

I FUTURISTIE OS FUTURISTAS DE ORPHEU
(SANTA-RITA PINTOR E ALMADA NEGREIROS)*Carlos Paulo Martínez Pereiro*¹

Recebido: 20/10/2015

Aprovado: 20/11/2015

RESUMO: Este artigo parte da (re)conhecida ideia almadiana de a revista *Orpheu* ter representado o “encontro português das letras e da pintura” – isto é, o entrecruzado *affaire verbale et visuelle* que a delimita de maneira basilar e a que a publicação obedece como princípio reitor. Trata-se, por um lado, de analisar criticamente o obstinado rigor interartístico derivado da dupla obediência criativa do (para)futurista e poliapto criador Almada Negreiros e, por outro lado, de dissertar, *in absentia*, dos quatro *hors-texte* duplos do (pro)futurista e mitificador Santa-Rita Pintor, reproduzidos no segundo número da efêmera e marcante publicação literária portuguesa.

Destarte, *inter alia*, além de dissertarmos sobre a questão dos *futuristi* primários no que diz respeito desses dois ‘futuristas derivados’, ponderando a *pensée* contraditória e o *pensum* amalgamático que alicerzam a sua elaboração, procuramos ler as transitivas e concretas criações em palavras e/ou imagens de Almada e Santa-Rita – isto é, distantes de qualquer ‘imaculada concepção’, pretendemos decifrá-las, decodificá-las e/ou interpretá-las dentro dos referentes programáticos e efetivos de um futurismo *tu court*.

PALAVRAS-CHAVE: *Orpheu*, futurismo, interartes, Almada, Santa-Rita

I FUTURISTI AND THE FUTURISTS OF ORPHEU
(SANTA-RITA PINTOR AND ALMADA NEGREIROS)

ABSTRACT: This article takes as its starting point the (well-) known Almadian idea that the magazine *Orpheu* represented the “Portuguese meeting point for literature and painting” – that is, the crossroads for *affaire verbale et visuelle* which defines it fundamentally and which the publication takes as its guiding principle. It is our intention, on the one hand, to review the obstinate inter-artistic rigor which is derived from the dual creative obedience to the (para) futuristic and multi-faceted creator Almada Negreiros and, on the other hand, to discuss, *in absentia*, of the four dual *hors-texte* by the (pro) futuristic myth-maker Santa-Rita Pintor, reproduced in the second number of this ephemeral and remarkable Portuguese literary publication.

Thus, *inter alia*, in addition to discussing the question of the first *futuristi* with respect to these two ‘derived futurists’, considering the contradictory *pensée* and the amalgamated *pensum* that lay the foundation for their preparation, we endeavour to read the transitive and concrete creations in the words and / or pictures of Almada and Santa-Rita – that is, far from any ‘immaculate conception’, we aim to decipher them, decode them and / or interpret them within the programmatic and effective respect of a *tu court* futurism.

KEYWORDS: *Orpheu*, futurism, inter-arts, Almada, Santa-Rita.

¹ Professor Catedrático da Área de Filologias Galega e Portuguesa da Universidade da Corunha (Galiza – Espanha).

Não há como “faticar” (expressão de Jorge Luis Borges) as vanguardas históricas sem passar pela prova dos nove das artes plásticas.

Jorge Schwartz

A recente e excelente exposição, em New York, sobre o futurismo italiano – *Italian Futurism (1909-1944). Reconstructing the universe* – do Museu Guggenheim (GREENE, 2014), edificando uma renovada e inédita dinâmica historicista, atualizadamente retrospectiva, conseguiu redimensionar a complexidade das nossas (e possíveis) visões – ideais na sua (im)pureza (a)classificatória – por volta da importância e do significado deste movimento, não tão datado como poderíamos ter a tentação de pensar. Visitando-a e, *a posteriori*, (re)lendo os aliciantes contributos intelectuais do seu catálogo, apesar de não contemplarem os futurismos laterais e/ou derivados como o português e o brasileiro, sentimos a necessidade de visitar a devoração lusa das tendências futuristas, para compreender cabalmente o movimento órfico provocado por uma revista muito bem caracterizada de maneira sintética, pelo seu *maître à penser* Fernando Pessoa, como “extinta e inextinguível”.

É por isto que, neste trabalho, além de dissertarmos do que diz respeito de dois “futuristas derivados”, a partir das questões levantadas pelos *futuristi* primários, procuramos, *inter alia*, ler as transitivas e concretas criações em palavras e/ou imagens de um escritor *doublé* de pintor, Almada Negreiros, e os *gesta* e os restos de obras de Guilherme de Santa-Rita, um pintor *doublé* de *dandy* – ou, num certo sentido e em conturbada diferença, mesmo de um dos *shandy* definidos por Enrique Vila-Matas (2009). Isto é, distantes de qualquer “imaculada concepção”, pretendemos interpretar, dentro dos referentes programáticos e efetivos de um futurismo *tou court* e do que enunciam – também ao denunciarem – as atitudes das figuras a que se devem.

No entanto, se, como afirma Octavio Paz, “[n]ombrar y clasificar no equivalen a explicar y menos aún a comprender” (1996, p. 16), temos para nós que está fora de cogitação repetir aqui a consabida e cansativa (pseudo)caracterização, abstratizante e parcial – nos seus dois sentidos possíveis –, da revista *Orpheu* de 1915 como “órgão de malucos” e dalguns dos doestados, pelos “lepidópteros e botas de elástico”, “membros paranoicos de Rilhafoles”, à maneira de *futuristi* e/ou futuristas replicantes, responsáveis, na sua “heterogênea mistura”, – Sá-Carneiro *dixit* a Pessoa, excluindo-se ambos –, assim como

promotores, apesar (ou a causa) do passadismo finissecular ou do (neo)simbolismo-decadentismo, de uma “literatura de manicômio astral”.

Desta maneira, por via dos *exempla* e em modo gulliverizado, percorreremos a sinuosa e oscilante produção plástica-literária da altura – isto é, do triênio de 1915 a 1917 – ,em que se atestava um bifrontismo e, portanto, também um passadismo (por esteticamente epigonal e/ou por residualmente evoluída por hibridação), e onde a imensa sombra do futurismo, entre a reinante euforia e uma incipiente disforia ambiental, vai sendo incorporada de maneira tendencial e progressiva. Coisa, aliás, evidente se, simplesmente, confrontarmos a estética do compromisso e o relativo passadismo da capa simbolicamente “órfica” de José Pacheco, no primeiro número da revista *Orpheu*, e a capa graficamente modernista e antidecadentista, no segundo, ou, dois anos depois, a futurista e liberta de qualquer passadismo, no único número do *Portugal Futurista* concebido por Santa-Rita Pintor (e Almada), completando o percurso entre as “Esfinges” e os “Guindastes” do “Estudo do Bi-metalismo Psicológico”, a ser explicado numa sacarneiriana palestra, anunciada em *Orpheu 2* e nunca proferida – como a de Santa-Rita que versaria sobre “A Torre Eiffel e o génio do futurismo” ou a de Raul Leal sobre “O Teatro Futurista no Espaço”.

Mesmo cômicos de que tudo o que dissermos será necessariamente pouco esclarecedor, de novo precisamos evocar, refletir e escrever, em traços longos, o que diz respeito a este campo concreto da entidade, limites e características do futurismo no, *latu sensu*, período órfico – deixando a um lado a obviedade do consabido futurismo da revista e a intervenção do *Portugal Futurista*. Porque sendo, por via de regra, uma afirmação da diferença a respeito de modelos pré-constituídos e princípios pré-determinados, não se pode falar de influências diretas, e sim bastante oblíquas, contestando, em *demi-tente*, a ameaça de essas influências futuristas se constituírem num *mirage des sources* – aquele de que Maurice Blanchot já falou a respeito de Lautréamont².

No, por assim dizer, “período órfico”, o que é muito claro, em termos gerais, é a difusa influência do movimento futurista – entrecruzada com a euforia do futuro glorioso

² Da confusão entre o futurismo e o *Orpheu* dá conta, por exemplo, a carta ao *Diário de Notícias* de Fernando Pessoa (04/06/1915), onde considera “disparatada” a caracterização como futurista, pois “o *Orpheu* seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário”... Futurismo, aliás, que servirá a Álvaro de Campos para reconhecer “predestinadas ligações”, ironicamente insultuosas, no contexto do conhecido caso motivado pela sua posição a respeito do “acidente-atentado” de Afonso Costa num “providencial” elétrico.

do “momento futurista-outro” de que tem falado Steffen Dix (2015, p. 17) –, mas o que é não menos obscuro, em parte devido à confusão derivada desse entrecruzamento de duas conceptualizações diferentes (quando não divergentes), é a entidade e os limites, em termos particulares, de cada presença concreta da mesma, numa zona opaca que, no seu heteróclito ecleticismo e ausência de unitários princípios de escola, se abre à multiplicidade de interpretações³.

No ensaio *Artistes sans oeuvres*, Jean-Ives Jouannais lembrava que o crítico Jules Lemaître dissera de Félicien Marboeuf que era “le plus grand des écrivains n’ayant jamais écrit”, e que Marcel Proust lhe reconheceria o seu caráter de ‘escritor ideal’ porque “c’est bien ailleurs, et d’autres manières, que vous êtes écrivain” (LEMAÎTRE e PROUST *apud* JOUANNAIS, 2009, p. 93 e 100). Nós, *mutatis mutandis*, poderíamos adaptar essas considerações a Guilherme de Santa-Rita ou, melhor, a Santa-Rita Pintor, “o maior dos artistas de *Orpheu* com fantasmática obra inexistente ou, por outras palavras, (quase) sem obra (conservada)”. À Montaigne, a sua principal, “grand et glorieux chef-d’oeuvre, c’est vivre à propos” (MONTAIGNE, 2009, p. 13), é a sua atitude de agressiva subversão e aristocrática distinção, porque, afinal preferiu a matéria da vida à, para ele, às vezes tautológica matéria da arte e à realização que, fundamentalmente, considera *cosa mentale*.

Esta onipotente visibilidade do vital – como infame e nihilista autor inoperante – e conceptual – como famoso e recalcitrante agitador modernista-vanguardista-futurista –, substitui, em Santa-Rita, a pouca visibilidade dos resíduos e restos da sua, aliás, escassa obra material, de que, *in absentia*, aqui nos diz respeito a da ilustração dos referidos – e evocativa e mecanicamente reproduzidos – *hors-texte* do segundo número de *Orpheu*, na sequência das linhas de força, da interpenetração de planos e da simultaneidade de “estados de alma” da sua precedente e conhecida “Cabeça (cubo-futurista)” – e, como máscara, geneticamente primitivista – de três (ou cinco) anos antes: 1912 ou 1910?

O caráter necessariamente ilustrativo dos *hors-texte*, supostamente de 1912, 1913 e, de maneira mais problemática, 1914, – diga-se de passagem – aparece não sempre motivado, correspondente e coerente com essa sua função primeira, nem nos processos nem nos motivos temáticos (isolados) de que se servem. Nos seus títulos e no pálido reflexo das reproduções – mesmo, aqui e agora, de maneira respectiva, enunciados *in*

³ Também porque, neste âmbito, é fácil concordar com Montaigne em que “il ya plus affaire à interpréter les interprétations qu’ à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser” (MONTAIGNE, 2009, p. 13).

absentia –, deixam ver, em síntese⁴, a insistência na aplicação dos mesmos princípios e materialidades futuristas (e cubo-futuristas), experimentando assim uma tripla representação transfigurada de cada cabeça, refigurada a partir de uma outra representação prévia, ou a desarticulação (des)figurativa de uma mesa, já fossilizada no classicismo da “natureza morta”: o primeiro, *Estajo científico de uma cabeça + Aparelho ocular + Sobreposição dinâmica visual + Reflexos de ambiente x luz (sensibilidade mecânica)* [1914?], à maneira de colagem de transitivos diálogos com os “Poemas Inéditos”, de Ângelo de Lima; o segundo, *Compenetração estática interior de uma cabeça = Complementarismo congênito absoluto (sensibilidade litográfica)* [1913?], como nova colagem, em auto e exo complementariedade, a respeito dos “Poemas sem suporte” sacarneirianos e, em particular, da “*blague* semifuturista” que, para Pessoa, é “Manucure”, composição em parâmetros incontornavelmente futuristas – e antimimeticamente cubistas e formalmente geometrizarantes – de um Sá-Carneiro oscilante e diversificado apropriador ambíguo de ismos; o terceiro, *Decomposição dinâmica de uma mesa estilo do movimento (interseccionismo plástico)* [1912?], em modo deconstruído de natureza morta, contrastando distorcidamente com o poema “Narciso”, de Luís de Montalvor, que acompanha; o quarto, *Síntese geometral de uma cabeça x Infinito plástico de ambiente x Transcendentalismo físico (sensibilidade radiográfica)* [1913?], aplicando princípios pictóricos boccionianos para “ilustrar” a enigmática, ambígua e esplêndida “Ode Marítima”, do viajante e estrangeirado engenheiro Álvaro de Campos – paradoxalmente não interseccionista, nem futurista, mas poeta da “era das máquinas” e da negação dos valores, mas autor também da parafuturista “Ode Triunfal”.

No entanto, a prática artística apagadora, a *tabula rasa* a respeito do já executado que (in)existe não visto, e a atitude passiva em relação à possível execução, faz com que Santa-Rita, o apologista da linguagem futurista italiana e da cubo-sintético-futurista francesa, de uma certa e parcial maneira ponderativa e mistificadora, possa ser considerado nietzschianamente superior – pois, embora possua a potência criadora, renuncia à criação material –, e possa ser caracterizado como um contemplativo, no sentido em que Octavio Paz afirma que “la contemplación es la forma más alta de la comprensión porque abarca *ver* y *entender*” (1996, p. 44).

⁴ Para uma visão crítica e completa, em perspectiva artística, destes *hors-texte*, reenviamos à excelente análise e pormenorizada contextualização realizadas pela investigadora Filomena Serra – e com a qual só podemos concordar em absoluto – no trabalho significativamente intitulado “*Il n’y a pas de hors-texte* – Guilherme de Santa-Rita, um artista sem obra?” (2014).

Na verdade, nesta sua atitude de recusa, profética e ativamente futurista, a respeito dos resultados materiais da sua criação, só pode ter um paralelismo divergente, entre os integrantes do *Orpheu*, no caso do extravagante e místico Raul Leal (Henoch) que, aspirando a “erguer-[se] a Deus”, é para Sá-Carneiro “um pouco *Orpheu* de mais” e para Mário Cesariny “o único verdadeiro doido do Orpheu”, mas que pode ser considerado profeta de dupla adscrição: tanto do futurismo marinettiano – como colaborador de *Orpheu* 2 e de *Portugal Futurista* (dissertando sobre “La suprême réalisation du futurisme” na “Oeuvre Géniale de Santa-Rita Pintor”) –, quanto do paracletiano “Vertiginismo Transcendente”.

Se como tem defendido Jean Dubuffet, em *Asphyxiante culture*, “l’idée de l’Occidental, que la culture est un affaire de livres, de peintures et de monuments, est enfantine” (DUBUFFET *apud* JOUANNAIS, 2009, p. 37), não há dúvida de que, com a onipresença excludente dos gestos interventivos, Santa-Rita assumiu essa consideração e, *a contrario*, temos a certeza de Almada Negreiros supor a representação perfeita do artista e escritor extremamente operante e sumamente produtor, numa abundância que, para a posteridade, tem por única escusa possível a variedade (Pessoa *dixit*).

É sabido que Mestre Almada evolui, *grosso modo*, desde uma etapa formativa, centrada no seu “procurar” (e “achar”), na maré experimental e vanguardista dos ismos, influências e tentativas, até o momento de “encontrar” na simplicidade e ingenuidade um (outro?) seu caminho particular; ou, se se preferir, marcando limites temporais mais precisos, desde 1915 até 1925, anos em que, respectivamente, dá por concluída a primeira redação da extraordinária novela *A engomadeira* e redige o não menos excelente romance *Nome de guerra*, sem dúvida os dois maiores e diferentes logros narrativos bem-sucedidos do autor.

No entanto, Almada, apesar da diferença entre as duas obras, situa-se a si próprio nos dois momentos indicados, ora dentro de um futurismo restrito e experimental, ora no interior de um futurismo translato e ingênuo (pressentido já na sua primeira narrativa), em correspondência com o diverso caráter genético da novela a respeito do romance, e para além das coincidências de procedimento, temáticas e expressivas. Essa assunção da continuidade num “futurismo depois do futurismo” permite considerar, já não só a partir da novela *A engomadeira*, uma relação com as outras narrativas vanguardistas de 17 e/ou a sua projeção nos restantes textos ficcionais, mas também, no seu caracterizado entorno, a

possível coerência evolutiva do pensamento almadiano e a dose de intuição e tradição (ou tradições) de que Almada se serviu na elaboração da sua concepção artística inicial:

Realmente, a poliaptidão de Almada e a amálgama das suas leituras e relações pessoais situam-no coperniquianamente no centro de um cúmulo de influências e tendências afins, características da vanguarda e/ou do modernismo português, quando não, em exclusivo, do próprio Mestre: futurismo (por vias literárias e plásticas), cubismo e simultaneísmo (por via literária de um Cendrars e de um Apollinaire, ou plástica do casal Delaunay e de Amadeo), interseccionismo (por via pessoana), expressionismo (por via plástica e cinematográfica, superando o literário à Fialho), etc. (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 282).

Contudo, direta ou indiretamente, estamos dentro da sobreposição integradora, não totalmente harmónica, do âmbito filosófico das leituras nietzschanas e bergsonianas realizadas pelo Mestre, e que, na sua caracterização mais geral, são o suporte filosófico, a *pensée* e o *pensum* da sua escrita órfica e futurista⁵.

Em geral, os diversos domínios em que a poliaptidão e o polimorfismo do Almada criador se manifestaram, ao longo da sua dilatada vida e no interior de uma variada trama de relações e influências, aparecem de tal modo interpenetrados, num complexo equilíbrio entre a unidade e a diversidade, a concentração e a dispersão, que dificultam o estudo crítico isolado de facetas ou modalidades concretas, dado que muitas das suas obras escapam a pré-estabelecidas classificações genéricas, quer pela tendência à hibridiz, quer pela constante ultrapassagem dos limites classificatórios convencionais.

Assim, com a intenção de um maior esclarecimento, tentamos centrar o nosso interesse nas facetas narrativa e plástica (isoladas e na sua relação recíproca), na escrita ficcional desenvolvida em torno dos anos do Almada “poeta de *Orpheu* futurista e tudo”, de grande atrativo e significado, quer no âmbito da literatura portuguesa deste século, quer no percurso evolutivo e/ou formativo do autor⁶.

⁵ A presença certa de Nietzsche e Bergson na obra de Almada evidencia um conhecimento impreciso e difuso do pensamento de ambos os filósofos ou, melhor, uma abordagem limitada, preferentemente, a certos motivos da parte destrutiva do primeiro – especialmente adquirida através do desenvolvimento aforístico da obra *Assim falou Zaratustra* –, permitindo um entroncamento e integração, não totalmente harmónicos, com a filosofia bergsoniana, pois, em princípio e considerados na sua globalidade, os dois pensamentos seriam incompatíveis. É por esta razão que é conveniente referir-se, em sentido lato, a uma “corrente irracionalista e vitalista” que englobaria genericamente esse conjunto, privilegiando o “filósofo do martelo” e ignorando elementos centrais da obra de Nietzsche como “o eterno retorno” ou, no campo da tradição, a relação com um heróico mundo “clássico”.

⁶ Neste período, tanto do pretense papel secundário da obra criativa de Almada, a respeito do reconhecimento da sua ação interventiva e vulgarizadora, quanto da valorização do elemento plástico e da

Para mais, no período em que aqui focamos, existem as mediações das outras obras literárias e, inclusive, artísticas entre o ideário geral futurista e a obra ficcional almadiana que a elas se abre. Porque também não se deve esquecer que, além do seu papel ativo na breve faceta interventiva do movimento na vida e na sociedade lisboeta⁷, na qual se implica com um voluntarismo radical no “desarmamento dos filisteus”, a poliaptidão de Almada está situada numa situação de privilégio (a respeito dos seus companheiros modernistas), não só perante a *poliespressività* futurista, mas também perante outras influências complementárias e vanguardistas de teor artístico-literário.

A presença na novela *A engomadeira* da evolução da obra gráfica almadiana, desde o simbolismo até o “Cristo verde” de teor futurista, constitui-se em elemento referencial chave dos vetores semânticos e ideológicos de interpretação de uma obra que, à sinuosa, ousada e complexa maneira de Almada, pretende ser – e é – “uma selecção dos bons aspectos de Paris!”. De entre eles, privilegia o das relações expressivas que a escrita e a plástica em conjunto sustentam, que se multiplicam neste período – por assim dizer – “órfico”, numa afirmada vontade de não deixar perder nada do que poderia ser dito.

Com efeito, na invulgar “novela vulgar lisboeta” – de (de)formação bergsoniana e nietzschianamente irracionalista –, redigida em 1915 e 1916, mas publicada em 1917, há, num sentido mais qualitativo do que quantitativo, uma notória presença imediata de um seu trabalho plástico contemporâneo. Trata-se do “Cristo” – “verde” e “inteiro”, mas “sem cabeça”, como o narrador significativamente nos diz, ou “sem feições”, como realmente é – que Almada publicara como capa de *A ideia nacional* de 20 de Abril de 1916, com a legenda “Semana Santa”.

O investigador da Universidade de Califórnia, em Santa Barbara, João Albuquerque, revisitando o estado da arte da análise e do comentário deste “Cristo verde”, e a respeito dos realizados, já em 1996 por Carlos Paulo Martínez Pereiro, na monografia *A pintura nas palavras*, e retomados *in differentia* na revista *Lisboeta Colóquio/Letras*, a começos de 2015,

visualidade, é muito significativa a ótica do próprio autor que se reflete com clareza, para além de nos seus escritos posteriores, na sua própria e conhecida opinião – que nos transmitira o saudoso David Mourão-Ferreira como um seu obsessivo *leitmotiv* – de que Pessoa devia mais aos pintores do *Orphen* do que eles a Pessoa, por estes últimos lhe terem ensinado a ver.

⁷ Publicamente inicia-se com a “1ª Conferência futurista”, a 14 de abril de 1917, e encerra-se com a publicação de *Portugal Futurista*, em Novembro. Ora bem, a ação do futurismo no interior dos círculos artístico-literários modernistas já tem uns limites muito mais amplos nos anos anteriores ou, inclusive, posteriores. Atente-se, para só pôr um exemplo, ao carácter futurista dos manifestos *Nós* (1921) e *A idade do jazz-band* (1922) de António Ferro – e à sua magnífica e esquecida “novela em fragmentos” *Leviana* (1921) –, ou às sessões modernistas do mesmo no percorrido brasileiro de 1922.

manifesta, com razão, o seu uso “como suporte de uma tese que consiste em, através do estabelecimento de vasos comunicantes entre a obra plástica e a literária, comprovar a plasticidade desta última” (2014, p. 220). Porém, critica⁸ que este crítico adote um “juízo salomónico” em relação às posições de José Augusto França, que fala de “caminho simbolista”, e de Cecília Barreira, que o considera resultado da “tendência futurista”, “por declarar que o desenho é uma obra de transição entre o simbolismo e o futurismo”, para, “considerando muito interessante a associação da ideia de transitoriedade à obra de arte”, perguntar-se retoricamente “em que sentido então esta é pensada, se não certamente em exclusivo como um momento de transição entre doutrinas estéticas?”, e afirmando que isto supõe “uma simplificação deveras artificial”. João Albuquerque, ainda categoricamente acrescenta, em nota de rodapé, que, “[s]egundo Almada, o tipo de análises apresentadas por Pereiro e pelos restantes críticos citados seria sintomático das suas incapacidades de distinguirem um artista de um não-artista” (2014, p. 221).

Mas, na verdade, servindo-nos agora de mais uma outra mostra do estilo aforístico-assertivo de Mestre Almada – às vezes, irritante por esse seu carácter enigmático e polivalente –, também sabemos que a dificuldade é uma categoria que atinge os problemas e a complexidade as soluções, pois já Almada advertiu, na ambígua e conhecida conferência “Direcção única”:

É supinamente cómodo resolver uma complicação como o fazem os simplistas, excluindo todas as outras complicações que não sejam aquela. Mas isso é do que nós estamos fartos. É a isso mesmo o que se chama uma direcção proibida. [...] Isolar o que seja do próprio conjunto a que pertence tudo é fazer disso mesmo uma direcção proibida (ALMADA NEGREIROS, 2006, p. 169).

É por isto que, fugindo de essencialismos e configurações idealistas – extrapolando o texto almadiano da sua difusa e originária intencionalidade “(a)política” (e não só) – pretendemos agora não fazer como “os simplistas” e, em consequência, rejeitando o “supinamente cómodo”, confrontar algumas outras complicações que dizem respeito a este conturbado assunto do futurismo almadiano (*et alii*, e órfico).

⁸ O investigador faz referência a que a obra de arte se furta “à condição filial (à condição de ‘particularidade’) que uma matriz teórica – neste caso o futurismo – pré-concebeu. A obra de arte inicia um mundo que extravasa qualquer doutrina que alegadamente lhe tenha dado origem, e a prova disto é que as doutrinas estão sujeitas a um desgaste no tempo mais acelerado do que aquele a que estão as obras de arte que nos seus seios foram produzidas” (ALBUQUERQUE, 2014, p. 220).

antes, de dois óleos sobre tela que, realmente são duas versões diferentes da mesma ideia, com uma semelhante disposição plástica: por enquanto, as duas pinturas, evocadas sinuosamente em 1933, se intitulam também “A engomadeira”¹⁰.

A este respeito, o que relaciona intimamente a escrita com o desenho e a pintura, não é somente a coincidência de um mesmo tratamento expressionista, que se sobrepõe sobre o verismo impressionista através de diferentes elementos (luz e cor, uso da cor verde onipresente, retorcida, essencialidade, interseção, simultaneidade, sobreposição de planos, esquematismo, geometrismo), nem a “totalidade visual” da novela que, tal como nas duas referidas obras pictóricas, apresenta uma procura do “novo” jeito de percepção expressionista e dinamismo futurista, caracterizados pelo movimento e a energia.

Poderíamos dizer, portanto, que *A engomadeira* se apresenta como um dos momentos a preencher o percurso evolutivo modernista de ruptura que Almada percorre no triênio de 15 a 17, com o texto “Mima-Fataxa” do primeiro *Orpheu* – quarto dos doze paúlicos “Frisos” plenos de *clichés* decadentistas, mas pascaliana e ironicamente dispostos com técnicas cubistas –, passando pelo poema que, com o mesmo título e em diferente realização artística – a nível estilístico e de moldes estéticos –, aparece em *Portugal Futurista*, dois anos depois, e com os restantes textos literários em que já Almada acentua, aos poucos, a sua instalação no futurismo e no vanguardismo (considerado genericamente)¹¹.

¹⁰ Não se pode deixar de comentar a coincidência – talvez não casual – do título desta novela e das “engomadeiras” plásticas almadianas de 1933, com o óleo picassiano *La planchadora* de 1904, pertencente à segunda etapa (no período “azul”) do autor, que corresponde ao seu “estilo expressionista”. Esta coincidência vai além da proximidade temática e expressiva, na semelhança da composição distorcida. No entanto, na perspectiva do uso por Picasso da cor branca (longe da sua utilização habitual) desmaiada e trágica como apoio da expressão da extenuação física e moral da *planchadora*, há um relativo distanciamento a respeito da aplicação (e o significado), do verde por Almada nos dois óleos. Mas Almada, partindo do *grisaille* da branca – por convenção – engomadeira pictórica picassiana, incorpora, a partir da “novela vulgar” homônima, o verde futurista às suas engomadeiras, transformando o “[p]obre esqueleto branco entre as nevadas roupas!” daquela “infeliz” e “física” que “engoma para fora”, a “vizinha” feia que contempla Cesário – não por acaso – Verde, no poema “Contrariedades”, junto com a branquiverde *Engomadeira sobre toalha* (1869) e as coloridas *Repasseuses* (1884-1886) de Degas.

¹¹ Secundarizando o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, publicado em *Portugal Futurista*, muito embora seja certo que os outros textos literários (poéticos, interventivos ou narrativos) e a obra plástica almadiana dessa época futurista confluem com *A engomadeira*, são, no entanto a *Cena do ódio* de 1915, (globalmente como projetada para o *Orpheu 3*) e *O manifesto anti-Dantas e por extenso* de 1915 e/ou 1916, (aspectualmente) os textos que, em nossa opinião, melhor servem para orientar-nos a partir do exterior no sentido desta novela. E não só pelas suas coincidências gerais de caráter temático e/ou formal, mas também pelo grau com que se servem do futurismo e, concretamente *A cena do ódio*, como embrião e chave dos vetores ideológicos e semânticos, privilegiados de maneira alternativa aos satirizados na narrativa. Ambos os textos reflectem tanto o momento vanguardista de sublevação do artista individual contra o estabelecido, quanto um âmbito criativo modernista em que se insere (relativizando-o) o futurismo. Lembre-se, aliás, que

Por outro lado, a narrativa incorpora um processo de estranhamento – que com base no futurismo, prenuncia o onírico surrealista –, pois temos para nós que não havendo dúvida de que a poética futurista está na gênese de *A engomadeira*, os seus princípios esquemáticos são continuamente ultrapassados, “sobejando o sistema”, ou usados como *medium* de uma atividade artística na qual já se fundem o “plástico” e o “escrito”. Tanto no seu difícil equilíbrio, como no seu sentido, a narrativa lisboeta tem o futurismo como referência necessária e, mesmo, imprescindível para a sua compreensão. Mas, em lógica consequência, no diálogo consigo mesma e na sua liberdade criativa, é também uma obra que pode ser considerada manifestação *avant la lettre* de tendências posteriores.

É importante, para fixarmos o contexto individual e mental de Almada, a precisão em delimitar quando começa o seu percurso de ruptura. Neste sentido, achamos que o “percurso modernista de ruptura” é iniciado por Almada precisamente com os *Frisos*, porque estes estão já não só a girar na órbita da revolução estética de princípios de século, iniciada pela contestação simbolista, mas um passo adiante dela no caminho da ruptura, ao, de maneira irónica, distorcerem e tirarem os seus elementos característicos do maneirismo em que vieram a degradar-se. Nesta perspectiva, *A engomadeira* e as outras ficções do período assumem o seu mais completo significado, como continuação e aprofundamento radical, dentro da própria obra do autor, numa clara linha de renovação e desprendimento da herança simbolista e decadentista.

Destarte, a narrativa *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)*, datada em 1916 e publicada um ano depois no único número de *Portugal Futurista*, está significativamente dedicada a Santa-Rita Pintor, além de, mais uma vez, reforçar uma plasticidade que já se anuncia no subtítulo, insiste no âmbito das relações com os modernistas plásticos – com José Pacheco em *A engomadeira* e com Amadeo em *K4 O quadrado azul* –, assim como se introduz na encomiástica homenagem da revista ao ultramoderno pintor.

Futurismo e plasticidade são realmente dois dos princípios que, mais uma vez, regem a construção desta breve narrativa, embora matizados pelo cruzamento com o cubismo sintético e a contrastiva simultaneidade, com origem evidente na teorização da cor do casal Delaunay. De fato, numa breve carta a Sonia Delaunay, datada em 23 de abril de 1916, Almada escreve: “J’ai beaucoup travaillé la couleur simultanée”.

Almada se considera, na *Cena*, “Poeta sensacionista e Narciso do Egipto” e, no *Manifesto*, “Poeta de Orpheu, futurista e tudo”.

Em resumo, diríamos que a relação entre *A engomadeira* e *Saltimbancos*, basicamente em obediência parcialmente futurista, se estabelece nos parâmetros tanto de um diferente e mais nítido desenvolvimento da fusão do artístico e do literário, como na continuidade experimental da contestação dos modos narrativos tradicionais. A primeira narrativa vanguardista e/ou futurista de Almada, supõe, portanto, o início de uma “poética do excesso” de que, como sabemos, *K4 O quadrado azul*, seria o limite final.

Início e final porque, temos para nós que, enquanto o texto da primeira obra tende a prescindir de tudo aquilo que não é absolutamente necessário, reprimindo cuidadosamente as opiniões e projetando objetivamente as emoções¹², de tal maneira que se produz um equilíbrio instável entre “sentido” e “efeito”; pelo contrário, o texto da segunda ficção tende à anárquica e devoradora libertação dogmática das opiniões, que faz desequilibrada esta obra literária, mais interessada no seu “efeito” do que no seu “sentido”.

Por outro lado (que não por outra parte), a narrativa *K4 O quadrado azul*, “obra lida pela primeira vez a Fernando Pessoa e Santa-Rita Pintor, da Intelectualidade Portuguesa”, tem o caráter terminal e radical que já assinala o subtítulo (“poesia terminus diz-se aqui o segredo do génio”), prolongando-se na datação profeticamente futurista (“Lisboa 1917 Europa Modelo 1920”) que, depois de ser repetida e apagando a palavra “modelo”, também encerra o próprio texto ficcional¹³.

Mas lembremos também, neste sentido, o “quadrado” relacionado com a futurista abolição do tempo (“morrão os relógios, mentira”) no espaço, que o poeta Alberto Pimenta, numa magnífica aproximação à narrativa¹⁴, insiste neste aspecto, relacionando-o com

¹² Pois, como de maneira lucidamente concisa explica Vittorio Sgarbi, “[i]l salto fra l'estetica tradizionale e l'estetica moderna è un salto dalla ragione all'emozione; è il passaggio da una costruzione con elementi che hanno ciascuno una propria funzione a una liberazione degli istinti” (SGARBI, 2012, p. 8-9).

¹³ Antes de mais, devemos fazer uma precisão *ad hoc*. Embora pare sobre este texto a exploração cromática de Amadeo, na sua passagem do cubismo analítico ao órfico, não se pode esquecer a referência dos experimentos cromáticos dos Delaunay – que, aliás, se entrecruzam com os do pintor de Amarante –, cuja influência e presença na narrativa, por mais que seja indireta através da reprodução de um carimbo postal – de “Vigo-Pontevedra”, datado em “15-08-16” – e da “carta (dentro só estava um quadrado azul)”, não é, aliás, menos salientável, porque quer o experimentalismo cromático de Chevreul, quer as simples teorias perceptivas do “contraste simultâneo” não são alheios aos princípios pictóricos futuristas que, junto com os técnico-literários e os ideológicos, dirigem fortemente a feição externa e o desenvolvimento interno de *K4 O quadrado azul*.

¹⁴ Numa deriva “derridiana”, às vezes exigida pelo próprio texto de que parte, estabelece, entre outros, um paralelismo desta narrativa com a pintura “Mulher de Azul” de 1919 e uma identificação, retoricamente hesitante, com o seu autor: “K4 = Kokoschka?” (PIMENTA, 1984, p. 25).

[a] abolição do tempo... do tempo que está dentro do espaço, isto é, dentro da forma. Não é o espaço o que está dentro do tempo, como habitualmente se supõe e se pensa. O tempo é que está dentro do espaço e essa naturalmente foi a descoberta sensacional dos futuristas, que por isso mesmo começaram a tentar escrever (o tempo) fora do espaço (da forma) (PIMENTA, 1984, p. 26).

Como sucedia em *A engomadeira* com a verde referência crística, há aqui a mediação doutra obra almadiana, neste caso, dentro do universo ficcional, do luxurioso poema “Mima Fataxa” – trata-se obviamente da sua esplendente segunda versão futurista, e não da primeira dos *Frisos* de *Orpheu*. Mais um elemento de que, como o final da narrativa, se depreende a deriva prática e a dependência teórica dos manifestos (e do manifesto pelos) futuristas italianos¹⁵, evidenciando os princípios orientadores de uma textualidade que, ultrapassados de maneira anárquica e desconformemente visionária no delírio, buscam dizer o indizível e, em consequência, cumprir o anúncio paradoxal já da capa: “Diz-se aqui o segredo do génio intransmissível”.

Enfim, Almada como “inventeur futuriste” a partir da “ARTIFITIAL Co. Ltd.” – que, lembre-se, cria na tábua bibliográfica da “novela vulgar lisboeta” –, inventa na (ir)realidade textual de *K4 O quadrado azul* a “máquina de reproduzir o cérebro” com a qual se industrializará “o génio”, dando pleno sentido à sua caracterização como “poesia terminus”.

Realmente, parece-nos evidente a proximidade e a complementariedade das diferentes direções de procura experimental (para)futurista em que se inserem as três obras narrativas publicadas em 1917, como exercícios concretos de um percurso de destruição das convenções narrativas tradicionais, levado coerentemente por Almada até um limite supremamente extremo.

Percurso que, para David Mourão-Ferreira, como resultado das “dúvidas concretas sobre a legitimidade do acto de narrar e as transgressões”, suscitadas e realizadas por Almada ao elaborar *A engomadeira*, com “o sistemático desmantelamento da intriga”, “o terão conduzido a ir então muito mais além: [...] ao desmantelamento da concepção de personagem em *K4 O quadrado azul* e ao desmantelamento do ponto de vista na textura de

¹⁵ No entanto, sendo inegável que o futurismo e os seus manifestos marcam uma parte substancial destas narrativas almadianas, em especial, de *Saltimbancos*, e, de uma maneira muito relevante, de *K4 O quadrado azul*, deverá ajustar-se a dose de “modernolatria” e “seguidismo” ou de “modernidade” e “independência”, que em cada uma das três obras aparecem, pois já a própria ideia de “percurso”, que consideramos para a globalidade da obra ficcional publicada em 1917, implica evolução gradual (continuidade e mudança) e não, evidentemente, identidade.

Saltimbancos” MOURÃO-FERREIRA, 1989, p. 142-143).

É assim que a referida complementariedade se faz evidente, em *A engomadeira*, ao apresentar a alternativa vital de teor irracionalista-civilizatória e abordar o lado ridículo e grotesco da satirizada burguesia lisboeta, e, em *Saltimbancos*, ao estilhaçar toda possível perspectiva global e apontar ao lado obscuro, triste e apagadamente frustrante da vida, para, finalmente, em *K4 O quadrado azul*, empenhando-se na abolição do eu, focar o lado delirante e visar já uma exaltação notoriamente dogmática.

Por seu lado, a proximidade que mencionamos mostra-se às claras em que o caminho apontado com *A engomadeira*, e iniciado com *Saltimbancos*, finaliza em *K4 O quadrado azul* na aplicação limite de uma poética do excesso¹⁶. Nesse final, na verdade, não há saída em termos narrativos para uma tal destruição discursiva, nem existe alternativa em termos temáticos para uma tal desintegração, nem, afinal, tal abolição do eu poderia adquirir pleno sentido fora do mais dogmático e experimental ideário futurista.

Num certo sentido paradoxal e restrito, o futurismo, como afirmara James Joyce, não tinha já futuro. Não tinha futuro, inclusive para um autor que como Almada subvertera, nestas três obras narrativas, os estreitos limites do seu ideário, tentando encontrar e encontrar-se, como profeticamente afirmara, em 30 de maio de 1916, numa carta a Sonia Delaunay: “Et bientôt, je serai parfaitement moi”. E, como na data profeticamente futurista da última obra ficcional – “Lisboa 1917 Europa 1920” –, a profecia far-se-á real a partir de 1919 e, num sentido substancial, de 1920, ao regresso da sua estadia em Paris (“Europa”), no novo (e último em termos narrativos) percurso construtivo de um Almada “ingênuo”, transformado de órfico “menino entre os doutores em menino de olhos de gigante”.

¹⁶ Atente-se, no entanto, à distância que existe entre a modernidade de uma (de)construção linguística – baseada na potencialidade do alogismo oral e na expressividade do popular e do coloquial – como a de *A engomadeira*, e a modernolatria de um desequilibrado explodir linguístico – baseado na expressividade da aniquilação, através da analogia, do discurso formalizado e abstrato – como a de *K4 O quadrado azul*.

É, na realidade, a mesma distância que existe entre a tendência construtiva e destrutiva da sua primeira novela, em difícil e paradoxal equilíbrio, e o extremismo da tendência destrutiva da última. As duas, aliás, no âmbito futurista e antitradicional, mas em diversos graus, que, simplificando, podemos resumir na mudança que, com relação aos princípios programáticos futuristas, vai de privilegiar o “servir-se de” a incidir no “servir a”. Desta maneira, no caso de *K4 O quadrado azul*, há fragmentos (como o final) em que o seguidismo do marinettiano *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) não só aparece nos conteúdos ou no desenvolvimento linguístico-formal ou gráfico-visual, mas também reverbera, para só pôr um exemplo concreto, no paralelismo entre o “coração hélice” almadiano e *l'elica* enunciadora dos princípios do manifesto italiano.

Para finalizar esta heteróclita e incompleta dissertação a respeito do impuro e progressivo futurismo do muito operante Almada Negreiros e do quase totalmente inoperante Santa-Rita Pintor, em que nos servimos mais de incontornáveis elipses do que de inadmissíveis eclipses, esperamos ter evitado a simplificação em excesso do complexo assunto visado nestas páginas, pois, como bons spinozistas que nos consideramos, preferiríamos ter multiplicado os erros do que simplificado a nossa muito parcial visão da “órfica” realidade futurista em foco.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, João. “A emancipação crítica do homem segundo Almada Negreiros”. *Revista de História da Arte*, n. 2, Lisboa, Instituto de História da Arte (FCSH-UNL), p. 218-231, 2014.
- ALMADA NEGREIROS, José de. *Ficções*. Ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Manifestos e conferências*. Ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DIX, Steffen. “O ano de 1915. Um mundo em fragmentos e a normalização dos extremos”. *1915 – O ano de Orpheu*. Lisboa: Tinta da China, p. 15-34, 2015.
- HULTÉN, Pontus (Ed.). *Futurismo & Futurisme*. Catálogo da exposição do Palazzio Grassi. Venezia: Bompiani, 1986.
- GREENE, Vivien (Ed.). *Italian Futurism (1909-1944). Reconstructing the universe*. Catálogo da exposição do Museu Guggenheim. New York: Guggenheim Museum Publications, 2014.
- JOUANNAIS, Jean-Ives. *Artistes sans oeuvres. “I would prefer not to”*. Nouvelle édition augmentée d’une préface d’Enrique Vila-Matas. Paris: Gallimard, 2009.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *A pintura nas palavras – A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma novela em chave plástica*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996.
- _____. “De pormenores e de pigmentos letrados”. *Colóquio/Letras*, n. 185, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 22-41, 2014.
- MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Traduction intégrale en français moderne. Ed. André Lanly. Paris: Gallimard, 2009.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Almada, ficcionista”. *Sob o mesmo tecto – Estudos sobre autores de língua portuguesa*. Lisboa: Presença, p. 135-173, 1989.

Orpheu. Edição facsimilada. Lisboa: Contexto, 1989.

PAZ, Octavio. “Lectura y contemplación”. *Sombra de obras. Arte y literatura*. Barcelona: Seix Barral, p. 13-46, 1996.

PIMENTA, Alberto. “Almada Negreiros e a medicina das cores”. *Colóquio/Letras*, n. 79, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 23-29, 1984.

SGARBI, Vittorio. *L'arte è contemporanea ovvero l'arte di vedere l'arte (Con un dialogo tra Gillo Dorfles e Vittorio Sgarbi)*. Milano: Bompiani, 2012.

SERRA, Filomena. “Il n’y a pas de hors-texte – Guilherme de Santa-Rita, um artista sem obra?”. DIX, Steffen (Org.). *1915 – O ano de Orpheu*. Lisboa: Tinta da China, p. 389-405, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. “Préface: Double *shandy*”. Trad. André Gabastou. JOUANNAIS, Jean-Ives. *Artistes sans oeuvres. “I would prefer not to”*. Paris: Gallimard, p. 11-25, 2009.