

# MODERN!SMO

Arquivo Virtual da *Geração de Orpheu*

modernismo.pt

De pormenores e de pigmentos letrados  
Carlos Paulo Martínez Pereiro

Artigo publicado na revista Colóquio/Letras, n.º 185, Jan-Abr 2014, Fundação  
Calouste Gulbenkian.

# De pormenores e de pigmentos letrados

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Almada estabelece de forma subentendida a distinção entre ver — que é um acto de conhecimento profundo do sujeito, de esclarecimento do objecto do ver, conduzindo à visão, com a conotação mística do substantivo — e olhar — que fica pelo prolongamento do acto de ver, numa experiência puramente sensorial desse acto e, por isso, absorvida de forma mais superficial — ligada ao órgão físico, que são os olhos; isto numa relação que se pode estabelecer com a relação análoga entre ver e ser e olhar e estar, em que o ver é da ordem do ser e o estar da ordem do olhar.

NUNO JÚDICE, «O OLHAR EM ALMADA NEGREIROS»

MAIS DE SETE LUSTROS DE CONVÍVIO e acompanhamento — primeiro como leitor e observador, depois como investigador minucioso e, finalmente, de novo como observador e leitor — ratificam a minha visão do carácter paradigmático de *A Engomadeira (Novela Vulgar Lisboaeta)* na coerência sinuosa do, por vezes, contraditório percurso literário e artístico de Almada Negreiros, assim como na constatação da atração invulgar que, tenho para mim, continua a produzir esta novela ímpar da modernidade *tout court* — além do extraordinário e não datado diagnóstico epocal que filosoficamente supõe, também e especialmente, devido ao obstinado rigor plástico-literário da sua dupla expressão criativa.

É por isto que, se necessário, gostaria hoje de reivindicá-la mais uma vez sem *esdruxularias*, dissertando sobre uma questão de pormenor desta narrativa «metal-sintética», com densidade humorística e relevo no pensamento satírico. Questão, aliás, que se constitui em significativo e primeiro emblema — um dos muitos possíveis — da paradoxal destruição construtiva e da englobadora conceção artística do escrito e do pintado que, em harmónica amálgama, a estruturam. Trata-se de atentar na representação de relações

de um simples — mas relevante — «*affaire visuelle*»: o do canibalismo e a extensão de temas e referentes plasticizantes na textualidade ficcional de um Mestre Almada que, distante de «*l'amateur qui gache le métier*», com um diverso doseamento, já profeta do passado, continuará a praticar, obsessiva e sinuosamente, na sua dilatada trajetória<sup>1</sup>.

Na verdade, entre os anos de 1915 e 1916, em que se redige esta extraordinária novela de vanguarda<sup>2</sup>, na obra de Almada a pintura torna-se literária de igual forma que a literatura se transforma em plasticidade, contribuindo para a máxima codificação e para o sinuoso desenrolar resultante da paradoxal síntese de destruição e construção que opera como princípio estruturador da narrativa. Talvez, devêssemos denominar esta síntese paradoxal nos termos mais lúcidos de um «destruir» entendido como «realizar-se outro objecto ou noutra», servindo-nos da fórmula expressiva com que o surrealista António Maria Lisboa quer resolver tal antinomia, de uma maneira antidialética, na sua postulada «união dos contrários»<sup>3</sup>.

Esse «realizar-se outro objecto», promove no caso desta novela 'caótica' um texto parcialmente destruído, descomposto e descontínuo, tanto no conjunto da obra quanto em muitos dos seus capítulos, cenas, páginas, parágrafos ou mesmo frases. Quer dizer, num plano macroestrutural, mas também num nível microestrutural, está presente o carácter imprevisível de uma ordem evolutiva da narração.

A desestruturação, expressa sintética e acumulativamente, obriga o leitor a restaurar os planos, vozes, pensamentos, etc., através de uma sua análise simultânea que, no processo de leitura, os confronte e permita recuperar os esquemas semântico-informativos habituais, e, com eles, uma cada vez maior compreensão.

Nesse restauro, a importância dos referentes da obra plástica, para além da omnipresente plasticidade e visualidade da escrita, radica no facto de constituírem chaves para alcançar o sentido desta obra literária que tende a transformar-se em plasticidade.

Em relação com o anterior, na esteira da «lógica de confronto»<sup>4</sup>, a novela, que é uma clara amostra da interpenetração dos diferentes domínios da expressão artística, com a intersecção expressiva das linguagens narrativa, pictórica e gráfica, cinematográfica e teatral, da luz e da cor, da gestualidade e da oralidade, orienta-se para conseguir que o 'olho' não continue 'vendo' a obra literária em função da representação convencional, pois a visão adquire um carácter de obsessão totalizadora em toda a obra.

Como Apollinaire — que, modelando o «*anch'io sono pittore*» de Correggio ante a pintura de Rafael com a frase «*et moi aussi je suis peintre*», intitulou um pequeno livro de ideogramas líricos nunca publicado —, o

romancista de vanguarda Almada sofre a fascinação da mistura dos diferentes domínios da expressão artística. Assim, as relações expressivas que a escrita e as artes plásticas em conjunto sustentam, multiplicam-se neste período da obra almadiana — e não só —, numa afirmada vontade de não deixar perder nada do que poderia ser dito.

Além da evidência da linguagem plástica refletida pela escrita, há na novela vulgar uma notória — em sentido qualitativo, que não pela sua quantidade — presença imediata de um seu trabalho plástico contemporâneo, para além da relação interna que poderíamos estabelecer com outras obras plásticas do ano de 1916. 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». Este «Cristo» constitui-se num referente essencial na interpretação dos vetores ideológicos da novela, que permitem desvelar a sua possível e complexa significação.

Ora bem, além de existir esta presença imediata e a possível relação interna e contemporânea com outras obras plásticas, há também uma outra relação, mediata e posterior, entre a obra plástica e a novela que se prolonga pelas diversas etapas criativas de Mestre Almada.

Assim e em inversa correspondência, a presença da personagem da «engomadeira» — e, também, da sua inicial ambientação e conformação narrativa —, na obra plástica posterior à novela, não é menos notória. Esta aparece como centro da composição tanto do último desenho publicado por Almada no semanário humorístico *O Sempre Fixe*, em 11 de julho de 1935, como, dois anos antes, de dois óleos sobre tela que, realmente, são duas versões diferentes da mesma ideia, com uma semelhante composição plástica. Enquanto as duas pinturas se intitulam *A Engomadeira*<sup>5</sup>, o desenho a tinta-da-china leva a legenda: «Já quando eu era rapariga sempre foram as calças o meu fadário...».

As três obras relacionam-se com a novela. Nos óleos, assinados e datados em 1933 — dos quais comentamos a seguir a ‘segunda versão’ mais acabada e ambiciosa —, o próprio título remete na sua evidência para a obra literária de 1917. No desenho é a legenda que reenvia àquela «mãe que comprou chapéu» e ao seu pedido «à dona da engomadoria», nas primeiras linhas da novela vulgar lisboeta, para «que não deixasse a filha passar a ferro as ceroulas dos homens porque parecia mal a uma menina decente»<sup>6</sup>.

É assim que, retoricamente, poderíamos interrogar-nos sobre se, a respeito destas engomadeiras plásticas, deveremos falar de simples evocação ou de reiterativa constatação.

Evocação? Sim, evidentemente, se restringirmos a nossa abordagem das pinturas e do desenho unicamente a uma coincidência temático-figurativa, produzida a dezasseis ou dezoito anos de distância da publicação da obra em

que aparecera a emblemática figura. Assim, coincidiríamos com José-Augusto França quando, referindo-se ao desenho humorístico de que falámos, o considera evocativo, na sequência de outros dois publicados nesse mesmo ano<sup>7</sup>.

A qualificação do evocativo resulta, no entanto, insuficiente após um confronto das três obras, na poliaptidão dos respetivos domínios do artista plástico e do narrador, em que os óleos e o desenho seriam as últimas peças de uma obra narrativa com margens abertas, com sentido próprio, que se prolonga temporalmente de uma maneira polimórfica. Este prolongamento, portanto, é mais um exemplo explícito tanto da relação entre os vários domínios artísticos que Almada praticou quanto das constantes da sua obra, que se desenvolve entre a unidade e a diversidade, entre a concentração e a dispersão.

Para além disto há outro aspeto, estreitamente relacionado com o anterior, em que importará atentar. Trata-se do problema da evolução da obra de Mestre Almada, considerando no seu conjunto as diferentes etapas da mesma, ora como sequências de evolução e coerência, ora como sucessões de involução e incoerência. Neste sentido, o facto de que um mesmo tema esteja presente em diferentes etapas evolutivas do autor resultaria de grande interesse para argumentar a favor da segunda hipótese, na qual nós nos situamos com José-Augusto França: a da evolução basicamente coerente e, em certo sentido, circular da sua trajetória vital e artística<sup>8</sup>.

Repare-se que desde 1917 Almada se vê a si próprio como «pintor», mas, embora na sua escrita como tal se mostre, pela importância atribuída à construção de um tecido narrativo trespassado pela visualidade e a plasticidade, só numa outra «idade», mais de três lustros depois, saberá realmente o que é «ser pintor em si próprio». Disto, dá-nos Almada uma soberba explicação — que parte de duas histórias ilustrativas sobre Picasso e Ingres — na conhecida palestra didática, intitulada «Cuidado com a Pintura!» e proferida em Março de 1934.

Deixando de parte esta questão que diz respeito à obra em conjunto, vamos expor, em primeiro lugar, a análise descritiva, especialmente da segunda versão da «engomadeira plástica», para a seguir marcar as relações e assinalar as coincidências que resultarem do confronto com a escrita da novela.

Em ambas as engomadeiras esta figura feminina que está a «passar a ferro», apresenta-se encerrada em si mesma, quer dizer, ensimesmada e interiorizada, afastando-se do academismo tradicional. Predomina nelas o desenho como, aliás, é habitual na maior parte da obra figurativa do nosso autor, a tal ponto que elimina qualquer tentação de «jogar com o efeito» e mitiga, no óleo, um possível «envenenamento» resultante do (ab)uso das possibilidades de umas cores modeladas desde os pressupostos do desenhador. Jogo e resultado aos quais Almada concede, na palestra de que já falámos, o valor de «auréola eventual».

Globalmente a estrutura plástica e linear das duas engomadeiras tem um sentido apreendido de um cubismo entrecruzado com o pós-impressionismo — que, a seguir, confluirá com as tendências futuristas. Esse cubismo, base, ainda que em diferente grau, das duas composições, modela-se, preferentemente, no analítico que induziu os futuristas a resolverem os quadros por meio de linhas e planos, expressando movimentos simultâneos e interseccionados. Nos óleos é importante assinalar, ainda, o estudo metódico das cores nas suas interferências recíprocas. Há, assim, vários focos de luz que se originam fora do quadro e que se entrecruzam: aquele que atua sobre as cores que modelam o desenho do corpo da engomadeira — ombro, seios, braços, mãos e parte do rosto — intersecciona-se com a luz que penetra pela janela situada detrás da figura.

Avançando nesta breve descrição e nas tendências que enformam esta pintura, destacam-se, por se desenvolverem nela temas construtivistas caracterizadores do chamado «segundo futurismo», a sobreposição de planos e a percepção simultânea do conjunto. Desta maneira Almada destrói o verismo impressionista com traços expressionistas — veja-se, por exemplo, o tratamento dado às mãos de caráter irreal ou, melhor, surreal — que surgem das distorções formais e da exacerbada profusão da cor. Para além disto, não pode ser casual que a cor verde praticamente preencha os fundos do campo figurativo e das secções interpenetradas, chegando, mesmo, à figura central da própria engomadeira.

Já no desenho de *O Sempre Fixe* privilegia-se a ideia do essencial através do esquematismo linear e da composição triangular encerrada em si mesma — assim como no óleo. Esta redução aos esquemas essenciais das formas geométricas no desenho humorístico, que substitui a tradicional antinomia fundo-imagem pelo desejo de tridimensionalidade, muda-se no quadro em recomposição na trama espacial.

Para qualquer confronto com o tecido textual da novela, permita-se-nos agora lembrar umas significativas palavras de Margarida Acciaiuoli que, apesar de ultrapassarem o aspeto concreto de que agora nos ocupamos, servem como ponto de partida, pela sua sugestiva observação da abertura do discurso literário a «outro espaço de respiração»<sup>9</sup>, que não pode ser senão o de uma respiração pictórica, que transparece sob a escrita — como, de mais a mais, vemos também evidenciar-se na novela o ritmo oral, quer dizer, o ritmo da respiração coloquial.

Todavia, aquilo que relaciona intimamente a escrita com o desenho e a pintura não é somente a coincidência de um mesmo tratamento expressionista que se sobrepõe ao verismo impressionista através de diferentes elementos — luz e cor, uso omnipresente da cor verde, retorção, essencialidade, intersecção, simultaneidade, sobreposição de planos, esquematismo, geometrismo —,

nem a ‘totalidade visual’ da novela que, tal como nas duas obras plásticas, apresenta uma procura do ‘novo’ jeito de perceção e dinamismo, caracterizado pelo movimento e a energia.

Mais relevante, na nossa opinião, é tomar como tema a figura emblemática da engomadeira lisboeta no seu ensimesmamento, a agressividade do meio e o alargamento simbólico de um quotidiano asfixiante numa vida presidida pela indiferença. Tal temática e alargamento explicitam-se na novela com o sentimento neutro de «uma coisa que era amarelo pra dentro e pra fora que era sujo» (AE, 9), e no facto de que «a vida não lhe era muito difícil nem tão pouco muito fácil era justamente aquilo — como um carro do Dafundo que vem à Rotunda e volta depois prò Dafundo» (AE, 11).

Em resumo, parece que a quase vinte anos de distância Almada continuaria, «quanto à desorganização e descarácter lisboetas», sem ter «as garantias suficientes para desmentido oficioso», como dissera a José Pacheco na carta-dedicatória da sua novela.

Assim, a evocação, sem dúvida existente no óleo e no desenho humorístico, seria também o constatar da estagnação de uma sociedade que continuava sem dar o passo ‘civilizador’ da vida à Vida — talvez já diferente da por ele preconizada para ultrapassar a desnutrição emocional da «engomadeira» na altura da sua escrita, num processo de «civilização» nietzschianamente dionisíaca, através da ‘aquisição’ irracionalista de uma moralidade antiburguesa e umas relações sexuais dissolutas.

As obras plásticas almadianas relacionadas com a novela não se esgotam numa relação externa e indireta de posteridade a respeito desta. Realmente, para o estudo interno da narrativa é de maior interesse e importância a presença imediata de uma obra contemporânea da escrita. Desta maneira, no capítulo XI da novela vulgar lisboeta, aparece mencionado e parcialmente descrito um «Cristo verde» que motiva diversas reflexões do narrador, estabelecendo uma relação direta com o desenho colorido publicado em *A Ideia Nacional* e, ao mesmo tempo, condensando as referências que, à cor verde («esmeralda») e ao próprio Cristo, já aparecem noutros lugares da narrativa<sup>10</sup>.

Este fragmento (AE, 28-9), em que são de interesse as referências contextuais e a sua difusão pela globalidade do discurso, supõe uma sugestiva apresentação verbal do autor implícito a respeito dos conteúdos do desenho e dos mal-entendidos que partiram da interpretação do seu simbolismo, permitindo-nos enquadrar a novela numas significativas coordenadas futuristas.

O desenho colorido do «Cristo» está dotado de uma dupla significação dentro do conjunto da obra do Mestre. Além do valor que alcança, como referente e chave, dentro do significado de *A Engomadeira*, este desenho supõe um momento de inflexão destacado dentro da evolução da obra plástica de



Almada. Neste sentido, com a sua aparição no periódico integralista dá-se uma significativa mudança de conceção, que tem o seu paralelo, na obra literária, nalgum dos *Frisos* publicados em *Orpheu*.

José-Augusto França<sup>11</sup> e Cecília Barreira<sup>12</sup> divergem nas suas análises do «Cristo». Enquanto o primeiro o considera no «caminho simbolista» em que o «desenhador» Almada atravessava «uma fase de incertezas e de alguns recuos estéticos», a segunda, «duvidando da hipótese do simbolismo», vê a figura verde como «já acentuadamente futurista».

Creemos que a divergência manifesta mais um mal-entendido a acrescentar àqueles que constroem a narrativa no seu conjunto. Acontece que, como obra de transição que é, não há dúvida da herança simbolista do desenho, mas também se vê (e com clareza) a presença da inovação futurista. Não obstante, em relação à novela e ao momento evolutivo da sua plástica, o carácter futurista é um elemento fulcral.

Como os dois críticos não analisam a obra nos seus escritos — ainda que Cecília Barreira a esboce e reproduza como argumento a tradução de um fragmento do que ela intitula «Manifesto da Pintura Futurista de Boccioni, Balla (11 de Abril de 1910)» —, parece imprescindível que nós aduzamos as bases do nosso salomónico juízo, quer através do confronto completo com os manifestos pictóricos futuristas quer por meio de uma breve análise descritiva do «grande desenho colorido».

Da leitura atenta dos manifestos pictóricos futuristas<sup>13</sup> se depreende que, nos anos em que redige e publica a novela, Almada se servia com facilidade das suas ideias e conceitos —, assinalando ora a coincidência com a conceção do desenho e o comentário antes referido do autor subentendido, ora a concomitância com as ideias — filtradas pela influência do simultaneísmo dos Delaunay — e, mesmo, com as palavras dos parágrafos que precedem na novela a menção do «Cristo».

Pois bem, vejamos agora como na análise do desenho não há que considerar nenhum reverso da medalha para a nossa argumentação.

Logo à partida, os tons estridentes das cores enviam com clareza para o âmbito do futurismo. O verde ‘alface’ ou ‘alfacinha’ da figura disforme — mais do que retorcida — destaca-se veementemente sobre o negro da cruz e o fundo azul claro, de tal maneira que a dor e o sofrimento derivam da cor e da forma que substituem a tradicional expressividade do rosto, aqui ausente.

O «Cristo» revela um pressuposto intelectualizado e literário<sup>14</sup> que converte a obra num instrumento cognoscitivo, dadas as possibilidades implícitas nela da percepção da realidade a um nível de consciência com soluções estruturais mais subjetivas.

Há uma estilização quase maneirista da figura, reduzindo o rosto à sua essência, já que não se marcam as feições e dado que apresenta uma composi-



ção triangular invertida e encerrada — como, aliás, acontece nas duas engomadeiras. Esta composição completa-se com uma lança paralela à barra vertical da cruz e, ao fundo, o castelo (de São Jorge?) inscrito num círculo.

Muito embora seja verdade que Almada neste desenho se aproxima do futurismo para, no mesmo grau, se distanciar do simbolismo, não podemos deixar de assinalar uma relação — talvez pura coincidência — com os «nabis», em que as linhas e as cores adquirem valor simbólico libertando-se do contacto real com a natureza.

O «quadro», portanto, vale também por si mesmo e não só pelo que representa — ponto em que se afasta do movimento «nabis» —, atendendo a dois princípios fundamentais e antitéticos que, entrecruzados, remetem para os dois elementos (de inovação futurista e herança simbolista) desta obra de inflexão evolutiva. Em primeiro lugar, remetem para a deformação objetiva que os impressionistas aplicaram à realidade, sobre a base de princípios científicos referentes à perceção visual, e que futuristicamente se alongam na preponderância da cor como elemento de significação. Em segundo lugar, reenviam à deformação subjetiva ou simbolista que se inclinava a situar o centro de atenção não na forma, mas no conteúdo da pintura, convertendo-se esta no meio que expressava, através de símbolos da realidade externa, a vida interior do autor.

De tudo o que foi dito depreende-se que a relevância da obra plástica para o estudo da narrativa almadiana e, em particular, de *A Engomadeira*, resulta essencial, porque esta é paradigma da ambiciosa interpenetração expressiva das linguagens narrativa e pictórica — ou gráfica —, na conceção criativa do «visual» escritor «doublé» de pintor.

Os prolongamentos plásticos da personagem, dos vetores significativos ou dos procedimentos aparecem como peças complementares de uma novela 'metal-sintética' aberta, ainda que autónoma no seu próprio sentido. Assim, as analogias, entre outras, de temática, irracionalidade, transgressão, composição, inovação e herança não podem valorizar-se sem tomar em conta a condição de Almada como convincente artista plástico e da sua obra como conjunto.

Deve ter-se presente, portanto, que, apesar de Almada nestes anos ser, sobretudo, um escritor que pinta e desenha, para, no futuro, se tornar um artista plástico que escreve<sup>15</sup>, os dois domínios da sua atividade nunca se podem afastar totalmente ou privilegiar em exclusivo um deles. De tal maneira que a obra plástica aparece como extensão da sua escrita ou vice-versa, mas nunca — cuidado! — como atividade marginal ou secundária, como poderia pensar qualquer beckettiano «chercheur incurieux».

- <sup>1</sup> Para uma análise demorada da onnipresença da plasticidade, do enquadramento da novela no seu contexto plástico e da abertura da escrita e o discurso literário almadianos a outros espaços de respiração e linguagem plásticas, veja-se, da nossa autoria, a monografia *A Pintura nas Palavras — «A Engomadeira» de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica* (Santiago de Compostela, Editorial Laiovento, 1996). Pode-se também consultar o artigo «Da Visão como Obsessão Totalizadora» (in *A Phala*, n.º 89, Lisboa, Assírio & Alvim, Outubro/Novembro de 2001, suplemento, p. v-VIII), que, aliás, reproduz parte da conferência assim intitulada, proferida pelo autor, a 12 de maio de 1995, no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, dentro do curso «*Orpheu e Presença*», pertencente ao ciclo «Do Ultimatum ao advento do Neo-Realismo: Um per-curso entre a messe e a ceifa».
- <sup>2</sup> De facto, esta pequena-grande obra publicada em 1917, que, no sentido nietzschiano, é daquelas desconcertantes e ‘inatuais’ que rejeitam pregar-se às injunções da sua época, sofreu duas redações, a primeira acabada em 7 de janeiro de 1915 e a segunda por volta do mês de maio de 1916.
- <sup>3</sup> Veja-se o «Livro XII» (que Cesariny intitulou «Certos Outros Sinais»), constituído por uma colagem de extratos de cartas suas (cf. *Poesia de António Maria Lisboa*, ed. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, p. 215).
- <sup>4</sup> Que, como indica André Silveira, foi assumida plasticamente por Almada, já em 1915, no autorretrato do cartaz *Boxe* (Cf. *Almada Negreiros*, Matosinhos, QuidNovi, 2010, p. 23-4).
- <sup>5</sup> Além do referente literário do «pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas» da engomadeira das líricas «Contrariedades» de Cesário e das afluências plásticas das duas e diversas «repasseuses» de Degas, não se pode deixar de comentar a coincidência mais substancial do título da novela e das «engomadeiras» plásticas almadianas de 1933, com o óleo de Picasso *La planchadora* de 1904, pertencente ao 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 perspetiva 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 do significado — do verde por Almada nos dois óleos.
- <sup>6</sup> As nossas citações reproduzem o texto — impresso a duas colunas num folheto de 30 páginas — da primeira edição da novela almadiana, em 1917, indicando nas referências que se seguem a abreviatura ‘AE’ e o número de página que corresponder.
- <sup>7</sup> Veja-se o final do «Prefácio» a *Os Desenhos de Almada n’O Sempre Fixe (1926-1935)* (Lisboa, Departamento de Documentação e Pesquisa do Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984).
- <sup>8</sup> Talvez, no caso de Almada, devêssemos escapar do termo «evolução» — por representar uma noção muito linear —, substituindo-o pela ideia de uma linha sinuosa voltando sobre si mesma e cujos extremos acabam por juntar-se.
- <sup>9</sup> Veja-se «O Pintor» (in *Almada* [catálogo da exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1984).
- <sup>10</sup> A respeito das analogias de conceção artística e de resultados entre *A Engomadeira* e a obra plástica, seria com certeza do maior interesse prolongar o nosso confronto a outras obras de 1916 e, em especial, às colaborações almadianas em *A Ideia Nacional*. Assim, por exemplo, lembremos as notórias coincidências com vetores construtivos e significativos da novela e a capa

realizada por Almada uma semana antes do «Cristo verde», a 13 de abril de 1916, intitulada «Paradoxo», como mais uma relação entre os tratamentos e os resultados do material plástico e linguístico em diferentes obras desse ano.

- <sup>11</sup> José-Augusto França, «Almada Negreiros, o Português sem Mestre», *Amadeo & Almada*, Lisboa, Bertrand Editora, 1986, p. 210-1 [2.ª edição, revista e acrescentada de *Almada Negreiros, o Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974].
- <sup>12</sup> Cecília Barreira, *Nacionalismo e Modernismo: De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981, p. 67.
- <sup>13</sup> Em especial de «La pittura futurista. Manifesto tecnico. Milano, 11 aprile 1910. Giacomo Balla, pittore/ Umberto Boccioni, pittore/ Carlo Dalmazzo Carrà, pittore/ Luigi Russolo, pittore/ Gino Severini, pittore» e de «La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista, Milano, 11 agosto 1913», do pintor Carlo Carrà (vejam-se as entradas «Manifesti» e «Carrà, Carlo» no *Dizionario Alfabetico* do extraordinário catálogo da exposição *Futurismo & Futurismi* do Palazzo Grassi, Veneza, 1986, p. 506 e 442-3).
- <sup>14</sup> Eduardo Viana já considerava «ses études en peinture», numa carta ao casal Delaunay em outubro de 1915 [?], «trop littéraires» (ver Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais (Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna) avec Robert et Sonia Delaunay. Contribution à l'histoire de l'art moderne portugais (années 1915-1917)*, 2.ª ed., Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Cultural Portugais/Presses Universitaires de France, 1981, p. 93-4).
- <sup>15</sup> Passando, por assim dizer, da 'pintura nas palavras' para, *more geométrico*, 'as palavras no desenho', especialmente a partir do ano de 1943, em que, antes do estudo do cânone, começa a desenvolver as impressionantes pinturas murais dessa década e, já a caminho de se constituir numa espécie de sábio «panepistemon», também começa a elaborar, de maneira obsessiva, as suas esotéricas reflexões geométrico-numerológicas — só publicadas em 1982 como conjunto inacabado — para o ensaio especulativo *Ver*. Talvez a melhor representação dessa mudança seja um *miroir d'encre* de 1948, a grafite sobre papel, «Almada — Auto-Retrato (893-43)», autêntico e extraordinário 'outorretrato' com citações, por trás do rosto geométrico-caricaturesco evocado em traços largos, de Homero, Delacroix, Braque, Picasso, Arquitas de Tarento, Aristóteles, Platão, Vitruvius, Luca Pacioli e Francisco de Holanda. O desenho foi reproduzido pela primeira vez nesse mesmo ano na publicação avulsa de *Mito-Alegoria-Símbolo: Monólogo Autodidacta na Oficina de Pintura*, apresentado como texto introdutório à referida obra projetada.