

Maria Teresa Lopes Coelho de Mascarenhas Saraiva

Estética do Humor no conto
O Kágado, de Almada Negreiros

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários,
Culturais e Interartes – Especialização em Estética
Literária, apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

PORTO
2010

Maria Teresa Lopes Coelho de Mascarenhas Saraiva

Estética do Humor no conto
O Kágado, de Almada Negreiros

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários,
Culturais e Interartes – Especialização em Estética
Literária, apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

Orientador científico:
Prof. Doutor Luís Adriano Carlos

PORTO
2010

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador científico, o Prof. Doutor Luís Adriano Carlos. Tal agradecimento não se circunscreve às indicações e críticas científicas essenciais à realização da presente dissertação, mas estende-se aos primeiros seminários leccionados. Pelo permanente incentivo e compreensão face às dúvidas, preocupações e receios decorrentes da minha licenciatura em Direito, o meu Obrigada.

À Maria de Fátima Alves agradeço a forma pronta com que me abriu as portas da sua biblioteca, tão valiosa para a realização deste trabalho.

Um Obrigada aos meus irmãos Aninha, Pedro e João, por acarinharem esta inflexão.

Agradeço ao Paulo a disponibilidade não só para conversar, mas, sobretudo, para ouvir.

Uma palavra à Brusse por, sem saber, ter-me alertado para a importância do fenómeno do Riso, em dimensões que em muito ultrapassam a literatura.

Dedico esta dissertação aos meus Pais, Luísa e António, por tudo aquilo que é incondicional.

Nota Prévia

Para a realização da presente dissertação foi utilizada a edição de *O Kágado* da revista *ABC*, Lisboa, de 30 de Junho de 1921, páginas 6 e 7. Todas as citações do texto reproduzem esta publicação.

As traduções dos trechos em língua estrangeira são da minha inteira responsabilidade.

Introdução

José Sobral de Almada Negreiros nasce em S. Tomé, a 7 de Abril de 1883, e morre em Lisboa, no dia 15 de Junho de 1970. Personalidade marcante do século XX português, figura incomum no seu panorama artístico, deixa obra em vários domínios: literatura, pintura, texto de intervenção, teatro. Enquanto dramaturgo, assina peças como *Deseja-se Mulher* (1959), *Aqui Cáucaso* (1965) e *Galileu, Leonardo e Eu* (1965), e, como romancista, apenas uma obra conhecida, *Nome de Guerra* (1938). Também em prosa, existem textos curtos e novelas, entre outros, *A Engomadeira* (1917), *K4*, *O Quadrado Azul* (1917), *Salimbancos* (1917) e a conferência *A Invenção do Dia Claro* (1921), na qual sobressai a sua dimensão performativa. Na obra de Almada poeta, contam-se composições como *Frisos* (1915), *Mima Fataxa – Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino* (1917), *Histoire du Portugal par Coeur* (1922), *A Cena do Ódio* – com a qual colaboraria no número 3 da revista *Orpheu*, embora este não saísse das provas tipográficas –, publicado em 1958. A sua obra plástica é também diversificada, tanto se revestindo de uma natureza figurativa, como nos frescos das Gares Marítimas de Alcântara (1945) ou da Rocha do Conde de Óbidos (1948), como abstracta, com base na geometria que sempre estudou, da qual são exemplares o painel *Começar* (1969), da Fundação Calouste Gulbenkian, ou desenhos como *O Ponto de Bauhutte* (1957).

Publicada em 1915, e apesar de contar somente dois números editados, a revista *Orpheu* está ligada de forma indelével ao aparecimento de movimentos literários de vanguarda em Portugal, inserindo-se numa conjuntura europeia de ruptura artística em relação ao seu passado. As

vanguardas literárias em Portugal são, assim, indissociáveis de nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, no entender de Fernando Guimarães, “constituem a santíssima trindade do Modernismo português”.¹

Almada, “Poeta d’Orpheu futurista e tudo”², segue assumidamente o Futurismo, movimento lançado por Marinetti em 1909, exalta o Novo, a máquina, a guerra. Inicia o seu discurso da *Primeira Conferência Modernista*, realizada em 1917, com *Compte-Rendu pelo Conferente*, onde anuncia a sua inspiração na “revelação de Marinetti”, a qual, associada à juventude, lhe permite “transpor essa bitola de estupidez onde se gasta Lisboa inteira” e, assim, exprimir perante o público a “intensidade da vida moderna”, que considera ainda estar longe de abranger Portugal³. Posteriormente, a 12 de Novembro de 1938, na homenagem ao arquitecto Pardal Monteiro, com quem colaborou em diversas obras, ao prever o contraste da sua intervenção face às que lhe antecederam, inicia o discurso com o aviso de que ainda é um futurista⁴.

Como destaca Guillermo de Torre, os dois principais postulados destas vanguardas são o antitradicionalismo e a vocação internacionalista⁵. É importante, pois, ao pretender analisar um texto de Almada, lembrar que o seu autor viveu em Paris, entre 1919 e 1920, e em Madrid, de 1927 a 1932, onde colaborou com o também futurista Ramón Gómez de la Serna. Acerca

¹ Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello & Irmão, 1999, p. 65.

² Cf. assinatura de “Manifesto Anti-Dantas e por Extenso”, in José de Almada Negreiros, *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 16.

³ José de Almada Negreiros, “1ª Conferência Futurista”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 24.

⁴ Cf. José de Almada Negreiros, “Duas Palavras de Um Colaborador na Homenagem ao Arquitecto Professor Pardal Monteiro”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit., 2006, p. 265.

⁵ Guillermo de Torre, *História das Literaturas de Vanguarda*, Vol. I, Lisboa, Editorial Presença, 1970, p. 25.

deste período, afirma Juan Manuel Bonet, “Ramón e Almada compartilham muitas coisas: de comuns raízes simbolistas, surgem-nos ambos interessados pelo futurismo, ambos convencidos de que o humor é coisa muito séria, ambos fascinados por uma Paris a que ficaram devendo muito...”⁶.

A presença de um certo humor é assim um dos aspectos que caracterizam as obras literárias de vanguarda, pela potencialidade destacada por Christiane Chaulet-Achour e Françoise Sylvos, segundo os quais o riso destrói o antigo e eleva a novidade⁷. Pautado pela ironia, o riso contribui para a eficácia da provocação que os autores vanguardistas procuravam atingir, criando imagens trocistas que concretizam o objectivo perseguido por estes autores, de ridicularização de padrões que consideravam cristalizados. Esta nota vanguardista do humor é, em Portugal, especialmente visível na obra de José de Almada Negreiros. Acerca desta característica distintiva, afirma Fernando Guimarães: “Há uma atitude de vanguarda que, por vezes de um modo que se diria mesmo histriónico, ele assumiu ao lado dos seus companheiros do *Orpheu*”⁸. O seu humor, de cariz irónico ou mesmo provocador, é evidente em textos como *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, onde expõe ao ridículo Júlio Dantas, que Almada entende ser a personificação de uma cultura estabelecida que deveria ser atacada, ou *O Kágado*, conto no qual um jogo de *Excesso* e *Absurdo* gera todo um efeito humorístico. O interesse por esse efeito, os processos que estão na sua origem, ou, de certa forma, o mistério que constitui o *sorriso* – associado a uma preferência pessoal pela obra do autor – terão sido os

⁶ Juan Manuel Bonet, “Ramón-Almada, al Alimón”, Prólogo a Ramón Gomez de la Serna e José de Almada Negreiros (ilustrações), *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa / Assírio & Alvim, 2004, p. 107.

⁷ Christiane Chaulet-Achour e Françoise Sylvos, “Présentation”, *Humoresques*, 8, “Humour et Esthétique”, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 6.

⁸ Fernando Guimarães, *op cit.*, p. 78.

factores que contribuíram para a eleição deste tema como dissertação de mestrado.

Não obstante a sua pequena dimensão e longe de uma aparente simplicidade, *O Kágado* é um texto construído sobre uma teia de ironias, com a particularidade de suscitar um sorriso em quem o lê. Exemplar quanto à linguagem característica do seu autor, pautada pela *ingenuidade*, pelas palavras simples, pelo tom coloquial, não deve porém ser visto como texto inofensivo. Através da dedicatória, apenas presente na primeira publicação do conto, na revista *ABC* de 30 de Junho de 1921, e no volume *Ficções* das Obras Completas de José de Almada Negreiros, publicado pela Assírio & Alvim em 2002, o texto adquire um carácter diferente daquele com que se apresenta nas demais edições, nas quais a intenção “*Aos Portugueses, meus Compatriotas*” é omitida. É essa pequena frase o passaporte do leitor para a feição marcadamente satírica de um conto protagonizado por uma personagem única, um homem cujo nome nunca é revelado e que se define através de uma única característica: a vontade. É essa vontade férrea o motor de uma empreitada cega, que se revela como uma força não reflectida nem ambiciosa, mas insensata e vã. A descrição pormenorizada e a glorificação de uma tarefa impossível, de motivação fútil – exhibir um cágado –, tornam-se inevitavelmente irónicas. Há uma troça insinuada ao longo do texto, uma velatura quebrada com um final que simultaneamente confirma e revela aquilo em que, afinal, consistiria a incondicional força de vontade que distingue este homem, conduzindo-o a uma obra monumental, mas de resultados nulos.

Propondo-se este trabalho estudar *O Kágado*, do ponto de vista da Estética Literária, focará principalmente os aspectos que contribuem para que o conto surta um efeito não risível mas *sorrisível*, utilizando o termo proposto por Charles Lalo⁹. Inicialmente, será esboçada uma panorâmica

⁹ Charles Lalo, *Esthétique du Rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 17.

sobre a obra literária de Almada Negreiros, as suas traves mestras e os seus pontos fulcrais; posteriormente, serão abordadas as suas ficções e, num momento seguinte, focar-se-á exclusivamente o conto *O Kágado*.

Assim, o primeiro capítulo cuidará de uma contextualização do conto na obra do autor, visando o capítulo seguinte uma análise exclusivamente voltada para o texto alvo desta dissertação. Será estudada a sua classificação como conto, o porquê da sua caracterização como sátira de pendor alegórico, e os papéis que nele desempenham o seu isolado protagonista, o narrador, e as respectivas especificidades e contribuições para o carácter humorístico do texto.

O terceiro capítulo do estudo será então consagrado aos processos estéticos que contribuem para o sorriso do leitor no decurso da leitura, pelo que está seccionado em dois pontos. Primeiramente, será dissecada a ironia constante no conto, sempre presente, não só ao nível da elocução do narrador, mas também na designada ironia de situação, relacionada com a motivação e com as aspirações do homem, e selada no desfecho. O segundo ponto incidirá então no humor. Não se tratando este conto de um fenómeno humorístico espontâneo, de um humor acessível ou popular, mas resultante de uma construção elaborada, quase sarcástica, com finalidades críticas, afigura-se como um humor demonstrativo de um certo *Wit*, o qual, relacionado com uma espirituosidade e pautado por um cinismo, implica uma noção de superioridade, quer por parte do leitor, quer por parte do narrador, à qual se contrapõe a condição de vítima da personagem, que carrega a personificação dos alvos que importa atingir. Ao averiguar a forma como o texto é construído, torna-se perceptível um jogo de contradições e inadequações que são essenciais ao sorriso esquissado pelo leitor e que, de certa forma, compõem a referida intelectualização deste humor.

Os três capítulos serão devidamente ilustrados com excertos do conto. Para o efeito, optou-se por utilizar a edição original da revista *ABC*,

de 30 de Junho de 1921¹⁰. Intitulada *O Kágado*, e não *O Cágado*, e incluindo o desenho de dois cágados, apenas foi retomada com a publicação das obras completas de Almada Negreiros pela Assírio & Alvim em 2002, sob a responsabilidade de Fernando Cabral Martins, que optou pela mesma grafia e incluiu as imagens, procedendo a actualizações ortográficas. Em anexo, será reproduzida uma cópia da edição de 1921.

¹⁰ José de Almada Negreiros, “O Kágado”, *ABC*, Lisboa, 1921.

1- *O Kágado* e a obra literária de José de Almada Negreiros

A obra literária de José de Almada Negreiros

A obra literária assinada por Almada Negreiros distribui-se por diversos domínios: poesia, teatro, romance, ficção, artigos, manifestos e conferências. Este capítulo pretende incidir sobre estes campos, de forma geral, panorâmica, ilustrando com textos pertencentes a diversos géneros os vectores essenciais da obra literária de Almada, cuidando-se especialmente da ficção deixada pelo autor e, sobretudo, do conto *O Kágado*.

Integrada num contexto vanguardista, a actividade literária de Almada Negreiros assume-se em grande medida como futurista, sendo atravessada por um ideal de ruptura, conduzido de forma provocatória e acentuado pela sua dimensão performativa. Ao colaborar não só em *Orpheu* (1915), revista-chave para o aparecimento da literatura de vanguarda em Portugal, mas também em revistas como *Portugal Futurista* (1917) e *Contemporânea* (1922-1926), Almada adquire um lugar de relevo no panorama literário português. No entanto, a sua produção assume contornos próprios, não só pelas suas características únicas, singulares, mas também porque o seu percurso literário não se cingiu a essas colaborações, assinando e publicando individualmente as suas obras.

Acerca da referida dimensão performativa de Almada, afirma Celina Silva: “A *perene performance* que a obra de Almada constitui, lúdica,

experimental, gnómica e metatextual, dá conta de uma grande apetência de vida e de gnose, mediante a qual emerge o teórico como parte integrante do acto criativo. A invenção, conceito fundamental no seu agenciamento textual, é acto de pensamento e acção. Por isso mesmo, a obra de Almada é a um tempo literatura, manifesto, poética, estética, ética”¹¹. Dimensão performativa, assim, pela componente não só teórica, ideológica, mas também prática, operativa, de modo a que novos ideais estéticos sejam introduzidos e aplicados, eliminando resquícios de um passadismo sintomático de um Portugal estagnado no tempo. É assim uma obra de intervenção, na qual o fito de operar mudanças é realçado pela pose assumida pelo autor, provocatória, interventiva, ou mesmo teatral.

Sendo Almada Negreiros um artista plástico também, as suas obras incluem por vezes uma componente gráfica que contribui para o realce das ideias contidas no texto. Por exemplo, ao observarmos *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, deparamos com mãos de indicador estendido, invariavelmente seguidas da interjeição “PIM”, dando a sensação de um disparo¹². Ao disparo sugerido por uma mão corresponde uma vontade de acção; à escolha do alvo não pode senão corresponder uma luta contra uma arte que o autor considera sacralizada, caduca. Trata-se de um texto composto por um rol de insultos que, como realça Gregory McNab, revelam bem uma característica de Almada: o virtuosismo na arte de bem insultar¹³. Nesse texto, sobressai assim a referida componente gráfica – as imagens de mãos, a exclusiva utilização de maiúsculas, a assinatura do autor no final – ao serviço de um insulto não gratuito, com o objectivo de efectuar não

¹¹ Celina Silva, *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, p. 133.

¹² José de Almada Negreiros, “Manifesto Anti-Dantas e por Extenso”, in *Obra literária/5: manifestos e conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 9-16.

¹³ Gregory McNab “As Duas Intervenções de Almada”, in *Modernismo e Vanguarda*, coord. de Luís Amaro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 106.

apenas uma mudança, mas um combate. Estão em causa aspirações que, no entender de E. M. de Melo e Castro, são distintivas das vanguardas: as de “serem uma teoria que, como tal, modifica as práticas”¹⁴. Assumindo-se como futurista na própria assinatura do texto, é conveniente recordar *Fundação e Manifesto do Futurismo* de Filippo Tommaso Marinetti, datado de 1909, que o *Manifesto Anti-Dantas* parece reflectir:

A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco¹⁵.

Sendo a agressão o meio, impõe-se delimitar o fim: a ideia de Portugal, tema recorrente na obra em questão. No entanto, é imperativo esclarecer que Almada, apesar da expressão corrosiva utilizada no ataque aos problemas que entendia existentes no país, se assume como um patriota que valoriza o passado, a história, o que contribui para o aumento do seu desagrado, como o próprio afirma:

E que horror, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade. [...] A Raça Portuguesa não precisa de reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer prò século em que vive a Terra¹⁶.

¹⁴ E. M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1980, p. 17.

¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, “Manifesto Futurista”, in *Antologia do Futurismo Italiano*, organização, tradução, introdução e notas de José Mendes Ferreira, Lisboa, Vega, 1979, p. 46.

¹⁶ José de Almada Negreiros, “Exposição Amadeo de Souza-Cardoso”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit, p. 19.

Esta postura crítica, corrosiva, rumo a uma “desinfecção literária”¹⁷, encerra também uma ambição de doutrinação, de educação de um povo, ou não fosse uma das ambições do autor a renovação dos padrões não só literários, mas artísticos em geral, ainda presos a ideais academicistas e finisseculares. Tal vertente é transversal na obra de Almada: além do género do manifesto, ela estende-se a outros campos da sua produção literária, estando também patente na ficção e na poesia. Ilustrativo desse desejo de corte com o academicismo vigente, é o poema *Coimbra*:

Coimbra
Coimbra universitária, bem entendido!
Odeio-te
finges de cabeça
e não és senão o lugar dela.
[...] ¹⁸

Quer a prosa, quer poesia de Almada Negreiros revestem-se pois de uma natureza intencionalmente provocatória, com objectivos claramente traçados. Nas palavras de Massaud Moisés, “Movia-o sempre o mesmo ideal: educar o povo do seu país através do escândalo ou espicaçar-lhe a consciência embotada ou distraída por meio da irreverência espasmodicamente juvenil”¹⁹.

¹⁷ José de Monterroso Teixeira, “Almada, a Rebelião Individual”, in *Almada, a Cena do Corpo*, coord. de Isabel Penha Garcia e Rita Lougares, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994, p. 17.

¹⁸ José de Almada Negreiros, “Coimbra”, in *Obra Literária/I: Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 129.

¹⁹ Massaud Moisés, “Almada Negreiros, Agitador Cultural”, in *Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade – Actas do Colóquio Internacional*, coord. de Celina Silva, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 85.

Transparece, assim, ao longo dos textos de Almada, uma ideia de pedagogia, pautada por uma atitude de rebeldia e pela utilização de uma linguagem própria. Esta linguagem, composta por um vocabulário acessível, constitui uma marca diferencial da sua obra, onde “tudo se passa com imagens da linguagem mais coloquial [...] no plano, não duma linguagem metafórica impressionista, mas no plano da criação expressionista da linguagem: não é a impressão realística o que importa, a linguagem cria a sua própria realidade”²⁰. Trata-se de uma linguagem plástica, porque se revela capaz de criar imagens; citando Alexandre O’Neill, a propósito da descrição do Porto constante de *Nome de Guerra*, “Almada, como ficcionista, revela-se um... bom artista plástico”²¹. No entanto, o referido carácter plástico não se resume à fácil visualidade das imagens descritas, revelando-se também no recurso a mudanças gráficas ou na utilização do desenho nas próprias obras, na capacidade de “transmutar o lirismo num festim visual”²². Em *Litoral*, bem como em *Mima-Fataxa – Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino*, são usados tipos de letras diferentes e de tamanho variável; no segundo texto, o poeta procede também a uma identificação entre o corpo da cegonha e um sinal de acentuação, o til, desenhado duas vezes entre parênteses. Publicado na *Contemporânea* em 1922, *Histoire du Portugal par Coeur* é onde mais se evidencia esta comunhão artística, com desenhos alusivos a Lisboa, a Sintra, a personalidades como Dom Afonso Henriques e o Infante Dom Henrique, entre outras imagens, permanecendo assim, ao longo do poema, referências

²⁰ Jorge de Sena, “Almada Negreiros Poeta”, *Nova Renascença*, 7, Lisboa, Primavera de 1982, p. 230.

²¹ Alexandre O’Neill, “Almada, Para Além da Tela ou do Fabriano”, in *Uma Coisa em Forma de Assim*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 195.

²² Fernando Cabral Martins, “O Comum de Toda a Arte”, Posfácio a José de Almada Negreiros, *Obra Literária/I: Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 287.

a Portugal. É ainda neste poema que surge pela primeira vez a equação $1+1=1$.

A esta breve panorâmica sobre a obra escrita de Almada Negreiros não pode faltar uma alusão a um aspecto: a *ingenuidade*. Na conferência realizada a 19 de Junho de 1936, intitulada *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, Almada traça aquela que deverá ser uma característica dos poetas, “esses que têm o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida, e ainda antes mesmo de que a vida tenha podido assentar na realidade”²³. Ingenuidade, em Almada, afigura-se como uma posição de distanciamento face ao conhecimento²⁴. Não se trata de uma atitude infantil, porque consciente e portadora de mensagens, imagens, ideias, conhecimento afinal, mas da preservação daquela que Almada considera como uma energia própria de cada um, presente na ignorância, tendencialmente esboroada com a aquisição de novos dados, e que importa preservar:

Estas forças contidas na ignorância são verdadeiros luzeiros dos caminhos individuais. A ignorância de cada um é incomparavelmente mais respeitável do que todo o conhecimento que lhe possa ser fornecido. Porque o

²³ José de Almada Negreiros, “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 247.

²⁴ Acerca da questão da ingenuidade na obra de Almada Negreiros, ver: Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 133; Ellen W Sapega, *Ficções Modernistas: um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, *passim*; Jorge de Sena, “José de Almada Negreiros”, in *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 163 e seg.; Celina Silva, *Almada Negreiros, a Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (re)Invenção da Utopia*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, *passim*, e “Rotas e Posturas em Demanda da Ingenuidade – do Poético como Poética”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, IX, 2ª série, Porto, 1992, *passim*.

conhecimento é fornecido e a ignorância tem como limites o próprio mistério individual²⁵.

Esta ingenuidade implica a busca de uma singularidade conceptual, essencial ao artista para alcançar a sua individualidade. Trata-se de observar a palavra de uma perspectiva inicial, e moldá-la novamente, atribuindo-lhe novos contornos. Jorge de Sena e Fernando Guimarães²⁶ demonstram-no com recurso ao mesmo trecho, retirado d'*A Invenção do Dia Claro*, onde Almada se dirige à figura da mãe. Frases como “Eu ainda não fiz viagens e a minha cabeça não se lembra senão de viagens!”²⁷ compõem imagens de uma intensidade transbordante, viagens que, embora não realizadas, constituem lembrança, deixando transparecer uma ideia de sonho.

Assim, os textos de Almada Negreiros adquirem uma engenhosa eficácia, nos quais é assumida uma crítica e uma ideia de pedagogia, onde a utilização de uma linguagem ingénua – cuja inocuidade é apenas aparente – contribui para que os seus textos apresentem uma forte carga irónica e, por vezes, humorística, produto dessa conjugação entre ingenuidade e insulto. Essa combinação tem como resultado uma imprevisibilidade, reunindo notas de surpresa junto do leitor, essenciais à comicidade pretendida.

Esta característica de Almada, a de conseguir agregar de forma harmónica num mesmo objecto aspectos que, sendo aparentemente antagónicos, se revelam afinal complementares é resumida da seguinte forma por Duarte de Campos: “Intelectualista e lírico, sofisticado e natural, metafísico e concreto, lúdico no acessório e interessado no essencial, elíptico, ao extremo, e, ao extremo analítico, duma ternura de criança e de

²⁵ José de Almada Negreiros, “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 248.

²⁶ Jorge de Sena, “Almada Negreiros Poeta”, op. cit., p. 231, e Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão, 1982, p. 101.

²⁷ José de Almada Negreiros, “A Invenção do Dia Claro”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 69.

uma agressividade espectacular – os seus temíveis panfletos! – fantasista e realista, geométrico na sabedoria e nostálgico de reaver a inocência”²⁸.

Ficções

A produção ficcional de José de Almada Negreiros constitui um *corpus* de difícil delimitação. Entre obras até há pouco inéditas – publicadas em 2002 –, textos publicados em jornais de pequena ou grande tiragem e livros, verificam-se diferenças nos volumes consagrados ao género incluídos nas edições das obras completas. Na edição da Estampa, datada de 1970, encontram-se *A Engomadeira*, *Salimbancos*, *K4 o Quadrado Azul* e *O Cágado*. Posteriormente publicadas pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 1989, as ficções delas constantes mantiveram-se inalteradas face à anterior compilação. É na edição de 2002, da Assírio & Alvim, que se verificam maiores alterações. Nela, incluem-se inéditos e, no caso dos éditos, são retomadas as edições originais, incluindo a parte gráfica. Assim, importa referenciar as obras agora incluídas, bem como a respectiva origem, de acordo com o critério utilizado por Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos na edição em causa²⁹.

No conjunto de textos inéditos figuram as composições incluídas em *Parva* – que consiste num jornal manuscrito com quatro números, elaborados em 1920 e destinados a amigas que participaram no bailado *O Jardim da Pierrette*, e com as quais Almada formava *O club dos 5* –, *História Verde (autêntica)* e *Verde*, ambas datadas de 1921. *Enquanto Não Sabia a sua Nacionalidade*, *Excursão*, *Jogo Fúnebre*, *Nuno Era um Perfeito*

²⁸ Duarte de Campos, “Almada Negreiros, Escritor e Poeta”, *Brotéria*, 8-9, vol. 91, Lisboa, Agosto-Setembro de 1970, p. 196.

²⁹ José de Almada Negreiros, *Obra Literária/2: Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp. 211 e seg.

Rapaz e Só por uma Noite Não Irei, igualmente inéditos, não contêm datação. Anteriormente editados são os textos *Pa-ta-poom – Recordação de Paris*, publicado em *O Domingo Ilustrado* a 8 de Agosto de 1926, bem como as publicações no *Diário de Lisboa*, em 1921, de *O Homem que Não Sabe Escrever* e *O que se Passou numa Sala Encarnada*. No mesmo periódico, na coluna *Chá das Cinco* surgiram, entre 1921 e 1926, *Ás Cinco Horas Nunca me Apetece Chá*, *O Diamante*, *A Galinha Preta e a Futura Geração*, *Banhos de Mar* e *O Homem que se Procura*. O volume de 2002 inclui também textos cuja natureza foi considerada fragmentária. São eles *A Primeira Coisa que Ela Fez*, *O Caçador*, *Esta História Aconteceu num País*, *A História Autêntica da Fada Louca*, *Havia já Alguns Séculos*, *As Primeiras Palavras que se Lembra* e *O Pai*.

Estas ficções comportam aspectos cardeais da obra literária de José de Almada Negreiros anteriormente abordados, embora possuam, naturalmente, *nuances* próprias. Nelas, manifestam-se aspectos de carácter modernista ao nível da construção da narrativa, permanecendo a postura crítica e a ingenuidade na linguagem aplicada. Juntamente com *A Engomadeira*, *K4 O Quadrado Azul* e *Salimbancos*, compõem a face mais vincadamente futurista no quadro da obra ficcional de Almada. É nestes textos que se podem verificar de forma mais acentuada as propostas vanguardistas, o ruir de uma construção tradicional, a subversão das normas vigentes. As obras subsequentes serão de índole diferente, distantes da natureza aparentemente desconjuntada das primeiras, mas “integradas na ficção proclamadora da ingenuidade [...], textos demonstrativos de nítidas preocupações sociais, morais, relacionadas com as de ordem estética, todas perspectivadas para o fenómeno social a atingir.”³⁰

³⁰ Fátima Lambert, *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros: Da Modernidade ao “Ver”*, vol. 2, Dissertação de Doutoramento, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1997, p. 10.

Pretende-se, assim, observar estes textos no quadro da actividade literária de Almada Negreiros, seguindo a sua ordem cronológica, e serão aqui abordadas as ficções que de forma mais evidente ilustram as preocupações do autor. Textos como *Enquanto não Sabia a Sua Nacionalidade*, *Excursão*, *Jogo Fúnebre*, *Nuno Era um Perfeito Rapaz* e *Só por uma Noite Não Irei* não figurarão no presente capítulo, quer pela sua exiguidade, quer pelo carácter de esboço que parece caracterizá-los.

A Engomadeira. Terminada a 7 de Janeiro de 1915, segundo carta do autor a José Pacheco – a quem é dedicada –, trata-se de uma novela interseccionista, pautada por influência cubista. É, segundo Eduardo Prado Coelho, uma obra paradigmática, sendo Almada Negreiros, acima de tudo, “um desencaminhador de textos”³¹. Tal dever-se-á não só a uma gradual perda do verosímil, mas também a uma concepção de texto caleidoscópica, “pela multiplicação e pela intersecção do espaço, do tempo, das personagens e da acção, isto é das categorias estruturais da narrativa, atingindo um nível de transmutação”³².

A indicação do género e da localização espacial, *Novela vulgar lisboeta*, surge no subtítulo, funcionando como alusão à análise social que o texto comporta, devido a uma envolvimento irónica e a uma carga acusadora, quer do ambiente político vivido na Lisboa da época, quer das relações existentes num contexto pequeno-burguês, protagonizado pelas figuras da Engomadeira e do Senhor Barbosa. No entanto, tal crítica é construída a partir das intensas experiências pessoais vividas pelas personagens, que tocam mesmo um universo irreal, e na qual as respectivas vivências sexuais assumem um lugar de relevo.

³¹ Eduardo Prado Coelho, “Quanto mais se Vive mais se Aprende”, in *A Engomadeira*, Lisboa, Rolim, 1986, p. 7.

³² Celina Silva, *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (re)Invenção da Utopia*, op. cit., p. 103.

Dedicada a Santa-Rita Pintor, *Saltimbancos* (*Contrastes Simultâneos*) data de 1916, e nela subsiste a ambição do autor de despir o texto de constrangimentos literários. Está em causa uma ficção no qual não existe pontuação alguma e no qual, como refere Celina Silva, existe uma marcante componente sensitiva³³, gerada pelo recurso a onomatopeias, pela utilização de algarismos que operam uma sugestão sonora relativa ao marchar militar, pela utilização de palavras e expressões usualmente interditas e até então impensáveis ao nível literário. Este texto é também marcado pela apresentação simultânea das experiências de diversas personagens e por uma temporalidade difusa que, no entanto, criam um efeito de unicidade.

É também num único parágrafo que se desenrola *K4 O Quadrado Azul*, editado pelo autor em 1917 e cuja dedicatória, a Amadeo de Souza Cardoso, não será alheia às características do próprio texto – e, imediatamente, do título: a forma geométrica, quadrado, e a *nuance* cromática, azul –, configurando-se como “gesto plástico simultâneo às palavras e à ficção”³⁴.

De carácter marcada e assumidamente vanguardista – demonstra-o a forma como foi datado, “LISBOA 1917 EUROPA MODELO 1920” –, *K4 O Quadrado Azul* inclui um corpo textual que Ana Paula Guimarães entende como “uma forma de desconstruir a habitual concepção de tempo, explorando-a até aos seus limites no sentido da máxima aceleração possível e da correspondente intensificação da vida urgente e trepidante”³⁵. É com este texto, expoente da prática não só de provocação mas também de

³³ Celina Silva, *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (re)Invenção da Utopia*, op. cit., p. 106.

³⁴ Fernando Cabral Martins, “O Disparo dos Fotógrafos”, Posfácio a José de Almada Negreiros, *Obra Literária/II: Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 230.

³⁵ Ana Paula Guimarães, *As Estrelas Acessíveis. José de Almada Negreiros: O Corpo em Palestra*, Lisboa, Apenas, 2004, p. 75.

experimentação artística em que se insere, que Almada Negreiros parece abandonar uma escrita ficcional com o fito da destruição de padrões, da elevação do novo, tecidas com recurso a transgressões das estruturas existentes não só ao nível da composição da narrativa, mas da própria linguagem. Iniciar-se-á, então, um outro momento, sem abandono da provocação, mas onde é retomada uma coerência formal, com uma intencionalidade claramente pedagógica onde ironia e ingenuidade coexistem, formando um nexo de complementaridade.

Pa-ta-poom – Recordação de Paris é datado de 13 de Fevereiro de 1919, altura em que Almada Negreiros partiu para a capital francesa. Dado ser escrito na primeira pessoa, parece sugerir uma identificação entre autor e narrador. Neste texto é relatada uma viagem a Paris, na companhia circunstancial de duas figuras proeminentes da época, ex-ministros e então professores na Universidade. Nenhum dos três estivera antes em Paris, embora o narrador lhes omita esse facto e se assuma como conhecedor da cidade. A questão fulcral reside no facto de, perante terceiros, aqueles mudarem de conduta face ao narrador – “quando aparecia um terceiro ou terceiros eu passava imediatamente para seu secretário e não me punha em lugar mais subalterno porque parece que os meus olhos, sem eu querer, não lho consentiriam”³⁶ –, surgindo assim uma crítica a um pretensiosismo academicista, sugerida pela forte carga irónica:

Trata-se de dois ministros, de dois lentes da Universidade, os quais ainda que pouco mais velhos do que eu usufruíam já de uma notoriedade científica, sinónimo incontestável de fenómenos³⁷.

³⁶ José de Almada Negreiros, “Pa-ta-poom – Recordação de Paris”, in *Obra Literária/2: Ficções, op. cit.*, p. 78.

³⁷ *Ibidem*.

Esta faceta irónica, crítica, esbate-se em *Parva*, de 1920, dirigido às amigas de “As cinco cores”, sem que, no entanto, deixe de estar presente:

Não sei se é por causa de ter chegado de Paris se é por efectivamente haver muita gente torta a mais. [...] Depois vi melhor e não eram gordos eram inchados d’estupidez por dentro³⁸.

Nos diversos números que o compõem, o texto é imbuído de uma tonalidade infantil que ultrapassa a ingenuidade própria de Almada. *Parva* inclui também desenhos do autor, entre os quais sobressai a ilustração *Pierrette desce ao jardim da Pierrette*. Igualmente dirigida a elementos deste clube é *História Verde (autêntica)*.

É também uma linguagem ingénua aquela que é utilizada na história de Domingos Dias Santos, protagonista d’*O Homem que não Sabe Escrever*, pequeno conto onde a ingenuidade coexiste com a ironia, acentuando-a, até. Nele, é retratado o caso de um homem incapaz de escrever, embora possuísse formação superior, comprasse jornais e considerasse que os seus artigos eram escritos “por pessoas que, como ele, não sabiam escrever”³⁹. Ao longo do texto, são descritas as tentativas de Domingos Dias Santos para redigir, começando por comprar o material de escrita que entendia ser necessário, fechando de seguida a porta à chave. Dá-se conta, entretanto, de não saber sobre que assunto escrever, o que é descrito de forma irónica, com recurso ao discurso indirecto livre – “Tinha-se esquecido do assunto; não pode uma pessoa lembrar-se de tudo, nem admira, a primeira vez...”⁴⁰ – e,

³⁸ José de Almada Negreiros, “Parva (em latim)”, in *Obra Literária/2: Ficções*, op. cit., p. 88.

³⁹ José de Almada Negreiros, “O Homem que Não Sabe Escrever”, in *Obra Literária/2: Ficções*, op. cit., p. 107.

⁴⁰ p. 108.

congeminando as mais diversas tentativas para encontrar um tema, inverte desta forma o natural processo de escrita. Ao pensar nos temas, ocorrem-lhe ideias como “uma apologia da humildade”, até decidir ser imaginativo e escrever sobre o antigo Egipto, mas, após delinear o texto, receia não estar na posse de todos os elementos históricos necessários. Afinal, “ele pretendia, por sinceridade, apenas, o realismo, quando é verdade que a sinceridade não põe em nada de lado a imaginação”⁴¹, pelo que Domingos Dias Santos decide escrever somente após consultar a biblioteca.

Num momento seguinte, entra a empregada da pensão que, contrariamente a Domingos, não estudou, para lhe fazer um pedido: escrever uma carta, dado não lhe terem sido ensinados “os números e as letras”⁴². Como refere E. W. Sapega, verifica-se uma frustração na expectativa do leitor, a de haver na ignorância da empregada a naturalidade que falta a Domingos para escrever, pois o resultado da carta ditada é absurdo. Como indica a mesma ensaísta, a ilação a retirar, a moralidade do texto, situa-se no seu exterior: nem Domingos Dias Santos, apesar dos seus estudos, nem Rosa, com a sua espontaneidade, sabem em que consiste o acto de escrita⁴³.

O que se Passou numa Sala Encarnada, publicado no *Diário de Lisboa* a 26 de Maio de 1921, prossegue a temática da palavra escrita, ainda que essa questão apenas surja no parágrafo final e o alvo esteja circunscrito ao género jornalístico. O narrador encontra-se numa sala faustosa e, escondido, assiste a algo invulgar, prevenindo “que o quarto de hora que estive no meu esconderijo pode parecer desmentir a quantidade de séculos que os meus olhos estiveram a ver passar”⁴⁴. Serão então relatadas sucessões

⁴¹ *Idem*, p. 110.

⁴² *Idem*, p. 111.

⁴³ Ellen W. Sapega, *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 85.

⁴⁴ José de Almada Negreiros, “O que se Passou Numa Sala Encarnada”, in *Obra Literária/2: Ficções*, op. cit., p. 127.

várias de poderes políticos, com a particularidade de os seus protagonistas serem sempre iguais, sugerindo-se uma estagnação permanente, paralela aos diversos tumultos e aclamações. Poderá haver, assim, uma nota de crítica à história política de Portugal, conseguida por meio de uma alusão irónica a um rolo de acontecimentos que nada traz de novo. No último parágrafo, materializa-se a questão da relação da visão face à escrita: o narrador assistiu a factos que se davam na capital, enquanto que a província apenas teve conhecimento deles através dos jornais, moldando-se assim uma crítica ao jornal como fonte fidedigna de conhecimento, ou mesmo como fonte de verdade.

Do conjunto de textos com que Almada Negreiros colaborou na coluna *Chá das Cinco* do *Diário de Lisboa*, sobretudo voltada para “pequenas crónicas mundanas, pequenas ficções, cartas e até poemas”⁴⁵, sobressai *O Diamante*. É nele clara a crítica ao colonialismo, à exploração do trabalho dos indígenas e a uma sociedade europeia decadente nos seus valores. Existe uma acusação que não está presente no texto, mas que é pressentida pelo leitor através da ironia. O efeito final situa-se já na orla do humor negro, dada a naturalidade com que é relatada a barbárie. A equiparação entre “os pretos”, selvagens, e “nós os europeus”, civilizados, opera através da palavra “roda”, símbolo do progresso da humanidade, cuja utilização é aqui, como refere Ellen W. Sapega⁴⁶, um meio de designar uma inutilidade, no caso dos primeiros, os empregados negros das minas de diamantes do Transvaal, mas também de denominar uma jóia feita de diamantes, pertencente a “um senhor bastante importante”.

⁴⁵ Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos, “Notas”, in José de Almada Negreiros, *Obra Literária/2: Ficções*, op. cit., p. 216.

⁴⁶ Ellen W. Sapega, op. cit., p 88.

O Kágado

Publicado na revista *ABC* de 30 de Junho de 1921, *O Kágado* insere-se na conjuntura dominante após *K4 O Quadrado Azul*, dado ser adoptada “uma nova estratégia linguística totalmente distinta da acumulação caótica característica das três primeiras novelas”⁴⁷. Neste conto, com uma linguagem acessível, e até coloquial, é descrita a aventura de um homem que, obcecado com a ideia de apanhar um kágado – animal caracterizado pela locomoção lenta –, inicia a abertura de um buraco apenas concluído com a sua chegada aos antípodas, “a um país estrangeiro, muito estrangeiro” (p. 7, col. 1, ll. 10-11). Mas, após atravessar a Terra, o homem decide voltar para trás, repondo a terra que retirara ao cavar, “pásada” por “pásada”, até que, chegada a última, se depara com uma porção de terra que se mexia: era o “kágado”.

O motor desta empreitada, aquilo que determina o empenho do homem em apanhar “o tal kágado da zoologia” (p. 6, col. 1, l. 6), é, no entanto, de natureza que poderá dizer-se fútil. Inicialmente animado pela ideia de contar à família o que vira, fica entretanto com receio de que esta não acredite na aparição do kágado, pelo que se torna imperioso capturar o animal e mostrá-lo, de forma a que não restassem dúvidas quanto à veracidade do acontecimento. Ou seja, a preocupação deste homem não

⁴⁷ Ellen W. Sapega, “‘Contos e Novelas’ de Amada Negreiros: Testemunho de uma Evolução Estética”, *Colóquio/Letras*, 117-118, Lisboa, Setembro-Dezembro de 1990, p. 257.

reside na sua própria curiosidade, nem no desejo de possuir o cágado, mas antes no temor de que o seu relato não constitua prova suficiente:

A meio caminho pensou que a família era capaz de não aceitar a novidade por não trazer o kágado com êle, e parou de repente. Como era muito senhor da sua vontade não poderia suportar que a família imaginasse que aquilo do kágado era história dêle, e voltou atrás. (p. 6, col. 1, ll. 13-18)

Ao longo do texto, assiste-se a uma alteração nos propósitos do homem. A ânsia de mostrar o cágado à família é entretanto substituída pela vontade de apanhar o cágado, vontade pela qual o homem se define e da qual, como tal, não pode abdicar, sob pena de perder a força de vontade que o caracteriza e, conseqüentemente, a sua própria identidade também:

Já não se trata de eu ser um incompreendido com a história do kágado, não, agora trata-se apenas da minha força de vontade. É a minha força de vontade que está em prova, esta é a ocasião propícia, não percamos tempo! Nada de fraquezas. (p.6, col.1, ll. 54-58)

Então, o homem opta por dar continuidade ao trabalho a que se propôs, o de cavar um buraco até alcançar o cágado. Será este um dever, mas um dever essencial à sua própria existência:

Via-se perfeitamente que era alguém muito senhor da sua vontade e que estava ali por acaso, por imposição própria, contrafeito, por necessidade, por necessidade do espírito, por outras razões diferentes das dos trabalhadores rurais, no

cumprimento de um dever, um dever importante, uma questão de vida ou de morte – a vontade. (p. 6, col. 2, ll. 3-9)

Este texto conta apenas com uma única personagem, cujo nome não é revelado, não se tratando, pois, de um sujeito concreto ou individualizável. A localização geográfica também não é revelada, apenas sendo dado a conhecer que a história tem como cenário o continente europeu no momento em que o homem constata ter feito “às pásadas de terra, uma por uma, até ficar enorme, colossal, sem querer, o maior monte da Europa” (p. 7, col. 2, ll. 2-4). Não existe igualmente referência alguma ao tempo histórico.

De um texto cuja dedicatória é “Aos portugueses, meus compatriotas” e no qual é relatada a escavação de um buraco cuja profundidade corresponde ao diâmetro da Terra, com o objectivo de capturar um animal, infere-se assim uma crítica intencional, generalizada e corrosiva, com a particularidade de o autor não se excluir daquele grupo – “meus compatriotas” –, o que materializa a afirmação de Ana Hatherly: “Almada critica e identifica-se, mesmo quando contraria a sociedade sua contemporânea”⁴⁸. Desde o início, o autor inclui-se entre os portugueses que, através do texto, critica, o que imediatamente contribui para uma atmosfera irónica, funcionando não só como um indício da presença de ironia no texto, mas também como um convite a uma leitura satírica, não circunscrita ao sentido literal das palavras. É, pois, a partir daquele momento que o leitor está não apenas apto, mas mesmo intimado, a perceber o texto como veículo crítico, dirigido a toda uma sociedade.

Como esclarece Sarah Afonso, casada com Almada Negreiros, a publicação d’*O Kágado* pela revista *ABC* não constitui mais do que uma manobra editorial, de forma a atingir um político da época que surge numa fotografia de grupo colocada por baixo do conto: “Quer dizer, eles

⁴⁸ Ana Hatherly, *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa, Caminho, 1979, p 73.

publicaram o conto, não pela literatura, mas para poderem chamar teimoso, neste caso um teimoso político, ao Brito Camacho”⁴⁹. Tal não corresponderia, porém, ao seu intento crítico, pelo que foi desconsiderada no presente trabalho a possibilidade de existir uma relação entre *O Kágado* e aquela fotografia, tirada por ocasião da conferência *A Descoberta do Brasil*, realizada em Lourenço Marques⁵⁰. Existindo uma intencionalidade crítica, esta não recairá sobre políticos da época, mas sobre toda uma conjuntura social e cultural.

É, assim, com recurso à ironia que Almada leva avante, neste conto, os propósitos educativos transversais ao longo da sua obra. Construído de forma coerente, onde palavra alguma denuncia acusação, onde o absurdo se impõe coadjuvado pela verosimilhança do texto, tem como efeito o sorriso do leitor. Está em causa um tipo de humor que, apoiado por uma ironia mascarada de ingenuidade, visa, simultaneamente, atacar certos padrões sociais e promover novos ideais culturais, ou, nas palavras de Massaud Moisés: “De onde a seriedade, a gravidade, a lúcida consciência de representar um papel edificante na sociedade coeva, misturada a doses maciças de humor, de ironia, que mais acentuavam que comprometiam a austeridade dos propósitos reformadores”⁵¹.

O humor presente neste conto está longe, assim, de poder ser considerado inócuo. O exagero da acção do homem e respectivas consequências, o absurdo de prosseguir na busca, o ridículo – velado por uma estratégia de aparente seriedade, onde surge uma troça apenas por

⁴⁹ Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, O Jornal, 1985, p. 63. Brito Camacho era um destacado político republicano que, à época da publicação da revista *ABC*, desempenhava funções de Alto Comissário da República em Moçambique.

⁵⁰ Cf. Legenda da fotografia: “Fotografia de Grupo tirada por ocasião da conferência *A Descoberta do Brasil*, que se realizou em Lourenço Marques, sob a presidência do Alto Comissário da República Portuguesa”, *ABC*, Lisboa, 1921, p. 7.

⁵¹ Massaud Moisés, *op.cit.*, pp. 84-85.

insinuação –, a que é exposto pela sua obstinação “um homem muito senhor da sua vontade”, são elementos nele presentes e que contribuem para a sua atmosfera humorística. Dados os propósitos a que o autor se propõe, trata-se de um humor que não pode ser considerado inofensivo, mas cáustico. Contando com apenas uma personagem que se assemelha a uma versão corpórea de vários defeitos, provocadora de um sorriso e de uma diversão junto do leitor, torna-se clara a índole satírica do conto. É, pois, com recurso à sátira que se promove uma atitude condenatória da sociedade, operando-se assim uma destruição de valores através do discurso, aspectos que contribuem para que este conto se situe na orla do cinismo. De construção mordaz, através de uma personificação, esta ficção afigura-se como uma visão trocista de Portugal, um conto onde, por uma via subversiva, são expostos os ideais vanguardistas do autor.

Além da presença da ironia e do humor, o conto é também pautado por uma ideia de absurdo, tal a obstinação e escassez de discernimento da sua personagem solitária, de que é exemplar o momento em que chega a identificar um buraco que atravessa a Terra com aquilo que seria uma casa, idêntica àquelas que ela conhece, mas adaptada a um cágado: “Só assim se explica ser tão rara a presença de kágados à superfície: devido à extensão dos corredores desde a porta da rua até aos aposentos propriamente ditos” (p. 6, col. 2, ll. 50-53). As consequências da empreitada cega que leva a cabo para apanhar o cágado e, sobretudo, a forma como o homem encara a missão a que se propôs são igualmente esclarecedoras da sua incapacidade para discernir; para este homem, faz sentido cavar indefinidamente, mesmo no momento em que deixa de crer na possibilidade de terminar o buraco que lhe parecia já sem fim:

Até que uma vez, quando êle já não acreditava no fim das covas, já não havia, de facto, mais continuação daquele buraco, parava exactamente ali, sem apoteose, sem comemoração, sem

victória, exactamente como um simples buraco onde nem a revolta servia para nada. [...] Caindo em si, o homem que era muito senhor da sua vontade pediu-se decisões, novas decisões, outras... (p. 6, col. 2, ll. 59-66)

Esta jornada de subversão inicia-se imediatamente no título: *O Kágado*. Grafado com “K” na versão original, o título será uma manifestação daquilo que Ana Paula Guimarães entende corresponder a uma “reinvenção quotidiana da palavra”. O “K” é, também, como refere a mesma autora, comum a nomes como Klee, Kandinsky ou Kafka, sendo também “K” símbolo químico do potássio, ou “K”, a constante matemática⁵². É ainda a letra utilizada por José Pacheco na alteração ortográfica do nome com que assinava: José Pacheko.

O facto de ser “K” o símbolo da constante matemática poderá assumir no âmbito deste texto um papel de relevo: “K”, valor que se mantém inalterado no cálculo de um declive; “kágado”, animal que se manteve no mesmo lugar, apesar de inicialmente se encontrar à superfície – à distância de apenas uma “pásada” – e de posteriormente, com o decurso da acção do homem “muito senhor da sua vontade”, ter chegado a estar na base do “maior monte da Europa”. Assumindo-se Almada como futurista, afigura-se pertinente recordar Filippo Tommaso Marinetti e o seu *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, nomeadamente o número 6:

6- [...] Para acentuar certos movimentos e indicar as suas direcções, empregar-se-ão os sinais da matemática: + - x : = > <, e os sinais musicais⁵³.

⁵² Ana Paula Guimarães, *op. cit.*, p. 79.

⁵³ Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.*, p. 110.

Será, assim, este um indício do Futurismo que, publicamente, o autor abraçava. A opção de escrever “kágado”, e não cágado, num conto vincadamente crítico, marcado por um tom trocista, no qual é narrada a história de um homem que perfura a terra de um lado ao outro, em busca de um animal que não saiu nunca do lugar, parece dar corpo àquele preceito do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, uma vez que o “K”, aplicado na palavra “cágado”, sublinha uma constância, ou a ausência de movimentos do animal.

2- Caracterização geral do conto

A estrutura do conto

No capítulo anterior, foram delineados alguns aspectos essenciais da actividade literária de José de Almada Negreiros, destacando-se a produção ficcional. Nesse âmbito, procedeu-se à contextualização d’*O Kágado*, que, no entender de Fernando Cabral Martins, se afigura “integrável com boa consciência no género conto, de facto texto culminante da arte modernista”⁵⁴. Ora, se o seu contexto e as suas características modernistas foram já abordados, importará agora proceder a uma integração do texto nesse género.

O Kágado, na sua original publicação, possui uma reduzida mancha gráfica. Embora esse aspecto não consista num critério em si mesmo para a sua classificação genológica, não é também um parâmetro a desprezar, pois, como frisa Alastair Fowler, as diferenças ao nível da extensão implicam repercussões na experiência literária⁵⁵.

O conto, enquanto género pautado pela brevidade, assume contornos próprios. Em 1842, na crítica a *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe⁵⁶ destacava uma relação entre essa brevidade e um efeito

⁵⁴ Fernando Cabral Martins, “A Poesia Incompleta”, *J.L. – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 561, Lisboa, 6 de Abril de 1993, p. 21.

⁵⁵ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 63.

⁵⁶ Edgar Allan Poe, “Twice Told Tales”, in *Selected Writings*, Middlesex, Penguin Books, 1975, pp. 444-446.

de excitação que o conto deve provocar no leitor, de forma a que o texto seja lido “de uma assentada”. Numa prosa curta, os desígnios e propósitos do autor devem ser cumpridos, pelo que se trata, segundo Edgar Allan Poe, de um género caracterizado por uma unidade de sentido que deverá reter o leitor, sendo necessária, para que tal seja atingido, uma exactidão na elaboração do texto, ou, na definição de Nádía Batella Gotlib, uma “economia de recursos narrativos”, ou seja, “conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos”⁵⁷. No conto em análise, parecem estar presentes as características inerentes ao género apontadas por Edgar Allan Poe. Além da já referida pequena dimensão, é visível essa unidade de efeito, conseguida através de uma narrativa de construção coerente, singulativa – neologismo proposto por Gérard Genette para designar a forma de narrativa em que “a singularidade do enunciado narrativo responde à singularidade do acontecimento narrado”, ou seja, “contar uma vez aquilo que se passou uma vez”⁵⁸ –, onde não se verificam desvios da acção principal e onde a sua sequência cronológica é respeitada, cumprindo-se eficazmente os objectivos do autor.

A dedicatória – “(Aos Portugueses, meus compatriotas)” – é a única indicação acerca do alvo visado por Almada Negreiros, através da qual o leitor fica imediatamente alerta, não para uma referência afectuosa, mas para a existência de um destinatário sobre o qual recai a eventual intencionalidade crítica ou mesmo trocista que o conto pretende transmitir. Esta dedicatória concentra assim uma carga própria, pois indica a direcção do conto, é elementar e clarificadora da intencionalidade crítica do texto, revelando-se eficaz nesse papel.

O episódio com que o texto se inicia tem uma aparência banal: um homem que “andava às vezes sózinho pelas estradas a passeiar” (p. 6, col. 1,

⁵⁷ Nádía Battella Gotlib, *Teoria do Conto*, S. Paulo, Ática, 1985, p. 35.

⁵⁸ Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Vega, 1995, p. 114.

ll. 3-4) e que, numa dessas vezes, “viu no meio da estrada um animal que parecia não vir a propósito – um kágado” (p. 6, col. 1, ll. 4-6). O texto prossegue em crescendo: um acontecimento comum irá causar reacções cujos efeitos se vão agravando. Inicialmente, o homem espreitou para dentro do buraco e “depois de muito espreitar não conseguiu vêr senão o que se póde ver para dentro dos buracos, isto é, muito escuro” (p. 6, col. 1, ll. 21-23). Depois, introduziu o braço no buraco, “e nada”. De seguida, utilizou uma vara, “enfiou-a pelo buraco abaixo mas o kágado morava ainda mais lá pró fundo” (p. 6., col. 1, ll. 30-31). Face a novo insucesso, o homem decide mudar de estratégia, despejando para o buraco noventa e oito baldes de água, mas, ao constatar “que a agua não havia meio de vir ao de cima, o homem que era muito senhor da sua vontade pôz-se a pensar em toda a espécie de buracos que possa haver” (p. 6, col. 1, ll. 41-43). Por último, decidiu recorrer a uma pá, “e pôz-se a desfazer o buraco” (p. 6, col. 1, ll. 16-17). O homem prosseguiu nesta acção, mesmo quando se tornou evidente a inutilidade da obra, quando “Tudo fazia crêr que se tratava de um buraco supérfluo” (p. 6, col. 2, ll. 22-23). Esta empreitada apenas termina no momento em que o homem atinge o outro lado da terra, dando origem “ao maior monte da Europa” (p. 7, col. 2, ll 1-2).

Uma única personagem e uma sucessão de tentativas destinadas a um único objectivo, o de capturar o kágado. O autor concentra assim num único protagonista, num único fio de acontecimentos, numa única história toda a narrativa. Da parte do leitor, no plano da percepção estética, verificar-se-á o correspondente efeito de tal concentração, o de ler o texto “de uma assentada”, do aumento de expectativas relativamente ao desfecho da insolitamente incondicional opção de apanhar o kágado, que produzirá a referida excitação, bem como um sentimento de troça, sendo alcançado assim o propósito crítico visado pelo autor.

É visível a implicação que a extensão do texto tem no efeito produzido junto do leitor. Num conto que exclusivamente relata a

perseguição de um animal, e onde é, na sua maioria, descrita a escavação de um buraco, provavelmente perder-se-ia o entusiasmo do leitor caso este fosse mais extenso. A duração da história seria inevitavelmente longa, dada a dimensão da empreitada, ou não tivesse o homem percorrido duas vezes o diâmetro da Terra; no entanto, a extensão da narrativa é reduzida, pelo que esta pode ser considerada veloz, operando um jogo de anisocronias, ou de efeitos de ritmo⁵⁹, onde a referência ao tempo decorrido é feita através da alusão ao número de “pásadas” de terra retiradas, ou à situação geográfica do homem. A partir do momento em que o homem iniciou o buraco, apenas são aludidas a “nonagésima nona pásada de terra”, “a quinquagesima milionesima octogésima terceira” ou “a quinquagesima milionesima octogésima quarta”, “a descoberta do centro da Terra” e, por fim, a chegada aos antípodas. Os intervalos entre as referências aos avanços da acção da personagem são preenchidos por descrições do desempenho⁶⁰, das motivações⁶¹, da obsessão⁶², enfim, dos movimentos físicos e mentais deste homem, sem que, no entanto, estes trechos descritivos se evadam da temporalidade da história, contribuindo até para que esta passagem do tempo se faça sentir junto do leitor, mas de forma a que este preserve uma excitação, um entusiasmo que permite a leitura não intervalada, essencial ao efeito sobre o leitor inerente ao género conto.

Dos aspectos genológicos próprios do conto não constam apenas parâmetros formais, decorrentes da sua extensão, importando também

⁵⁹ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁰ “Na verdade, de cada vez que enfiava a pá pela terra, com fé, com robustez, e sem outras intenções a mais, via-se que estava ali uma vontade inteira” (p. 6, col. 1, ll. 65-68).

⁶¹ “[...] o homem que era muito senhor da sua vontade sabia que tinha de haver-se frente a frente com as más impressões. De facto, se aquela tarefa não houvesse de ser árdua e difícil, também a vontade não podia resultar superlativamente duraz e precisa.” (p. 1, col. 2, ll. 24-27)

⁶² “Todas as noções de tempo e de espaço, e as outras noções pelas quais um homem constata o seu quotidiano, foram todas, uma por uma, dispensadas de participar no esburacamento.” (p. 6, col. 2, ll. 28-31)

questões relacionadas com a índole da sua história e narrativa. A caracterização do conto passa também, segundo André Jolles, por este género não pretender apresentar-se como uma tentativa de apresentação de um acontecimento real, mas por operar no âmbito do maravilhoso, por o conto reunir aspectos universais que apenas nele são concebíveis: “Numa palavra, é possível enquadrar o universo no conto, mas não o conto no universo”⁶³. Ou seja, há um plano real que pode ser incluído no conto, no qual este pode operar, sem que, no entanto, os acontecimentos narrados possam ser transpostos para a dimensão real do leitor, quer por não serem possíveis nesse plano, quer pela localização espaço-temporal que lhe é própria. A noção de maravilhoso é também afluída por Tzvetan Todorov, que define o género como um “sobrenatural aceite”⁶⁴, isto é, como a produção de acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis da natureza tal como são reconhecidas pelo leitor sem que, no entanto, nele suscitem qualquer reacção de dúvida ou de rejeição⁶⁵.

Este maravilhoso, que implica um universo exclusivo do conto, apresenta como característica uma certa generalidade, a possibilidade de se manter compreensível, de o seu teor se manter intacto, mesmo quando são aplicadas diferentes palavras na narração, pois o seu fundo tende a não desaparecer com variações meramente terminológicas. Esta generalidade é conseguida também através de uma imprecisão espaço-temporal – recorde-se o início comum a vários contos, “Era uma vez”, cujo palco é um “reino longínquo” –, elemento sem o qual o conto se aproxima de uma “realidade imoral”⁶⁶, ou seja, do plano das vivências reais do leitor, contrastantes com a perfeição moral recriada num universo colateral. Assim, nessa situação

⁶³ André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 183-184.

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 41.

⁶⁵ *Idem.*, p. 51.

⁶⁶ André Jolles, *op. cit.*, p. 193.

imprecisa deve imperar sempre uma moral comum, uma ética transversal, na qual não existe, refere Nádia Battella Gotlib, “a ‘ética da acção’, mas a ‘ética do acontecimento’: as personagens não fazem o que devem fazer. Os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer.”⁶⁷ Ora, está então presente no conto um equilíbrio, entretanto interrompido por um determinado acontecimento, mas que, no final, será reconquistado, como que através da recomposição de uma ideia de justiça, o que motivará, pois, um julgamento das personagens por parte do leitor.

O Kágado é a narração do trajecto de um homem que, em busca de um animal, perfura a Terra de um lado a outro, apenas com recurso a uma pá. Não parece crível que este texto pretenda dar ao leitor a impressão de um acontecimento real. A história, oferecida de forma verosímil, não se afigura, de todo, como um acontecimento susceptível de acontecer num plano que não aquele em que se situa, o do conto, sem que, no entanto, suscite no leitor uma reacção de incredulidade. Embora todo o percurso do homem seja inviável na realidade do leitor, será a acção da personagem aquela que suscita um efeito de admiração junto do leitor. As descrições da travessia da Terra e do país que o homem encontra na chegada aos antípodas são aceites com uma espécie de naturalidade por parte do leitor e contribuem para a impressão de que o universo reproduzido neste conto é uma realidade apenas possível ali:

Era um país estrangeiro, muito estrangeiro; homens, mulheres, arvores, montes e casas tinham proporções diferentes das que ele tinha memória. O sol também não era o mesmo, não era amarelo, era de cobre cheio de azêbre e fazia barulho nos reflexos [...] Então, começou a ver que não tinha nada a esperar

⁶⁷ Nádia Battella Gotlib, *op. cit.*, p. 18.

daquele país onde nem sequer se falava com a bôca, falava-se pelo nariz. (p. 7, col. 1, ll. 10-16)

Não será esta a descrição que permitirá inferir a localização deste país, nem aquele de onde o homem partiu. Tal como já foi anteriormente referido, não existe referência alguma à época histórica em que tudo se desenrola e, espacialmente, apenas é dado a conhecer que o homem iniciou o túnel que o conduziu ao outro lado da Terra no continente europeu, no momento em que constata ter erguido um monte com a terra que retirara durante a construção do buraco:

Quando chegou cá acima, ao lado do buraco estava uma coisa que não havia antigamente – o maior monte da Europa, feito por êle, aos poucochinhos, às pásadas de terra, uma por uma, até ficar enorme, colossal, sem querer, o maior monte da Europa. (pp. 6-7, col. 2, ll. 1-4)

Existe neste conto, ainda, outro factor que contribui para a citada generalidade que caracteriza o conto: o anonimato da personagem única. Com efeito, a personagem não conta com uma única referência ao seu nome próprio, nem com descrição alguma que permita a sua identificação, definindo-se apenas por uma inexorável vontade. Assim, este homem não se insinua como personagem principal no molde proposto por Philippe Hamon, através do seu modo de relação com outras personagens do texto, isto é, por um jogo de semelhanças e diferenças semânticas, como a origem social, o aspecto físico, a riqueza⁶⁸, dado não existirem no conto mais personagens, nem serem referidos outros aspectos distintivos senão o da vontade. A personagem d'*O Kágado* define-se apenas pela sua força de vontade, que

⁶⁸ Philippe Hamon, “Para um Estatuto Semiológico da Personagem”, in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 100.

considera superior à dos demais, como é visível no momento em que equaciona omitir à família a visão do cágado: “Toda a gente póde pensar assim menos eu, que sou muito senhor da minha vontade” (p. 6, col. 1, ll. 47-49). Não sendo esta personagem mencionada através de um nome próprio – por si só portador de informação, como a nacionalidade, o sexo, ou mesmo a classe social, como assinala Roland Barthes⁶⁹ –, mas sim pelo seu substituto “homem muito senhor da sua vontade”, sempre em referência à sua característica essencial, vincada ainda pela exposição da sua fraseologia e das suas motivações psicológicas, processo descritivo que tem como efeito a acentuação do seu carácter, como refere por Philippe Hamon⁷⁰. Trata-se, pois, de uma personagem que não é individualizável, pois nada é dado a conhecer ao leitor além da sua decisiva característica moral, uma vontade cega, e de uma indicação vaga do local em que habita, o seu continente, a Europa.

Esta generalidade relaciona-se, como refere Jolles, com a questão da moralidade, com a forma como os acontecimentos se devem suceder, com uma ideia de justiça. Ao longo do texto, é relatada uma obra incomensurável, um buraco que cruza a Terra, cuja realização poderia dizer-se homérica, apenas contando com a ajuda de uma pá. No entanto, este homem, apesar da força de vontade e da dimensão do seu feito, não adquire o estatuto de herói. A sua vontade é férrea, mas trata-se de uma vontade indiferente a factos que, para o leitor, serão evidentes: a impossibilidade de um cágado se deslocar de forma tal que o homem não o alcançasse e, sobretudo, uma vontade que resulta em obsessão, dada a progressiva perda de todas as suas faculdades mentais:

⁶⁹ Roland Barthes, “Proust et les Noms”, in *Oeuvres Complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002, p. 74.

⁷⁰ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 111.

Agora, que os músculos disciplinados num ritmo único estavam feitos ao que se lhes pedia, eram desnecessários todos os raciocínios e outros arabescos cerebrais, não havia outra necessidade além da dos próprios músculos. (p. 6, col. 2, ll. 31-35)

Assim, é perceptível uma certa estupidez no carácter da personagem. Este episódio não seria possível sem uma espécie de cegueira, sem uma ausência de discernimento, graças às quais toda esta empreitada adquire um sentido absurdo, acentuado por tudo ser considerado lógico aos olhos do homem. Logo, a justiça será reposta no momento em que o homem coloca no lugar a última “pásada” de terra, ou a primeira que retirara: a constatação de que o cágado nunca saíra do lugar afigura-se como coroação da estupidez do homem, consequência do alheamento perante circunstâncias óbvias e das opções então tomadas.

O facto de o objecto perseguido pela personagem única ser encontrado apenas no regresso, e precisamente no seu ponto de partida, além de transparecer a vacuidade de toda a viagem, funciona também como subversão das funções previstas por Vladimir Propp em *Morfologia do Conto*. Efectivamente, n’*O Kágado*, estão presentes estas funções, mas conduzidas de forma irónica, subversiva, singular, ou não se tratasse de um conto modernista, como refere Maria Heloísa Martins Dias⁷¹. No início do conto, o homem vê o objecto que atrai a sua atenção e que decide perseguir. Ora, esta é uma das funções identificadas por Propp: o desejo de possuir algo, designado por A. No entanto, neste caso, o objecto é um animal sem propriedade alguma que o distinga de outros da mesma espécie, um animal que, simplesmente, “parecia não vir a propósito – um kágado” (p. 6, col. 1, ll. 5-6), um animal que o homem nunca antes vira. Não se trata de um

⁷¹ Maria Heloísa Martins Dias, “Almada Negreiros, ‘Um Homem Muito Senhor da sua Vontade’”, *Colóquio/Letras*, 149-150, Lisboa, Julho de 1998, p. 112.

animal mágico ou sequer desconhecido do homem, nem de algo que visasse satisfazer uma necessidade de subsistência. Este animal suscita o desejo de partilhar a novidade de tal descoberta, mas, para que tal ganhe credibilidade, torna-se necessário exhibi-lo. A ambição inicial corresponde assim a um capricho que, entretanto, se dilui ao longo do conto; presente no momento em que decide partir – correspondente a outra função identificada pelo mesmo autor, designada por $\Uparrow$ –, esfumada ao longo da viagem que o irá conduzir até outro “reino” – função igualmente identificada em *Morfologia do Conto*, e designada por G. Trata-se, pois, de uma motivação fugaz, gratuita, que, contudo, conduz a uma reacção exagerada e que, apesar de perdurar, tem na sua génese uma motivação progressivamente desvanecida.

Chegado ao outro “reino”, o homem nada encontra, senão um mundo diferente daquele que deixara no momento em que decide começar a cavar. No momento da chegada não é referida nem a descoberta do cágado, nem a sua ausência, mas antes a estranheza daquele país. Não encontra ali o cágado, e o motivo que suscita o retorno – função $\Downarrow$, na designação de Vladimir Propp – são as “saudades de casa, da família e do quarto de dormir” (p. 7, col. 1, ll. 26-27). O mundo que lhe é mais familiar é, pois, o mote do regresso, de voltar a percorrer o diâmetro da Terra e, ainda, de desfazer o monte que entretanto edificou.

A viagem, composta de ida e volta, revela-se assim infrutífera, no que toca ao objectivo inicial. A motivação, o móbil da empreitada, transforma-se ao longo da viagem. Durante a ida, a vontade de mostrar o cágado cede lugar à simples vontade de que o homem é muito senhor, e que não lhe permite desistir; no entanto, o intuito de capturar o cágado subsiste. À vinda, aquilo que o motiva já nada tem que ver com o cágado, mas com a falta do seu mundo normal. A viagem é, pois, composta por duas etapas, revelando-se vazia, porém: o homem não cumpre o objectivo a que se propusera.

Será no termo da viagem de regresso, e da reposição de uma normalidade que implicava desfazer o monte erguido com a terra retirada ao cavar o buraco, que este homem irá concretizar o objectivo que o moveu inicialmente, encontrando por fim o cágado, que afinal não saíra do sítio sequer. É, pois, cumprida a *tarefa*, função designada por N, na terminologia de Propp. No entanto, este cumprimento em nada glorifica a empreitada do homem, nem tão pouco a sua inquebrável força de vontade. Após tamanha jornada, tamanho esforço, ao encontrar o cágado no exacto sítio de onde o retirou, o homem apenas vê materializada uma forma de cegueira e irracionalidade, geradas por uma vontade impermeável a todos os indícios e evidências. A demanda inicial foi, pois, cumprida, embora todo o percurso fosse desnecessário e vão. Nesta conclusão, toda uma estratégia de subversão atinge o seu auge, dado tratar-se do momento no qual fica selada a dinâmica circular de um conto em que o absurdo surge por efeito de uma lógica aparente, resultando cómica, e onde um objectivo fútil é concretizado após uma viagem de dimensão épica, mas inútil e caricata, ou não fosse o cágado um animal caracterizado pela lentidão e, neste conto, imóvel.

O Kágado como sátira alegórica

Encarando-se *O Kágado* como um conto modernista que ataca e ridiculariza uma certa irracionalidade através de uma estratégia de subversão do épico⁷², na qual uma monumental obra se revela afinal inútil, e dedicado aos portugueses, torna-se clara a já referida intencionalidade

⁷² Cf. Celina Silva, *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, p. 231.

crítica, característica basilar das vanguardas artísticas da época. Este espírito crítico, destrutivo até, manifesta-se sob a forma de tentativas diversas de ridicularização do presente, do estabelecido, sendo a sátira um meio privilegiado para a prossecução desse fim. Será esse o caso do conto em questão.

Importa recordar a postura de Almada Negreiros face ao país. A sua atitude crítica em relação aos valores e padrões vigentes, à estagnação das artes e da cultura, ao carácter academicista do ensino, transparece ao longo da sua actividade literária. Afirmaria mesmo, em 1917, como conclusão do seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*: “O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades”⁷³.

Como foi anteriormente referido, *O Kágado* situa-se nessa linha de escrita, ou mesmo de acção, do autor, na qual põe a nu e ridiculariza certas questões. Porém, desta feita, essa exposição e ridicularização prossegue sob a forma de sátira, com um título cuja grafia causa estranhamento, e com uma dedicatória, “Aos Portugueses, meus compatriotas”, o que “faz deste texto, por via oblíqua embora, um momento da ficção da pátria”⁷⁴. É, pois, a dedicatória que denuncia o conteúdo crítico cifrado no texto.

Esta sátira, anunciada na dedicatória, opera através da acção de uma personagem solitária e inominada, que parece, pois, personificar todo um conjunto de opções, características e concepções que o autor entende estarem presentes no alvo a atingir. Aquele homem surgirá assim como uma personificação dos defeitos a combater; mesmo a sua qualidade, uma força de vontade que surge quase sempre como epíteto da personagem ao longo do texto, acabará por converter-se num defeito: uma obsessão destituída de

⁷³ José de Almada Negreiros, “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 32.

⁷⁴ Celina Silva, *op. cit.*, p. 232.

qualquer discernimento. Face ao exposto, considerar-se-á este texto uma sátira alegórica, dado o seu objectivo crítico, anunciado na dedicatória e concretizado de forma mordaz, por via da exposição ao ridículo de uma personagem única que concentra em si defeitos diversos, verificando-se uma subordinação destas características do texto aos objectivos críticos e pedagógicos do autor. Numa única personagem estão patentes certos traços que o autor pretende atacar, e são esses aspectos da personalidade do homem que determinarão toda a sequência de acontecimentos. Funcionando como marioneta de um autor com um fito desde logo assumido, este homem é moldado no texto de forma a atingir esse fim, constituindo-se como uma verdadeira personagem satírica, na definição de Arthur Pollard: “[...], não importa aquilo que ele é, como sujeito próprio, pois permanece sempre como criação da intenção satírica do autor. A posição satírica cedo é definida no trabalho e a personagem serve para a ilustrar”⁷⁵.

Como foi referido acima, o título e a dedicatória convidam o leitor, desde o início, a uma leitura satírica do conto que, para lá daqueles anúncios, encerra vários aspectos inerentes a este género, como a descrição de uma acção que, apesar de oferecida de forma verosímil, adequada a um evento real, é no entanto redutível ao ridículo e ao absurdo. Esta personagem ilustra, pois, de forma exacerbada, aquilo que o autor pretende condenar e destruir.

O título, de grafia distorcida, bem como a linguagem utilizada no conto, simples, materializam um dos aspectos genéricos que Gilbert Highet aponta como característicos da sátira: “A maior parte das obras satíricas contém palavras sujas e cruéis; todas as obras satíricas contém palavras triviais e cómicas; praticamente todos os escritos satíricos contém palavras coloquiais e antiliterárias”⁷⁶. No conto de Almada, cada porção de terra

⁷⁵ Arthur Pollard, *Satire*, London, Methuen, 1970, p. 54.

⁷⁶ Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, University Press, 1972, p. 21.

retirada com a pá é sempre designada como “pásada”; o momento em que o homem maldiz o cágado e a pá, que, ao bater com mais impacto na Terra, lhe desliza das mãos, abrindo a brecha que o leva aos antípodas, é descrito de forma marcadamente coloquial:

[...] maldita pá! O kágado! E deu com a pá com força no fundo da cova. Mas a pá safou-se-lhe das mãos e foi mais fundo do que êle supunha, deixando uma greta aberta por onde entrava uma coisa de que êle já se tinha esquecido há tanto tempo – a luz do sol. (p. 7, col. 1, ll. 1-5)

Esta linguagem simples, composta por uma escrita que aparenta possuir traços de oralidade, não pode, todavia, ser considerada inócua. Se um dos aspectos que o autor critica em Portugal é o seu isolamento, o desconhecimento acerca do que existe para lá das suas fronteiras, não se afigura inocente a constatação do homem, no momento em que sai do buraco que cavou, já do outro lado da Terra: “Era um país estrangeiro, muito estrangeiro” (p. 7, col. 1, ll. 10-11), afigurando-se quase uma sinonímia entre “estrangeiro” e “estranho”. Na etimologia dos dois termos, encontra-se um mesmo étimo latino, *extraneu-*, embora “estrangeiro” surja em português por via do francês *étranger*, hoje *étranger*, e apresente um significado distinto, relativo a outra nacionalidade. Perante um mundo que lhe é novo, porque disforme, o homem utiliza um termo que implica apenas uma nação diferente da sua, fazendo-o equivaler àquilo que lhe é estranho e que desconhece. Esta linguagem, aparentemente inocente, corresponde a um jogo entre ironias, verbal e situacional, e a um humor ácido, o qual resulta numa estratégia que, sublinhando o ridículo, contribuirá para o cumprimento dos propósitos satíricos do autor.

Todo o vocabulário, bem como a sintaxe utilizada e o desenrolar da história, a persistência vã do homem que não pode prescindir de capturar

um cágado, a conclusão de que a sua jornada fora inútil contribuem para uma outra característica da sátira apontada por Gilbert Highet: um sorriso, ainda que amargo, que o autor procura arrancar ao seu leitor, pelo que a sátira conterà sempre um elemento de diversão⁷⁷. É o que se verifica n’*O Kágado*: a ridicularização, culminada com um castigo final, de um homem tacanho. Acentuada por uma linguagem irónica, mas simples, coloquial, vislumbra-se no conto o papel desempenhado pela ironia no género satírico, entendido por Linda Hutcheon como veículo de uma função correctiva, ou seja, um meio através do qual um quadro de valores pode ser exposto e corrigido⁷⁸. Ora, primeiramente, o homem deseja o cágado por um motivo banal, mostrá-lo à família por temer a sua própria falta de credibilidade, o que indicia uma baixa auto-estima; posteriormente, após inserir o braço no buraco, introduzir uma vara, verter baldes de água, mas antes de pegar na pá e iniciar o buraco, já a causa abraçada é a sua força de vontade, por si só; no momento de regressar, com sono, recorda-se “da cama com lençóis, travesseiro e almofada fôfa” (p. 6, col. 2, l. 71). Sendo estes os valores que norteiam a imensa jornada, serão estes os valores castigados.

A sátira presente neste conto opera assim por via alegórica, *permixta apertis allegoria*⁷⁹, dado incluir sinais reveladores do pensamento pretendido, nomeadamente a dedicatória. Constitui um tropo de salto, operando como uma metáfora ao longo de todo o texto, dado a relação significação-forma não ser imediatamente reconhecível, apesar da dedicatória que, desde o início, intima o leitor a proceder a uma interpretação alternativa ao sentido literal. Como refere Paul de Man, fala-se

⁷⁷ Gilbert Highet, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁷⁸ Linda Hutcheon, *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994, p. 52.

⁷⁹ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 249.

de alegoria perante a narrativa de interacção entre o tropo, por um lado, e a acção enquanto postulado, por outro⁸⁰.

Através de uma única personagem, será então criticado um sujeito colectivo. Esta personagem surge arrancada de um contexto social e reúne em si os aspectos que o autor deseja ver atacados, constituindo-se como um fragmento que, no entanto, encerra em si uma totalidade. Como ensina John MacQueen, esta totalidade, esta generalização própria da alegoria, torna-se poderosa por via da moral e da imaginação, através da sua aplicação a um caso particular; o caso particular narrado na sátira adquire igualmente uma maior eficácia quando visto nos moldes de um sistema de ideias generalizadamente aceite.⁸¹ Tendo em conta a *nuance* moral, a alegoria poderá estar, então, intimamente relacionada com a ironia, dada a sua natureza avaliadora. Citando Paul de Man: “É sobretudo a dinamização, a alegorização ou a personificação de um destinatário que tira a ironia factual do campo da sua narrativização e, como tal da sua literalização, e faz com que nesta subsista uma ‘mensagem’, em quase todos os casos”⁸². A acção do homem, por via da sua exposição a circunstâncias insólitas, fruto de escolhas que generalizadamente serão consideradas ilógicas ou mesmo irracionais, contribui para que esta narrativa se torne cortante mas engraçada, exposta de forma acessível, dada a linguagem aplicada e a coerência na estrutura do texto, mas simultaneamente irónica e, de certa forma, portadora da mensagem a que alude Paul de Man.

Neste conto, a alegoria vem modular a intencionalidade satírica do autor. A utilização de uma única personagem pelo autor consiste na personificação de um rol de defeitos que põe a nu as suas críticas, e faz partilhar a sua visão com a generalidade dos leitores, e, divertindo-os,

⁸⁰ Paul de Man, *El Concepto de Ironía*, Valencia, Ediciones Episteme, 1996, pp. 14-15.

⁸¹ John MacQueen, *Allegory*, London, Methuen, 1970, p. 68.

⁸² Paul de Man, *op. cit.*, p. 16.

alcança um acordo com o público, apesar da elevada probabilidade de este ser composto por portugueses e, como tal, seus compatriotas, pelo que poderá haver uma propositada identificação entre leitor e narratário.

O narrador. A personagem única

A personagem única de *O Kágado* é, como já foi referido, um homem de nome desconhecido, apenas nomeado como “muito senhor da sua vontade”, característica moral que o define. No entanto, a comicidade do texto e a sua ironia não resultam apenas da acção deste homem e da sua conclusão, estando intimamente relacionadas com o papel que o narrador desempenha ao longo do texto. Com efeito, verifica-se neste conto uma “rede de desenvolvimento metafórico” que, segundo Fernando Guimarães, se obtém através da coexistência de dois planos: o primeiro, a efabulação, na qual se desenrola a história, com um desenvolvimento temporal; e um segundo plano, que, estático, comporta a descrição da peripécia, decorando-a⁸³. Por um lado, existe uma personagem que empreende uma acção, a de cavar um buraco que transpõe a Terra em busca de um kágado, e, por outro lado, um narrador que observa a empreitada e a descreve do exterior, recortando a narração da acção com incursões na consciência da personagem solitária, cujo trajecto acompanha. Característica usual em textos humorísticos, encontra-se também n’*O Kágado* o tipo de narrador que

⁸³ Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 134.

Daniel Grojnowski entende como uma espécie de mediador com identidade própria⁸⁴.

Se o conto em questão pode ser associado a outros textos de linhagem crítica do autor em relação a Portugal, os traços da personalidade do protagonista deste conto são também passíveis de ser relacionados com um outro texto do autor, nomeadamente com *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, conferência proferida em 19 de Junho de 1936, consagrada a aspectos a que este homem parece dar corpo, e que Almada Negreiros define como “esperteza saloia”:

Bem haja o povo que encontrou para o seu idioma esta denunciante expressão da pessoa que é vítima de si mesma. A esperteza saloia representa bem a lição que sofre aquele que não confiou afinal em si mesmo, que desconfiou de si próprio...⁸⁵

Assim, infere-se que um dos traços dos “Portugueses” que o autor pretende focar neste conto, satirizar portanto, é precisamente a “esperteza saloia”, porque encarnada no protagonista desta história: um homem que decidiu levar a cabo uma tarefa imensa, com a finalidade de apanhar um animal, por temer a incredulidade da família ou, depois, por não se permitir falhar na captura do cágado, o que seria sinal de fraqueza da sua vontade, demonstrando, assim, que a confiança nas suas características é limitada, porque dependente da concretização daquele objectivo.

A súpula de defeitos do homem – não revelados textualmente pelo narrador, mas apreendidos pelo leitor – é essencial para a comicidade do texto, ou não fosse a comédia, seguindo uma tradição aristotélica, uma

⁸⁴ Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du Rire Moderne: L'Esprit Fumiste*, Paris, J. Corti, 1997, p. 127.

⁸⁵ José de Almada Negreiros, “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia”, in *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 254.

imitação dos “homens inferiores”.⁸⁶ Afinal, este homem, perante duas forças contrárias – abandonar a ideia de capturar o cágado, ou avançar cegamente para o conseguir –, escolherá aquela que se afigura mais improvável para o leitor, embora, segundo as descrições do narrador, aos olhos da personagem, tudo faça sentido. Toda a acção é desencadeada pelos ditames deste homem, próximos de um capricho, e levada a cabo de forma obsessiva, cega, dado o homem não revelar qualquer capacidade de discernimento; mesmo no momento em que “tudo fazia crer que era um buraco supérfluo” (p. 6, col. 2, ll. 22-23), o homem recorda que “sabia que tinha de haver-se frente a frente com todas as más impressões” (p. 6, col. 2, ll. 24-25). Este homem, por força da respectiva vontade, revela-se indiferente a qualquer dado externo que o leve a pôr em causa o seu fim, não se questionando acerca da opção que tomou. O desenvolvimento da história está apenas subjugado à escolha deste homem, dado não existirem interferências de outras personagens, nem mesmo alteração alguma relativamente às circunstâncias exteriores à personagem, factores alheios ao controlo que o homem exerce sobre a sua própria acção. O desejo de encontrar o cágado, levando-o consigo, conduzirá a uma absorção de todas as energias do homem, não havendo qualquer “outra necessidade além da dos próprios músculos” (p. 7, col. 2, ll. 34-35). Esta concentração levará este homem a um progressivo abandono da percepção da realidade envolvente, que apenas percepçiona numa relação de subordinação face ao seu objectivo:

Inclusivé, a própria descoberta do centro da Terra, que tão bem podia servir de regosijo ao que se aventura pelas entranhas do nosso planeta, passou infelizmente despercebida ao homem que era muito senhor da sua vontade. (p. 6, col. 2, ll. 45-49)

⁸⁶ Aristóteles, *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 40.

Este homem, ao levar a cabo uma tarefa de tamanha magnitude, como a de atravessar a Terra, fica exclusivamente orientado para o fito de apoderar-se do animal, circunscrevendo a análise e o entendimento da sua realidade envolvente a essa ideia; disso demonstrativo é o já aludido momento em que chega mesmo a perceber o buraco que o levará aos antípodas como o buraco que albergaria o animal, identificando-os:

Por mais que se avançasse, o buraco continuava ainda e sempre. Só assim se explica ser tão rara a presença de kágados à superfície: devido à extensão dos corredores desde a porta da rua até aos aposentos propriamente ditos. (p. 6, col. 2, ll. 50-54)

Dominada, do início ao fim, pelas decisões férreas e inabaláveis do homem, esta narrativa afigura-se, assim, na designação de Tzvetan Todorov, “como descrição de caracteres”⁸⁷, na qual os traços psicológicos da personagem assumem contornos deterministas, funcionando simultaneamente como causa e efeito da acção. Segundo o mesmo autor, “a partir do momento em que surge o determinismo psicológico, o personagem transforma-se em carácter: age assim porque é tímido, fraco, corajoso, etc. Sem determinismo (desta espécie), não há carácter”⁸⁸. Esta personagem afirma-se então como *carácter*, pois toda a acção surge por efeito da característica que o define e que o move; é o que ele entende como a sua força de vontade que está na génese da decisão de cavar até encontrar o kágado, na manutenção dessa escolha, sem olhar às evidências e ao cansaço, no desejo de voltar para trás e não prescindir de recolocar a terra retirada no buraco, mesmo quando já não era necessário restituir mais terra para que conseguisse voltar para casa:

⁸⁷ Tzvetan Todorov, *Poética da Prosa*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 83.

⁸⁸ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 99.

O homem que era muito senhor da sua vontade já podia entrar em casa para descansar, mas quiz mais, quiz restituir á terra todas as pásadas, todas. Faltavam poucas, algumas duzias apenas. Já agora valia a pêne fazer tudo bem até ao fim. (p. 7, col. 2, ll. 22-26)

Este traço do carácter, associado à descrição que dele faz o narrador, comporta uma dualidade. Por um lado, a força de vontade é comumente vista como virtude. Porém, neste texto, sublinhada pelo exagero, pela hipérbole, esta qualidade transforma-se em defeito, porque convertida numa irracionalidade que se revela determinante para o desencadear da história. Na acentuação da vacuidade e irracionalidade do homem, o narrador assumirá um papel preponderante, quer pelas descrições que faz, quer por explicitar o pensamento, as motivações da personagem, com uma troça não assumida, porque feita através de um discurso irónico. Assim, o narrador fornece informações e descrições, por vezes penetrando no interior da personagem, as quais convocarão o leitor a dar-lhes uma outra interpretação, recorrendo por vezes a comentários, geralmente hiperbólicos, como “Fôsse ou não por um kágado a humanidade iria vêr solidificada a vontade de um homem”, (p. 6, col. 2, ll. 12-14), ou “[...] e era uma maravilha contemplar aquele desempenho, aquela magestosa virilidade que punha os nossos olhos em presença do mais eficaz testemunho da tenacidade, depois dos antigos” (p. 6, col. 1, ll. 62-65). Os apartes do narrador cuidarão de repisar a questão da *vontade*, e a hipérbole neles utilizada denuncia a sua ironia. A força de vontade será, assim, um valor que se revela relativo. A repetição do termo “vontade”, bem como o exagero dos momentos que a ilustram, será essencial ao humor irónico do texto. Afinal, como refere Charles Lalo⁸⁹, a

⁸⁹ Charles Lalo, *Esthétique du Rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 129.

repetição dos valores inferiores contribui para a sua ridicularização, o que se verifica neste conto, onde o rebaixamento da personagem é conseguido por via de observações do narrador acerca da forma obstinada como o homem leva a cabo a sua tarefa, nas quais é perceptível a figuração do exercício dessa vontade:

Na verdade, de cada vez que ele enfiava a pá pela terra, com fê, com robustez, e sem outras intenções a mais [...] e ainda que seja scientificamente impossível que a Terra rachasse de cada vez que ele lhe metia a pá, contudo, era indiscutivelmente esta a impressão que dava. (p. 6, col. 1, ll. 65-71)

É o narrador, pois, o agente do plano descritivo e decorativo da história, já abordado. Trata-se de um narrador heterodiegético, de focalização interna, que se limita a observar a acção do exterior e a relatá-la, embora possua, e forneça ao leitor, mais informação do que aquela a que outro comum espectador da história poderia aceder: o narrador d’*O Kágado* acede ao interior da personagem, conhecendo as suas ideias e sentimentos, e transmite-os ao leitor, chegando mesmo a assumir o seu discurso⁹⁰. É, também, um narrador interventivo, na medida em que tece comentários e apreciações acerca do homem e do respectivo desempenho que se revelam essenciais aos processos irónicos e humorísticos, dado exercerem uma influência decisiva junto do leitor, no plano da percepção estética.

Este narrador, ao expor o comportamento mental da personagem, concretiza o seu absurdo. A redução ao absurdo é obtida, segundo Robert

⁹⁰ Ilustrativo do conhecimento da interioridade da personagem é o seguinte excerto d’*O Kágado*: “A mil metros de profundidade a pino, o homem que era muito senhor da sua vontade foi surpreendido por dolorosa dúvida – não tinha bem a certeza se já era a quinquagesima milionesima octogesima terceira pásada se a quinquagesima milionesima octogesima quarta. Era impossível recomeçar, mais valia perder uma pásada.” (p. 6, col. 2, ll. 15-20)

Escarpit, pela suspensão voluntária de uma evidência, acompanhada de um comportamento mental que, na óptica da personagem, se afigura perfeitamente normal e, sobretudo, perfeitamente lógico⁹¹. Assim, os momentos em que o narrador dá a conhecer e adopta a posição da personagem transparecem os pontos de vista desta, as suas aspirações e desígnios. As considerações próprias deste homem, perspectivadas de um modo coerente e racional, resultam, aos olhos do leitor, numa insensatez que pode dizer-se óbvia, conseguindo-se, pois, que esta personagem se situe na orla do absurdo, porque estruturada por valores e opções que só para ele fazem sentido.

Ao longo da narrativa, o narrador utiliza uma estratégia de repetições, de esclarecimento de certos aspectos cujo resultado é uma acentuação da estupidez do homem, como “O homem que era muito senhor da sua vontade poz-se a espreitar para dentro e depois de muito espreitar não conseguiu vêr senão o que se póde ver para dentro dos buracos, isto é, muito escuro” (p. 6, col. 1, ll. 21-24). Ora, se aos olhos do leitor a atitude de espreitar para dentro de um buraco na terra, com o objectivo de avistar um animal, já por si só assume contornos de incapacidade de discernimento, a explicitação da escuridão encontrada contribui para o aumentar da impressão de que este homem, numa racionalidade singular, protagoniza acções cuja ineficácia parece ser evidente.

Apesar de conhecer o avesso deste protagonista, o narrador não dará quaisquer outras indicações acerca do homem, não fazendo dele uma descrição completa. O seu nome nunca é dado a conhecer, tal como os seus traços fisionómicos. A nível psicológico, apenas é transmitido aquilo que é necessário para que a sua conduta seja perceptível, explicável, o que, além da referida redução ao absurdo, conduz a uma maior eficácia cômica. A apresentação da personagem como um conjunto de defeitos, que todavia se

⁹¹ Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, PUF, 1967, p. 90.

subsumem à sua vontade, tem como consequência o não estabelecimento de uma relação de simpatia entre o leitor e esta personagem, condição necessária para que o conto surta o efeito de fazer o leitor sorrir, não sem um sentimento de superioridade ante o homem retratado no texto.

3- O efeito Sorriso: processos estéticos

3.1- A ironia

A ironia verbal

Incidindo a presente dissertação sobre a questão da estética do humor n' *O Kágado* e o efeito sorriso que suscita junto do leitor, é essencial abordar a ironia que inunda todo o texto. Imediatamente indiciada na dedicatória, impõe-se ao longo do conto, sobretudo ao nível do discurso do narrador, que observa e relata a história e, parecendo conhecer o pensamento e discurso do homem, assume mesmo as palavras que aquele terá utilizado. Não é, pois, com o discurso directo da personagem única que estala a ironia verbal, mas sim nas intervenções do narrador, nos momentos em que se verifica um discurso indirecto livre, nos seus comentários e descrições.

Numa reflexão sobre ironia é desde logo evidente uma oposição entre o sentido literal das palavras e a ideia que com elas se pretende transmitir. Na sua análise consagrada ao tema, Søren Kierkegaard parte do princípio de que, ao nível verbal, o pensamento, o significado, corresponde à essência e, à palavra, o fenómeno; se na ironia estes não coincidem, há então uma dicotomia essência-fenómeno, característica comum a todos os

tipos de ironia⁹². Segundo o mesmo filósofo, a forma mais comum de ironia consiste num discurso sério, mas cuja seriedade não é sincera ao nível do sentido, o que conduz a uma outra característica da ironia, uma certa superioridade: dado a ironia não pretender ser imediatamente apercebida por todos, tornar-se-á própria de círculos intelectualmente elevados⁹³.

Face à não coincidência entre as palavras e o sentido que comportam, a ironia é muitas vezes definida como um tropo, como faz Catherine Kerbrat-Orecchioni, que define a ironia como tropo *in absentia*, o qual, para poder ser considerado irónico, necessita de reunir as seguintes condições: a existência de um significante único, ao qual se prendem dois níveis semânticos e/ou pragmáticos, os quais deverão ser hierarquizados, recorrendo primeiro ao sentido literal – conotado – e, depois, ao sentido derivado – denotado –, que constituirá o “verdadeiro” sentido, a que é necessário atender para compreender o enunciado, e que lhe assegura coerência interna e adequação externa. O tropo opera, assim, uma mutação na hierarquia usual dos níveis semânticos⁹⁴. Sendo um tropo irónico, apresenta especificidades, não só de ordem semântica, na qual é necessário ter em conta a amplitude da deslocação semântica – se, por um lado, a ironia geralmente assenta numa antífrase, por outro lado podem ser também consideradas irónicas sequências baseadas em hipérboles ou litotes – mas também de ordem pragmática: a ideia de superioridade inerente à ironia implicará troça ou, pelo menos, desvalor. Será esta a componente dominante, dado permitir que se sinta intuitivamente a presença da ironia, pois ironizar implica ridicularizar, mais do que falar por antífrases⁹⁵.

⁹² Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, p. 247.

⁹³ *Idem*, p. 248.

⁹⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, “L’Ironie comme Trope”, *Poétique*, 41, Paris, 1980, pp. 110-111.

⁹⁵ *Idem*, pp. 118-120.

N’*O Kágado* é possível observar, de forma intuitiva e imediata, a presença e o funcionamento destes tropos. Num texto que narra uma história acerca de cegueira, a força deste homem, capaz de produzir um buraco que o leva ao outro lado do mundo, não será entendida como heróica, ou como exemplo de tenacidade, mas antes como um monumento à irracionalidade. Ao ler “A primeira pásada de terra, a segunda, a terceira, e era uma maravilha contemplar aquele desempenho, aquela magestosa virilidade...” (p. 6, col. 1, ll. 61-63), é facilmente visível o carácter irónico da descrição, na qual “maravilha” ecoa troça, não da “magestosa virilidade”, mas da prevalência da utilização do corpo, da força, como meio de atingir o objecto ambicionado, sem que, no entanto, a personagem raciocine o suficiente para compreender que o animal não se deslocaria Terra adentro. Assim, é clara a troça face a um exercício caricato e inútil, meramente físico, dada a ausência de um movimento mental lógico aos olhos do leitor.

É este elemento de índole pragmática que Linda Hutcheon destaca em *Irony’s Edge*, onde a ironia é abordada, não enquanto tropo retórico, ou como atitude perante a vida, mas sim como estratégia discursiva que opera ao nível da linguagem, compreendendo também as dimensões sociais e interactivas da ironia. Nas palavras de Hutcheon, “A ironia surge como parte de um processo comunicativo; não é uma ferramenta retórica estática a ser aplicada, mas antes algo relevante não só nas relações entre sentidos, mas também entre pessoas e discursos e, por vezes, entre intenções e interpretações”⁹⁶. Uma das potencialidades da ironia que Hutcheon refere é a possibilidade de ser utilizada com uma finalidade destrutiva de uma autoridade vigente⁹⁷, como acontece nos textos vanguardistas, nos quais a ironia está ao serviço da tonalidade agressiva dominante, tal como se verifica n’*O Kágado*. Ao analisar a ironia como estratégia de comunicação,

⁹⁶ Linda Hutcheon, *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, London Rotledge, 1994, p. 13.

⁹⁷ *Idem*, p. 29.

Linda Hutcheon identifica as diversas intencionalidades do ironista, classificando os diferentes tipos de ironia consoante o seu fim.

Debruçando-se o presente estudo sobre um conto marcadamente satírico, a ironia que lhe é própria, seguindo o esquema ora proposto, é designada pela autora como “assailing”, por recurso ao *assilire* latino⁹⁸. Nela, a ironia surge associada à sátira, género no qual ironizar assume contornos afins ao ridicularizar, pelo que a ironia se torna mordaz; ainda que por vezes possua um carácter construtivo, tal não se verifica n’*O Kágado*: contíguo ao cinismo, este texto opera, por via satírica, a uma destruição pública sem que, no entanto, proponha alternativa alguma; a vertente crítica que o conto inclui não pode ser considerada construtiva, porque, simplesmente, demole.

Dada a sua dimensão interactiva, a ironia exige a compreensão da parte do leitor, assumindo-se mais como uma forma de ler do que como uma forma de escrever. Um trecho irónico é ineficaz caso não seja entendido como tal pelo leitor; se a ironia não for perceptível junto de quem lê, dela resta apenas o sentido literal. Se, como afirma Eric Gans, “a ironia é a necessariamente directa e alusiva expressão da desconstrutividade da estrutura formal da linguagem”⁹⁹, importa compreender a forma como a ironia opera no leitor, isto é, a forma como o leitor desmonta o texto, o discurso, negando o sentido que lhe é imediato e aceitando um outro, não imediatamente acessível.

Para tal, Pierre Schoentjes propõe que a ironia seja entendida como um convite feito ao leitor na reformulação do sentido, convite composto por quatro momentos. Em primeiro lugar, o leitor é convidado a rejeitar o sentido literal, a negar algo que se lhe afigura desajustado face a um objecto referencial conhecido. Posteriormente, o leitor considerará explicações,

⁹⁸ *Idem*, p. 52.

⁹⁹ Eric Gans, *Signs of Paradox*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 66.

interpretações alternativas que preencham as suas noções de razoabilidade. Assim, o leitor opta pela interpretação irónica, num terceiro passo, passo este que implica não só uma avaliação acerca do emissor, mas também o estabelecimento de um sistema de referências e, sobretudo, uma hierarquia de valores. Num quarto momento, o leitor adere a uma nova significação, em harmonia com as crenças não expressas que decide atribuir ao autor. Assim, as contradições não serão eliminadas, mas serão integradas num quadro consonante com o sistema de valores atribuídos ao autor, pelo que a intenção que o leitor lhe atribui de certa forma justifica a sua interpretação. Tratando-se de uma obra literária, está muitas vezes em causa a imagem do autor que o leitor constrói¹⁰⁰.

Também Wayne C. Booth propõe a existência de quatro passos na reconstrução do sentido, inconscientemente dados pelo leitor, reforçando a tónica da relação ironista-leitor, mas circunscrevendo o objecto ao texto literário. Neste esquema, a primeira etapa consiste numa rejeição do sentido literal, operando uma interpretação metafórica que leva o leitor a abraçar um sentido superior em veracidade, em compreensão, ou em coerência, face ao sentido literal. A maior validade deste novo sentido geralmente implica uma sensação de superioridade, ou mesmo uma agressividade, o que resulta numa reacção negativa face à vítima, como acontece no conto em análise, que induz o leitor a um sentimento de troça em relação ao homem. Seguir-se-á o momento em que o leitor se questiona acerca do posicionamento do autor em relação ao texto, o que conduzirá a uma terceira fase, a aderência, ou não, ao sentido que discorreu, e que dificilmente escapará ao que entende ser a ideia do autor, dada a elevada probabilidade de este fazer, no seu texto, um convite à partilha de um ponto de vista. O quarto momento prende-se com o triunfo da ironia. Dado o risco de a ironia não ser devidamente compreendida pelo leitor, torna-se uma estratégia perigosa, porque

¹⁰⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'Ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 146 e seg.

eventualmente ineficaz; todavia, caso o sentido camuflado se imponha face ao sentido literal, tornar-se-á mais acutilante do que seria, caso fosse explícito, textualmente descrito¹⁰¹.

Ao equacionar, então, a ironia verbal constante n' *O Kágado*, cumpre pensar no autor, José de Almada Negreiros, colaborador de *Orpheu*, autor de manifestos modernistas, de obras plásticas e literárias em rota divergente da de padrões estabelecidos. Futurista assumido, crítico do país onde vive, é por via satírica que o retrata neste conto, indiciando-o de forma que pode considerar-se clara, imediatamente na dedicatória.

Descrevendo de forma verosímil uma empreitada que seria grandiosa, caso a motivação do homem não se resumisse à tomada de um cágado – primeiramente para o mostrar à família, ideia que dará lugar, num segundo momento, à edificação da sua força de vontade –, o seu trajecto não fosse caricato e desajustado, e o desfecho não confirmasse a inutilidade de toda a acção. Assim, as descrições elogiosas do narrador revelam-se intencionalmente inadequadas à tacanhez arrogante, à *esperteza saloia* deste homem, o que contribui para que estes seus defeitos se acentuem ao longo texto, como é flagrante em certos momentos:

Via-se perfeitamente que era alguém muito senhor da sua vontade e que estava ali por acaso, por imposição própria, contrafeito, por necessidade, por necessidade do espírito, por outras razões diferentes das dos trabalhadores rurais, no cumprimento de um dever, um dever importante, uma questão de vida ou de morte – a vontade. (p. 6, col. 2, ll. 3-9)

As “necessidades de espírito” que orientam este homem, a prossecução de um objectivo insólito a que se propôs, são colocadas numa

¹⁰¹ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, pp. 39-41.

posição de superioridade face às razões dos “trabalhadores rurais”. A obstinação deste homem surge valorizada em relação ao trabalho rural, subvertendo-se assim uma hierarquia de valores, o que se torna claro para o leitor. Naturalmente, não será plausível que o leitor veja neste texto um efectivo elogio à “vontade” de que este homem é “muito senhor”; ainda que fosse esse o intuito do texto, o final cuidaria de o desfazer, funcionando quase como “conclusão moral”, porque incidente em valores: a vontade, quando obstinada e incondicional, converte-se em simples estupidez. Apesar de a narração vincar o signo da vontade, tal não corresponde ao enaltecimento do seu conceito, tal como é generalizadamente apreendido, pois o conto não retrata uma tenacidade ambiciosa, mas uma insensata teimosia.

Será então um jogo de desajustamentos entre o valor que o narrador atribui à empreitada e o desvalor que resulta evidente aos olhos do leitor, associado à pista para uma leitura satírica em que a dedicatória consiste, que induzirão a uma leitura irónica. Se, por um lado, é comumente aceite que a ironia adquire maior requinte quanto menos indícios incluir, também será igualmente admitida a necessidade de que a disposição irónica seja compreendida pelo leitor para que possa estalar e fazer passar um conteúdo, neste caso crítico. D. C. Muecke refere a necessidade de um contraste para que a ironia seja reconhecida, o qual, na ironia verbal, poderá residir num contraste entre texto e contexto¹⁰². Wayne C. Booth, ao desenhar um quadro de pistas irónicas, alude também a uma ideia de contraste. Serão, segundo Booth, diversos os indícios de ironia. Entre eles, destacam-se os dados fornecidos pelo próprio autor, em títulos ou epígrafes, a inclusão propositada de um erro reconhecível pelo leitor, ou de factos incompatíveis ao longo do texto que entrarão em contradição; podem também denunciar a presença da ironia um choque de estilos, ao nível discursivo, e, ainda, um

¹⁰² Douglas Colin Muecke, *Irony*, London, Methuen, 1970, p. 54.

conflito entre as convicções veiculadas no texto e as defendidas pelo leitor¹⁰³. Quanto mais estridentes estes assomos forem, mais clara é a presença da ironia. Como meio de aumentar esse contraste, destaca-se a hipérbole, que, imprimindo exagero no objecto ou na acção a que se refere, sublinha a ironia e gera a impossibilidade de aceitação do sentido literal, expresso no texto. Como diz Eric Gans, “A ironia não contraria, mas responde à hipérbole, na medida em que ambas implicam, embora de uma perspectiva diferente, uma distância entre o enunciado e o estado objectivo das coisas”, defendendo que a resposta do leitor advirá do seu bom senso, o qual lhe permite decidir entre persuasão e mentira, ou seja, entre aumentativo ou impossibilidade. A hipérbole tem, segundo o mesmo autor, o efeito de promover o sentido implícito da obra, mais não fazendo do que acentuar a irrealidade que esta descreve¹⁰⁴.

Para lá de um previsível posicionamento do autor, Almada Negreiros, existem aspectos no próprio texto conducentes a uma leitura irónica, nomeadamente a forma heróica com que o narrador descreve a personagem e desenvolve a acção. Incompatível com a visão trocista que se vai gerando no leitor, a narração terá como efeito o agravamento da estupidez da personagem devido à recusa do sentido literal por parte do leitor, à qual não é estranha a utilização da hipérbole e de outros recursos incluídos nas descrições de magnitude constantes no conto. O excesso conduz ao efeito acima apontado, o de frisar a impossibilidade de aceitação do sentido textualmente expresso. Apesar da verosimilhança, não é credível a hipótese de alguém perfurar a Terra recorrendo apenas a uma pá e, consequentemente, erguer o maior monte da Europa sem deixar mazelas, além de “muita gente suja de terra, por ter estado soterrada, outros que ficaram aleijados” (p. 7, col. 2, ll. 20-21).

¹⁰³ Wayne C. Booth, *op. cit.*, pp. 53-73.

¹⁰⁴ Eric Gans, “Hyperbole et Ironie”, *Poétique*, 24, Paris, 1975, p. 493.

Além da dedicatória que imediatamente intima a uma leitura satírica, de um discurso do narrador desajustado às impressões que o leitor colhe da personagem e do seu feito, existem ainda aspectos da linguagem utilizada que contribuirão para que a ironia esteja em evidência. Ao longo do conto, termos como “pásada” ou “esburacamento” (p. 6, col. 2, l. 31) coexistem com observações como “se aquela tarefa não houvesse de ser árdua e difícil, também a vontade não podia resultar superlativamente duraz e precisa” (p. 6, col. 2, ll. 25-27). O texto conta, assim, com desníveis quanto à linguagem utilizada, oscilando entre o coloquial e um nível que, apesar de corrente, pode considerar-se elevado. Dissonante face ao objecto, contribui para uma ridicularização do homem e, consequentemente, para o sorriso. Como afirma R.-M. Albérès, a ironia é uma forma de cómico “fina”, porque assente num subentendido¹⁰⁵. Essa subtilidade da ironia, presente no conto, não suscita assim um sorriso alegre, mas antes trocista, obtido através do contraste entre a realidade da conduta do homem, perceptível para o leitor, e a descrição que dela é feita: é neste hiato entre sentido literal e sentido derivado que reside o sorriso. Embora descrito com termos elogiosos, o homem não é senão um carácter reduzido a veículo satírico, uma personagem vítima, indispensável ao mecanismo irónico, e o sorriso que a sua conduta pode desencadear está condicionado pelo deslindar da ironia presente no texto. Caso a ironia seja decifrada, o autor prossegue o seu objectivo crítico, utilizando para tal “um homem muito senhor da sua vontade”.

O conto em análise parece materializar, assim, a observação de Vladimir Jankélévitch: “a ironia é, certamente, excessivamente moral para ser puramente artística, assim como é demasiado cruel para ser verdadeiramente cómica”¹⁰⁶. Atacando um sistema “(Aos Portugueses, meus

¹⁰⁵ R.-M. Albérès, *Le Comique et l'Ironie*, Paris, Hachette, 1961, p. 9.

¹⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 9.

compatriotas)”, a ironia está ao serviço da sátira, recorrendo para tal a uma vítima, a personagem solitária que encarna o alvo da crítica, para a qual o leitor transfere a sua leitura acerca dos valores em causa, sorrindo ao longo do processo. Desenhado com o decurso do conto, esse sorriso fica gravado no final, com a consagração da inutilidade da busca e da irracionalidade do homem, impressões colhidas pelo leitor durante a leitura do texto.

A ironia de situação

No conto em análise, além da já aludida estratégia narrativa pautada por uma ironia discursiva, evidencia-se também uma ironia situacional. Como refere Philippe Hamon, é possível distinguir entre ironia semiótica, que necessita de textos – escritos, orais, icónicos –, e ironia referencial ou de situação, que não necessita de mediação semiótica para surgir; dada a maior independência de uma expressão linguística, é na sequência deste segundo tipo que surge o riso¹⁰⁷. Já Pierre Schoentjes, em *Poétique de l'Ironie*, relaciona a ironia de situação com a *peripeteia* aristotélica, algo que, simultaneamente, provoca uma surpresa e inverte o decorrer da acção¹⁰⁸. No conto em questão, a peripécia, facto que está na génese da inesperada obra, será o momento em que o homem avista o cágado e, em vez de continuar o seu passeio, decide procurá-lo para o exhibir.

Para uma definição de ironia situacional, é necessário, ainda, recorrer a um ponto comum a ambos os tipos de ironia, verbal e de situação,

¹⁰⁷ Philippe Hamon, *L'Ironie Littéraire: Essai sur les Formes de l'Écriture Oblique*, Paris, Hachette, 1996, pp. 13 e 46.

¹⁰⁸ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 54.

a noção de oposição, que, no caso da ironia situacional, se manifesta como uma expectativa gorada, um engano desfeito, uma contradição ou incongruência, como refere P. Schoentjes¹⁰⁹. Assim, o conto de Almada Negreiros observa esta condição necessária ao aparecimento da ironia de situação: um homem que empreende uma colossal mas escusada tarefa em busca de um animal que estivera sempre no mesmo lugar, circunstância apenas revelada no final do texto.

Como tal, se, por um lado, *O Kágado* é uma narrativa marcadamente irónica, é legítimo dizer-se que, por outro lado, a história também o é. Existe, mesmo sem os malabarismos retóricos utilizados pelo narrador, vinculados por uma ironia verbal, uma ironia que lhes sobrevive, porque imanente à própria diegese. Tal é perceptível porque, mesmo despidendo a história das descrições e observações de um narrador irónico, prevalece uma ironia na acção de um homem que busca desesperadamente um animal cuja deslocação é reconhecida como lenta – havendo mesmo uma identificação entre a locomoção deste animal e a lentidão, como referem Delmira Maçãs e Maria Helena de Novais Paiva¹¹⁰ – e que, para o alcançar, escava um buraco que atravessa a Terra, túnel que o levará até aos antípodas em vão, dado encontrar o cágado no lugar de onde o retirara com a primeira pá de terra, pois o animal nunca saíra do sítio. A progressão deste homem é apenas geográfica, física, na medida em que cada “pásada” apenas aumenta a sua distância em relação ao objecto almejado: tal como Aquiles, este homem não alcança a Tartaruga, embora num molde distinto do que se verifica no paradoxo de Zenão de Eleia. A maior rapidez deste homem é, neste caso, irrelevante, mas não pela manutenção de distâncias devido a velocidades

¹⁰⁹ Pierre Schoentjes, *Recherche de l'Ironie et Ironie de la Recherche*, Gent, Rijksuniversiteit, 1993, p. 53.

¹¹⁰ Delmira Maçãs, “Os Animais na Fraseologia Portuguesa e Brasileira”, sep. de *Revista Portuguesa de Filologia*, XV, Coimbra, 1969, p. 169, e Maria Helena Novais de Paiva, *Contribuição para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, CEF, 1961, p. 472.

constantes. Apesar de este homem tomar a dianteira em relação ao objecto que pretende, não será razoável considerar que o ultrapassa no ponto de partida, mas, contrariamente, que aí se separa dele, que aí o perde de vista; na verdade, não cava no encaixe do cágado, mas apenas segue a sua suposição de que o cágado, “que já tinha ficado desconfiado da primeira vez, enfiou buraco abaixo, como quem não quer a coisa” (p. 6, col. 1, ll. 12-20). Trata-se, então, de uma empreitada de dimensões que poderiam dizer-se épicas, caso a motivação desta personagem assumisse contornos grandiosos, e não fúteis, e o seu desfecho não fosse a descoberta do cágado precisamente no ponto de partida, sendo absolutamente infrutífera a sua aparente vantagem, a velocidade, em relação ao quelónio.

Longe do cágado, prestes a chegar aos antípodas, este homem experimentará uma sensação de desespero, de descrença, momento em que a sua determinação dá sinais de fraqueza, em que a desistência se torna uma possibilidade que, em vão, tenta eliminar:

Até que uma vez, quando êle já não acreditava no fim das covas, já não havia, de facto, mais continuação daquele buraco, parava exactamente ali, sem apoteose, sem comemoração, sem vitória, [...] Emfim, naquele sítio nem a revolta servia para nada.

Caindo em si, o homem que era muito senhor da sua vontade pediu-se decisões, novas decisões, outras; mas ali não havia nada a fazer, tinha esquecido tudo, estava despegado de todas as coisas, só lhe restava saber cavar com uma pá. (p. 6, col. 2, ll. 60-70)

A afirmação de Ernesto Sampaio “*Os vossos problemas são falsos e truncados; não passam de respostas às vossas soluções*”¹¹¹ parece, assim, ganhar forma neste conto, na acção de um homem que, ou para provar à família que vira um cágado, ou para não abdicar daquela que é a sua característica-epíteto, a força da vontade, trespassa a Terra apenas com recurso a uma pá, esquecendo tudo e sem nada obter em contrapartida. Há ironia de situação na história de um homem que, voluntariamente, executa uma inglória tarefa e experimenta o desespero e o cansaço extremo, apenas devido à sua decisão inabalável de cavar até ter o cágado nas mãos.

Existem, ainda, outros aspectos que corroboram a existência de uma ironia situacional. Segundo Douglas Colin Muecke, a ironia de situação é tecida com recurso a um observador, consciente de uma situação real, e a uma vítima, inconsciente da realidade que a cerca. Estes dois agentes estão na base da ironia de situação; no entanto, para que esta possa emergir, é necessário, segundo o mesmo autor, mais do que um simples erro na origem da situação relatada, mas um descuido grosseiro ou uma cega auto-confiança da parte da personagem que, não desconfiando de que as coisas podem não ser conforme o que pensa, transmitirá uma imagem de arrogância; quanto maior for a cegueira arrogante da vítima, mais estridente a ironia se torna¹¹². Nas palavras de D. C. Muecke, “o ironista cria uma aparência e finge estar inconsciente da realidade, enquanto a vítima é enganada por uma aparência e desconhece a realidade”¹¹³, sendo esta tensão, resultante de uma contradição intencional entre aparência e realidade, a causa do riso. No mesmo sentido, considera Schoentjes: “Ela [ironia de situação] reside no facto de o observador – ou o leitor – estar ao corrente de factos que as personagens ignoram. [...] Da mesma forma que a ironia

¹¹¹ Ernesto Sampaio, “Prefácio”, in *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Afrodite, 1969, p. XVII.

¹¹² Douglas Colin Muecke, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹¹³ *Idem*, p. 30.

verbal joga com o sentido aparente das palavras e o seu sentido real, a ironia de situação perverte o ser e o parecer”¹¹⁴. O mesmo autor apela a um outro aspecto, usual nas situações consideradas irónicas: a simplificação do universo, a redução da complexidade do mundo real, através da qual surgem contradições, impossibilidades ou, alternativamente, uma nova visão do mundo original, as quais acentuarão a incapacidade de aceitação do sentido literal das palavras.¹¹⁵

N’*O Kágado* verificam-se também os aspectos acima descritos: a presença de um narrador que finge desconhecer a impossibilidade de o cágado descer de tal forma, e acreditar que o homem está efectivamente no seu encaço, coexiste com uma personagem que, deixando de ver um animal à superfície, crê que este se escondeu na terra, fugindo terra adentro; o animal, lento, ali desaparecido, não poderia estar noutro lugar, pelo que, cavando em linha recta, alcançaria o cágado que “enfio buraco abaixo”. Aliada à incapacidade de raciocínio deste homem e à ironia do relato do narrador, verifica-se também o retrato de um mundo desprovido de complexidade. Na viagem de ida, revela-se não só no impossível desempenho do homem, mas também ao nível da composição da Terra; durante a viagem de volta, essa simplificação do mundo agudiza-se no momento em que o homem restitui a terra e avista o que ficara soterrado, e as sequelas do soterrar de uma área correspondente “ao maior monte da Europa” resumem-se a algumas pessoas sujas ou feridas:

Umas vezes a terra era mais capaz de se deixar furar por causa das grandes camadas de areia e lama, todavia, estas facilidades ficavam bem subtraídas quando acontecia ser a altura de atravessar alguma dessas rochas gigantescas que há no sub-solo.

¹¹⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l’Ironie*, op. cit., pp. 57-58.

¹¹⁵ *Idem*, pp. 172-174.

[...]

Começavam já a aparecer as cruzes das torres, os telhados das casas, os cúmes dos montes naturais, a casa da sua família, muita gente suja de terra, por ter estado soterrada, e o resto como dantes. (p. 6, col. 2, ll. 36-40; p. 7, col. 2, ll. 17-21)

Assiste-se, ao longo do texto, a um jogo entre factores complementares, conducentes à ironia de situação: a empreitada de um homem que se considera possuidor de uma vontade inquebrável, não suportando desvios à prossecução dos seus objectivos, e a presença de um narrador que ironicamente corrobora essa convicção da personagem:

Sem incitamento nem estímulo possível por aquelas paragens é absolutamente indispensável recordar a decisão com que o homem muito senhor da sua vontade pegou ao princípio na pá do trabalhador rural para justificarmos a intensidade e a duração desta perseverança. (p. 6, col. 2, ll. 40-45)

Essa convicção inalterável, conjugada com a incapacidade de constatar que a sua opção, tomada e executada, assume contornos não de elevada dificuldade, mas de uma impossibilidade que resulta caricata, redundará assim na referida arrogância, pois o homem leva a cabo a sua malograda tarefa por lhe ser insuportável abdicar do desígnio ditado pela sua força de vontade. Para esta faceta arrogante da personagem contribui, também, a assunção de ser detentor de uma força de vontade diferente da dos demais:

—E se eu não dissesse à minha família que tinha visto o kágado? pensava para si o homem que era muito senhor da sua

vontade. Mas, não! Toda a gente póde pensar assim menos eu, que sou muito senhor da minha vontade. (p. 6, col. 1, ll. 45-49)

Ao avaliar a situação e a ironia que lhe é própria, é conveniente recordar a índole satírica do conto, pois a situação narrada não poderá ser alheia ao objectivo do autor. Citando Vladimir Jankélévitch, “A compreensão da acção como analógica à intenção ironisante encontra-se facilitada pela inconsistência do erro e pela não viabilidade do problema”¹¹⁶. Estando o leitor perante uma sátira dedicada a um alvo colectivo, mas que recorre apenas a uma personagem, pode dizer-se que esta funciona como bandeira – ou como vítima –, cuja acção será relatada por um narrador que observa e descreve ironicamente o seu trajecto, descreve e narra os seus movimentos mentais, mas sem revelar directamente a realidade que conhece, a irracionalidade e tacañez pelas quais o homem pauta a sua conduta. Os traços da personalidade deste homem, o acesso à sua consciência, aos seus pensamentos e motivações afiguram-se essenciais para que a ironia de situação adquira uma maior consistência. A busca de um objecto que nunca saiu do sítio é uma situação passível de ser considerada irónica, sobretudo quando assume proporções como as deste conto, mas serão os recortes da personalidade deste homem, a forma como pensa, encara e pondera as suas prioridades e intenções que irão acentuar a ironia ao nível situacional, sendo estes dados em grande parte fornecidos pelo discurso do narrador.

Assim, a ironia situacional não coexiste de forma estanque, mas comunicante, com a ironia verbal. A ironia da situação narrada torna-se mais eficaz devido à informação obtida através de um observador que adopta uma estratégia narrativa própria da sátira, a ironia verbal. Parece haver, no conto em questão, uma dependência entre ironia de situação e

¹¹⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 117.

ironia verbal, na medida em que a acção, a história em si, resulta mais irónica graças aos dados obtidos através das observações irónicas de um observador que relata a jornada deste homem. Há, n’*O Kágado*, um jogo entre estes dois tipos de ironia, cuja fronteira é ténue e nem sempre visível, onde a ironia de situação se afirma, mas que, em parte, é fruto da ironia verbal. A ironia situacional é reforçada pelas ideias e percepções do homem, mas é por via do discurso do observador que os pensamentos da personagem são conhecidos. Como tal, ainda que seja clara a prevalência de ambos os tipos irónicos no conto, parece igualmente evidente a relação de dependência entre a ironia da acção e a ironia do discurso, na medida em que a primeira adquire consistência com a informação que a segunda transparece.

3.2- O Humor

O Wit

O conto *O Kágado* encerra em si vários aspectos essenciais ao seu cariz sorrisível. O exagero, o absurdo, a obstinação de um homem “muito senhor da sua vontade” são aspectos nele presentes e que contribuem para a atmosfera humorística que o envolve. Assim, humor resultante é produto de factores como a ironia, a caracterização da personagem, a tonalidade trocista da narração. Face a esta confluência de elementos, é possível rastrear um

tipo de humor que o caracteriza de forma particular: o *Wit*. Identificado com uma ideia de Espirituosidade, trata-se de um humor de carácter linguístico e intelectual, gerador de um riso interior. Na medida em que assenta na expressão, na verbalização, dificilmente sobrevivendo sem elas, distingue-se do cómico de situação, independente de formulações verbais.

Devido às suas características, o *Wit* afirma-se como um tipo de humor simultaneamente incómodo e intelectualizado, pelo que não pode ser definido nem considerado como fenómeno humorístico de forma linear. Como tal, de forma a atingir uma definição de *Wit*, Robert Escarpit expõe a evolução do conceito de humor. Segundo este autor, no início do século XVII, a noção de humor obtém-se através de uma ideia de filiação, sendo considerado como produto de um encontro entre Espírito e Alegria. Nesta acepção, o verdadeiro humor exclui assim argumentos *ad hominem* e, conseqüentemente, semblantes de malvadez, o que indicia desde já diferenças entre este humor, necessariamente alegre, e o *Wit*, que não possui qualquer coloração afectiva ou moral, pautando-se por um carácter puramente intelectual. Segundo Escarpit, no século XVIII o humor registou uma cisão a nível conceptual, passando a distinguir-se então uma parte vital, visceral – o sentido de humor –, de um aspecto intelectual, consciente, estético – aquilo a que hoje chamamos “humor”, já sem a presença da alegria como condição elementar. Assim, segundo Escarpit, o humor passa a definir-se como Espírito, somado a algo mais¹¹⁷, o que o coloca numa posição delicada perante o *Wit*, demasiado próximo para que possa ser individualizado, porém ainda demasiado ligado à sua componente alegre para que se confundam.

Charles Baudelaire distingue também o riso da alegria, da qual o primeiro é simplesmente expressão, tal como também o podem ser as lágrimas, concluindo que o riso não é necessariamente regido por um

¹¹⁷ Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, PUF, 1967, pp. 39-41.

contentamento, estando intimamente relacionado com uma ideia de superioridade própria, motivo pelo qual o mesmo autor classifica o riso como satânico. Essa ideia de superioridade individual contribui para que o riso seja sintomático da fraqueza humana, não só por surgir diante da fragilidade alheia, mas também por consistir numa reacção que escapa ao controlo do homem: “[...] que sinal mais marcante de debilidade poderá haver que uma convulsão nervosa, um espasmo involuntário comparável ao espirro, e causado pela visão da infelicidade de outrem? Essa infelicidade é quase sempre uma fraqueza de espírito. Haverá fenómeno mais deplorável que a fraqueza divertindo-se com a fraqueza?”¹¹⁸ Despido desse carácter alegre, e não necessariamente situacional, o cómico pode estar relacionado com objectos artísticos, consistindo, nesse caso, numa imitação, pelo que será designado como *cómico significativo*. Nele, o objecto revela-se duplo, porque abarca não só a obra de arte, mas também a ideia moral.

Ainda que privado de alegria, o *Wit* pode suscitar o riso, mantendo afinidades com o humor. Poderá ser, então, esta ideia de superioridade própria face às fraquezas alheias o “algo mais” a que alude Escarpit, quando refere a génese do humor¹¹⁹, o traço distintivo do *Wit*. Deprido do carácter alegre, o humor pode assumir um tom maldoso, incluir presença de argumentos *ad hominem*, razão por que, no contexto renascentista, foi considerado um riso reprovável. Nas palavras de Isabel Ermida, “O segundo grande critério de diferenciação *wit*/humor nasce com o humanismo. Hostilizar verbalmente as fraquezas involuntárias dos outros torna-se moralmente condenável...”¹²⁰ Como tal, haverá piadas eficazes, porque risíveis, embora esse riso não constitua manifestação de contentamento

¹¹⁸ Charles Baudelaire, “Da Essência do Riso”, in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio d’Água, 2006, p. 36.

¹¹⁹ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁰ Isabel Ermida, *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2003, p. 34.

algum. O *Wit* pode então ser entendido como uma dimensão intelectual do fenómeno humorístico, sobretudo relacionada com objectos verbais, e que, devido à sua natureza hostil, dificilmente motivará a gargalhada, mas antes o sorriso.

Ao abordar o *Wit*, é, pois, essencial focar o aspecto verbal que lhe é inerente. Num conto que diverte, não só por conta dos ditames da personagem, mas também devido ao jogo de ironias que inclui, o texto transforma-se em veículo do sorriso. Bergson, ao aludir ao “cómico de situação” em oposição ao “cómico de palavras”, utiliza como critério de distinção a possibilidade de tradução – se o primeiro é passível de ser vertido para outra língua sem o risco de perder a comicidade, porque “a frase, a palavra, têm aqui uma força cómica independente”¹²¹, o segundo não será, pois “aquilo que é deve-o à estrutura da frase ou à escolha das palavras”¹²². O mesmo autor procede ainda à distinção entre “cómico” e “espirituoso”, residindo a diferença no sujeito sobre o qual recai o riso – “chama-se cómica a uma palavra quando nos faz rir da pessoa que a pronuncia, e espirituosa quando nos faz rir duma terceira pessoa ou de nós próprios”¹²³.

Como já foi referido anteriormente, o conto em análise situa-se na orla do sorrível. Embora se verifique também a presença de um cómico de situação – nomeadamente no trajecto do homem, que não repara que retira o cágado da terra imediatamente com a primeira “pásada” e prossegue a sua escavação –, *O Kágado* relaciona-se mais com um “cómico de palavras” – assumindo-se o espirituoso como dominante –, e ainda com a sensação de superioridade referida por Baudelaire, quer da parte do autor, que satiriza os *seus* compatriotas através de uma obra literária, quer da parte de um

¹²¹ Henri Bergson, *O Riso: Ensaio sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 78.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

público, que sorri, trocista, da empreitada vã do homem. Não se trata, com efeito, de um sorriso sintomático de alegria ou contentamento, mas de um sorriso consciente, de natureza estética, resultante da leitura de uma obra assente na subversão de uma ideia moral: o privilégio da *vontade*.

Nas palavras de Jean Émelina: “O humor está longe de se revestir sempre do carácter ligeiro e agradável que usualmente sublinhamos. [...] ele pode ser ‘inofensivo’, mas também ‘tendencioso’ e agressivo. Ele rebaixa, humilha, degrada”¹²⁴. Também Sigmund Freud, no seu ensaio sobre o dito de espírito e o inconsciente, foca a faceta ofensiva do fenómeno humorístico, procedendo a uma classificação de piadas segundo as reacções suscitadas junto do receptor, na qual distingue entre as piadas que encerram um fim em si mesmas, designadas como *inocentes*, e aquelas que visam um fim heterónomo ou fim externo, designadas como *tendenciosas*, as únicas que correm o risco de o receptor não desejar ouvi-las¹²⁵. Estas últimas serão subsumíveis ao conceito de *Wit*, aplicável a piadas de tipo mais refinado e intelectual, como refere James Strachey no prefácio à obra¹²⁶. Freud distingue então quatro tipos de *Wit* tendencioso: obsceno, hostil, cínico e céptico, podendo este último ser enquadrado no *Wit* cínico. O *Wit* obsceno tem como finalidade a exposição das fraquezas de indivíduos concretos; já o *Wit* hostil terá uma finalidade agressiva, a de explorar aspectos do inimigo que não podem ser atingidos de forma aberta ou consciente, ou seja, é este *Wit* aquele que “irá permitir transgredir restrições e descobrir formas de comprazimento tornadas inacessíveis”¹²⁷, aspectos que partilha com o *Wit* cínico, embora este não se dirija a indivíduos, mas a valores institucionais, ideais morais ou normas sociais. Como refere Pierre Schoentjes, o cinismo

¹²⁴ Jean Émelina, *Le Comique: Essai d'Interpretation Générale*, Paris, Sedés, 1991, p. 135.

¹²⁵ Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, New York, The Norton Library, 1963, p. 90.

¹²⁶ James Strachey, “Editor’s Preface”, in Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 103.

assenta numa ironia extremada, que se destina a fundamentos morais, nos quais reside o Ethos do cinismo, e não à agressão de uma vítima¹²⁸. Contudo, estes quatro tipos de *Wit* possuem um denominador comum: uma ideia de ataque, bem como uma certa sofisticação, assente em manobras retóricas, muitas vezes de pendor irónico. Assim, o *Wit* cínico deve não só a uma elegância irónica, mas também a uma agressividade cirúrgica, a particularidade de conseguir cativar o público. Nas palavras de Morton Gurewitch, “A sociedade acolhe um autor de obras pautadas pelo *Wit* cínico por este destruir a autoridade com um misto de veneno e verniz”¹²⁹.

Num texto com conteúdo crítico, de ironia basal elevada, como *O Kágado* de Almada, o sorriso trocista do leitor, sintoma de diversão, mas não de contentamento, não recai sobre o autor, nem sobre o narrador, mas antes sobre a personagem do homem, ou sobre os próprios portugueses, que a dedicatória menciona, sendo, por isso, um exemplo de *Wit*. Para lá da ideia de ridicularização, de ataque, encontra-se, neste conto, a referida elegância retórica, com recurso a alguns dos mecanismos discursivos que Henri Bergson aponta como sendo adequados à geração do sorriso: a repetição de palavras, a transposição de tons – ao discurso por vezes inflamado do narrador corresponde o acentuar da troça latente – e a construção metafórica. Disso exemplares são as vinte e três vezes em que surge a palavra “vontade”, as hipérboles repletas de ironia a que o narrador recorre para comentar a motivação e a vontade da personagem – “Fôsse ou não por um kágado a humanidade iria vêr solidificada a vontade de um homem” (p. 6, col. 2, ll. 12-14)–, ou a descrição do momento em que o homem dá início à escavação, simultaneamente sugestiva da força que o homem emprega, e trocista em relação ao seu empenho:

¹²⁸ Pierre Schoentjes, *Recherche de l'Ironie et Ironie de la Recherche*, op. cit., p. 84.

¹²⁹ Morton Gurewitch, *Comedy: The Irrational Vision*, London, Cornell University Press, 1975, p. 56.

A primeira pásada de terra, a segunda, a terceira, e era uma maravilha contemplar aquele desempenho [...]; e ainda que seja scientificamente impossível que a Terra rachasse de cada vez que êle lhe metia a pá, comtudo, era indiscitivelmente esta a impressão que dava. (p. 6, col. 1, ll. 61-71)

Assim, de modo elegante mas divertido, venenoso mas velado, *O Kágado* cumpre o objectivo ofensivo perseguido pelo autor, não sendo o único exemplo de *Wit* na obra de José de Almada Negreiros. Futurista e, por definição, contestatário, Almada recorre por diversas vezes ao humor cínico, agressivo, insultuoso até, como no *Manifesto Anti-Dantas*, onde concretamente utiliza Júlio Dantas como personificação dos valores que pretende atingir. No texto de 1921, Almada não recorre ao Manifesto com destinatário definido para exercício da crítica, mas antes a um conto, corporizando num único homem o seu alvo, um povo em geral, construindo assim uma crítica mordaz, consonante com o seu contexto vanguardista. Dado o propósito de ruptura próprio dos movimentos vanguardistas, surgem então obras caracterizadas por uma hostilidade acentuada, com o fito de ataque que, de forma mais ou menos directa, irá marcar presença. Na definição de Luísa Coelho, as narrativas de Almada Negreiros “apresentam o riso como estratégia revolucionária, como elemento de combate às convenções e às tradições, como um eficiente meio de ‘salvação’ através do poder da linguagem, conferindo ao seu discurso uma característica de aparente infantilidade mas de um precioso primitivismo, aproximativa de um maior número de leitores e amenizando a violência com que utiliza, em alguns textos, uma certa crueza provocatória e polémica”¹³⁰. No caso d’*O*

¹³⁰ Luísa Coelho, “Uma Constante e Solitária Travessia das Conveniências”, Introdução a José de Almada Negreiros, *Obras Completas/Vol IV: Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 13.

Kágado, a agressividade surge mascarada, contribuindo para uma maior espirituosidade; uma crítica mais subtil que, no entanto, resulta mais ácida. Nele, a estratégia revolucionária não assenta no riso, mas antes num sorriso de natureza trocista, dada a sua *nuance* crítica, inerente ao referido combate a convenções e tradições. A própria fórmula satírico-alegórica, associada à simplicidade da linguagem – “Foi restituindo à Terra uma por uma todas as pásadas com que a tinha esburacado de lado a lado.” (p. 7, col. 2, ll16-17) –, contribui para o aparente amenizar da ofensiva crítica deste conto, cuja eficácia é conseguida através de uma complexa construção verbal, marcadamente irónica, desprovida de alegria, mas conducente a uma diversão que está longe de poder ser considerada inofensiva.

O Kágado narra a história de um homem que vê um animal que apenas conhece dos livros e que, na ânsia de o capturar para mostrar à família, cava um buraco que atravessa o planeta; a partir de certo momento, o homem não está empenhado em encontrar o cágado: aquilo que está em causa é a sua vontade, perdendo a noção da realidade, do tempo, do espaço. Chegado ao outro lado, decide regressar a casa, repondo a terra, e encontra o cágado no último torrão de terra que falta colocar, ou seja, no primeiro que retirou. Almada, ao pretender satirizar, fá-lo por via alegórica, criando uma teia de ironias, verbal e de situação. Esse jogo irónico é elemento do *Wit* constante do conto, dado abarcar a componente verbal que lhe é própria, mas também o aspecto situacional, relacionado com a ideia de superioridade. Trata-se, essencialmente, de um conto com uma vincada intencionalidade crítica, fundada numa história que funciona como metáfora do alvo a atingir, verificando-se nela a já referida analogia acção-intenção, a qual, associada às estratégias retóricas do texto, gera um humor que está longe de poder ser considerado alegre, mas marcadamente intelectual.

O jogo de contradições presentes no texto

Embora o humor presente no texto não seja produtor de gargalhada e não esteja imbuído de uma componente alegre, é fonte de uma satisfação interior geradora de um sorriso, devido não só ao seu cariz satírico, mas também graças a um jogo de contradições. É, pois, um objecto que não transmite nem suscita alegria ou raiva, mas conduz a um comprazimento humorístico que Charles Lalo classifica como um *riso estético*, ou sorriso, no caso em análise: “Um riso é estético na medida em que entra num jogo de polifonia técnica. Um riso de bom humor ou de maldade é, contrariamente, não estético na medida em que nele apenas é perceptível uma só voz: a da alegria ou a do ódio, incapazes de jogar”¹³¹. Segundo o mesmo autor, “Na unidade de uma multiplicidade, acentuando-se a unidade, atingir-se-á o belo. Acentuando-se a diversidade, obter-se-á o riso”¹³². Assim, para a obtenção desse *efeito de sorriso* afigura-se como condição essencial a presença de uma ou mais contradições ou, pelo menos, de incongruências, inadequações, ou seja, aspectos que, dissonantes entre si, conduzem à quebra de uma harmonia própria do belo. São componentes entre si desajustadas, mas às quais uma reacção, o riso, concede um espaço comum, atribuindo-lhes então uma coerência interna. Como advoga Jean Duvignaud: “a vertigem do riso responde aos arrebatamentos de uma história que não pode ser desmontada”¹³³. Assente num jogo técnico, o riso estético resulta da unificação de uma contradição intencional, o que é igualmente sustentado por Isabel Ermida: “É na união de opostos que reside

¹³¹ Charles Lalo, *Esthétique du Rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 7.

¹³² *Idem*, p. 26.

¹³³ Jean Duvignaud, *Le Propre de l'Homme: Histoires du Comique et de la Dérision*, Paris, Hachette, 1985, p. 60.

o cômico”¹³⁴. Tal oposição, ou contradição, à qual o riso responde, pode recair, indica Jean Émelina, entre a representação e o conceito, entre o sujeito e o mundo¹³⁵. Associado à rede de ironias presente no texto, este jogo de contradições é essencial à atmosfera humorística que envolve *O Kágado*, entre quais se destaca a subversão do conceito de *vontade*, conseguida através da dissonância entre a compreensão do leitor, que ali não reconhece perseverança, mas sim estupidez, e o movimento mental da personagem, que justifica de forma lógica a sua acção, nas diversas etapas que a compõem, desde a tomada de decisão, até à reposição das últimas porções de terra:

É a minha força de vontade que está em prova, esta é a ocasião propícia, não percamos tempo! Nada de fraquezas! (p. 6, col. 1, ll. 56-58)

[...]

Tudo fazia crêr que se tratava de um biraco supérfluo; contudo, o homem que era muito senhor da sua vontade sabia que tinha de haver-se frente a frente com todas as más impressões. (p. 6, col. 2, ll. 22-25)

[...]

O homem que era muito senhor da sua vontade já podia entrar em casa para descansar, mas quiz mais, quiz restituir à terra todas as pázadas, todas. Faltavam poucas, algumas duzias apenas. Já agora valia a pena fazer tudo bem até ao fim. (p. 7, col. 2, ll. 22-26)

¹³⁴ Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁵ Jean Émelina, *op. cit.*, p. 37.

Contradição representação-conceito, contradição sujeito-mundo. Como já foi referido, é a *vontade* o conceito que atravessa o conto, e nele adquire uma dimensão diferente, dado ser apresentado não enquanto um meio para atingir um objectivo, mas antes como uma meta em si mesma, cujo trajecto é pautado por uma permanente irracionalidade e obsessão. Utilizado vinte e três vezes ao longo do conto, este repisar do conceito de vontade não contribui para a respectiva elevação, mas antes para um desvalor, provado pelo desenrolar da acção e, sobretudo, pelo seu desfecho. Toda a história, desde a visão do cágado e a decisão de o procurar, até ao retorno ao ponto de partida, no qual é encontrado o animal, cuida de subverter o conceito que preside a tamanha empreitada, e a sua repetição ao longo do texto é decisiva não só para a ridicularização dessa vontade subvertida, mas também para o sorriso do leitor. A revelação dos defeitos é obtida e sublinhada por via do que seria uma qualidade, a vontade, tantas vezes referida. A vontade, mote da obra, a forma como esta é percebida pelo homem, e as respectivas consequências, não constituirão a única contradição presente num texto no qual é representado um mundo incompatível com os conhecimentos acerca da compleição da Terra de que o leitor dispõe, e disso ilustrativa é a descrição da perfuração do planeta:

Umás vezes a terra era mais capaz de se deixar furar por causa das grandes camadas de areia e lama, todavia, estas facilidades ficavam bem subtraídas quando acontecia ser a altura de atravessar alguma dessas rochas gigantescas que há no sub-solo. [...] Inclusive, a própria descoberta do centro da Terra, que tão bem podia servir de regosijo ao que se aventura pelas entranhas do nosso planeta, passou infelizmente despercebida ao homem que era muito senhor da sua vontade. (p. 6, col. 2, ll. 36-49)

Não seria possível a um homem, na realidade, a construção de um túnel que transpõe a Terra, com recurso a uma “pá de ferro, destas dos trabalhadores rurais”. A própria descrição do lugar que encontrou à ida não é, também, transponível para a realidade:

[...] homens, mulheres, árvores, montes e casas tinham outras proporções diferentes das da que êle tinha memória. O sol também não era o mesmo, não era amarelo, era de cobre cheio de azêbre e fazia barulhos nos reflexos. [...] julgava que ficava de pé em cima do chão como os habitantes daquele país estrangeiro, mas a verdade é que a única maneira dele poder ver as coisas naturalmente, era pôr-se de pernas para o ar. [...] não tinha nada a esperar daquele país onde nem sequer se falava com a bôca, falava-se com o nariz. (p. 7, col. 1, ll. 11-25)

Esta impossibilidade real do trajecto narrado – óbvia para o leitor –, contrastante com a forma natural com que lhe é servido, será também motivo de um estranhamento que contribui para o sorriso; afinal, nas palavras de Daniel Grojnowski, “o riso que não traduz alegria de viver é provocado por uma ordem perturbada”¹³⁶. A ordem do mundo representada não se coaduna com a ordem que o leitor reconhece como tal no plano da realidade, como evidencia também a atribuição de características ou propriedades humanas a um animal:

Quando chegou perto do tal sítio, o kágado, que já tinha ficado desconfiado da primeira vez, enfiou buraco abaixo, como quem não quer a coisa. (p. 6, col. 1, ll. 18-20)

¹³⁶ Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du Rire Moderne: L'Esprit Fumiste*, Paris, J. Corti, 1997, p. 26.

A ficção do texto contrasta com a realidade da consciência do leitor. É dessa percepção da realidade beliscada pela presença de uma incongruência que depende o riso, segundo Lalo: “O riso nasce no momento em que o sólido bloco formado pela unidade do real na nossa consciência é abalado por uma contradição”¹³⁷. Segundo o mesmo autor, a contradição realidade-ficção é condição necessária para produzir o riso, mas não suficiente: é imprescindível que uma seja desvalorizada pela outra¹³⁸, pelo que há também uma avaliação moral no riso, o que se verifica no sorriso do conto em análise. Será então numa tonalidade lúdica que a sátira se compõe, num enleado de contradições que fere os padrões de normalidade do leitor. Segundo Jean Sareil, o escritor opta sempre por uma aparência inocente, na qual os golpes mais cruéis são desferidos como num jogo¹³⁹, e tal acontece n’*O Kágado*, não só no que concerne à constituição do planeta ou à forma como o homem encara a sua força de vontade, mas, sobretudo, no que toca às decisões deste homem, impraticáveis pelo leitor. Os gestos da personagem são assim expostos pelo narrador, com uma inocência aparente onde brotam pequenas contradições, o que potencia o absurdo, o ridículo nelas implícito. Tal fica claro na alusão a uma totalidade de precauções e meios ao alcance de um homem, limitada no entanto a uma parte do seu corpo, formando-se uma incongruência ilustradora da ticanhez da personagem:

[...] Meteu a mão com cautela e nada; a seguir até ao cotovelo e nada, por fim o braço todo e nada. Tinham sido experimentadas todas as cautelas e os recursos naturais de que um homem dispõe até ao comprimento do braço e nada. (p. 6, col. 1, ll. 24-28)

¹³⁷ Charles Lalo, *op. cit.*, p. 95.

¹³⁸ *Idem*, p. 98.

¹³⁹ Jean Sareil, *L’Écriture Comique*, Paris, PUF, 1984, p. 107.

Como foi já referido, a história da empreitada deste homem realiza-se em moldes de impossibilidade, caso se tente operar uma transferência para o plano da realidade do leitor, situando-se mesmo na zona do maravilhoso. Há uma ruptura face ao mundo real do leitor e, sem que este questione a eventualidade de aquele mundo ser possível, gera-se um divertimento, embora esse comprazimento se deva em maior escala à acção do homem do que ao improvável mundo que, de forma natural e verosímil, é apresentado no conto. A ordem natural é substituída por uma outra, na qual é possível perfurar a Terra, erguer “o maior monte da Europa”, repor a terra no buraco e, excepção a “muita gente suja de terra, por ter estado soterrada e outros que ficaram aleijados”, tudo ficar como dantes. Impõe-se, aqui, recordar que verosimilhança e fantástico – ou maravilhoso, no caso em análise – não devem ser concebidos em relação de oposição. Como refere Tzvetan Todorov, a primeira diz respeito à coerência interna do texto, à submissão ao género, enquanto que o segundo se refere à percepção do leitor¹⁴⁰. Existe assim n’*O Kágado* uma verosimilhança, simultaneamente normal e extravagante, geradora de um comprazimento, devido ao qual o sorriso é desenhado.

N’*O Kágado*, esse sorriso deve-se não só à emergência de um mundo inviável na realidade que o leitor reconhece como sua, mas, sobretudo, à sequência de ideias e escolhas assumidas pelo protagonista, à apresentação de uma personagem com um movimento mental diferente que, construído e exposto de forma lógica, se vai tornando progressivamente absurdo. Se, para este homem tudo faz sentido, vendo algo de grandioso na sua monumental obra, para o leitor nada na sua conduta é susceptível de ser considerado lógico, de motivar sentimentos de aprovação ou reprovação, apenas troça, dados os desígnios que o movem. A obra deste homem e as suas opções produzem o sorriso na medida em que à sua magnitude – cavar

¹⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 45.

um buraco que atravessa a Terra com recurso a uma pá – corresponde uma mente pautada por uma tacanhez, obsessiva e sem horizontes, indiferente a evidências, porque exclusivamente dirigida ao objectivo de alcançar um cágado. Configura-se assim o ponto decisivo a que Jean Paul alude: “nós emprestamos ao seu esforço o nosso ponto de vista e a nossa opinião, e vemos nessa contradição o absurdo infinito”¹⁴¹. Toda a acção do homem é por ele justificada, no texto; no entanto, o entendimento do leitor sobrepe-se, e é dessa sobreposição que advém a ridicularização da conduta da personagem solitária. Assim, à medida que o buraco aumenta, exigindo cada vez mais empenho da parte do homem, o absurdo acentua-se, porque cada vez mais distante das noções de razoabilidade ditadas pelo leitor.

Este homem, com a sua atitude obstinada e um trajecto insólito, parece constituir um anti-herói. Nada existe de admirável nesta personagem, apesar de ter cavado um buraco que lhe permitiu chegar aos antípodas, onde deparou com um mundo diferente, “estrangeiro, muito estrangeiro”. Como defende Jean Paul, a categoria estética em oposição com o cómico é o sublime, pelo que a expressão de poema cómico-heróico constituirá uma contradição¹⁴²; se, como entende Kant, “Denominamos sublime o que é absolutamente grande”¹⁴³, o cómico corresponderá ao infinitamente pequeno. No conto de Almada, essa pequenez relaciona-se com a inutilidade da obra e com a cegueira do homem, acentuadas à medida que o buraco avança, e tem como corolário a descoberta do cágado na última pá colocada e primeira retirada, marcando o vazio de toda a busca, de uma imensa obra. Será então esse o momento crucial do conto, aquele que sela a contradição irreductível entre a grandiosidade da empreitada aí concluída e a pequenez do

¹⁴¹ Jean Paul, *Cours Préparatoire d'Esthétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 115.

¹⁴² *Idem*, p. 112.

¹⁴³ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 141.

homem, e que, consumando as considerações tecidas pelo leitor, motiva a consequente e definitiva fixação do sorriso esboçado ao longo do conto.

A noção de superioridade. A vitimização da personagem

De um processo de correlação entre o crescendo elogioso da narração e o diminuendo da valoração que o leitor atribui à obra do homem, resultam a vitimização da personagem e, em contraposição, a sensação de superioridade experimentada pelo leitor. Sendo todo o texto assente numa construção irónica, parece estar implicado um sentimento não só de avaliação, mas também de condenação, confirmada pela própria conclusão do texto, que simultaneamente sentencia a estupidez da personagem e firma o sorriso do leitor. Assim, ao longo das etapas verifica-se um efeito duplo e, nesse sentido, Robert Escarpit advoga mesmo a existência de uma necessária associação entre o sentimento de superioridade e a ironia que desagua no riso, riso que apenas será possível devido àquele sentimento. Este autor referencia ainda o carácter de segurança indispensável ao *Wit*, onde aquele que ri se considera a salvo de praticar a conduta que suscita o riso: “a vertigem do absurdo apenas é risível com os pés em terra firme, o espectáculo da excentricidade não é divertido senão tendo conscientemente presente um escalão de normalidade”¹⁴⁴, e, quanto mais o objecto distar desse padrão, mais risível se torna. Assim, o riso afigura-se como índice do sentimento de superioridade, individual ou extensível a um grupo, como perspectiva Charles Lalo: “se a sociedade (ou o seu representante) ri desfavoravelmente de um indivíduo, é nessa medida que se considera

¹⁴⁴ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 113.

superior a ele”¹⁴⁵. Estando em causa o conto *O Kágado*, um objecto verbal de natureza crítica e vincadamente irónico, o seu humor suscita um comprazimento, que determina o sorriso de quem o lê. Na génese desse prazer, encontra-se uma sensação de supremacia em relação à personagem, que, devido às suas ideias e escolhas, se vai rebaixando em relação aos padrões de normalidade do leitor. Contudo, de acordo com o ponto de vista do homem, a primazia da vontade opera como uma elevação do seu carácter, o que torna ainda mais estridente o contraste entre o posicionamento da personagem e o do leitor, potenciando o seu divertimento e, conseqüentemente, o seu escarecedor sorriso:

Via-se perfeitamente que era alguém muito senhor da sua vontade e que estava ali por acaso, por imposição própria, contrafeito, por necessidade, por necessidade do espírito, por outras razões diferentes das dos trabalhadores rurais, no cumprimento de um dever, um dever importante, uma questão de vida ou de morte – a vontade. (p. 6, col. 2, ll. 3-9)

Aos olhos do leitor, não será normal cavar vigorosamente por “necessidade do espírito”, nem considerar a afirmação da própria força de vontade uma “questão de vida ou de morte”. O referido sentimento de superioridade implica, pois, juízos conscientes acerca da normalidade, pelo que o riso, ou o sorriso, exige faculdades exclusivas do homem; afinal, como afirma Henri Bergson, “Não existe cómico fora do que é propriamente humano”¹⁴⁶. Em associação a uma ideia de superioridade que lhe é própria, o Homem é também, na óptica de Charles Baudelaire, o único sujeito do Riso: “É, no homem uma consequência da ideia da sua própria

¹⁴⁵ Charles Lalo, *op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 18.

superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, isto é, sinal de uma grandeza infinita, miséria infinita relativamente ao Ser absoluto cuja concepção possui, grandeza infinita relativamente aos animais”¹⁴⁷.

Esta ideia de superioridade daquele que ri, não de uma coisa ou de um animal, mas de outro homem, está presente nos ensaios dos dois autores, Baudelaire e Bergson. Segundo Baudelaire, tal ideia de superioridade está relacionada com um orgulho inconsciente, e ilustra-a com um episódio tipicamente cómico, uma queda: “Aí reside o ponto de partida: eu não caio; eu caminho a direito; eu ando de pé firme e seguro. Não seria eu que cometeria a tolice de não ver que o passeio acaba ali”¹⁴⁸. Existe, pois, uma ideia de superioridade por parte daquele que ri perante algo que, possivelmente, feriu outrem. Associada a esta ideia de superioridade, Bergson alude ainda a um fito de humilhação, atribuindo-lhe um papel de natureza correctiva: “E é por isso que ela suspende para cada um, senão a ameaça de uma correcção, pelo menos a perspectiva duma humilhação que, por ser leve, nem por isso é menos temida. Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é objecto dele, o riso é, verdadeiramente, uma espécie de assoada social”¹⁴⁹. Segundo o filósofo francês, o homem ri dos defeitos dos seus semelhantes, mas também das suas qualidades, quando contrastantes com padrões estabelecidos pela sociedade: “Aquele que se isola expõe-se ao ridículo porque, em grande parte, o cómico é feito deste isolamento. Assim se explica que o cómico seja tantas vezes relativo aos costumes, às ideias, numa palavra, aos preconceitos de uma sociedade”¹⁵⁰. A condição necessária para que uma característica desta natureza suscite o riso é, apenas, que esta não seja causa de um

¹⁴⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 36.

¹⁴⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 100.

sentimento de piedade ou afeição: “O cómico exige, pois, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura”¹⁵¹. O riso pode despontar então face a obras relacionadas com acontecimentos que, transpostos para a realidade, seriam dolorosos, dada a ausência de qualquer sentimento de simpatia ou afecto pela vítima, como é o caso do conto em análise, onde o leitor sorri trocista da jornada do homem, não se compadecendo com a inutilidade do seu esforço e indiferente ao desespero que este sente quando, por exemplo, se encontra já próximo do outro lado da Terra e decide parar, descrente, “naquele sítio onde nem a revolta servia para nada”.

Ao longo do texto surgem expressões que desencadeiam no leitor a sensação de superioridade, à qual corresponde o rebaixamento do homem, a forma pessoal dos valores que se pretendem satirizar, sob a sua pretensa *vontade*. Imediatamente no primeiro parágrafo, surge não só a apresentação do homem e do seu traço designativo – “Havia um homem que era muito senhor da sua vontade” – mas também do objecto que constitui a meta de toda a sua jornada, o cágado, “um animal que parecia não vir a propósito”. Este homem, após a surpresa face à visão, cuidou de se certificar “com os olhos da cara” que aquele animal era efectivamente um cágado, “o tal cágado da zoologia” (p. 6, col. 1, ll. 9-10). A *nuance* científica desta sequência não parece benéfica para a caracterização do homem, contribuindo para a sua ridicularização, pois, de forma subtil, através da utilização do pronome “tal”, é sugerido um conhecimento vago acerca da espécie e da ciência ali nomeadas. Então, “Radiante”, considera o acontecimento como evento, como algo digno de constituir “novidades para contar ao almoço”, o que parece denunciar a redução dos horizontes desta personagem, que não aceita de forma normal a observação de um animal como um cágado, reagindo com euforia. Assim, desde os primeiros

¹⁵¹ *Idem*, p. 19.

parágrafos do texto é insinuada não só a ignorância deste homem, mas também a sua incapacidade para encarar de forma natural um elemento inesperado.

Posteriormente, já a caminho de casa, o homem teme que a família não acredite que vira o cágado, “que aquilo do kágado era história dêle”. O temor da incredulidade alheia, a necessidade de ver a sua história confirmada leva-o a espreitar longamente para o interior do buraco, constatando então que nada poderia ver ao espreitar para um buraco no solo: “e depois de muito espreitar não conseguiu vêr senão o que se pode vêr para dentro dos buracos, isto é, muito escuro” (p. 6, col. 1, ll. 22-24). Nesta sequência, é claramente visível o contributo do narrador para a ridicularização do homem, pois a ironia da explicitação da escuridão do buraco tem o efeito de repisar a irracionalidade do acto de espreitar para um furo na terra, acentuando-se, assim, a inferiorização da personagem.

De seguida, mantendo-se o objectivo de alcançar o cágado, o homem introduz o braço no buraco, “e nada”. Face ao fracasso, decide recorrer a uma vara que considerava grande, “que nem é habitual em varas haver assim tão compridas” – sendo aqui novamente destacados os padrões de normalidade da personagem, cuja amplitude parece limitada por aquilo que lhe é usual –, e, sem obter resultados, opta por despejar baldes de água, que surgem enumerados, “Um balde só já êle sabia que não bastava, nem dez, mas quando chegou a noventa e oito baldes, e que faltavam só dois para cem...” (p. 6, col. 1, ll. 39-41). A enumeração a que o homem procede, apoiada em números redondos, como a dezena e a centena, é sugestiva do molde mental do homem, dependente do número, padrão único e imprescindível, do qual não abdica, traço que volta a surgir no momento em que é assolado pela dúvida, classificada como “dolorosa”, acerca da quantidade de pás de terra retiradas, se era “a quinquagesima milionesima octogésima terceira” ou “a quinquagesima milionesima octogésima quarta” (p. 6, col. 2, ll. 17-19). A necessidade de enumerar surge assim como uma

bengala intelectual do homem, sem a qual tem dificuldade em medir eficácia ou quantidade, uma necessidade que não transparece minúcia, mas que, em vez disso, repisa a mesquinhez das suas preocupações.

A redução das capacidades intelectuais desta personagem avoluma-se com o decurso da acção, e para isso contribuem momentos como aquele em que atravessa a Terra e, exclusivamente focado na perseguição, passa indiferente pelo centro do planeta – “a propria descoberta do centro da Terra, que tão bem podia servir de regosijo ao que se aventura pelas entranhas do nosso planeta, passou infelizmente desapercibida ao homem que era muito senhor da sua vontade” (p. 6, col. 2, ll. 45-49) –, ou a descrição da descoberta do monte que ergueu ao cavar o buraco, cuja altura será medida através de um único parâmetro, o espaço conhecido: “Este monte não deixava vêr nem a cidade onde estava a casa da família, nem a estrada que dava para a cidade, nem os arredores da cidade” (p. 7, col. 2, ll. 5-7).

Nada existe no texto que inverta o carácter de estupidez desta personagem, pelo que a sua condição de vítima ganha contornos nítidos. Um “homem sem qualidades”, porque mesmo a sua qualidade primordial, aquela que o define, é subvertida, funcionando como chapéu para a obsessão e irracionalidade.

Esta vitimização cresce à medida da evolução das circunstâncias do homem. As implicações da sua empreitada avultam-se, e assim é agravado o seu papel de vítima, aumentando, conseqüentemente, o comprazimento do leitor. Existe, neste conto, aquilo que Bergson classifica como *Bola de Neve*, “um efeito que se propaga, aumentando-se a si próprio, de maneira a que a causa, insignificante na origem, vem a redundar, por um progresso, num resultado tão importante como imprevisto”¹⁵². Um homem que se afunda cada vez mais, não só na Terra, mas, sobretudo, no absurdo da

¹⁵² *Idem*, p. 65.

decisão tomada; com uma pá, avança cada vez mais, cava até ao outro lado do planeta e ergue um monte por consequência; efeito *bola de neve*, porque o desenrolar da acção, o avanço de uma enorme obra, cuja origem é um acontecimento banal, é aumentativo da vitimização do homem e da correspondente sensação de superioridade vivida pelo leitor.

O humor deste conto, sustentado no erro da personagem, está, pois, despido de qualquer carga afectiva ou sentimental experimentada pelo leitor. Nas palavras de Jean Sareil: “Aquilo que convém focar nesse discurso habilidoso é até que ponto o locutor nada faz para convencer emocionalmente; ele dirige-se apenas à inteligência. É de um jogo que se trata. O seu teor irónico claramente dá a entender, infelizmente, o frequente triunfo do erro”.¹⁵³ O sorriso advém, assim, como sentença da cegueira, da incapacidade de discernimento, do absurdo, pelo que não se trata de um sorriso alegre, inócuo, mas antes de um sorriso rasgado em consequência de uma obra literária imbuída de uma crítica corrosiva, feita de ironias, na qual o cume humorístico é atingido nas últimas palavras, aquelas onde fica provada a vacuidade da empreitada do homem.

Este tipo de humor que atravessa o conto de Almada Negreiros assume assim um carácter destrutivo, pautado por uma troça, desde logo anunciada, dado o título, “*O Kágado*”, surgir entre o desenho, de traço quase infantil, de dois cágados, com a particularidade de estarem representados com língua fora da boca. Como já foi referido anteriormente, o homem parece atribuir ao cágado traços de humanidade, como a desconfiança e a tomada de decisão de fugir, e tal ponto de vista é assumido de forma irónica pelo narrador. No caso dos desenhos, o cágado não sugere essa desconfiança, simbolizando antes uma posição trocista, provavelmente em relação ao homem, o que contribui para a atmosfera humorística do texto.

¹⁵³ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 173.

Assim, desde o início, anuncia-se a carga punitiva do conto, através da insinuação de uma troça, construída com recurso à associação entre ironia e exposição ao ridículo, o que simultaneamente rebaixa o homem, a vítima, e leva o leitor a experimentar um sentimento de superioridade conducente ao sorriso. Dada a natureza avaliadora da ironia, o leitor fica então convidado a fazer o seu julgamento, cuja sentença vai sendo traçada ao longo do conto e confirmada no final:

Quando já era a última pásada de terra que êle ia meter no buraco, portanto, a primeira que êle tinha tirado ao princípio, reparou que o torrão estava a mecher por si, sem ninguém lhe tocar; curioso, quiz vêr porque era – era o kágado.

Conclusão

Enquadrado num contexto vanguardista e da autoria de um assumido e autoproclamado futurista, *O Kágado* é imbuído de uma natureza crítica e reveste a forma de sátira. Enquanto texto satírico, é-lhe inerente uma ideia de diversão – sob pena de ineficácia dos seus propósitos –, produtora de um sorriso no leitor que, no entanto, não traduz contentamento, mas antes um prazer que dificilmente poderá ser considerado inofensivo. Não seria expectável inocência ou leveza no humor deste conto, não só pelo seu contexto artístico, uma época repleta de movimentos nos quais era visada uma ruptura não só com um passado, mas também pela tonalidade do humor dominante na obra de Almada Negreiros, visível em momentos como *O Diamante*, *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* ou *O Homem que Não Sabe Escrever*. Será este, na classificação de Eduardo Abranches de Soveral, um “humor lúcido, libertador, trágico”, que se apresenta como “um desdobrar marginal das nossas reflexões que, ‘de fora’, as comenta com uma irreverência implacável e desmistificadora”; um humor “enxuto de sentimentalismos” que pode “levar à busca ácida e masoquista da frustração a que os projectos dos homens estão antecipadamente votados”¹⁵⁴.

No conto em estudo, encontra-se então este humor próprio de Almada. Irreverência de comentários por via irónica, os do narrador, o gorar antecipado e previsível do projecto do homem “muito senhor da sua vontade” sem que sentimento algum de compaixão ou simpatia face ao

¹⁵⁴ Eduardo Abranches de Soveral, “Algumas Notas sobre o Interesse Filosófico da Obra de Almada Negreiros”, in Celina Silva, coord., *Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 39-40.

esforço vão deste homem desperte; toda uma atitude crítica comungada com o leitor, através do efeito de sorriso que nele provoca.

O título *O Kágado* não será talvez uma escolha alheia ao humor que embebe o texto. Afinal, defende Bergson, títulos genéricos, feitos de nomes comuns, serão mais adequados a comédias, dado o aspecto que empresta comicidade à personagem preservar uma existência independente da personagem; ainda que intimamente relacionados, não se fundem, a personagem não absorve o vício que gera o riso: “O vício que nos há-de tornar cómicos é sobretudo o que nos vem de fora, tal como um caixilho onde nos inseríssemos e nos impusesse a sua rigidez em lugar de se adaptar à nossa maleabilidade. Nós não o complicamos: é ele, pelo contrário, que nos simplifica”¹⁵⁵. Será o que acontece no conto em questão. O vício do homem, personagem única, será talvez a vontade, dada a forma como a encara, como a gere e eleva, desdobrando-se a virtude, afinal, em defeitos diversos. Porém, n’*O Kágado*, o título deve-se ao animal cuja visão alimenta toda a acção do homem. Será este animal, ou a sua hipotética fuga, a causa da crescente simplificação do homem, da sua decisão de precipitar-se Terra adentro sem discernir, da sua progressiva perda de faculdades – “Agora, que os músculos disciplinados num ritmo único estavam feitos ao que se lhes pedia, eram desnecessários todos os raciocínios e outros arabescos cerebrais...” (p. 6, col. 2, ll 31-34) –, da sua indiferença a evidências. É a convicção inabalável de que deve capturar o kágado, de forma a não desvirtuar a força de vontade que o define, o motor de toda a sua empreitada.

Se, como foi referido ao longo do estudo efectuado, a dedicatória funciona, simultaneamente, como anúncio e convocatória ao leitor para uma leitura satírica, será, no entanto, o título a comportar, de forma encoberta, o objecto de desejo do homem – “*o kágado*” –, cuja grafia não será inocente,

¹⁵⁵ Henri Bergson, *O Riso: Ensaio sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 25.

ou não se tratasse de um desejo dificilmente compreensível, sobretudo pela forma bizarra como o homem procurou alcançá-lo. Se nos contos populares o desejo e o esforço do herói são recompensados pela conquista do objecto, n’*O Kágado* o esforço do homem será também concluído com a descoberta não só do cágado, mas do misto de inutilidade e estupidez que acompanham o trajecto da personagem solitária, sendo estas as vencedoras ao cabo da travessia, e não a força de vontade, repisada ao longo do texto. Se o conto é encarado como uma sátira de Portugal ou dos portugueses, o cágado funciona como símbolo dos objectivos que os portugueses perseguem – frívolo, vulgar –, e o homem como símbolo da forma como o fazem, dado o “homem muito senhor da sua vontade” tratar-se de um sujeito não individualizável, uma personificação do alvo da sátira. É dessa materialização de defeitos de uma comunidade num homem que advém a modulação alegórica desta sátira, tornando-se pertinente a afirmação de António Quadros Ferreira: “a alegoria é o exemplo de uma relação imprecisa entre o imaginário e o real”¹⁵⁶. O escopo crítico deste conto parece residir, então, no que este imaginário criado no conto – de um homem cujas manias transparecem não só falta de discernimento como uma evidente pequenez de horizontes, e que perfura o planeta – possa reflectir da realidade em que o autor se insere, e que condena de forma hábil, como n’*O Kágado*, ou de forma mais incisiva, como nos seus textos de intervenção. Será necessário, pois, procurar uma transposição do conteúdo do conto para a esfera da sua realidade envolvente, de forma a emergirem os aspectos comuns entre eles e que o autor, sob a camuflagem da narrativa, pretende atacar.

Esta sátira alegórica d’*O Kágado* tem como efeito a diversão do leitor, através de um humor estudado, assente numa elaboração retórica que

¹⁵⁶ António Quadros Ferreira, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa. Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, p. 54.

transmitirá sempre um desvalor pela personagem única e pela sua obra, revelando-se a ironia como estratégia adequada e eficaz, uma vez que a sua natureza avaliadora implica sempre uma reprovação. Tal desvalor, rumo à ridicularização deste homem, não é no entanto resultado exclusivo de manobras retóricas; exposta aos padrões de bom senso e de normalidade do leitor, dificilmente esta viagem de ida e volta aos antípodas será vista como gloriosa, e é esta oposição face às evidências do leitor que a ironia acentua, pela via não só discursiva, mas também circunstancial. Parece haver então uma certa complementaridade entre os tipos de ironia – verbal e de situação, por um lado, – e os aspectos que constituem a tónica do *Wit* – o carácter intelectual e maldoso, por outro. Se o leitor sorri à custa da personagem, será devido a uma complexa arquitectura ironia-humor, na qual a ironia de situação está intimamente relacionada com o desenvolvimento da história, enquanto que a ironia verbal, sobretudo ligada ao discurso do narrador, é catalisadora desse tipo de sorriso, cujo comprazimento vive longe da alegria.

A ironia conduz a um humor “fino”, mas não será essa a morada desse prazer humorístico: afinal, como conclui Jean Paul, “Nesse humor, não é tanto o gosto que temos tão fino, mas o coração que temos maldoso”¹⁵⁷, e assim acontece, num conto no qual o leitor sorri *à custa* da personagem, não sorri *com* ela. Diverte-se ao longo do texto, experimentando troça por um homem tacanho, imune a impressões e evidências, mas capaz de perfurar a Terra de lado a lado, com apenas uma pá. Sorri *com* o narrador que, ironicamente, finge emprestar glória à empreitada do homem, mais não fazendo porém do que expor ao ridículo uma acção cujas origem e circunstâncias seriam já depreciadas de antemão pelo leitor que, contrariamente a este homem, não carece de bom senso.

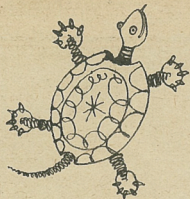
O comprazimento estético que o leitor experimenta durante a leitura d’*O Kágado* resulta assim da noção da sua superioridade face a este homem

¹⁵⁷ Jean Paul, *Cours Préparatoire d’Esthétique*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1979, p. 134.

e é acentuado pela ironia, pois o leitor adere aos comentários do narrador, divertindo-se com eles. É desse prazer, experimentado em consequência da leitura de um conto pautado por um humor corrosivo, vincado pela sua formulação irónica, que advém o sorriso.

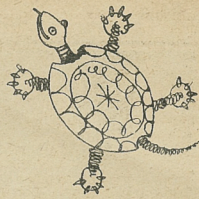
ANEXO

“O Kágado”, *ABC*, nº 51, Lisboa, 30 de Junho de 1921



O KAGADO

(Aos Portugueses, meus compatriotas)



Havia um homem que era muito senhor da sua vontade. Andava às vezes sózinho pelas estradas a passear. Por uma destas vezes viu no meio da estrada um animal que parecia não vir a propósito — um kágado.

O homem que era muito senhor da sua vontade, nunca tinha visto um kágado, comtudo, agora estava a acreditar. Acorreu-se mais e viu com os olhos da cara que aquilo era, na verdade, o tal kágado da zoologia.

O homem que era muito senhor da sua vontade ficou radiante, já tinha novidades para contar ao almoço, e deitou a correr para casa. A meio caminho pensou que a família era capaz de não aceitar a novidade por não trazer o kágado com ele, e parou de repente. Como era muito senhor da sua vontade não poderia suportar que a família imaginasse que aquilo do kágado era história dele, e voltou atrás. Quando chegou perto do tal sítio, o kágado, que já tinha ficado desconfiado da primeira vez, enfiou buraco abaixo, como quem não quer a coisa.

O homem que era muito senhor da sua vontade pôz-se a espregitar para dentro e depois de muito espregitar não conseguiu ver senão o que se pôde ver para dentro dos buracos, isto é, muito escuro. De kágado, nada. Meteu a mão com cautela e nada; a seguir até ao cotovelo e nada, por fim o braço todo e nada. Tinham sido experimentadas todas as cautelas e os recursos naturais de que um homem dispõe até ao comprimento do braço e nada.

Então foi buscar auxílio a uma vara compridíssima, que nem é habitual em varas haver assim tão compridas, enfiou-a pelo buraco abaixo mas o kágado morava ainda muito mais lá pró fundo. Quando largou a vara ela foi por ali abaixo, exactamente como uma vara perdida.

Depois de estudar novas maneiras a ofensiva ficou de facto submetida a nova orientação. Havia um grande tanque de lavadeiras a dois passos e, ao lado do tanque estava um bom balde dos maiores que há. Mergulhou o balde no tanque e, cheio até mais não, despejou-o inteiro para dentro do buraco do kágado. Um balde só já ele sabia que não bastava, nem dez, mas quando chegou a noventa e oito baldes, e que já faltavam só dois para cem, e que a água não havia meio de vir ao de cima, o homem que era muito senhor da sua vontade pôz-se a pensar em toda a espécie de buracos que possa haver.

— E se eu não dissesse á minha família que tinha visto o kágado? pensava para si o homem que era muito senhor da sua vontade. Mas, não! Toda a gente pôde pensar assim menos eu, que sou muito senhor da minha vontade.

O maldito sol também não ajudava nada. Talvez que fôsse melhor não dizer nada do kágado ao almoço. A pensar se sim ou não, os seus passos dirigiam-se involuntariamente para as horas de almoço.

— Já não se trata de eu ser um incompreendido com a história do kágado, não, agora trata-se apenas da minha força de vontade. E' a minha força de vontade que está em prova, esta é a ocasião propícia, não percamos tempo! nada de fraquezas!

Ao lado do buraco havia uma pá de ferro, destas dos trabalhadores rurais. Pegou da pá e pôz-se a desfazer o buraco. A primeira pásada de terra, a segunda, a terceira, e era uma maravilha contemplar aquele desempenho, aquela magestosa virilidade que punha os nossos olhos em presença do mais eficaz testemunho da tenacidade, depois dos antigos. Na verdade, de cada vez que enfiava a pá pela terra, com fé, com robustez, e sem outras intenções a mais, via-se perfeitamente que estava ali uma vontade inteira; e ainda que seja scientificamente impossível que a Terra rachasse de cada vez que ele lhe metia a pá, comtudo, era indiscutivelmente esta a impressão que dava.

Ah não! Não era um vulgar trabalhador rural! Via-se perfeitamente que era algum muito senhor da sua vontade e que estava ali por acaso, por imposição própria, contrafeito, por necessidade, por necessidade do espírito, por outras razões diferentes das dos trabalhadores rurais, no cumprimento de um dever, um dever importante, uma questão de vida ou de morte — a vontade.

Já estava na nonagesima nona pásada de terra, sem afrouxar, com o mesmo ímpeto da inicial, já completamente indiferente por um almoço a menos. Fôsse ou não por um kágado a humanidade iria ver solidificada a vontade de um homem.

A mil metros de profundidade a pino, o homem que era muito senhor da sua vontade foi surpreendido por dolorosa dúvida — não tinha bem a certeza se já era a quinquagesima milionesima octogesima terceira pásada se a quinquagesima milionesima octogesima quarta. Era impossível recomeçar, mais valia perder uma pásada.

Até ali não havia indícios, nem da passagem, da vara, da água ou do kágado. Tudo fazia crer que se tratava de um buraco supérfluo, comtudo, o homem que era muito senhor da sua vontade sabia que tinha de haver-se frente a frente com todas as más impressões. De facto, se aquela tarefa não houvesse de ser árdua e difícil, também a vontade não podia resultar superlativamente duraz e precisa.

Todas as noções de tempo e de espaço, e as outras noções pelas quais um homem constata o quotidiano, foram todas, uma por uma, dispensadas de participar no esburacamento. Agora, que os músculos disciplinados num ritmo único estavam feitos ao que se lhes pedia, eram desnecessários todos os raciocínios e outros arabescos cerebrais, não havia outra necessidade além da dos próprios músculos.

umas vezes a terra era mais capaz de se deixar furar por causa das grandes camadas de areia e de lama, todavia, estas facilidades ficavam bem subtraídas quando acontecia ser a altura de atravessar alguma dessas rochas gigantescas que há no sub-solo. Sem incitamento nem estímulo possível por aquelas paragens, é absolutamente indispensável recordar a decisão com que o homem muito senhor da sua vontade pegou ao princípio na pá do trabalhador rural para justificarmos a intensidade e a duração desta perseverança. Inclusive, a própria descoberta do centro da Terra, que tão bem podia servir de regosijo ao que se aventura pelas entranhas do nosso planeta, passou infelizmente despercebida ao homem que era muito senhor da sua vontade. O buraco do kágado era efectivamente interminável. Por mais que se avançasse, o buraco continuava ainda e sempre. Só assim se explica ser tão rara a presença de kágados á superfície: devido á extensão dos corredores desde a porta da rua até aos aposentos propriamente ditos.

Entretanto, cá em cima na terra, a família do homem que era muito senhor da sua vontade, tendo começado por o ter dado por desaparecido, optára, por último pelo luto carregado, não consentindo a entrada no quarto onde ele costumava dormir todas as noites.

Até que uma vez, quando ele já não acreditava no fim das covas, já não havia, de facto, mais continuação daquele buraco, parava exactamente ali, sem apoteose, sem comemoração, sem vitória, exactamente como um simples buraco de estrada aonde se vê o fundo ao sol. Emfim, naquele sítio nem a revolta servia para nada.

Caindo em si, o homem que era muito senhor da sua vontade pediu-se decisões, novas decisões, outras; mas ali não havia nada a fazer, tinha esquecido tudo, estava despegado de todas as coisas, só lhe restava saber cavar com uma pá. Tinha, sobretudo, muito sono, lembrou-se da cama com lençóis, travesseiro e almofada fôfa, tão

longe! maldita pá! o kágado! e deu com a pá com força no fundo da cova. Mas a pá safou-se-lhe das mãos e foi mais fundo do que ele supunha, deixando uma greta aberta por onde entrava uma coisa de que ele já se tinha esquecido há tanto tempo — a luz do sol. A primeira sensação foi de alegria, mas durou apenas uns segundos, a segunda foi de assombro: Teria, na verdade, furado a Terra de lado a lado?

Para certificar-se alargou a grêta com as unhas e espreitou para fóra. Era um país estrangeiro, muito estrangeiro; homens, mulheres, arvores, montes e casas tinham outras proporções diferentes da que ele tinha memória. O sol também não era o mesmo, não era amarelo, era de cobre cheio de azêbre e fazia barulho nos reflexos. Mas a sensação mais estranha ainda estava para vir, foi que, quando quiz sair da cova, julgava que ficava em pé em cima do chão como os habitantes daquele país estrangeiro, mas a verdade é que a única maneira dele poder ver as coisas naturalmente, era pôr-se de pernas para o ar.

Como tinha muita sede resolveu ir beber água ali ao pé, e teve de ir de mãos no chão e o corpo a fazer o pino porque de pé subia-lhe o sangue à cabeça. Então, começou a ver que não tinha nada a esperar daquele país onde nem sequer se falava com a bôca, falava-se com o nariz.

Vieram-lhe de uma vez todas as saudades da casa, da família e do quarto de dormir. Felizmente estava aberto o caminho até casa, fóra ele proprio quem o abria com uma pá de ferro. Resolveu-se. Começou a andar o buraco todo ao contrário. Andou, andou, andou; subiu, subiu, subiu.

Quando chegou cá acima, ao lado do buraco estava

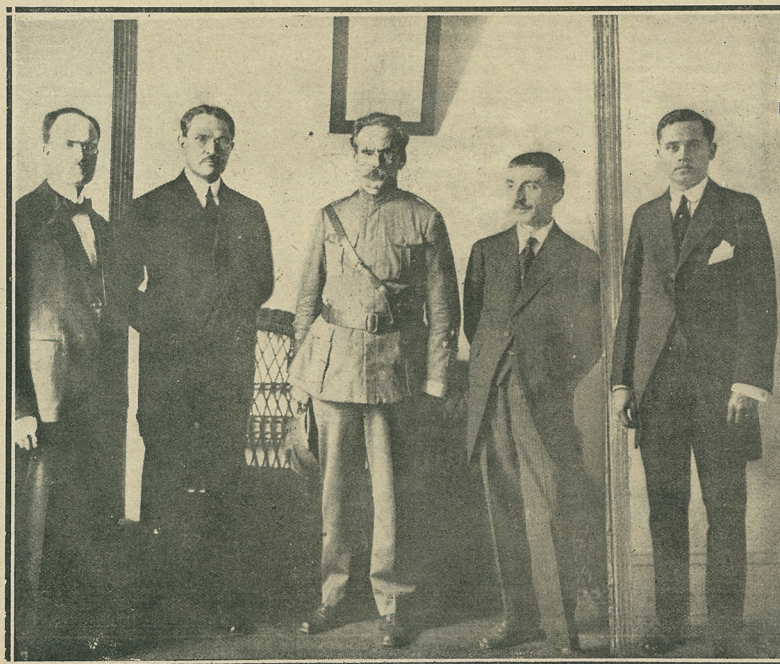
uma coisa que não havia antigamente — o maior monte da Europa, feito por ele, aos pouquinho, às pásadas de terra, uma por uma, até ficar enorme, colossal, sem querer, o maior monte da Europa.

Este monte não deixava ver nem a cidade onde estava a casa da família, nem a estrada que dava para a cidade, nem os arredores da cidade, que faziam um belo panorama. O monte estava por cima disto tudo e de muito mais.

O homem que era muito senhor da sua vontade estava cansadíssimo por ter feito duas vezes o diametro da Terra. Apetecia-lhe ir dormir na sua querida cama, mas para isso era necessario tirar aquele monte maior da Europa de cima da cidade onde estava a casa da sua família. Então, foi buscar outra pá dos trabalhadores rurais e começou logo a desfazer o monte maior da Europa. Foi restituindo á Terra uma por uma todas as pásadas com que a tinha esburacado de lado a lado. Começavam já a aparecer as cruzes das torres, os telhados das casas, os cúmes dos montes naturais, a casa da sua família, muita gente suja de terra, por ter estado soterrada, outros que ficaram aleijados, e o resto como dantes.

O homem que era muito senhor da sua vontade já podia entrar em casa para descansar, mas quiz mais, quiz restituir á terra todas as pásadas, todas. Faltavam poucas, algumas duzias apenas. Já agora valia a pena fazer tudo bem até ao fim. Quando já era a última pásada de terra que ele ia meter no buraco, portanto, a primeira que ele tinha tirado ao principio, reparou que o torrão estava a mecher por si, sem ninguém lhe tocar; curioso, quiz ver porque era — era o kágado.

JOSÉ DE ALMEIDA NEGREIROS.



EM LOURENÇO MARQUES. — Grupo tirado por ocasião da conferência a *Descoberta do Brasil*, que se realizou em Lourenço Marques, sob a presidência do Alto Comissário da República Portuguesa. — (Da esquerda para a direita): Dr. Antonio Barradas (conferente), Dr. Heitor Passos, Dr. Manuel de Brito Camacho, Dr. Eurico Cabral, Marcelino Nicófor de Távora Vasconcelos da Silva.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa:

Edições d'O Kágado:

NEGREIROS, José de Almada, "O Kágado", *ABC*, nº 51, Lisboa, 30 de Junho de 1921 (edição utilizada)

— "O Kágado", *Almanaque*, Março-Abril, Lisboa, 1961

— "O Kágado", *Obras Completas/I: Contos e Novelas*, Lisboa, Estampa, 1970

— "O Kágado", *Obras Completas/IV: Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989

— "O Kágado", *Obra Literária/2: Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002

Obras Completas:

NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas/I: Contos e Novelas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1970

— *Obras Completas/II: Nome de Guerra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971

— *Obras Completas/III: Teatro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971

— *Obras Completas/IV: Poesia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971

— *Obras Completas/V: Ensaios*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971

— *Obras Completas/VI: Textos de Intervenção*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972

— *Ver*, Lisboa, Editora Arcádia, 1982

— *Obras Completas/Vol I: Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985

— *Obras Completas/Vol II: Nome de Guerra*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986

— *Obras Completas/Vol III: Artigos no Diário de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988

— *Obras Completas/Vol IV: Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989

— *Obras completas/Vol VII: teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990

— *Obras Completas/Vol V: Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992

— *Obras Completas/Vol VI: Textos de Intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993

- *Obra Literária/3: Nome de Guerra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001
- *Obra Literária/1: Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001
- *Obra Literária/2: Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002
- *Obra Literária/5: Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006

Edições Fac-similadas

- *K4, O Quadrado Azul*, [1917], edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000
- *A Invenção do Dia Claro*, [1921], edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim 2005

Entrevista:

NEGREIROS, José de Almada, “Assim Fala Geometria”, entrevista concedida a António Valdemar, *Diário de Notícias*, Lisboa, 9,16, 23 e 30 de Junho, 7, 14, 21 e 28 de Julho e 4 de Agosto de 1960

Bibliografia Passiva:

- A.A.V.V., *Almada Negreiros: Um Percurso Possível*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993
- *Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade – Actas do colóquio internacional*, coord. de Celina Silva, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998
- *Almada o Escritor, o Ilustrador*, coord. de Manuela Rego, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993
- *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985
- *Catálogo da Exposição “Almada”*, Madrid, Fundación Juan March, 1983
- *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins, coord., Lisboa, Caminho, 2008
- *História da Literatura Portuguesa, vol. 6, Do Simbolismo ao Modernismo*, direcção de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Alfa, 2003
- *Humoresques*, 8, “Humour et Esthétique”, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997
- ALGE, Carlos d’, *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989
- AZEVEDO, Fernando de, “Um Espírito que se Figura”, *J.L. – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 561, Lisboa, 6 de Abril de 1993
- BAPTISTA, António Alçada, “Nome de Guerra, ou Um Outro Amor em Portugal”, Introdução a José de Almada Negreiros, *Obras Completas/Vol II: Nome de Guerra*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992
- BARRENTO, João, “Nova Edição da Poesia de Almada Negreiros”, *Colóquio/Letras*, nº 117.118, Setembro de 1990
- BARTHES, Roland, *Oeuvres Complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002
- BONET, Juan Manuel, “Ramón-Almada, al Alimón”, Prólogo a Ramón Gomez de la Serna e José de Almada Negreiros (ilustrações), *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa / Assírio & Alvim, 2004
- CAMPOS, Duarte de, “Almada Negreiros, Escritor e Poeta”, *Brotéria*, 8-9, vol.91, Lisboa, Agosto-Setembro de 1970
- CANDEIAS, Maria de Fátima, “‘Nome de Guerra’ ou a Subversão Irónica do Romance”, *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários*, 1, Porto, 1985
- CESARINY, Mário, “Orpheu e a Literatura de Vanguarda”, *A Phala*, 89, Lisboa, Outubro-Novembro de 2001
- CIDADE, Hernâni, “Almada Negreiros Há Meio Século”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 60, Lisboa, Outubro de 1970

- COELHO, Eduardo Prado, “Quanto mais se Vive mais se Aprende”, in *A Engomadeira*, Lisboa, Rolim, 1986
- COELHO, Luísa, “Uma Constante e Solitária Travessia das Conveniências”, Introdução a José de Almada Negreiros, *Obras Completas/Vol IV: Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993
- COLOMBINI, Duílio, *Almada Negreiros*, Dissertação de Doutoramento, S. Paulo, Universidade de S. Paulo, 1978
- DIAS, Maria Heloísa Martins, “Almada Negreiros, ‘Um Homem Muito Senhor da Sua Vontade’”, *Colóquio/Letras*, nº 149-150, Lisboa, Julho de 1998
- ESPINA, António, “Almada Negreiros (1927)”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 60, Lisboa, Outubro de 1970
- FERREIRA, António Quadros, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa: Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994
- FERREIRA, David Mourão, “Almada Futurista”, in *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985
- FRANÇA, José-Augusto, “Almada e Portugal, Dez Anos de Escrita, 1915-1925”, in *Almada Negreiros: a Descoberta como Necessidade – Actas do Colóquio Internacional*, coord. de Celina Silva, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998
- *Almada*, Lisboa, Artis, 1963
- *O Essencial sobre Almada Negreiros*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003
- “Começar”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 60, Lisboa, Outubro de 1970
- “Almada, Sá-Carneiro e o Outro”, in *Pacheko, Almada e “Contemporânea”*, coord. de Daniel Pires, Lisboa, Bertrand Editora e Centro Nacional de Cultura, 1993
- “Almada” in *História da Literatura Portuguesa, vol. 6, do Simbolismo ao Modernismo*, direcção de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Alfa, 2003
- “Nota de Releitura de ‘A Confissão de Lúcio’ e de ‘Nome de Guerra’”, in *Estrada Larga*, vol. I, Porto, Porto Editora, s/d
- “Sudoeste – Europa – Portugal”, *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 561, 6 de Abril de 1993
- FREITAS, Lima de, *Almada e o Número*, Lisboa, Arcadia, 1977
- *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990
- GOMES, Álvaro Cardoso, “A Aprendizagem de Desaprender”, *Colóquio/Letras*, Lisboa, Julho de 1998
- GONÇALVES, Rui Mário, *Almada Negreiros: O Menino de Olhos de Gigante*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005
- GUIMARÃES, Ana Paula, *As Estrelas Acessíveis. José de Almada Negreiros: O Corpo em Palestra*, Lisboa, Apenas, 2004

- JÚDICE, Nuno, “Almada, O Espírito Engenhoso”, *Colóquio/Letras*, nº 149-150, Lisboa, Julho de 1998
- LAMBERT, Fátima, *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros: Da Modernidade ao “Ver”*, 2 vol., Dissertação de Doutoramento, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1997
- LEITÃO, Ruben Andresen, “Almada”, *A Phala*, 89, Lisboa, Outubro-Novembro de 2001
- LOUREIRO, La Salette, “Almada Negreiros: A Cidade ou a Volta ao Mundo”, *Colóquio/Letras*, 149-150, Lisboa, Julho de 1998
- LOURENÇO, Eduardo, “Almada ou do Modernismo como Provocação”, in *Almada, a Cena do Corpo*, coord. de Isabel Penha Garcia e Rita Lougares Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994
- “Almada, Ensaísta?”, Introdução a José de Almada Negreiros, *Obras Completas/Vol V: Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992
- MARTINS, Fernando Cabral, “A cidade mágica portuguesa”, Prefácio a Ramon Gomez de la Serna e José de Almada Negreiros (ilustrações), *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa / Assírio & Alvim, 2004
- “A Pintura é como a Poesia”, *A Phala*, 89, Lisboa, Outubro-Novembro de 2001
- “A Poesia Incompleta”, *J.L. – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 561, 6 de Abril de 1993
- “O Comum de Toda a Arte”, Posfácio a José de Almada Negreiros, *Obra Literária/I: Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001
- “O Disparo dos Fotografos”, Posfácio a José de Almada Negreiros, *Obra Literária/II: Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002
- “O Texto em Cena”, Posfácio a José de Almada Negreiros, *Obra Literária/V: Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon, 2000
- MCNAB, Gregory, “As Duas Intervenções de Almada”, in *Modernismo e Vanguarda*, coord. de Luís Amaro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984
- MEDEIROS, Paulo de, “O Segredo da Letra”, *Colóquio/Letras*, 149-150, Lisboa, Julho de 1998
- MOISÉS, Massaud, “Almada Negreiros, Agitador Cultural”, in *Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade – Actas do Colóquio Internacional*, coord. de Celina Silva Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998
- NEGREIROS, Maria José de Almada, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, O Jornal, 1985
- O’NEILL, Alexandre, “Almada, para além da Tela ou do Fabriano”, in *Uma Coisa em Forma de Assim*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- PATRÍCIO Manuel Ferreira, “Ontologia e Ontagogia de Portugal em José de Almada Negreiros”, in *Almada Negreiros: a Descoberta como Necessidade – Actas do Colóquio Internacional*, coord. de Celina Silva, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998

- PEREIRO, Carlos Paulo Martínez, “Da Visão como Obsessão Totalizadora”, *A Phala*, 89, Lisboa, Outubro-Novembro de 2001
- PERNES, Fernando, “Almada Negreiros”, *Colóquio/ Revista de de Artes e Letras*, 27, Lisboa, Fevereiro de 1964
- PIMENTA, Alberto, “Almada Negreiros e a ‘Medicina das Cores’”, *Colóquio/Letras*, 79, Lisboa, Maio de 1984
- REIS, Maria Antónia, “As Ficções de Almada”, Introdução a José de Almada Negreiros, *Obras Completas/Vol IV: Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993
- RODRIGUES, António, “Almada, Nome de Architectore” in *Almada, A Cena do Corpo*, coord. de Isabel Penha Garcia e Rita Lougares, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994
- RODRIGUES, Urbano Tavares, “A Aventura Espiritual de Almada Negreiros, Geómetra da Arte, Cavaleiro do Futuro”, *A Phala*, 89, Lisboa, Outubro-Novembro de 2001
- SAPEGA, Ellen W., *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992
- Prefácio a José de Almada Negreiros, *Obras Completas/Vol III: Artigos no Diário de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988
- “Contos e Novelas” de Almada Negreiros: Testemunho de Uma Evolução Estética”, *Colóquio/Letras*, 117-118, Lisboa, Setembro-Dezembro de 1990
- SENA, Jorge de, “Almada Negreiros Poeta”, *Nova Renascença*, Número 7, Volume 2, Lisboa, Primavera de 1982
- “José de Almada Negreiros (1893-1970)”, *A Phala*, 89, Lisboa, Outubro-Novembro de 2001
- “José de Almada Negreiros”, in *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988
- SILVA, Celina, “‘Orpheu’: Le Chant Envoûtant de Trois Narcisses”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras- Línguas e Literaturas*, X, 2ª série, Porto, 1993
- “A Escrita em Almada ou Uma Busca-Conquista” in *Sentido que a Vida Faz: Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997
- “A Ficção da Pátria em Almada Negreiros. Do distanciamento Crítico-Construtivo à Sibilina e Distanciada Efabulação”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e literaturas*, IV, 2ª série, Porto, 1987
- “Almada: Do Crepúsculo Apoteótico à Plenitude Autoral (Sequência no Fragmentário)”, *O Escritor*, 1, Lisboa, 1993
- “Almada: Sob o Signo da Pluralidade ou Metamorfoses da Vanguarda”, *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários*, 2, Porto, 1988
- “Rotas e Posturas em Demanda da Ingenuidade – Do Poético como Poética”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, IX, 2ª série, Porto, 1992
- *Almada Negreiros: A Busca de Uma Poética da Ingenuidade ou a (re)Invenção da Utopia*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994

- SIMÕES, João Gaspar, *Crítica I*, Porto, Livraria Latina, 1942
- SOUSA, Ernesto de, “Chegar depois de Todos com Almada Negreiros”, *Colóquio/Revista de Artes e Letras*, 60, Lisboa, Outubro de 1960
- SOUSA, João Paulo, *Forma Espacial e Abstracção em Nome de Guerra de Almada Negreiros*, Dissertação de Mestrado, Porto, 2003
- SOVERAL, Eduardo Abranches de, “Algumas Notas sobre o Interesse Filosófico da Obra de Almada Negreiros”, in *Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade – Actas do Colóquio Internacional*, coord. de Celina Silva, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998
- TEIXEIRA, José de Monterroso, “Almada, a Rebelião Individual” in *Almada, A Cena do Corpo*, coord. de Isabel Penha Garcia e Rita Lougares, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994

Bibliografia Geral:

- A.A.V.V., *Cadernos CESPUC de Pesquisa: Ironia e Humor na Literatura*, Belo Horizonte, PUC Minas, 1998
- *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964
- *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, ed. de Gilberto Mendonça Teles, Petrópolis, Vozes, 1996
- ALBÉRÈS, R.-M., *Le Comique et l'Ironie*, Paris, Hachette, 1961
- ALVES, Maria de Fátima Pinheiro, *A Ironia no Só de António Nobre*, Dissertação de Mestrado, Porto, 2000
- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008
- BAKHTINE, Mikhail, *L' Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970
- BALDENSBERGER, Fernand, *Études d'Histoire Littéraire*, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1907
- BARBE, Katharina, *Irony in Context*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995
- BAUDELAIRE, Charles, “Da Essência do Riso”, in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006
- BEGUIN, Albert, *L'Âme Romantique et le Rêve*, Paris, José Corti, 1991
- BEHLER, Ernst, *Irony and The Discourse of Modernity*, Seattle, University of Washington Press, 1990
- BERGSON, Henri, *O Riso: Ensaio sobre o Significado do Cômico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993
- BERMAN, Marshall, *Tudo o que É sólido se Dissolve no Ar: A Aventura da Modernidade*, Lisboa, Edições 70, 1989
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise do Conto de Fadas*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998
- BISHOP, L., *Romantic Irony in French Literature From Diderot to Beckett*, Vanderbilt University Press, 1989
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974
- BRETON, André, *Antologia do Humor Negro*, Lisboa, Afrodite, 1973
- BRETT, L.R., *Fancy & Imagination*, London, Methuen, 1969
- BURGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993
- CALVINO, Italo, *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa, Teorema, 1999
- CARLOS, Luís Adriano, “Poesia Moderna e Dissolução”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, VI, 2ª série, Porto, 1989

- CASTRO, E. M. de Melo e, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1980
- *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976
- COMBES, Louis, *Un Percurseur Anarchiste: Diogene*, Paris, Groupe de Propagande par la Brochure, 1926
- CRITCHLEY, Simon, *On Humour*, London, Routledge, 2002
- DIDEROT, Denis, “Ceci n’Est pas un Conte”, in *Oeuvres, tome II, Contes*, Paris, Robert Laffont, 1994
- DUDLEY, Donald R., *A History of Cinicism*, London, Methuen & Co, 1937
- DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l’Homme: Histoires du Comique et de la Dérision*, Paris, Hachette, 1985
- ECO, Umberto, *Entre a Mentira e a Ironia*, Lisboa, Difel, 200
- ELLIOTT, Robert, *The Power of Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1972
- EMELINA, Jean, *Le Comique: Essai d’Interpretation Générale*, Paris, Sedès, 1991
- ENRIGHT, D. J., *The Alluring Problem- An Essay on Irony*, Oxford, Oxford University Press, 1986
- ERMIDA, Isabel, *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2003
- ECARPIT, Robert, *L’Humour*, Paris, PUF, 1967
- FERRAZ, Maria de Lourdes, *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987
- FERREIRA, José Mendes, *Antologia do Futurismo Italiano*, Lisboa, Vega, 1979
- FOKKEMA, Douwe W., *História Literária: Modernismo e Pós Modernismo*, Lisboa, Vega, 1983
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982
- FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991
- *Os Anos 20 em Portugal*, Lisboa, Presença, 1993
- FRANZ, Marie Louise von, *L’Interpretation des Contes de Fées*, Paris, Albin Michel, 1995
- FREUD, Sigmund, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, New York, The Norton Library, 1963
- GANS, Eric, «Hyperbole et Ironie», *Poétique*, 24, Paris, 1975.
- *Signs of Paradox*, Stanford, Stanford University Press, 1997
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1995
- GOTLIB, Nádia Battella, *Teoria do Conto*, S. Paulo, Ática, 1985
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux Commencements du Rire Moderne: l’Esprit Fumiste*, Paris, J. Corti, 1997
- GUIMARÃES, Fernando, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972

- *O Modernismo Português e a Sua Poética*, Porto, Lello & Irmão, 1999
- *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão, 1992
- GUREWITCH, Morton, *Comedy: The Irrational Vision*, London, Cornell University Press, 1975
- HAMBURGER, Kate, *Logique des Genres Littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986
- HAMON, Philippe, “O Que é Uma Descrição”, in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979
- “Para um Estatuto Semiológico da Personagem”, in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979
- *L'Ironie Littéraire: Essai sur Les Formes de l'Écriture Oblique*, Paris, Hachette, 1996
- HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa, Caminho, 1979
- HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, University Press, 1972
- HINCHLIFFE Arnold P., *The Absurd*, London, Methuen, 1972
- HOMEM, Rui Carvalho, “Retórica do Riso: Comédia, Sátira e Um Dia na Feira com Ben Johnson”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XII, Porto, 1995
- HUMPHREYS, Richard, *Futurismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2001
- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London Rotledge, 1994
- *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *L'Ironie ou la Bonne Conscience*, Paris, PUF, 1950
- *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972
- JÚDICE, Nuno, *A Era do Orpheu*, Lisboa, Teorema, 1986
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Ironie comme Trope, Poétique*, 41, Paris, 1980
- KIERKEGAARD, Søren, *The Concept of Irony*, New Jersey, Princeton University Press, 1989
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994
- LALO, Charles, *Esthétique du Rire*, Paris, Flammarion, 1949
- LANG, Candace D., *Irony, Humour: Critical Paradigms*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004
- LEFEBVRE, Henri, *Introducción a la Modernité*, Paris, Les Editions de Minuit, 1962

- MAÇÃS, Delmira, “Os Animais na Fraseologia Portuguesa e Brasileira”, sep. de *Revista Portuguesa de Filologia*, XV, Coimbra, 1969
- MACQUEEN, John, *Allegory*, London, Methuen, 1970
- MAN, Paul de, *El Concepto de Ironía*, Valencia, Ediciones Episteme, 1996
- MARTINHO, Virgílio, *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Afrodite, 1969
- MELO, João de, *Antologia do Conto Português*, Lisboa, D. Quixote, 2002
- MERCHANT, W. Moelwyn, *Comedy*, London, Methuen, 1972
- MORA, Carlos de Miguel, coord., *Sátira, Paródia e Caricatura: Da Antiguidade aos Nossos Dias*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, 2003
- MORIER, Henri, “Ironie”, in *Dictionnaire de Poétique et de la Rhétorique*, Paris, PUF, 1975
- MUECKE, Douglas Colin, *Irony*, London, Methuen, 1970
- NEVES, João Alves das, *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa, Dinalivro, 1987
- NOGUEIRA, Carlos, *A Sátira na Poesia Portuguesa*, Porto, Dissertação de Doutoramento, 2007
- NOGUEZ, Dominique, *L’Arc en Ciel des Humours*, Paris, Librairie Générale Française, 2000
- PAIVA, Maria Helena Novais de, *Contribuição para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, CEF, 1961
- PAUL, Jean, *Cours Préparatoire d’Esthétique*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1979
- PAULHAN, Frederic, *La Morale de l’Ironie*, Paris, Félix Alcan, 1914
- PERRIN, Laurent, *L’Ironie Mise en Trope: Du Sens des Énoncés Hyperboliques et Ironiques*, Paris, Kimé, 1996
- PESSOA, Fernando, *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000
- POE, Edgar Allan, “Twice Told Tales”, in *Selected Writings*, Middlesex, Penguin Books, 1975
- POLLARD, Arthur, *Satire*, London, Methuen, 1970
- PROPP, Vladimir, *A Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega, 2003
- QUADROS, António, *A Ideia de Portugal na Literatura dos Últimos 100 Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989
- *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Europa América, 1989
- RYNER, Han, *Les Paraboles Cyniques*, Paris, Éditions Athéna, 1922
- SÁNCHEZ, M^a Ángeles Torres, *Aproximación Pragmática a la Ironía Verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999
- SAREIL, Jean, *L’Écriture Comique*, Paris, PUF, 1984
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l’Ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001
- *Recherche de l’Ironie et Ironie de la Recherche*, Gent, Rijksuniversiteit, 1993

- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 2000
- SWEARINGEN, C. Jan, *Rhetoric and Irony*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1991
- TAVARES, Maria Andresen de Sousa, “Alegoria” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008
- TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981
- *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1977
- *Poética da Prosa*, Lisboa, Edições 70, 1979
- TORRE, Guillermo de, *História das Literaturas de Vanguarda*, Lisboa, Editorial Presença, 1970
- TOURRAINE, Alain, *A Crítica da Modernidade*, ed. Instituto Piaget, Lisboa, 1994
- VILELA, Mário, “Os Estereótipos da Metáfora Animal: Comer Gato por Lebre”, sep. de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XX, Tomo II, 2ª série, Porto, 2003

Índice

Introdução.....	5
1- <i>O Kágado</i> e a obra literária de José de Almada Negreiros	
A obra literária de José de Almada Negreiros.....	11
Ficções.....	18
<i>O Kágado</i>	26
2- Caracterização geral do conto <i>O Kágado</i>	
A estrutura do conto.....	33
<i>O Kágado</i> como sátira alegórica.....	43
O narrador. A personagem única.....	49
3- O efeito Sorriso: Processos Estéticos	
3.1- A ironia;	
A ironia verbal.....	57
A ironia de situação.....	66
3.2- O humor	
O <i>Wit</i>	73
O jogo de contradições presente no texto.....	81
A noção de superioridade. A vitimização da personagem.....	88
Conclusão.....	95
Anexo, “O Kágado”, <i>ABC</i> , nº 51, Lisboa, 30 de Junho de 1921.....	101
Bibliografia Activa.....	105
Bibliografia Passiva.....	107
Bibliografia Geral.....	112