

# /02

REVISTA DE  
HISTÓRIA  
DA ARTE



IHA | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS - UNL



## Almada Negreiros

**DIRECÇÃO (FCSH/UNL)**  
Raquel Henriques da Silva  
Joana Cunha Leal  
Pedro Flor

**COORDENAÇÃO CIENTÍFICA**  
Carlos Alberto Louzeiro de Moura  
Cátia Teles e Marques

**CONSELHO CIENTÍFICO E EDITORIAL (FCSH/  
UNL)**  
Carlos Moura  
Joana Cunha Leal  
José Custódio Vieira da Silva  
Manuel Justino Maciel  
Raquel Henriques da Silva

**CONSELHO CIENTÍFICO EXTERNO**  
Carlos Castro Brunetto  
José Alberto Gomes Machado  
Leonor Ferrão  
Luís de Moura Sobral  
Nuno Saldanha  
Teresa Leonor Vale

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**  
Ana Paula Louro

**TRADUÇÃO**  
Begoña Farré

**EDIÇÃO**  
Instituto de História da Arte

**CONCEPÇÃO GRÁFICA**  
Undó

**ISSN**  
1646-1762

© **COPYRIGHT 2012**  
AUTORES E INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

© **FOTO DE CAPA**  
S.º Antão, Lisboa. Projecto de remate da fachada  
em balastrada. Anónimo jesuíta, 1672 (© ANTT -  
Cartório dos Jesuítas, Mç. 67, doc. 94, fl. 2v).

**AGRADECIMENTOS**

Alexandra Encarnação e Tânia Olim da Direcção-Geral  
do Património Cultural - Divisão de Documentação,  
Comunicação e Informática - Arquivo Nacional da Torre  
do Tombo - Biblioteca de Arte da Fundação Calouste  
Gulbenkian - Museu Calouste Gulbenkian - Museu de S.  
Roque

**3**

**EDITORIAL**

Autor

**4**

**ENTREVISTAS**

Autor

Autor

Autor

Autor

**6**

**DOSSIER**

**491**

**RECENSÕES**

**498**

**NOTÍCIAS**

# EDITORIAL



F<sup>alta</sup>

AUTOR  
Afiliação





# ENTREVISTA



**NOME**  
Descrição



**RITA ALMADA**  
Descrição



**FERNANDO CABRAL MARTINS**  
Descrição



**ANA PAULA GUIMARÃES**  
Descrição





# DOSSIER



9

**ALMADA, PORTANTO.**

ANA BIGOTTE VIEIRA

21

**FERNANDO AMADO E JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS — A CONVERSA DO DIA SEGUINTE**

ANA MARIA FREITAS

28

**ALMADA OU A «SOFISTICAÇÃO DA SIMPLICIDADE»: À DESCOBERTA DE UMA POÉTICA SINGULAR**

ANA NASCIMENTO PIEDADE

35

**ARQUIVO DIGITAL JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS**

ANA VIALE MOUTINHO

40

**HOSPEDANDO ALMADA**

NOTAS SOBRE A TRADUÇÃO ITALIANA DA OBRA DE ALMADA NEGREIROS

ANDREA RAGUSA  
MANUELE MASINI

52

**A RECEPÇÃO DE ALMADA NEGREIROS EM ESPANHA**

ANTONIO SÁEZ DELGADO

63

**ALMADA E O MODERNISMO — UM DUPLO DESENCONTRO COM A HISTÓRIA**

BERNARDO PINTO DE ALEMIDA

72

**ALMADA POR UMA LINHA**

CARLOS AUGUSTO RIBEIRO  
DA CONCEIÇÃO

79

*É UMA TRADUÇÃO DE MIM*  
**DE AUTORRETRATOS FIGURADOS...**

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

92

**PARA UMA IDEIA DO MODERNISMO EM PORTUGAL O LUGAR DA TEORIA ESTÉTICA DE ALMADA NEGREIROS...**

CATARINA ROSENDO

100

**ALMADA NEGREIROS DRAMATURGO E TEORIZADOR DA EXPRESSÃO E DA CRIAÇÃO TEATRAL**

DUARTE IVO CRUZ

111

**DANÇAS E CONTRADANÇAS: ALMADA NEGREIROS E RUY COELHO**

EDWARD LUIZ AYRES  
D'ABREU

125

**ALMADA NA CIDADE: ENCOMENDA OU OBRA?**

ELLEN W. SAPEGA

134

**A INVENÇÃO DA ESCRITA EM ALMADA NEGREIROS**

FERNANDO CABRAL MARTINS

141

**O CINEMA DE ALMADA**

FERNANDO GUERREIRO

152

**ALMADA NEGREIROS: A IMAGEM DO CORPO E O CORPO EM IMAGENS**

FILOMENA SERRA

164

**ALÉM DAS ESTRELAS, O HOMEM REPETE-SE: O PATHOS EXISTENCIALISTA...**

GONÇALO LOSADA RODRIGUES

182

**LE FUTURISME MONDIAL: RECEPTION AND ADAPTATION IN INTERNATIONAL FUTURISM**

GÜNTER BERGHAUS



# DOSSIER

190

**O PRÓPRIO HUMANO — LÍNGUA, NAÇÃO E OUTRAS PARAGENS NO IDIOMA...**  
GUSTAVO RUBIM

201

**A SOMBRA DA CLARIDADE N' A INVENÇÃO DO DIA CLARO**  
JOANA LIMA

208

**"QUEM FILMOU O MEU SER ENQUANTO EU SONHAVA?": O INCONSCIENTE CINEMÁTICO...**  
JOANA MATOS FRIAS

218

**A EMANCIPAÇÃO CRÍSTICA DO HOMEM SEGUNDO ALMADA NEGREIROS**  
JOÃO ALBUQUERQUE

232

**ERNESTO DE SOUSA, VANGUARDA E ALMADA NEGREIROS**  
JOÃO RAFAEL FERREIRA GOMES

245

**GLÓRIAS DE ALMADA**  
JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

255

**OS «QUADRANTES» DE ALMADA: DO ESCÂNDALO À MUSEALIZAÇÃO**  
LEONOR DE OLIVEIRA

270

**TÉLEON — A PROPÓSITO DE UMA CARTA DE RAUL LEAL PARA ALMADA NEGREIROS**  
MANUELA PARREIRA DA SILVA

275

**DAS "CARICATURAS DE ALMADA NEGREIROS" À "ODE A FERNANDO PESSOA"...**  
MARIA DO CÉU ESTIBEIRA

286

**'ACENDER RELÂMPAGOS NO PENSAMENTO'... E NO CORPO: ALMADA NEGREIROS NA CENA D'O BANDO**  
MARIA HELENA SERÓDIO

297

**ALMADA E OS BALLETS RUSSES EM LISBOA**  
MARIA JOÃO CASTRO

314

**ALMADA NEGREIROS: CUIDAR DA PINTURA**  
MARIANA PINTO DOS SANTOS

322

**O AMADEO DE ALMADA: DISCURSOS SOBRE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO E ORPHEU**  
MARTA SOARES

337

**ALMADA UM SURREALISTA ANTES DE TEMPO**  
NUNO JÚDICE

342

**ALMADA AND THE MARITIME STATIONS: THE PORTRAIT OF PORTUGAL THAT THE DICTATORSHIP...**  
PAULA RIBEIRO LOBO

354

**O CORPO DESVENDADO**  
PAULO ARTUR RIBEIRO BAPTISTA

373

**ALMADA: O NOME EM ESTADO DE GUERRA**  
PEDRO EIRAS

383

**A MATEMÁTICA NAS OBRAS NÚMERO E COMEÇAR**  
PEDRO J. FREITAS



# DOSSIER

393

**ALMADA, DAS  
ARTES E DOS  
OFÍCIOS**

RAQUEL HENRIQUES  
DA SILVA

405

**O FUTURISTA  
AZUL**

RITA MARNOTO

420

**O LADO  
SUBLIMADO  
DO MUNDO:  
O FEMININO  
ALMADIANO**

RITA MENDES BISPO

426

**«PÔE-TE A  
NASCER OUTRA  
VEZ!»**

RUI-MÁRIO GONÇALVES

438

**ALMADA, OS  
BAILADOS  
RUSSOS E O  
«CLUB DAS CINCO  
CORES»**

SARA AFONSO FERREIRA

449

**A  
RADIOTELEFONIA  
E O TEATRO:  
UMA PALESTRA  
RADIOFÓNICA  
DE ALMADA  
NEGREIROS**

SILVIA LAUREANO COSTA

460

**GEOMETRIA NA  
OBRA ABSTRACTA  
DE ALMADA  
NEGREIROS  
QUATRO  
COMPOSIÇÕES DE  
1957**

SIMÃO PALMEIRIM COSTA

472

**ALMADA,  
CARROLL E  
A LINHAGEM  
SURREALISTA**

TANIA MARTUSCELLI

482

**AVATARES  
DO EU: A (IM)  
POSSIBILIDADE DO  
AUTORRETRATO  
NA POESIA  
DE ALMADA  
NEGREIROS**

TERESA JORGE FERREIRA





José de Almada Negreiros a  
trabalhar no painel Começar,  
Lisboa, 1969

# O FUTURISTA AZUL

## RESUMO

Para o jovem Almada, a relação imediata com a matéria através da qual arte e vida se sobrepõem centra-se no corpo, na sua voluntariosa energia e nas suas intuições. A aproximação da matéria foi, para os futuristas italianos, o grande esteio da sua “revolução tipográfica”, numa intersecção entre literatura e pintura. Contudo, apesar da sua exuberância vanguardista, Almada é bastante comedido nesse campo.

Na verdade, o seu inconformismo divide-se entre uma ânsia de imersão nas coisas e uma renúncia à fusão com a matéria que remete para um plano abstracto. Se, por um lado, a exaltação da vida e da matéria não encontra correspondente directo naquela interpenetração entre materialização e desmaterialização que faziam da escrita futurista objecto com forma, cor e som, por outro lado, a abstracção não satisfaz o seu ímpeto criativo. A vontade de fusão com a matéria, à Marinetti, coexiste então com a ânsia de profundidade interior do azul de Kandinsky.

## PALAVRAS-CHAVE

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS; FUTURISMO; ABSTRACCIONISMO; *K4 O QUADRADO AZUL*; DELAUNAY.

## ABSTRACT

For the young Almada, the immediate relation with the matter through which art and life overlap, is focused on the body, on its willful energy and intuitions. For the Italian futurists, the approach to matter was the great mainstay for the “typographic revolution”, a movement of intersection between literature and painting. However, despite of his exuberant avant-garde spirit, Almada is quite moderate in this field.

Actually, his nonconformity is divided between an eagerness to plunge into things and a waiver to the fusion with the matter which refers to an abstract level. On the one hand, the exaltation of life and matter does not correspond directly to the interpenetration between materialization and dematerialization, which transformed futuristic writing in an object with shape, color and sound. On the other hand, abstraction does not satisfy his creative impetus. The desire to merge with matter, Marinetti's way, coexists, therefore, with the yearning for inner depth of the Kandinsky Blue.

## KEY WORDS

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS; FUTURISM; ABSTRACT ART; *K4 O QUADRADO AZUL*; DELAUNAY.

**RITA MARNOTO**

Faculdade de Letras e Colégio das Artes da  
Universidade de Coimbra



### 1. Entre um quadrado

Aquele entusiasmo transbordante com que o jovem Almada faz a vida moderna entrar na arte e usa a arte para fazer estiolar preconceitos, hierarquias e academismos tem no seu cerne a energia de um corpo que se exprime directamente como voz e como gesto vital, numa confluência entre quem representa e o que é representado.

Um dos primeiros a notá-lo foi o futurista Francisco Levita, quando o invectiva como o “Sterico que eu já vi fazer de gaivota, bailando em noites de podridão”, entre um quadrado:

“Aventei-me ao espaço Sul e enxerguei somente um fumo que, em forma de espiral de embrionagem, bailava o nome Almada... Negreiros; José! — Entre um quadrado! Aponte esse corpo volátil como apontaria qualquer outro.”  
(Levita [1916], s.p.)

A desafiarem Almada do lado da tradição, foram muitos. Mas este repto é-lhe lançado por alguém que o desafiou como vanguardista, o estudante de Coimbra Francisco Castelo Branco Levita, e que no seu manifesto *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional* assim captou a efusão desse corpo.

O retrato com que se inicia a carta que Eduardo Viana envia aos seus amigos Sonia Delaunay-Terk e Robert Delaunay, em Outubro de 1915, quando o casal vivia em Vila do Conde, descreve com mais detalhe os seus prodígios:

“Je suis passé à la ‘Brazileira’. Almada m’a vu. Il se met à faire un potin incroyable, court à moi en jetant toutes les

chaises par terre et tombe dans mes bras presque évanoui de bonheur. Il est joyeux de me voir; il crie aux passants qu’ils sont emmerdants et que je suis un chic type, et vous, il dit que vous êtes tout simplement merveilleux. Il vous aime bien, et il est content d’avoir de vous des nouvelles fraîches. Il me demande si Charlot est encore son petit ami. Je lui parle de l’exposition de Madame — et qu’est-ce qu’il pense de sa collaboration à la publicité? Il fait tout de suite des danses rythmiques en plein trottoir. Il serait enchanté de faire des ballets russes — danses simultanées — avec un costume en couleurs fait par Madame. Il me dit qu’il va écrire un article d’une série qu’il pense faire sur Madame: cela vient dans le *Seculo*.”  
(apud Ferreira 1981, 93)

Vestia-se “[...] de azul-claro para pasmar as pessoas, [...] com Amadeo e Santa-Rita, rapava o cabelo à navalha de barba e andava assim pelas ruas do Chiado”, acrescenta José Augusto França (França 1986, 196).

As artérias da capital e a Brasileira são a cena sem palco onde interpela quem vai passando, onde dança e onde exhibe as suas roupas coloridas e o seu visual fora da norma, num frenesim de ideias e projectos. Dedicar-se a uma multiplicidade de modalidades de expressão artística, que continuará a cultivar ao longo do tempo. Desenha, pinta, concebe cenários e figurinos, dança e põe em cena bailados, escreve prosa e poesia, bem como um conjunto de textos que tão bem traduz a irreverência do seu inconformismo, os manifestos.

O seu Futurismo não se resume a uma mera confluência com aquela que foi a primeira vanguarda histórica, o que lhe



confere uma posição destacada no quadro do Modernismo português. A aspiração a uma renovação radical das formas de vida em todos os seus aspectos, a demolição do passado e do saber absoluto, em nome de uma ficção de futuro que estimule as mais inovadoras invenções, ou a apologia de uma guerra que aniquile a história e dê velocidade ao presente são ideários programáticos que alinham Almada-Negreiros ao lado de Filippo Tommaso Marinetti e do Futurismo italiano. Mas Almada distingue-se, no panorama português, pelo imediatismo de uma actuação que tende a dispensar mediações, privilegiando o contacto directo com as coisas e uma interacção com o público tão próxima quanto possível. Esse voluntarismo tem por destacado suporte a força vital do corpo.

O primeiro texto que assinou como Futurista foi o *Manifesto anti-Dantas*, editado em 1916: José de Almada-Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo. Também no folheto que no mesmo ano escreve para a exposição de Amadeu de Sousa Cardoso; no remate do poema *Litoral*, inicialmente publicado no jornal *O Herald* de Faro<sup>1</sup>; e no artigo "Os bailados russos em Lisboa", que saiu na revista *Portugal Futurista*, se diz José de Almada-Negreiros poeta futurista<sup>2</sup>.

Dois dados documentais aproximam os primórdios da biografia de Almada e de Marinetti. Ambos nasceram em África, o primeiro no Atlântico equatorial (S. Tomé, 1893), o segundo no Oriente do Mediterrâneo (Alexandria, Egipto, 1876), e ambos estudaram em escolas jesuítas. As raízes extra-europeias ter-lhes-iam facultado, de certa forma, uma visão mais distanciada e relativizadora de uma Europa dividida entre decadência e ânsia de renovação. Quando o

seu pai parte para Paris em 1900, Almada é internado no colégio jesuíta de Campolide, em Lisboa, onde fica até que as agitações resultantes da implantação da República o levam a fazer uma breve estadia em Coimbra, juntamente com o irmão, ficando a cargo do botânico Júlio Augusto Henriques, amigo do pai. Tem então oportunidade de empreender as suas primeiras experiências em liberdade num meio urbano. Por sua vez, Marinetti, em Alexandria, ingressara no colégio francês de Saint François Xavier, aí fazendo o ensino secundário. Em 1893, o pai, que tinha acumulado um imenso património, transferiu-se para Milão, tendo a mãe falecido em 1902. Estudou então em Paris, Pavia e Génova, em cuja Universidade se licenciou.

O ensino jesuíta fornecia aos seus alunos uma sólida preparação retórica, aliás seguindo directrizes comuns a toda a rede de instituições. Dela dão mostras as estratégias de *captatio* em que os dois vanguardistas foram mestres, com destaque para os manifestos. Giovanni Lista vai mais longe, ao interpretar a determinação de que todos os membros do movimento futurista italiano assinassem as suas obras pospondo ao nome próprio o epíteto de "futurista", como reminiscência dessa educação (Lista 2009a, 163). Os jesuítas assumiam a partilha de um mesmo credo através da sigla S. J. (Sacerdos Jesus ou Societas Jesus). Assim os futuristas, no entender de Marinetti, deviam sigilar a sua dedicação ao projecto do grupo, inscrevendo a seguir ao seu nome a pertença ao colectivo.

Mas Almada dilata ainda essa estratégia de auto-engrandecimento através do nome, ao apresentar-se como Narciso de Egipto. Assina *A cena de ódio*, escrita durante os três dias da revolução de 14 de Maio de 1915, como José de

<sup>1</sup> Em carta dirigida ao Director do jornal, Lyster Franco, Almada e Santa-Rita agradecem, em nome do Comité Futurista de Lisboa, o acolhimento que na recentemente criada secção de "Futurismo" é concedido às novas tendências artísticas (Júdice 1993, 10, 176-80 e passim).

<sup>2</sup> Na verdade, no catálogo diz-se José de ALMADRA-NEGREIOS, cúmplice daquele Marinetti que, logo no início de *Zang tumb tumb*, dava como superada a correcção de provas tipográficas, e começando por aplicar essa estratégia ao próprio nome.

Almada-Negreiros poeta sensacionista e Narciso do Egipto. Essa tensão narcísica, feita de orgulho próprio e de uma sensibilidade exacerbada, mostra à transparência os seus contornos íntimos na correspondência com Sonia Delaunay. Na breve carta de 23 de Setembro de 1915, acrescenta no espaço reservado ao remetente, numa evidente remissão topológica: “Envoi de Narcisse de l’Egypte” (apud Ferreira 1981: 86). Narciso é o nome de um jovem ávido em captar as atenções da sua correspondente: “Avez-vous des pardons pour Narcisse? [...] O! mon coeur exilé!” (86). A 1 de Fevereiro, dirige-lhe um poema em que expõe toda a “émotion-orgueil d’être moi/Narcisse” (105). O orgulho épico engrandecido, próprio do futurista que desafia o mundo, intersecta-se com a efusão lírica de um sujeito que anseia reforçar o seu espaço interior através da interacção pragmática. A concentração de uma tão densa interferência de vectores no espaço de uma individualidade que se exprime em termos imediatos como corpo dá então lugar a uma assombrosa operação de hiperbolização do sujeito.

Osvaldo Silvestre mostrou muito bem o percurso que conduz da dissolução da estética normativa, a partir do Neoclassicismo, até à “fisiologia aplicada” do Moderno, na qual inscreve aquele “corpo em bruto” que é figura obsessiva desta fase vanguardista de Almada-Negreiros (Silvestre 1998). Ponto comum entre o seu ideário e o da vanguarda futurista, é Nietzsche.

A afirmação do corpo assume um papel fundamental, na superação das pré-determinações que para a estética clássica definiam a arte a partir de normas prescritivas e para a estética idealista a partir da conciliação entre forma e conteúdo. Nela se manifesta, para Nietzsche, a força

de um sujeito transcendental em permanente esforço de construção, que sobrepõe, às normas estabelecidas, a livre celebração dos seus instintos e a força da sua vontade de poder. Esse sujeito superior, o super-homem, leva a cabo um permanente esforço de construção interior e de auto-realização, numa ânsia de aniquilar todas as pré-determinações do passado e de se superar sempre a si próprio. A libertação do passado tem por contraponto a aliança com um universo onde não há uma ordem, que é o universo estético. O corpo funde-se com os vários corpos das artes e a arte do corpo faz-se lugar do “pensamento do concreto ou análogo sensorial do objecto” (Silvestre 1998, 403).

A Nietzsche, acrescenta-se Bergson na captação directa da matéria pela intuição que dispensa uma filtragem mediadora. A sobreposição, ao dualismo cartesiano de espírito e matéria, da exploração das formas de ligação entre esses dois planos, afirma o movimento do corpo como fundamento da percepção. O fluxo inconstante da vida faz então de cada experiência um acto que não pode ser desgastado pela repetição dos termos do passado, o que suscita a questão da memória. Daí decorre a distinção entre os dados dos sentidos que apreendem o movimento e os artificios do espírito que os recompõe através de categorias que tendem para o estatismo. Quando o movimento das coisas é reorganizado artificialmente, perde a sua carga vital, pelo que são os sentidos e as reacções físicas a compreenderem o contínuo do seu imediatismo (Bergson 1913, 209-13). A arte não é uma mera representação do vivido, mas o resultado da actividade e do movimento do corpo.



Se a exaltação da acção em termos nietzschianos é uma ideia-chave do Futurismo, exposta à transparência em *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1908-1909), o pensamento de Bergson plasma-o tão penetrantemente que três meses depois da publicação do *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11-5-1912) é editada uma *Risposta alle obiezioni* (11-8-1912) que discute a sua preponderância. A obsessão pela apreensão da energia da matéria de forma directa e voluntarista, que encontra em Nietzsche e Bergson os seus grandes esteios conceptuais, é o fundamental suporte da dessacralização da arte.

O super-activismo contestatário de Marinetti valeu-lhe a alcunha de *caffèina d'Europa*. Ao combater bibliotecas, livros e academias, recusava um saber fossilizado e incólume à passagem do tempo. Essas mesmas razões levaram-no a desprezar a oratória petulante e livresca de discursos artificiosos que repetiam lances de retórica ditados há séculos, como se o público não existisse. A fusão com o quotidiano requeria um contacto comunicativo imediato, num corpo a corpo vital e instigante que ia da distribuição de manifestos até às *serate futuriste*, em constantes viagens pelo mundo fora. A entrega em mão de panfletos e de folhas volantes oferecia oportunidade, aos futuristas, de interpelar directamente os transeuntes. Mas o envolvimento colectivo numa mesma atmosfera de provocação e de agitação teve como expressão máxima as *serate futuriste*. Os futuristas sempre tiveram um fascínio pelas multidões, e as formas de provocação podiam ir até à violência física: "La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il

pugno". Lê-se em *Fondazione e manifesto del Futurismo* (Marinetti 1968, 10)<sup>3</sup>. A presença corporal é baluarte desse tal sujeito transcendental e de uma vontade de domínio que se sobrepõe ao *medium*, de forma a estabelecer uma relação sem mediações com a matéria e com a vida que funde intuitivamente arte e movimento do corpo, numa dinâmica catalisadora e catalisada pela relação pragmática.

No voluntarismo narcísico e no imediatismo com que o jovem Almada se exprime através do corpo, reflecte-se de forma palmar o vanguardismo futurista. Enunciação, dança e interpelação encontram no corpo, que é presença física, e na corporalidade, que é o modo como é entendido e experimentado, uma das suas fundamentais formas de expressão e de comunicação. O erotismo que caracteriza a sua obra destes anos transmite bem a força contestatária de convenções e estereótipos que se liberta através do corpo, e que é também uma forma de auto-construção narcísica numa relação de alteridade.

De resto, o *Manifesto anti-Dantas* está tão intimamente ligado à vida lisboeta e às circunstâncias em que surgiu que as leva até àquele paradoxismo justamente assinalado por Fernando Cabral Martins, "pois aceita dissolver-se no quotidiano, a ele escapando para o tempo sem tempo da arte só por efeito do grau de intensidade dessa mesma relação com o contemporâneo" (Martins 1998, 308). A vitalidade dessa imersão no contemporâneo é bem ilustrada pela cadeia de diatribes que lhe serviu de caixa de ressonância e que foi oportunamente explorada, numa estratégia provocatória que de Marinetti se estendeu a todas as vanguardas (S. Ferreira 2013: 19-29, para referênciação bibliográfica das diatribes). Na *Ilustração Portuguesa* de

<sup>3</sup> A adesão de largas faixas do operariado ao Futurismo e as capacidades de liderança de Marinetti surpreenderam fortemente Antonio Gramsci: "È avvenuto questo fatto inaudito, enorme, colossale, la cui divulgazione minaccia di annietare del tutto il prestigio e il credito dell'internazionale comunista: a Mosca, durante il II Congresso, il compagno Lunaciarsky ha detto [...] che in Italia esiste un intellettuale rivoluzionario e che egli è Filippo Tommaso Marinetti. [...] Molti gruppi di operai hanno visto simpaticamente (prima della guerra europea) il futurismo. Molto spesso è avvenuto (prima della guerra) che dei gruppi di operai difendessero i futuristi dalle aggressioni di cricche di 'letterari' e di 'artisti' di carriera" (Gramsci 2009, 336).



19 de Janeiro de 1911, Almada tinha ilustrado o soneto de José Brandão *A caixa de rapé do prior*, paródia de um outro de Júlio Dantas, *A liga da duquesa*, e também Fernando Pessoa não poupou esta influente personalidade dos meios intelectuais portugueses, nas páginas da revista *Teatro* de 1 a 25 de Março de 1913. Quando em Março de 1915 sai o primeiro número de *Orpheu*, Júlio Dantas aproveita para pôr ao serviço da sua causa o saber académico acumulado na sua tese de licenciatura em medicina, de 1900, *Pintores e poetas de Rilhafoles*, e em “Poetas-paranóicos”, publicado na *Ilustração Portuguesa* de 19 de Abril, diagnostica a loucura dos colaboradores na revista.

Almada teria escrito o *Anti-Dantas* logo a seguir à representação da peça de Júlio Dantas *Sóror Mariana*, que estreou a 21 de Outubro de 1915 no Teatro Ginásio de Lisboa, e leu-o aos amigos em animadas sessões. A edição em folheto leva-o depois até um público mais alargado, e com um sucesso comprovado pela aquisição, por Júlio Dantas, de quantos exemplares encontrou, e que depois destruiu. Mas os episódios que mostram até onde se estende a intensidade daquela relação com o contemporâneo multiplicam-se em sucessivas agitações. Paulo Ferreira conta que um dia Santa-Rita se cruzou com Júlio Dantas à saída da Brasileira e o cumprimentou, apostrofando-o como “Senhor Dantas, Júlio”, e que quando o famoso expoente da intelectualidade portuguesa reagiu à inversão dos nomes, o pintor lhe respondeu que, estando ele a vê-lo do outro lado, a ordem dos nomes era ao contrário (Ferreira 1981, 26).

O *Manifesto anti-Dantas* não é, como já foi dito, um texto programático, no sentido em que não enuncia postulados a serem seguidos, não defende uma teoria

explícita, nem expõe, pela positiva, uma visão de futuro. É *pars destruens*, mais que *pars construens*, num radicalismo caracteristicamente futurista (Ceccucci 1996). Denuncia o atavismo da condição cultural portuguesa simbolizada pela figura que é colocada no centro do alvo, Júlio Dantas, e à qual se soma, no final, um desfile de nomes bem conhecidos e tradicionalmente respeitados (o Chianca, o Vasco Mendonça Alves, o José de Figueiredo Amarante, etc.; Tocco 2002: 56-57, para a identificação dos visados), e a condenação em bloco dos jornalistas de *O Século* e de *A Capital*, dos pintores das Belas-Artes e assim sucessivamente. Quem o diz é a pessoa que o assina, José de Almada-Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo, em mais um efeito voluntarista de auto-hiperbolização, como detentor do saber que proclama através de uma linguagem assertiva, do poder que legitima a destruição do seu alvo e do desejo de público reconhecimento, pela parte de quem o escreve<sup>4</sup>. Nesse sentido, a *pars destruens* reverte em *pars construens* da auto-afirmação do sujeito.

Por sua vez, o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, publicado no número único de *Portugal Futurista*, exprime de forma directa as convicções de um Eu que, como frequentemente acontece nas obras deste período, é grafado em maiúscula, e que expõe a sua força e a sua inteligência com uma convicção e um orgulho que o levam a reclamar uma pátria que esteja à sua altura. A sua individualidade é pois o argumento de base que sustenta a reivindicação e a criação *ex novo* da pátria portuguesa do século XX. O meio para o seu alcance, é a guerra ao passado, ao atavismo, ao saudosismo e ao

<sup>4</sup> É a tríade saber, poder e desejo que Claude Abastado coloca no âmago da estruturação do manifesto (Abastado: 1980). Sobre o manifesto, ver também Stefanelli 2001; Copetti, 2010.

sentimentalismo. Os 10 pontos do manifesto conformam-se como um verdadeiro decálogo que apura a lição retórica de *Fondazione e manifesto del Futurismo*, no qual são enunciados 11 pontos, 10 mais 1 (Cantelmo 2006). Contudo, ao contrário do que acontecia nos manifestos dos futuristas italianos e em tantos outros textos de vanguarda, o seu conteúdo não é propositivo, mas justificativo. Sustém as razões pelas quais Portugal é um país decadente e de fracos. Na última parte, com a anáfora “é preciso”, são de facto enunciadas linhas directrizes prospectivas. Nelas reentram, o cosmopolitismo de cidades e portos, a educação da mulher para a produção de filhos e a destruição dos nomes de Camões ou de Dante, substituídos pelos de Marinetti, Edison e Picasso. Contudo, o discurso vai gradualmente resvalando para tonalidades messiânicas, com a exaltação do Homem definitivo, a Apoteose dos Vencedores e a entrada na Civilização. A relação com o contemporâneo e a imersão no concreto são desviadas por uma tensão utópica, como se a potência do corpo se auto-superasse num outro nível, através de um crescendo de abstracção, no “tempo sem tempo da arte”.

## 2. O corpo do texto

Ao reivindicar o lirismo da matéria, o Futurismo italiano proclama a captação da esfera física à margem de mediação, através de golpes de intuição, na senda declarada de Bersgon. Sobre põe-o à subjectividade do sujeito, a qual, programaticamente, deve ser dissolvida e abolida. Por conseguinte, a actividade artística funde-se com as coisas, para gerar o espaço dinâmico onde se inscreve a intervenção criadora.

O objectivo de abolir o eu da literatura, proclamado no *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), leva à erradicação daquelas categorias mais de perto ligadas à sensibilidade de quem escreve (o adjectivo, o advérbio, o verbo conjugado, a pontuação regular), bem como à recusa da construção lógica da frase, que tem por veículo de suporte a sintaxe. Aliás, ao refutar a normatividade comunicativa, Marinetti desenvolve algumas ideias expostas na *Gaia ciência* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, 1887) de Nietzsche, quando criticava os pressupostos que afectam a linguagem verbal. A eliminação desses elementos convencionais leva os futuristas a fazerem regredir a palavra poética até à sua *aurora*, que corresponde afinal à sensação corpórea da sua produção. Por conseguinte, a materialidade do texto carrega consigo a fisicidade do corpo. As antigas categorias gramaticais e a sintaxe são substituídas pelas potencialidades do aparelho articulatório, auditivo, óptico, gustativo, olfactivo e táctil.

A revolução tipográfica desenvolve-se numa linha de evolução contínua a partir destas propostas. Marinetti considerava a tipografia, tal como era praticada, decrépita, e as bibliotecas, assim sendo, cemitérios. A escrita devia-se libertar das modalidades de registo técnico às quais se encontrava presa, para participar no lirismo da matéria, captando directamente as características físicas do objecto e a diversidade das formas dinâmicas que são seu corolário. Daí decorre a enorme variedade criativa dos resultados gráficos futuristas.

Mas a sua matriz radicalmente inovadora, que marcou todo o grafismo contemporâneo, só pode ser cabalmente entendida, na sua génese conceptual, em íntima intersecção

com a teoria do dinamismo pictórico explorada pelos pintores futuristas. Publicam dois manifestos em 1910, *Manifesto dei pittori futuristi* e *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, assinados por Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini e o segundo também por Carlo Carrà. A introdução ao catálogo da exposição que apresentam em Paris na galeria Berheim Jeune, em Fevereiro de 1912, ao mesmo tempo que dá o golpe de piedade ao desenho de modelo, mostrando o absurdo da representação de um objecto fixo e imóvel (congelado, escrevem eles), propõe em alternativa o tratamento dos grandes temas da vida moderna. O movimento dos corpos, tal como é captado pela intuição, é então transmitido pela intersecção entre o objecto e o ambiente que o rodeia, através de técnicas de deslocação e de divisão, com a dispersão e fusão dos relativos pormenores em planos, libertos de uma lógica comum e independentes uns dos outros (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini 1912).

É da colaboração entre pintores e poetas futuristas, nesta alternância de manifestos e proclamações, que brotam as grandes ideias da revolução tipográfica proclamada por Marinetti no ano seguinte (Lista 2009b), em *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*:

**“Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se**

**occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, grassetto tondo per le onomatopée violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole.”**  
(Marinetti 1968, 67)

A palavra já tinha sido libertada dos grilhões da sintaxe, mas a sua emancipação das formas tipográficas do passado é uma etapa fundamental de aproximação ao objecto. Nesse sentido, é evocada uma concepção da página tipograficamente pictórica, intensificando os componentes visivos e gráficos das palavras em liberdade, em explícita rota de colisão com a estética decorativa e preciosista do simbolismo. Essa revolução preconiza uma arte do concreto que trabalha a materialidade da palavra como som e escrita e a liberta dos códigos da construção discursiva, através de processos comuns aos pintores futuristas. A dita harmonia tipográfica deve ser destruída, abolindo a disposição linear das palavras e da mancha, em páginas que tiram partido do sentido oblíquo e circular de modo a dinamizar vários focos visuais, através de técnicas de deslocação e divisão também por eles utilizadas. Nesse mesmo ano, Marinetti começou a elaborar o seu primeiro livro de palavras em liberdade, *Zang tumb tumb*, editado em 1914. Quando Apollinaire viu a obra em preparação, resolveu eliminar a pontuação dos poemas que em 1913 coligiu no volume *Alcools*, para passar, a breve trecho, aos *Calligrammes*.

O *Manifesto dei pittori futuristi* foi publicado, em versão francesa, no número único de *Portugal Futurista*, antecedido por um apanhado, em português, de vários



textos da vanguarda italiana, mas ecos mais ou menos longínquos das suas propostas iam chegando a Portugal, nomeadamente através de Mário de Sá Carneiro e dos pintores portugueses que praticavam em Paris. Contudo, não encontramos na obra plástica do jovem Almada sinais daquela cumplicidade entre poetas e pintores futuristas, com o *collage*, o poema-quadro e o livro-objecto. A intuição dinâmica do objecto, a captação da sua intersecção com o ambiente que o rodeia, o cone de deslocação da força cinética e as vibrações luminosas não despertam os interesses do seu vanguardismo. Correlativamente, a aplicação das técnicas da revolução tipográfica aos textos dos manifestos e do resto da sua obra é bastante comedida. Essa contenção resulta à evidência de uma comparação com os textos dos seus congéneres italianos. Mas bastará um confronto com a produção dos futuristas de Coimbra para fazer ressaltar a diversidade das vias por que enveredou.

O *Manifesto anti-Dantas* é um folheto que tem na face uma esquadría moderna, sendo todo ele uniformemente grafado em caixa alta. O único ícone utilizado é uma mão a apontar para a palavra pim, quatro vezes no início e duas no final. A linguagem tem aquela agressividade e aquela ironia corrosiva características do estilo panfletário, com o repetido recurso a fórmulas de definição, um clássico expediente retórico, a arrasar Júlio Dantas. Exclamações e interrogações enfáticas adquirem um cariz provocatório, mas onomatopeias (pim) e neologismos (merdiana-aldantascufurado) são pontualmente utilizados. Por sua vez, o *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX* é um texto

regularmente formatado a duas colunas e que obedece a uma formulação linguística canónica.

Algo de semelhante se poderia dizer a propósito da produção literária destes anos. *Frizos*, assinado pelo desenhador José de Almada-Negreiros no primeiro número de *Orpheu*, e *Saltimbancos (contrastes simultaneos)*, em *Portugal Futurista*, são constituídos por fragmentos em prosa que não apresentam surpresas na disposição visual. No campo da poesia, em *Mimi-Fatáxa*, editado nesta última revista, destacam-se algumas palavras em caixa alta e a negrito, uma palavra disposta na vertical (femme) e um A em caixa alta de proporções engrandecidas. *Litoral*, que saiu num folheto em edição de autor, é um poema dotado de grande beleza gráfica, mas os seus alinhamentos muito devem às proporções clássicas. Em nenhuma circunstância é tirado partido do sentido diagonal ou de vectores direccionais curvos, de forma a criar um ou vários pólos de movimento que dirijam a visão, como na revolução tipográfica. As potencialidades plásticas das palavras em liberdade não fascinam o talentoso agitador.

Apesar de não aplicar essas técnicas mais ousadas, a obra deste período que se distingue pela inovação visual será sem dúvida *K4 o quadrado azul*, editada em 1917. O seu título é materializado pelo recorte de dois quadrados em papel de lustro azul, um colado na capa, outro na contracapa, e graficamente mimado pelo geometrismo ortogonal do arranjo das primeiras e das últimas páginas. Aliás, a tentativa de captar a matéria na sua dimensão geométrica e o tratamento de temas que se prendem com os avanços da mecânica possibilitam uma remissão, rara no quadro do Modernismo português, embora sem cumplicidades, para *Lo*

*splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, publicado por Marinetti em 1914.

O texto desenvolve várias considerações geométricas que se vão intersectando com os fios da história. O quadrado, que é uma forma regular, é decomposto em triângulos e pode-se até tornar face de um sólido, apesar de nunca se fazer volume. A luz projecta-se “sem fazer sombras” (Almada-Negreiros 1917, 7), pelo que a geometria de *K4 o quadrado azul* fica contida numa perspectiva bidimensional. As séries de substantivos ligados à vida moderna são sinal da ânsia de captar a matéria, e com ela a simultaneidade e a velocidade que lhe são próprias: “Tabaco de Espanha e cinta belladona e fôgo negro batuque Loanda Cabinda Zona Equador 0° = 40° à sombra” (7), “Ice-berg s. o. s. títanic titan-tan tan-tan tan-tania lusitania s. o. s. wanderbilt U<sup>35</sup> berlin kronprinz prussia kaiser 300 hp + 42 krupp canet 75 joffre 38 goritzia 914 neo-salvarsen europa” (17). Mas o Eu que se auto-afirma, grafado em letra maiúscula, não confia afinal nas recentes invenções da modernidade:

**“O gramofone, o cinematografo, a Arte e a lynotype reproduzem os sentidos, as qualidades, os defeitos, a sensibilidade, a ideia mas tudo subjectivamente, tudo deficientemente, tudo convencionalmente. Invente-se a machina de reproduzir o cérebro! industrialise-se o génio! e co’a morte perpétua do subjectivismo, da deficiencia e do convencionalismo proclamar-se-ha a paz definitiva erguida de entre todos os cérebros absolutamente iguaes pra dentro. O unico dado imprescindivel prá invenção da machina de reproduzir o cérebro é profetisa-la. Fui Eu, portanto, o poeta José de Almada-Negreiros quem a inventou.”**  
(Almada-Negreiros 1917, 17)

A vontade de uma fusão com a matéria é de tal ordem que as próprias invenções mecânicas são insatisfatórias. Diferentemente, ao terminar o *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Marinetti proclamara “il regno meccanico”: “Con la conoscenza e l’amicizia della materia, [...] noi prepariamo la creazione dell’uomo meccanico dalle parti cambiabili” (Marinetti 1968, 48). Almada não crê nem no gramofone, nem no cinematógrafo, nem no linotype, enquanto possibilidades de captação e percepção da matéria. Confia no que ainda não existe, a máquina de reproduzir o cérebro. A sua ânsia de matéria e de potência leva-o até um futuro bem mais avançado e ambicioso, no objectivo de mecanizar o cérebro e o génio, aniquilando radicalmente a subjectividade<sup>5</sup>. Será então que o homem se poderá fazer matéria. Condição *sine qua non* para a construção desse mecanismo, é a respectiva profetização pelo sujeito que assume o discurso, José de Almada-Negreiros, o Eu narcisicamente grafado com maiúscula.

Revê-se, nesse profetismo futurante, o tom messiânico com que termina o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*. Mais do que captarem o objecto, as palavras proclamam a intuição do cérebro. Mais do que transmitirem o lirismo da matéria, criam matéria, profeticamente.

### 3. O quadrado azul

“Lembro o seu quadro *Uma inglesa na praia* — representada por um traço perpendicular erguendo-se de uma linha horizontal, e do quadro *Cena num túnel* — uma tábua quadrangular pintada de preto”, recorda Hernâni Cidade a propósito dos anos de convívio na Brasileira (Cidade 1970, 28). O quadrado de Almada é uma citação por demais explícita de Malevich.

<sup>5</sup> A obra assume, nesse sentido, uma dimensão genesiaca envolta em mistério: “Poesia terminus diz-se aqui o segredo do genio intransmissível”, lê-se logo no frontispício.

*Quadrado negro sobre fundo branco* foi pela primeira vez exposto por Kasimir Malevich em 1915. Ao cunhar a designação de suprematismo, juntamente com Maiakovsky, o pintor visava a supremacia de uma arte que, porque radicalmente liberta do figurativismo, podia aceder ao conhecimento puro. Propulsionada pelo abstraccionismo de Wassily Kandinsky e pelo neoplasticismo de Piet Mondrian, a rebelião contra a imitação do objecto ia-se espalhando por toda a Europa e chegava à América, através de uma intensa rede de contactos que englobava também poetas, músicos ou bailarinos.

“Estava bastante bem informado das tentativas de Mackevitch [sic], Kandinski, Paul Klee, Mondrian, Cubistas, enfim de todas as feições tomadas pela arte moderna depois da extraordinária revolução dos impressionistas”, afirma o próprio Almada-Negreiros numa entrevista dada em 1960, ao falar desses anos (Almada-Negreiros 1960, 19).

Em 1915, o casal Sonia Delaunay-Terk e Robert Delaunay entra na Brasileira do Chiado. Para um ambiente com escassas marcas de cosmopolitismo, a sua estadia ofereceu-se como oportunidade ímpar de um contacto com o ambiente das vanguardas europeias. Robert, que era parisiense, trabalhara com Ronsin e no início da sua carreira seguira o impressionismo, *les nabis*, o *pointillisme* e o cubo-futurismo, acabando por enveredar pelo orfismo. Desenvolvia então uma tendência própria, o *simultanéisme*. Sonia, que nascera na Ucrânia e estudara em S. Petersburgo, Karlsruhe e Paris, onde em 1910 casara com Robert Delaunay, além de se dedicar à pintura, desenhava e produzia vestuário e objectos decorativos. Do seu círculo parisiense de

convívio próximo, faziam parte Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars e Amadeu de Sousa Cardoso, entre outros. O casal encontrava-se de férias em Espanha com o filho quando a Guerra rebentou, e no Verão de 1915 resolvera seguir para Lisboa. Logo estabeleceu relações com o grupo formado por Eduardo Viana, Pacheco, Santa Rita e Almada-Negreiros. Instalou-se de seguida em Vila do Conde, juntamente com Eduardo Viana e Sam Halpert, que depois havia de regressar aos Estados Unidos. Passou a Valença e a Vigo, abandonando definitivamente Portugal em inícios de 1917.

À casinha que habitam em Vila do Conde, chamam *la ville simultanée*, numa alusão à corrente do *simultanéisme*, assim designada por Cendrars, e que era liderada por Robert Delaunay. O *simultanéisme* inscreve-se, a pleno título, no cerne do vivo debate gerado entre as várias tendências das vanguardas artísticas europeias, trabalhando a relação entre cor e forma geométrica, em particular o uso contíguo de cores vivas, que o olho humano passa a apreender de forma diferente em virtude da respectiva aproximação. “Le contraste n’est pas un noir et blanc, au contraire (une dissemblance), le contraste est une ressemblance. L’art d’aujourd’hui est l’art de la profondeur” (R. Delaunay apud Ferreira 1981, 41).

Vila do Conde, com a sua luminosidade, ofereceu ao casal oportunidade para estudar os célebres círculos solares, a partir da relação entre luz e cor, e para a experimentação de novas técnicas. O pintor que mais intensamente teria partilhado o entusiasmo das suas prospecções teria sido Eduardo Viana, sendo esta a fase da sua carreira em que mais se aproximou do vanguardismo. Amadeu de Sousa Cardoso, que vivia em Manhufe mas se deslocava

regularmente ao Porto e a Lisboa, também as acompanhava, embora a sua prática desse continuidade a um percurso internacional sedimentado. Em 1913, os Delaunay tinham-no indicado para o Herbstsalon de Berlim, na galeria Der Sturm, onde expôs ao lado de Severini e Soffici.

Apesar de ter ficado em Lisboa, Almada-Negreiros estava muito ligado ao grupo. Mostra-o bem *K4 o quadrado azul*. *K4 quadrado azul* é também o título de uma tela de Eduardo Viana, pintada em Vila do Conde no ano de 1916. O jogo entre as formas e as cores dos objectos representados explora técnicas do *simultanéisme*, mas ao fundo vêem-se as linhas mais depuradas da capa da obra. Amadeu colaborou no grafismo do livro, como o mostra a correspondência que lhe é enviada por Almada-Negreiros a 4 e a 10 de Janeiro de 1917 (Molder, Freitas 2007 vol. 1: 260-61). É-lhe dedicado em termos que mais uma vez exaltam o corpo e a corporalidade: "A amadeu de souza cardoso substantivo impar 1, o detentor da Apologia Masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxuria e do Vício (Vide genio Pintor)". Por conseguinte, o pioneirismo de *K4 o quadrado azul* não pode ser entendido à margem desta rede de relações de colaboração.

A estadia em Vila do Conde não distancia o casal das controvérsias que, lá fora, agitavam os meios artísticos (Ottinger 2009; Dickerman 2013 para informação actualizada). É Viana, talvez com mais elegância do que convicção, a desvalorizar as reacções dos cubo-futuristas que afligem Sonia e Robert, em carta de 27 de Janeiro de 1917:

**"Allons, je vois que vous êtes tous les deux un peu trop indignés par l'action d'art des cubo-futuristes, fumistes, etc. Je ne vois pas qu'un mouvement artistique de si peu d'importance, de succès européen si douteux, de gens déjà âgés et inoffensifs, eh bien, je ne vois pas que ces gens-là, avec leur oeuvre stérile, puissent retenir votre attention."** (apud Ferreira 1981, 209)

A obra pioneira do cubismo, *Les demoiselles d'Avignon* de 1907, acabou por ficar no estúdio de Picasso sem ser mostrada, e quando as telas de Georges Braque são recusadas pelo Salon d'Automne de 1908, o que Charles Morice justifica em virtude de serem formadas por pequenos cubos, donde a designação de cubismo, os dois pintores decidem não expor nos Salons parisienses e dedicam-se à exploração da matemática de Pointcarré. Então, um grupo formado por Metzinger, Robert e Sonia Delaunay, Léger e Jean Marchand apresenta-se como cubista e expõe na sala 41 do Salon des Indépendants de 1911. A reivindicação de Bergson, feita quer por futuristas, quer por cubistas, cria logo um certo mal-estar.

Entretanto, os pintores futuristas, apoiados por Marinetti, ocupam a cena parisiense. Diferentemente dos cubistas, que instauravam um distanciamento analítico do objecto e usavam tons neutros, visam aquela aproximação que o funde com o ambiente e com o espectador através do dinamismo plástico dado por um jogo colorido. A exposição da galeria Bernheim Jeune, em Fevereiro 1912, obtém um sucesso clamoroso. Gustave Kahn louva a forma como exprimem o dinamismo da cidade moderna e centenas de visitantes fazem fila à entrada.

No Salon de la Section d'or do mesmo ano, é lançado o cubo-futurismo, uma tentativa de síntese que tem por ícones *Nu descendant un escalier* de Duchamp e *La noce* de Léger. Contudo, o ímpeto de distanciamento em relação aos futuristas a breve trecho levará à proclamação de uma nova corrente, no Salon des Indépendants do ano seguinte, o orfismo. Desvincula-se do dinamismo pictórico para trabalhar a cor e as formas geométricas, sob a égide de Orfeu, o deus conhecedor das profundezas e das ressonâncias interiores da poesia. É a partir daí que Robert Delaunay se dedica ao estudo da teoria das cores de Chevreul, matriz do impressionismo, que depois virá a aprofundar em Vila do Conde.

Apesar de se designar como *simultanéisme*, são claras as diferenças que separam esta tendência da simultaneidade futurista. Mostra-o bem *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), uma longa tira dobrável de 195,6(h)x35,6(l) cm, resultado da colaboração entre um poeta, Blaise Cendrars, e uma artista plástica, Sonia Delaunay, autora das aguarelas<sup>6</sup>. Texto e desenho correm em paralelo, sem se intersectarem. A relação estabelecida convoca na verdade uma simultaneidade perceptiva, mas cujo ponto resolutivo reside no leitor, como no interseccionismo. Ora, para os futuristas, a simultaneidade implica sempre uma fusão de planos, o que leva a que, no campo gráfico, o próprio texto se faça matéria plástica.

Nesse sentido, *Saltimbancos (contrastes simultaneos)*, editado em *Portugal Futurista*, encontra-se inquestionavelmente mais próximo do *simultanéisme* do que da simultaneidade futurista. A simultaneidade dos entrechos não é potenciada pelo movimento da velocidade que os sobrepõe, como no lirismo multilinear, conservando as várias partes a sua autonomia.

A leitura do tratado de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (Munique, 1911), que Sonia, juntamente com Elisabeth Epstein, lhe traduziu para francês, foi fundamental para a tal “art de la profondeur” perseguida por Robert Delaunay. Kandinsky reservava à pintura um papel único na expressão de emoções delicadas e profundas, pois só através da sua força espiritual entendia ser possível libertar a arte de um materialismo que considerava sufocante. Continuava a manter contactos com os pintores da vanguarda russa, e foi Malevich, com *Quadrado negro sobre fundo branco*, a levar até às suas últimas consequências a recusa de uma arte figurativa. Em 1903, Kandinsky pintara *Der blaue Reiter*, símbolo da vitória do espiritual sobre o material, que é também o nome do colectivo de artistas e de críticos que depois formará em Munique. Robert encontra-se ligado a esse grupo desde a primeira exposição, em 1911, na Galeria

Thannhauser, na qual também Malevich participa, e que depois será levada a Colónia, Berlim, Bremen, Hagen e Frankfurt. É nesta fase de atracção pelo geometrismo que Delaunay produz a série *Les fenêtres*, composta por vários retângulos pintados a cores, pela primeira vez exposta na Ausstellung des Modernen Bundes, na Kunsthaus de Zurique, em 1912. A janela abre-se sobre um mundo purificado da sua dependência da vida, como retracção à exterioridade, numa fusão entre os enigmas de Orfeu e o absoluto da arte.

Na correspondência de Almada-Negreiros para Sonia, não faltam menções a projectos de obras *simultanéistes* a realizar em colaboração. A 24 de Agosto de 1915, alude a um poema a cores, dividido entre o entusiasmo pela sua composição e a pena de não a poder levar a cabo: “Mais, si vous avez emporté avec vous toute ma joie, que voulez-vous que nous puissions écrire de beau ici?” (apud Ferreira 1981, 85). Em inícios do ano seguinte, esses projectos conjuntos não adquirem contornos mais nítidos:

**“Je pense toujours toujours à nos poèmes en couleurs, mais je sais que je n'en ai pas encore fait un digne de ma gloire avec votre belle collaboration. [...] Et nos ballets? Est-ce que vous les avez oubliés? Oh! moi, non! Moi, je les chante tous les soirs en désirs électriques d'exhibition. Je sens dans vos tableaux des beaux gestes de mes ballets simultanéistes. Je vois des disques tout nus où raidit l'obscénité d'être belle, où bouge la rondeur des ventres qui glissent en sueurs d'amour. Il y a là aussi tout l'internationalisme de la musique des montagnes et l'expression frissonnante des grands mots, et les caresses passionnées du génie féminin.”**  
(apud Ferreira 1981, 108)

O poema simultâneo acabou por não ganhar corpo. Das várias ideias, a dos bailados terá sido a que adquiriu contornos mais concretos.

<sup>6</sup> Os exemplares foram pouquíssimos. Eduardo Viana tinha um e propôs-se vendê-lo em 1949, num momento de aflição. Quando o ia levar, ao livreiro que por ele lhe iria dar 30 000 francos, esqueceu-se da obra no táxi, sem que nunca a tivesse conseguido recuperar (Ferreira 1981: 209-10).



No ano de 1916, Almada preparou pequenos bailados, que foram apresentados no Palácio da Rosa e no Palácio de Anadia, em Lisboa. Exultou com a vinda dos Bailados russos a Portugal. O primeiro texto publicado no número único de *Portugal Futurista*, de 1917, que assina com Rui Coelho e José Pacheco, contém um entusiástico incentivo aos leitores para que assistam aos espectáculos. Uma nota adicional esclarece que “A expressão de Arte BAILADO não é inteiramente ignorada em Portugal e não o é porque nós somos autores de BAILADOS alguns dos quaes já rializados”. As agitações causadas pelo golpe de estado de Sidónio Pais retiveram a companhia em Portugal durante três meses, em condições muito difíceis. Conseguiu fazer mais dois espectáculos no S. Carlos. Mas o prolongamento da estadia deu a Almada oportunidade para estreitar relações com Serge Diaghilev, seu Director, e com alguns dos seus membros.

Em Abril de 1918, eram anunciados no S. Carlos Bailados Portugueses. No *Bailado do encantamento*, dirigiu 66 bailarinos e em *A Princesa dos sapatos de ferro* interpretou a personagem do Diabo, em estonteantes malabarismos. Continuou ainda com *O jardim de Pierrette* e *O sonho do estuário*.

Para além da insatisfação que o leva a ir adiando os projectos de colaboração com a adorada Sonia, prevalece a arte do corpo.

#### 4. A cor do quadrado

O espaço que se abre entre ficção artística e matéria, entre forma e cor, entre o conjunto geométrico e as partes que o constituem, gera um vazio carente de resolução dialéctica. Por conseguinte, a sua superação não pode ficar contida no plano sistémico da linguagem artística nos mesmos termos em que o fica para outros vanguardismos. É então que intervém a energia do corpo, produtor da palavra e do gesto, e arauto da matéria futura.

O quadrado de Almada-Negreiros não é negro, como o de Malevich. É azul, a cor que, para Kandinsky, melhor exprime a interioridade de uma arte espiritual:

**“A tendência do azul para a profundidade é tão grande que é nos tons mais profundos que adquire maior intensidade e aí acentua a sua acção interior. O azul profundo projecta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. O azul é a cor do céu, tal como o imaginamos quando ouvimos a palavra ‘céu’.”**

**(Kandinsky 2010, 82)**

Na mesma página de *K4 o quadrado azul* em que reproduz as referências comerciais da Galerie Berheim Jeune, onde os futuristas tinham apresentado a sua primeira exposição parisiense, figuram também as da firma de tintas londrina Windsor & Newton e da parisiense Lefranc Bourgeois, que era onde Amadeu, os Delaunay e os outros pintores deste grupo habitualmente se forneciam. Há também o carimbo de uma carta remetida de Vigo, Pontevedra, a 15 de Agosto de 1916. No envelope, apenas um quadrado azul, regular, mas sem cor definida: “Dentro só estava um quadrado azul. Nem um defeito mínimo em qualquer das faces. Apenas a côr caprichava em não se definir e de tal maneira que Eu já duvidava de o ter visto azul” (Almada-Negreiros 1917, 6).

O fundo inconformista do vanguardismo do jovem Almada divide-se entre uma ânsia de imersão nas coisas e uma renúncia à fusão com a matéria que remete para um plano abstracto. Mas se a exaltação da vida e da matéria não encontra correspondente directo naquela interpenetração entre materialização e desmaterialização que fazia da escrita futurista objecto com forma, cor e som, a abstracção não satisfaz o seu ímpeto criativo.

## BIBLIOGRAFIA

- ABASTADO, Claude. 1980. "Introduction à l'analyse des manifestes". *Littérature* 39: 3-11.
- ALMADA-NEGREIROS, José de. 1917. *K4 o quadrado azul*. Lisboa: s.ed. 2000, ed. facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMADA-NEGREIROS, José de. 9-6-1960. "Assim fala geometria", entrevista de António Valdemar. *Diário de Notícias*: 15, 19.
- ALMADA-NEGREIROS, José de. 2005. *Poemas*, ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim. 2.ª ed. corrig.
- BERGSON, Henri. 1913. *Matière et mémoire*. Paris: Alcan.
- BOCCIONI, Umberto, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini. 1912. "Les exposants au public". *Les peintres futuristes italiens*. Paris: Galerie Bernheim-Jeune: 1-14.
- CANTELMO, Marinella. 2006. "Mitologia classica e mitopoiesi novecentesca nei manifesti di fondazione del Futurismo". *Rivista di Letteratura Italiana* 24, 2: 165-76.
- CECCUCCI, Piero. 1996. "Una cultura altra per una 'pátria inteiramente portuguesa'. Il Manifesto anti-Dantas e por extenso de Almada Negreiros". *Scrittori Contro. Modelli in Discussione nelle Letterature Iberiche. Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*. Roma 1995. Roma: Bulzoni: 437-47.
- CIDADE, Hernâni. 1970. "Lembranças de um homem da sua geração. Almada Negreiros há meio século". *Colóquio. Revista de Artes e Letras* 60: 28-29.
- COPETTI, Rafael Zamperetti. 2010. "L'arte di far manifesti di Marinetti". *Cem anos de Futurismo do italiano ao português*, ed. Sandra Bagno, Andréia Guerrini, Patrícia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras: 97-109.
- DICKERMAN, Leah, Masha Chlenova, eds. 2013. *Inventing Abstraction. 1901-1925*. New York: Moma.
- FERREIRA, Paulo. 1981. *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: Presses Universitaires de France, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERREIRA, Sara Afonso, ed. 2013. Almada-Negreiros, José de. *Manifesto anti-Dantas e por extenso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FRANÇA, José Augusto. 1986. *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força e Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 3.ª ed. ref., 2.ª ed.
- GRAMSCI, Antonio. 5-1-1921. "Marinetti rivoluzionario?". *Ordine Nuovo*. 2009. *L'Illuminista* [Futurismo e Letteratura] 27: 336-37.
- JÚDICE, Nuno, ed. 1993. *Poesia futurista portuguesa (Faro 1916-1917)*. Lisboa: Vega, 2.ª ed.
- KANDINSKY, Wassily. 2010. *Do espiritual na arte*, pref. António Rodrigues, trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: D. Quixote. 8.ª ed.
- LEVITA, Francisco. [1916]. *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*. Coimbra: Tip. Popular. 2.ª ed., 2.ª milhar. Rita Marnoto. 2009. *Negreiros-Dantas [...]*. Lisboa: Fenda.
- LISTA, Giovanni. 2009a. "Gli anni dieci: il dinamismo plastico". *Futurismo 1909-2009*, eds. Giovanni Lista, Ada Masoero. Milano: Skira: 83-179.
- LISTA, Giovanni. 2009b. "Dal paroliberoismo al libro-oggetto". *Futurismo 1909-2009*, eds. Giovanni Lista, Ada Masoero. Milano: Skira: 293-317.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. 1968. *Teoria e invenzione futurista*, pref. Aldo Palazzeschi, ed. Luciano De Maria. Milano: Arnaldo Mondadori.
- MARTINS, Fernando Cabral. 1998. "O teatro do eu". *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional. Porto, 12, 13, 14 de Dezembro de 1996*, ed. Celina Silva. Porto: Fundação Eng. António de Almeida: 307-13.
- MARTINS, Fernando Cabral, ed. 2008. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo*. Lisboa: Caminho.
- MOLDER, Jorge, Helena de Freitas et alii eds. 2008-9. *Catálogo raisonné. Amadeo de Souza Cardoso*. Vol. 1 Fotobiografia. Vol. 2 Pintura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- OTTINGER, Didier, ed. 2009. *Futurismo. Avanguardia. Vanguardie*. Paris: Centre Pompidou. Milano: 5 Continents.
- PORTUGAL Futurista. 1917. Lisboa. 1981. Ed. facsimilada Nuno Júdice, Teolinda Gersão. Lisboa: Contexto.
- SILVESTRE, Osvaldo. 1998. "A ideologia do estético em Almada (1917-1933)". *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional. Porto, 12, 13, 14 de Dezembro de 1996*, ed. Celina Silva. Porto: Fundação Eng. António de Almeida: 401-15.
- STEFANELLI, Stefania. 2001. "Il genere manifesto". *I manifesti futuristi. Arte e Jessico*, ed. Stefania Stefanelli. Livorno: Sillabe: 21-38.
- TOCCO, Valeria, ed. 2002. *I manifesti dell'avanguardia portoghese*. Viareggio: Mauro Baroni.