetáculo pode estar onde quiserem, mas que esteja e que seja visto. Olhe isto de haver no mundo a possibilidade de haver *espetáculo que todos saibam ver*, é sério.¹²³

Repare-se na carga simbólica que o Zanni Arlequim detinha no Renascimento:

Dentre todos os tipos representados na *commedia dell'arte*, sem dúvida, os mais populares eram os *zanni*, terminologia que indica uma abreviação de Giovanni, um nome bastante popular na Itália, funcionando como uma referência a determinado setor da vida social, aquele que abriga os criados, os esfomeados, os desvalidos. Assim como, entre nós, o José se torna Zé e pode ser visto como o Zé ninguém.¹²⁴

Não esqueçamos que nos espetáculos de *commedia* todos os atores, com exceção do par amoroso, usavam máscaras para enfatizar que se tratava de personagens-tipo e para lhes facilitar o reconhecimento por parte do público através da mímica. Em Almada, como na *commedia* renascentista, não é somente Pierrot que usa máscara. Arlequim também assim fora retratado em 1920 pela mão do artista.¹²⁵ Destaca-se a importância da visão para a aquisição de conhecimento. «Os olhos são para ver e o que os olhos veem só o desenho o sabe»,¹²⁶ lê-se num autorretrato de 1926 dedicado a Mário Ribeiro.

O texto dramático «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» foi publicado em livro na íntegra em dezembro de 1924 – tendo sido divulgado na revista *Athena* –, como sendo uma conferência, à semelhança d'*A Invenção do Dia Claro*, sem ter sido alguma vez representado em palco em vida do artista:

Outro caso óbvio é o de *Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro*, conferência que é publicada em livro em 1924 (e em parte no n.º 1 da revista *Athena*, dirigida por Pessoa) e cujo conjunto é uma peça para um actor: primeiro há um diálogo entre Pierrot e Arlequim, depois seguem-se comentários a propósito, e enfim uma espécie de conclusão. O

¹²³ Cf. a entrevista a Almada Negreiros em 1968 por Manuel Varela, reaproveitada para o documentário «Almada e tudo» (1999) e disponível no site de arquivos da RTP através do link <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/almada-tudo/> (minuto 36:14 a 37:03), ênfase minha.

¹²⁴ Nanci de Freitas, «A Commedia dell'Arte – Máscaras Duplicidade e o Riso Diabólico de Arlequim», in *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, n.º 1, vol. 5, p. 71. A melancolia de Arlequim parece estar intimamente relacionada com o tema do isolamento do artista em Portugal.

¹²⁵ Joaquim Vieira, in *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, pp. 86 (Arlequim, assinado Paris 1920, almada.) e 88 (Arlequina).

¹²⁶ Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 95. [Autorretrato], 1926, grafite sobre papel, 33,5 x 27 cm.

diálogo de teatro incluído desdobra o acto performativo que a conferência, cujo tema é o teatro, começa por constituir – embora, neste caso, nunca chegue a ser realizada ao vivo.¹²⁷

No entanto, Almada entusiasmava-se pela performance e pelo teatro enquanto instrumentos para o espetáculo, *i. e.*, para a comunicação por meio do visual. O teatro performativo, por exemplo, é poesia, *i. e.*, criação não só com recurso à literatura, ao pictórico como à performance. Os ensaios de Almada sobre teatro referem que o intermedial lhe é inerente: «Para falar de teatro, devo na verdade começar por dizer que sou pintor, que de noite não se pinta e é para a teoria da pintura, e que me escapei mais dum terço das minhas noites para o ‘meu’ teatro, julgando estar na teoria da pintura.».¹²⁸ A plasticidade e a combinação medial próprias do teatro tornam-no interartístico em essência: «Teatro é o escarapate de todas as artes»,¹²⁹ mas esta obra chega hodiernamente a nós apenas como texto literário.

Se tomarmos em conta que há uma clara relação de intertextualidade com o bailado «Jardim da Pierrette» (1918-20), notando o paratexto que lhe serve de dedicatória e recorrendo aos figurinos desenhados por Almada, constata-se que o corpo do autor-ator adota uma expressão teatral imediatamente reconhecível e de leitura intuitiva. O corpo, falante, instrumento para a arte, transforma-se artefacto.¹³⁰ A palavra, por sua vez, em registo oral e, portanto, corpórea, é-lhe apenas a base.

(Arlequim zanga-se. Vai subindo a voz à medida que fala, e p'rò fim é já a gritar que é um escândalo e sem precisão nenhuma! Faz o dobro de gestos do que já era a mais, o sangue sobe-lhe à cara, e a boca quer dizer mais do que sabe, e os olhos incham-se de raiva e já não lhe cabem na cara, e os insultos são facilísimos e quantos quiserem, e tudo isto só por causa de o Pierrot ter dito): A rir.

(...)

¹²⁷ Fernando Cabral Martins, «A coreografia das palavras», in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 39.

¹²⁸ José de Almada Negreiros, «O Pintor no Teatro», in *Obras Completas – Ensaios*, p. 163.

Os figurinos que projeta para o ‘Auto da Alma’ de Gil Vicente e que encena em 1965 estão, de certa forma, submersos na simbologia de cores arlequinescas. Cf. Vítor Pavão dos Santos, in *O Escarapate de Todas as Artes ou Gil Vicente Visto Por Almada Negreiros*, p. 58: «Finalmente, em 1965, vem talvez a sua mais absoluta contribuição para o espetáculo teatral, com a encenação e conceção visual do **Auto da Alma**.» e ainda *idem*, p. 63: «E vinham os dois Diabos, dois perfeitos Arlequins, um verde-laranja, outro laranja-verde, com os seus barretes à Painéis de S. Vicente mas com cornos espetados, asas adejantes e articuladas, ambos com caudas arrebitadas e algo fálicas, percorridos de cima a baixo por tiras de losangos, ambos fazendo à Alma um cerrado cerco.»

¹²⁹ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 13.

¹³⁰ *Idem*, p. 51. Note-se que uma das primeiras palavras do próprio texto é «mímica».

(Pierrot não responde porque já sabe que o Arlequim há-de ser sempre o último a falar. Pierrot nunca se zanga: há outra coisa que o preocupa mais. Quase sempre é Pierrot que sem querer começa as conversas, e até hoje nenhuma deu bom resultado.

Pierrot continua no canto mais escuro da casa, mas por causa do desalinho daquelas suas roupas não é fácil verificar se está deitado de costas ou de barriga para o ar.)

(...)

((...) E [Arlequim] põe tudo em cima da cadeira, e está a rir-se ele lá sabe de quê, e passeia satisfeito com as mãos atrás das costas, e ainda mais contente faz saltar uma bola de ténis, e cada vez mais radiante dá à manivela da caixa da música e depois franze o nariz e zanga-se de repente e ninguém sabe porquê e atira ao chão com a jarra das flores e dá um pontapé na mesa e espalha tudo pelo meio da casa e fica a chorar que corta o coração, virado contra a parede, mas durante muito menos tempo do que era de esperar.)¹³¹

Trataremos o roteiro do texto dramático como oposto aos tradicionais *canovaccios* e *scenarios* renascentistas. Dir-se-ia que em «Pierrot e Arlequim» os personagens principais são o corpo da palavra em ação, plasticidade. Pierrot e Arlequim apresentam-se como personagens-tipo exemplificativos da experiência humana:¹³² «A mímica é uma arte só de gestos, e estes querem copiar os próprios gestos da vida.»¹³³

O texto dramático «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» encontra-se dividido em duas partes: Comédia e Tragédia – constituído, no caso da primeira sequência, por duas didascálias extensas, e um diálogo/monólogo¹³⁴ no caso da segunda. Daqui se depreende que o texto se encontra em demanda pelo equilíbrio entre ação-diálogo, uma vez que na secção que se intitula «Comédia» verifica-se uma maior permeabilidade do corpo atuante, estando a ação maioritariamente divulgada por meio de didascália e sendo o diálogo reduzido, enquanto que em «Tragédia» acontece o oposto.

¹³¹ *Idem*, pp. 53-54.

¹³² A dedicatória ao «Jardim de Pierrette», (*idem*, p. 50) remete-nos para o Club das Cinco Cores, assim como à sua paixão por Maria Madalena Morais da Silva Amado (a Tareca – que conhece no ano de 1918 – representada pela cor da paixão, a roxa, que veste ambos os textos «Jardim de Pierrette» (7-V-20) e «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve» (1921-1922)).

Notar que no desenho original, cuja reprodução na edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, se encontra a linha preta e onde se lê «CONOCIDO SÍ/ABARCADO NO // À memória /do/ Arlequim/ d'«O JARDIM da Pierrette» e / à Pierrette, ao Pierrot/ à Arlequim e ao Poeta.» está assinado duplamente, uma vez a preto «almada» sublinhado e com a haste do 'd' pouco prolongada e outra a verde, onde se lê «almada of tareca Dez 21», estando esta segunda assinatura omissa. Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que Nunca Ninguém Soube Que Houve*, p. 17, assim como José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 7.

¹³³ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 51.

¹³⁴ Pierrot e Arlequim são uma e mesma pessoa.

Concentrando-nos na ação da primeira parte deste texto dramático, destaca-se nos gestos regulares em Arlequim, o júbilo, de todos, o seu gesto mais habitual. Não deixa de ser pertinente a adjetivação que Nanci de Freitas¹³⁵ concede ao riso de Arlequim – diabólico. No entanto teremos de compreender que também o riso de Arlequim é construtor, uma vez que contém na sua génese uma fúria provocante quase oximórica – a de eliminar o passado para a projeção do futuro:

ARLEQUIM – (...) Vê-se mesmo que não percebes nada de alegria: se a não gastasse toda, no dia seguinte não havia alegria nova, era ainda a atrasada. (...) ARLEQUIM – Isto até fazia perder a graça toda se soubesse o dia certo em que hei-de encontrar o que procuro! E ainda te digo mais: às vezes até chego a ter pena de vir a encontrar o que procuro, tão agradável é andar a procurar!...¹³⁶

A decepção que Arlequim diz sentir no achar o que procura reside precisamente no chegar primeiro que, com o tempo, é entendido como um gesto antigo, arcaico. Este perde a razão para se movimentar. «Pois a alegria, cá p'ra mim, é andar a procurá-la! E nada de tristezas, que fazem a gente velha. A chorar ou a rir o tempo passa da mesma maneira; portanto mais vale a rir. Olha! faz como eu: vai dizendo a verdade a rir, porque ela não fica melhor se for a chorar»¹³⁷ e ainda

Há um verbo grego antigo *arkhein* que quer dizer o sentido de chegar primeiro. Desse verbo vem a palavra arcaico que quer dizer antigo; em grego, o que veio primeiro. Pensemos naquele dia em que, o que hoje é antigo chegou cá a este mundo pela primeira vez. Nesse dia o antigo era futurista. Pois em grego o sentido de antigo é precisamente aquele que faz hoje rir na palavra futurista.¹³⁸

Pierrot oposto ao *homo faber* e, consequentemente, a Arlequim, é um sujeito que se esconde, com dificuldades de comunicação e cuja passividade se prende eminentemente no olhar. No desenho de Pierrot que acompanha do lado esquerdo, a parte intitulada «Comédia»,¹³⁹ assim como na composição onde o vemos escondido

¹³⁵ Cf. o artigo de Nanci de Freitas intitulado «A Commedia dell'Arte – Máscaras Duplicidade e o Riso Diabólico de Arlequim» in *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, n.º 1, vol. 5, 2008, pp. 65-74.

¹³⁶ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 53.

¹³⁷ *Idem*, p. 53.

¹³⁸ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Textos de Intervenção*, p. 81.

¹³⁹ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 50. A assinatura, seguida pela datação revela o ano de 1924, mesma época em que a peça foi redigida. Cf. Joaquim Vieira, in *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, p. 89.

atrás de uma palmeira com as mangas a tapar as mãos por completo,¹⁴⁰ esse seu traço psicológico é salientado:

*Todo branco, roupas largas e quase sem feitiço de vestirem um corpo humano, uma blusa pouco mais ou menos, umas calças pouco mais ou menos, e as mangas muito compridas não sabem o tamanho dos braços e passam para além das mãos, as quais não necessitam para nada de estar livres, porque o não são.*¹⁴¹

Contrariamente a Pierrot, Arlequim usa roupa vistosa e que lhe sublinha o corpo. «É difícil que Arlequim já alguma vez tenha passado despercebido em qualquer parte.»¹⁴² e ainda «O seu maillot é feito de trinta e sete mil pedaços de trinta e sete mil cores e que são precisamente as trinta e sete mil histórias de Arlequim, as quais todas juntas não chegam para fazer uma só.»¹⁴³

A parte intitula-se «comédia» pois que ambos os personagens discutem em contraste tensivo uma mesma procura. Adotando diferentes métodos para a atingir, revelam-se contraditórios e contrários, causando desarmonia. A concretização de seus sonhos fica, então, impossibilitada. O excesso fá-los estar sob o signo da insatisfação constante.

Ambos [Pierrot e Arlequim] são os representantes legítimos da sede e da fome devoradoras e incessantes do Rei Tântalo, o qual apesar de estar no meio do rio, não conseguia mitigar a sede porque a água fugia-lhe dos lábios, nem podia matar a fome porque as árvores carregadas de frutos levantavam os ramos quando ele ia já a colhê-los.¹⁴⁴

O possível efeito cómico surge do contraste entre Pierrot e Arlequim, que se relacionam semântica e opositivamente, *i. e.*, um define-se pelo que o outro não é, e vice-versa:

As duplas de personagens cômicos fazem parte de uma longa tradição, presente nas performances de mimos, antes mesmo do apogeu do teatro grego clássico. A comicidade produzida pelas intrigas das duplas, gerando situações ambíguas e confusões de

¹⁴⁰ José Manuel dos Santos, in *Almada: O Que Nunca Ninguém Soube Que Houve*, p. 79.

¹⁴¹ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 51.

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Idem*, p. 61.

identidade, foi se [sic] multiplicando ao longo da trajetória do gênero cômico e tornando-se um artifício teatral com largo uso na criação de peripécias.¹⁴⁵

O final da primeira parte do texto revela-se ambíguo, pois que Arlequim ora parece finalmente compreender Pierrot, que não adota a sua conduta porque tem uma que lhe é própria, ora se apercebe de que os seus planos estão a ficar por cumprir por causa de Pierrot. Revela-se assim que a conversa entre os dois fora infrutífera desde o começo, a palavra ficara sem atuação ou consequência positiva:

ARLEQUIM: Não é necessário [fugir p'ra muito longe], descansa: fica aí mesmo a sonhar. E eu aproveitando o melhor possível os bocados desta vida, que é só uma – ouviste bem? que é só uma, infelizmente, mas eu hei-de espremê-la muito bem espremidinha até ao fim, e espero que não há-de ter ficado nada por fazer! Tu nunca ouviste dizer:

Quem é lobo faz como lobo,
E isso conhece-se logo?

(Arlequim, de repente, dá uma grande palmada na testa como quem se recorda de alguma coisa esquecida, vai ao espelho pôr o chapéu de uma certa maneira que não fica logo à primeira, puxa lustro nos sapatos com a ponta do reposteiro, deita a capa pelos ombros e dá-lhe um jeito que lhe agrada, verifica se a bengala está capaz do que der e vier, enche o peito de ar, levanta bem a cabeça, e com estilo triunfante sai a cantar com toda a força dos seus pulmões:)

Quem é lobo faz como lobo,
E isso conhece-se logo!¹⁴⁶

Enfim, subtraindo-se o excesso de interioridade do Pierrot e adicionando-o a Arlequim e acrescentando-se ao Pierrot o excesso de exterioridade de Arlequim, estabelecer-se-ia o equilíbrio. Pierrot contempla o mundo enquanto que Arlequim o olha somente. O primeiro espera a «ocasião propícia»,¹⁴⁷ o momento *kairos*, sem o aproveitar porque o julga sempre imperfeito e o segundo não sabe fixar aquilo que o rodeia, daí que perca a alegria no início da noite. «O caráter individual é a harmonia entre essas diversas personagens que andam desencontradas dentro de Nós próprios; é

¹⁴⁵ Cf. Nanci de Freitas, «A Commedia dell'Arte – Máscaras Duplicidade e o Riso Diabólico de Arlequim», in *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, n.º 1, vol. 5, p. 67.

¹⁴⁶ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 55.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

indispensável que cada personagem, além de conhecida, seja respeitada pelo próprio, para que seja possível trazê-la completa e juntamente com as outras todas para a formação do conjunto original.».¹⁴⁸ É pela combinatória das duas personagens e pela recusa do isolamento, que prospera o indivíduo detendo este, portanto, as condições para equilibrar tanto a vontade, o desejo, como a ação e a contemplação.

Analizamos a capa desenhada¹⁴⁹ para o texto dramático e o sistema das cores verde e vermelha no nome de Arlequim, estando Pierrot desenhado com contorno a preto e preenchido a cinzento. A troca da posição das cores no nome de Arlequim nas colunas simula a sua vestimenta. Ao centro estão os botões negros e fingidos de Pierrot sobre fundo branco. O «i» arlequinesco está subvertido opondo-se ao de Pierrot, do outro lado da superfície pictórica. Todas as figuras nesta capa convergem para o equilíbrio composicional sob princípios geométricos – os triângulos e os losangos estão dispostos na diagonal crescendo e diminuindo de tamanho, em sentido inverso – nos quais cada parte constitui um todo uno. A disposição harmónica dos elementos constitui em si uma relação sémica. A posição da vestimenta de Pierrot justaposta entre dois fatos de Arlequim sugere o facto de serem personalidades diferentes dentro da mesma pessoa, como nos evidencia o comentário ao texto dramático: «Pierrot e Arlequim são duas personagens e não duas pessoas.».¹⁵⁰

Arlequim pode ser encarado como síntese da criação artística, simultaneamente senhor e escravo de sua vocação; da justaposição das cores, que sobressaem na composição, maioritariamente bidimensional, de um Arlequim de 1923 dedicada a Gonçalo Breyner,¹⁵¹ o azul e o amarelo contrastam entre si e com a cor secundária a que dão origem, o verde, todas usadas para a representação do corpo do saltimbanco, estando as cores quentes como o vermelho, o castanho e o alaranjado a sublinhar os instrumentos do ofício: as mãos, a guitarra, a cadeira, o pé. A melancolia normalmente associada às cores frias, interior e intrínseca ao personagem Pierrot gera a alegria, o riso da arte, corporizados, no desenho pelas cores quentes e pelo ligeiro sorriso, e retratada em «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro»: «PIERROT: Veriam que tinhas deixado a alegria por toda a parte, pois que voltas p’ra casa sem nenhuma.».¹⁵²

¹⁴⁸ *Idem*, p. 66.

¹⁴⁹ Ver a figura 1 do anexo 2A.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵¹ Ver a figura 2 do anexo 2A. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 151.

¹⁵² José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 53.

Esta aguarela representa um arlequim, personagem da *commedia dell'arte* recorrente na obra plástica de José de Almada Negreiros ao longo de toda a sua atividade artística. Tal como o saltimbanco, é uma figura que se situa entre o palhaço, o herói trágico e o acrobata, que sintetiza, para Almada Negreiros, a condição do artista enquanto alguém que deve fornecer, criar e sustentar um espetáculo perante o público. O arlequim não tem desenho prévio, e a aguarela deixa o papel virgem em todas as áreas que implicam o branco, ou um vazio, definindo a personagem através de jogos de sombra e luminosidade que são dados não por um claro-escuro, mas pela justaposição de cores contrastantes ou complementares, numa reinterpretação dos contrastes simultâneos dos artistas Sonia e Robert Delaunay. Há momentos de contrastes frios (o chapéu preto, branco, azul) ou quentes (o rosto amarelo, zona de luz, e vermelho, zona de sombra), e a assimetria deliberada do corpo e face da personagem, consoante a superfície ocupada pelas manchas de aguarela, dinamiza a pintura num movimento que fica totalmente dependente do trabalho da cor.¹⁵³

No retrato do ano de 1924 de um Arlequim figura o rosto de Almada,¹⁵⁴ em pose corporal ousada e desafiante, cheio de juventude e energia. O traje desenha os habituais losangos pelo corpo propositadamente bem delineado e sobre a cabeça, o chapéu do costume. A diferença entre este desenho de Arlequim relativamente a tantos outros está no monocromatismo da composição, característica própria de Pierrot. Uma das mãos carrega um bastão que cobre metade do rosto, prolongando-se pelo tronco e a outra segura uma toalha e a cinta, numa confiança física de expressividade teatral. Os olhos pendem para o chão, longínquos, não encarando o espectador. Os pés situam-se em direções opostas. Estamos perante uma composição que visa romper com o cânone através da interceção de planos.

Num Pierrot datado de cerca 1921, desenhado a tinta da China sobre papel em que se lê a preto uma assinatura mascarada ‘almada’, seguida da cor verde de ‘of Tareca’¹⁵⁵ a vestimenta é igual à descrita no texto que temos vindo a analisar. Disfarçando o corpo magro impera o branco de um *maillot* largo, de botões pretos fingidos e capa negra. Dos elementos que diferem, uma máscara na mão que pende grande e desproporcional no colo, chapéu e olhos visivelmente abertos, como que avaliando algo no horizonte que não tem real interesse para este personagem. Sentado

¹⁵³ Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 150. Cf. a fotografia do desenho, na página seguinte.

¹⁵⁴ Ver a figura 3 do anexo 2A. Cf. Joaquim Vieira, in *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, pp. 88; bem como José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Teatro*, p. 48.

¹⁵⁵ Ver a figura 4 do anexo 2A. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 156. [Pierrot], tinta da China sobre papel, 25,3 x 17,5 cm.

numa cadeira, a cruzar as pernas, aparenta estar cansado. O que há de relevante neste desenho é a máscara que Pierrot segura com a mão direita e duplicada na assinatura em que, do buraco para que os olhos vejam, espreitam os dois últimos –a de ‘almada’, fazendo ligação direta com os olhos do personagem e estabelecendo uma relação de articulação entre os dois elementos – a máscara e a assinatura.

O que ressalta neste desenho é a expressão vazia de Pierrot, desinteressada pelo mundo real, a inoperância que nos revelam as mãos de potencial gigante, mas cruzadas no colo, a posição estática devido ao estar sentado, a tristeza do sujeito. O objeto simbólico ‘máscara’ remete para a arte do sujeito e para a teorização resultante do ver, que molda a sua identidade, o que é de individual e único.

A textualidade de Almada atinge uma dimensão teórica, especulativa, fortemente marcada pelo gnómico, de cujo paradigma é a expressão aforística. A constante fusão da prática com a teoria, várias vezes mencionada, encontra-se de novo neste cultivar do poético onde a acção se encaminha até ao seio da gnose. Toda a teorização que dos textos se desprende é necessariamente da ordem do poético e tem como fonte de inspiração, e em simultâneo como síntese, ‘ver’, verbo de acção-contemplação, espécie de mântica dionisiaca em que a sabedoria é experiência extática, logo só acessível e exprimível mediante um processo de metaforização. Visual por excelência, Almada encaminha-se na sinuosa via(gem), ciente de que ‘em cada olhar há uma teoria’, como Goethe constatou.¹⁵⁶

Note-se o desenho em que Arlequim toca numa guitarra portuguesa, sentado numa cadeira e vestido com os habituais, e em contraste simultâneo, losangos verdes, vermelhos e acrescentem-se agora os amarelos. Arlequim está de chapéu e calça sapatos pretos de bailarino e meias brancas. A assinatura ‘almada’ cobre a página a azul marinho.¹⁵⁷ Os olhos estão fechados, a sentir a música, a cabeça pende para o instrumento enquanto as mãos o veem pelo tato, estando o conhecimento intimamente ligado à dimensão sensorial e à percepção interna, usando Arlequim os sentidos do tato, da audição, sobretudo da visão interior, típica de Pierrot. A ação não está apenas patente nas mãos, mas também nos pés que sugerem dança. Todo o corpo de Arlequim é

¹⁵⁶ Cf. Celina Silva, in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, pp. 115-116.

¹⁵⁷ Ver a figura 5 do anexo 2A. Cf. «Arlequim», não datado, grafite e lápis de cera, e apenas disponível no acervo do site modernismo.pt, através da seguinte cota DEP-AN132 ou do link: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-almada-negreiros/details/33/1649>. (último acesso a: 21-07-19)

expressivo-ativo, revelando em si a coexistência das dimensões de artesão e de artesanato. «Almada foi, cumprindo-se, gesto-corpo, visão-voz (...)»¹⁵⁸ e ainda:

Para Almada, o artista moderno estava implicado na arte com o corpo, a voz, a vida. Essa vivência artística foi comum às vanguardas do início do século XX, e partilhou-a ainda com poetas e artistas que admirou ou com quem conviveu e colaborou (como Ramón Gómez de la Serna ou Federico García Lorca), mantendo sempre particular interesse na dança, no teatro e no cinema.»¹⁵⁹

Numa criação datada de 1931¹⁶⁰ em que Almada retrata um Arlequim “pensativo” onde figura uma citação de Shakespeare «to be or not to be» sublinha-se a harmonia entre ação-passividade, sonho-realidade. Este desenho constitui a representação de um Arlequim que fora Pierrot, como as suas vestes nos parecem indicar: o fato visualmente carregado de losangos e cores dá lugar a linhas pretas que se prolongam apenas pelas mangas, sendo o restante tecido preenchido por branco. Os braços, semi-descobertos, revelam as mãos, agora livres. Os olhos negros estão bem abertos e atentos evidenciando a transição do olhar para o ver.

Um retrato semelhante fora desenhado em 1925, apenas um ano depois da escrita de «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» e três anos após «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Desta vez, no lugar de um Pierrot que se transforma em Arlequim, está uma Pierrette-Arlequina.¹⁶¹ De modo semelhante à recriação de «to be or not to be», a figura feminina veste-se como Pierrette e Arlequina, estando o fato semi-delineado e branco. Os braços estão ambos do mesmo lado, encontrando-se sobrepostos. A mão “arlequina” está desfigurada, assim como o braço musculado e desproporcional, enquanto que na mão a cabeça repousa, à semelhança do que ocorre no desenho anterior. Verificam-se ainda correspondências entre os desenhos, sendo a harmonia a principal característica que ressalta dos rostos, assim como tranquilidade e uma alegria subtil. No de Pierrette-Arlequina a perna direita cruza a esquerda em bailado.

¹⁵⁸ Cf. Celina Silva, in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. 4.

¹⁵⁹ Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 173.

¹⁶⁰ Ver a figura 6 do anexo 2A. Cf. *idem*, p. 171. Sem título, tinta da China sobre papel, 31,5 x 21,6 cm.

¹⁶¹ Ver a figura 7 do anexo 2A. *Idem*, p. 165. Sem título, grafite sobre papel, 25 x 25 cm.

«O Pierrot que nunca ninguém soube que houve»¹⁶² é um “livro de artista”¹⁶³ em que a ordem de leitura se encontra definida pelo autor, ao contrário das bandas desenhadas d’*O Sempre Fixe*. Aquele regista um estilo gráfico semelhante ao de «Rondel do Alentejo» (1913), da «Histoire du Portugal par Cœur» (1920) e das «Três Conversas da Fonte com o Luar» (1922). A capa¹⁶⁴ anuncia o desfecho da trama – a morte de Pierrot que está representada com cores luminosas, como o amarelo, o verde e o rosa. O título, a preto desenha-se sobre linhas amarelas e a componente verbal, nas páginas seguintes, materializa-se também ela grafismo, visto que a letra foi desenhada manualmente e a roxo.

A trama tem uma estruturação semelhante à do conto popular. Usa-se um mecanismo tradicional de narração verbal: “Era uma vez...”, sendo o registo oralizante utilizado para se contar uma história breve de três personagens. Sem haver delimitação espacial precisa, a trama não deixa de estar circunscrita; espacialmente os acontecimentos dão-se no Ocidente e temporalmente na modernidade.

Este objeto intersemiótico por excelência, inicia-se com um paralelismo entre verbal e imagem. «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve» está escrito sob o princípio dos contrastes simultâneos em que a palavra a roxo se justapõe ao amarelo das linhas e do subtítulo de letras garrafais, sendo a intensidade das cores aumentada. No tocante ao subtítulo «Historia tragica illustrada com sol e palmeiras»,¹⁶⁵ constroem-se relações de oposição semântica que acionam funcionalidades paralelas à dos contrastes simultâneos visuais, contribuindo assim para o efeito de estranhamento da obra.¹⁶⁶ A palavra transcodifica um processo pictórico, gerando equivalências semânticas:

¹⁶² Ver o anexo 2B. Sendo o único livro completo que mescla as componentes verbal e visual, «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve» foi divulgado muito recentemente, em 2014. Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O Que Nunca Ninguém Soube Que Houve*, p. 73-93.

¹⁶³ Cf. Celina Silva, “Muitas Faces, Um Só Rosto. Roteiro Poliédrico na Obra Literária de José de Almada Negreiros”, in *A Dinâmica dos Olhares – Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, p. 320: «(...) *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve* (1921), texto ainda inédito, exemplo do chamado ‘livro de artista’, imbricação de qual literatura e desenho, atestam a articulação da matriz poética popular, anteriormente focada, com a modalidade criativa instituída pela postura ingénua.»

¹⁶⁴ Ver a figura 1, do anexo 2B. *Idem*, p. 75.

¹⁶⁵ Ver a figura 2, do anexo 2B. *Idem*, p. 77.

¹⁶⁶ Por estranhamento entende-se a definição de Viktor Chklovsky. Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, in *Teoria da Literatura*, vol. 1, p. 50: «(...) ‘Procedimento de estranhamento’ ou ‘desfamiliarização’ (*priëm ostranenija*) ou mesmo a um procedimento de ‘deformação’ (*deformàcija*), que tornam perceptível em si mesma a sua construção verbal, libertando-a da tendência para a automatização, para a economia de meios, para a rotina, enfim, que domina o discurso prosástico (*sic*). Em virtude desse ‘procedimento de desfamiliarização’ a que são submetidos os seus constituintes fonéticos e lexicais, a sua ordenação das palavras e as suas construções semânticas, o texto poético solicita que a percepção do leitor se fixe nele mesmo, com o máximo de força e duração.» Neste caso, o estranhamento e a desautomatização da linguagem formulam-se no nível da construção semântica.

A transcodificação está organicamente ligada ao problema da equivalência. Esta questão adquire uma significação particular em ligação com o facto de a equivalência dos elementos, a diferentes níveis, ser um dos princípios organizadores fundamentais da poesia e, em sentido mais lato, da estrutura artística em geral. Pode-se segui-la a todos os níveis, desde os níveis inferiores (tropos, ritmo) até aos superiores (organização composicional do texto). No entanto, a complexidade da questão, numa larga medida, consiste em que o próprio conceito de equivalência nos sistemas modelizantes secundários de tipo artístico possui uma outra natureza diferente da que existe nas estruturas de tipo primário (linguístico). Neste caso, são considerados como equivalentes (ao nível semântico) os elementos monossémicos em relação a um referente comum, a todo o sistema semântico no seu conjunto e a qualquer dos seus elementos, que se conduzam de modo semelhante num círculo semelhante e, por consequência, se submeteram a uma permuta mútua. (...) A equivalência das unidades semânticas de um texto artístico realiza-se de um outro modo: na base, existe o confronto de unidades lexicais (ou outras unidades semânticas) que, ao nível da estrutura primária (linguística) podem notoriamente não serem equivalentes. Além disso, o autor visa muitas vezes colocar na base do paralelismo artístico as significações mais afastadas que se relacionam visivelmente com referentes de tipo diverso. Em seguida constrói-se uma estrutura secundária (artística) na qual essas unidades estão numa situação de paralelismo mútuo e isso torna-se o sinal de que, no sistema *dado*, convém considerá-los como equivalentes.¹⁶⁷

O sentido do subtítulo formula-se na ligação de opositividade entre os segmentos «trágica» /+ triste/, /+ violento/, /+ funesto/ e «sol e palmeiras» /- triste/, /- violento/, /- funesto/. Estabelece-se, assim, que a narrativa textualiza uma tragédia, nunca chegando a sê-lo. Finalmente, na metalepse, intitulada «Nota do Autor», retira-se quase completamente a carga trágica da obra:

Esta historia do Pierrot que nunca ninguém soube que houve deixa de ser tragica quando se souber que o Pierrot e o Arlequin são uma unica e a mesma pessoa. Arlequin antes de ter coragem chama-se Pierrot./ Pierrot depois de já ter coragem chama-se Arlequin. Todo o Arlequin que não foi Pierrot não presta, mas aí do Pierrot que não chegar a Arlequin.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Yuri Lotman, in *A Estrutura do Texto Artístico*, p. 93-94.

¹⁶⁸ Ver a figura 10 do anexo 2B. Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O Que Nunca Ninguém Soube Que Houve*, p. 93.

Por grafismo, neste exemplo, entendemos, não só a caligrafia, mas também as esquadrias que a envolvem e que, à medida que a história progride, vão mudando de cor consoante a narrativa. Os quadros que circunscrevem as imagens, inicialmente contornando-as a amarelo, tornam-se vermelhos aquando da chegada de Arlequim,¹⁶⁹ sendo que a última esquadria aparece num tom alaranjado, cor secundária resultante da mescla das cores primárias mencionadas e que indica a iniciação de Pierrot na “ousadia” arlequinesca, aquando do suicídio.

As páginas do livro, após a capa, alternam entre palavra e imagem, não se misturando os dois elementos. A palavra adota operacionalidades de redução e acrescento de semia relativamente à imagem como são exemplos, respetivamente: «Então, Pierrot lembrou-se para que servem as espadas. Fui [*sic*] buscar uma e enfiou-a no coração de uma vez só e de lado a lado, para sempre.»,¹⁷⁰ «Desde que teve este sonho tão extraordinario, a menina loira, [*sic*] vinha mais vezes à janela, razão porque já conhecia todas as palmeiras do seu jardim.». ¹⁷¹ A imagem, à exceção das esquadrias de cores quentes, é monocromática, fazendo apenas uso da cor preta.

O suicídio de Pierrot é, portanto, meramente simbólico. Não é Pierrot que morre, mas a sua inabilidade para a ação. Aliás, cometer o suicídio é, por si, atuação: «Todo o Arlequim que não foi Pierrot não presta; mas aí do Pierrot que não chegar a Arlequim!». ¹⁷²

Outro processo visual transcodificado pela palavra é o da interceção de planos.¹⁷³ Na alusão do casamento da menina loira dos olhos verdes com um rapaz destemido, o leitor pensa, primeiro, que se trata do Pierrot, quando na verdade é Arlequim, constituindo-se assim uma “falsa pista”. Só mais tarde, na metalepse, se torna claro que são a mesma pessoa. No entanto, numa releitura do texto sugere-se que o cruzamento dos planos simula a interceção de personalidades no personagem Pierrot, que culmina no seu suicídio simbólico. O ponto de cruzamento está no plano do conteúdo:

A toda a hora e a todo o instante ella esperou que sahisse de traz da palmeira o rapaz destemido e nada!

¹⁶⁹ Ver a figura 7, do anexo 2B. *Idem* p. 87.

¹⁷⁰ Ver as figuras 8 e 9 do anexo 2B. (Confronte-se a palavra com a imagem seguinte.) *Idem*, p. 89 e 91.

¹⁷¹ Ver as figuras 3 e 4 do anexo 2B. (Confronte-se a palavra com a imagem anterior.) *Idem*, 79 e 81.

¹⁷² Ver a figura 10, do anexo 2B. *Ibidem*.

¹⁷³ Em desenho, geométrico ou não, quando dois planos distintos se intercetam, estes partilham um ponto em comum.

Mal sonhava ella, apesar de tanto o esperar, que por detraz das palmeiras do seu jardim andara escondido um Pierrot verdadeiro e nada destemido, que esperava o momento oportuno de vir a proposito e dizer tudo claramente à menina loira dos olhos verdes.

Ora aconteceu que n'um dia em que o Sol parecia demais, sahiu effectivamente de traz de uma palmeira um rapaz destemido que lhe disse tudo claramente.

Vendo a menina loira dos olhos verdes que d'esta maneira se cumpria finalmente o seu sonho tão extraordinario, não hesitou mesmo nada e casaram-se os dois n'essa mesma tarde. E d'esta vez não foi um sonho!

O que ninguém poude supôr foi que, apesar do sonho se ter realizado, houvesse ainda um Pierrot escondido por detraz das palmeiras, a espreitar a casinha branca da menina loira dos olhos verdes!

(...)

Emquanto Pierrot esteve à espéra de que lhe viésse a coragem para ser um rapaz destemido, veio um verdadeiro rapaz destemido, d'estes que não necessitam d'estar à espéra da coragem, e, a proposito, disse tudo claramente à menina loira dos olhos verdes.

Este rapaz tão desembaraçado chama-se Arlequim.¹⁷⁴

Concluimos que, neste livro, a palavra “dá a ver” a fusão dos personagens. A imagem não é tão explícita, visto que quando Arlequim está a ser puxado pela menina loira dos olhos verdes, Pierrot ainda se encontra escondido atrás de uma palmeira no canto inferior esquerdo do desenho.¹⁷⁵

Constata-se uma unidade estrutural-textual que perpassa a obra gráfica e o texto dramático. Pierrot e Arlequim são arquétipos, representando a humanidade. O ponto de partida desta atitude artística está materializado no primeiro volume da revista *Orpheu* de 1915 com «Frisos». A frase «A estampa do pires é igual.»¹⁷⁶ sintetiza o exercício ecfrástico desenvolvido desde «Ciúmes».

¹⁷⁴ Ver as figuras 4-8, do anexo 2B. *Idem*, pp. 81-89

¹⁷⁵ Ver a figura 7 do anexo 2B.

¹⁷⁶ José de Almada Negreiros, in *Poemas*, Assírio & Alvim, p. 21.

2. Relações intratextuais – palavra e imagem em interdependência

Importam-nos o visual¹⁷⁷ e o verbal que constituem processos de codificação¹⁷⁸ para um mesmo objeto artístico, *i. e.* constituintes de um texto híbrido – como são exemplos «Era uma vez...» e «O Naufrágio da Ínsua».

2.1. «Era uma vez...» uma história em desenho

O desenho não é, como pode julgar-se, simplesmente um conjunto de linhas ou traços, um gráfico representando qualquer coisa existente.

O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.¹⁷⁹

Tudo o que contém clareza de entendimento tem a função do desenho.¹⁸⁰

O desenho tem o seu valor e o seu limite. O desenho é o meio e o homem a finalidade.¹⁸¹

«Era uma Vez...», banda desenhada incolor – aliás como qualquer outra narrativa gráfica¹⁸² do Jornal *O Sempre Fixe*, *semanário humorístico* – publicada entre maio e junho de 1926 na subsecção intitulada «Petiz-Jornal» – insere-se num curto espaço, meia a uma página de jornal, onde não há linhas entre os quadros a delimitar o

¹⁷⁷ É relevante fazer aqui a distinção entre a imagem mental e a física, sendo a primeira uma leitura particular que o recetor constrói, ao passo que a segunda é uma materialização textual.

¹⁷⁸ Utiliza-se o termo na aceção que Roman Jakobson lhe dá. Cf. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, in *Dicionário de Semiótica*, p. 50. «Compreende-se, então, por código, não somente um conjunto limitado de signos ou unidades (do domínio de uma morfologia) mas, também, os procedimentos de seu arranjo (sua organização sintáctica), sendo que a articulação desses dois componentes permite a produção de mensagens.»

¹⁷⁹ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Textos de Intervenção*, p. 26.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Idem*, p. 28.

¹⁸² Entendo por «narrativa gráfica» uma arte potencialmente híbrida, *i. e.*, em que a ficcionalidade é trabalhada visualmente com a possibilidade de articulação-imbricação, de uma componente verbal no mesmo nível ou não que a imagem. Cf. Alexandra Maria Lourenço Dias, in *A Novela Gráfica como Género Literário*, p. 20: «Narrativa gráfica é o termo que aponta para a essência da banda desenhada, define-a estruturalmente e permite englobar narrativas sem componente verbal (...).»

campo entre desenhos;¹⁸³ traços esses voluntariamente omissos por parte de Almada Negreiros, numa marca que a distingue das demais historietas até então publicadas.¹⁸⁴ A referida omissão de delineadores dos quadros não impede, no entanto, uma sugestão de delimitação num enquadramento de vinhetas simétricas e retangulares.

De traço simples e “ingênuo” – frisem-se no último vocábulo as suas componentes genesíaca, gnómica¹⁸⁵ –, e apesar de ter como público-alvo uma faixa etária infanto-juvenil, a história também pode ser apreciada por um público adulto, aliás como qualquer outro texto de Almada.

Os quadros sem delimitação permitem o corte na dicotomia de abertura e fechamento temporais como argumenta Claude Zilberberg – que defende o paralelismo entre espaço e tempo – numa suspensão da tensão ou distensão temporais estipuladas, respetivamente, pela condensação ou expansão da área empregue pelo artista.¹⁸⁶ Ou por outras palavras, o plano de expressão não corresponde temporalmente ao plano do conteúdo, uma vez que a tensividade será regular em todos os quadros, que aparentam ter a mesma delimitação, mesmo quando os personagens se veem confrontados com momentos de aflição e de medo, circunstância que poderia ser representada com recurso à condensação espacial.

O modelo semiótico de Claude Zilberberg que adotámos para a leitura teórica desta obra, baseia-se na conceção binária da missividade operativa – o cunho modal e actancial das personagens principais – que consiste em descrever a história com vista a entender os fenómenos de emissividade – ou desenvolvimento progressivo para o desenlace dos desejos dos personagens – e de remissividade, *i. e.*, tudo o que visa impedir a concretização do *querer* dos personagens, modelando-se anti-herói da trama: «Se no fazer emissivo cabe ao destinador encaminhar o sujeito em sua performance, na afirmação da descontinuidade cabe ao anti-sujeito desencaminhá-lo. Em orientação contrária à do fazer emissivo, a afirmação da descontinuidade se dá no fazer remissivo.»¹⁸⁷

¹⁸³ Porque a banda desenhada «Era uma vez...» não tem delimitação entre quadros utilizar-se-á a expressão «história em quadrinhos» e não «história em quadrinhos», embora a própria configuração, neste caso, sugira a forma quadrada.

¹⁸⁴ O artista também publica historietas no *El Sol*.

¹⁸⁵ Cf. Celina Silva, in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. XVII «(...) O conceito de ingenuidade, lúcido e voluntário estado vivencial, adquire a dimensão mito-poética onde a espontaneidade, aliada à dádiva generosa, se institui via de conhecimento.»

¹⁸⁶ Cf. António Pietroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, pp. 21-47, com especial ênfase para a última página.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 20.

Referimos que Almada Negreiros quebra voluntariamente com a relação dicotômica tensão/distensão espaço-temporal ao escolher não delinear as vinhetas na sua história. «A linha que geralmente a delimita [à vinheta] e separa das outras pode nem sequer existir, ser apenas sugerida pelo espaçamento entre as diferentes imagens.».¹⁸⁸ Não se verifica nem abertura nem fechamento espaciais nos momentos de mudança de intensidade temporal, uma vez que a espacialidade sugerida prende-se com princípios de simetria que levam à manutenção de uma dada linearidade da narração gráfica. Deste modo, o tempo de leitura imagético vai ser igual para todo e qualquer quadro. «No regime emissivo, devido à afirmação da continuidade narrativa, o tempo é acelerado e o espaço se abre em outros espaços. Contrariamente, no regime emissivo, devido às paradas, ou seja, às afirmações da descontinuidade, o tempo é desacelerado e o espaço se fecha.»¹⁸⁹ e ainda «Em outras palavras, os movimentos de aceleração e desaceleração do tempo, e de abertura e fechamento do espaço na expressão são correlatos aos mesmos movimentos no plano de conteúdo.»¹⁹⁰ o que não se verifica nesta história. A dicotomia tensão-relaxamento está intimamente ligada ao corpo dos personagens.

Procuraremos justificar a flutuação de missividade neste caso em particular, que no início dos quadros se centra na união fraterna – o *ser* num estado de absoluta felicidade – e que se vai modelando num *querer-ser* destinado a uma união conjugal, assim como a conciliação harmoniosa de ambas as uniões – o *saber-ser*.

Em algumas de suas propostas teóricas, Zilberberg (...) sugere a categoria tensiva como fundamental na geração do sentido. Articulada em *tensão vs. relaxamento*, a categoria tensiva determina a projeção das foras e os valores colocados em discurso. A continuação da conjunção com o objeto de valor euforizado se dá no relaxamento e, quando essa conjunção é interrompida na não-conjunção e na disjunção, dá-se a tensão, que tende a reorientar a narrativa ao estado anterior.

Do tensivo ao missivo (...) a orientação para o relaxamento se dá no fazer emissivo e a interrupção dessa orientação, no fazer remissivo. Tanto a categoria tensiva quanto a missiva estão em função do sujeito da enunciação. Nele se articulam a tensividade na relação *tensão vs. relaxamento* e a missividade na relação *remissivo vs. emissivo* com seus respetivos regimes espaço-temporais.¹⁹¹

¹⁸⁸ Rui Zink, in *Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, p. 24.

¹⁸⁹ Cf. António Petroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 20.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 21.

¹⁹¹ *Idem*, p. 47.

«Era uma vez...»¹⁹² é a única «histoire à suivre»¹⁹³ ou “história curta” no correspondente em português, que Almada publica neste jornal com as descrições completas. Materialmente, é uma história de cinquenta e quatro quadros, distribuídos por seis a nove desenhos a prancha – três desenhos em cada tira, duas tiras em cada página, à exceção dos números seis e oito do jornal, em que há três bandas com três desenhos cada – totalizando dezoito tiras em oito números do periódico *O Sempre Fixe*.¹⁹⁴

São inexistentes em toda a narrativa gráfica auxiliares para o diálogo entre personagens, como os balões – o que não impede que a obra seja apenas semi-muda – tendo aqueles “voz” e expressão através do corpo e da descrição e/ou comentário do narrador onisciente. Este fornece detalhes que as imagens apenas exemplificam após a narração verbal, e restringe e complementa, particularizando por meio da figuratividade

¹⁹² História-modelo para as duas subseqüentes – «O Sonho de Pechalim» e «Menina Serpente», que por serem obras pensadas para um concurso infantil, visam propiciar uma resposta de produção textual entre o artista-redator-desenhador e o leitor-intérprete-escritor, inexistente em «Era Uma Vez...». Assim, cada leitor destas obras ficaria incumbido de redigir, partindo da narração iconográfica, o texto verbal, que completaria a narrativa.

¹⁹³ Cf. AA.VV., in *Introduction à la Bande Dessinée Belge*, p. XVIII : “HISTOIRE ‘À SUIVRE’ [sic]: Histoire en bandes dessinées publiée par tranches dans plusieurs numéros successifs d’un périodique.”. Cf. Jean-Benoît Durand, in *Mode d’Emploi*, p. 19 : «En 1978, un nouveau mensuel, (*À Suivre*), paraît dans les kiosques. Il met fin à la traditionnelle histoire découpée en 44 pages et prône une bande dessinée plus littéraire, voire expérimentale, dont le nombre de pages dépend du sujet abordé. [Le principe de la pagination variable a ouvert de nouvelles voies. Une nouvelle forme de récits en images est apparue. Ces ‘romans graphiques’, comme on les appelle, se situe à mi-chemin entre la BD classique et le roman littéraire. Ils sont souvent en noir et blanc et publiés dans un format de poche.]»

O caráter curto de «Era uma vez...» impede a classificação «romance gráfico». No entanto, não é exclusivo deste gênero o ser assim nomeado. Outras designações são menos pertinentes ainda: «HISTOIRE COMPLÈTE : Histoire en bandes dessinées publiée d’un bout à l’autre dans le même numéro d’un périodique. Sa longueur est variable, mais elle comporte quatre à six planches dans la plupart des cas.

PLANCHE À GAG (...) : Histoire complète humoristique d’une seule planche.

STOP-COMIC : Bande humoristique sans paroles de deux, trois ou quatre dessins.

‘MINI-RÉCIT’: Quatre planches dont chacune est divisée en neuf ‘miniplanches’ de 8 cm sur 6 et comportant deux ou trois dessins. Détaché du journal et plié, l’ensemble forme une petite histoire complète de 36 ‘miniplanches’. (A noter que cette formule est une exclusivité de l’hebdomadaire SPIROU)», in *idem*, p. XVIII.

Em português, o que há para *traduzir* – apesar das inúmeras dificuldades, se não mesmo impossibilidades – o termo francês é “história curta”. Cf. Rui Zink, in *Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, p. 42: «- A história curta, de quatro a oito páginas, corresponderá ao conto curto, passível de ser lido num reduzido espaço de tempo; uma história de doze ou dezasseis páginas, mais desenvolvida exigindo do leitor uma outra dedicação, admitindo mesmo interregnos na leitura, corresponderá a outro tipo de conto, de maior fôlego.»

¹⁹⁴ Cf. anexo 3.

verbal,¹⁹⁵ o significado das ilustrações, acrescentando-lhes uma circunstancialidade e semia únicas.

Esta história desenhada e escrita por Negreiros é um bom exemplo da recusa da pretensa hierarquia – de larga história – entre as artes literária e pictórica, visto que a tradição ocidental das “Sister Arts” se baseia no princípio da luta entre Literatura e Pintura pela hegemonia na representação mimética, visto haver na segunda uma maior aproximação relativamente ao objeto – neste caso, interessa-nos pensar nestas artes apenas como narração verbal e gráfica.

Desde o primeiro quadro de “Era uma vez...” vemos uma completa harmonia intertextual visto que tanto o desenho quanto a descrição nos revelam a narrativa por inteiro, verificando-se um equilíbrio composicional entre os dois sistemas semióticos, embora os códigos não sejam isomorfos entre si. À exceção de um ou outro detalhe, omissos pela *objetividade* da imagem¹⁹⁶ e, implícito na subjetividade inerente à linguagem pelas voz e perspectiva do narrador, verifica-se algo semelhante na narração verbal e na icónica em termos diegéticos. Patenteiam ambas um potencial semelhante tanto para a conotação como para a denotação da obra.

O mesmo não se verifica ao nível da significação. A linguagem verbal adota a função de conotar o sentido, acrescentando à obra uma dimensão de subjetivismo onde a perspectiva tem especial papel de relevo. Deste modo, conserva-se a autonomia de ambos os códigos na representação do objeto, tornando-se claro que todo o *medium* artístico

¹⁹⁵ Utiliza-se o termo figuratividade visto que esta é uma categoria que abrange tanto a semia verbal quanto a ilustração. Cf. Antônio Pietroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 55: «A figuratividade, em semióticas visuais, pode facilmente ser confundida com a manifestação plástica. Por ser própria do revestimento mais específico e concreto do último patamar do percurso gerativo do sentido, a figuratividade ainda pertence ao plano do conteúdo. Em semióticas verbais, como a imagem conceitual do conteúdo se manifesta no nível fonológico de análise linguística, as figuras não se confundem com os fonemas do plano de expressão. No entanto, porque em semióticas plásticas a expressão é da ordem do visível, é fácil confundir a imagem vista com a figura concebida no conteúdo.

O revestimento figurativo é de ordem semântica, as figuras de conteúdo são formadas por categorias semânticas. As imagens vistas no plano de expressão, porém, são formadas por categorias plásticas, responsáveis pela cor, pela forma e pela distribuição topológica de cores e formas. O conceito de árvore, por exemplo, é formado pelos semas /com raiz/ + /com tronco/ + /com copa/, enquanto sua expressão visual depende da disposição de categorias plásticas, responsáveis pela manifestação de formas e cores com distribuições topológicas específicas.

Quando em histórias em quadrinhos são articuladas semiótica verbal e semiótica plástica, boa parte da figuratividade formada do conteúdo é manifestada por meio de desenhos.» (grifo meu)

¹⁹⁶ Fala-se aqui em «objetividade» da imagem com a plena consciência de que o desenho não o é completamente, ao contrário da fotografia, que capta a imagem real. Referimo-nos, portanto, a essa capacidade que o desenho veste de ser simultaneamente *analogon* ou denotação e, paradoxalmente, conotação.

instaura a representação diegética, não havendo *media* exclusivos, disponíveis para retratar uma ou outra realidade.

Há, no entanto, relações manifestamente intra e intertextuais, que não podemos deixar de referir e que estarão – de um modo ou de outro – presentes nesta análise, como – e emprestamos a terminologia hjelmsleviana – 1) a complementaridade, 2) a reciprocidade parcial e 3) a combinação intertextual,¹⁹⁷ conforme descritas por Barthes no seguinte excerto, embora com outros conceitos:

Contudo, é impossível (...) que a palavra ‘duplique’ a imagem; porque na passagem de uma estrutura a outra elaboram-se *fatalmente significados segundos* [complementaridade]. Qual é a relação destes significados de conotação com a imagem? Trata-se, aparentemente, de uma *explicitação isto é, em certa medida, de uma ênfase* [ancoragem ou reciprocidade parcial]; com efeito, na maioria das vezes, o texto não faz senão *amplificar* um conjunto de conotações já incluídas na fotografia [ou desenho]; mas, por vezes, *também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo* e que é de certo modo projetado *retroativamente* na imagem [função de etapa e combinação intertextual, respetivamente], a ponto de parecer denotado (...).¹⁹⁸

Estas três relações são interdependentes; a combinação intertextual demonstra que imagem e palavra estão em correlação, não podendo ser separadas. Embora se possa ler um texto ignorando o outro, há informações, detalhes, perspetivas que ficam de parte quando se ignora uma das componentes.

Quanto à complementaridade, podemos estar perante dois processos, também estes estudados por Barthes – o da ancoragem e o da função de etapa. A relação palavra-imagem é de codependência interna na construção do significado: a palavra explicita o imagético – no caso da ancoragem – ou amplia o significado – pela função de etapa. A reciprocidade visa um reforço do circunstancial e acontece quando palavra e imagem trabalham em conjunto para a elaboração de uma mesma leitura. Esta é sempre parcial visto que verbal e gráfico, por não serem isomorfos, estão impossibilitados de se duplicarem.

Sem o uso dos balões de fala – já desenvolvidos pelas *comic strips* e bandas desenhadas americanas e que eram utilizados em Portugal – a imagem é pouco permeável à palavra, estando as legendas maioritariamente por baixo do desenho.

¹⁹⁷ Louis Hjelmslev, in *Prolégomènes à Une Théorie du Langage*, pp. 57, 66 e 86. Apesar de serem usados em contexto meramente intralinguístico, julga-se possível aplicar estes termos a diversas linguagens, inclusive as não verbais.

¹⁹⁸ Roland Barthes, in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 22.

No entanto, registam-se algumas exceções nos quadros em que a palavra se mescla com o traçado almadino, para procurar fingir um *analogon*, i. e., para simular a presença de um objeto. Assim o vemos no bombo, que diz “Jazz”,¹⁹⁹ numa fotografia das duas irmãs, que diz “Fotografia Belleza”,²⁰⁰ num painel posto no palco de teatro em que se lê “- E depo/ d’isto tudo/ ram as vacc/ ram os bois.”,²⁰¹ em duas inscrições pela mão dos protagonistas com o nome “Maria”²⁰² gravado em duplicado e na direção contrária do leitor e, finalmente, em folhas com apontamentos vários e em listas das despesas do casamento.²⁰³

Verifica-se, a princípio, através do título, um mecanismo de narração verbal tradicional: o uso de “Era uma vez...” suscita no leitor a expectativa de uma estrutura equivalente à do conto popular cuja perpetuação se dá, de um modo geral, em registo oral, transmitindo-se assim de geração em geração. A dimensão transgénica e modalizante, desta narrativa gráfica prende-se na atualização de elementos constitutivos característicos do conto popular, tais como: «brevidade, simplicidade do enredo, abreviada dimensão espaço-temporal, o número reduzido de personagens.».²⁰⁴ De salientar que 1) a trama remete para o Ocidente, não se delimitando concretamente o espaço e 2) o tempo é fluido – cada evento ou peripécia parece desencadear o seguinte em sequência linear e rápida, com indícios epocais que referenciam a modernidade.

Conclui-se, então, que o título da obra dará um outro tom à banda desenhada, que é inexistente na sua dimensão plástica, à exceção de uma dimensão mítica²⁰⁵ que se formula graficamente aquando a participação dos pais no destino dos filhos, e que se materializa principalmente na última vinheta da história.

No entanto, constam-se algumas diferenças. Esta banda desenhada é 1) escrita e 2) não encerra numa moral, componente indispensável ao conto popular. Não se descarta, no entanto, a procura de um conhecimento muito particular – neste caso, o de saber conciliar por via do equilíbrio, os laços de sangue com os sociais e conjugais.

¹⁹⁹ Cf. anexo 3, fig. 4, vinheta 12. *Sempre Fixe*, subsecção “Petiz-Jornal”, volume 4, p. 7.

²⁰⁰ Cf. anexo 3, fig. 7, vinheta 20. *Idem*, número 6, p. 7.

²⁰¹ Cf. anexo 3, fig. 9, vinheta 27. *Ibidem*.

²⁰² Cf. anexo 3, fig. 15, vinheta 44. *Idem*, número 9, p. 7.

²⁰³ Cf. anexo 3, fig. 18, vinheta 52. *Idem*, número 10, p. 7.

²⁰⁴ Rui de Faria, in *O Conto Popular Português*, p. 13.

²⁰⁵ *Idem*, p. 18: «Quanto ao mito, a afinidade que com ele podem estabelecer as demais formas narrativas breves que temos vindo a referir é a da interacção entre a memória e a imaginação que se processa na relação do homem consigo próprio, com os outros e com o mundo. Isto é, à memória está associada a tradição e à imaginação a recriação da memória. Dessa interacção nasce o mito.».

O título «Era uma vez...» contribui para uma ficcionalidade essencial; por sua vez, o desenho presentifica figuras enquanto realidade espetacularmente acessível: «On parle de narration réaliste pour les histoires qui cherchent à dépeindre le réel plus ou moins tel qu'il est, ou qui se veulent vraisemblables et crédibles. Les thèmes de ces histoires s'approchent souvent de la vie, du quotidien.».²⁰⁶ Deste modo, a narração muda parcialmente de tonalidade após o título da obra; a narração oscila entre o tom objetivo, e um mais subjetivo, consequência do recurso à adjetivação.

No primeiro quadro lê-se e vê-se que os irmãos-protagonistas são semelhantes entre si – dir-se-ia gémeos homozigóticos – tendo semelhanças de gosto e interesses idênticos que quase nos fazem pensar tratar-se da mesma pessoa. Estas parecenças são espelhadas graficamente pelo físico, pela postura, pelas expressões faciais, pela roupa e corpos indistinguíveis entre si. Pela palavra mostram-se iguais em personalidade e natureza:

dois irmãos muito unidos, que se davam lindamente um com o outro, que estavam sempre de acôrdo em todas as ocasiões, de modo que, quando a um deles apetecia, por exemplo, ler um livro, não se sabia bem a qual dos dois tinha vindo primeiro este apetite pois que ambos começaram a ler com igual interesse e ao mesmo tempo, cada um em seu exemplar do mesmo livro.²⁰⁷

No segundo quadro palavra-imagem equilibram-se. Apenas na segunda vinheta se introduz a corporeidade no texto verbal: “Nunca ninguém viu só a nenhum deles nos seus passeios (...) sempre igualmente vestidos e com os seus bonés de sport e até a propria natureza os tinha feito exactamente da mesma altura e parecidissimos um com o outro.”,²⁰⁸ aspeto expresso no quadro anterior pelo traço.

No terceiro quadro, no entanto, surge a subjetividade no texto verbal, em que se descreve sucintamente os irmãos, realçando-lhes a semelhança através de adjetivos, que explicitam elementos presentificados nas gravuras: “Quasi todas as manhãs saíam a cavalo, e se era *impressionante* a sua semelhança quando se viam a passear a pé, mais *extraordinaria* se tornava esta igualdade nos seus passeios matutinos a cavalo, pois que os cavalos também pareciam iguais.”.²⁰⁹ Ao olharmos a primeira vez para a gravura pode escapar-nos o detalhe das pernas dos cavalos na mesma posição, particularidade

²⁰⁶ Jean-Benoît Durand, in *Mode d'Emploi*, p. 40.

²⁰⁷ Cf. anexo 3, fig. 1, vinheta 1. *Sempre Fixe*, número 3, p. 7.

²⁰⁸ Cf. anexo 3, fig. 1, vinheta 2. *Ibidem*.

²⁰⁹ Cf. anexo 3, fig. 1, vinheta 3. *Ibidem*.

esta que não escapa a um segundo olhar informado pela legenda. Mais uma vez verificamos que o texto gráfico-pictorial presentifica o corpo como lugar de representação, ação, gesto e espetáculo a ser admirado: «Em pintura e nas artes plásticas a ação é só vendo.».²¹⁰

No plano em que ambos os irmãos estão sentados “no mesmo degrau da escadaria do palacio onde viviam com seus pais e ficavam ambos a meditar talvez nas mesmas coisas”,²¹¹ a performatividade expressiva-ativa na corporeidade dos personagens reflete tanto as suas semelhanças físicas quanto as mentais estando estas associadas ao vestuário – as mesmas calças e camisas justas de gola alta – assim como a sintonia da posição das mãos dobradas nos joelhos e os olhares estáticos pendendo numa mesma direção. Nesta e nas demais vinhetas o corpo funciona como motor sígnico capital. O desenho é simultaneamente signifiante e significado, sendo a relação de significação motivada, *i. e.*, semi-arbitrária, cujo cunho comunicativo primordial se caracteriza pela espontaneidade espetacular e intuitiva.

Leem-se a mímica, a teatralidade, o corpo por senso comum. A *kinesthesia*, que apenas evocamos pontualmente por questões de brevidade, é a disciplina que as estuda: «(...) Podemos apenas prever que, para todas estas artes imitativas, quando são comuns, o código do sistema conotado é provavelmente constituído quer por uma simbólica universal, quer por uma retórica da época, em resumo, por uma reserva de ester[e]ótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, grupos de elementos).».²¹²

Quando se trata de relações semi-simbólicas em semióticas verbais, as categorias do plano de expressão correlacionadas às categorias semânticas devem ser categorias fonológicas, referentes à sistematização de vogais e consoantes.

Para os estudos do semi-simbolismo em outras semióticas, basta determinar aquelas categorias que são pertinentes à forma do plano de expressão realizado e examinar

²¹⁰ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Ensaios V*, «O pintor no teatro», p. 164.

²¹¹ Cf. anexo 3, fig. 2, vinheta 5. *Sempre Fixe*, número 3, p. 7.

²¹² Roland Barthes, «A Escrita do Visível - O paradoxo fotográfico», in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 15. Cf. ainda André Helbo, in *Sémiologie de la Représentation : Théâtre, Television, Bande Dessinée*, p. 39 : «La kinésique : C’est l’étude de la signification des gestes, des expressions du visage, des attitudes motrices, des postures corporelles. Tous ce traits kinésiques ont été soigneusement codifiés. Comme référence, j’indiquerai ici : l’essai de Jakobson sur les gestes moteurs pour dire oui ou non ; l’étude de Mauss sur les techniques du corps ; les recherches réunies dans le volume: *Approaches to Semiotics* (Sebeok, éd.) et, enfin, des dernières études de Ray Birdwhistell réunis sous le titre *Kinésique et contexte* («Kinesics and Context»)).»

os modos de semi-simbolização possíveis entre elas e as categorias semânticas do plano de conteúdo.²¹³

Esta banda desenhada comporta uma dimensão simbólica, a da união fraterna, em que a corporeidade apresenta o estado das personagens, que oscila entre eufórico e disfórico.

É de esperar, portanto, – e porque o tema recorrente é a união dos dois irmãos – que a tensão narrativa comece quando estes se separam por motivos não revelados, contribuindo-se assim para o mistério proporcionado pela suspensão narrativa: “Estaria doente o outro?”.²¹⁴ A descontinuidade diegética, neste caso foi escrita e desenhada, voluntariamente no fim da página do jornal, completando-se uma prancha de seis desenhos legendados que só viria a ser retomada na semana e no número seguintes. Esta estratégia visa uma maior adesão do público e constitui um paralelo com o romance em folhetim. Este procedimento, que consiste num aumento tensivo proporcionado pela suspensão narrativa num momento de dificuldade para o herói é conhecido em linguagem corrente como *cliff hanger*, estratégia típica do género histórico.

«Era uma vez...» assemelha-se a uma *histoire à suivre*, embora atipicamente, porque aquela é constituída por oito páginas sem pretensão literária. O periódico que dá nome ao conceito adotou a estratégia de *cliff hanger*, para fins comerciais em que a paginação adquire uma lógica experimentalista.

Na imagem vemos que a tensividade se reflete na e pela expressão do personagem que caminha sozinho e cabisbaixo, todo curvado sobre si mesmo. A legenda inserida reforça o conflito latente que leva à quase separação dos irmãos: “Um dia, porém, com grande espanto de toda a gente (e foi quase um escandalo), apareceu um dos dois irmãos a passear a pé pelas estradas. Não tinha aquela alegria de quando acompanhava o irmão”.²¹⁵ A teatralidade corporal do personagem é espacialidade simbólica: a um corpo mole, passivo e pendendo para baixo corresponde um aumento tensivo enquanto que um corpo forte, ativo e hirto se assimila uma diminuição. Assim se constata duas relações sémicas correlativas, em equilíbrio pela oposição: ao binómio ação-força-verticalidade e euforia/não tensão corresponde o de passividade-fraqueza-curvatura e disforia/tensão.

²¹³ Cf. António Pietroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 19.

²¹⁴ Cf. anexo 3, fig. 2, vinheta 6. *Sempre Fixe*, número 3, p. 7.

²¹⁵ José-Augusto França, in *Os Desenhos de Almada n.º O Sempre Fixe*, sem paginação ou cf. ainda José de Almada Negreiros, in *Três Histórias Desenhadas*, p. 21.

A emissividade do primeiro irmão – o *querer-ser* namorado da rapariga – culmina na remissividade do segundo e consequente desunião fraterna bem como a doença deste, dado que é movido por um *não-poder-ser* elemento integrante do casal e por um suposto *querer-não-ser* irmão por parte do outro rapaz:

Subordinadas ao esquema narrativo, as modalidades do querer, do dever, do saber e do poder constituem uma problemática à parte nos estudos semióticos. Uma vez que o esquema narrativo é formado em articulações modais, a sintaxe-semântica modal é a própria forma semiótica da narratividade em seus desdobramentos.²¹⁶

Em seguida, o rapaz entende que a conjunção entre o seu irmão e a rapariga não implica necessariamente a disjunção entre os gémeos.²¹⁷ É no oscilar de emissividades e de estados conjuntivos – *querer-ser-casal* e *querer-ser-irmão* – que a restante narrativa se formula, até à possível remissividade parental: “No *tennis*, então, [os quatro] ficavam mesmo a calhar”²¹⁸ e “E a seguir era o banho de sol; e sobre a areia os quatro pensavam que afinal o destino se passa sobretudo entre dois”²¹⁹ e “De tal maneira iam as conversas, que por fim era impossível sentarem-se os quatro no mesmo banco para conversar.”,²²⁰ por exemplo.

Este cariz dual de relações sociais é realçado pela linguagem corporal – ora empenhados no convívio a quatro, ora embrenhados numa vida a dois nunca, no entanto, se apartando dos respetivos irmãos. Deste modo, o desenho no quadro dezoito,²²¹ que nos mostra os quatro personagens sentados num banco de jardim revela este último tipo de comportamento convival duplo, visto que os irmãos estão sorridentes e virados cada um para uma irmã e os seus gestos não se “espelham” um ao outro. Aprendem a individualidade. Os irmãos autoeducam-se homens autónomos na relação com as mulheres.

Através dos locais frequentados pelos irmãos no início da narrativa há uma predisposição definida pelos lugares vagos, como no caso do carro de dois assentos,

²¹⁶ Cf. António Pietroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 16.

²¹⁷ Cf. *ibidem*: «Nesse modelo, *querer-ser* implica querer a conjunção [entre sujeito e um objeto de desejo] e *não-querer-ser*, não querer a conjunção; *querer-não-ser* implica querer a disjunção e *não-querer-não-ser*, não querer a disjunção.»

²¹⁸ Cf. anexo 3, fig. 8, vinheta 22. *Sempre Fixe*, número 6, p. 7.

²¹⁹ Cf. anexo 3, fig. 8, vinheta 24. *Ibidem*.

²²⁰ Cf. anexo 3, fig. 10, vinheta 29. *Idem*, número 7, p. 7.

²²¹ Cf. anexo 3, fig. 6, vinheta 18. *Idem*, número 5, p. 7.

presente na quarta vinheta,²²² do monte vazio no quadro sete²²³ e do espaço familiar onde o irmão se recupera da doença no quadro quatorze²²⁴ e que, no caso de uns poucos exemplos, como o do carro, serão subvertidos posteriormente na narrativa.

Na vinheta onde constam os montes de terra²²⁵ – vê-se novamente o alargamento, se não acréscimo verbal, de uma sugestão. Na narração gráfica notamos os traços simples dos dois montes, um em frente ao outro. Num deles encontra-se um dos irmãos, pelo texto caracterizado da seguinte maneira: “Ora o irmão não estava doente, mas estava profundissimamente triste. Viram-no uma vez a chorar em cima de um montesinho de terra ao lado de outro montesinho de terra igual e sem ninguém sentado a chorar em cima.”²²⁶

Tanto pictórica como linguisticamente notamos que há uma ameaça de rutura na relação entre os irmãos, mas o que o desenho não afirma e que o verbal acrescenta sugestivamente, é a independência emocional que o irmão não presente retira dessa separação. “(...) Sem ninguém sentado a chorar em cima”²²⁷ é o sintagma que aponta o seu estado psíquico alegre, apenas confirmado na sequência seguinte pela verticalidade do personagem. A banda desenhada oscila entre sugestões e complementações que tanto podem ser verbais ou imagéticas e que fazem avançar lentamente a narrativa, corroborando ou confirmando as expectativas de leitura e que revelam a primeira etapa para a aprendizagem dos protagonistas.

Enquanto que a aprendizagem para um irmão significa a independência resultante de uma alteração de papéis vivenciais – de jovem passa a adulto, de irmão a indivíduo – para o outro irmão, esse saber resulta num desequilíbrio emocional agonizante – ligado à perspectiva da solidão. O tema da individualidade pessoal entra em rutura com o do social e resulta numa suposta incompatibilidade dos papéis do outro irmão: “Entusiasmado como andava com a pobre rapariga, nem sequer sabia que o irmão estava de cama.”²²⁸ e ainda: “Mas como a doença do irmão era apenas a falta que fez ao irmão, passou junto dêle a convalescença.”²²⁹ Esta linha de leitura torna-se bem

²²² Cf. anexo 3, fig. 2, vinheta 4. *Idem*, número 3, p. 7.

²²³ Cf. anexo 3, fig. 3, vinheta 7. *Idem*, número 4, p. 7.

²²⁴ Cf. anexo 3, fig. 5, vinheta 14. *Idem*, número 5, p. 7.

²²⁵ Cf. anexo 3, fig. 3, vinheta 7. *Idem*, número 4, p. 7.

²²⁶ Cf. anexo 3, fig. 3, vinheta 7. *Ibidem*.

²²⁷ Cf. anexo 3, fig. 3, vinheta 7. *Ibidem*.

²²⁸ Cf. anexo 3, fig. 5, vinheta 13. *Idem*, número 5, p. 7.

²²⁹ Cf. anexo 3, fig. 5, vinheta 14. *Ibidem*.

clara na oitava vinheta através da barreira que separa o irmão triste do que, alegre, se vê acompanhado de uma “lindíssima rapariga”.²³⁰

A inserção do adjetivo “lindíssima” reflete um panorama de mudança ou alargamento de perspetiva que passa do narrador à reflexão de um dos personagens (ou ambos? ou de todos?), procedimento neste caso inexplorado pela linguagem gráfica. No plano seguinte é notória, no entanto, a satisfação do irmão no encontro com a rapariga, expressa novamente pela proximidade corporal – este inclina-se na direção dela. A par de uma recuperação da postura física ativa, o irmão experiencia um novo modelo comportamental, uma vez que alia as atividades de que mais gosta ao contacto social. Às atividades habituais acrescentam-se o mergulho, a natação e a dança. O que dantes era a harmonia entre irmãos, passa a ser a sintonia num casal, numa apenas suposta impossibilidade de convívio fraternal, visto que o primeiro irmão parece esquecer-se do segundo. No entanto, quando ele toma conhecimento do mal-estar do irmão, volta para junto dele, sentindo remorsos, e a imagem da rapariga é suprimida; quando um irmão entra na vida do outro, a rapariga sai e vice-versa.

Somos conduzidos para a segunda fase da aprendizagem dos dois irmãos – o convívio com as duas irmãs e o equilíbrio das funções entre irmãos e cônjuges, que se dá através da oscilação de desempenho dos papéis: “E assim aconteceu que os dois irmãos tinham cada um uma linda rapariga para conversar”²³¹ e ainda “Como passaram a ser quatro, mesmo onde apenas havia dois lugares, tudo se arranjava às mil maravilhas”.²³² A transformação dos jovens, evidenciada pela postura corporal, é de nível ontológico. A autonomia psíquica dá-se na relação com as irmãs. A quase não-identidade dá lugar à liberdade que permite o serem homens, indivíduos e não apenas irmãos em tudo semelhantes.

A um comportamento idêntico substitui-se um leque dual de escolhas – quando o foco é o convívio a quatro e quando a experiência requer uma perspetiva a dois é dado a escolher entre uma completa mímica ou uma gestualidade original, revelando-se assim a conciliação entre as relações irmão-irmão, rapaz-rapariga, respetivamente. Notem-se as imagens, a título de exemplo, correspondentes às legendas: “De tal maneira iam as conversas, que por fim era impossível sentarem-se os quatro no mesmo banco para

²³⁰ Cf. anexo 3, fig. 3, vinheta 8. *Idem*, número 4, p.7.

²³¹ Cf. anexo 3, fig. 6, vinheta 18. *Idem*, número 5, p.7.

²³² Cf. anexo 3, fig. 7, vinheta 21. *Idem*, número 6, p.7.

conversar.”²³³ e “Mas, pelo contrario, quando estavam juntos os quatro, a alegria era unica e feliz.”²³⁴ E assim se desenrola a narrativa até que, ao verem a igreja, tomam consciência de que se querem casar.

Podemos entender o percurso gerativo de sentido através das isotopias temáticas estudadas por Greimas e Rastier, visto que em “Era uma vez...” julgamos estarem presentes as três isotopias temáticas referenciadas.²³⁵

No que toca à isotopia prática de “Era uma vez...”, esta corresponde ao sentido denotativo e imediato tanto da componente gráfica como da verbal; à imagem rapaz corresponde o significado “aquele rapaz”, a uma rapariga, o significado “aquela rapariga” e por aí em diante. A expressão visual corresponde “diretamente” ao seu significado e referente, estando esta votada à semi-arbitrariedade nas relações intrasigníficas.²³⁶ Na isotopia mítica, as figuras do discurso verbo-visual significam a coletividade e suas relações, estando presentes como metáforas. O rapaz que evoca o pai, o qual evoca, por sua vez, a humanidade. E, por fim, a tematização metalinguística que, mais complexa, exige maior justificação.

O carácter metalinguístico da obra começa a ser tematizado aquando do pedido de casamento aos pais – tanto dos irmãos, quanto das irmãs; é na vinheta número trinta e um²³⁷ que os irmãos contam a sua história aos pais, achando que estes contrariarão a ideia do matrimónio, mas a suposta remissividade dos pais é transformada na narração da própria história, igual à dos respetivos filhos. Deste modo se invoca a ficcionalidade, a memória e o seu poder de reformulação, engendramento e/ou reactualização, via leitura de uma mesma história.

A partir da vinheta seguinte a figuratividade imagética sugere que se pode estar a contar ambas as histórias – ora a dos rapazes que pedem aos pais permissão para casar, ora a dos pais que outrora fizeram o mesmo, ou ambas simultaneamente – mas a

²³³ Cf. anexo 3, fig. 10, vinheta 29. *Idem*, número 7, p.7.

²³⁴ Cf. anexo 3, fig. 10, vinheta 30. *Ibidem*.

²³⁵ Utiliza-se como exemplo deste modelo a análise de “Eu quero ser uma locomotiva” de Luiz Gê por António Pietroforte, in *idem*, p. 51: «Em ‘Eu quero ser uma locomotiva’ ocorrem os três tipos. Há a leitura prática, ancorada na cena enunciativa discursivizada no enunciado. Nessa leitura, porque estão ancoradas no percurso ferroviário encenado no discurso, as figuras parecem assumir significados denotativos – locomotiva significa locomotiva, maquinista significa maquinista, etc. Há, entrelaçada com a tematização prática do percurso ferroviário, a tematização mítica de ordem erótica, em que as figuras do discurso significam, enquanto metáforas, a virilidade masculina e suas interrupções. É possível, ainda, propor a tematização metalinguística, em que os percursos e os percalços da locomotiva significam também o fazer do quadrinista.»

²³⁶ Refere-se a semi-arbitrariedade porque, mesmo fazendo-se passar por *objeto*, o desenho nunca o é, sendo simultaneamente o estilo próprio do autor.

²³⁷ Cf. anexo 3, fig. 11, vinheta 31. *Sempre Fixe*, número 7, p. 7.

legenda sugere que o narrador dá a ver o pai a narrar a sua história: “O pai compreendeu logo tudo e achou muita graça á história porque era igual á sua.”;²³⁸ “Eram dois irmãos...”²³⁹; “...e duas irmãs”²⁴⁰; “e casaram-se no mesmo dia”²⁴¹ e na vinheta número trinta e cinco desfazem-se as dúvidas e coloca-se a história dos pais – que têm bigode, que os diferencia dos filhos – no centro da narração. O mesmo acontece nos quadros número quarenta e nove²⁴² e cinquenta²⁴³ com a breve exposição da história dos pais das irmãs, também ela a mesma. Através deste processo, enfatiza-se o narrar uma mesma história, apropriando a narração uma dimensão “metalinguística”.

Este texto apresenta maioritária, mas não exclusivamente o processo de ancoragem, descrito por Barthes como sendo o aumento de circunstancialidade e particularização situacional do significado do imagético por meio da linguagem verbal. À carga polissêmica, a palavra elucida o leitor, conduzindo-o para uma leitura específica e retirando outros possíveis significados:

De acordo com a ‘Retórica da imagem’ (...) de Roland Barthes, há duas possibilidades básicas do sincretismo entre semiótica verbal e semiótica plástica: ou a semiótica verbal explica a semiótica plástica, reduzindo sua polissemia; ou a semiótica verbal complementa a semiótica plástica em função de um sintagma mais geral, que as organiza.

A imagem visual, para Barthes, tem significação polissêmica, de modo que a semiótica verbal, ao explicá-la a título de legenda, reduz sua polissemia. Em termos semióticos, a figuratividade da semiótica plástica é identificada à figuratividade da semiótica verbal, o que faz com que esta explique o significado daquela. A essa função do verbal em relação ao plástico, Barthes chama ancoragem.²⁴⁴

Dentre os melhores exemplos da *repressão* de ancoragem está o quadro número trinta e oito em que as figuras das raparigas se encontram sentadas num banco a ler ao resguardo de um guarda sol e que a palavra explica, reduzindo a polissemia visual; aos possíveis significados da imagem explicita-se: “...ás duas irmãs que fingiam que liam e

²³⁸ Cf. anexo 3, fig. 11, vinheta 32. *Sempre Fixe*, número 7, p. 7.

²³⁹ Cf. anexo 3, fig. 11, vinheta 33. *Ibidem*.

²⁴⁰ Cf. anexo 3, fig. 12, vinheta 34. *Idem*, número 8, p. 7.

²⁴¹ Cf. anexo 3, fig. 12, vinheta 35. *Ibidem*.

²⁴² Cf. anexo 3, fig. 17, vinheta 49. *Idem*, número 10, p. 7.

²⁴³ Cf. anexo 3, fig. 17, vinheta 50. *Ibidem*.

²⁴⁴ Cf. António Pietróforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 87.

só esperavam a resposta.”.²⁴⁵ O mesmo acontece com a vinheta número quarenta. À polivalência sémica da imagem das irmãs a subir escadas acompanhadas pelos rapazes sobrepõe-se o corte da legenda: “Foi então a vez da primeira cerimonia: apresentação das duas irmãs aos pais dos dois irmãos.”.²⁴⁶

O quadro trinta e nove, em que se lê: “Quando os quatro souberam a noticia, foi tamanha a alegria que, mais do que divertida, chegou a ser comica”²⁴⁷ faz jus a um outro processo – o de complementação por acrescento, neste caso, do tom da imagem. Ao conotar linguisticamente o significado “cômico”, a imagem ganha uma nova força expressiva, assim como as imagens dos guarda-sóis caídos no chão. O mesmo acontece com a última vinheta, a sexta, da primeira prancha *d’O Sempre Fixe*; ao introduzir a interrogação “Estaria doente, o outro?”²⁴⁸ o narrador adiciona uma perspectiva sobre a diegese, ponto de vista inexistente no desenho. Estamos perante a função de etapa a qual, nas palavras barthianas, acrescenta pela palavra um significado inexistente na imagem:

A função de etapa é mais rara (pelo menos no que diz respeito à imagem fixa); encontramos-la sobretudo nos desenhos humorísticos e nas bandas desenhadas. Aqui, a palavra (a maior parte das vezes um fragmento de diálogo) e a imagem estão numa relação complementar; as palavras são então fragmentos de um sintagma mais geral, tal como as imagens, e a unidade da mensagem faz-se a um nível superior: o da história, da anedota, da diegese (o que confirma bem que a diegese deve ser tratada como um sistema autónomo). Rara na imagem fixa, esta palavra-etapa torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função simples de elucidação, *mas onde ela faz verdadeiramente avançar a ação ao colocar na sequência das mensagens, sentidos que não se encontram na imagem*. As duas funções da mensagem linguística podem evidentemente coexistir num mesmo conjunto icónico, mas a dominância de uma ou de outra não é certamente indiferente à economia geral da obra; sempre que a palavra tem um valor diegético de

²⁴⁵ Cf. anexo 3, fig. 13, vinheta 38. *Sempre Fixe*, número 8, p. 7.

Cf. também Roland Barthes, in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 33: «Evidentemente, noutro âmbito que não o da publicidade, a ancoragem pode ser ideológica, e é mesmo, sem dúvida, a sua função principal; o texto *dirige* o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; através de um *dispatching* muitas vezes subtil, ele teleguia-o para um sentido antecipadamente escolhido. Em todos estes casos de ancoragem a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é seletiva; trata-se de uma metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icónica, mas somente a alguns dos seus signos; o texto é verdadeiramente o direito de olhar do criador (e, logo, da sociedade) sobre a imagem: a ancoragem é um controlo, ela detém uma responsabilidade, face ao poder projetivo das figuras, sobre o uso da mensagem; em relação à liberdade dos significados da imagem, o texto tem um valor *repressivo*, e compreende-se que seja ao seu nível que se investem sobretudo a moral e a ideologia de uma sociedade.»

²⁴⁶ Cf. anexo 3, fig. 14, vinheta 40. *Sempre Fixe*, número 8, p. 7.

²⁴⁷ Cf. anexo 3, fig. 13, vinheta 39. *Ibidem*.

²⁴⁸ Cf. anexo 3, fig. 2, vinheta 6. *Idem*, número 3, p. 7.

etapa, a informação é mais dispendiosa, visto que necessita de aprendizagem de um código digital (a língua); sempre que ela tem um valor substitutivo (de ancoragem, de controlo), é a imagem que detém a carga informativa, e, como a imagem é analógica, a informação é de certo modo mais ‘preguiçosa’: em certas bandas desenhadas, destinadas a uma leitura ‘apressada’, a diegese é sobretudo confiada à palavra, recolhendo a imagem as informações atributivas, de ordem paradigmática (estatuto ester[e]otipado das personagens): de modo a evitar ao leitor apressado o aborrecimento das ‘descrições’ verbais, confiadas aqui à imagem, isto é, a um sistema menos ‘laborioso’.²⁴⁹

As relações estudadas pelo autor citado referem-se à complementaridade, porque o que distingue fundamentalmente a ancoragem da função de etapa é o facto de a primeira cumprir uma operatividade ligada à especificação do sentido, enquanto que a segunda aciona a função de adição diegética. O quadro quarenta e dois mescla ambos os processos acrescentando-se o tom irónico para a diminuição da polissemia da imagem no qual: “...mas só os criados choraram como se houvesse desgraça!”²⁵⁰ a legenda acrescenta informação ao mesmo tempo que justifica a tristeza dos empregados – a cerimónia “rápida, simples e comovedora...”²⁵¹ dos pais a conhecerem as irmãs com que os filhos se vão casar, mas que não é suficientemente forte a nível emocional para fazer os progenitores chorar.

Há apenas uma imagem em que a descrição visual excede informativamente a descrição verbal e, portanto, a função de etapa é subvertida, sendo a palavra complementada pelo visual. Como ficou evidente na citação anterior, Barthes defende que a função de etapa se cumpre apenas pela palavra, mas a vinheta quarenta e seis comprova que esta também é cumprida pela imagem. Onde se lê “Por sua vez, a mãe falou ao marido.”²⁵² as raparigas escondem-se pela cortina da casa, pormenor omitido na legenda.

Por sua vez, o quadro quarenta e oito sugere uma focalização bifurcada com ramificação no narrador e nas personagens: “E foi este o momento mais terrível em que se decidia ao mesmo tempo a felicidade de quatro pessoas.”²⁵³ pode refletir tanto o pensamento do primeiro como dos segundos. Ambos temem a remissividade da família e o cancelamento dos objetivos dos irmãos, a descontinuidade. Novamente nos deparamos com a subjetividade da linguagem escrita propulsionada pelo adjetivo

²⁴⁹ Roland Barthes, in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 33, sublinhado meu.

²⁵⁰ Cf. anexo 3, fig. 14, vinheta 42. *Sempre Fixe*, número 8, p. 7.

²⁵¹ Cf. anexo 3, fig. 14, vinheta 41. *Ibidem*.

²⁵² Cf. anexo 3, fig. 16, vinheta 46. *Idem*, número 9, p. 7.

²⁵³ Cf. anexo 3, fig. 16, vinheta 48. *Ibidem*.

“terrível”. No entanto, esta descrição verbal nada acrescenta à linguagem visual visto que a teatralidade dos personagens, que se encontram abraçados entre si e cabisbaixos, mudos, inertes e passivos, denotam enorme tristeza – provavelmente aliada à sensação de incapacidade para dirigir o próprio destino. Pelo contrário, um outro abraço, desta vez a quatro dá-se em tom de comemoração – porque os corpos agora estão hirtos e ativos –, após a descoberta da aceitação do casamento: “Era sem duvida impossível ser melhor a resposta.”.²⁵⁴

A última vinheta, por sua vez, é fulcral para o entendimento da história, porque coloca, finalmente, a ênfase no caráter mítico da trama, sendo este a última pista para a leitura da história. Na legenda pode ler-se “...e seguiram nupcias para destino que apenas os pais deles e os pais delas sabem ao certo.”.²⁵⁵ Os caminhos de ferro mostrados imagetivamente adquirem, pelo recurso à metaforização, caráter universal – a história dos irmãos repete-se e tem potencial infinito visto que é projetado um futuro onde os correspondentes filhos terão uma vivência idêntica, servindo a presente história não só para a ilustração do percurso de uma família, como também para desenhar o destino de toda a humanidade; assim como a sua necessidade intrínseca de uma unidade individual dentro da coletividade. A memória dos pais é o presente dos filhos. Esta temática é genérica na obra de Almada.

A dimensão mítico-alegórica que a história comporta é o centro de toda a construção inventiva, tratando-se no fundo, de uma diegese acerca da génese do individual e sua relação com o universal. A modalidade actancial *querer-ser-casal* altera-se para a de *dever-ser-casal*: “Os dois rapazes ficaram felicíssimos por seguirem á risca a tradição da família...”.²⁵⁶ Ao lermos a história em quadrinhos não estamos somente a ler a história dos dois irmãos, mas a história das irmãs, dos pais dos dois irmãos e dos das duas irmãs, qual arquétipo das relações humanas. Simultaneamente símbolo da memória e projeção do devir, esta narrativa implica a (re)presentificação e (re)elaboração da(s) história(s) humana(s) no desempenho e cumprimento de um destino.

Conclui-se, portanto, que nesta história, a legenda tem como função principal a de complementação e/ ou restrição do significado imagético, promovendo a subjetividade linguisticamente em relação à *objetividade* do desenho e desenvolvendo

²⁵⁴ Cf. anexo 3, fig. 17, vinheta 51. *Idem*, número 10, p. 7.

²⁵⁵ Cf. anexo 3, fig. 18, vinheta 54. *Ibidem*.

²⁵⁶ Cf. anexo 3, fig. 12, vinheta 36. *Idem*, número 8, p. 7. Ênfase minha.

aspectos informativos na formulação de sentido, que de outro modo escapam à linguagem visual polissêmica. Em termos diegéticos nada é retirado ou acrescentado quer numa quer na outra, estando a diferença entre as linguagens verbal e icônica na conotação da história, visto que os caminhos de ferro apenas adquirem dimensão mítica perante a legenda.²⁵⁷

Quando há apenas uma isotopia temática, os signos tendem a assumir apenas um significado, gerando o efeito de sentido de adequação e objetividade entre o significante e o significado. A presença de duas ou mais isotopias, contrariamente, faz com que outros significados sejam relacionados aos mesmos signos, gerando efeitos de sentido conotativos, como metáforas e metonímias.

Desse modo, a linguagem funciona nos limites entre efeitos de denotação e conotação, gerando dois tipos básicos de articulação da realidade: há discursos referenciais, predominantemente denotativos; e discursos que podem ser chamados míticos, com predomínio da conotação.²⁵⁸

Ambas a figuratividade visual e a verbal são constituintes do sentido. Ao denotativo visual – dois irmãos conhecem, apaixonam-se e casam com duas irmãs – acrescenta-se o verbal (informações várias e suspeita de remissividade parental). Noutro ponto, as últimas legendas revelam a perenidade dos destinos de ambos pais e filhos e filhas recém-casados numa marca mítica e cujo auge sémico se apreende na última vinheta.

²⁵⁷ Cf. anexo 3, fig. 18, vinheta 54 ou *idem*, número 10, p. 7: «... e seguiram viagem de nupcias para destino que apenas os pais deles e delas sabem ao certo.»

²⁵⁸ Cf. António Petroforte e Luiz Gê, in *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, p. 67.

2.2. «O Naufrágio da Ínsua» – Banda desenhada por animar ou o cinema possível

O cinema, Benvinda seja esta nova maravilha, veio estabelecer a diferença entre a imagem em movimento e a imagem parada. Pela primeira vez na história da humanidade vimos à transparência a fiel reprodução em movimento da imagem real!²⁵⁹

O cinema está para a Arte, como a multidão para o indivíduo. Por isso, hoje quem não tenha verdadeira paixão pelo cinema não poderá nunca vir a ser entendedor de Arte.²⁶⁰

Aceite a data de 1895 para a patente do cinematógrafo por Louis Lumière e, conseqüentemente, marco na invenção do cinema, é preciso não olvidar a importância dos estudos e das experiências anteriores; dos sucessivos melhoramentos em torno de variadas descobertas, sejam elas através da fotografia, proporcionada pelo avanço da Química ou através do desenho que, a bem dizer, foi o primeiro *medium* para a ilusão do movimento. Importa, no entanto, reter que desde cedo houve consciência das possibilidades de rentabilização do cinema como nos confirmam as querelas entre inventores de mecanismos pré-cinema, que duraram até 1895. As disputas mudam, então, o foco para a produção de películas monetariamente recompensantes.²⁶¹

A data de 1895, comumente aceite para o registo da patente e definitivo aparecimento do cinema, pelos irmãos Lumière, pressupõe a ideia de fotografia, que fixa o real estático por *medium* de mecanismos físicos e químicos que deixam transparecer a luminosidade – ou a ausência desta – revelando formas. Apesar de ser costume referir-se a fotografia como primordial para a descoberta do cinema, esta arte tem uma longa pré-história ligada à imagem desenhada. Importa notar aqui o caráter técnico dos primeiros anos da cinematografia – as invenções que moldam a

²⁵⁹ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Ensaios*, p. 122.

²⁶⁰ *Idem*, p. 124.

²⁶¹ Cf. Henrique Alves Costa, in *A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo* onde são descritas com rigor científico, apesar das dificuldades cronológicas, as tentativas de conferir movimento à imagem e os confrontos em torno da patente de diversas invenções pré-existentes em relação ao cinematógrafo. Relativamente aos filmes e à sua indústria, pode ler-se José Augusto-França, *O Essencial sobre Charlie Chaplin* e Sébastien Denis, *O Cinema de Animação*.

possibilidade de movimento em torno da imagem em desenho só eram possíveis por parte dos que tivessem conhecimentos científico, técnico e artesanal e não necessariamente por parte dos que tivessem desejo ou impulso artísticos. Sublinhamos a importância técnica da cinematografia de modo a estabelecer, num momento posterior, uma comparação com a própria obra de Almada Negreiros: «O Naufrágio da Ínsua».²⁶² Para a abordagem desta obra, apoiar-me-ei em formulações de Irina Rajewsky e Claus Clüver, investigadores interessados na área da intermedialidade e dos estudos intersemióticos, bem em Christian Metz e Jacques Aumont, teóricos do cinema. Esta análise incidirá nas funcionalidades cinemática e da banda desenhada patentes no texto, realçando-se o carácter complexo e essencialmente (inter)semiótico deste objeto artístico.

Das invenções que possibilitaram o cinema e que demonstram que esta arte nasceu maioritariamente por causa de avanços técnicos e artesanais está a Lanterna Mágica.²⁶³

Tanto quanto pode ser comprovado, a Lanterna Ótica ou Lanterna Mágica, longínquo antepassado do futuro projetor cinematográfico, apareceu em meados do século XVII. Foi seu inventor o padre jesuíta Athanasius Kircher, o qual enunciou os princípios da projeção de imagens na sua obra ilustrada *Ars Magna Lucis et Umbrae*, dada a conhecer em 1643.²⁶⁴

²⁶² Ver o anexo 4.

²⁶³ Almada produziu uma obra em lanterna mágica em Espanha, *La Tragedia de Doña Ajada*, que se menciona por questões de brevidade, e que aqui não se analisa. Para mais informações acerca da obra ler: «Vida Musical» de [Adolfo] S[alazar] in *El Sol* de 30 de novembro de 1929, p. 2; «De Musica – La Tragedia de Doña Ajada» de Alfredo Matilla, in *La Correspondencia Militar* de 30 de novembro de 1929, p. 4; «Información Musical: Un poema burlesco de Bacarisse y de Abril» de [Juan] del B[rezo], in *La Voz* de 30 de novembro de 1929, p. 2 e «Musica y Musicos» de M. H. Barroso, in *La Libertad* de 1 de dezembro de 1929, p. 2 ou Mariana Pinto dos Santos, *Uma Maneira de Ser Moderno*, pp. 130-133 de onde se retiram estes títulos.

O artista escreveu também um guião cinematográfico sobre Amadeo de Souza Cardoso e participou no filme *O Condenado* (1920-21) de Mário Huguin e Affonso Gayo, película hoje perdida. Cf. Mariana Pinto dos Santos e Luis Manuel Gaspar, in *Sobre Cinema*, p. 12, pp. 20-21, pp. 113-126. Cf. as palavras de Almada, in *idem*, p. 130: «Em 1913 já tentei fazer de cartões animados parte do qual conservei durante algum tempo, mas depois perdeu-se. Mais tarde, durante o período da Vanguarda, projectei, com o pintor Francisco Cossío, vários filmes experimentais de amador, que não chegámos a realizar.» e ainda p. 132, «O nosso grupo seguiu de perto o cinema desde as suas origens até ao final do cinema mudo. Para todos nós os criadores de *Orpheu* e os futuristas, teve o cinema daquela época decidida importância. Depois, com a chegada do sonoro, nos desinteressámos. O cinema teve uma infância lúcida, com consciência de propósitos, e caminhou vertiginosamente para a maturidade. Todavia, o desenvolvimento técnico foi, infelizmente, ainda mais rápido, adiantou-se, interrompendo a maturidade numa arte empolgante. À chegada do som, o cinema não retrocedeu a uma infância, mas sim a uns balbuceios aflitivos, pré-humanos. Agora o cinema está novamente na infância. Ainda terá de experimentar os embates da terceira dimensão e outras consequências da técnica, mas confio em que um dia chegará em que alcance novamente a maturidade. (...)».

²⁶⁴ Cf. Henrique Alves Costa, in *A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo*, p. 32.

Inicialmente concebida para a projeção de imagens estanques pintadas em vidro, a Lanterna Ótica foi posteriormente desenvolvida por Johannes Zahn, que embora tenha conseguido, ocasionalmente, proporcionar a ilusão de deslocação das figuras, não estabeleceu uma técnica de movimento, mas apenas meras mudanças de posição das formas do desenho.

A movimentação dos desenhos inseridos em projetores foi obtida por Émile Reynaud e pela conceção de fitas rotativas, reveladas no praxinoscópio (do grego: *praxis*: ação e *skopein*: verbo observar),²⁶⁵ patenteado em 1877 e melhoramento de um anterior mecanismo, o zootrópio ou "imitação da vida",²⁶⁶ de William George Horner.

«O Naufrágio da Ínsua» (1934), objeto intermedial e inédito ao grande público até 2017, está construído através da combinatória de processos cinemáticos e da história em quadrinhos. Se a animação d'«O Naufrágio da Ínsua» prefigurasse uma opção para Almada Negreiros, o artista teria de recorrer a um invento similar aos supracitados.

De todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real, como o percebeu Albert Laffay [‘L’évocation du monde au cinéma’, in *Temps Modernes*, 1946 e *Logique du Cinéma*, Masson, 1964, pp. 15 a 30]. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (...), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente ‘É assim’, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente *crível*.²⁶⁷

Nesta obra “conta-se” a história verídica de António Pedro, que numa excursão à Ínsua, viu a viagem de regresso a Caminha tornar-se num pesadelo que quase culminou

Cf., *idem*, p. 41: «Mas... com ou sem efeitos especiais, com ou sem truques, de simples ou dupla projeção, a Lanterna Mágica *projetava imagens, não reproduzia o movimento*. Quando muito havia por vezes uma impressão de movimento, apenas porque as figuras *mudavam de posição*. Estávamos ainda numa fase de projeções *estáticas*.»

²⁶⁵ Cf. Sébastien Denis, in *O Cinema de Animação*, p. 44.

²⁶⁶ *Idem*, p. 43

²⁶⁷ Christian Metz, *A Significação do Cinema*, pp. 16 e 17.

em naufrágio.²⁶⁸ «O Naufrágio da Ínsua – grande drama em forma de pic-nic com marés vivas vinho verde salva-vidas foguetão e tudo.»²⁶⁹ lê-se nos primeiros quadros, no que é uma formulação cômica de que Almada era futurista, aliás como nos comprovam o caráter intermedial, experimentalista e sempre inovador da sua obra.

O ensaio escrito por Almada em 1938: «Desenhos animados, realidade imaginada», louva as conquistas de Walt Disney e de Charlot²⁷⁰ que possibilitaram um novo tipo de linguagem e arte caracterizadas pela plasticidade interartística e intermedial: «Os melhores negócios de cinema foram também os melhores espetáculos de arte, exatamente aqueles em que o empresário e o autor eram uma e a mesma pessoa; exemplos: Charlot e Walt Disney. *Isto significa que o primordial no espetáculo é a superintendência da arte.*».²⁷¹

Esta «superintendência da arte» está relacionada com a quebra da realidade e consequente modelação, naquilo que Yuri Lotman designa como sistema modelizante secundário. Para que essa desnaturalização do real surta os efeitos desejados, o espetáculo teria de prosseguir segundo um estilo e uma técnica particulares ao artista: «Almada Negreiros inicia-se [publicamente] com a caricatura, com o desenho humorístico e com a narrativa gráfica. Isto é algo que vai persistir por toda a sua vida e tem a ver com uma *desnaturalização* que era procurada por muitos artistas da altura. A caricatura é algo que desnaturaliza *e comenta com muita eficácia a realidade.*».²⁷²

Efetivamente o cinema estava eivado de realidade, de realidade textual, de realidade copiada, trazida crua da própria realidade, sem apreciável distância entre o filmado do natural e o da cena preparada; e o próprio cinema surpreendia-se ao ver os desenhos animados transportá-lo digamos, involuntariamente, *às portas da poesia*. Não era afinal senão a saudade do cinema recordando a maneira como havia nascido. Porque a origem do cinema está lá na remota antiguidade: quando ainda nem sequer se sonhava em

²⁶⁸ Ver a figura 4 do anexo 4. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 140. Logo na abertura se critica o lápis azul e a censura salazariana com «Visado por Mim e por Ti», cf. *ibidem*.

²⁶⁹ Ver a figura 4 do anexo 4. *Ibidem*.

²⁷⁰ Cf. ainda Mariana Pinto dos Santos e Luis Manuel Gaspar, in *Sobre Cinema*, «Charlie Chaplin», uma crónica escrita por Almada em 1921, pp. 23-30.

²⁷¹ José de Almada Negreiros, «Desenhos animados, realidade imaginada», in *Obras Completas – Ensaios*, p. 154, grifo meu.

²⁷² Elsa Guerreiro Cepa & Rui Mesquita, in *Jornal O Caminhense* de fevereiro de 2017, a partir do link: <http://jornalc.pt/wp-content/uploads/2017/02/jornalc-ed-17-fev-2017.pdf>, p. 5, grifos meus (último acesso a: 25/07/19).

descobrir a fotografia, já se conhecia a sucessão de imagens para realizar movimento. E então, farto de realidade, o cinema foi buscar outra vez *a sua lanterna mágica*.²⁷³

A diferença entre o tipo de signo no «Naufrágio da Ínsua» e no género de cinematografia em documentário está na unidade básica: o último faz uso da fotografia. Almada refere o crescente fascínio pelos desenhos animados e pela liberdade formal que permitem.

A sequência cômica «O Naufrágio da Ínsua» apresenta-se, a princípio, como obra de carácter cinematográfico *sui generis*, tendo por objetivo um alcance “público” – embora restrito. O efeito ilusório de cinematografia é aqui resultante da luz dos candeeiros colocados atrás da estrutura de madeira que segurava o desenho, apresentando-o assim ao espectador como um simulacro de uma película. Como tal procedimento retoma as tentativas primitivas de projeção imagética, esta situação implica que Negreiros estivesse presente para retirar o quadro e substituí-lo seguindo a sequência, o que acrescenta uma dimensão de performatividade à «curta metragem».²⁷⁴ A “projeção”, eminentemente primitiva, copia os primeiros anos de cinema em que os mecanismos utilizados para a visualização de filmes eram rudimentares, básicos e necessitavam que alguém os manipulasse. Mas, sobre o mecanismo primitivo de projeção usado, apenas sabemos que: «A obra é composta por 64 desenhos sobre papel de ceda que eram esticados sobre duas barras de madeira, e que eram depois iluminados com o candeeiro da mesa de cabeceira por trás, como [se] de um ecrã de cinema se tratasse.», o que a distingue de uma película manuseável.²⁷⁵

«O Naufrágio» é simultaneamente simulação cinematográfica e paródia ao documentário em voga e aos filmes ficcionais de comédia; presente no «programa» está a referência ao cinema industrial, que dá primazia ao produto, à retribuição monetária, ignorando arte. Sendo «O Naufrágio» um objeto-caricatura e metatexto, no qual a desnaturalização da realidade é relevante, dá-se a conhecer uma arte recente num estado primário, espetacular, sem que a “ilusão” do real deturpe o carácter criativo e artesanal do filme. «Temos, pois, um caminho até à personalidade: a autoridade pessoal, e um caminho até à pintura: o desenho. Quer dizer, a pintura coincide com a personalidade, enquanto o desenho corresponde à autoridade pessoal. Deve ser este o sentido do que

²⁷³ Cf. José de Almada Negreiros, «Desenhos animados, realidade imaginada», in *Obras Completas – Ensaios*, p. 155, sublinhado meu.

²⁷⁴ Porém, não há documentação e/ou estudos sobre a performance n’«O Naufrágio da Ínsua».

²⁷⁵ Elsa Guerreiro Cepa & Rui Mesquita, in *Jornal O Caminhense*, (fevereiro de 2017) link: <http://jornalc.pt/wp-content/uploads/2017/02/jornalc-ed-17-fev-2017.pdf>, p. 5. (último acesso: 25/07/19)

Ingres disse do desenho: «*le dessin est la probité de l'art.*».²⁷⁶ Pode ler-se que a ordem do espetáculo é: «I. Nada; II. Pagamento da entrada e compra do programa; III. Sentar-se na respetiva cadeira, se a houver; IV. Entrada na sala».²⁷⁷ Conclui-se que cinefilia “comenta” cinefilia.

O próprio cinema inteiramente metido nas suas autobuscas, maravilhado com os próprios achados e, por isso mesmo ligando demasiado o significado de cinema à fotografia, estava longe, muito longe de supor que toda a razão de ser uma arte, a sua independência, ainda que essa arte se chame cinema, está exatamente no desenho. Até hoje pelo menos nunca foi novidade para ninguém que *a mãe de todas as artes se chama desenho*.²⁷⁸

A “filmagem real”²⁷⁹ demonstra o que chamamos de ilusão do signo natural,²⁸⁰ ou seja, o signo confunde-se com o próprio objeto que representa. Paradoxalmente, este deixa de ser lido como signo porque a relação entre os elementos é motivada, passando a imagem a comportar-se como índice ou ícone.²⁸¹

Cada quadro está, no entanto, desligado do seguinte, formando cada um deles, um bloco independente. Ao não imprimir movimento n’«O Naufrágio», este está construído sobre o princípio cinematográfico de decupagem, *i. e.*, apenas nos são apresentados «elementos constitutivos (...) isolados»,²⁸² apesar de interdependentes constituindo, portanto, uma montagem não por sequência, mas por corte. À exceção dos

²⁷⁶ Cf. José de Almada Negreiros, «O Desenho», in *Obras Completas – Ensaios*, p. 26.

²⁷⁷ Ver a figura 3 do anexo 4. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 138.

²⁷⁸ Cf. José de Almada Negreiros, «Desenhos animados, realidade imaginada», in *Obras Completas – Ensaios*, p. 156, grifo meu.

²⁷⁹ Cf. Sébastien Denis, in *O Cinema de Animação*, p. 17: «O princípio da animação é assim exatamente inverso ao da filmagem real, pois trata-se de criar o movimento, e não de o captar na realidade.»

²⁸⁰ Cf. Christian Metz, in *A Significação do Cinema*, p. 76: «Linguagem ou arte, o discurso imagético é um sistema aberto, difícil de codificar, com as suas unidades de base não discretas (= as imagens), sua inteligibilidade por demais natural, sua ausência de distância entre significante e significado. Arte ou linguagem, o filme composto é um sistema ainda mais aberto, com parcelas inteiras de significação que ele nos entrega diretamente.» e ainda Murray Krieger, *Ekphrasis – The Ilusion of the Natural Sign*, p. 2: «(...) a sign that is to be taken as a visual substitute for its referent (...).».

²⁸¹ Cf. *idem*, pp. 79-80: «O cinema não possui nada que corresponda à segunda articulação (...). Esta articulação se dá no plano do significante, mas não do significado: o fonema e mais ainda o ‘traço’ são unidades distintivas sem significação própria. Sua simples existência implica numa grande distância entre ‘conteúdo’ e ‘expressão’. No cinema, a distância é por demais curta. O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem. Além disso, a fidelidade fotográfica faz com que a imagem seja particularmente fiel, e os mecanismos psicológicos de participação, garantindo a famosa ‘impressão de realidade’, diminuem ainda mais a distância: torna-se então impossível recortar o significativo sem que o significado seja ele também retalhado em fatias isomorfas: donde a impossibilidade da segunda articulação: o cinema constitui uma semia por demais ‘intrínseca’, para falar como E. Buyssens.»

²⁸² *Idem*, p. 50.

quadros 8, 12, 55 e 64,²⁸³ a palavra não aparece no espaço da imagem, ao contrário da banda desenhada: «L’association du texte et du dessin sur une même surface est définitivement adoptée et va sans cesse se perfectionner! Le dessinateur peut alors placer son texte dans l’image : en bas, en haut, ou bien sur les côtés, et lui donner la forme qu’il souhaite.».²⁸⁴ No entanto e porque a obra não capta o movimento típico de cinematografia, esta apresenta um ritmo semelhante ao das histórias em quadrinhos. À falta de sequencialidade cinemática, cada plano, *i. e.* cada “imagem” isolada é um sintagma.

«O Naufrágio da Ínsua» constitui um caso particular de banda desenhada com tendência para a possibilidade (futura?) de animação e resultante cinematografização. Compreende-se o ato criador de Almada como combinação múltipla e medial, numa tentativa – apesar de o género ter sido inaugurado antes d’«O Naufrágio», em 1908 com «Fantasmagorie» de Émile Cohl – de filme desenhado que, devido ao seu carácter estático se aproxima da história em quadrinhos.

O artista explorava a dinâmica própria do objeto cinematográfico fazendo intervalos curtos de cerca de dez minutos entre a “projeção” dos quadros para estimular o convívio entre os espectadores e, após a divulgação do filme, far-se-ia novamente uma “*retraite geral*”,²⁸⁵ segunda assembleia destinada a comentar a obra: «[...], os códigos modernos do cinema e da narrativa gráfica eram o melhor meio para que a hipótese da arte-enquanto-convívio se concretizasse, possibilitando uma receção alargada e participada no que o artista escolheria comunicar».²⁸⁶

Ao trabalhar diversamente o visual, como n’«O Naufrágio da Ínsua», o artista, tal como o(s) espectador(es), preparam-se para “captar o real” através da obra de arte, procurando algo semelhante ao que Almada redigiu relativamente ao teatro em 1948: «Terminado o espetáculo volto a mim, e caso curioso, os outros também [estão] como [eu] andava em cena: com todos os sentidos abertos.»,²⁸⁷ e ainda «*O que me interessa a mim é o espetáculo!* Espectáculo quer dizer *ver*. *Ver*. O espetáculo pode estar onde

²⁸³ Ver as figuras 4, 5, 10 e 11 do anexo 4, respetivamente.

²⁸⁴ Jean-Benoît Durand, in *BD – Mode d’Emploi*, p. 15.

²⁸⁵ Ver a figura 3 do anexo 4. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 138.

²⁸⁶ *Idem*, p. 139.

²⁸⁷ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Ensaaios*, p. 164.

quiserem, mas que esteja e que seja visto. Olhe isto de haver no mundo a possibilidade de haver *espetáculo que todos saibam ver*, é sério.».²⁸⁸

Apesar da designação que Almada dá à obra – «*Film* de grande metragem manual artístico»²⁸⁹ –, a nível estrutural «O Naufrágio da Ínsua» assemelha-se à curta metragem muda, a preto e branco – também conhecida como curta metragem sem diálogo. É-lhe introduzida narratividade através de legendas em cartazes, procedimento que ora intercala os desenhos com a legenda ou, em alguns poucos, fá-los coexistir. Obra intersemiótica por excelência, «O Naufrágio» simula os géneros de animação e a *slapstick*.

So Slapstick can be defined as a form of broad physical comedy in which laughter is likely to be provoked by comic violence and the appearance of pain. It uses as its techniques tripping, falling, hitting and throwing; all of which occur in patterns of repetition and escalation. In provoking laughter in these ways slapstick gives us the pleasure of seeing dignity over-turned. Pleasure can also be obtained by recognizing the skill, timing and mastery of the performer. All of these elements are, I would contend, best demonstrated through a central double act that embodies a series of binary oppositions as outlined above. Arguably the most important of these is status. The centrality of status in slapstick performance opens up the possibility for such performances to comment satirically on contemporary society.²⁹⁰

Apesar de, no presente caso, não existir diálogo, notam-se similaridades entre «O Naufrágio da Ínsua» e a conhecida comédia pastelão, em português.²⁹¹ «Andrew Stott also associates slapstick primarily with the silent film era, suggesting it involves ‘falls, blows, mishaps accidents and demands considerable skill from the performer’ (Stott 2005: 153).».²⁹² A relação estabelecida entre «O Naufrágio», o género cinematográfico e a banda desenhada demonstra o carácter intertextual, dialógico e

²⁸⁸ Cf. a entrevista a Almada Negreiros em 1968 por Manuel Varela, reaproveitada para o documentário «Almada e tudo» (1999) e disponível no site de arquivos da RTP através do link <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/almada-tudo/> (minuto 36:30 a 37:03), ênfase minha.

²⁸⁹ Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 138.

²⁹⁰ Cf. Louise Peacock, «Conflict and slapstick in Commedia dell'Arte — The double act of Pantalone and Arlecchino», in *Comedy Studies*, 4 (1), pp. 68-69.

²⁹¹ Cf. Ronald Bergan, in *Cinema: Guias Essenciais*, p. 124. «Comédia pastelão» é o termo usado para «traduzir» o de *slapstick*.

²⁹² Cf. Louise Peacock, «Conflict and slapstick in Commedia dell'Arte — The double act of Pantalone and Arlecchino», in *Comedy Studies*, 4 (1), p. 61.

transgenérico deste “filme”, uma vez que, tradicionalmente, a *slapstick* é atualizada em “filmagem real” e não em desenho.²⁹³

Por *slapstick* entendemos um conjunto de técnicas humorísticas que se originaram no estilo performático de *Commedia dell'arte*²⁹⁴ e que, mais tarde, o cinema mudo reatualiza no gênero cômico. Na carga de humor, a violência física assim como a dor fingida e exagerada são centrais para o riso. «Staveacre comes to identifying what slapstick is presented through his chapter headings some of which read as a list of potential ingredients: tumbling, physical encounters, props, traps, tricks and flaps, sparring partners, inspired lunacy, visual vulgarity and victimization.»²⁹⁵ e ainda «So in order to be considered slapstick, a comedy should include all (or most) of the following: comic pain and comic violence; falling and tripping; throwing of objects (often, but not always, food, particularly pies); malicious props (the falling piano and the collapsing ladder); stunts and acrobatics.».²⁹⁶

No «Naufrágio» verificam-se semelhanças com o gênero cinematográfico *slapstick*: 1) ausência de cor e som – apesar da possibilidade de musicalização, justapondo-a à imagem,²⁹⁷ 2) carga cômica estabelecida desde o início através da apresentação genérica do trabalho da Moledo Films, companhia imaginada por Almada 3) adoção de um teor caricatural no retrato das personagens e da ação, 4) o corpo que exprime exageradamente as dificuldades sofridas²⁹⁸ e 5) as sequências iniciais, panorâmicas e quase genéricas de apresentação das personagens, intituladas «vistas da praia»²⁹⁹ e «vistas de terra»³⁰⁰ em contraste tensivo com a sequência «episódios da Ínsua» até ao desenlace.³⁰¹

Importa, porém, enfatizar o caráter estático da obra. Da maneira como nos surge apresentada, a continuidade temporal não é fornecida por meio cinematográfico, mas

²⁹³ No entanto, também existe uma componente artesanal nos filmes, por exemplo, de Charlie Chaplin em que os cenários são equivalentes aos do teatro, em possível referência intertextual com a *Commedia dell'Arte*.

²⁹⁴ Cf. *idem*, p. 61: «The term slapstick is thought to derive from the English translation of ‘battacchio’; the Italian word used to describe the wooden stick carried by Arlecchino. (...) In this way when Arlecchino struck a person with it, it made a satisfyingly loud sound without inflicting any real pain. Here then is a clue to the first element of slapstick performance: it offers the sound and appearance of pain without actually inflicting pain.»

²⁹⁵ *Idem*, p. 60.

²⁹⁶ *Idem*, pp. 60-61.

²⁹⁷ Ver a figura 3 do anexo 4. Cf. “Talvez música” no intervalo, mas também possivelmente no decorrer da apresentação. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 138.

²⁹⁸ Como são exemplos os quadros 45 a 48. Ver a figura 9 do anexo 4. *Idem*, p. 145.

²⁹⁹ Ver a figuras 5 do anexo 4. *Idem*, pp. 141-142.

³⁰⁰ Ver a figura 6 do anexo 4. *Idem*, pp. 142-143.

³⁰¹ *Idem*, pp. 143-147.

por meio da história em quadrinhos.³⁰² No entanto, para lhe conferir autêntico movimento, *i. e.*, dar alma³⁰³ e vida, tornando «O Naufrágio» um objeto animado a par de cinematográfico, Almada teria de esboçar vinte e três imagens com pequenas alterações entre si (conhecidas, a nível teórico, como “fases”³⁰⁴ ou *frames*). As vinte e quatro fases constituiriam, então, um plano de 12 imagens em duplicado. Cada quadro de entre os sessenta e quatro existentes figurar-se-ia o modelo para um plano.

Devido à disparidade dos desenhos, das personagens, seus gestos e posicionamento invalida-se a animação. Para haver “moção”,³⁰⁵ o «Naufrágio» teria de ter um total de 1. 536 quadros (24x64). Um projetor cinematográfico deveria então rodar os planos de duas dúzias de desenhos num segundo e a projeção seria de 64 segundos. Para se projetar os cartazes, o suporte teria pouca portabilidade. Uma marca que aproxima «O Naufrágio» ao género cinematográfico prende-se num outro parâmetro de leitura – o gráfico está separado da palavra. Há, no entanto, exceções, os segmentos 8, 12, 55 e 64³⁰⁶ afastam-se do cinemático e acionam funcionalidades da banda desenhada, organizando-se como vinhetas.

Este labor de montagem enfatiza o carácter artesanal dos desenhos animados:

Decorre daí que a importância da técnica na animação deve ser sublinhada, pois se numa obra em filmagem real o cineasta não sabe necessariamente como funciona uma câmara, o cineasta de animação deve conhecer o funcionamento íntimo da animação (a criação do movimento, imagem a imagem, segundo a segundo, minuto a minuto) para dar vida (ou morte) às suas personagens e ao seu universo ficcional.³⁰⁷

A arte modernista tem como premissa o ser criação e não “imitação” da realidade, ao contrário do que certo tipo de cinema parecia impor: sucessão de imagens

³⁰² Nos dias de hoje, a leitura da obra é feita individualmente em exposições e é, assim, liberta do ritmo cinematográfico, em oposição à experiência-convívio que as projeções proporcionavam. Cf. *Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, de Rui Barreira Zink, p. 74: «Este tempo do leitor, tempo da leitura, está intimamente associado ao suporte da BD. A possibilidade de decidir *onde, quando e como* se procede à leitura é um elemento precioso para a liberdade do leitor (cf. Italo Calvino [*Se una Notte d’Inverno un Viaggiatore*] 1979: 21-26).»

³⁰³ Pela etimologia da palavra «alma» compreende-se que está intimamente ligada à vida, como comprova a definição no *Dicionário de Latim-Português*, Porto Editora, p. 100: «anīma, æ f. (...) 3. o ar como princípio vital, sopro vital, alma (princípio vital), vida». Assim, o verbo «animar» significa «dar vida, dar alma, encher de ar»: cf. «anímō, ās, āre».

³⁰⁴ Cf. Sébastien Denis, in *O Cinema de Animação*, p. 15.

³⁰⁵ Usa-se o termo no sentido de movimento, interdependência que as imagens manifestam e não para indicar a mera deslocação de imagens autónomas.

³⁰⁶ Ver as figuras 4, 5, 10 e 11 do anexo 4.

³⁰⁷ *Idem*, p. 8.

documentais. A experiência de António Pedro em Caminha é evocada através do desenho para a distância em relação ao plano documental. Este procedimento aproxima «O Naufrágio» de textos como as do *Sempre Fixe*, da *Ilustração Portuguesa*, do *Pim-Pam-Pum*, da *Ilustração* ou do *El Sol*.³⁰⁸

Como vedes, Walt Disney aproxima-se da realidade. Aproxima-se apenas, não pretende confundir-se com ela. A arte é sempre uma transposição da realidade e começa quando a realidade não é copiada mas imaginada. Até hoje o cinema com a fotografia dificilmente consegue separar estas duas realidades: a copiada e a imaginada. A realidade ou uma fotografia da realidade, ainda que esta seja em movimento, é uma e a mesma coisa. Continua a ser necessário transpô-la para criar arte. O grande elemento do cinema, a fotografia, é ao mesmo tempo o seu ponto fraco. Parece paradoxal mas o maior estorvo para a representação (representar, tornar presente) na realidade é a presença da própria realidade. Das duas uma: ou presente, ou representada. Razão tiveram os Gregos ao pôr máscaras nas caras dos seus atores: as caras são realidade e esta está simbolizada nas máscaras; o símbolo é realidade imaginada, é com símbolos que se expressa a arte.³⁰⁹

A supressão (voluntária?³¹⁰) de movimento nos desenhos que constituem «O Naufrágio» enfatiza o dar a ver arte; o filme modela a realidade pelos artesanato e técnica deixando de ser, pelas palavras de Christian Metz, «coisa natural e óbvia».³¹¹

Ao compor «O Naufrágio» deste modo, Almada “modela” o “filme fingido”, realçando-o como fenómeno espetacular com vista ao carácter imperativo dos sentidos na leitura de uma narração.³¹² Enfatiza-se o ato de narrar e não o referente e embora a ação seja verídica, a obra constrói-a enquanto ficção, estória, evidenciando um elemento universal da dimensão estética que Jakobson definiu como sendo a função poética, destacando-se a mensagem em si mesma, linguagem recodificada por um trabalho formal que lhe confere cariz autotélico.³¹³ Como salienta Metz «A fórmula básica, que

³⁰⁸ Cf. Paulo Emiliano, in *A Banda Desenhada Portuguesa – 1914-1945*, p. 160.

³⁰⁹ Cf. José de Almada Negreiros, «Desenhos animados, realidade imaginada», in *Obras Completas – Ensaaios*, p. 158.

³¹⁰ Possivelmente devido à dificuldade e ao tempo alargado para se proceder à fabricação dos desenhos intermédios n’«O Naufrágio da Ínsua», Almada poderá ter optado por não animar a obra. Outros fatores como a elaboração de um projetor capaz de comportar os quadros, assim como a sua portabilidade, podem ter constituído entraves à animação do filme.

³¹¹ Cf. Christian Metz, in *A Significação do Cinema*, p. 16.

³¹² A definição de narração, por Christian Metz, surge elucidativa, *Idem*, p. 42: «[Assim a narração é um] discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos.»

³¹³ Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, in *Teoria da Literatura*, vol. 1, pp. 57-63.

nunca foi alterada, é aquela que consiste em chamar de ‘filme’, uma grande unidade que nos conta uma *estória* e ‘ir ao cinema’ é ir assistir a esta *estória*.».³¹⁴

Procede-se assim à combinação medial múltipla e, portanto, intermedial, pois que Almada articula técnicas, por vezes intercetando princípios constitutivos e estéticos da cinematografia e da narrativa gráfica. O resultado é um objeto particular, complexo e interartístico que se encontra na linha de experimentações, as quais, mais tarde, e com as descobertas de Walt Disney ao produzir o filme «Branca de Neve e os Sete Anões» (1937) inauguraram³¹⁵ um género e uma arte próprios – os desenhos animados.

A primeira parte da projeção inicia-se com um mapa de Moledo «e arredores»,³¹⁶ simulando os seguintes desenhos os movimentos de *zoom in*³¹⁷ progressivo e o *travelling foward*:³¹⁸ primeiro mostra-se a Ínsua, «famosa pelos seus excelentes naufrágios»,³¹⁹ e depois a praia e as personagens. O epíteto da Ínsua, não sem carga irónica, prenuncia o que deveria ser um destino paradisíaco que se “transforma” em produto e negócio, recorrendo a um código comum aos *slogans* de marketing reforçado nos 55.º-57.º quadros³²⁰ pela reclamação por parte do faroleiro da conta do salvamento. As imagens que se seguem ao décimo desenho³²¹ mostram «o cândido aspeto das dunas»,³²² descrição linguisticamente ambígua, cuja denotação remete para a brancura das praias e cuja conotação nos indica a alegria e a paz vividas pelos personagens.³²³

As marcas identitárias d’«O Naufrágio da Ínsua» residem ainda no carácter estático das imagens; o desenho e a palavra estão em sequência de retângulos de tamanho semelhante, organizados cronologicamente. Há dois planos de narração – o verbal e o visual – que formam um texto uno, conexo. O registo verbal não engloba diálogos e o gráfico reduz-se à expressão e aos momentos-chave da ação: viagem, pic-

³¹⁴ Cf. Christian Metz, in *A Significação do Cinema*, p. 61. Ênfase minha.

³¹⁵ Apesar de Émile Cohl ter feito, em 1908, «Fantasmagorie», os desenhos animados apenas ganharam visibilidade pública alargada com as primeiras obras de Walt Disney, que são muito posteriores.

³¹⁶ Ver as figuras 4 e 5 do anexo 4. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, pp. 140-141, desenhos 8 e 10.

³¹⁷ Cf. Francis Vanoye, in *Récit Écrit, Récit Filmique*, p. 217: «**Zoom.** Objectif à focale variable permettant d’obtenir des effets de travelling (dit ‘optique’) sans bouger la caméra.»

³¹⁸ *Idem*, p. 217: «**Travelling.** Mouvement de la caméra déplacée sur un véhicule (chariot sur rails, automobile, voiture d’enfant) ou à la main. On distingue les travellings avant, arrière, latéraux.»

³¹⁹ Ver a figura 5 do anexo 4. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 141, desenhos 9 e 10.

³²⁰ Ver as figuras 10 e 11 do anexo 4.

³²¹ Ver a figura 5 do anexo 4.

³²² Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, pp. 141 e 142, desenhos 11-20.

³²³ É de notar que Almada Negreiros aparece no 15.º quadro e, através de quatro personagens iguais, expõe-se o isolamento do artista moderno. Ver figura 5 do anexo 4.

nic, naufrágio, salvamento, *happy end*. A palavra é, por vezes, meramente descritiva, não existindo balões de diálogo. A comunicação entre personagens reduz-se à expressão corpórea e facial. Enquanto que, pelo desenho, se apresenta a narrativa com uma ampla margem de leitura, a palavra “descreve” e referencia paisagens e acontecimentos ora em tom neutro, ora ironicamente, reduzindo a semia imagética. A relação palavra-imagem flutua entre relativa autonomia e completa e mútua dependência.

Verbal e visual são indissociáveis, por exemplo, em “difícil transbordo”,³²⁴ nomeação que quando separada do desenho, perde a sua carga humorística e remete para uma dificuldade – que à primeira vista parece ser séria – durante a viagem de regresso. O desenho caricatural da passagem de uma mulher de um barco salva-vidas para outro completa a semia da expressão.³²⁵ A ironia da palavra confere tom cómico ao desenho. O verbal e o visual interagem, visto que o imagético mostra uma mulher sem a carga sarcástica que o adjetivo “difícil” sugere. Por outro lado, o desenho também “ancora” a semia verbal em “Enfim salvos! CAMINHA!”.³²⁶

Surgem, no entanto, elementos que afastam «O Naufrágio» da banda desenhada, – fatores que se prendem com a portabilidade da obra e de não ter como objetivo o ser comercializada em livro ou divulgada em revista, o que possibilitaria a leitura individual e pessoal em casa, uma vez que há um teor convivial e performático na realização de intervalos e na exibição do “filme”.

³²⁴ Ver a figura 10 do anexo 4.

³²⁵ Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 147. No 58.º quadro surge uma mensagem novamente ambígua: «Enfim salvos! CAMINHA» que tanto pode remeter, numa primeira leitura, e portanto denotativa, à chegada a Caminha, mas que em articulação com a imagem seguinte – de uma cama pequena que cabe numa mão – poderá conotar uma crítica ao comum pensamento de que os desenhos animados são destinados apenas a um público infantil, conceção esta que apenas Almada e os *animes* japoneses refutam. Ver a figura 11 do anexo 4. A este processo Celina Silva denominou de jogo lúdico: «fonte de variabilidade», in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)Invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. 127.

Cf. Sébastien Denis, in *O Cinema de Animação*, p. 176: «O génio dos japoneses é ter quase de imediato utilizado a animação para os adultos. A animação não se dirige apenas às crianças, pois na conceção japonesa (e oriental, de modo geral) o que no Ocidente parece regressivo (sonhar com monstros, fazer falar o seu imaginário, delirar o real) é natural devido ao animismo oriundo da tradição do xintoísmo, que faz coabitar espíritos, animais, humanos e objetos.»

No caso de José de Almada Negreiros essa perspetiva sobre a animação fílmica pode estar diretamente ligada à banda desenhada, que foi concebida, desde os seus primórdios, para um público adulto: cf. Rui Barreira Zink, in *A Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, p. 84: «E no entanto, sempre houve BD para adultos. Aliás, *começou por ser para adultos* [não nos referimos necessariamente a uma subsecção de conotação sexual, mas a própria BD tinha como público-alvo essa faixa etária]. O público infanto-juvenil é uma criação posterior ligada a uma noção crescente, no virar do século [XIX-XX], de que a infância e a juventude mereciam ser alvo de uma imprensa própria, por razões económicas e ideológicas (Ferro, 1987: 59).»

³²⁶ Ver a figura 11 do anexo 4. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 147.

Com efeito, a premissa essencial para o cinema – o movimento – inexistente no «Naufrágio» tem implicações na estrutura da obra pois a projeção das imagens não é característica suficiente para o classificar como objeto cinematográfico segundo os padrões tradicionais.

Dois anos antes da morte de Jean-Daniel Pollet, Marcel Jean disse que, para o realizador francês, o ‘cinema não reside numa imagem, mas na combinação de muitas imagens’ (Jean 2002: 28-9). Nesta afirmação aparentemente simples, Jean identificou um dos aspetos mais importantes do trabalho do realizador: uma teoria (e uma prática) de cinema com base no processo de montagem, ou seja, no ordenamento de unidades maiores de sentido, compostas a partir da transição de um plano para o plano seguinte, que mantém uma relação intricada com o anterior. A ideia subjacente é a de que este movimento visual – um falso movimento, na verdade – é anterior a toda a prática e a todos os fenómenos a que se convencionou chamar ‘cinema’ (*kinema*: movimento).³²⁷

Da maneira como se encontra estruturada, esta obra em particular figura-se-nos uma história em quadrinhos projetada – ou um “filme mudo fingido”, como lhe chamou Mariana Pinto dos Santos.³²⁸

As formas cinemática e de histórias de quadrinhos têm permeabilidade funcional, *i. e.* os processos não são eminentemente cinematográficos ou de narrativas gráficas, pertencendo a ambos. Sabemos que estas duas artes têm fronteiras impossíveis de traçar relativamente a certas conquistas técnicas, como a configuração dos planos, da angulação, da decupagem, por exemplo, porém, o elemento característico em cinema – o movimento propriamente dito – não existe n’«O Naufrágio», pelo que o lemos como sendo uma narrativa gráfica que presentifica, no plano do conteúdo, um filme fingido. Evocando, indiretamente, Charlot e entrando em diálogo com as técnicas formais compositivas da conhecida *slapstick*, explora-as em proveito de efeitos humorísticos, numa clara referência intermedial. Ao adotar um tipo de desenho claramente estático, Almada impede que a obra funcione exclusivamente como cinematografia tradicional, obrigando a uma leitura ambivalente do objeto artístico. É precisamente o tipo de leitura que define a obra quanto ao género.

³²⁷ Cf. Amândio Reis, «‘Como um seixo na praia’: Outra forma de escrever (O Horla)», in AA.VV.: *Falso Movimento: Ensaio sobre Escrita e Cinema*, p. 126.

³²⁸ Elsa Guerreiro Cepa & Rui Mesquita, in *Jornal O Caminhense* de 17 de fevereiro de 2017, disponível a partir do link: <http://jornalc.pt/wp-content/uploads/2017/02/jornalc-ed-17-fev-2017.pdf> , p. 5. (último acesso a: 25/07/19)

Para José de Almada Negreiros, o que hoje chamamos de “intermedialidade”, permite o experimentalismo, a liberdade e abertura formais levando a experiências de combinatória de vários labores artísticos. O trabalho (inter)medial visa, portanto, neste caso em particular e na obra de Almada muito recorrentemente, que o visual e o verbal se articulem, aglomerando várias artes num só objeto. Sendo qualquer arte, linguagem, o objeto interartístico em causa engloba simultaneamente, no mínimo, duas linguagens em imbricação.

Conclusão

Pretendendo que no seu modelo poético não haja distinção hierarquizante entre artes, Almada Negreiros explora, entre outras possíveis, a relação entre palavra e imagem, constituintes de uma mesma instância sógnica de ordem particular, tanto no interior de uma obra como entre vários textos, sejam eles pictóricos, verbais ou performativos.

Tanto na macroestrutura, (entre dois ou mais textos – verbais ou não) como em obras especificamente intersemióticas, as interrelações palavra-imagem são mantidas através de processos de paralelismo, sinonímia e simetria, como é exemplo *A Invenção do Dia Claro*; os três excertos ecfrásticos convocam três oleografias.

O paralelismo entre os planos de expressão e de conteúdo faz-se, neste caso, com recurso à elipse narrativa e ao fragmento, espacial e temporalmente “mimetizando” a estruturação das oleografias evocadas pelo sujeito lírico. O registo das mesmas parte da memória e é encarado como condição essencial para se chegar ao (auto)conhecimento.

Em «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro» o efeito dramático-cómico surge do contraste entre as personagens, formando-se desta forma, a dimensão semântica do texto, tal como em «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». As equivalências processuais na ligação palavra-imagem deste último texto, baseiam-se na técnica compositiva visual dos “contrastes simultâneos”, sendo que o texto verbal representifica os mesmos por meio de transcodificação artística. Diferentes artes acionam funcionalidades equivalentes. Neste caso, intensificam-se os elementos constituintes na sua relação contrastiva – de cores ou da semia de palavras. Outro processo utilizado é o da “interceção de planos”, que cruza os personagens, sendo a relação semântica assim postulada entre ambos.

Analisámos como imagem e palavra funcionam dentro de uma mesma obra de arte, constituindo, portanto, códigos ou linguagens diferentes numa obra transsemiótica.

Na história em desenho «Era uma vez...» verificámos que a legenda reduz a semia da imagem, acionando-se a função da ancoragem, em que a leitura de ambos os códigos é apenas parcialmente recíproca; a palavra adota certos tons, como o irónico, por exemplo, que elucida e restringe o sentido do registo visual.³²⁹ Outro tipo de

³²⁹ Cf. anexo 3, fig. 14, vinheta 42. *Sempre Fixe*, número 8, p. 7.

articulação entre palavra-imagem ocorre na ampliação de significados, no que ficou denominado como função de etapa. Gerando uma exceção relativamente ao que Barthes defende, «Era uma vez...» subverte os papéis entre o verbal e o visual na vinheta n.º 46, estando a imagem encarregada de acrescentar informações relativamente à legenda.

A história em quadrinhos de Almada formula-se em três isotopias: a prática, a mítica e a metalinguística. O sentido imediato e denotado configura a dimensão prática em que o desenho de um rapaz corresponde ao significado “um rapaz”; a dimensão mítica, de cujo exemplo é a última vinheta, faz conotar ao desenho de carris ferroviários o destino e memória da humanidade.³³⁰ O tópico metalinguístico surge da rememoração e reescrita de uma mesma história – a dos filhos, que repete a dos pais.

Não obstante a falta de “sagrado” nesta trama – embora haja referências pontuais ao cristianismo nos quadros número treze³³¹ e vinte e oito,³³² não esqueçamos que a dimensão mítica inerente à história pensa a génese individual como fruto do convívio social, assim como a memória em permanente atualização, lembrança essa exemplificada pela semelhança da história dos dois irmãos que casam com duas irmãs como outrora acontecera com os respetivos pais numa espécie de eterno retorno do mesmo e cuja fórmula $1+1=1$ sintetiza.³³³

O signo visual torna-se semi-arbitrário, uma vez que intuitivamente se lê o significante (traçado) como sendo muito semelhante ao referente (a coisa), embora reconhecendo-lhe o estilo autoral. Enquanto signo potencialmente “analógico”, a ordem do visual não implica conhecimento prévio para que o signo possa ser decodificado. A semi-arbitrariedade está intimamente conectada com a isotopia prática, como se verifica na vinheta do bombo em que se lê «Jazz»,³³⁴ por exemplo.

Estando a missividade assente como princípio basilar para a trama, a tensão temporal da história não segue o delineamento das vinhetas, até porque estas não são demarcadas graficamente, estando apenas sugeridas; assim, a cadeia de acontecimentos formula-se pelas relações de continuidade/descontinuidade, através dos fluxos emissivo ou remissivo, respetivamente. Como a remissividade é apenas aparente, cada ação desencadeia a próxima, segundo uma lógica linear e próxima da literatura tradicional, nomeadamente, do conto popular.

³³⁰ Cf. anexo 3, fig. 18, vinheta 54. *Sempre Fixe*, número 10, p. 7

³³¹ Cf. anexo 3, fig. 5, vinheta 13. *Sempre Fixe*, número 5, p. 7

³³² Cf. anexo 3, fig. 10, vinheta 28. *Idem*, número 7, p. 7

³³³ Esta célebre máxima iria ser desenvolvida aquando a estadia de Almada Negreiros em Madrid onde escreveu parte de *Deseja-se Mulher* (primeiros textos de 1928 e respetiva publicação em 1959).

³³⁴ Cf. anexo 3, fig. 4, vinheta 12. *Sempre Fixe*, volume 4, p. 7.

N'«O Naufrágio da Ínsua», palavra e imagem imbricam-se de maneira a desestabilizar as, de já difícil delineamento, fronteiras entre o cinema e a banda desenhada no tocante às funcionalidades e procedimentos que lhes são comuns. A produtividade textual surge do trabalho de combinação e recodificação formal aos quais chamámos transcodificação. Dado que no texto se verifica a apresentação de um simulacro, «O Naufrágio da Ínsua» mescla técnicas e géneros cinematográficos, como o *zoom in*, o *travelling foward* e a *slapstick* com práticas típicas de banda desenhada, como o desenho e a legenda, que ocupam o mesmo espaço, adotando este uma funcionalidade semelhante à da vinheta. Neste caso, o trabalho eminentemente intermedial sugere uma oscilação no tempo de leitura, principal fator para se determinar como percecionamos a obra em termos (inter)semióticos.

O trabalho de imbricação, nomeadamente de articulação entre verbal e visual alterna entre a completa interdependência ou uma relativa autonomia. A palavra, por vezes, restringe com recurso à caricatura, a polissemia da imagem, como verificamos no episódio do “difícil transbordo”.³³⁵ O mesmo acontece com o desenho, que ancora a semia verbal, inaugurando um jogo lúdico, como no caso do epílogo “Enfim salvos! CAMINHA”.³³⁶

Na esteira das propostas vanguardistas, Almada adota os princípios formais de abertura e de experimentalismo, produzindo através de um labor eminentemente intersemiótico, intermedial e transmedial. O trabalho formal tem como recurso o paralelismo n'A *Invenção do Dia Claro* e n'«O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Ao transpor princípios compositivos, normalmente associados a uma arte, para outra, as fronteiras de temporalidade e espacialidade esbatem-se entre literatura e pintura, em negação das premissas de Lessing no tocante a essas artes, que propõem características específicas para a representação de um dado referente. «(...) Ou digamos que se calhar estão ambas [poesia e pintura] simplesmente tentando superar por afastamento as limitações do respectivo *médium*: a pintura está tentando superar as limitações que lhe impõe o espaço, a poesia as que lhe impõe o tempo.».³³⁷

Almada entende que arte é meio, sendo o ser humano a sua finalidade única: «Ora o essencial no emocional é o expressar-se. É então quando vem a Arte para servir o seu único fim: o Homem. E se a Arte deixasse perder de vista o seu único fim, era

³³⁵ Ver a figura 10 do anexo 4.

³³⁶ Ver a figura 11 do anexo 4.

³³⁷ Alberto Pimenta, “Almada e a medicina das cores”, in *Revista Colóquio Letras*, n.º 79, p. 24.

impossível a Poesia.».³³⁸ Mãe de todas as artes porque enaltece a dimensão primitiva da essência humana, o desenho possibilita um estilo que consigna a estética e a poética do autor, baseada no “elogio à ingenuidade”,³³⁹ a poética de Almada transforma o desejo pelo desenho e pela linha em signo instaurador de “autoridade pessoal”:

Duas épocas tem o Desenho: a primeira, época da atenção respeitando o instinto, a outra, a da correção do instinto procurando a harmonia. Passa de sinceridade primária ou romântica à impassibilidade construtiva ou clássica, naquele mesmo sentido em que Ingres definiu a obra clássica: a que não faz rir nem chorar.

Uma época não é apenas uma questão de tempo, mas essencialmente um sentido do novo no eterno. Tão-pouco a novidade é uma impressão recebida do exterior — mas é o próprio fundo da alma que faz sua aparição do sol.

Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir, mas sim uma maneira de ser.³⁴⁰

Para os modernistas em geral, e para Almada em particular, poesia é essencialmente indissociável de criação: «Nomeação é criação (...) o nome traz consigo um impulso, uma motivação de natureza intuitiva que desfaz, no momento da criação, a arbitrariedade do signo, transformando-se num ato poético, um fenómeno de *poiesis*».³⁴¹ Assim o diz Almada no ensaio de 1962, «Poesia e Criação», afirmando a organicidade da linguagem no plano ontológico. Concluimos, então, que teatro, criação, desenho, performance e poesia são entidades da mesma ordem; linguagem:

Poesia é criação. / Poetar é fazer versos. / Não é de modo algum condição de criação caber em versos. / Como não é sequer de modo algum condição de Logos ser discurso ou palavra. / Mas há a afinidade, a simpatia, e até a oculta subjugação nos versos pelos modos do criar. / Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia. (...) O homem perde-se e a linguagem faz-se. / Não há dúvida nenhuma: fica a Poesia. / Quando não havia linguagem o homem foi o autor da mais bela criação da Poesia: os nomes. Os nomes: a língua. (...) / O homem insiste em

³³⁸ José de Almada Negreiros, in *Obras Completas – Ensaaios*, p. 151.

³³⁹ José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia», in *Obras Completas – Ensaaios* e Celina Silva, in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou (Re)Invenção da Utopia*.

³⁴⁰ José de Almada Negreiros, «Fragmentos», in *Manifestos e Conferências*, p. 306.

³⁴¹ Celina Silva, in *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante Acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, p. 438, citando Gedite Tavares, in *Discursos em Torno de 'Nome de Guerra'*, p. 42, grifo meu.

não dar por concluída a sua mais bela criação da poesia. Há seguramente mais ocultamento do ser no oculto que permitiu o seu *desocultamento em linguagem*.³⁴²

Arte é criação e criadora – sob dois pontos de vista: o interartístico e, conseqüentemente, metatextual: «Nenhuma arte se confirma senão em artesanato./ Artesanato é a arte do executante./ Toda a arte é executante./ O executante em primeiro é o autor. Prevê o artesanato. Isto é, não há artesanato sem autor. E vice-versa.»³⁴³ e ainda: «A posição social e humana do artista moderno é esta: o homem liberto./ Liberto do passado, liberto do abstrato, liberto do concreto, liberto do céu e do inferno, liberto dos mitos e das realidades, absolutamente liberto de toda a espécie de ‘chassis’, e esplendidamente harmónico dentro dos limites incomensuráveis do humano.»³⁴⁴

³⁴² Cf. José de Almada Negreiros, «Poesia e Criação», in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, pp. 166 e 167, itálicos meus.

³⁴³ José de Almada Negreiros, «O Meu Teatro» in *Obras Completas – Teatro*, p. 14.

³⁴⁴ José de Almada Negreiros in *Obras Completas – Textos de Intervenção*, p. 110.

Referências bibliográficas

1. Bibliografia ativa

a. Teórica geral

i. Monografias

Barthes, Roland (1984), *O Óbvio e o Obtuso*, tradução de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.

—. (1989), *Elementos de Semiologia*, tradução de Maria Margarida Barahona, col. Signos, Lisboa, Edições 70.

Lessing, Gotthold (1887), *Laocoon ou des Limites de la Peinture et de la Poésie*, tradução de A. Courtin, Paris, Librairie Hachette.

Lotman, Yuri (1978), *A Estrutura do Texto Artístico*, tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo, n.º 41, col. Teoria, Lisboa, Editorial Estampa.

—. / B. A. Oupenski (1976), *Travaux sur les systèmes de signe : école de Tartu*, Bruxelas, Éditions Complexe.

Louvel, Liliane (2002), *Texte/Image: Images à Lire, Textes à Voir*, Rennes, Presses Universitaires.

Todorov, Tzvetan (1978), *Teoria da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos*, vol. I, n.º 15, col. Signos, Lisboa, Edições 70.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1997), *Teoria da Literatura*, vol. I, Coimbra, Livraria Almedina.

Zilberberg, Claude (1981), *Essai sur les Modalités Tensives*, Amesterdão, John Benjamins.

ii. Teses de Doutoramento

Faria, Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de (2010), *O Conto Popular Português*, Porto, FLUP.

iii. Dicionários

Ducrot, Oswald / Todorov, Tzvetan (1982), *Dicionário das Ciências da Linguagem*, edição orientada por Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Ferreira, António Gomes (1987), *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora.

—. (1995), *Dicionário de Português-Latim*, Porto, Porto Editora.

Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph (s. d.), *Dicionário de Semiótica*, tradução de Alceu Dias Lima et al., São Paulo, Editora Cultrix.

iv. Artigos em livro e revista

Lotman, Yuri M. (1978), "Introdução", in *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa.

—. / Mihaychuk, George (1978b), "On the Semiotic Mechanism of Culture", *New Literary History – Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology*, vol. 9, n.º 2, Virginia, The Johns Hopkins University Press, 211-232.

b. Específica

i. José de Almada Negreiros

1. Edição de autor:

Bordallo, Pedro (dir. e ed.) / Negreiros, José de Almada (1926), "Era Uma Vez..." *O Sempre Fixe*, Renascença Gráfica, nº 3-7, 8.

Negreiros, José de Almada (dir.) (1935), *Sudoeste*, vol. 1-3, Lisboa, Edições SW.

Negreiros, José de Almada (1915), "Frisos", *Orpheu*, n.º 1.

—. (1917a), "Mima Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino", *Portugal Futurista*, n.º 1.

—. (1917b), *A Engomadeira*, Lisboa.

—. (1917c), *K4, o Quadrado Azul*, Lisboa.

—. (1917d), "Os Bailados Russos em Lisboa", *Portugal Futurista*, n.º 1.

—. (1917e), "Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)", *Portugal Futurista*, n.º 1.

—. (1918), *O Jardim de Pierrette*, Lisboa.

—. (1921a), "Um Futurista dirige-se a uma Senhora", *Diário de Lisboa*.

—. (1921b), "O Livro", *Diário de Lisboa*.

—. (1921c), "A Invenção do Dia Claro", *Ilustração Portuguesa*, Sociedade Nacional de Tipografia, 2.ª série, nº 825, 463.

—. (1921d), *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Olissipo.

—. (1921e), "Conferência n.º 1", *Diário de Lisboa*.

—. (1922a), "Histoire du Portugal par Cœur", *Contemporânea*, n.º 1, ano I.

—. (1922b), "Rondel do Alentejo", *Contemporânea*, n.º 2, ano I.

—. (1924), *Pierrot e Arlequim*, Lisboa, Ed. Portugália.

—. (1925), "Alegria e Tristeza", *Diário de Lisboa*.

—. (1927), "O Desenho", *Ideia Nacional*.

- . (1935), "Deseja-se Mulher", *Presença*, vol. II, n.º 45.
- . (1936), "Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia", *Revista de Portugal*, n.º 6.
- . (1938), *Desenhos Animados Realidade Imaginada*, Lisboa, Ática.
- . (1942), "Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta", *Atlântico*, n.º 2.
- . (1948), *O Pintor no Teatro*, Programa do Teatro Estúdio do Salitre.
- . (1950), "Heraclito Chora Demócrito Ri", *Cidade Nova*, n.º 2, II Série.
- . (1959a), "Deseja-se Mulher", *Tempo Presente*, n.ºs 1-3.
- . (1959b), *Deseja-se Mulher*, Lisboa, Ed. Verbo.
- . (1962), "Poesia e Criação", *Diário de Notícias*.
- . (1965), *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática.
- Pacheco, José (dir.) (1915), *Contemporânea Specimen*, Lisboa.
- . (1915a), *Contemporânea*, ano I, n.º 1, Lisboa, Agostinho Fernandes, Imprensa Libanio da Silva.
- . (1915b), *Contemporânea*, ano I, n.º 2, Lisboa, Agostinho Fernandes, Imprensa Libanio da Silva.
- . (1915c), *Contemporânea*, ano I, n.º 3, Lisboa, Agostinho Fernandes, Imprensa Libanio da Silva.
- . (1922a), *Contemporânea*, vol. II, n.º 4, Lisboa, Agostinho Fernandes, Imprensa Libanio da Silva.
- . (1922b), *Contemporânea*, vol. II, n.º 5, Lisboa, Agostinho Fernandes, Imprensa Libanio da Silva.
- . (1922c), *Contemporânea*, vol. II, n.º 6, Lisboa, Agostinho Fernandes, Imprensa Libanio da Silva.
- . (1923a), *Contemporânea*, vol. III, n.º 7, Lisboa, Sociedade «Edições Contemporânea», Imprensa Libanio da Silva.
- . (1923b), *Contemporânea*, vol. III, n.º 8, Lisboa, Sociedade «Edições Contemporânea», Imprensa Libanio da Silva.
- . (1923c), *Contemporânea*, vol. III, n.º 9, Lisboa, Sociedade «Edições Contemporânea», Imprensa Libanio da Silva.
- . (1924), *Contemporânea*, ano. III, n.º 10, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva.

2. Outras edições

- França, José-Augusto (pref.) (1984), *Os Desenhos de Almada n.º "O Sempre Fixe"*, Lisboa, FCG - Centro de Arte Moderna.
- Negreiros, José de Almada (1982), *Ver*, Notas e prefácio de Lima de Freitas, Lisboa, Arcádia.
- . (1985), *Obras completas – Poesia*, vol. I, Lisboa, INCM.
- . (s. d.), *Obras completas – Nome de Guerra*, vol. II, Lisboa, INCM,
- . (1988), *Obras Completas – Artigos do Diário de Lisboa*, vol. III, Lisboa, INCM.
- . (1989), *Obras Completas – Contos e Novelas*, vol. IV, Lisboa, INCM.
- . (1992) *Obras Completas – Ensaaios*, vol. V, s.l., INCM.
- . (s. d.), *Obras Completas – Textos de Intervenção*. vol. VI. Lisboa, INCM.
- . (1993a), *Obras Completas – Teatro*, vol. VII, s. l., INCM.
- . (1993b), *Orpheu 1915-1965*, Casa Portuguesa, Lisboa, Ática.
- . (2006), *Obra Literária - Manifestos e Conferências*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, vol. V. Lisboa, Assírio & Alvim.
- . (2013), *Nome de Guerra – Obra Literária de José de Almada Negreiros*, edição de Fernando Cabral Martins, Mariana Pinto dos Santos e Luís Manuel Gaspar, Porto, Assírio & Alvim.
- Negreiros, José de Almada (2017a), *A Invenção do Dia Claro*, Porto, Assírio & Alvim.
- . (2017b), *Poemas – Obras Literárias de José de Almada Negreiros 1*, edição de Fernando Cabral Martins, Mariana Pinto dos Santos e Luís Manuel Gaspar, Porto, Assírio & Alvim.
- . (2017c), *Ficções – Obras Completas de José de Almada Negreiros 2*, edição de Fernando Cabral Martins, Mariana Pinto dos Santos e Luís Manuel Gaspar, Porto, Assírio & Alvim.
- . (2017d), *Teatro Escolhido*, edição de Fernando Cabral Martins e Luís Manuel Gaspar, n.º 4, Porto, Assírio & Alvim.
- . (2017e), *Três Histórias Desenhadas*, editado por Mariana Pinto dos Santos e Sarah Afonso Ferreira, Assírio & Alvim.
- Santos, José Manuel dos / Ferreira, Sara Afonso (2014), *Almada: o que nunca ninguém soube que houve*, Maia, Fundação EDP.

3. Catálogos

Acciaiuoli, Margarida (org.) (1983), *Catálogo da Exposição 'Almada'*, Madrid, Fundación Juan March.

Santos, Mariana Pinto dos (org) (2017), *José de Almada Negreiros - Uma Maneira de Ser Moderno*, Lisboa, FCG.

ii. Acerca de José de Almada Negreiros e sua obra

1. Monografias

Ferreira, Paulo (1972), *Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus Amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, Lisboa, FCG.

França, José-Augusto (1963), *Almada*, Lisboa, Artis.

—. (1974), *Almada – O Português Sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor.

Negreiros, Maria José Almada (1982), *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Arcádia.

—. (2016) *Identificar Almada*, Maia, Assírio & Alvim.

Santos, Mariana Pinto dos / Gaspar, Luis Manuel (ed.) (2019), *Sobre Cinema, Almada Breve 5*, Porto, Assírio & Alvim.

Santos, Vítor Pavão dos (1993), *O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Lisboa, Instituto Português de Museus,.

—. (1984), *Almada Negreiros e o Espetáculo*, Lisboa, FCG, Centro de Arte Moderna.

Sapega, Ellen (1992), *Ficções Modernistas – Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Maia, Ministério da Educação.

Silva, Celina (coord.) (1996), *Almada Negreiros : A Descoberta como Necessidade – Atas do Colóquio Internacional*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.

Vieira, Joaquim (2001), *Fotobiografias do Século XX: Almada Negreiros*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores.

2. Dissertações de Mestrado

Moreira, Zélia (2013), *Almadiana ou da Escrita como Devir – Uma Leitura-Itinerário da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, Porto, FLUP.

Silva, Celina (1986), *Da Histoire du Portugal par Coeur – Ao Encontro da Ingenuidade*, Porto, FLUP.

3. Teses de Doutoramento

- Lambert, Maria de Fátima (1997), *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros – Da Modernidade ao Ver*, vols. I e II, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga, Universidade Católica Portuguesa.
- Silva, Celina (1992), *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou (Re)Invenção da Utopia – Reflexão Sistematizante acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros*, Porto, FLUP.

4. Artigos em livro, revista ou jornal

- Barroso, M. H. (1929), “Musica y Musicos”, *La Libertad*, Madrid, Casa de la Libertad, 2.
- BREZO, Juan del (1929), “Información Musical: Un poema burlesco de Bacarisse y de Abril”, *La Voz*, n.º 2785, Madrid, Redacción y Administración Calle de Xarra, 2.
- Cepa, Elsa Guerreiro. (dir.) / Mesquita, Rui (2017), *Jornal O Caminhense*, ano XLIII, n.º 1630, <http://jornalc.pt/wp-content/uploads/2017/02/jornalc-ed-17-fev-2017.pdf> (último acesso em 25/07/19).
- Matilla, Alfredo (1929), “De Musica - La Tragedia de Doña Ajada”, *La Correspondencia Militar*, 4.
- Pereiro, Carlos Paulo Martinez (2014), «De Pormenores e de pigmentos letrados», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 185, Lisboa, FCG, 22-31.
- Pimenta, Alberto (1984), “Almada e a medicina das cores”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 79, Lisboa, FCG, 23-29.
- Salazar, Adolfo (1929), “Vida Musical”, *El Sol*, Madrid, 2.
- Silva, Celina (1987), “A Ficção da Pátria em Almada Negreiros - Do Distanciamento Crítico- Construtivo à Sibilina e Distanciada Efabulação”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, vol. 4, Porto, 341-349.
- . (1991), “Mnémon – (Re)Efabulando Uma Pátria Querida – Relance sobre 'Histoire du Portugal par Coeur'”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 120, Porto, 65-78.
- . (1992), “Rotas e Posturas em Demanda da Ingenuidade - do Poético como Poética”, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, vol. 9, Porto, 173-198.
- . (1993), “Il était une fois, une fiction-action: José Almada Negreiros poète d’Orpheu futuriste et tout”, *Intercâmbio*, n.º 4, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, 142-148.

- (2006), “Questões de Reescrita Criativa - Anotações Pontuais acerca da Transgenericidade”, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, 2.^a Série, vol. XXIII, Porto, 15-28.
- (2009), "O amigo do homem por amor dos deuses", *Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela* de Marta Várzeas e Belmiro Fernandes Pereira, Porto, FLUP, 159-172.
- (2012), “Publicação da Obra Literária de José de Almada Negreiros - Breves Considerações”, *Convergência Lusíada*, vol. 28, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, 26-43.
- (2017), “Muitas Faces, Um Só Rosto - Roteiro Poliédrico na Obra Literária de Almada Negreiros”, *A Dinâmica dos Olhares - Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal* de Ernesto Sousa e Rui Rodrigues (ed. e org.), Lisboa, FLUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 311-323
- (2018), “Almada - Texto(s) em Vários Tempos de Leitura.”, *Intercâmbio*, 2.^a série, vol.º 11, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, 211-227.

iii. Linguística

a. Monografias

- Fontanille, Jacques (2005), *Significação e Visualidade: Exercícios Práticos*, tradução de Maria Lília Dias de Castro Elizabeth Bastos Duarte, Porto Alegre, Sulina.
- / Zilberberg, Claude (1998), *Tension et Signification*, Sprimont, Mardaga, 1998.
- Greimas, Algirdas Julien (1970), *Du Sens : Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- (1972), *Essais de Sémiotique Poétique - avec des Études sur Appollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud*. Paris, Librairie Larousse.
- Helbo, André (1975), *Sémiologie de la Représentation : Théâtre, Television, Bande Dessinée*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Hjelmslev, Louis (1966), *Prolégomènes a une Théorie du Language : la Structure Fondamentale du Langage*, tradução de Anne-Marie Leonard, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ingarden, Roman (1979), *A Obra de Arte Literária*, traduzido por Maria da Conceição Puga e João F. Barrento Albin E. Beau. Lisboa, FCG.
- Kristeva, Julia (2005), *Introdução à Semanálise*, tradução de Lúcia Helena França Ferraz, col. Debates, São Paulo, Perspectiva.

Pietroforte, António Vicente / Gê, Luiz (2009), *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*, São Paulo, Annablume.

Saussure, Ferdinand (1995), *Cours de Linguistique Générale*, Saint-Germain, Grande Bibliothèque Payot.

iv. Cinema, Banda Desenhada e Teatro

a. Monografias

AA.VV. (2016), *Falso Movimento: Ensaio sobre Escrita e Cinema*, edição de Clara Rowland e Tom Conley, Lisboa, Cotovia.

—. (1968), *Introduction à la Bande Dessinée Belge*, Bruxelas, Bibliothèque Albert.

—. (2008), *Não Vi o Livro, Mas Li o Filme*, Centro de Estudos Comparatistas, Famalicão, Húmus.

Aumont, Jacques / Marie, Michel (s. d.), *A Análise do Filme*, n.º 5, Texto & Grafia, Mimésis – Artes e Espetáculo.

Barthes, Roland (1998), *A Câmara Clara*, n.º 12, Lisboa, Arte e Comunicação, Edições 70.

Bergan, Ronald (2008), *Cinema: Guias Essenciais*, tradução por Marlene Campos, edição de Dorling Kindersley, Porto, Civilização Editores.

Boléo, João Paulo Paiva / Pinheiro, Carlos Bandejas (2000), *Banda Desenhada Portuguesa Anos 40 - Anos 80*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, FCG.

Costa, Henrique Alves (1988), *A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo*, Fundação Engenheiro de Almeida, s. l., Cineclubes Editorial.

—. (1978), *Breve História do Cinema Português – 1896-1962*, vol. 11, Série Artes Visuais, Amadora, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.

Denis, Sébastien (2010), *O Cinema de Animação*, tradução de Marcelo Félix, Arte e Espetáculo Mimésis, Lisboa, Texto & Grafia.

Durand, Jean-Benoît (1998), *BD – Mode d'Emploi*, n.º 28, Paris, Flammarion.

Emiliano, Paulo (elab.) (1997), *A Banda Desenhada Portuguesa 1914-1945*, Centro de Arte Moderna, Lisboa, FCG.

Frias, Joana Matos (2015), *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português*, Vias e Desvios, n.º 13, Porto, Edições Afrontamento.

Les, Juan A. Hernandez (2003), *Cinema e Literatura – A Metáfora Visual*, tradução de Ângelo Peres e Isolino de Sousa, n.º 4, Porto, Campo das Letras.

Metz, Christian (2007), *A Significação do Cinema*, Debates, vol. 54, São Paulo, Perspetiva.

Pereira, Belimiro Fernandes / Várzeas, Marta (org.) (2010), *Retórica e Teatro - A Palavra em Acção*, Porto, UPorto Editorial.

Pierre, Michel (1976), *La bande dessinée*. Paris, Librairie Larousse.

- Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de (2003), *Literatura & Cinema – Ensaaios, Entrevistas, Bibliografia*, Coimbra, Angelus Novus Editora.
- . (2011), *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A Adaptação Cinematográfica e a Receção Literária do Cinema*, n.º 13, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- Vanoye, Francis (2002), *Récit Écrit, Récit Filmique*, Paris, Nathan.

b. Teses de Doutoramento

- Dias, Alexandra Maria Lourenço (2012), *A Novela Gráfica como Género Literário*, Porto, FLUP.
- Zink, Rui (1997), *Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

v. Écfrase

a. Monografias

- Bilman, Emily (2013), *Modern Ekphrasis*, Bern, Peter Lang.
- Hollander, John (1995), *The Gazer's Spirit - Poems Speaking to Silent Words of Art*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Krieger, Murray (1992), *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, Londres e Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

b. Artigos em livro, revista ou jornal

- Amir, Ayala (2009), “Sunt lacrimae rerum: ekphrasis and empathy in three encounters between a text and a picture”, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 25, n.º 3, 232-242.
- Bram, Shahr (2006), “Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition”, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 22:4, Inglaterra, Routledge, 372-378.
- Elsner, Jás (2010), “Art History as Ekphrasis”, *Art History*, s. l., Association of Art Historians, 33, I, 10-27.
- Frias, Joana Matos (2016), “Écfrase: 10 aporias”, *Revista da Rede Internacional ELYra Compoetics*, 8, Porto, ILCML, FCT, 33-40.
- Hansen, João Adolfo (2006), «Categorias epidíticas da *ekphrasis*», *Revista USP*, n.º 71, São Paulo, 85-105.

- Heffernan, James A. W. (1991), “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, vol. 2, n.º 2, s. l., 297-316.
- Marciniak, Przemysław / Warkaba, Katarzyna (2014), “Racing with rhetoric: a Byzantine ekphrasis of a chariot race”, *De Gruyter*, 107 (1), Toronto, University of Toronto-Ocul, 97–112.
- Mitchell, William John T. (2010), “Ekphrasis and the Other”, *Romantic Circles Electronic Edition of Shelley's "Medusa"*, Chicago, University Chicago Press, 1-31.
- Quintais, Luís (2008), “Ekphrasis como meta-representação”, *Revista Relâmpago*, 23, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Guide – Artes Plásticas, 94-96.

vi. Intermedialidade, Intertextualidade

a. Monografias

- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (2000), *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Clüver, Claus (2016), “Inter Textus Inter Arts Inter Media”, *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 14, Belo Horizonte, UFMG, 11-41.
- . (2016), “Intermediality and Interarts Studies”, *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Suécia, Intermedia Studies Press, 19-38.
- Elleström, Lars (ed.) (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Nova York, Palgrave Macmillan.

b. Artigos em livro, revista ou jornal

- Rajewsky, Irina O. (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, n.º 6, Montréal, Presses de l'Université, 43-64.

vii. Commedia dell'arte

a. Artigos de revista

- Freitas, Nanci de (2008), “A Commedia dell'Arte - Máscaras, Duplicidade e o Riso Diabólico de Arlequim”, *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, vol. 5, n.º 1, 65-74.
- Peacock, Louise (2014), «Conflict and slapstick in Commedia dell'Arte — The double act of Pantalone and Arlecchino», *Comedy Studies*, 4 (1), Londres, Routledge, 59-69.

2. Bibliografia passiva

a. Teórica geral

i. Monografias

Lambert, Maria de Fátima / Homem, Rui Carvalho (org.) (2005), *Olhares e Escritas – Ensaaios sobre Palavra e Imagem*, Porto, FLUP.

___ (org.) (2007), *Entre a Palavra e a Imagem*, Santiago de Compostela, Editora Dardo.

Martins, Fernando Cabral (2000), *O Trabalho das Imagens*, n.º 2, Lisboa, Arion Publicações.

Meschonnic, Henri (1975), *Le Signe et le Poème*, col. Le Chemin, France, Gallimard.

Rosado, António Campos / Neves, Susana (1997), *Hors Texte*, Lisboa, Ministério da Cultura.

ii. Catálogos

Lambert, Maria de Fátima (2011), «Elipse da Duração», Lisboa e Porto, disponível em <<https://ipp.academia.edu/MariadeFatimaLambert>> (último acesso a 09/09/19).

iii. Teses de Doutoramento

Sager, Laura Mareike (2006), *Writing and Filming the Painting - Ekphrasis in Literature and Film*, Texas, University of Texas at Austin.

iv. Artigos em revista e em linha

Brandão, Jacynto Lins, (1997), “Oralidade, Escrita e Literatura - Havelock e os Gregos”, *Literatura e Sociedade*, 2 (2), São Paulo, USP, 222-231.

Cabral, Maria Jesus (2010), “En Spectacle (in) interrompu: Pessoa, Maeterlinck et Beckett d'après Denis Marleau”, *Cadernos de Literatura Comparada – Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea*, (22/23), Porto, ILCML, 47-67.

Lambert, Maria de Fátima (2003), «Olhares e escritas na arte portuguesa da segunda metade do século XX», s. l., Galeria do Palácio, disponível em <<https://ipp.academia.edu/MariadeFatimaLambert>> (último acesso a 09/09/19).

___ (2005), «Pintura Portuguesa – Coleccionismo e Contemporaneidade», Porto, Instituto Politécnico, disponível em <<https://ipp.academia.edu/MariadeFatimaLambert>> (último acesso a 09/09/19).

b. Específica

i. José de Almada Negreiros

1. Edição de autor

Negreiros, José de Almada (1916a), *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa.

___ (1916b), *Manifesto à Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa.

___ (1921a), "Adão e Eva de Jaime Cortesão", *Diário de Lisboa*.

___ (1921b), "O Kagado", *A.B.C.*, n.º 251.

___ (1921c), "O que se passou numa Sala Encarnada", *Diário de Lisboa*.

___ (1921d), "Comício dos Novos no Chiado Terrasse", *Diário de Lisboa*.

___ (1921e), "Uma Carta de José de Almada Negreiros em que este Artista explica a sua Atitude no Comício do Chiado Terrasse, e onde se refere ao Incidente com Leal da Câmara", *Diário de Lisboa*.

___ (1922a), "O Dinheiro", *Contemporânea*, n.º 2, Ano I.

___ (1922b), "O Menino de Olhos de Gigante", *Contemporânea*, n.º 3, Ano I.

___ (1923a), "A minha Dedicatória a Vera Sergine", *De Teatro*, n.º 9.

___ (1923b), "A Morte do Pintor Manuel Jardim", *Diário de Lisboa*.

___ (1923c), "Mademoiselle Lenglen retratada e descripta por José de Almada Negreiros", *Diário de Lisboa*.

___ (1923d), "Nenette ou o Football Feminino", *Diário de Lisboa*.

___ (1924a), "Jardins, Flores e Crianças interpretadas por Milly Possoz na Exposição do Salão da Ilustração Portuguesa", *Diário de Lisboa*.

___ (1924b), "A Gymkana de Automóveis na Parada de Cascais", *Diário de Lisboa*.

___ (1924c), "A Paixão dos Portugueses por 'La Goya', a Artista Admirada da Expressão", *Diário de Lisboa*.

___ (1925a), "La 'Argentinita' é uma Verdadeira Artista, Saudável e Genial", *Diário de Lisboa*.

___ (1925b), "Almada responde à Carta de Rui Coelho", *Diário de Lisboa*.

___ (1925c), "O Pintor Marcel Gaillard e os Artistas Novos e Velhos", *Diário de Lisboa*.

___ (1925d), "Uma Resposta - O Cheiro a Bafio e várias Singularidades", *Diário de Lisboa*.

___ (1926a), "Os Painéis de Nuno Gonçalves", *Diário de Notícias*.

___ (1926b), "Pa-ta-poum - Recordação de Paris - Capítulo III", *Domingo Ilustrado*, s. l..

___ (1926c), "A Questão dos Painéis, História do Acaso de uma Importante Descoberta e do seu Autor", Lisboa.

___ (1926d), "Modernismo - Conferência Realizada na Festa de Encerramento do II Salão de Outono", *Folha do Sado*.

- ___ (1927a), "Modernismo - Conferência Realizada na Festa de Encerramento do II Salão de Outono", *Folha do Sado*.
- ___ (1927b), "A Nova Geração é contra Azuis e contra Encarnados", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1932a), "Para a Presença", *Presença*, vol. 2, n.º 35.
- ___ (1932b), "O Indivíduo e a Colectividade, Segundo a Conferência que Almada fez ontem no Teatro Nacional", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1932c), "À Margem de uma Conferência - Um Ponto no i do Futurismo", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1932d), "Outro Ponto no i do Futurismo", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1932e), "Resposta aos Críticos", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1932f), "Outra Carta de Almada Negreiros", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1932g), *Direcção Única*, Lisboa, Oficinas Gráficas U.P..
- ___ (1933a), "Da Extraordinária Conferência de Almada Negreiros transcreve-se o Princípio da Terceira Parte", *Revolução*.
- ___ (1933b), "Manha e Falso Prestígio, os dois Males de que sofre a Vida Portuguesa", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1934), "S.O.S. Belas-Artes", *Vida Contemporânea*, n.º 1.
- ___ (1935a), "Um Aniversário - Orpheu - Quais as Características dessa Revista Literária que tão profundamente influiu no Pensamento Português", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1935b), "Os Artistas Raridade de Excepção e outras Palavras Alto e Bom Som", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1935c), "Do Cheiro a Bafio e outras Singularidades", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1935d), "Fernando Pessoa, o Poeta Português", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1936), "Fundadores da Idade-Nova", *Revelação*, n.ºs 2/3.
- ___ (1937a), "Encontro", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1937b), "A Torre de Marfim não é de Cristal", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1938), "O Tio", *Revista de Portugal*, n.º 2.
- ___ (1938), "Um Artista Português, Duas Cartas, Três Países", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1941a), "Aveiro, Primeiras Impressões", *Panorama*, n.º 1.
- ___ (1941b), "'O Grupo do Leão' e os 'Vencidos da Vida'", *Rádio Nacional*, n.º 209.
- ___ (1942), "Almada Negreiros fez Considerações num Preâmbulo Curtíssimo como manda o Tempo", *Rádio Nacional*, n.º 260.
- ___ (1944a), "Quem era Homero? - Almada Negreiros definiu ontem à noite o Bimilenário Enigma Grego", *Diário de Notícias*.
- ___ (1944b), "Prefácio a Um Homem de Barbas de Manuel de Lima", Lisboa, Tipografia da Emp. Nacional de Publicidade.
- ___ (1944c), "Quem era Homero?", *Acção*.
- ___ (1948), *Mito - Alegoria - Símbolo*, Lisboa, Sá da Costa.

- ___ (1950), *A Chave diz: Faltam duas Tábuas e Meia no todo da Obra de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Imprensa Lucas e Cia.
- ___ (1952), "Presença", *Bicórnio*.
- ___ (1956), *Nome de Guerra*, Lisboa, Ed. Portugal, Ática.
- ___ (1956), *Antes de Começar*, Lisboa.
- ___ (1958), "Os Painéis chamados Nuno Gonçalves e a Escola de Nuno Gonçalves destinavam-se ao Mosteiro da Batalha", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1959a), "De 1 a 65", *Diário Ilustrado*.
- ___ (1959b), "Amadeo de Sousa Cardoso", *Diário de Lisboa*.
- ___ (1961), "O Cágado", *Almanaque*.
- ___ (1962), "Os quinze Painéis de D. João I na Batalha", *Diário de Notícias*.
- ___ (1963), "Fazer o constantemente Perfectível", *Jornal do Fundão*.
- ___ (1974), "Didacticon", *Diário de Notícias*.

ii. Acerca de José de Almada Negreiros e sua obra

a. Monografias

- AA.VV. (1993), *Pacheco, Almada e "Contemporânea"*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura.
- Acciaiuoli, Margarida (org.) (1984), *Almada*, Lisboa, FCG.
- ___ (1985), *Almada Desenho*, Porto, Galeria JN.
- Ferreira, António Quadros (1994), *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa - Análise e Reflexão da Modernidade em Almada Negreiros*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Ferreira, Paulo (org.) (1981), *Correspondance de Quatre Artistes Portugais - Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna Avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, FCG.
- França, José Augusto et all (1986), *Grafismo e Ilustração dos anos 20*. Lisboa, FCG.
- ___ / Mitnitzky, Joachim (1972), *XXVII Desenhos e Gouache de Modernistas Portugueses*, Lisboa, Decorações.
- Guerra, Alice da Costa (coord.) (1993), *Almada Dessins*, tradução de Jeanine Quintin, Paris FCG.
- Guimarães, Ana Paula (2004), *As Estrelas Acessíveis – José de Almada Negreiros, O Corpo em Palestra*, Lisboa, Apenas Livros e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- Guimarães, Fernando (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3ª. ed., Temas Portugueses, Lisboa, INCM.
- Guimarães, Luís de Oliveira (1942), *Dize Tu, Direi Eu*. Lisboa, Oficinas Gráficas da Empresa de O Jornal do Comércio e das Colónias, Vida Mundial Editora.

- Júdice, Nuno (1986), *A Era do «Orpheu»*, n.º 3, col. Terra Nostra, Lisboa, Editorial Teorema.
- Lutsik, Kristina (2013), *Diálogo Vanguardista no Contexto do Modernismo Ibérico: Ramón Gómez de la Serna e Almada Negreiros*. Porto, FLUP.
- Maia, Maria Augusta (1993), *Almada Negreiros: Um Percurso Possível*, Lisboa, INCM.
- Serna, Ramón Gómez de la (2004), *Marginálias*, Lisboa, Bebeteca de Lisboa.
- Sousa, Ernesto de (1971), *Maternidade: 26 desenhos de Almada Negreiros*, Arte e Artistas, Lisboa, INCM.
- _____. (1983), *Re Começar: Almada em Madrid*, Lisboa, INCM.
- Teixeira, José de Monterroso / Araújo, Alexandra (coord.) (1993), *Almada: A Cena do Corpo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém.
- Valdemar, António (2015), *Almada, Os Painéis, a Geometria e Tudo*, Porto, Assírio & Alvim.

b. Artigos e conferências em livro, revista ou em linha

- Alves, Rute (2006), “Teatralização do Drama em Gente”, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, 2.ª Série, Vol. 23, Porto, FLUP, 233-249.
- Firmo, Catarina (2017), “Celle qui est de plus en plus danseuse depuis Degas. Danseuses et autres échos parisiens chez Almada Negreiros”, *Synergies Portugal*, nº 5, Coimbra e França, Gerflint, 59-68.
- Lambert, Maria de Fátima (1995), «As imagens: figuração e reconhecimento do corpo em Almada Negreiros», Comunicação Colóquio Universidade de Aveiro, disponível em <https://www.academia.edu/12205481/As_imagens_figura%C3%A7%C3%A3o_e_reconhecimento_do_corpo_em_Almada_Negreiros>, (último acesso em 09/09/19).
- _____. (1997a), «A consciencialização do corpo próprio em/de Almada Negreiros – perspectivas antropológica e estética», Matosinhos, Associação de Professores de Filosofia, Colóquio «O Corpo Refletido», disponível em <https://www.academia.edu/35896219/Maria_F%C3%A1tima_Lambert_almada_negreiros_-_corpo_refletido.pdf>, (último acesso a 09/09/19).
- _____. (1997b) «Teixeira de Pascoaes, Almada e Pessoa: breves notas para redenção da nacionalidade no século XX», s. l., s. ed., disponível em <https://www.academia.edu/1089445/Teixeira_de_Pascoaes_Almada_e_Pessoa_breves_notas_para_reden%C3%A7%C3%A3o_da_nacionalidade_no_s%C3%A9culo_XX>, (último acesso a 09/09/19).
- _____. (2003), «'Histoire du Portugal par Cœur' – o Imaginário Segundo Almada Negreiros», *Viagens do Imaginário*, Porto, Instituto Jean Piaget.

—. (2012), «Estética de Almada Negreiros: Mestres e fundamentos filosóficos», *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa, FCG.

Simões, Nuno (s. d.), “Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro”, *Atlantida – Suplemento*, VIII, nº 32, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1-16.

iii. Dissertações de mestrado

Nova, Rita Gonçalves da (2017), *Rinoplastia: um estudo sobre os resultados da combinação entre a Commedia Dell'Arte e o Clown*, Porto, Politécnico do Porto.

Sousa, João Paulo da Costa Fernandes Ferreira de (2003), *Forma Espacial e Abstracção em Nome de Guerra de José de Almada Negreiros*, Porto, FLUP.

iv. Teses de Doutoramento

Ferreira, António Quadros (1990), *Les Relations Artistiques entre le Portugal et la France (1910-1930) – Analyse et Réception de la Modernité chez Almada*, Université de Nice.

Oliveira, Joana Lima de (2010), *Problemáticas em Estudos Portugueses – A Sombra da Claridade n'A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

v. Linguística e Semiologia

a. Artigos em livro, revista ou jornal

Cortina, Arnaldo (2017), “Percurso da semiótica por meio das obras de Greimas”, *Estudos Semióticos*, vol. 13 (2), São Paulo, USP, 35-50.

Fontanille, Jacques (2017), “Práticas e formas de vida: a semiótica de Greimas posta à prova pela antropologia contemporânea”, *Estudos Semióticos*, tradução de Matheus Nogueira Schwartzmann, Vol. 13 (2), São Paulo, USP, 66-76.

Kirchoff, Edgar Roberto (2010), “Yuri Lotman e Semiótica da Cultura”, *Prâxis – Revista do ICHLA*, 2, Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes, Porto Alegre, Brasil, Universidade Freevale, 63-72.

Lôbo, Danilo (1997), ““O Sentimento dum Ocidental” - Uma Leitura Intersemiótica.”, *Literatura e Sociedade*, 2 (2), São Paulo, USP, 89-99.

- Mendes, Conrado Moreira (2013), “A noção de narrativa em Greimas”, *E-COM – Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte*, vol. 6 (1), Belo Horizonte, UNIBH, 55-67.
- Silva, Alexandre Rocha da / Lucas, Cássio de Borba (2018), “Julia Kristeva e a semanálise: dos dialogismos às significâncias”, *Animus, Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 17 (34), Universidade Federal de Santa Maria, 39-53.
- Tchougounnikov, Sergueï / Burov, Aleksandre (2013), “La sémiotique russe à la recherche de son histoire : éléments pour l’Ecole sémiotique de Moscou et de Tartu”, *Les Dossiers d’Histoire, Épistémologie, et Langage – Les structuralismes linguistiques: problèmes d’historiographie comparée*, 3, Lyon, Société d’Histoire et d’Épistémologie des Sciences du Langage, 1-14.

vi. Cinema, banda desenhada e teatro

a. Monografias e Periódicos

- França, José-Augusto (2015), in *O Essencial sobre Charles Chaplin*, Lisboa, INCM.
- Guimarães, Clayton Santos, Marinho, Cristina / Ribeiro, Nuno Pinto (2014), *Teatro do Mundo – Law and Compassion, Drama and Pity: The Search for a Common Ground*, vol. 9, Porto, Centro de Estudos de Teatro da Universidade do Porto.
- Marinho, Cristina / Ribeiro, Nuno Pinto (orgs.) (2011), *Teatro do Mundo – Tradição e Vanguardas: Cenas de uma Conversa Inacabada*, vol. 5, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto.
- . (2012), *Teatro do Mundo – A Reescrita dos Mitos no Teatro*, vol. 6, Porto e Lisboa, Centro de Estudos do Teatro da Universidade do Porto, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.
- Martins, Alfredo / Silva, Sílvia (coord.) (2012), in *O Público vai ao Teatro – Relatório*, Porto, Departamento de Sociologia, FLUP.
- Pais, Ana Cristina Nunes (2004), in *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*, Lisboa, Colibri.
- Reis, José Ricardo Soares (2015), in *Agrete: a Dramaturgia Contemporânea de Vidas Anônimas e Prosaicas que Força os Limites da(s) Forma(s)*, Porto, FLUP.
- Ryngaert, Jean-Pierre (1993), in *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod.
- Sarrazac, Jean-Pierre (org.) (2012), in *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de André Telles, São Paulo, Cosac Naify.
- Sastre, Alfonso (1956), in *Drama y Sociedad*, Madrid, Taurus.
- Shepherd, Simon / Wallis, Mick (2004), in *Drama/Theatre/Performance*, Londres, Routledge.

- Szondi, Peter (2001), “Absurd Language in the Theatre and Arts in the 20th Century”, in *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Vasconcelos, Filomena (2006), *Estudos em homenagem a Margarida Llosa*, 437-446.
- Zurbach, Christine, Caravela, Célia / Ferreira, José Alberto (org.) (2012), in *Tradução, Dramaturgia, Encenação*, vol. 2. Évora, Licorne.

b. Artigos em livro, revista ou jornal

- Costa, Cristina (2008), “O espaço cénico: lugar de sagração da acção.”, *Teatro do Mundo – What’s Our Life? – A Play of Passion, Lugares do Palco, Espaços da Cidade*, vol. 3, Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 201-208.
- Dias, Anielly Læna Azevedo (2011), «Os sistemas modelizantes das histórias em quadrinhos» *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Brasil, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 1-14, disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0293-1.pdf>, (último acesso a 27-02-19).
- Fávero, Marisalva Fernandes (2008), “Teatro Espontâneo: quando o palco não é uma fronteira entre actores e plateia”, *Teatro do Mundo – What’s Our Life? – A Play of Passion, Lugares do Palco, Espaços da Cidade*, vol. 3, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 195-199.
- Gonçalves, Aguinaldo José (1997), “Relações Homológicas entre Literatura e Artes Plásticas - Algumas Considerações”, *Literatura e Sociedade*, 2 (2), São Paulo, USP, 12 de abril de 1997, 56-68.
- Jobez, Romain (2007), “Voir L’illusion comique.” *Teatro do Mundo – Linguagens Barrocas do Teatro Europeu*, vol. 2, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 57-65.
- Lopes, João Teixeira (2009), “Dos Públicos como Actores.”, *Teatro do Mundo – Teatro e Justiça, Afinidades Electivas*, vol. 4, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 205-216.
- Mendes, Cleise Furtado (2015), “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea”, *Revista Aspas*, 5, 5-15.
- Moura, Vitor (2007), “O espaço teatral e a condição do espectador”, *Teatro do Mundo – Linguagens Barrocas do Teatro Europeu*, vol. 2, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 75-92.
- Oliveira, Lúcia Souza de (2017), “O texto como espetáculo”, *Revista da Rede Internacional LiraCompoetics*, 247-266.

- Ribeiro, António Pinto (1988), “A experiência e as artes do corpo”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 227-229.
- Rivera, Jorge Croce (2008), “Decorrência, distanciação e ambiente - a modulação temporal do espaço teatral”, *Teatro do Mundo— What’s Our Life? – A Play of Passion, Lugares do Palco, Espaços da Cidade*, vol. 3, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 9-20.

vii. Écfrase

a. Artigos em livro, revista ou jornal

- Al-Joulani, Nayef Ali (2010), “Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinnings of Literary Pictorialism”, *Studies in Literature and Language*, 39-54.
- Blassnigg, Martha (2009), “Ekphrasis and a Dynamic Mysticism in Art: Reflections on Henri Bergson’s Philosophy and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, *New Realities: Being Syncretic*, Wien & New York, Springer, 42-45.
- Flory, Marie-Cécile Febvre (2016), “L’ekphrasis face au cubisme”, *Revista da Rede Internacional ELYra Compoetics*, 8, Porto, FCT, ILCML, 99-126.
- Fowler, D. P. (1991), “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”, *The Journal of Roman Studies*, 81, s. l., 25-35.
- Gomes, Leny da Silva (2014), “Ekphrasis – palavra e imagem”, *X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação*, Brasil, Centro Universitário Ritter dos Reis.
- Holzmeister, Angela (2014), “Ekphrasis in the Ancient Novel”, *A Companion to the Ancient Novel*, Edmund P. Cueva e Shannon N. Byrne (ed.), s. l.: John Wiley & Sons, 411-423.
- Hulea, Lavinia (2016), “Ekphrasis - between the representation of speech and the verbal representation of visual representation”, *Journal of Romanian Literary Studies*, 8, s. l., Archipelag XXI Press, 809-812.
- Magalhães, Roberto Carvalho de (1997), “A Pintura na Literatura”, *Literatura e Sociedade*, 2 (2), São Paulo, USP, 69-88.
- Miguelote, Carla (2016), “Práticas ecfrásticas em tempos de intermedialidade: intervenções artísticas na coleção da casa-museu Eva Klabin”, *Revista da Rede Internacional ELYra Compoetics*, 8, Porto, ILCML, FCT, 59-85.
- Orme, Gregory J. (2013), “A Genealogy of Ekphrasis: Changing Views”, *History and Theory of Rhetoric*, 7615, Inglaterra, s. ed., disponível em <
<https://pt.scribd.com/document/190829286/A-Genealogy-of-Ekphrasis-Changing-Views>> (último acesso em 27-09-2019)
- Rosand, David (1900), “Ekphrasis and the Generation of Images”, *Arion* 1, nº 1, 61-105.

- Squire, Michael (2008), “Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice by Ruth Webb”, *Aestimatio*, nº 5, Reino Unido, Farmham, 234-245.
- Tschofen, Monique (2013), “Drawing out a new image of thought: Anne Carson's radical ekphrasis”, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 29, nº 2, Inglaterra, Londres, Routledge, 233-243.

viii. Intermedialidade, intertextualidade

a. Artigo em livro

- Rippl, Gabriele / Etter, Lucas (2013), “Intermediality, Transmediality and Graphic Narrative”, *De Gruyter, From Comic Strips to Graphic Novels - Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Daniel Stein e Jan-Noël Thon (ed.), Berlim e New York, 191-217.

ix. Commedia dell'Arte

a. Artigos em livro, revista ou jornal

- Drake, Amy (2013), “Commedia Dell'Arte Influences on Shakespearean Plays: *The Tempest*, *Love's Labor's Lost*, and *The Taming of the Shrew*”, *Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*, vol. 6, Ohio, University of Akron, 10-30.
- Grewar, Andrew (1989), “The Clowning Zannies: Shakespeare and the Actors of the Commedia dell'Arte”, *Shakespeare in Southern Africa*, vol. 3, s. l., Institute for the Study of English in Africa, 9-32.
- Henke, Robert (2002), “Introduction”, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, University Press, 1-11.
- Katritzky, M. A. (1987), “Lodewyk Toeput: some pictures related to the commedia dell'arte”, *The Society for Renaissance Studies*, 1 (1), Reino Unido: Oxford University Press, 71-125.
- . (1998), “The Commedia dell'arte: An Introduction”, *Theatre Research International*, 23 (2), Inglaterra, Cambridge University Press, 99-103.
- . (2008), “The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents”, *Early Theatre - A Journal Associated with the Records of Early English Drama*, 11 (2), Toronto, Becker Associates, 141-154.
- . (2018), “German-Speaking Countries”, *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge, University Press, 98-105.

- Rabetti, Maria de Lourdes (2014), “A commedia dell’arte: mito, profissão e arte”, *ArtCultura*, 16 (29), Uberlândia, 7-17.
- Vieira, Marcilio de Souza / Porpino, Karenine de Oliveira (s.d.), “O sentido do texto na Commedia dell’Arte”, *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade, s. l., 1-4, disponível em <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/O%20sentido%20do%20texto%20na%20Commedia%20dell%20Arte%20-%20Marcilio%20de%20Souza%20Vieira%20e%20Karenine%20de%20Oliveira%20Porpino.pdf>> (acedido em 25/07/19).

Webgrafia

- Hemeroteca Digital* (2005), <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>> (acedido em 19/06/19).
- Modernismo online: Arquivo virtual da geração de Orpheu*, (2009), <<https://modernismo.pt/>> (último acesso a: 21-07-19).

Filmografia

- Damião, António (real.) (1970), *Ensaio – Parte II*, Lisboa, RTP1.
- Elyseu, José (real.) (1985), *Almada – Português e Mito*, Lisboa, RTP1.
- . (1977), *Almada Negreiros, um dos Inventores da Arte Portuguesa*, Lisboa, RTP1.
- . (1983), *Almada Negreiros: Se não for por arte não serei de outro modo*, Lisboa, RTP1.
- Melford, George (real.) (1921), *The Sheik*, USA.
- Santos, Raquel (2003), *Entre Nós - Exposição “Desenhos de Almada Negreiros”*, Lisboa, RTP1.
- Uva, Emídio (1977), *A Ideia e a Imagem - Almada Negreiros*, Lisboa, RTP1.
- Varela, Manuel (arg. e real.) (1999), *Almada & Tudo*, Lisboa, RTP 1.
- . (1999), *Sarah Afonso: Biografia do Centenário 1899-1999*, Lisboa, RTP1.
- Viegas, Mário (1991), *Palavras Vivas - Almada Negreiros*, Lisboa, RTP1.

Anexos

Anexo 1 – Desenhos de *A Invenção do Dia Claro*

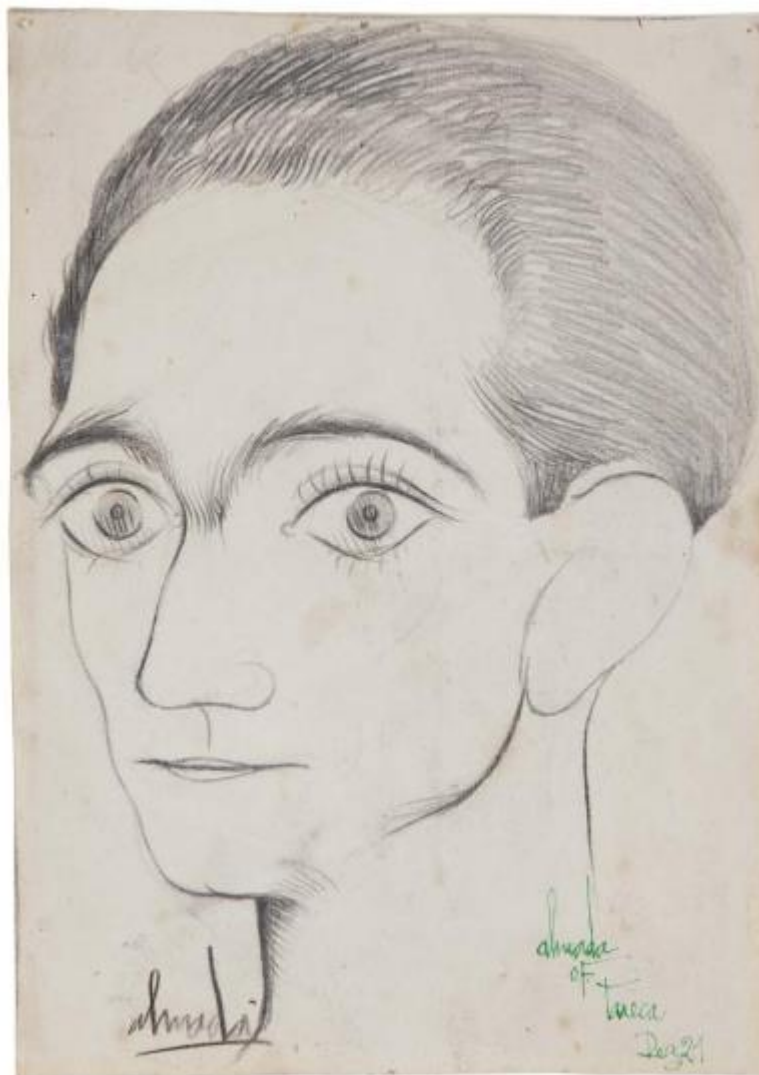


Fig. 1 – Autorretrato, grafite sobre papel, 1921. Cf. José de Almada Negreiros, in *A Invenção do Dia Claro*, p. 7.



Fig. 2 - «A Invenção do Dia Claro», aguarela sobre papel, 1920. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 268.



Fig. 3- «A Invenção do Dia Claro», aguarela sobre papel, 1921. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 268.

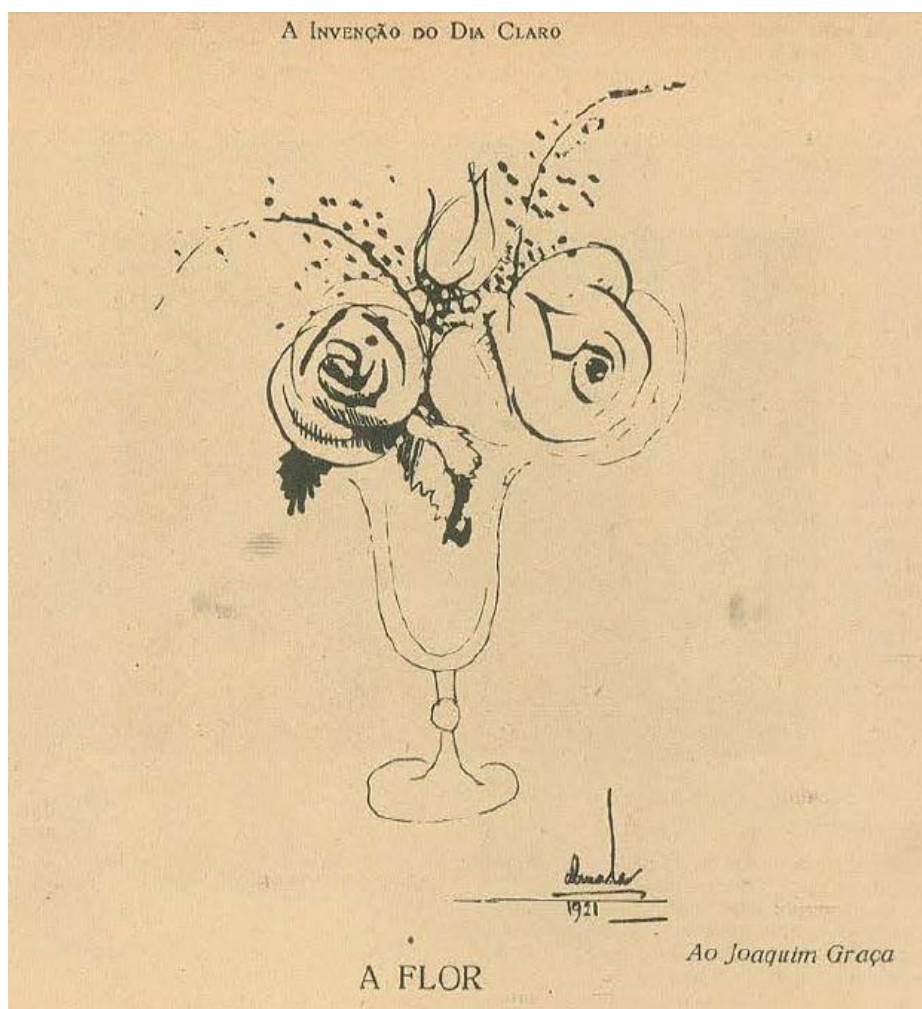


Fig. 4 – «A Flor», 1921, publicada em *Ilustração Portuguesa*, n.º 825, 2.ª Série, p. 463.

Anexo 2A – Desenhos de Pierrots e Arlequins



Fig. 1 – Capa de «Pierrot e Arlequim – Personagens de Teatro». Cf. Joaquim Vieira, in *Fotobiografias do Século XX – Almada Negreiros*, p, 85.



Fig. 2 – Sem título, aguarela sobre cartolina, 1923, dedicado a Gonçalo Breyner. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 151 ou Joaquim Vieira, in *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, p. 87.



Fig. 3 – Arlequim, tinta da China sobre papel, 1924. Cf. Joaquim Vieira, *Fotobiografias do Século XX – Almada Negreiros*, p. 88.



Fig. 4 – [Pierrot], c. 1921, tinta da China sobre papel, 25,3 x 17,5 cm. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 156.



Fig. 5 – «Arlequim», não datado, grafite e lápis de cera, assinado a azul marítimo. (Apenas disponível em Modernismo Online através da cota DEP-AN132 ou de <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/1649?Itemid=> (último acesso a 21-07-19))



Fig. 6 – Sem título, 1931, tinta da China, 31,5x21,6 cm. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 171.

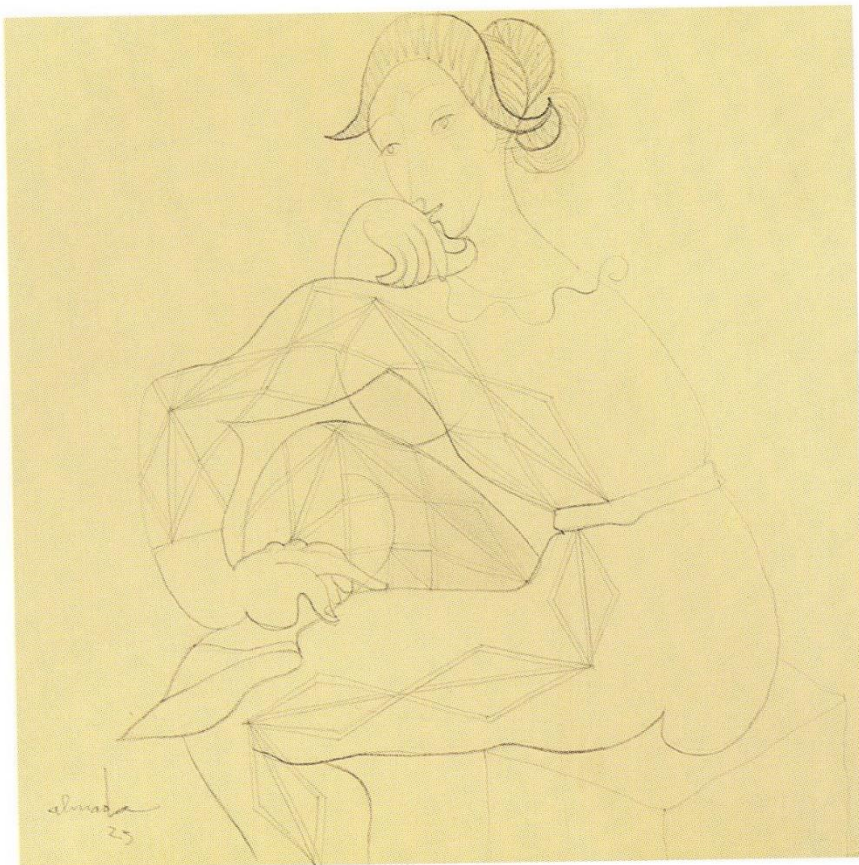


Fig. 7 – Sem título, 1925, grafite sobre papel, 25x25 cm. Cf. Mariana Pinto dos Santos, in *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, p. 165.

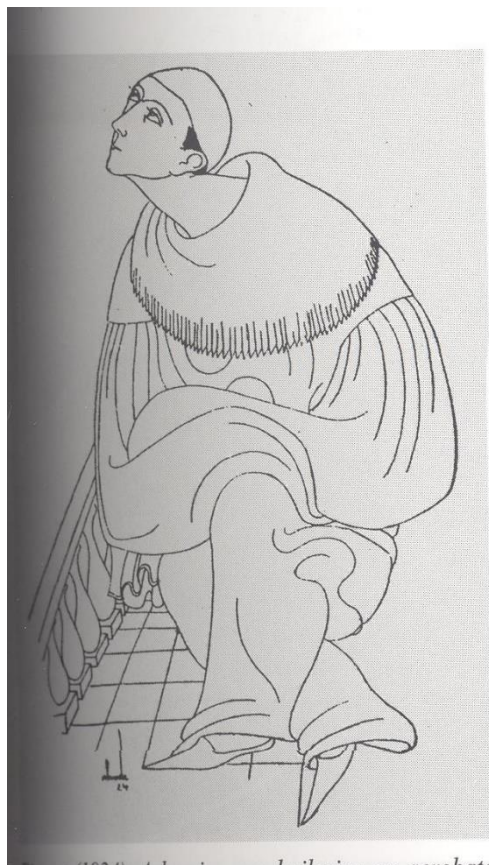


Fig. 8 – Pierrot, 1924, tinta da China sobre papel. Cf. Joaquim Vieira, in *Fotobiografias do Século XX*, p. 89.

Anexo 2B – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve»



Fig. 1 – Capa de «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 75.

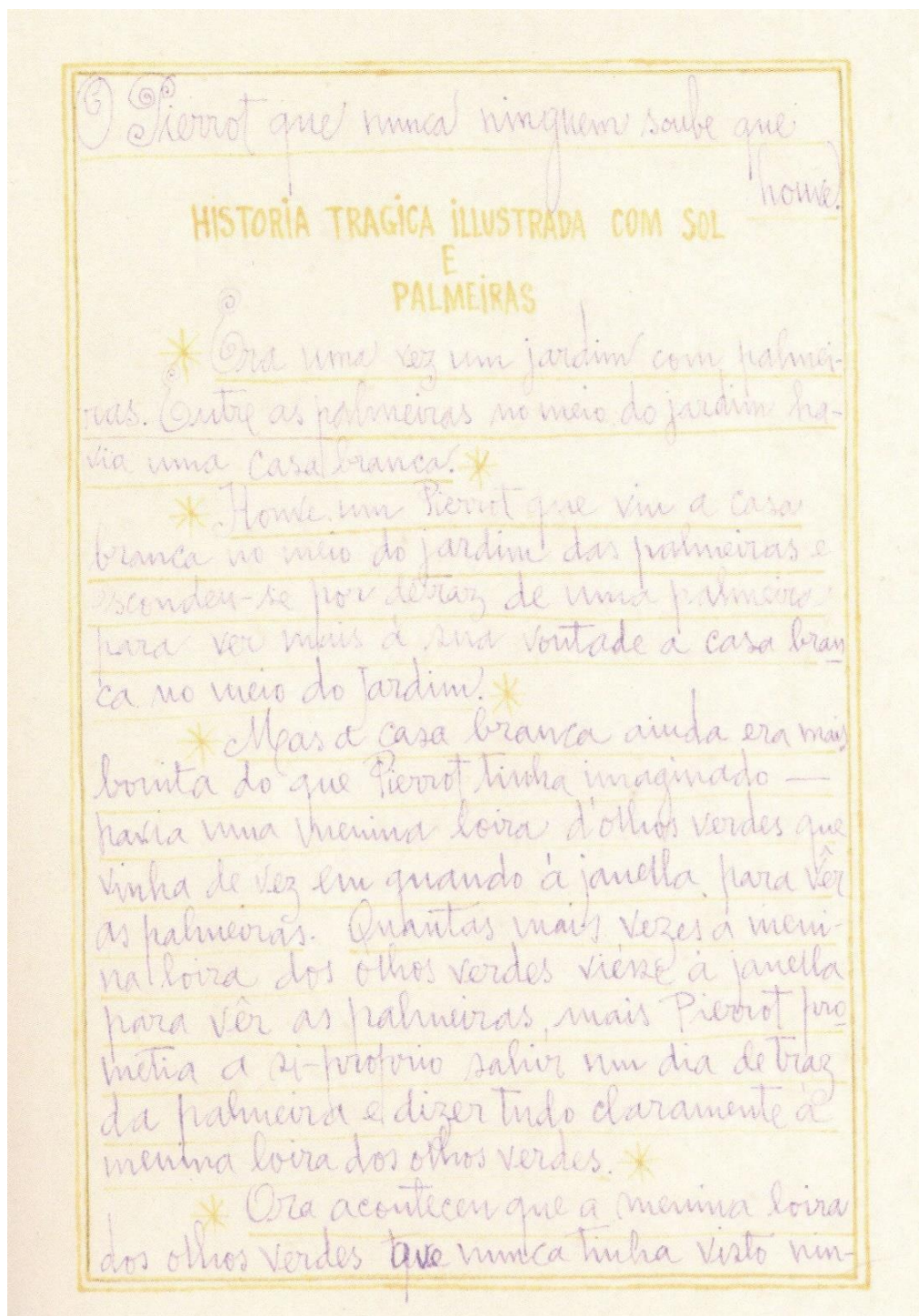


Fig. 2 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 77.



Fig. 3 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 79.

quem no seu jardim, teve uma noite um sonho extraordinário. Sonhou que estando à janella a ver as palmeiras, de repente, sem ninguém esperar, sahiu de traz de uma palmeira um rapaz destemido que lhe disse logo a primeira, tudo claramente, e era que estava ali para casar-se com ella sem demora. Effectivamente, na mesma tarde d'esse dia casaram-se os dois e foram muito felizes durante muitos annos até acabar o sonho que teve a menina loira dos olhos verdes. *

* Desde que teve este sonho tão extraordinário, a menina loira vinha mais vezes à janella, razão porque já conhecia todas as palmeiras do seu jardim. *

* A toda a hora e a todo o instante ella esperou que sahirse de traz da palmeira o rapaz destemido e nada! *

* Mal sonhava ella, apesar de tanto o esperar, que por debaz das palmeiras do seu jardim andava escondido um Pierrot verdadeiro e nada destemido, que esperava o momento opportuno de vir a proposito e dizer tudo claramente à menina loira dos olhos verdes. *

* Ora aconteceu que n'um dia em que

Fig. 4 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 81.

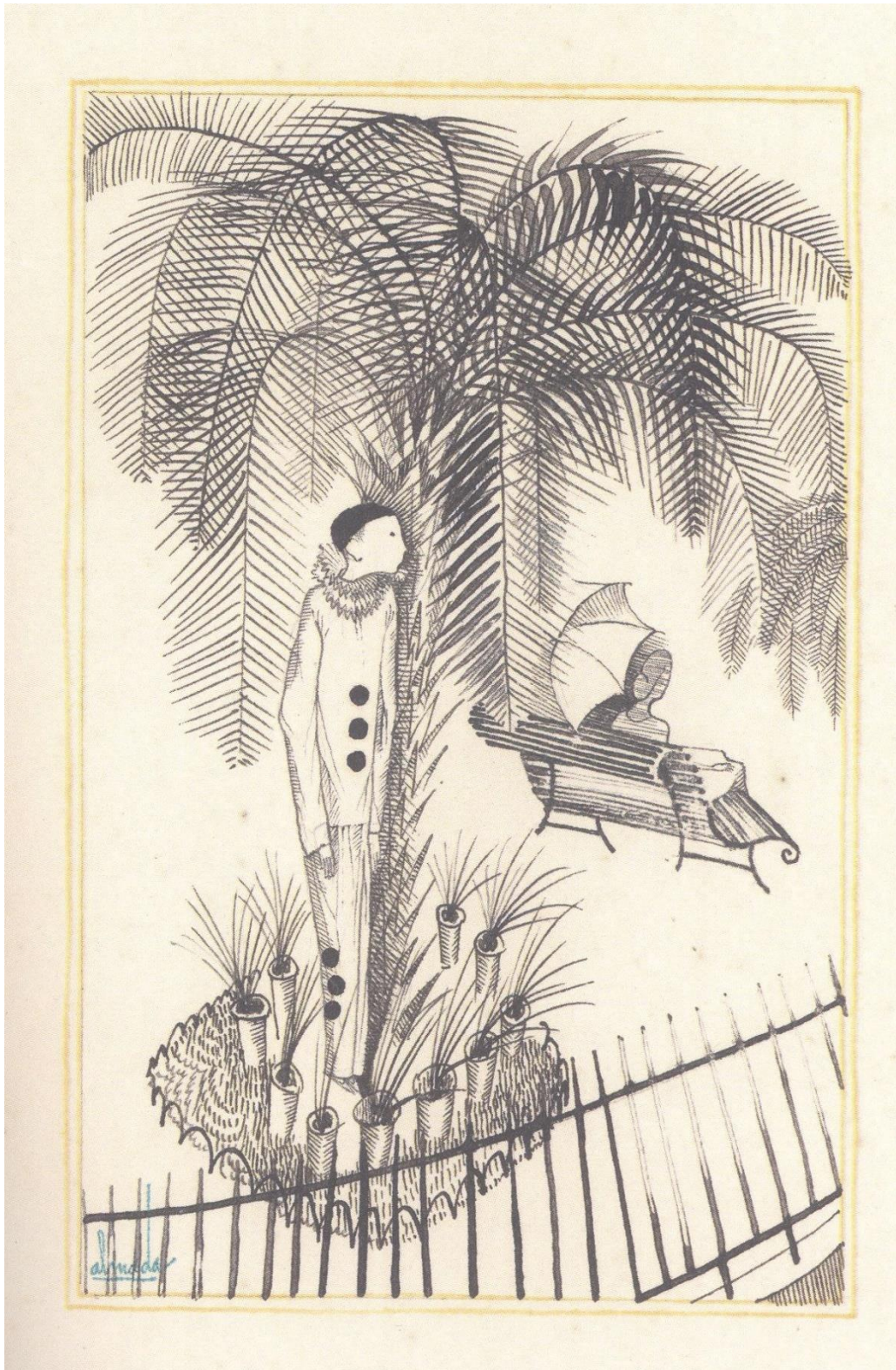


Fig. 5 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 83.

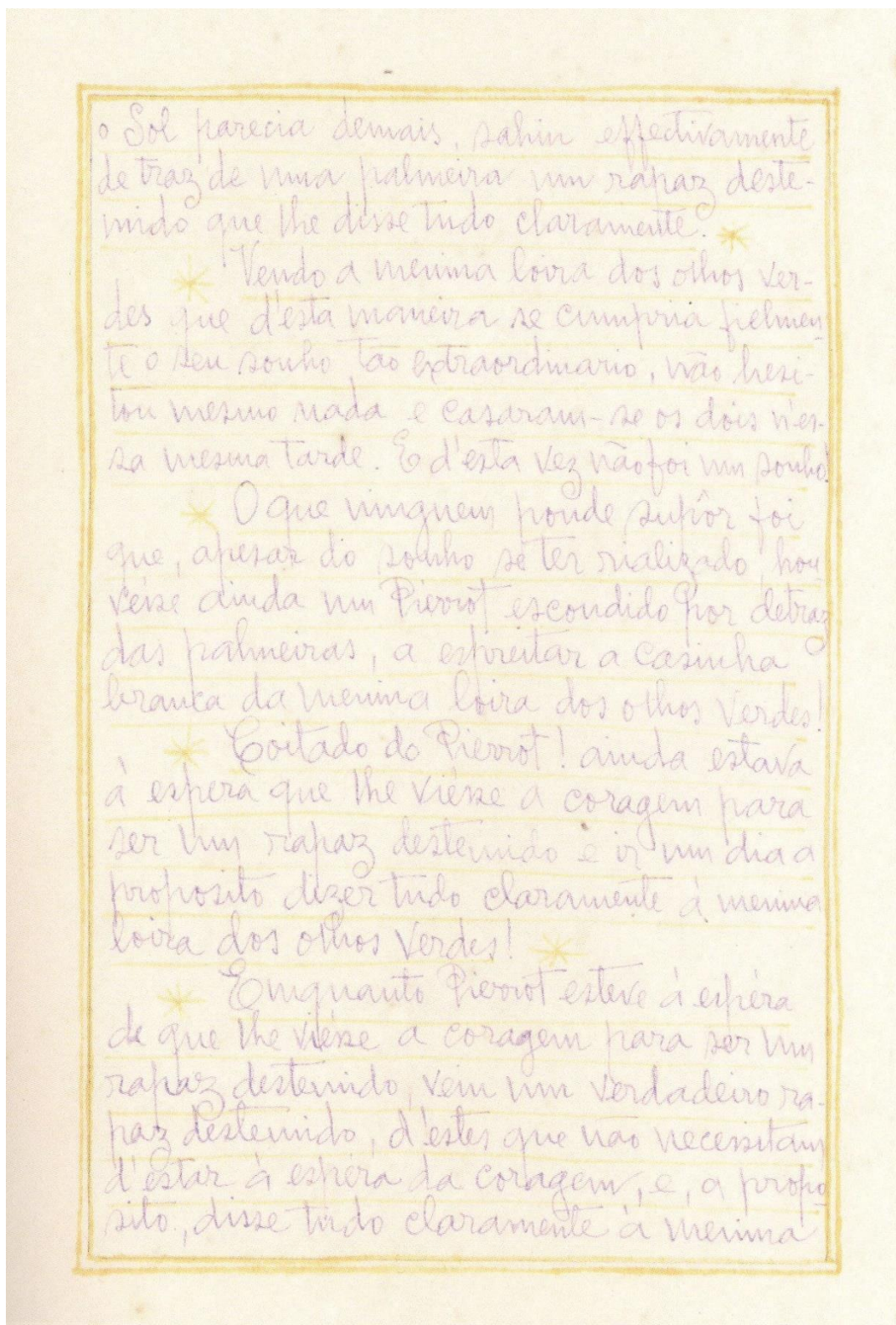


Fig. 6 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in Almada: *O que nunca ninguém soube que houve*, p. 85.



Fig. 7 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 87.

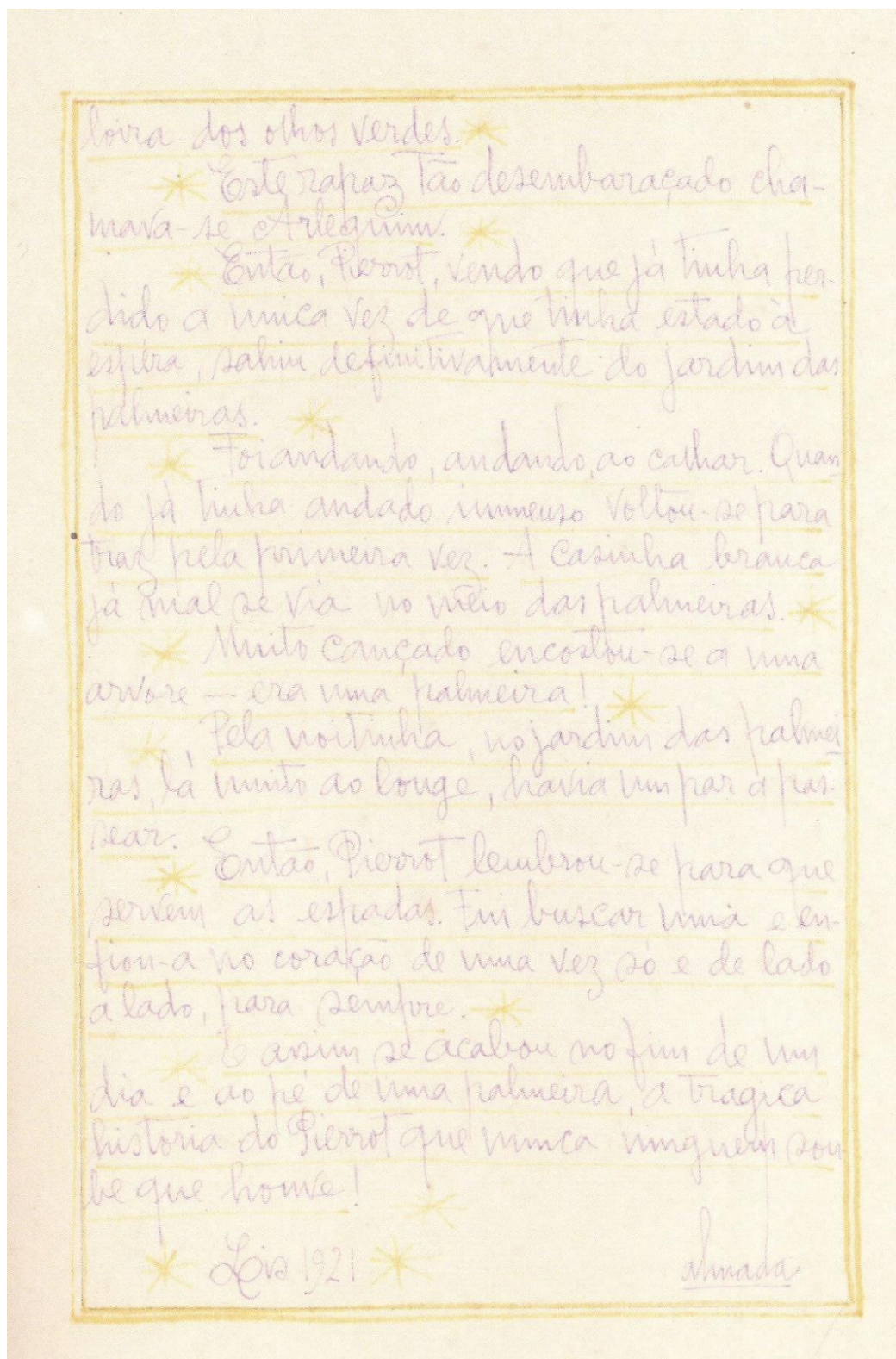


Fig. 8 — «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 89.

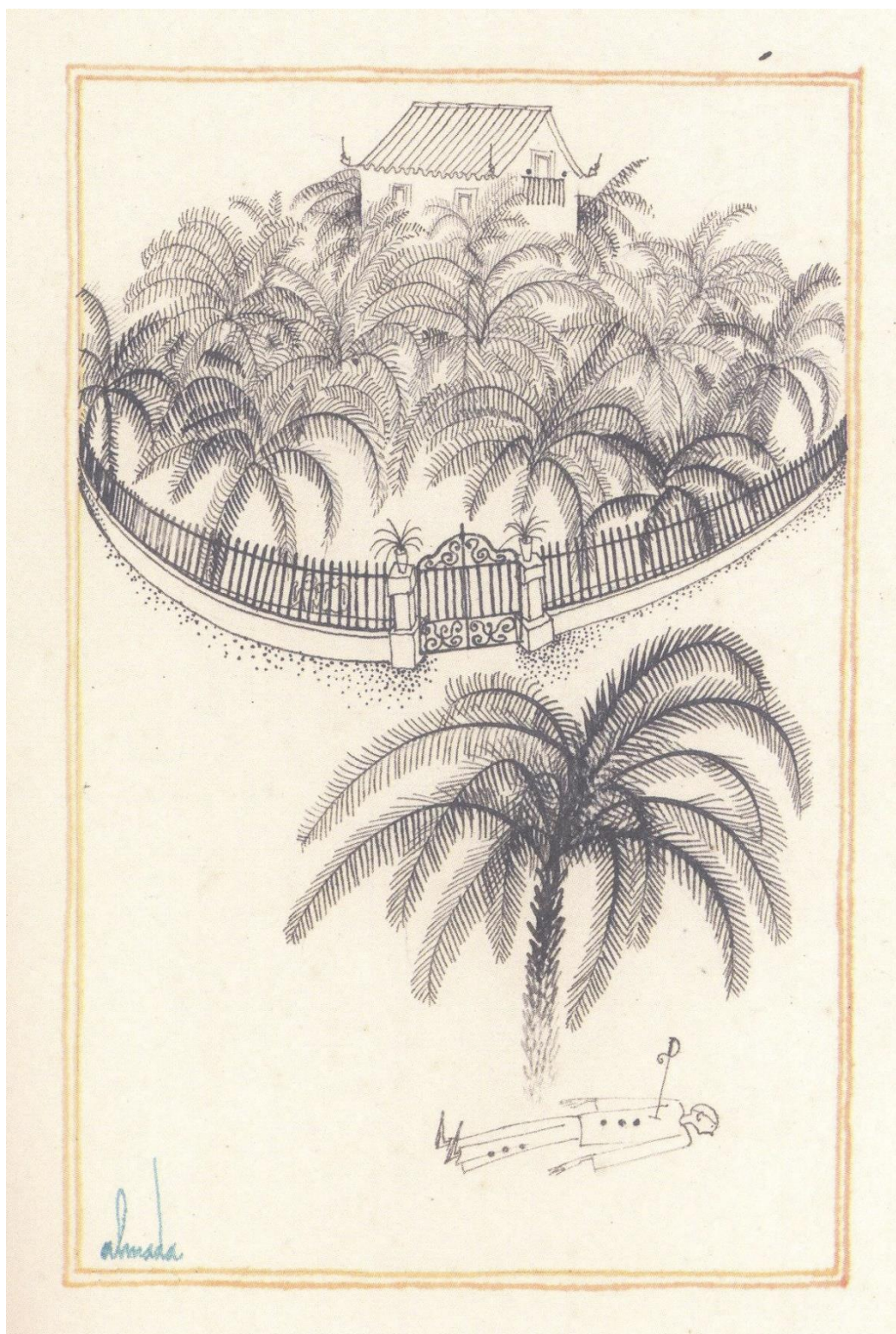


Fig. 9 – «O Pierrot que nunca ninguém soube que houve». Cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 91.

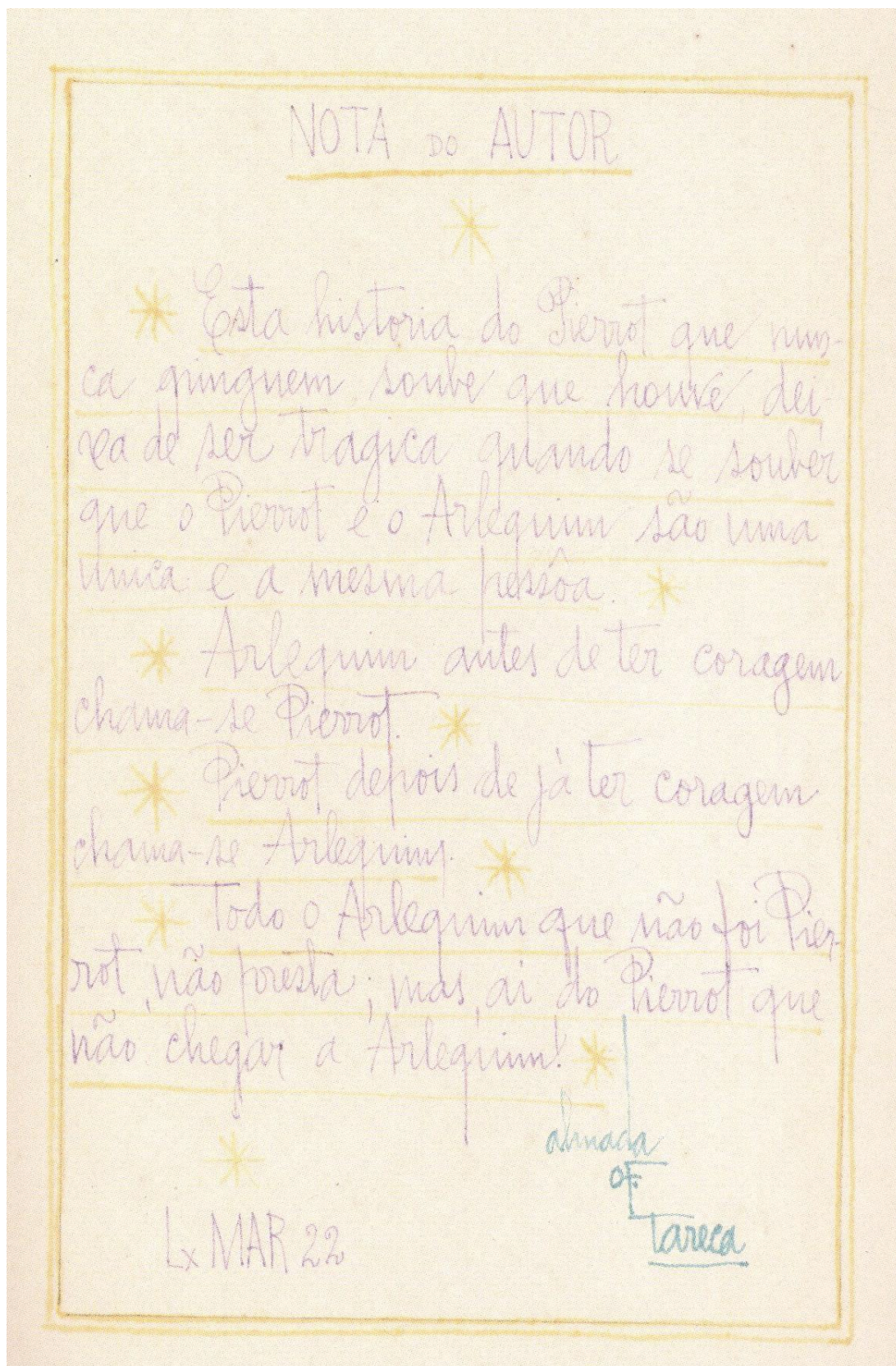


Fig. 10 – «Nota do autor», cf. José Manuel dos Santos, in *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*, p. 93.

Anexo 3 - «Era uma vez...»

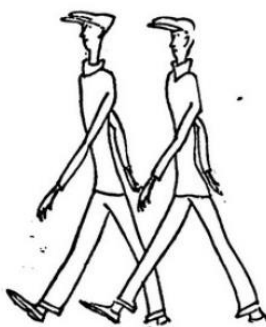
.... PETIZ-JORNAL

ERA UMA VEZ...



(Desenhos de ALMADA)

dois irmãos muito unidos, que se davam lindamente um com o outro, que estavam sempre de acordo em todas as ocasiões, de modo que, quando a um deles apeteceu, por exemplo, ler um livro, não se sabia bem a qual dos dois tinha vindo primeiro esse apetite, pois que ambos começaram a ler com igual interesse e ao mesmo tempo, cada um em seu exemplar do mesmo livro.



Nunca ninguém viu só a nenhum deles nos seus passeios, essas grandes caminhadas a pé em passo inglês através das estradas, sempre igualmente vestidos e com os seus bonés de sport e até a própria natureza os tinha feito exactamente da mesma altura e parecidíssimos um com o outro.



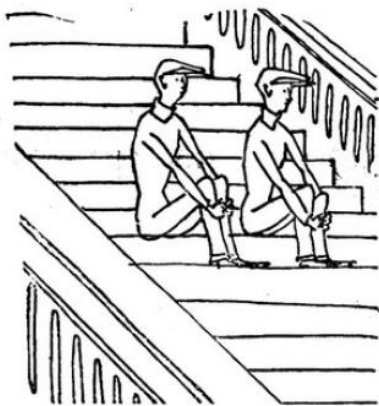
Quasi todas as manhãs saíam a cavalo, e se já era impressionante a sua semelhança quando se iam a passear a pé, mais extraordinária se tornava esta igualdade nos seus passeios matutinos a cavalo, pois que os cavalos também pareciam iguais.

Fig. 1 – Primeira tira, vinhetas 1, 2, 3, respetivamente.



Ahí pela tarde saíam no seu carro de dois lugares e era difícil saber-se qual dos dois irmãos era o que ia a guiar.

Desta maneira era natural que em casa também fossem tão unidos como nos seus passeios, e...



... a verdade é que no fim desses passeios a pé, a cavalo ou de automóvel, sentavam-se os dois no mesmo degrau da escadaria do palácio onde viviam com seus pais e ficavam ambos a meditar talvez nas mesmas coisas.



Um dia, porém, com grande espanto de toda a gente (e foi quasi um escândalo), apareceu um dos dois irmãos a passear a pé pelas estradas. Não tinha aquela alegria de quando acompanhava o irmão. Estaria doente o outro?

Fig. 2 – Segunda tira, vinhetas 4, 5, 6, respetivamente.



Ora o irmão não estava doente, mas estava profundamente triste. Viram-no uma vez a chorar em cima de um montesinho de terra ao lado de outro montesinho de terra igual e sem ninguém sentado a chorar em cima.



Tendo-se separado assim, inexplicavelmente os dois irmãos, aconteceu um dia uma coisa extraordinária: Encoberto por um tapume o irmão que tinha chorado sósinho viu o outro acompanhado por uma lindíssima rapariga.



E não só era lindíssima a rapariga, como parecia ter muita graça a falar, pois que o rapaz fartava-se de rir com o que ela lhe dizia.

Fig. 3 – Terceira tira, vinhetas 7, 8, 9, respetivamente.



E os passeios que d'antes dava a cavalo em companhia de seu irmão, passaram a ser em companhia da lindíssima rapariga que montava lindamente a cavalo.



E a rapariga, que era dum verdadeiro temperamento desportivo, aproveitando os primeiros dias de sol, desafiava o rapaz para nadar.



E como de noite não podiam passear nem a cavalo, nem a pé, nem de automovel, iam dançar ao som do "jazz-band", até serem horas de irem para casa. (Continua).

Fig. 4 – Quarta tira, vinhetas 10, 11, 12, respetivamente.

Fig. 5 – Quinta tira, Vinhetas 13, 14, 15, respetivamente.

ERA UMA VEZ...

(Por Almada Negreiros)



Entusiasmado como andava com a pobre rapariga, nem sequer sabia que o irmão estava de cama.



Mas como a doença do irmão era apenas a falta que fez ao irmão, passou junto dele a convalescença.



Ajudou-o a dar o seu primeiro passeio e prometeu-lhe muitas coisas boas.



Fig. 6 – Sexta tira, vinhetas 16, 17, 18, respetivamente.

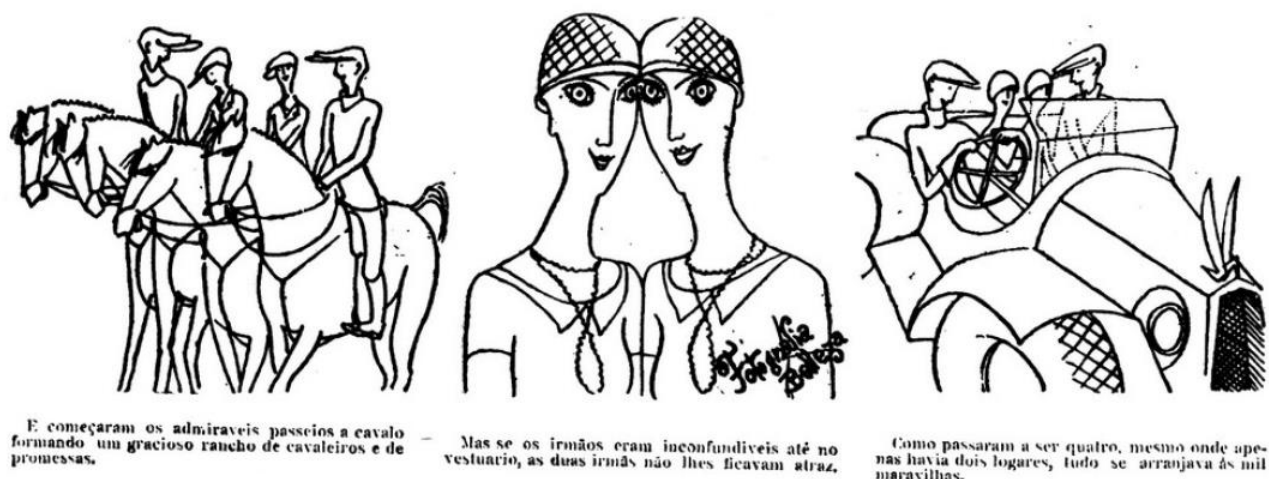
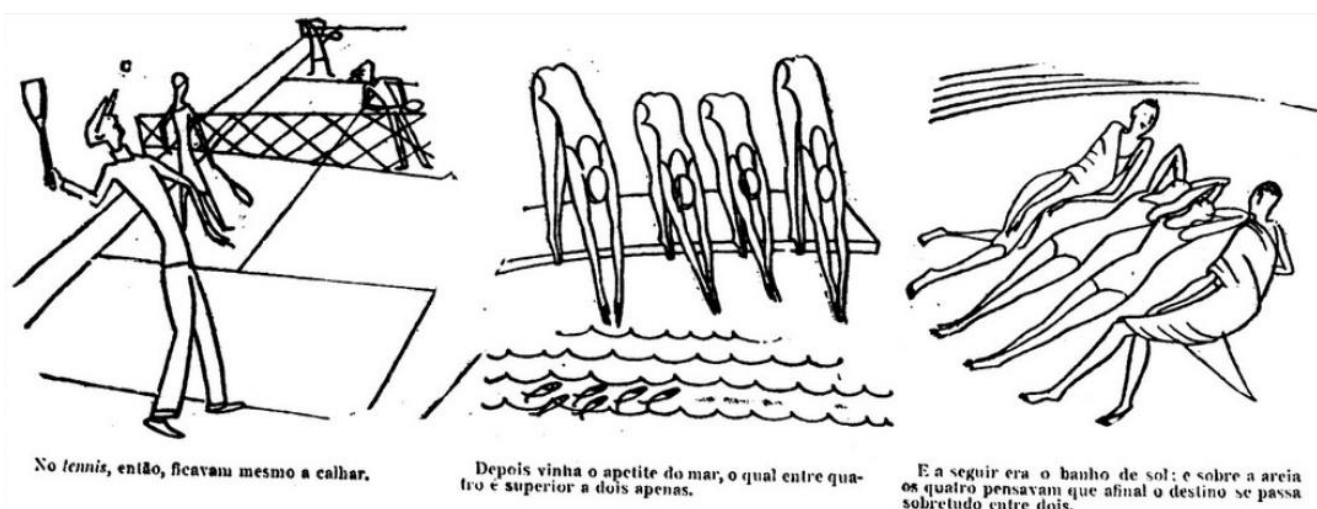


Fig. 7 – Sétima tira, vinhetas 19, 20, 21, respetivamente.

Fig. 8 – Oitava tira, vinhetas 22, 23, 24, respetivamente.





Assim acontecia que, sendo quatro a uma única mesa eram afinal dois e mais dois à mesma mesa.

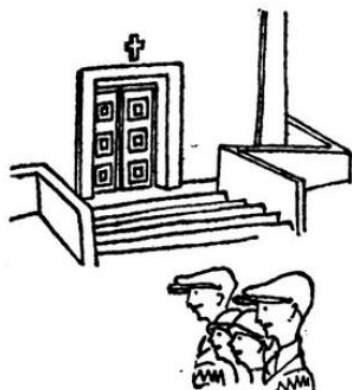


E tudo está tão bem feito na natureza que dois reconhecem que não podem ficar atrás de outros dois e desafiavam-se.

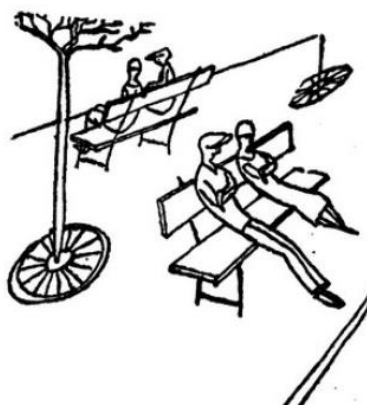


A verdadeira prova de que em vez de quatro eram dois e dois, dava-se no camarote do cine em que um par não sabia o que dizia o outro par.

Fig. 9 – Nona tira, vinhetas 25, 26, 27, respetivamente.



E uma vez que os quatro passaram por deante de uma igreja, os rapazes baixaram os olhos e as raparigas coraram levemente, porque todos pensaram a uma que a igreja, afinal, não é só para ir à missa, nem só para baptisar, nem só para ouvir sermões, mas também para casar as pessoas.

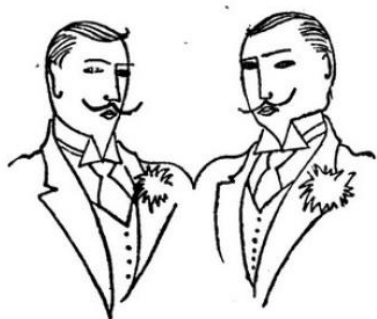


De tal maneira iam as conversas, que por fim era impossível sentarem-se os quatro no mesmo banco para conversar.



Mas, pelo contrario, quando estavam juntos os quatro, a alegria era unica e feliz.

Fig. 10 – Décima tira, vinhetas 28, 29, 30, respetivamente.



Até que um dia (era de esperar) os dois irmãos disseram a seus pais que conheciam duas irmãs.



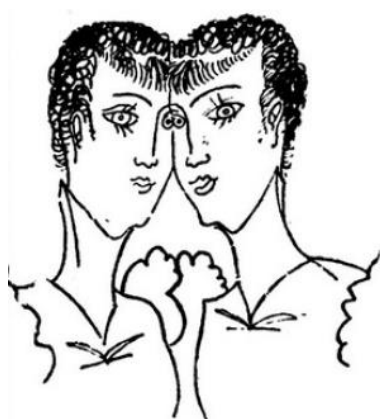
O pai compreendeu logo tudo e achou muita graça á historia porque era igual á sua.



Eram dois irmãos...

(Continúa).

Fig. 11 – Décima primeira tira, vinhetas 31, 32, 33, respetivamente.



... e duas irmãs

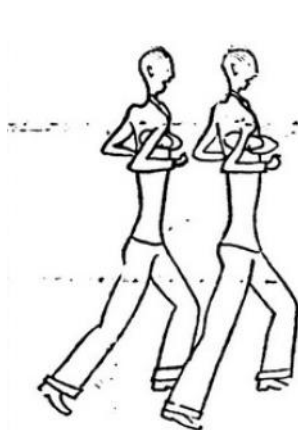


e casaram-se no mesmo dia.



Os dois rapazes ficaram felicíssimos por seguirem à risca a tradição da família...

Fig. 12 – Décima segunda tira, vinhetas 34, 35, 36, respetivamente.



... e foram a correr levar a feliz notícia...



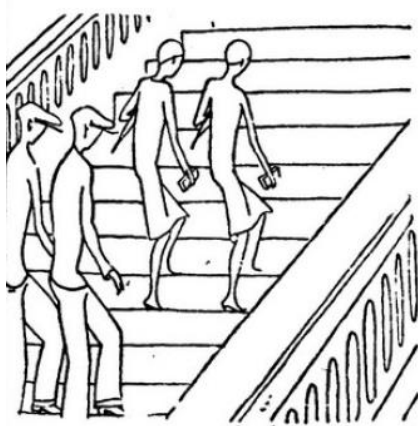
... às duas irmãs que fugiam que liam e só esperavam a resposta.



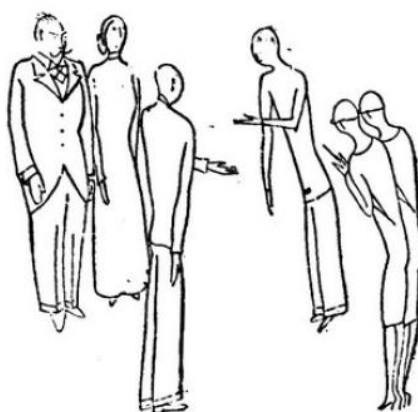
Quando os quatro souberam a notícia, foi tamanha a alegria que, mais do que divertida, chegou a ser comica.

Fig. 13 – Décima terceira tira, vinhetas 37, 38, 39, respetivamente.

Fig. 14 – Décima quarta, vinhetas 40, 41, 42, respetivamente.



Foi então a vez da primeira cerimonia: apresentação das duas irmãs aos pais dos dois irmãos.



A cerimonia foi rapida, simples e comovedora...

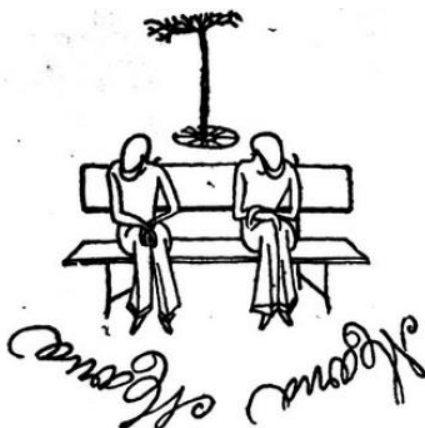


... mas apenas os criados choraram como se houvesse desgraça!

(Continua).



Vieram depois acompanhá-las a casa ... tendo



... tendo ficado combinado que eles esperariam a resposta que dessem os pais delas.



Timidas, as duas irmãs falaram primeiro à mãe.

Fig. 15 – Décima quinta tira, vinhetas 43, 44, 45, respetivamente.



Por sua vez, a mãe falou ao marido.



Até que se encontraram os pais dos dois irmãos com os pais das duas irmãs.



E foi este o momento mais terrível, em que se decidia ao mesmo tempo a felicidade de quatro pessoas.
(Continua).

Fig. 16 – Décima sexta tira, vinhetas 46, 47, 48, respetivamente.



O curioso é que a história dos pais das duas irmãs era igualzinha à história dos pais dos dois irmãos. Eram dois irmãos...



... casados com duas irmãs.



Era sem dúvida impossível ser melhor a resposta.

Fig. 17 – Décima sétima tira, vinhetas 49, 50, 51, respetivamente.

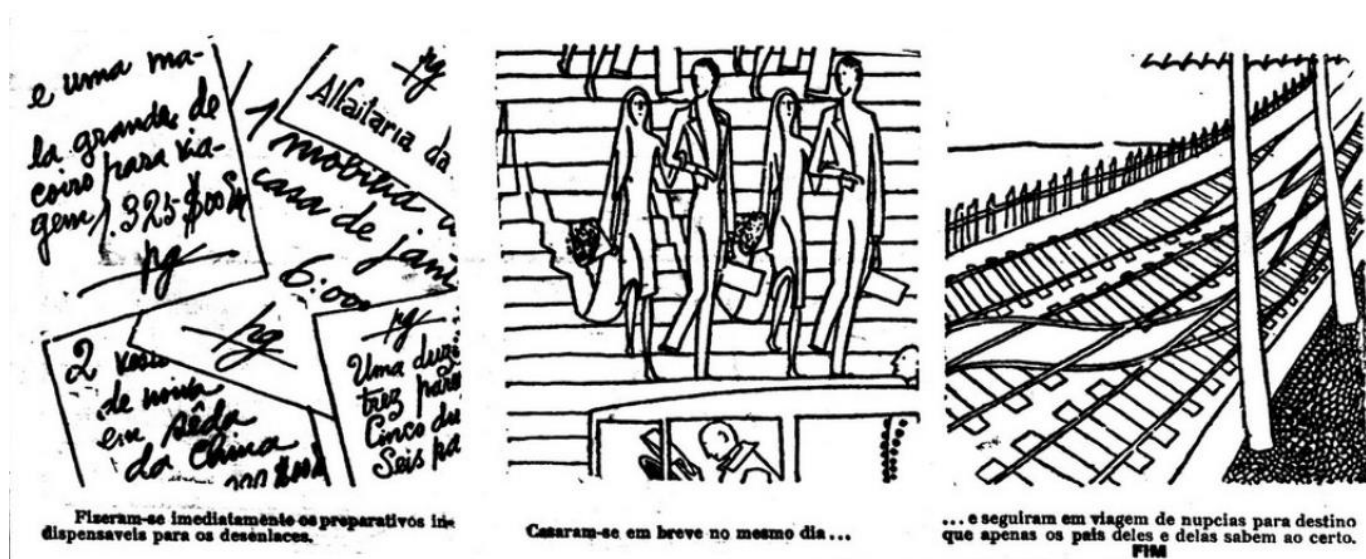


Fig. 18 – Décima oitava tira, vinhetas 52, 53, 54, respetivamente.

Anexo 4 – «O Naufrágio da Ínsua»

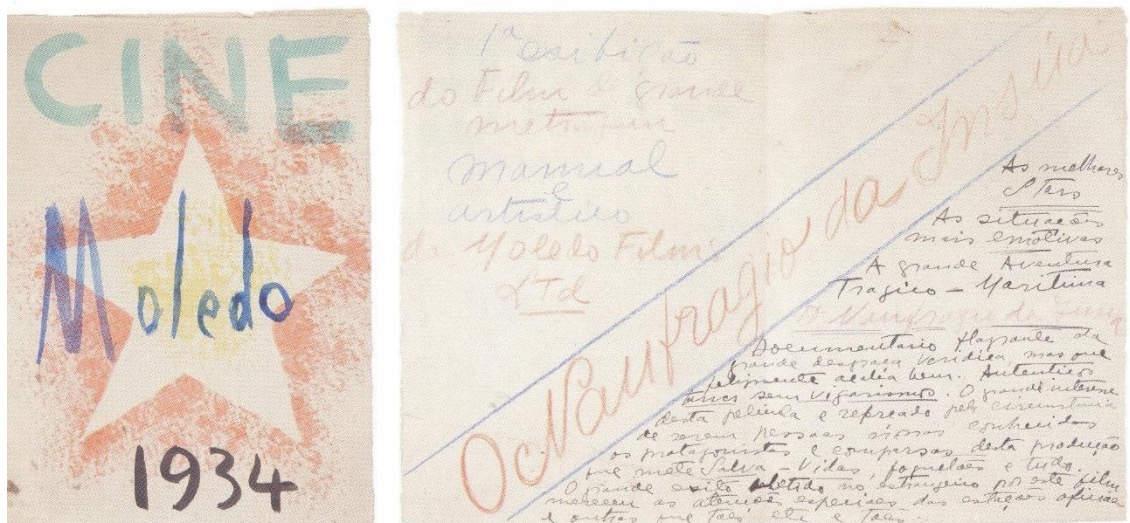


Fig. 1 e 2 – Programa d'«O Naufrágio da Ínsua», tinta da China e guache sobre papel, 1934.

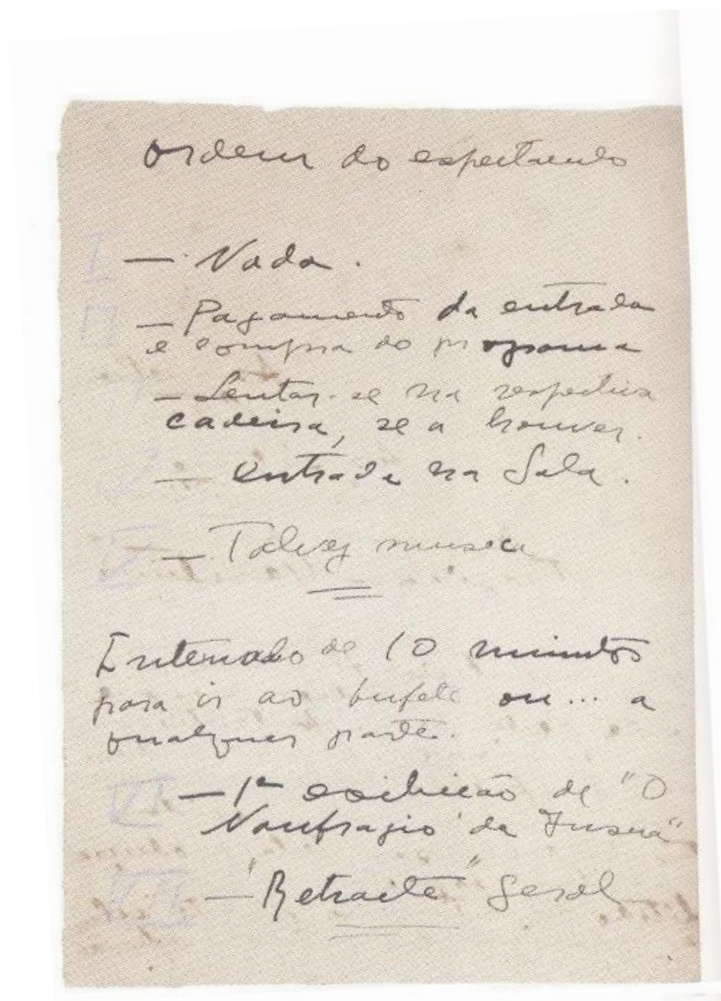


Fig. 3 – Programa d'«O Naufrágio da Ínsua», tinta da China, 1934.

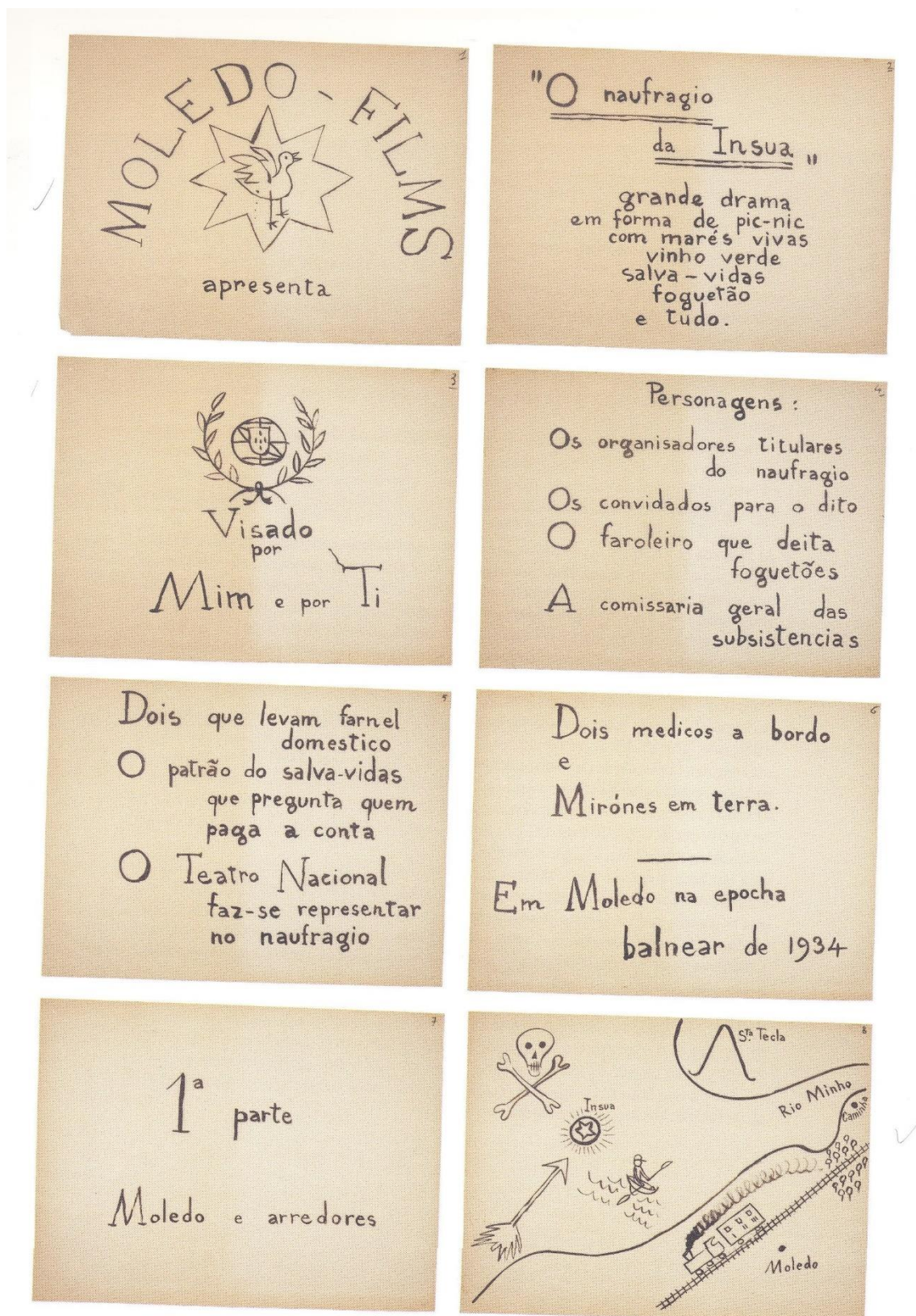


Fig. 4 – Quadros 1 a 8, tinta da China sobre papel, 74,5 x 99,5 cm, aproximadamente.

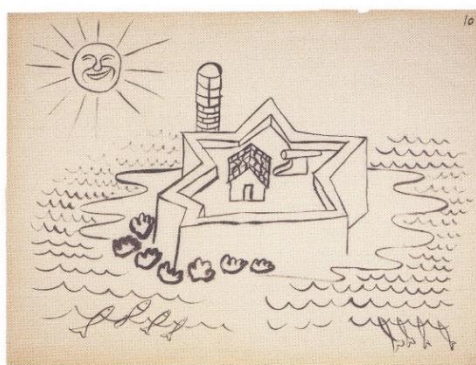
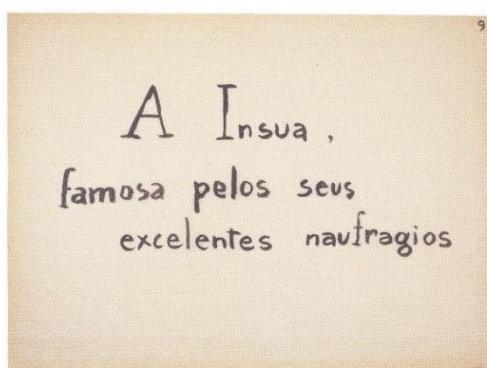


Fig. 5 – Quadros 9 a 16.



Fig. 6 – Quadros 17 a 24.

2^a parte
Em viagem para a
Insua



episodios
na
Insua

Fig. 7 – Quadros 25 a 32.



3ª parte
Começa o
desastre



inquietação
na
praia



aparição
do
salva-vidas

Fig. 8 – Quadros 33 a 40.



como se
supõe que seja
um
faroleiro



horível
regresso

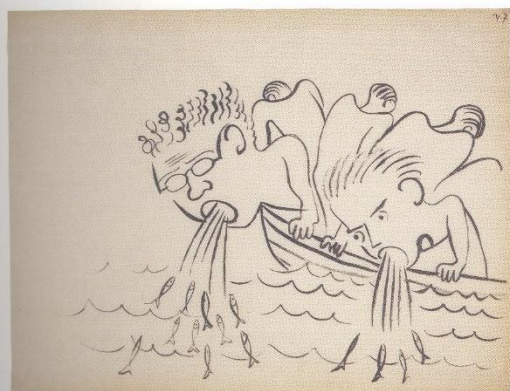


Fig. 9 – Quadros 41 a 48.

49

difícil
trasbordo



51

O gasolina
salva
o
salva-vidas



56

Em vista de não haver
quem se responsabilise
pela conta do salva-vidas,
o faroleiro deita um
foguetão pedindo socorro.

Fig. 10 – Quadros 49 a 56.

