

OS PAINÉIS

DE
ALMADA NEGREIROS

V e r a
V o u g a

I CONFIDÊNCIAS¹

Um quarto às escuras para esperar que o tempo passe

- Bom dia.
- [...] Bom dia. [...]
- Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?
- Aqui não é sítio nenhum.
- É a primeira vez que estou em sítio nenhum.
- Para onde é que o senhor deseja ir?
- Para sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso.²

... sucessivos acasos, sucessivas ignorâncias, sucessivos esquecimentos...³

- [...] O Acaso, a deus desconhecido, a expectativa de todo o instante, e que não tem outra ambição que a da mesma sorte, outra vida que a própria Harmonia, foi pra mim mais luminoso que o próprio sol: ambos nus a primeira vez que nos vimos e sem sinal das nossas condições no mundo. Reconheço aqui a linguagem dos deuses na voz do Acaso.
- Foi o dia mais novo da minha vida.
- Todos os dias são os mais novos da nossa vida se fôssemos livres para o Acaso.⁴

ESSÉ foi, com certeza, um dos dias mais novos da minha vida. Aquele em que, tendo por acaso tomado conhecimento de que a RTP o ia transmitir, por altura do centenário de Almada Negreiros, me achei disponível para ver, no momento da transmissão, o telefilme de Manuel Varella *Por Alma de Negreiros*. Uma espécie de confraternização unânime⁵ com os tantos portugueses que, como eu, se tinham achado disponíveis para este acaso.

O acaso trouxe-me, ao fim de algum tempo de uma reconstituição de boa qualidade, espantosas imagens inéditas de Almada. Por um outro acaso feliz, tivera eu outro momento unânime: aquele em que, no tão inovador *Zip-Zip*, tinha sido entrevistado para o grande público da época. Mas essa entrevista, talvez porque, no arranque do programa, os seus *pivots* — como têm eles próprios dito — não estivessem plenamente conscientes do que tinham em mãos,

não fora, como esta, fulgurante. Agora, essencialíssimo, grave, ingénuo, despojado, modesto, apolíneo, Almada excedia o écran. Velho o seu rosto, claro, os seus olhos sobrepunham-lhe incêndios de fogo a que o tempo dera a certeza de eternidade.

Eram várias as sequências a preto e branco. Unânime⁶ com a surpresa comovida e deslumbrada de uma presença não anunciada, via-se na primeira sequência Almada afirmar:

A única coisa que eu tenho em comunicação com o público de hoje é mostrar-lhes [sic] qual foi o meu caminho. [...] o meu próprio caminho tinha um discursivo muito por cima de mim. A primeira vez que compus os quinze Painéis eu não sabia o que fiz; sabia só que cheguei ao final.⁷

Acrescentando, noutra sequência:

Eu nunca na minha vida me preocupei com Painéis. Simplesmente, os Painéis eram um exemplo do que eu estava a estudar exclusivamente para mim.⁸

Nas imagens da última sequência Almada diz:

A minha lealdade fica dita através da televisão a esse respeito. O que eu fiz teve, de facto, uma coerência que se sobrepôs a mim e que é muito para além de mim mesmo e, contudo, era a minha coerência.⁹

Impossível não a procurar. Uma coerência a unir o discursivo subjacente aos Painéis e ao mural *Começar*:

Aqui tenho as várias figuras com as quais acabei de compor o todo dos meus chamemos-lhe estudos que eu fiz desde o ano de 1916, que, como vêem, tenho 75, encheram a minha vida.¹⁰

Voluntariamente ignoro, nas fulgurantes imagens de Almada, tudo o que releva do estritamente biográfico, pessoal, histórico-literário. O que de imediato se me impôs foi a necessidade de apanhar esse fio segundo o qual *Começar*, os Painéis e o Cubismo eram a mesma coisa, reclamando

[...] uma linguagem de entendimento quando a linguagem universal estava cheia de actuações exclusivamente pessoais a que vulgarmente chamam inteligência. Foi exactamente este recurso ao entendimento geral a necessidade que provocou o advento do Cubismo.¹¹

Mais uma vez, o Mestre não explica tudo mas indica o caminho:

Um dia perguntaram-me como é que eu avanço, como é que eu aprendo as coisas. Eu digo: olhe, parece-me que Deus deu-me uma vista boa. Não é oftalmolo-

gicamente falando que parece que a minha vista é boa. É por aquela razão pela qual o próprio Aristóteles escolheu a vista para iniciar a *Metafísica* e os seus estudos dos quais resultou a sua genialíssima Lógica. Pondo-a no seu lugar. Genialíssima e indispensável Lógica, mas como processo de facilitação, mais nada. Que não imponham nada com a Lógica. Que não venha a Lógica corrigir aquilo que se escapa nos erros do nosso próprio instinto. Isso é que é o sagrado.¹²

Tudo começou com o *Ecce Homo*, com as proporções do *Ecce Homo*¹³. Mas a total, pleníssima, dimensão do ver acaba por instaurar no universo uma dimensão inaugural da qual tudo renasce; por exemplo, o teatro:

Eu enganei-me muitas vezes na minha vida, sobretudo com a palavra teatro. [...] 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 em especial; o que me interessa a mim é o espectáculo. Espectáculo quer dizer VER, VER. O espectáculo pode estar onde quiserem, mas que seja visto.¹⁴

Vinte e cinco anos depois de filmados, os olhos de Almada indicavam o VER através do canal cuja etimologia o quotidiano velou mas que Almada pronunciava como no seu primeiro instante: tele-visão.

Desliguei a televisão. Tentei continuar a viver como se nada fosse. Por muito tempo não revi o vídeo. Até que se me tornou evidente que as imagens de Almada me tinham mostrado um caminho que tinha um discursivo muito por cima de mim. Desde já, a certeza da Questão Nuno Gonçalves e da Questão Almada, já que esta última implicava a primeira, e a síntese que o autor fazia da sua vida para, com lealdade, comunicá-la pela tele-visão, não coincidia com a que a bolsa literária mais aguda difundia no mercado cultural, excepção feita ao esgrafito *Começar* que, talvez pela improvável simplicidade do título, talvez também por ter sido gravado num lugar em que toda a gente podia facilmente vê-lo, merecia mais atenção e mais frequentes referências. Dessa in-coincidência a última se me constituindo, de novo, Questão¹⁵.

O resto conta-se depressa¹⁶. Entrei nessa livraria¹⁷. Não aprendi (quase) nada. Não duro para metade da livraria. Deve haver outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdida. Implorei a Mestre Lima de Freitas que me confirmasse se Almada tinha razão¹⁸. Já estava tudo escrito, duas vezes para os muito inteligentes e daí para baixo [...] sempre a dobrar. Tentei, com algumas peças da minha preferência, compor o tríptico de que já tinha os volantes. Mais do que solução esta era uma marca iniludível do surgimento de um olhar analógico. Ficou assim:

II ANDAIMES E VÉSPERAS

À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento

1 VOLANTE DIREITO SALTIMBANCOS¹⁹

A cronologia não é uma ordenação de gentes.²⁰

Ignoro francamente, se puder dizer, voluntariamente o histórico [...]. Eu sou an-histórico. Nascido assim: de mulher e de homem.²¹

[...] não saberemos nunca que rever é tanto como prever [...]²²

— Bom dia.

— [...] Bom dia. [...]

— Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?²³

Suponhamos para *Saltimbancos*²⁴ o percurso de um leitor-modelo²⁵. Suponhamos mesmo, para que a sua leitura seja, num primeiro momento, assegurada, que ele está na posse da perspectiva histórico-literária bastante habitual que coloca Almada Negreiros, entre os da sua geração, na situação da mais clara adesão ao Futurismo, considerando este texto, facto a que o subtítulo, («Contrastes Simultâneos») confere maior autoridade, um indiscutível exemplo do Interseccionismo, forma portuguesa de repensar marcas de um Futurismo de escola e de um Simultaneísmo mais heterodoxo. Gratificado, nesse primeiro momento, por ser tão douto, o leitor, se não passou apenas por este texto compacto diagonalmente os olhos, *quantum satis* para sua autogratificação, sentirá necessidade de relê-lo atentamente. Do que por certo decorrerá necessária e inequívoca sensação de fadiga. Fadiga, claro, o mais possível legítima e explicável. O que é mais: em absoluto compatível com o potentíssimo feixe de luz que lhe encadeou a percepção, deixando-lhe persistentes imagens únicas de sóis de brim cinzento; de cios incandescentes e brutais arrefecendo em medos, fomes, frios, desertos de sombra e noite.

Fadiga, disse, porque mesmo segurando-se a andaimes de decifração provisórios, como os fornecidos por uma aceitavelmente correcta e insatisfatória classificação histórico-literária, o heróico leitor foi submetido a uma brutal experiência rítmica, a meu ver a única realmente vertigosa de *Portugal Futurista* porque efectuada enquanto escrita. Não teórica, como o texto de Raul Leal sobre Santa Rita Pintor²⁶, mas teorizável, em círculos que se alargam até ao conceito de legibilidade. A «gentileza» de Almada Negreiros, dividindo esta espécie de poema em prosa em três partes numeradas e com alguma individualidade relativamente às outras, não bastou: numa macro-análise, o branco-silêncio que as divide não é suficiente para repousar, apenas as tornando, sobretudo a segunda, mais curta,

apenas epidermicamente tripartido? Mais do que nunca parece aqui justificado esperar a germinação de uma estrutura embrionária primeira, o início, criadora de expectativas intratextuais. Assim, a análise quantitativa de *Saltimbancos*, longe de uma regularidade absoluta, proporá o predomínio de um ritmo trissilábico, configurando-se em células quer dactílicas quer anfibráquicas, conforme a percepção inicial:

-ă cāsă em ăltūra ără sō mētădē dē cāsă cōm o tēlhădō guărdădō pră dēntro
dă mētădē dē tūdō [...] pră dēntro [...] dō sōl- (p. 15).

Situação bastante semelhante a de um ritmo de tom que, porque o texto não possui qualquer ponto final visível nem obrigatoriamente imaginável por determinação sintáctica ou semântica, é relativamente alto e uniforme em toda a sua extensão, mantendo a tensão física e psíquica em nível bastante elevado.

Percebemos os elementos referidos não propriamente através de uma dicção realizada, mas de uma oralidade residual, componente que permanece em toda a leitura silenciosa. Se, como defendeu André Spire em *Plaisir poétique et plaisir musculaire*³², ouvir é também, de algum modo, pronunciar, ler incorpora a projecção de ambas as experiências. Projecção completada por uma outra, ardentemente defendida e posta em causa na tradição dos estudos do ritmo: a da respiração. De facto, mesmo fazendo dele uma leitura interior, *Saltimbancos* cansa, porque, pode dizer-se, não tem pausas onde se respire física e mentalmente. Longe da credulidade com que certos críticos traçaram o perfil do verso como unidade respiratória — «Les beaux vers doivent toujours être dits d'une seule expiration du souffle, d'une seule inflexion de voix»³³; «car qu'est-ce que le vers? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers»³⁴ —, afirmando mesmo alguns deles que certo metro teria a dimensão exacta da capacidade respiratória (o inevitável alexandrino, na poesia francesa), sustento que, dentro da movência esquiçada, *Saltimbancos* é, a este nível, uma enormidade tão desmesurada como, em música, o órgão, esse instrumento que, alguém disse, (quase) não respira. E já não surpreende a fadiga.

Um confronto destes dados com os procedentes da esfera semântica mostrará que, também eles, muito mais do que sistema acabado, são da ordem do sistemático, produzindo um certo número de macro-ritmos, por exemplo, de acções, campos cromáticos, focalização, processos figurativos. Sintacticamente, a grande frase textual desdobra-se em células justapostas, de configuração mutável, num suceder-se constante, quase reflexo: onde pára, onde respira o suposto leitor-modelo? Em que célula rítmico-sintáctico-semântica integra certos átomos polivalentes como em:

{...} com raparigas de chapéus de palha de aba-larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio-

-dia a passar a ribeira a vau co'as saias arregaçadas até às vrilhas nuas ao sol com raparigas a urinar acocoradas na sombra azul [...]» (p. 16)?

Esta complexa tessitura rítmica chega-nos através da vertente escrita do texto, enraizada, como já referi, em simbiose com a oralidade: entre o som e o silêncio, o escrito e o branco, os signos em translação reenviam-se mutuamente como o mesmo e o outro «1 2 1 2... esquerdo esquerdo esquerdo» (p. 16), oral e visual não se definindo como fundamental heterogeneidade mas passagem e continuidade, inter-reverberação. Cito Claudel: «[...] il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence»³⁵. Ler, ingénuo leitor-modelo quase sucumbido a este icebergue leitural, implicava a complicada articulação das matrizes rítmicas assinaladas nas múltiplas figurações a que a sua não-coincidência obrigava. Daí a dificuldade recorrente: como ler, isto é, onde parar para prosseguir?

Partindo do princípio, postulado de muita modernidade, nomeadamente de Almada Negreiros, de que entre prosa e poesia não há senão diferenças de grau, julgo que, após esta leitura outra, ficará mais claro o ritmo como espesso feixe de tracejados heterogéneos e diversamente combináveis que, emergindo neste texto exemplar de um modo particularmente complexo, se tornaram mais visíveis na análise rítmica em geral, nomeadamente na do verso. Ou, por outras palavras, que Almada, dilatando raízes e restos de outras experiências, confrontou o leitor não apenas com a familiaridade do ritmado mas com a infinitude do ritmável e os limites palpáveis da percepção.

Do ponto de vista da história literária, subscrevendo a afirmação de Henri Meschonnic «Marinetti reste le lieu où une modernité poétique joue l'histoire et la perd, joue le langage et le perd»³⁶, tentei complementarmente mostrar como esse movimento apenas sobreviveu em Portugal outrando-se em poetas e na medida exacta em que estes foram outros: Álvaro de Campos e Almada Negreiros. Aliás, no autor de que me ocupei, as alteridades, muitas delas ainda impensadas, multiplicam-se. Outro no contexto geracional de *Orpheu*, única e saudável aposta num futurismo optimista³⁷, ele foi outro também face a si próprio, produzindo em diferentes áreas estéticas ou mesmo combinando-as; a sua escrita reformulou sistematicamente uma ortodoxia tipológica, o que levou José Augusto Seabra a considerá-la «arquitextualmente pangenérica»³⁸. Na identidade de «Reaver a Inocência»³⁹, a poética de Almada abre-se para as aventuras da narratividade elementar em *Frisos* ou *A Invenção do Dia Claro*, da coerência textual em *K4 O Quadrado Azul*, da submersão rítmica em *Saltimbancos*.

Da irónica sequência de capítulos de *Nome de Guerra* ocorre-me aquele «Onde se mostra que quem complica as estreias são os experimentados»⁴⁰. Apostando numa alteridade face à vulgata de leituras do Modernismo português, pro-

curei, pois, mostrar que se os dados gerais da história literária não complicavam a descodificação de *Saltimbancos*, pelo menos passavam ao lado da sua especificidade textual e metatextual. E ao leitor que tenha tido a coragem de seguir-me, peço ainda para transformar a conclusão habitual na instauração de uma última alteridade, a que se joga no universo da história, da experiência e da errância, esboçada nas palavras finais de Henri Meschonnic em *Critique du rythme*: «La critique du rythme n'a pas de conclusion. Elle est ouverte sur l'historicité du langage, de la littérature, de la théorie. Non sur des applications mais sur des expériences. [...] C'est le rythme de la critique du rythme, puisque la théorie, comme la poésie, ne se fait qu'avec l'inconnu.»⁴¹

2

VOLANTE ESQUERDO

K4 O QUADRADO AZUL⁴²

Contudo lá está o trio sem o dizer. Como se poderia largar o espírito sem a geometria dos vértices?⁴³

Sinto-me um homem do meu século, capaz de receber tudo o que de admirável a humanidade fez por cada um e por todos.⁴⁴

A Eternidade existe sim mas não é tão devagar! Os meus olhos são holofotes a policiar o infinito.⁴⁵

— Bom dia.

— [...] Bom dia. [...]

— Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?⁴⁶

Por analogia com o viajante de *A Invenção do Dia Claro*, atrapalhado ao ter de declarar para o passaporte «uma profissão que houvesse»⁴⁷ e um «estado que houvesse»⁴⁸, é possível que o editor das *Obras Completas* de Almada Negreiros, viajando pela diversidade dos seus escritos, tenha experimentado sérias dificuldades em reuni-los em volumes correspondendo a um género «que houvesse».

K4 O Quadrado Azul, o primeiro dos quatro textos que constituem o volume *Contos e Novelas*, põe, a esse nível, sérios problemas de inserção, podendo dizer-se praticamente inclassificável se não o entendermos como um acto de diálogo polémico com a Literatura, a Cultura e a História, que criticamente reflecte. Publicado em folheto em 1917⁴⁹, ano da edição de *A Engomadeira* e *Saltimbancos* (este último no número único de *Portugal Futurista*), isto é, na época plena do efémero Futurismo português, *K4 O Quadrado Azul* incorpora claras marcas externas deste movimento, aspectos que, numa primeira leitura, saltam aos olhos de um leitor minimamente ao corrente da enciclopédia futurista. Refiro-me mais ao conjunto de manifestos do que aos textos literários propriamente ditos, considerando, com Guillermo de Torre, que o Futurismo foi essencialmente

«um programa fabuloso»⁵⁰, gesto inaugural de que são devedoras todas as vanguardas do século XX. Entre estas marcas imediatamente detectáveis, salientam-se o irreprimível dinamismo, decorrente de uma afirmação de juventude otimista, absoluta, iconoclasta:

«Morra a Saudade e o regresso! Morra o verbo parar e o verbo recuar! [...] Bravo!! [...] Eu sou Milionário. A minha Fortuna é o Século XX.» (p. 36.)

A destruição do passado, que os futuristas queriam total, passando pela des-sacralização de todos os valores estabelecidos (particularmente da Arte⁵¹), podemos exemplificá-la em *K4 O Quadrado Azul* com Deus,

{...} julgavas que eu não sabia que me espreitavas do espelho quando eu não me via ao espelho? Eu vi-te ainda a fugir» (p. 31),

Pátria (pela inserção de estrangeirismos na língua-mãe e pela recusa do tão estafado «Sentimento Nacional», a Saudade),

«Saudade é a masturbação passiva dos que não sabem que a Natureza é suficientemente variada pra que não haja necessidade de voltar atrás» (p. 35),

Família,

«amarrecou-se num desdém em que achava os próprios pais dela umas cavalgadas. Tanto falámos dessa merda da constituição da família que nos compensámos imenso em concordar que aquilo afinal era mas era o venéreo da alma» (p. 18).

No advento da era da máquina, doravante modelo de vida substituindo os velhos arquétipos subjectivos, a velocidade, credo pregado por Marinetti, altera a concepção do Tempo e do Espaço.

«Viva a velocidade! O coração de minha mãe ainda era um coração de gente, o meu coração já é um hélice que abrevia o dia porque faz girar a terra mais depressa!» (p. 36.)

Para exprimir este novo «splendor geométrico e mecânico»⁵², a linguagem deveria conquistar outros caminhos, os da «Imaginação sem Fios — Palavras em Liberdade»⁵³, numa fórmula sintética, centrada nos substantivos agora libertos dos adjectivos e dos advérbios; os sinais matemáticos e musicais substituiriam a pontuação tradicional, a sequência onomatopaica e a justaposição o encadeamento sintáctico habitual. Destas práticas é também possível encontrar exemplos no texto de Almada:

{...} zig-zag eco de zinco equestre em brouaha-galope d'inundação-ampère» (p. 21);

·Tabaco de Espanha e cinta beladona e fogo negro batuque Luanda Cabinda Zona Equador 0°=40° à sombra La creolita, la novia del toreador **Terre Sienne Brulé.**· (p. 21.)

A apologia festiva da tipografia detecta-se não só no corpo do texto, em exemplos como o anterior, mas também em «ilustrações» que com ele mantêm as funções de «analogias desenhadas», designação de Marinetti igualmente adequada às célebres mãozinhas que Almada em outro texto repetidamente coloca apontando o odiado alvo⁵⁴. Imediatamente a seguir à frase «Quando voltei outra vez havia uma carta registada para mim» (p. 20), o leitor encontra o que lhe parece a reprodução de um carimbo galego:



1^A EXP

Enunciados estes breves aspectos de Futurismo externo, convirá talvez perguntar: qual a sua importância em *K4 O Quadrado Azul*? Creio que apenas imediata e provisória, mero suporte de uma viagem que parte de «um lado do quadrado em direcção às capitais por um arame equilibrista de aventura» (p. 21). Várias vezes ultrapassados os dez anos de duração da obra ou do grupo, período de vigência máximo proclamado no primeiro manifesto pelos futuristas⁵⁵, o texto continua a desafiar os leitores contemporâneos, propondo-se enigmático a sucessivas leituras.

Tive em diferentes ocasiões oportunidade de testá-lo com alunos do primeiro ano do curso de Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Letras do Porto⁵⁶ em grupos que se opunham por um (total) desconhecimento/conhecimento (mínimo) do movimento futurista. Pedia-lhes que lessem o texto em casa e, numa aula posterior, perguntava, o mais informalmente possível, as suas primeiras impressões; por exemplo, com uma (voluntária e fingida) ingenuidade, se tinham gostado. Sabia perfeitamente que, numa experiência como esta, em que o objectivo era traçar as reacções de um leitor-modelo ingénuo, quanto mais rápidas e informais fossem as respostas, mais interessantes seriam. Efectivamente, na fase seguinte, os alunos tenderiam a adoptar uma atitude um pouco mais censurada, retomando o cuidado de produzir no professor uma impressão pelo menos razoável. Analisando as respostas obtidas, pude verificar que entre os dois

grupos havia uma pequena diferença: os que tinham algum conhecimento, ainda que elementar, deste período cronológico, detectavam ao longo do texto algumas presenças familiares onde certas passagens podiam ancorar; os outros, não. Mas todos concordavam que o «conto» era muito estranho, que não se percebia bem. Muitos me confidenciaram que, embora tivessem tentado várias vezes, não tinham conseguido chegar ao fim. Esta dificuldade generalizada deverá portanto estar relacionada com outras características que não as de um Futurismo evidente. Vejamos quais poderão ser.

Se ainda hoje *K4 O Quadrado Azul* pode caracterizar-se por «o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco»⁵⁷, é precisamente porque não se trata de uma aplicação da ortodoxia futurista mas, pelo contrário, de uma violenta experiência em que esta é assumida como parte de um todo sistematicamente posto em causa na sua reelaboração textual. E contrariamente aos futuristas, que pensavam poder fazer tábua rasa de todo o passado, Almada soube sempre que «Reaver a inocência»⁵⁸, pôr-se «a nascer outra vez»⁵⁹, não era encontrar o ponto de absoluta ingenuidade infantil mas de uma ingenuidade voluntária, construída a partir do diálogo-distanciação em relação aos modelos adquiridos:

«À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento»⁶⁰;

«Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras»⁶¹.

Assim, a subversão sistemática da linguagem faz-se concretamente dentro dela, num processo que, com Mikhail Bakhtine, poderíamos designar por carnavalização⁶². As onomatopeias, por exemplo, não substituem uma linguagem arbitrária, mas permitem estabelecer com ela um dialogismo circulante. «titanic titan-tan tan-tan tan-tania lusitania» (p. 36). Repare-se também na decomposição de «Amar» cujas vertentes fónica e grafemática decorrem directamente da possibilidade lexemática e realização semémica:

«[...] dizia esta quadra de 4 vértices: Amar = A + M + A + R. Primeiro um A, o primeiro A de amar. A seguir um M, o único M de amar. Depois um outro A, o segundo A de amar. E por fim um R, o R do fim de amar. Todos os outros AA eram independentes como estes, todos pertenciam às suas palavras, aos seus lugares nas palavras» (p. 27).

É deste dialogismo com a língua nos seus registos escrito e literário que são marcas flagrantes a contracção sistemática das preposições com os artigos, a inserção frequente de vocábulos estrangeiros ou a subtil inversão através da qual o narrador se apodera do uso da maiúscula, que a gramática ensinara a conceder obrigatória e quase exclusivamente à divindade, despojando-a dessa reverência:

«De feito, Eu que tantas vezes me excomungara por esta injustiça de Deus me ter feito homem, e mais ainda por esta infâmia de Deus me ter nascido português,

já me transpunha em regozijos por esta realização prática da minha inteligência expressa em amante admiradora.» (p. 19.)

Dialogicamente a sintaxe é também presentificada, quer pela experimentação de usos pleonásticos «[...] tinha era uma maneira parada de se existir pra fora [...]» (p. 17) ou de sínteses de tipo telegráfico: «ice-berg s.o.s. titanic» (p. 36), quer expandindo-se em pródigas sequências de substantivos e adjectivos reforçadas por advérbios de modo e ligados por hífen: «[...] um íman luminosamente-sexo que os concertasse em movimento de beleza ambígua doidamente-hélice-toilette» (p. 20), quer ainda retomando do repertório retórico figuras como a anáfora e o quiasmo para esvaziá-las, conjugando-as até à exaustão:

«E a minha inteligência ia escorregando ventosa plo fundo do mar, plo fundo do mar de todas as substâncias do fundo do mar, plo fundo do mar de todas as coisas que não vivem no mar» (p. 28);

«[...] descobri que afinal não passava de ser o A do azul quadrado do quadrado azul» (p. 28).

A subjectividade não é aqui abolida segundo a (imaginada) receita futurista, mas perseguida até aos seus limites, o sujeito da enunciação apresentando-se ora como corpo dividido:

«[...] de manhã prò passeio eu não saísse todo, saísse só metade por exemplo, ou só as pernas, ou só a inteligência desalojada do cérebro, ou só sensualidade [...]» (p. 29),

ora como sujeito fracturado, na procura da sua relação com o Outro. Esta pode revestir diferentes formas: complemento do par mítico (relação $1 + 1 = 1$, segundo o autor⁶³),

«[...] a achara extraordinariamente parecida com o meu desejo de imperar predominantemente-ruivo [...] a tal ponto que me pareceu [...] a memória de me ter mascarado de amante para mim» (p. 19);

preenchimento da instância enunciativa como Eu/Outro, na passagem em que o narrador se desdobra em formas da primeira e terceira pessoas (o próprio e a sua amante), conciliando assim elementos de paradigmas heterogêneos, opostos pela correlação a que Benveniste chama personalidade⁶⁴:

«Eu era a minha amante! [...] Eu não tinha absolutamente vontade nenhuma sobre os seus gestos quotidianos [...]. Nisto entrou a criada [...] e ajudou-a a vestir-lhe o meu corpo mole [...]» (p. 32).

A relação com o Outro pode ainda abranger toda a categoria de Animado ou o próprio mundo, numa metamorfose solidária com o Tempo e o Espaço:

«Toda a minha fantasia era [...] a intensidade exacta das vidas já resolvidas e a das vidas que ainda se demoravam pra nascimento» (p. 29);

«Quando desabaram as quatro paredes e o tecto eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão» (p. 22).

Cores e formas acompanham esta rotação vertiginosa. O quadrado azul (nada mais par do que um quadrado) chega a ser designado como ímpar e espalha-se pelo Universo decompondo-se em formas e cores opostas:

«Neste momento o quadrado azul era o sítio exacto onde existia perpendicularmente a maior profundidade oceânica» (p. 29);

«Os olhos recolheram-se-me pra dentro de um estertor iluminado a escândalo afogueado e ruivamente doido de artifício.» (p. 20.)

É talvez altura de fazer um balanço provisório do percurso efectuado até aqui. Permito-me citar uma afirmação que Umberto Eco desenvolve em toda a *Leitura do Texto Literário*: «Um texto é [...] uma máquina preguiçosa que descarrega grande parte do seu trabalho sobre o leitor»⁶⁵, exigindo a todo o momento que este complete por inferência os vazios que vão ficando por preencher. Ora, a cooperação textual descrita até este ponto de análise era permanentemente solicitada, mas relativa à leitura de micro-unidades. Até aqui, os meus leitores diferiam por vezes, sendo ou não capazes, conforme a sua formação histórica, literária, linguística, ideológica, de detectar, aceitar, apreciar os vários aspectos exemplificados desta «relatividade alegre»⁶⁶ que *K4 O Quadrado Azul* prodigaliza e que, dada a sua torrencial ocorrência, estava por certo em parte destinada, numa primeira e mesmo segunda leitura, a constituir uma percentagem de informação perdida⁶⁷. Analisemos os factos que recolheram unânimes dificuldades, isto é, as grandes unidades narrativas. Para fazê-lo, convenhamos que a leitura do texto se processa linearmente, embora formulando em cada momento operações de abdução⁶⁸.

Tomemos, antes de mais, o envólucro paratextual que contém *K4 O Quadrado Azul*. A situação de texto inaugural de um volume intitulado *Contos e Novelas* cria uma primeira expectativa no leitor (por certo bem mais nítida do que a do nome do autor, em muitos casos vagamente conhecido como Modernista e membro de *Orpheu*): trata-se de uma narrativa curta e singela⁶⁹.

O título é pouco claro mas a leitura esclarecê-lo-á, como é de regra, pode pensar-se. Como ler «K4», grafemática ou fonicamente, por aliteração com qua-

drado? Surge então uma espécie de subtítulo, criador de uma expectativa que contraria a inicial.

POESIA TERMINUS
DIZ-SE AQUI O SEGREDO DO GENIO

INTRANSMISSIVEL

Afinal trata-se de poesia? Términus? Que segredo será dito? Nenhum. Veremos que, segundo o texto, «O único dado imprescindível prà invenção da máquina de reproduzir o cérebro é profetizá-la» (p. 35). A dedicatória, muito longa e um pouco esotérica, incorpora alusões a um possível e ostentado erotismo homossexual:

**A amadeo
de souza
cardoso** substantivo impar **1**, o detentor da Apologia Masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxuria e do Vicio (Vide genio Pintor).

terminando com uma remissão que não remete para lugar algum. Para completar esta desconcertante paratextualidade, uma data local bifronte de vago recorte automobilístico LISBOA 1917 EUROPA MODELO 1920⁷⁰.

Neste momento, o leitor aborda o texto. Num primeiro relance, suspira de alívio — afinal é prosa, deve ser narrativa, como estava prometido no volume. A leitura das primeiras linhas é-lhe gratificante: reconhece uma categoria da narrativa de há muito hipercodificada — o retrato — e vai prosseguir a leitura com esta expectativa fortalecida:

«O perfume penetrante da sua alma *raffinée* não passava através do quimono de crepe da China. O seu ar não era de modéstia tinha era uma maneira parada de se existir pra fora, mas quem analisasse melhor os seus gestos veria que faziam lembrar um *loup* que mal lhe encobrisse a oval delicada do rosto sem conseguir disfarçar os requintes esquisitos da sua alma de eleição. O velho e simpático Marquês seu pai [...]» (p. 17).

Remunerado por esta forma tão familiar de descrição, depois dos sobressaltos iniciais, o leitor ingénuo terá até talvez passado, sem dar por eles, alguns fenómenos pouco habituais, já anteriormente referidos, como a presença de estrangeirismos e a contracção de preposições.

Mas, numa crescente velocidade e sem que o leitor controle as alterações, o texto começa a mudar. A narrativa vai-se esvaindo, mero vestígio num discurso dissertativo que, irrompendo dentro dela, acaba por ocupá-la:

«Assim avançaria o Homem sempre e tanto, até que pudesse sucessivamente deslocar de si prà Terra a noção do ponto métrico, isto é, quando o instante de hoje já fosse toda a vida do planeta em que nos definhamos numa compreensão enganosamente lentíssima da Eternidade.» (p. 26.)

Do tom argumentativo ao tom aceleradamente manifesto, a transformação conclui-se já no final. De facto, as últimas páginas de *K4 O Quadrado Azul* afiguram-se típicas dos manifestos desta geração em que um Eu se opõe, triunfal, a um Outro, de perfil variável, sempre encarado como Opositor a aniquilar.

«Viva a Velocidade aceleradamente prémio! Morra a Saudade e o regresso! Morra o verbo parar e o verbo recuar! Viva o verbo ganhar sempre por correr de mais!» (p. 36.)

Escusado será dizer que o leitor-modelo, se heroicamente conseguiu chegar ao fim, foi completamente desorientado, tendo perdido as últimas jogadas. Mas afinal de que trata este texto? Que acontece às personagens do início, que depois se tornam motivos, que depois se tornam nada...? Teimosamente, pode retomar dois pontos-chave, o início e o fim — experiência particularmente irritante pois parecem não ter nada a ver um com o outro. Folheia as dezanove páginas que tanto esforço lhe exigiram sem grandes hipóteses de apoio mnemónico; efectivamente, não há qualquer divisão em capítulos, partes ou mesmo parágrafos.

Neste breve espaço gráfico, o leitor médio foi sujeito a uma experiência demasiado violenta para, num primeiro momento, não lhe sucumbir — a da (quase) ruptura da coerência textual. Não se trata, como aparentemente poderia pensar-se, de uma recusa dos géneros como a que Maurice Blanchot⁷¹ considera característica da modernidade, mas de, através de fortíssima e irónica convocação de sucessivas arquitecualidades⁷² (narrativa, argumentativa, de manifesto, etc.), produzir uma girândola de expectativas defraudadas que, na sua sucessividade, põem em risco a inteireza da auto-referencialidade textual. Para enunciar o teorema de que todo o texto é transformação, temos de assegurar-lhe uma base de permanência⁷³. Ora esta só pode aqui ser encontrada do ponto de vista da meta-textualidade. O tópico geral, até agora impossível de formular adequadamente, poderia ser afinal: «Experiência-limite da Textualidade» ou «De como um texto, brincando com o leitor, pode evocar uma experiência de memória milenar mostrando, por contraste, como ela funciona». Apesar de ter ensaiado em outros textos como *A Engomadeira* e *Nome de Guerra* técnicas da estruturação accio-

nal ou discursiva pouco canônicas, adotando por vezes o que metaforicamente poderia ser designado por obliquidade narrativa, ao retomar das sequências anteriores não os elementos essenciais mas os acessórios, creio que nunca a ousadia de Almada foi tão longe como em *K4 O Quadrado Azul*, onde a anaforicidade (por um total abandono de certos fios narrativos e introdução *ex abrupto* de outros) foi em grande parte destruída.

E aqui a ironia do autor retorna. Na posse desta perspectiva, examinemos duas «coisas» que visualmente se destacam da compacta massa gráfica textual. A primeira surge imediatamente a seguir a uma daquelas sequências que não detêm com o resto do texto qualquer tipo de relação necessária aparente, espécie de deriva prefigurando a escrita automática explorada pelos Surrealistas:

As nódoas começavam sempre por mamilos de moiras e alastravam-se conca-
vamente em espasmos d'ópio exageradamente danças de cachimbo. O velho das bar-
bas estava emendado ao pé dos bambus cheios de pó de talco e sol.

30×65

J. CHROME FONCÉ

WINDSOR & NEWTON, Ltd.,

LONDON, ENGLAND.
MOIST COLOUR.

BURNT CARMINE.

CARMIN BRULÉ
GEBRANNTER CARMIN.

Chrome yellow deep

Chromegelb dunkel

LEFRANC & C.^{IE} — PARIS  **SÉRIE H**

GALERIE BERNHEIM-JEUNE, 15, rue Richepanse.

Reexaminando a gravura, vencida a primeira impressão de estranheza, uma cadeia de associações pode seguir-se — a percepção de uma figura que é, na sua globalidade, um quadrado deformado em retângulo e decomponível em vários possíveis quase quadrados achatados ou alongados em que a parte direita, mais larga, equilibra a parte esquerda, mais compacta. Estes são, por sua vez, decomponíveis em elementos menores e variáveis. O pormenor formado pela expressão «Série H», encimada por uma estrela, pode, por exemplo, inscrever-se num quadrado ou formar um triângulo; na percepção das formas, duas das três sequências que sobressaem, «Burnt Carmine» e «Chrome Foncé», são nomes de cores (quem sabe se a reprodução de rótulos de tintas usadas pelo autor). Ainda aqui, o equilíbrio entre a parte direita e a esquerda pode ser estabelecido não só por uma alternância de tipos gráficos mas também de idiomas; analisando a cadeia significativa, é também possível encontrar entre as duas metades outras equivalências, como o paralelismo rítmico e aliterante «Carmin brulé» / «Chrome

foncé». Curiosa maneira de contestar as linguagens — «Oh! puff! como Eu odeio a Humanidade que se exprime!» (p. 34) convocando, para além do estilhaçar da textualidade e com base em especificidades de vários tipos, a recorrência de uma textualidade intersemiótica. E que dizer da sequência final de *K4 O Quadrado Azul*, um rectângulo feito com palavras dactilografadas que parece reproduzir ou imitar um longo telegrama ou um noticiário da TSF?

ice-berg s. o. s. titanic titan-tan tan-tan tan-tania lusitania s. o. s. wanderbilt U³⁵ berlin kronprinz prussia kaiser 300 hp + 42 krupp oanet 75 joffre 38 goritza 914 neo-salvarsen europa super-dreadnought monitor alta-tensão perigo de morte OO martinica panama exposition universelle tour eiffel coupe internationale des motor-cars mercedes benz the cruzaders rugby jeffriesjohnson duncan scott polo-sul petrogrado nijinski polonia marne front poilus reims kodak nordisk gal-lito & belmonte carranza zeiss zeppelin taube tank zenith quadrado azul viva K₄ bravo salvas morteiro terra estampido rachar marte funeraes mysterio herança furtuna beleza gloria viva quadrado azul José de Almada-negreiros europa.

LISBOA 1917 EUROPA 1920

Entre o início e o fim (deixando de lado os muitos elementos relacionados com as circunstâncias históricas da sua produção) efectua-se uma rotação de 180° — do «s.o.s.» ao «viva», do «ice-berg» emblematicamente ameaçando, pela sua parte visível mas sobretudo pela outra, imersa na complexidade da leitura, fazer naufragar o leitor, a «José de Almada-negreiros», com seus olhos «holofotes a policiar o infinito» (p. 36) a dar vivas ao sísmico estampido de «K₄». Ou será que este é apenas o percurso do leitor-modelo ingénuo e num segundo momento, já não a bordo do «titanic» ou do «lusitania» mas de um «super-dreadnought», este fragmento, de instância enunciativa zero, admite ser preenchido por uma cooperação textual plena, terminando com o leitor também aos vivas, nessa «necessidade que há de haver dois a ser infinito» (p. 19)?

«Quando se acaba um edifício tira-se-lhe o andaime»⁷⁴ afirmou Almada nou- tro texto. Contra a sua opinião, mas lembrando-me também de que uma vez o Mestre explicara, através do traçado desarticulado de um desenho de criança, «as linhas com que Deus faz uma flor»⁷⁵, ousei reinstalar uns andaimes provi- sórios que explicassem ao leitor as regras destas «paciências com palavras»⁷⁶, audacíssimo jogo de escondidas com os seus hábitos menos conscientes, sem contudo esquecer que «Com a sinceridade estão os *prós* e os *antis*; com a convic- ção os *ismos*; e com a liberdade cada um»⁷⁷.

3
PAINEL CENTRAL
ACERCA DO HOMEM E DA MULHER

Não te ensino nada. Longe de mim que aprendas comigo. Tu sabes isto de nascença. Eu só to dou a ver: que sejas tu a vê-lo!⁷⁸

A Humanidade não tem a luz que vem de dentro mas tem-na o Homem, um por um, pessoa por pessoa.⁷⁹

- Bom dia.
- [...] Bom dia. [...]
- Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?⁸⁰

- O pequeno é como o grande.
- O que está em cima é análogo ao que está em baixo.
- O interior é como o exterior das coisas.
- Tudo está em tudo.⁸¹

Sem andaimos, sem vésperas, sem a explicação que o segue (e o restringe), sem os ecos posteriores que o repotenciam, mesmo sem a tenra capinha verde-ervilha-papel-de-lustro que germinaria no mais pedregoso dos homens. O texto tem de vir inteiro.

Lembro-me de uma oleografia que havia em minha casa. A oleografia estava cheia de amarelo do Deserto. O amarelo do Deserto era mais comprido do que a vida de um homem se não fosse o galope do cavalo onde o árabe rapta a menina loira.

Na oleografia havia uma palmeira. A palmeira era tão pequena como a esmeralda do anel da menina loira. A palmeira era assim tão pequena porque estava muitíssimo longe.

Era em direcção à palmeira que ia a correr o cavalo.

Havia outra oleografia quando já tinham chegado à sombra da palmeira. O cavalo estava como morto por terra. O árabe, esse, ainda nunca tinha estado cansado — tinha a menina loira nos braços, como a esmeralda estava no anel.

Eram três as oleografias. Na terceira oleografia estava sozinha a menina loira a dar de mamar a um menino verdadeiro.⁸²

A simplicidade é nele tão palpável que dificulta qualquer análise. Não é, como «A Flor» ou as várias «Confidências», o fragmento irrecusável que a memória colectiva de imediato elege. No entanto, este breve e enxuto fragmento, se encontrado só, solto e anónimo, como folha trazida pelo vento, poderia servir de prova classificatória a qualquer ser humano que se prezasse. Para passar a prova teria apenas de guardá-lo, sem tempo para hesitar, no bolso junto ao coração.

Sendo uma pedra assente de que as pedras seguintes necessitam, funciona como um todo em si suficiente, prescindindo do brilho oracular que em tão grande parte o livro em tantas faces irradia. Atravessa-o a obliquidade de uma escrita aparentemente toda sem ardis, mas, na realidade, rigorosamente articulada, numa permanente desocultação que nunca conta tudo logo, que também não lida

com as proporções de toda a gente, que voluntariamente escolhe o motivo arquiconhecido na sua glosa *kitsch*. Sobre um ritmo básico de períodos muito curtos, a surpresa, menor, de períodos mais longos, precisamente aqueles em que o fio narrativo não avança quase; sobre a aparente chave autobiográfica da primeira frase, o uso sistemático de artigos definidos, absolutizando sabiamente, sem que o leitor disso tenha noção⁸³, o Deserto, o galope, o cavalo, o árabe, a menina, a esmeralda, o anel. Os raros artigos indefinidos mantêm o leitor no suave engano de que este é um texto fácil, tudo tão conhecido, um pouco *déjà vu*, até; por isso engole, sem nenhum esforço, as sistemáticas poucas verdades que o autor vai narrando: uma oleografia, aliás também uma outra, afinal três.

O texto faz ancorar o leitor na memória arquetípica da Humanidade e numa muito potente memória interna, textual. Quanto mais avança, maior a pressuposição; correlato direito de ser breve. E maior a dominação sobre quem lê. A primeira oleografia ocupa oito das catorze linhas do texto; a segunda, quatro; a terceira, apenas duas. Nela cabe, desfolhada ao contrário, a história da mimese, a manifestação essencialíssima de uma trindade verdadeira.

III

A CONFERÊNCIA IMPROVISADA

*Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras;
A terra é até onde vem tudo o que se vê das estrelas;
Finalmente o protagonista toma o partido das estrelas*

- A ideia é difícil porque é a simples.
- Qual ideia?
- Toda a ideia. Toda a ideia é uma glosa da luz.
- Qual luz?
- A única. A luz é única, como cada glosa.
- Qual glosa?
- A glosa da luz.⁸⁴

- Bom dia.
- [...] Bom dia. [...]
- Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?
- Aqui não é sítio nenhum.⁸⁵

[...] as duas grandes alas da humanidade. Uma à direita, a outra à esquerda. Em baixo a Terra, em cima o Sol.⁸⁶

- Oriente. [...]
- Ocidente. [...]
- Norte. [...]
- Sul. [...]»⁸⁷

Aqui a unidade não se divide.
Aqui a unidade é.⁸⁸

Claro que o tríptico não serve. Será necessariamente um políptico. De seis ou quinze tábuas, afinal⁸⁹? Nesta indeterminação tão larga, hoje, para mim, menos

angustiante, instalarei um outro olhar sobre a globalidade de Almada. A questão Nuno Gonçalves, praia rasa das recorrentes ignorâncias, modelo das sistemáticas recomposições, grande espelho da persistente vontade de saber. A palmeira está muitíssimo longe. Mas o galope do cavalo faz-se numa linguagem universal de entendimento. Seu nome: analogia.

Mesmo num políptico numeroso, teremos de deitar provisoriamente (?) muita coisa fora. Deixar, como afirmou Jorge Amado a propósito de outro escritor brasileiro, quebrar muitas «pontas de faca»⁹⁰. O nosso olhar demanda já o *Ecce Homo*, «esfera translúcida, vista uma vez pelo seu côncavo e outra vez pelo seu convexo»⁹¹.

Provisoriamente, deitemos fora muitas páginas escritas, vividas ou pintadas. Outras talvez possam, esgotada a sua fúria juvenil, poderosíssima, ficar ajuizadas figuras de fundo conhecidas, historicamente identificadas: *Saltimbancos*, talvez; alguns despojadíssimos riscos⁹²; a serialidade da encruzilhada *Maternidade*⁹³ e a outra, também maior, das asas de Pechalim⁹⁴, prefigurando, com os meios pobres de um jornal da época, a movência exotericamente assumida pela linguagem informática⁹⁵.

O ladrilhado do chão não se afigura muito nítido. Mas, na composição ainda em esboço, há tábuas já que têm de ser certas: os títulos de *Nome de Guerra* como proposta textual, suficiente, iniciática, cujo desenvolvimento narrativo traz demasiado lastro; a luz configurada em muitas curtas sequências de teatro; *A Invenção do Dia Claro*, entendida a sua esplêndida dimensão de numerosos fragmentos eternamente ingênuos que ousam libertar-se de uma organização efectiva mas desigual⁹⁶; o mural *Começar*; todo o estudo da Questão dos Painéis.

Clarifica-se o olhar um pouco mais. Não sei já se Painéis de Nuno Gonçalves me guiam, se me guiam os de Almada. Sei apenas que nestes um ponto de fuga se impõe, reaparece o *Ecce Homo*. Refiro-me ao conjunto de páginas editadas por Lima de Freitas a título póstumo, que têm por nome *Ver*⁹⁷. Nesse texto deslumbrante, globalmente deixado inédito, senão inacabado, em certas partes repetitivo, a face discursiva do que, em forma de sigla, ficou em *Começar*, compreende-se que o que temos na mão é «o que o mundo não entende: que o imortal passe pelas entranhas da terra»⁹⁸. E que os Painéis de Nuno Gonçalves foram apenas a sinédoque pública e polémica do que se tornou seu ponto de descoberta global, o téleon ou cânone⁹⁹ presente em diversíssimos tempos e lugares, decorrente de uma visão primitiva, luminosa. «Como se vê [concluirá o autor mais para o final], encontrei melhor do que supunha, mas não mais do que procurava» (p. 238). E defende, com Francisco de Holanda, a «antegrafia» como forma de visão primeira, evidência, conhecimento directo. Vale dizer, primazia simbólica da visão¹⁰⁰. Todo o livro procede de um processo de des-referenciação imediata, numa atmosfera de raríssima serenidade, simples a uma leitura cursiva, íntima na produção de entendimento. Postos entre parênteses todos os picos de

polêmica, sequer as mais leves rugas do ressentimento¹⁰¹, a tantas vezes dura solidão mostra aqui a sua face positiva:

O silêncio, o amigo de estar sozinho.¹⁰²

Talvez sirva de iniciação o que se transcreve de *Ver*, já que só a Geometria é iniciática:

-O visível é o único garante de que o invisível seja visto. [...] A simbólica faz-se por sinais visíveis. Foi o visível 'que nos fez encontrar o número, que nos deu a noção do tempo e os meios de estudar a natureza do Todo' (Platão, *Timeu*, 47a) (p. 56-7).

O Mestre traça uma visão global do mundo helênico como parte de um todo universal e modalizável, tendo encontrado a explicação para a cegueira mítica de Homero, a saber, o primado da Luz:

-O único conhecimento de que o homem dispõe anterior e posterior a si é o sensível, e a Obra não é senão a luz de o ver, luz que imita a própria Luz (p. 59);

-A Obra, como todo o estado do homem em que a visão é interior e involuntária, tem sobre estes o poder de *demorar* a luz (p. 62).

-[...] dela é que partem os caminhos (p. 200).

Uma luz que

-nasceu em Creta, [...] dois milénios depois ficou em Homero, [...] depois [...] em Cristo, [...] e [...] está hoje nos nossos dias. E quando a história, a mais incrédula memória do Homem, souber avançar pela pré-história encontrará antes de Creta novos bimilénios, os quais não podem deixar de ser, nas suas respectivas voltas em torno da Luz, igual aos bimilénios nossos conhecidos (p. 101)¹⁰³.

-Existem e [...] sempre existiram determinados documentos que nos foram legados pela Antiguidade [...], os quais até hoje ainda não foram lidos (p. 119).

-Estes sinais são abstractos e [...] automáticos, anteriores a todo o conhecimento, [...] e por isto mesmo representam as primícias do primeiro encontro do macro-cosmos com o micro-cosmos, a fotografia indelével das vésperas deste primeiro encontro memorável.

Nestes sinais estão absolutos, livres, os dois sentimentos natos do Homem, [...] o sagrado e o sensível, assentes ambos sobre o seu mais forte instinto, o da continuidade (p. 120).

Manifestam-se na revelação do número, na intuitiva, divina Geometria, irmã gémea da Astronomia, que com ela partilha o primado de uma medição anterior à quantidade. Qualidade, a partir de um centro, ovo órfico, sendo o modo próprio de contar da Simetria¹⁰⁴, «porta de entrada da Harmonia» (p. 215).

E, com serenidade, Prometeu vê-se preterido em favor de Apolo:

-Falta a Prometeu a virtude que se chama *Graça* e que representa a ausência de atrito com toda a circunstância. É esta a virtude de Apolo, com a sua lira, a imitadora da luz do Sol. A graça é a virtude sensível e sagrada (p. 126.)

«Este livro [este *Ecce Homo*, diríamos] é de um pintor que buscando legitimamente as leis da primazia da vista sobre os outros sentidos, encontrou que estas são as da pintura e também as mesmas da Ordem Universal. E desta maneira fica aberto um caminho inédito para a leitura da Antiguidade, facto este que, antes do leitor, surpreendeu profundamente o autor deste livro.» (p. 119.)¹⁰⁵

Uma chave que é «também o mais legítimo instrumento de paz»¹⁰⁶.

Mas, para que se faça o caminho, a chave tem de se ir fazendo por frequentação continuada, quase cega, de uma luz mais pressentida que entrevista mas logo glosa, glosa, glosa de luz. «Este conhecimento [escreve Platão] de modo algum se pode transmitir como as outras ciências, mas, depois de demorada frequentação com esta matéria e da convivência com ela, brota subitamente na alma, como a luz que salta da faísca, e a si mesmo em seguida se alimenta»¹⁰⁷.

«Quem saiba o que seja toda e qualquer expressão da unidade não pode deixar de reconhecer [...] que o caminho é de todos, mas a realização de um. Nas mais altas [personalidades], também o caminho é de todos e a realização de um. E nas que ficam luminosas para os séculos» (*Ver*, p. 146) «[...] a claridade manda.» (*Ibid.*, p. 140.)

NOTAS

¹As partes I, II e III do presente artigo «utilizam» títulos de *A Invenção do Dia Claro*; os subtítulos «utilizam» títulos de capítulos de *Nome de Guerra*. Várias razões poderiam ser evocadas para esta escrita que recorre, digamos, a uma ousada montagem. A de haver o mais possível de Almada será talvez, em si, suficiente. Mas esta forma, alargada às epígrafes, que inclui, como se verá, tão radicais escolhas como voluntárias repetições, pareceu, no momento da escrita, capaz de ser aproximação e síntese, fragmento e todo; presentificação intensa e breve de lírico, narrativo, dramático, dissertativo; analógica, pois com o melhor de Almada — no que escolheu citar e no que abriu ao mesmo; progressão linear e rotação.

²Salvo indicação contrária, para os textos de Almada Negreiros foram utilizadas as *Obras Completas*, 1, Contos e Novelas, 2, Romance, 3, Teatro, 4, Poesia, 5, Ensaio I, 6, Textos de Intervenção, Lisboa, Estampa, 1970, ss., que citarei abreviadamente por *O. C.* Mantive, assim, para maior uniformidade com dois trabalhos por mim há vários anos elaborados, que aqui se reintegram (II-1 e II-2), a edição que lhes serviu de base, única disponível na época. Aliás, os detalhados e rigorosos dados fornecidos por Celina Silva sobre questões de edição em *Almada Negreiros. A Busca de Uma Poética da Ingenuidade*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, mostram que a mais recente e completa edição, da IN-CM, não é ainda aquela que o Autor merece. A epígrafe citada encontra-se em *Deseja-se Mulher*, *O. C.*, 3, p. 32. Como acontecerá com outros curtos fragmentos dramáticos, visando uma essencialidade mais absoluta e comutável, foi-lhe suprimida a individuação das personagens.

³Almada Negreiros, transcrição a partir de *Por Alma de Negreiros*, telefilme com argumento e realização de Manuel Varela, RTP, 1993. Trata-se de um discurso oral; a pontuação, visando apenas a inteligibilidade máxima, na passagem a escrito, é da minha responsabilidade.

⁴ Almada Negreiros, *O Mito de Psique*, O. C., 3, p. 178.

⁵ A revisão do vídeo é outra coisa. Disponível e fazendo doravante parte da nossa biblioteca pessoal, torna-se, a esse nível, um quase análogo do livro.

⁶ Um sentido mais pleno deste adjectivo tão caro a Almada acabará por entender-se com o esquiço global aqui traçado. Ver especialmente a parte III deste trabalho.

⁷ *Por Alma de Negreiros*, cit. Cf. o depoimento complementar: «Efectivamente, eu nunca tinha pensado no retábulo até esse momento. Dois meses depois apresentava-o. Isto prova que a Geometria espera até ao fim.» (*Diário de Notícias*, 7-VII-1960, cit. nota 17.) Os Painéis em causa são os atribuídos a Nuno Gonçalves, os quais, desde a sua descoberta, têm comumente sido considerados o maior dos enigmas da pintura portuguesa. São constituídos por seis inquestionadas tábuas, cuja disposição em políptico ou em dois trípticos constituiu ponto de relevante controvérsia. Almada Negreiros associava, numa estrutura mais ampla, um todo de quinze tábuas, umas conhecidas, outras situadas por conjectura; cf. sua descrição na nota 13.

⁸ *Por Alma de Negreiros*, cit.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.* Um entendimento geral, abrangendo a identidade dos primitivos portugueses e do Cubismo, que o Mestre sintetizaria, com o brilho do sibilino título emprestado a Nietzsche, «Assim Fala Geometria». Talvez faça sentido evocar o que, embora distinto, coligi como possivelmente esclarecedor: a memória pitagórica da geração a partir dos triângulos, conservada por Platão em *Timeu*, cf. «toda a formação rectilínea é composta de triângulos», traduzido do francês, *Timée, Œuvres Complètes*, t. 5, p. 489; a afirmação de Lima de Freitas em *Almada e o Número*, p. 104: «Antes de mais nada o pintor dispõe de uma superfície dimensionada e limitada de determinada maneira [...], e essa superfície deverá 'granular-se' numa rede ou retículo de que já vimos haver dois grandes tipos, o quadrangular e o triangular (já que o hexagonal se pode reduzir ao tipo triangular), constituindo-se assim imediatamente *ad quadratum* ou *ad triangulum*, como diziam os antigos, um 'campo' homogéneo, modulado, que podemos comparar a um terreno 'nivelado', em estado de equilíbrio perfeito.» Afirma (creio que complementarmente) Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*, p. 95: «Experimentou-se pintar um quadro numa superfície ideal que devia aparecer antes da própria tela. Foi assim que, da composição de triângulos planos, nasceu uma *composição a três dimensões*, ou seja, de pirâmides (a que chamaram 'cubismo').» As remissões bibliográficas completas encontram-se na nota 17.

¹³ As mesmas proporções são encontradas por Almada nas seis tábuas atribuídas a Nuno Gonçalves e formando um políptico com disposição rigorosa, baseada, entre outros dados, na perspectiva do ladrilhado do chão. O entendimento geométrico levaria o Mestre a uma hipótese mais ampla, em que o *Ecce Homo* foi princípio e permanente centro: «Estas várias perspectivas entrelaçam-se de modo que fica explícito o todo da obra no plano geométrico distribuindo os quinze painéis por três andares mais um central, *Ecce Homo*, no cruzamento dos eixos vertical e horizontal da parede do seu destino de origem.

Além de perfeitamente conjugadas entre si estas várias perspectivas dos ladrilhos, determinando um centro que não é o do plano geométrico mas sim o centro do todo da obra no painel *Ecce Homo*, precisamente a meio do eixo vertical deste painel mais a altura do seu chanfro, também estas perspectivas dos ladrilhos se comportam a obrigar a visão do espectador para o dito centro, como se fosse o centro de uma esfera translúcida, vista uma vez pelo seu côncavo e outra vez pelo seu convexo.» (*Diário de Notícias*, 28-VII-1960, cit. nota 17.)

¹⁴ *Por Alma de Negreiros*, cit.

¹⁵ Muito tenuemente, coisa de que só agora me apercebo, era já como Questão que se me colocara Almada, uns bons anos atrás quando, seguindo a pista da claridade, tinha

tentado encontrar o seu foco de luz. Não o encontrei de imediato, muito menos na poesia, precisamente onde o bom senso mandaria procurar. Desse conhecimento topográfico sai com duas hipotéticas chaves para dois textos que desafiavam os limites do meu entendimento. Acabei por publicar dois artigos, sobre *Saltimbancos* e *K4 O Quadrado Azul*, que agora aqui (II-1, II-2) se reintegram como peças de um percurso diacrónico que um olhar analógico reconduz.

¹⁶ Com a preciosa ajuda de Almada, de quem glosou duas conhecidíssimas passagens.

¹⁷ Ou caminho; ou biblioteca. Cumpre relatar algumas prateleiras que frequentei e necessariamente subjazem à feitura deste trabalho: Aristóteles, *La Métaphysique*, Paris, Vrin, 1962; Platão, *Œuvres Complètes*, Paris, Garnier, 1959; Jean Brun, *Os Pré-Socráticos*, Lisboa, Edições 70, 1980; Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, PUF, 1995; Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. 1, Cultura Grega, 2.^a ed., Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1968; Pierre-Maxime Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 2.^a ed., Paris, PUF, 1949; F. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Ed., 1958; Id., *Assim Falou Zaratustra*, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1978; H. P. Blavatsky, *A Doutrina Secreta*, São Paulo, Pensamento, 1973; Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983; Matila Ghyka, *Le Nombre d'or*, ed. rev., Paris, Gallimard, 1985; René Guénon, *O Rei do Mundo*, Lisboa, Edições 70, 1991; W. Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1991; Lima de Freitas, *Almada e o Número*, Lisboa, Arcádia, 1977; Id., *Pintar o Sete*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990; Id., «O Ver de Almada», *Nova Renascença*, vol. III, 1983; Id., *515, Le Lieu du miroir*, Paris, A. Michel, 1993; José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, 2.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1985; Id., *Almada, O Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974; Celina Silva, *Almada Negreiros. A Busca de uma Poética da Ingenuidade*, ed. cit.

Almada Negreiros, *Obras Completas*, Estampa, ed. cit.; *Obras Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, sete volumes, 1985-1993; *K4 O Quadrado Azul*, Lisboa, 1917; *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)*, *Portugal Futurista*, 1, 1917; *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Olisipo, 1921; *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa, 1916; *Desenhos Animados Realidade Imaginada*, Lisboa, Ática, 1938; *Mito — Alegoria — Símbolo*, Lisboa, Sá da Costa, 1948; *A Chave Diz: faltam duas tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Sá da Costa (dep.), s/d. [1950]; *Ver*, Ed. e Prefaciado por Lima de Freitas, Lisboa, Arcádia, 1982; «Os Painéis de Nuno Gonçalves», *Diário de Notícias*, 20-III-1926; «Assim Fala Geometria», Série de entrevistas conduzidas por A. Valdemar, *Diário de Notícias*, 9-VI-1960, 16-VI-1960, 23-VI-1960, 30-VI-1960, 7-VII-1960, 14-VII-1960, 21-VII-1960, 28-VII-1960.

Armando Vieira Santos, «O Problema dos Painéis (síntese histórica)», *Os Painéis de São Vicente de Fora*, Lisboa, Neogravura, Lda., 1959; Dagoberto Markl, *O Retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa e os Documentos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988; P. Freitas e Maria de Jesus Gonçalves, *Painéis de São Vicente de Fora. Uma Questão Inútil?*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987; AA.VV., *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994; A. S. Gomes, *A Sigla de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Livraria Renascença, 1928; José Saraiva, *Os Painéis do Infante Santo*, 1925; J. S. Carvalho, *Iconografia e Simbólica do Políptico de São Vicente de Fora*, Lisboa, 1965; Fernanda Espinosa, *Escritos Históricos*, Porto, Porto Editora, 1972. Agradeço a Agostinho Araújo o apoio nesta última série bibliográfica; nada o responsabiliza pela ousadia ou erros por mim cometidos.

¹⁸ Sobre a questão dos Painéis. Efectivamente, quem seguir os estudos operativos de Almada Negreiros pela mão lúcida e amiga de Lima de Freitas fica ciente de que este apresenta para o célebre Ponto da Bauhütte uma resolução diferente. Já no que se refere aos Painéis, só em *515. Le Lieu du miroir*, cit., que nessa generosa conversa me indicou, Lima de Freitas toma posição relativamente à significação essencial do Políptico e sua possível destinação arquitectónica, afastando-se, também aqui, das evidências de Almada. Lido e re-

lido o livro, frequentadas as cinematografias de Almada, já não me angustia tanto saber quem tem razão. Haverá talvez um ponto no qual se articulem as razões que ambos parecem ter.

¹⁹ Versão revista de «Almada Negreiros, *Saltimbancos*: de Outro Texto, Outra Leitura», Actas do Colóquio *Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, 1985. A revisão do texto é adjectiva, mantendo-se voluntariamente o espírito com que foi produzido.

²⁰ Almada Negreiros, *Galileu, Leonardo e Eu, O. C.*, 3, p. 217.

²¹ *Por Alma de Negreiros*, cit.

²² Almada Negreiros, *Galileu, Leonardo e Eu, O. C.*, 3, p. 216.

²³ Cit. I, nota 2.

²⁴ Como ficou dito, salvo indicação contrária, utilizam-se as *Obras Completas*, Editorial Estampa, cit. Para *Saltimbancos* utiliza-se *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1981. As páginas inseridas entre parênteses reportam-se a esta edição.

²⁵ Cf. Umberto Eco, *Leitura do Texto Literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1983.

²⁶ Raul Leal, «L'Abstractionnisme Futuriste, Divagation outrephilosophique – Vertige à propos de l'œuvre géniale de Santa Rita Pintor, 'Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force), la suprême réalisation du Futurisme'», *Portugal Futurista*, cit., p. 13-4.

²⁷ Rafael de Balbin, *Sistema de rítmica castellana*, ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1975.

²⁸ Carlos Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956.

²⁹ Idem, *ibid.*, p. 92.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, Corti, 1949.

³³ Georges le Roy, *Grammaire de diction française*, Paris, Ed. de la Pensée Moderne, 1967, p. 160, cit. por Henri Meshonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 283.

³⁴ Aragon, *Entretiens avec François Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 147, cit. por Henri Meshonnic, *ob. cit.*, p. 301.

³⁵ Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, cit. por Henri Meshonnic, *ob. cit.*, p. 304.

³⁶ Henri Meschonnic, *ob. cit.*, p. 485.

³⁷ Cf. a sua consideração da alegria como «a coisa mais séria da vida», *Direcção Única, O. C.* — 6, p. 100.

³⁸ José Augusto Seabra, «O Retorno de 'Orpheu'», *O Heterotexto Pessoaano*, Lisboa, Dinalivro, 1985, p. 174.

³⁹ Almada Negreiros, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *O. C.*, 4, p. 14.

⁴⁰ Idem, *Nome de Guerra, O. C.*, 2, p. 39.

⁴¹ Henri Meschonnic, *ob. cit.*, p. 715.

⁴² Versão revista de «K4 O Quadrado Azul' pôr-se a nascer outra vez», *Cadernos do CESLUP*, 1, 1985. Como em II-1, a revisão é adjectiva.

⁴³ Almada Negreiros, *Galileu, Leonardo e Eu, O. C.*, 3, p. 216.

⁴⁴ *Por Alma de Negreiros*, cit.

⁴⁵ Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul, O. C.*, 1, p. 36. As páginas entre parênteses em II remetem para esta edição.

⁴⁶ Cit. I, nota 2.

⁴⁷ Almada Negreiros, *O. C.*, 4, p. 163.

⁴⁸ Idem, *ibid.*

⁴⁹ Idem, *K4 O Quadrado Azul*, Lisboa, 1917. Com uma capa de excepcional beleza tipográfica onde, entre outras coisas dignas de nota, sobressai o quadrado, colado, de papel de lustro azul.

⁵⁰ Guillermo de Torre, *História das Literaturas de Vanguarda*, I, Lisboa, Editorial Presença, p. 150.

⁵¹ Cf. a afirmação do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* «Deve-se cuspir todos os dias no *Altar da Arte!*», in José Mendes Ferreira, ed., *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas*, Lisboa, Vega, 1979, p. 116.

⁵² Idem, *ibid.*, p. 140.

⁵³ *Ibidem*, p. 122.

⁵⁴ Almada Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa, 1916.

⁵⁵ *Antologia do Futurismo Italiano*, ed. cit., p. 52.

⁵⁶ Embora não sejam coincidentes, confronto aqui o leitor-modelo com o leitor empírico. Os resultados interessam-me, apenas, em termos de média. Não está em causa a leitura de algum aluno excepcional.

⁵⁷ *Antologia do Futurismo Italiano*, ed. cit., p. 49.

⁵⁸ Almada Negreiros, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *O. C.*, 4, p. 14.

⁵⁹ Idem, *A Cena do Ódio*, *O. C.*, 4, p. 38.

⁶⁰ Idem, *Nome de Guerra*, *O. C.*, 2, p. 55.

⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

⁶² Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970.

⁶³ Almada Negreiros, *Deseja-se Mulher*, *O. C.*, 3, p. 17.

⁶⁴ Emile Benveniste, *Essais de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

⁶⁵ Umberto Eco, *Leitura do Texto Literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1983, p. 207. Cf. ainda Hans-Robert Jauss, *História Literária como Desafio à Ciência Literária*, Porto, 1974.

⁶⁶ Mikhail Bakhtine, *ob. cit.*, p. 172.

⁶⁷ Cf. Abraham Moles, *Teoria da Informação e Percepção Estética*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, Ed. da Universidade, 1978.

⁶⁸ Cf. Charles S. Peirce, *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

⁶⁹ Para os leitores que tivessem conhecido o texto em folheto (e que devem ter sido poucos) a situação seria algo diferente, só reencontrando na identificação hipotética do género, pelo aspecto gráfico global, um percurso semelhante ao dos leitores de *O. C.*

⁷⁰ Cf. Álvaro de Campos «Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo», «Ode Triunfal», *Orpheu*, 1, Ática, s/d., p. 102.

⁷¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

⁷² Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁷³ Philippe Hamon caracteriza narrativa como «sentido que se conserva [...]; sentido que se transforma», «O Que É Uma Descrição», *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1976. A articular com a noção de transformação em Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.

⁷⁴ Almada Negreiros, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *O. C.*, 4, p. 14.

⁷⁵ Idem, *A Invenção do Dia Claro*, *O. C.*, 4, p. 175.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁷ Almada Negreiros, *Prometeu. Ensaio Espiritual da Europa*, *O. C.*, 5, p. 83.

⁷⁸ Idem, *O Mito de Psique*, *O. C.*, 3, p. 180.

⁷⁹ Idem, *Aqui Cáucaso*, *O. C.*, 3, p. 250.

⁸⁰ Cit. 1, nota 2.

⁸¹ Hermes Trimegista, epígrafe à primeira parte de *A Invenção do Dia Claro*, «Andaimas e Vésperas».

⁸² Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Colares, Colares Editora, 1993, p. 17.

⁸³ Ou, mais explicitamente, sem que o leitor tenha sequer vaga noção da potentíssima teia de subtis fios em que, aceitando naturalmente, sem as questionar, as sub-reptícias infracções lógicas que se sucedem à evidência, se envolveu. Num pacto a nunca ser denunciado.

⁸⁴ Almada Negreiros, *O Mito de Psique*, O. C., 3, p. 174.

⁸⁵ Cit. I, nota 2.

⁸⁶ Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, cit., p. 22.

⁸⁷ Idem, *Aquí Cáucaso*, O. C., 3, p. 226.

⁸⁸ Idem, *ibid.*, p. 225.

⁸⁹ Cf. I, especialmente notas 7 e 13.

⁹⁰ «De início deu muito murro em ponta de faca» escreve Jorge Amado em «Um Romance de Fôlego», apresentação de dois capítulos de *Roda de Fogo* de Ildásio Tavares, *Quinto Império*, 1, 1986, p. 107.

⁹¹ Cit. I, nota 13.

⁹² Opção inteiramente apoiada por Almada, creio, antes de mais pela sua insistência no simples («a invencível simplicidade [...] único caminho sério do Homem», como afirma em *Ver*, ed. cit., p. 79). Nessa essencialidade, que não distingue a grande obra do motivo decorativo, funda o autor o elogio do dórico (e da sabedoria una e unitiva). E, por acréscimo, entende-se a natural escolha do título *Frisos* com que se estreara em *Orpheu*. Cf. *Ver*, ed. cit., p. 199.

⁹³ Disponível agora em livro, esta série espantosa de desenhos, oferece a qualquer leitor a possibilidade de, folheando-o rapidamente, obter um efeito de movimento, singela mas efectiva animação. Cf. Ernesto de Sousa, *Maternidade. 26 Desenhos de Almada Negreiros*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s/d. [1982].

⁹⁴ Cf. *Os Desenhos de Almada n.º O Sempre Fixe*, Pref. José-Augusto França, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁹⁵ Com a qual Almada sem dúvida exultaria, com a mesma alegria com que saudou os desenhos animados de Disney e a existência da televisão. Há, no entanto, um outro tipo de movência, que pode ficar fixada numa pedra. Esta, esotérica. A partir do círculo, do quadrado, do triângulo; sua universal inscrição. Almada opera e fala dela. É a sua outra face da alegria, secreta, íntima, visão. Cf. nota 99.

⁹⁶ Cf. o fundamental cap. II, 2, do livro de Celina Silva, já citado.

⁹⁷ Cit., I, nota 17. As páginas entre parênteses em III remetem para este livro.

⁹⁸ Almada Negreiros, *O Mito de Psique*, ed. cit., p. 172.

⁹⁹ — O que são, afinal, as constantes do cânone?

— Começo a resposta por uma admirável citação de Schiller. Escreva: «Os gregos encontraram a relação humana na natureza inanimada.» Vejamos o que significam estas palavras: a relação humana foi pelos gregos buscada onde não havia opinião [...]. As relações do círculo inscrito e o quadrado são a mais remota mensagem da humanidade à humanidade. São a medida da relação humana. São a medida.» (Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 23-VI-1960); «O cânone é imanente e permanente em cada pessoa humana. Não é opinião, é onde esta se firma» (*ibid.*); «[...] o instante mais unânime de toda a humanidade é logo depois e muito próximo da nascença de cada um. É nesse instante onde o sensível e o inteligível ainda não se pronunciam que há unanimidade perfeita da humanidade, apesar das várias circunstâncias de cada pessoa. Estamos na primeira faculdade humana, o entendimento, por conseguinte, a faculdade sagrada, e todas as outras faculdades não são afinal senão prosseguimentos da primeira e legitimamente única. A teoria do conhecimento

não só não pode deixar de iniciar-se no entendimento natal como pode ou deve limitar-se a ele.» (*Ibid.*)

¹⁰⁰ «[...] e aqui servimo-nos da própria frase de Aristóteles quando diz: 'Geometria é anterior à Aritmética.' Trata-se pois exclusivamente de Geometria, a anterioridade mesma da Aritmética. Isto significa que a Geometria se coloca em conhecimento primeiro do número sem nenhum outro conhecimento anterior desta natureza, por conseguinte, a primeira posição do conhecimento, ou seja a mais próxima do recebimento da imanência. Nesta circunstância, todo o conhecimento é posterior à Geometria, e esta fica sendo a forma imutável onde se molda toda a espécie de linguagens do conhecimento, o denominador comum de todos os modos do conhecimento. Daqui o cânone. O cânone não é obra do homem, é a captação que o homem pode da imanência. É o advento inicial da luz [...]» (Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 16-VI-1960.)

¹⁰¹ Nas três fontes escolhidas como referências fundamentais para a questão dos Painéis e a Geometria, estabelece-se a este nível uma muito clara gradação, independente de uma cronologia imediata: *Assim Fala Geometria*, que o autor designa como divulgação, contém um ou outro lampejo de dureza (por exemplo, «Todo este trabalho é um trabalho de geração e não um trabalho individual como eu fiz. Não perdoo», Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 9-VI-1960); *Por Alma de Negreiros*, gravado em 1968, espelha por vezes um sentimento de injustiça que rapidamente se esvai («Confesso que foi dos maiores choques que eu tenho recebido na minha vida; mas durou meio minuto só»); *Ver*, escrito nos anos 40, mas só publicado nos anos 80, é uma captação da luz sem mácula e sem mágoa.

¹⁰² Almada Negreiros, *O Mito de Psique*, O. C., 3, p. 177.

¹⁰³ «A única razão de existência de arte é a unidade. A unidade apaga todas as fórmulas.» (Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 7-VII-1960.)

¹⁰⁴ Escreve o Mestre: «E foi então que a simetria viu que, se havia por baixo da Lua, também havia por cima da Lua; e para a direita e para a esquerda; porque duas linhas ou traços perpendiculares um ao outro é o simples de todos os sentidos e direcções do Universo» (Almada Negreiros, *Ver*, ed. cit., p. 47.) A partir daqui, sugere-se a leitura das epígrafes de III.

¹⁰⁵ Afirma Lima de Freitas no «Prefácio» de *Ver*: «[...] o conjunto de textos que formam este volume constitui [...] não apenas uma das páginas mais inteligentes e cativantes da moderna literatura portuguesa — inteligentemente bela e cativantemente inteligente — como também um documento, praticamente único no seu género, de um pensamento de raiz artística que parte à procura da significação do universo e do homem através da inteligência e decifração das formas e dos sinais, o qual, pela vivíssima originalidade, pela visão criadora que o percorre e pela coerência interna da sua reflexão ocupa um lugar de privilégio na cultura ocidental.» (Ed. cit., p. 21.)

¹⁰⁶ *A Chave Diz*, ed. cit., p. 13.

¹⁰⁷ Platão, *Carta VII*, excerto traduzido por Albano Martins.

VOUGA, Vera

"Os painéis de Almada Negreiros" / Vera Lúcia Vouga. In: *Revista Colóquio/Letras*.
Ensaio, n.º 149/150, Jul. 1998, p. 167-194.